

UNIVERSITE DE REIMS-CHAMPAGNE-ARDENNE

ED 462

UFR des Lettres Modernes

Thèse de doctorat en littérature française

Agnès Rees

**LA POETIQUE DE LA VIVE REPRESENTATION
ET SES ORIGINES ITALIENNES A LA RENAISSANCE
(1547 – 1560)**

Thèse dirigée par M. le Professeur Jean Balsamo

Soutenue le 12 décembre 2011

Jury :

M. le Professeur Jean Balsamo, Université de Reims-Champagne-Ardenne

M. le Professeur Alain Génétiot, Université de Nancy-II

Mme le Professeur Emmanuelle Hénin, Université de Reims-Champagne-Ardenne

Mme le Professeur Isabelle Pantin, École Normale Supérieure de Paris (Ulm)

M. le Professeur Bruno Petey-Girard, Université de Paris Est-Créteil-Val de Marne

Mme le Professeur Anne-Pascale Pouey-Mounou, Université de Lille-3

M. le Professeur Jean Vignes, Université de Paris-VII

Remerciements

Ce travail est le résultat d'une thèse de doctorat effectuée à l'Université de Reims-Champagne-Ardenne entre 2005 et 2011. Je tiens d'abord à remercier M. le Professeur Jean Balsamo, qui m'a suivie pendant toutes ces années, pour sa disponibilité, sa patience, ses judicieux conseils et l'érudition dont il m'a fait bénéficier.

Je remercie également Mme Isabelle Pantin, qui a dirigé mon travail de DEA à l'Université de Paris-X, et avec laquelle j'ai pu continuer à entretenir par la suite de fructueux échanges, ainsi que Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, pour l'enseignement dont ils m'ont fait bénéficier à l'ENS-Ish de Lyon et les précieux conseils qu'ils m'ont donnés tout au long de l'élaboration de ce travail.

Ma reconnaissance va aussi à Mme Anna Bettoni et à Franco Tomasi, qui m'ont chaleureusement accueillie à l'Université de Padoue en 2007, m'ont orientée dans les bibliothèques de Vénétie et m'ont aidée à approfondir mes connaissances de la poésie et de la poésie italiennes.

Je remercie aussi mes collègues de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne où j'ai effectué ma thèse et mes premiers pas dans l'enseignement supérieur, ainsi que ceux des universités de Lyon-3 et de Strasbourg, qui m'ont accueillie dans leurs équipes de travail et qui ont suivi avec intérêt l'avancée de mes travaux.

Merci, tout particulièrement, aux collègues et amis qui m'ont fait profiter de leurs connaissances de latinistes ou de seiziémistes, qui m'ont aidée à défricher les textes latins ou m'ont tout simplement ouvert des pistes lors de discussions amicales, dans le cadre de séminaires, de colloques et de groupes de recherche parisiens ou lyonnais : Virginie Leroux, Suzel Mayer et Nathan Calonne, Valérie Auclair, Philippe Guérin, Olivier Halévy, Elsa Kammerer, Caroline Trotot.

Un grand merci, aussi, à mes parents, Paola et Bernard Rees, pour leur soutien, leurs relectures et leur aide à la finalisation de mon travail ; à tous ceux, collègues et surtout amis, qui furent de patients et bienveillants relecteurs, qui m'ont fait bénéficier de leurs connaissances spécifiques et qui ont enrichi ce travail par de nombreuses, longues et amicales discussions : Bérengère Blasquez, Fabien Cavaillé, Inès Cazalas, Muriel Dennefeld, Cécile Gauthier, Marik Froidefond. Je remercie tout particulièrement Clélie Millner qui a courageusement parcouru l'ensemble de ma thèse et m'a apporté une aide précieuse dans les derniers jours de la rédaction. Enfin, je dois à Bertrand Hamel de m'avoir aidée sans compter son temps pour la mise en page de ce travail.

Je ne saurais mettre fin à ces remerciements sans adresser une pensée à tous ceux qui m'ont suivie pendant toutes ces années de thèse, qui m'ont prodigué leurs encouragements et m'ont sans cesse témoigné leur amitié, particulièrement à Céline, Fabienne, Fabrice, Marion, Sophie et Sylvie.

Avertissement

Éditions et abréviations :

Pour les auteurs de notre corpus, nous suivons, sauf indication contraire, les éditions suivantes :

-Ronsard : *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, R. Lebègue, I. Silver, Paris, S.T.F.M., 1914-1975, 20 vol. : noté « Lm ».

-Du Bellay : *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, S.T.F.M., 1970-1987 (1^e éd. 1908-1931), 6 volumes : noté « Chamard » ; pour *L'Olive* (1549-1550), éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007 [1^e éd. 1974).

-Peletier : *Œuvres poétiques* (1547), éd. L. Séché-P. Laumonier, Paris, 1904 (réimpr. 1970) ; *L'Amour des Amours*, éd. J.-C. Monferran, 1997 (pas d'abréviation).

Pour les revues, nous avons recours aux abréviations suivantes :

Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : BHR

Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises : CAIEF

Nouvelle Revue du Seizième Siècle : NRSS

Revue d'Histoire littéraire de la France : RHLF

Traductions :

Sauf indication contraire, en l'absence de traduction française homologuée, nous avons-nous-mêmes traduit les textes en italien que nous citons.

Orthographe et graphies :

Nous avons reproduit la graphie des éditions que nous avons consultées, à l'exception de *L'Amour des Amours* et du *Dialogue de l'ortographe* de J. Peletier :

-pour les textes poétiques de Ronsard et de Du Bellay : nous suivons les éditions de P. Laumonier et de H. Chamard, orthographe d'origine ;

-pour *La Deffence, et Illustration de la Langue françoise* de Du Bellay : nous suivons l'édition de J. C. Monferran (2001), orthographe d'origine ;

-pour les *Œuvres poétiques* de J. Peletier du Mans : nous suivons l'édition Séché-Laumonier, orthographe d'origine ;

-pour *L'Amour des Amours* et le *Dialogue de l'ortographe...* de Peletier du Mans : orthographe d'origine ; nous simplifions la graphie de \emptyset en *o*, celle de ϵ en *e*.

-pour *l'Art poétique français* de Sébillet, *L'Art poétique* de Peletier, la *Rhétorique française* de Fouquelin, *l'Abrégé de l'art poétique* de Ronsard, nous suivons l'édition de F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (1990), orthographe modernisée.

Introduction

Cette étude se présente comme une contribution à l'étude de la poétique et de la poésie françaises du XVI^e siècle. Elle est plus spécifiquement consacrée à la poétique de la « vive représentation », à ses origines – essentiellement italiennes – et à son développement dans la poésie française des années 1550. L'expression « vive représentation »¹ apparaît dans les textes théoriques français du XVI^e siècle pour désigner une poétique descriptive caractérisée par sa précision de détail et sa capacité de produire un effet d'animation ou de mouvement, qui suscite une illusion de vie dans l'esprit du lecteur. Utilisée mais rarement définie dans les traités théoriques, dans les arts poétiques et dans les textes métapoétiques de langue française autour des années 1550, elle apparaît notamment dans l'*Art poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555) et dans le commentaire d'une élégie de Ronsard attribué à Marc Antoine de Muret (1556), soulignant toujours la nouveauté d'une poétique descriptive qui contribue à l'enrichissement et au renouvellement de la langue poétique voulus par les auteurs de la « Pléiade » alors naissante. L'objet de notre thèse est donc, d'une part, de proposer une définition plus précise de cette notion de « vive représentation » et de ses variantes : « vive description » chez Du Bellay, « expression vive des choses par les mots » chez Peletier, voire « extatiques descriptions » chez Ronsard. Il s'agit d'autre part de comprendre l'importance de cette poétique et d'en dégager les enjeux au moment où se constitue en France, autour de Ronsard et de Du Bellay, un mouvement de jeunes poètes désireux de renouveler le langage poétique français, de l'enrichir et de l'élever au rang des plus prestigieuses productions des Anciens : la poésie héroïque d'Homère et surtout celle de Virgile, si variées et si réputées pour leur richesse descriptive, constituent alors le parangon de toute poésie. Située au croisement de la rhétorique et de la poétique, la vive représentation participe ainsi de problématiques multiples qui articulent la question des effets du discours, celle de la représentation en poésie, de ses moyens et de ses fins, enfin celle de la langue littéraire française et de ses possibilités expressives.

¹ Tout au long de notre travail, nous utiliserons l'expression « vive représentation » entre guillemets pour la désigner en tant que notion, et sans guillemets pour désigner la poétique descriptive qui la constitue.

Poésie et rhétorique

Il va de soi que les poètes de la « Pléiade » n'ont pas découvert ces questions, qui s'enracinent en réalité, au XVI^e siècle, dans une longue tradition rhétorique et critique. Les rhéteurs latins fondaient déjà l'efficacité oratoire du discours sur le recours à la description vivante et détaillée : Cicéron désigne celle-ci comme une des figures qui donne de l'éclat au discours, et Quintilien, en invoquant le terme grec d'*enargeia*, qu'il propose comme un équivalent du latin *evidentia* et qu'il associe à la clarté du langage, va achever de lui donner une assise théorique que prolongeront ensuite les rhéteurs de l'antiquité grecque tardive, comme Hermogène. Ces qualités sont associées de manière précoce à la notion d'*energeia*, qu'Aristote utilise, entre autres textes, dans sa *Rhétorique*, pour désigner le pouvoir de certaines métaphores qui « mettent en mouvement » l'objet décrit. À la suite des théoriciens italiens comme G. Trissino, B. Daniello ou G. Giraldi Cinzio, ou néo-latins comme Erasme et plus tard Scaliger, qui constituent toujours, vers le milieu du XVI^e siècle, un relais essentiel pour la connaissance des textes théoriques anciens, les auteurs français vont eux-mêmes recourir aux notions d'*energie* ou d'*enargie*. La persistance de cette notion montre en tout cas que dès la fin de l'antiquité, l'efficacité du discours oratoire et, déjà, celle du texte littéraire se mesurent à leur capacité de susciter des images, de rendre visible et de mettre en « évidence » l'objet décrit, enfin de l'animer et de créer l'illusion de vie et de mouvement.

Au XVI^e siècle, la poétique de la « vive représentation » se présente donc comme l'héritière de ces réflexions : les auteurs français de traités théoriques et d'arts poétiques, eux-mêmes nourris des textes rhétoriques latins et de leurs commentaires néo-latins et italiens, ne cessent d'ailleurs d'invoquer Cicéron et Quintilien, dont les définitions infléchissent profondément les textes théoriques et les arts poétiques de la Renaissance. Nous nous efforçons ainsi de retracer, dans le corps de notre thèse, la genèse de cet idéal stylistique et poétique de la « vive représentation », dont l'absence même de véritable définition, au XVI^e siècle, permet d'entrecroiser des traditions rhétoriques et poétiques diverses, et d'entremêler des notions héritées de la philosophie et de la rhétorique grecques et latines : *enargeia*, *energeia* et *evidentia*, hypotypose et

ekphrasis, autant de termes qui possèdent à l'origine un sens spécifique, mais qui tendent très vite à se confondre, pour certaines dès les traités de l'Antiquité².

Les études de P. Galand-Hallyn, notamment *Le Reflet des Fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance* (1994), et *Les Yeux de l'éloquence* (1995)³, consacrées à la théorie et à la pratique descriptives dans les textes latins et néo-latins, constituent l'une des principales sources critiques de la réflexion sur l'*enargeia* et sur les emplois littéraires de cette notion : elles reviennent précisément sur la manière dont les auteurs de l'antiquité tardive, puis de la Renaissance, l'ont récupérée et redéfinie, pour en faire un principe descriptif permettant de construire la poésie autour des impératifs de clarté et d'éclat du langage. L'*enargeia* constitue un enjeu majeur de la poésie héroïque et narrative latine, aussi bien chez Homère et Virgile que chez Ovide et Stace. P. Galand-Hallyn a surtout mis en évidence son importance dans la littérature néo-latine des XV^e et XVI^e siècles, très largement pratiquée en Italie par des poètes comme le Toscan Politien, dont les riches descriptions ont souvent servi de modèle aux auteurs du XVI^e siècle, et parfois même à des peintres comme Botticelli, son contemporain. Un peu moins développée en France, la littérature néo-latine, que nous ne prenons en compte que ponctuellement, présente souvent une pratique descriptive aussi étendue : en témoigne encore, en 1558, la publication des *Poemata* de Du Bellay, lequel s'était pourtant opposé au début de sa carrière poétique à la pratique d'une littérature néo-latine, qu'il considérait comme une entrave au développement de la langue littéraire française⁴.

La persistance des notions et des désignations rhétoriques dans les réflexions critiques du XVI^e siècle s'expliquent aussi par une connaissance toujours plus précise et approfondie des traités anciens de rhétorique et de poétique, facilitée dès le premier tiers du siècle par un abondant mouvement d'édition, de traduction et de commentaire, qui permet de diffuser plus largement les traités de rhétorique de Cicéron et de Quintilien, mais aussi l'*Art poétique* d'Horace, lu et commenté avec assiduité dès les toutes premières années du XVI^e siècle. C'est à partir de ces auteurs, et surtout d'Horace que les arts poétiques médiévaux définissaient déjà les critères du texte descriptif, qui tend à

² Voir T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 55-60.

³ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994 ; et *Idem, Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

⁴ Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, I, 11, éd. J. C. Monferran, Genève, Droz, 2001.

se constituer, dès le XII^e siècle, en forme autonome au sein du texte poétique⁵. Les commentaires et les textes théoriques du XVI^e siècle enrichissent cette approche d'une connaissance plus vaste de ces traités grecs et latins, auxquels s'ajoutent la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote, commentées dès la première moitié du siècle en Italie, et diffusées un peu plus tardivement en France. La pratique assidue de ces textes par les humanistes italiens conduit non seulement à renforcer la « fusion », pour reprendre l'expression de M. T. Herrick, entre les différentes notions rattachées à l'idée d'*enargeia* et entre diverses approches du texte littéraire⁶, mais aussi à opérer un déplacement de ces notions rhétoriques dans le champ du poétique, et plus particulièrement de la poétique descriptive. L'imposante étude de B. Weinberg, assortie d'une édition d'un grand nombre de traités latins et néo-latins, a grandement facilité depuis les années 1960 l'accès aux textes théoriques italiens et néo-latins de la Renaissance, qui restent encore en partie méconnus, en France comme en Italie. La publication d'importantes synthèses, pour certaines très récentes, a cependant permis une nouvelle approche de ces textes : depuis l'ouvrage de J. Lecoïnte (1993), consacré aux théories humanistes du style et à l'émergence d'un « style personnel » à la Renaissance, fondé notamment sur le critère de force expressive ou d'efficacité (*efficacia*) du discours⁷, plusieurs études ont mis en évidence l'apport essentiel des théories littéraires humanistes à l'émergence d'une nouvelle conception de la littérature, plus ouverte sur le monde extérieur et plus encline à la représentation. Les travaux de T. Chevrolet (2007) et d'A. Duprat (2009), articulés autour de la question de la *mimesis* et la fiction poétique aux XVI^e et XVII^e siècles, rendent ainsi compte de l'importance des théories descriptives dans l'émergence d'une conception nouvelle du texte littéraire⁸.

Riche de toute cette tradition théorique et rhétorique, la poétique de la « vive représentation », en France, s'élabore enfin dans une période de transition, qui voit la

⁵ Voir les textes édités par E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen-Âge*, reproduction Genève, Slatkine, 1982 [1^e éd. 1924].

⁶ Sur cette idée de « fusion » entre horatianisme et aristotélisme notamment, voir M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana : University of Illinois Press, 1946.

⁷ J. Lecoïnte, *L'Idéal et la Différence : la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

⁸ T. Chevrolet, *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007 ; A. Duprat, *Vraisemblances. Poétique et théorie de la fiction en France et en Italie (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Champion, 2009.

poésie s'affranchir peu à peu de la rhétorique à laquelle elle était jusqu'alors subordonnée, héritière d'une longue tradition qui faisait d'elle une branche mineure de la rhétorique et des *artes dicendi*, voire un « art de seconde rhétorique ». Les arts poétiques français de la seconde moitié du XVI^e siècle bénéficient depuis une vingtaine d'années, en France, d'un regain d'intérêt qui touche plus largement les questions de poétique et de rhétorique. L'édition par F. Goyet de quelques arts poétiques majeurs du XVI^e siècle, notamment ceux de T. Sébillet (1548), de J. Peletier (1555), d'A. Fouquelin (1555), et le petit *Abrégé* de Ronsard (1565) a permis une diffusion plus large de ces textes⁹. Or, ceux-ci constituent, comme l'a récemment montré J.-C. Monferran, une nouveauté en leur genre : dans le sillage de la tradition horatienne, l'art poétique se constitue lui-même comme un genre autonome, indépendant et distinct des traités de rhétorique. Le titre même d'« art poétique », qui apparaît en France avec Sébillet et que reprennent par la suite Peletier (*L'Art poétique*, 1550) et Ronsard (*Abrégé de l'art poétique*, 1565), fonctionne comme une revendication de l'héritage horatien, en même temps qu'il marque nettement la volonté de se distinguer de la tradition des « traités de seconde rhétorique » ou de « pleine rhétorique » comme celui de P. Fabri (1521)¹⁰. Dans ce contexte, la persistance des désignations et des définitions héritées des rhéteurs grecs et latins marque à la fois une réappropriation des enjeux du discours et des règles du « bien dire », déplacés vers le domaine de l'écriture poétique, et une revendication d'une part de l'héritage des anciens rhéteurs latins. La comparaison entre le poète et l'orateur devient un lieu commun du discours sur la poésie. Cicéron et Virgile, qui constituaient depuis le Moyen-Âge des modèles stylistiques, respectivement dans le domaine de la prose et dans celui de la poésie, continuent de s'imposer comme des figures tutélaires du style poétique, qui traduisent l'idéal d'un style noble, propre à émouvoir les affects du lecteur, mais aussi capable de s'élever à la hauteur du poème héroïque virgilien. Le rapprochement de la poésie et de la rhétorique pose comme finalité première du discours poétique la persuasion par les passions, le *movere*, que Du Bellay revendique en 1549 dans un célèbre passage de *La Deffence, et illustration de la langue françoise* :

⁹ *Traité de poétique et de rhétorique*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

¹⁰ P. Fabri, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhétorique* (1521), éd. A. Héron, Rouen, 1889, reproduction Genève, Slatkine, 1969. Sur le genre de l'art poétique en France, voir J.-C. Monferran, *L'École des Muses. Les Arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011.

Saiches, Lecteur, que celuy sera veritablement le Poëte, que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apaiser, ejoyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça, et là à son plaisir. Voyla la vraye pierre de Touche, où il fault que tu epreuves tous Poëmes, et en toutes Langues.¹¹

Une telle définition de la poésie contribue à renforcer l'importance des qualités stylistiques les plus à même d'élever le discours et d'en augmenter l'efficacité, et conduit ainsi à mettre en avant l'importance des figures descriptives, qui donnent vigueur et éclat au langage poétique. Dans le même temps, le passage de la notion rhétorique d'*enargeia* à l'expression « vive représentation », aux contours moins définis, souligne une nouvelle approche du texte poétique.

La « vive représentation » s'enracine ainsi dans la longue tradition rhétorique de l'*enargeia* sans pour autant s'y réduire. S'il nous a fallu revenir dans l'un de nos chapitres sur les origines de cette notion, et tenter de dessiner le parcours complexe qui mène de la rhétorique des affects à la poétique de la « vive représentation », tout le propos de notre thèse consiste précisément à explorer la richesse de cette expression et de ses implications, d'en accepter la part d'indéfinition, et de comprendre au terme de quels détours cet idéal stylistique et descriptif a pu finir par s'imposer dans la poésie des années 1550, au point de constituer, à notre sens, un élément central de son renouvellement.

Questions de représentation : poésie et arts visuels

La notion même de « représentation », au cœur de notre sujet, suggère un déplacement ou plutôt une extension de sens par rapport à la tradition rhétorique. Au XVI^e siècle, cette notion recouvre en effet déjà un vaste champ polysémique, semblable à celui que nous lui connaissons aujourd'hui. Le *Dictionnaire françois-latin* de R. Estienne, à partir de 1549, fait du verbe « représenter » l'équivalent de plusieurs mots latins dont le sens est d'abord artistique et visuel (*effingere, adumbrare* : « représenter par le vif », « bailler quelque semblance d'une chose »), mais qui peut aussi être associé à l'idée de ressemblance (*effingere a parentibus mores et formas* : « représenter les mœurs et la forme de ses parents »), à l'action de montrer ou d'exhiber (*exhibere rationes* : « représenter ses papiers »), et qui peut être, enfin, employé dans un sens

¹¹ Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, II, 10, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001. Cette définition des effets de la poésie est à rapprocher de Cicéron, *De Oratore*, II, XLIV, 185 et *Orator*, XXXVIII, 131.

abstrait, métonymique ou symbolique, au sens où un individu « represent(e) la communauté des citoyens » (*personam ciuitatis gerere*). Le substantif « représentation » relève davantage du domaine des apparences : il traduit la notion rhétorique de *repraesentatio*, que Quintilien associe à l'hypotypose ; il peut aussi désigner l'imitation théâtrale (*hypocrisis*) ou « la représentation d'une farce » (*actio fabulae*) ; enfin, il est associé à l'idée de surface, d'apparence extérieure, voire de spectacle des apparences : on parlera d'une « belle représentation et apparence de maison » (*dignitas domus*) ou même, dans un contexte plus macabre, d'« une représentation de biere qu'on met au service d'un trespasé » (*tumulus honorarium*)¹². Outre la polysémie de cette notion, les définitions d'Estienne présentent l'intérêt de montrer que le sens rhétorique est loin de prévaloir dans l'emploi du mot « représentation », ou plutôt qu'il s'accompagne d'un sens visuel, qui associe à l'idée de représentation celle de ressemblance, d'imitation ou d'apparence spectaculaire. Les occurrences littéraires du verbe « représenter » avant 1550 recouvrent l'ensemble de ces acceptions, tout en privilégiant la dimension visuelle de ce mot. L'examen de quelques occurrences représentatives à partir de la base « Frantext » laisse ainsi apparaître le lien que celui-ci entretient dès la première moitié du siècle avec la formation d'une image mentale : J. Lemaire de Belges évoque dès 1509 « une vision ymaginative *représentée* devant mon entendement », et la *Délie* de M. Scève, en 1544, associe le « penser » de l'amant à la faculté de se « represent(er) [...] trop plus, que vive » la femme aimée. Rabelais, en 1542, associe le verbe « représenter » au reflet renvoyé par le « miroir », dans un emploi propre ou figuré : objet-miroir si grand qu'il permet de « represent(er) toute la personne », ou ressemblance physique et surtout morale qui fait du fils, Pantagruel, « comme un mirouoir representant le personne de moy ton pere ». Pour E. Dolet, en 1540, l'action de « représenter » est déjà associée à la capacité de restituer la perfection d'une œuvre littéraire à travers une traduction ; on retrouvera un emploi similaire, dans un emploi négatif, chez Du Bellay en 1549. Enfin, l'expression « représenter au vif » apparaît dès la fin des années 1530, d'abord pour désigner le pouvoir de la peinture qui « represente au vif » son objet, chez A. du Saix (1537) ; on la retrouve en 1550 dans le « Prologue » de l'*Abraham sacrifiant* de T. de Bèze, dans un sens plus figuré et plus littéraire, mais qui suggère toujours la présence d'une dimension visuelle, puisque l'auteur y annonce une pièce qui « represente au vif », sous les yeux du spectateur, les passions humaines.

¹² R. Estienne, *Dictionnaire françois latin* (1549) ; reproduction en fac-similé, Genève, Slatkine, 1972.

Ce relevé succinct ne vise qu'à souligner l'importance, dans l'idée de « représenter » au XVI^e siècle, d'une dimension visuelle qui persiste jusque dans les emplois les plus abstraits de ce verbe, et qui apparaît déjà liée au lexique du vivant : « représenter » revient donc à donner à voir un objet qui prend vie dans l'esprit du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur.

La présence de cette notion au cœur de notre sujet nous ramène ainsi, inévitablement, à la question de l'importance des images et, plus largement, à la place du regard et du sens de la vue dans la période que nous étudions. Notre propos n'est pas pour autant de rouvrir le débat inauguré par L. Febvre, dont on connaît l'hypothèse d'un « retard de la vue » au XVI^e siècle, et la non moins célèbre affirmation :

D'un mot, si j'osais, je dirais qu'au XVI^e siècle, l'hôtel *Bellevue* n'était point né. Ni l'hôtel *Beau Site*. Ils ne devaient apparaître qu'aux temps du Romantisme. La Renaissance continuait à descendre, sans plus, à la *Rose*, à l'*Homme sauvage* ou au *Lion d'or*, ces transfuges de l'héraldique chus dans l'hôtellerie¹³...

Cette allégation, qui a par la suite été vigoureusement contestée¹⁴, peut, de fait, surprendre le lecteur moderne par son caractère quelque peu péremptoire. La « redécouverte » des arts visuels de la Renaissance après les années 1950, les études précises menées par E. Panofsky, puis par A. Chastel et S. Béguin sur l'art de Fontainebleau, relayées par d'abondants travaux portant plus largement sur le « maniérisme » pictural et artistique¹⁵, mettent à mal l'idée d'un XVI^e siècle peu sensible à la représentation visuelle et au spectacle du monde extérieur, auquel aurait succédé, dès le XVII^e siècle, une « promotion » nouvelle du sens de la vue. Elles remettent nécessairement en cause, par la même occasion, le jugement aussi rapide que porte L. Febvre sur les écrivains du XVI^e siècle, incapables selon lui de « faire un croquis, attraper une ressemblance, camper un personnage en chair et en os », à l'exception de Rabelais¹⁶. Notre thèse entend plutôt mettre en évidence une « promotion » bien plus précoce du visuel, que traduit précisément, à notre sens, la poétique de la vive représentation.

Cependant, si éloignée de notre point de vue que puisse sembler la remarque de L. Febvre, elle n'en présente pas moins l'intérêt de mettre en garde contre une

¹³ L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, postface de D. Crouzet, Paris, Albin Michel, 2003, p. 402-404 [1^e éd. 1942].

¹⁴ Voir notamment M. Simonin, « Le statut de la description à la fin de la Renaissance », Paris, Vrin, 1981, p. 129.

¹⁵ Nous revenons sur ces références dans notre chapitre IV, « Représentations complexes... »

¹⁶ *Ibidem*.

assimilation trop rapide du rapport qu'entretiennent les poètes et les artistes à l'objet de leur représentation. Les descriptions que nous étudions constituent certes bien plus qu'une accumulation de « clichés » littéraires¹⁷ ; mais elles ne sauraient non plus se lire comme une simple transposition du visuel dans le poétique, encore moins comme l'équivalent littéraire d'une œuvre d'art. Cela tient à deux raisons principales : d'abord, comme l'ont rappelé plusieurs contributions récentes dans le domaine de l'histoire et de la sociologie des arts, que reprend de manière synthétique un article récent de J. Balsamo, la connaissance que les écrivains français pouvaient avoir des arts visuels reste assez limitée au XVI^e siècle¹⁸. La peinture, comme la sculpture et l'architecture, constituent avant tout un art de cour, et leur fonction première est de concourir à la gloire du souverain et des grands, dont elles ornent les demeures et dont elles construisent symboliquement le prestige. À l'exception des monuments architecturaux, l'accès aux œuvres d'art originales reste difficile pour toute personne extérieure à l'entourage proche du souverain ou du noble auquel elles appartiennent. Dès la première moitié du siècle commence cependant à circuler un très riche ensemble de gravures qui s'est constitué parallèlement aux grands chantiers du palais de Fontainebleau, et que le lecteur moderne peut observer dans la très belle édition d'H. Zerner¹⁹. Très largement inspirées des arts plastiques, voire calquées sur les collections de peinture qui ornaient les demeures royales, ces illustrations contribuent, précisément, à construire une représentation « visuelle » du réel et à diffuser les principaux motifs artistiques du temps. Mais les poètes et les artistes appartiennent encore, dans les années 1550, à deux mondes différents.

L'autre raison qui rend difficile l'assimilation de la représentation poétique à la représentation artistique est tout simplement l'omniprésence des références littéraires dans les descriptions poétiques de notre période. Associée à un idéal stylistique et poétique incarné par la grande poésie héroïque, la vive représentation se construit d'abord en référence aux plus prestigieuses productions littéraires des anciens, auxquels elle emprunte de nombreuses images, ainsi que la plupart des motifs symboliques et esthétiques dont elle est ornée. Au-delà des similitudes ponctuelles avec les arts visuels, ce sont d'abord les descriptions homériques et virgiliennes, et dans une moindre mesure les descriptions pétrarquistes – surtout pour les portraits – que l'on retrouve dans les

¹⁷ *Ibidem*, p. 403, à propos des descriptions de Brantôme.

¹⁸ J. Balsamo, « Le Prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n°7, 2011, p. 307-333.

¹⁹ H. Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

vives représentations poétiques des années 1550. Loin de constituer un « cliché », comme le suggère L. Febvre, la récurrence de certains motifs dans les poèmes que nous étudions fonde l'émulation descriptive entre les auteurs du présent et ceux du passé, entre les poètes français et leurs homologues italiens, voire entre plusieurs poètes français ; elle donne sens aux descriptions poétiques, dont elle exhibe la précision, l'efficacité rhétorique et les similitudes avec les grandes descriptions héroïques des anciens. Les *ekphraseis* artistiques, que nous étudions dans un chapitre de notre thèse, signalent précisément cette tendance de la description poétique à assimiler les qualités des arts visuels, sans jamais s'identifier à la représentation artistique, à contaminer le littéraire par le visuel, et inversement. On entrevoit là l'une des manifestations de cette polysémie du mot « représentation » que nous évoquions précédemment : la description poétique se veut « représentation » précise et fidèle de son objet, mais aussi démonstration des pouvoirs du langage, et imitation ou re-présentation des grands modèles littéraires du passé.

Encore faut-il préciser ce qu'on entend par « fidélité » de la représentation poétique. Là encore, la richesse polysémique du mot « représentation » mérite d'être interrogée. Cette notion implique déjà, au XVI^e siècle, l'idée d'imitation et de ressemblance, qui apparaissait dans les définitions du *Dictionnaire* de R. Estienne précédemment évoquées ; le *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle* d'E. Huguet en souligne également l'importance, en donnant « imiter » pour synonyme de « représenter »²⁰. C'est qu'en effet, comme l'ont déjà mis en évidence un certain nombre de textes critiques dans le prolongement de B. Weinberg, si la vive représentation s'inscrit dans l'héritage rhétorique de l'*enargeia*, elle n'en a pas moins bénéficié de l'apport d'autres théories, philosophiques, esthétiques et artistiques, qui en infléchissent profondément le sens et la portée. G. Castor, dans son essai sur la poétique de la Pléiade²¹, et surtout, plus récemment, T. Chevrolet, ont mis en évidence la façon dont l'assimilation de la pratique littéraire à une forme de *mimesis*, héritée d'Aristote, avait profondément modifié non seulement les critères définitionnels de l'écriture poétique, mais aussi ses fonctions et ses enjeux, au point de bouleverser durablement la conception même de l'activité littéraire. La *mimesis* aristotélicienne, telle que la

²⁰ E. Huguet, *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle*, Paris, Marcel Didier, 1925-1967, entrée « Représenter ».

²¹ G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1997 [1^e éd. Cambridge, 1964].

réinterprètent les commentateurs et les théoriciens italiens à partir des années 1540, introduit un nouvel impératif dans la poésie dramatique, narrative et même lyrique : elle impose au texte littéraire de représenter fidèlement la « nature », une « nature » qui se confond d'abord avec la « nature » humaine, puis avec le monde extérieur, l'ensemble des êtres animés ou inanimés. Dans le prolongement de ces analyses, nous mettons en rapport la question de la *mimesis* avec celle de l'écriture descriptive, et nous analysons l'émergence de nouveaux critères esthétiques qui s'imposent alors à la poésie et qui vont favoriser le développement de la vive représentation : définie comme une « imitation de la nature », la poésie a désormais pour rôle de reproduire – c'est l'un des sens de « représenter » – avec fidélité son objet ; cela suppose une écriture suffisamment riche, variée et expressive pour pouvoir restituer les nuances et le mouvement même de la nature.

La redéfinition de la poésie par la *mimesis* – et inversement – a une autre incidence sur la relation entre poésie et arts visuels au XVI^e siècle. Elle nourrit une forme de rivalité entre les arts qui constitue autant une réalité sociale qu'un *topos* théorique et littéraire. Une réalité sociale, dans la mesure où la situation respective des artistes et des poètes commence à évoluer au XVI^e siècle : traditionnellement considérés comme les représentants des « arts mécaniques » au même titre que les artisans, les artistes bénéficient d'une considération moindre que les poètes, associés aux « arts libéraux », c'est-à-dire aux activités de l'intellect. Cette situation héritée du Moyen-Âge reste une réalité au XVI^e siècle. Cependant, en Italie comme en France, certains artistes voient leur sort évoluer favorablement. Dès le XV^e siècle, en Italie, les cours lombardes, vénitiennes ou toscanes mettent en place une politique culturelle nouvelle qui favorise l'intervention des princes dans le domaine des lettres et dans celui des arts. L'essor de la peinture de cour permet aux peintres les plus reconnus de s'imposer dans l'entourage princier, comme le montre le *Courtisan* (1528) de Castiglione à propos de la cour d'Urbino²². Le modèle de cour italien s'impose en France au début du XVI^e siècle, et François I^{er}, soucieux de promouvoir la vie culturelle à la cour des Valois, s'entoure des artistes les plus renommés de l'époque, parmi lesquels Léonard de Vinci, le Primatice et Rosso. Sous Henri II, qui poursuit la politique de prestige mise en place par François I^{er}, le roi multiplie les commandes artistiques, exacerbant ainsi un sentiment de rivalité entre artistes et poètes qui se manifeste avec acuité dans les poèmes descriptifs des

²² Castiglione, *Il Cortegiano*, Venise, Alde, 1528 ; *Le Courtisan...*, trad. fr. M. de Saint-Gelais, Lyon, Etienne Dolet, 1538.

années 1550²³. Le *topos* de la comparaison entre les arts prend alors une nouvelle ampleur au XVI^e siècle.

Le parallèle ou *paragone* entre les arts, tradition essentiellement italienne, consiste en une comparaison développée entre les mérites respectifs de la littérature, principalement la poésie, et les arts visuels. D'autres formes de *paragone* mettent en relation le dessin et la couleur, ou encore la peinture et la sculpture ; toutes s'interrogent sur la noblesse et les possibilités représentatives de chacun des deux arts. Sur le rapport entre poésie et peinture, le débat avait été ouvert dans l'Antiquité et les peintres comme les poètes de la Renaissance se souviennent de la célèbre formule attribuée à Simonide par Plutarque, selon laquelle « la peinture est une poésie muette, comme la poésie une peinture parlante »²⁴. Souvent développé par des lettrés plus ou moins amateurs d'art, qui fréquentaient les Académies humanistes italiennes, le *paragone* constitue en réalité, le plus souvent, une illustration des possibilités de la poésie. La comparaison entre les arts a déjà fait l'objet d'une littérature critique très abondante, jalonnée notamment par le fameux *Ut pictura poesis* de R. W. Lee, par les études de M. Baxandall et par un grand nombre de synthèses ou d'articles plus récents, dont la contribution de F. Vuilleumier-Laurens au volume *Poétiques de la Renaissance* (2001) qui offre un point de vue synthétique, actualisé et critique sur l'ensemble de la question²⁵. Cependant, nous nous intéressons moins aux expressions mêmes du *paragone* qu'aux nouveaux enjeux qu'elles révèlent du texte littéraire, dont elles interrogent précisément les capacités expressives et mimétiques.

La rivalité entre poésie et peinture tourne en effet autour d'un critère fondamental, celui du pouvoir de représentation de chacun des deux arts, et de ses corollaires, la fidélité à l'objet représenté et le pouvoir de l'animer, de lui « donner vie » sous la plume ou le pinceau. Cette exigence est liée à une mutation importante qui se produit à la Renaissance dans le domaine des arts plastiques, et qui n'est pas sans incidence sur la définition de la *mimesis*, ni sur la manière dont les artistes et les théoriciens vont dès

²³ Sur les rapports entre art et politique au temps de François I^{er}, voir A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance*, Paris, Macula, 1987. Au temps d'Henri II, le volume collectif dirigé par H. Oursel et J. Fritsch, *Henri II et les arts*, actes du colloque international (Paris, Louvre-Ecouen, 1997), Ecole du Louvre, 2003.

²⁴ Plutarque, *De Gloria Atheniensium* III, *Moralia* 346f-347c.

²⁵ R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIII^e siècles*, trad. fr. M. Brock, Paris, La littérature artistique, 1998 ; M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, trad. fr. M. Brock, Des travaux/Seuil, 1989 ; F. Vuilleumier-Laurens, « Les leçons du *paragone*. Les débuts de la théorie de la peinture », *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, sous la direction de P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, chap. VIII, p. 596-610.

lors aborder la question de la représentation. Dès le XIV^e siècle, l'invention de la perspective et le renouveau « réaliste » introduit en peinture par Giotto et par son école bouleversent l'ordre du visuel et incitent les peintres à envisager leur art en termes d'imitation de la nature. L'art de la Renaissance, comme l'explique E. Panofsky, « arrache à un oubli millénaire la conception selon laquelle l'œuvre d'art doit être la reproduction fidèle de la réalité ». Alors que la peinture médiévale n'était et n'entendait être que la réalisation matérielle, la mise en forme d'une représentation mentale construite par l'artiste, la peinture de la Renaissance entend ressembler à la nature et trouver, en même temps, l'harmonie entre la représentation intérieure élaborée par l'artiste et la réalité du monde extérieur²⁶. Mû par une double exigence de fidélité mimétique et de beauté, l'artiste doit donc à la fois imiter au plus près la nature et la perfectionner. L'imagination de l'artiste s'en trouve valorisée, car c'est par elle que s'établit l'harmonie entre l'idée du beau qu'il s'est forgée, voire l'Idée au sens platonicien, et la nature extérieure qui l'entoure. C'est l'un des bouleversements théoriques qu'introduit dès le XV^e siècle le *De Pictura* d'Alberti (1435), qui constitue non seulement l'un des premiers textes humanistes de critique d'art, mais l'un des premiers à affirmer la valeur scientifique, philosophique et même rhétorique de la peinture : celle-ci poursuit les mêmes finalités que la poésie – émouvoir et instruire le spectateur – et avec des moyens similaires : l'imitation de la nature, représentée à travers le prisme d'une « histoire » empruntée si possible à la lecture des anciens. À la suite d'Alberti, Léonard de Vinci développe à son tour, au début du XVI^e siècle un célèbre *paragone* qui place au premier plan l'imitation de la nature et l'idéal d'une représentation vivante de celle-ci, pour affirmer sans surprise la supériorité de la peinture sur sa rivale, la poésie.

L'histoire de l'art connaît donc un phénomène analogue à celui qui se produit dans l'histoire de la littérature : le retour aux Anciens et la référence constante aux modèles grecs et latins s'accompagne d'un renouvellement exceptionnel de la technique picturale, qui permet de redéfinir les enjeux, les moyens et les fins de la peinture et de l'arracher à son statut d'« art mécanique » en y introduisant les notions de la rhétorique et de la poésie. À l'inverse, les poètes et les lettrés vont recourir au *paragone* et au vocabulaire artistique pour mettre en valeur le pouvoir de représentation de la poésie, son aptitude à faire voir son objet, donc sa conformité aux nouvelles règles édictées par

²⁶ Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, préface de J. Molino, Gallimard, « Tel », 1989, p. 63 [1^e éd. Leipzig, 1924].

la *mimesis*. Notre lecture des textes relevant du *paragone*, auxquels nous associons les nombreux commentaires de *l'ut pictura poesis* horatien à la Renaissance, nous permettent précisément de retracer cette évolution vers une approche plus mimétique de la poésie, enrichie des multiples apports des premiers textes de critique d'art et de la tradition du *paragone*, qui finit par constituer la vive représentation, vers le milieu du XVI^e siècle, comme l'un des grands enjeux du renouvellement de la poésie. Si notre propos entend par là se situer dans le prolongement des études comparatistes qui ont pu mettre en rapport, depuis la thèse de F. Lecercle, les textes littéraires et les arts visuels, il propose ainsi une perspective un peu différente, puisqu'il entend considérer les interactions et l'émulation entre poésie et arts visuels comme un point de départ au développement d'une nouvelle approche du texte littéraire, et d'une redéfinition de la représentation poétique²⁷.

En effet, de même que la naissance d'une réflexion théorique sur les arts visuels permet de réhabiliter l'imagination de l'artiste, de désigner celui-ci comme créateur et non plus seulement comme artisan de son œuvre, de même la référence artistique met en valeur, dans les textes poétiques français, la volonté d'imiter les productions de la nature – la nature « naturée » – mais aussi son pouvoir créateur, la nature « naturante » (*natura naturans*, ou *natura artifex*). L'étude de T. Chevrollet souligne cette importante distinction, mais dans une perspective strictement théorique qui ne tient pas vraiment compte de ses implications littéraires et poétiques. Or, la présence d'un lexique ou d'un imaginaire artistique et plus spécifiquement pictural, aussi bien dans les textes théoriques que dans les productions poétiques de notre période, met en évidence une volonté nouvelle de faire du texte littéraire une représentation du monde, qui soit aussi une auto-représentation du poète et du pouvoir de la poésie. La notion de « représentation » implique ainsi, dès le XVI^e siècle, cette double dimension « transitive » et « réflexive » qu'analyse L. Marin à propos de la représentation classique :

Dès lors, c'est l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie. D'un côté, une opération mimétique qui assure le fonctionnement, la fonction, voire la fonctionnalité d'un présent au lieu d'un absent. De l'autre, une auto-présentation constitutive d'une identité, une auto-identification qui assure une légitime valeur de beauté. En d'autres termes, représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension –

²⁷ Parmi les travaux qui traitent de la question du *paragone* dans une perspective comparatiste, voir notamment sur F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, G. Narr, 1987, et E. Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

dimension réflexive, se présenter ; dimension transitive, représenter quelque chose – et un double effet : l'effet de sujet et l'effet d'objet²⁸.

La poésie française des années 1550 renforce ainsi cette tendance à l'« exhibitionnisme » poétique que P. Galand-Hallyn identifie déjà dans la poésie descriptive des auteurs néo-latins²⁹. En France, la rivalité esthétique et sociale avec les artistes et les arts visuels nourrit la revendication d'un pouvoir de représentation propre à la poésie en langue française, et la volonté d'élever celle-ci vers la plus haute forme de représentation artistique et poétique. L'étude de la référence artistique nous permet de mettre en évidence la présence d'un double modèle mimétique – les arts visuels – et littéraire – la description héroïque – et nous conduit ainsi à interroger, dans une double perspective théorique et poétique, l'évolution d'un langage poétique qui se veut à la fois *mimesis* de la « nature » et « démonstration » – une autre acception du mot « représentation » – du pouvoir de la poésie.

Langage et représentation

La vive représentation est donc aussi associée à un questionnement sur les ressources poétiques et linguistiques de la littérature en langue française. La poésie descriptive se présente en effet, dès la *Deffence, et illustration de la langue françoise* de Du Bellay (1549), comme un moyen privilégié d'« illustration » de la langue, dans la mesure où elle est étroitement associée à son enrichissement lexical, et où elle constitue précisément une mise en « évidence » – au sens rhétorique de ce terme – non seulement de l'objet décrit, mais de l'expressivité même de la description. Les rhéteurs latins associent l'*enargeia* à l'*illustratio* ou à l'éclat du langage. L'importance nouvelle que prend cette poésie descriptive dans les textes des années 1550 traduit ainsi la volonté d'affirmer la légitimité d'une poésie élevée en langue française, capable d'égaliser celle des anciens et des grands poètes italiens. Dans la période que nous étudions, la légitimité en tant que telle du français comme langue littéraire ne constitue plus vraiment un enjeu : l'ordonnance de Villers-Cotterêts, qui imposait en 1539 l'usage du « français » – au sens restreint de « francilien » –, la langue du roi, comme langue officielle, marquait déjà l'aboutissement d'une longue évolution qui avait vu progressivement se diffuser l'usage d'un français unifié dans les documents officiels et

²⁸ L. Marin, *De la représentation*, recueil établi par D. Arasse *et al.*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1994.

²⁹ P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, p. 100-102.

dans les textes littéraires. Vers le milieu du siècle, ce sont désormais l'illustration de la langue française, son enrichissement, son renouvellement et son élévation, qui constituent le principal enjeu de la pratique littéraire³⁰. L'imitation des anciens, la pratique d'une poésie érudite et le travail de la langue poétique deviennent, dès le « manifeste » de Du Bellay en 1549, les moyens de cette illustration. La vive représentation, qui réunit plusieurs figures descriptives dont on a évoqué l'importance dans la grande poésie héroïque des anciens, est au cœur de cette évolution.

Or, cette nouvelle conception de la langue et plus particulièrement de la langue poétique s'inscrit aussi dans une relation complexe, faite d'émulation et de rivalité, avec la langue et la littérature italiennes. Le discours théorique de Du Bellay, et plus généralement l'idée d'une illustration de la langue française, s'enracinent en effet dans une longue tradition théorique italienne qui avait abouti, au début du XVI^e siècle, à la fameuse *questione della lingua*. Dans un contexte linguistique très différent du contexte français – la langue italienne n'étant alors pas unifiée, mais multipliée en de nombreux dialectes –, ces débats n'en posaient pas moins la question des critères censés définir un « vulgaire illustre », selon l'expression déjà utilisée par Dante dans son *De vulgari eloquentia* au début du XIV^e siècle : une langue littéraire noble, distincte du langage parlé. Les réflexions théoriques italiennes pouvaient s'appuyer sur une tradition d'excellence littéraire en langue vulgaire, représentée par les œuvres de Dante, de Pétrarque et de Boccace, les « trois couronnes » toscanes qui deviennent, dans la réflexion théorique italienne du XVI^e siècle, des modèles stylistiques et poétiques au même titre que Cicéron et Virgile. Pour les poètes et les théoriciens français du XVI^e siècle, la réflexion critique et la littérature italiennes constituent ainsi à la fois une référence et un modèle qu'il s'agit désormais d'égaliser ou de dépasser. Les réflexions françaises sur l'expressivité de la langue, sur le pouvoir de représentation de la poésie, s'inscrivent ainsi dans une relation triangulaire avec le latin et l'italien : il s'agit de mettre en évidence le pouvoir de représentation propre à la littérature en langue française, et d'ériger celle-ci, contre l'italien, en digne héritière des grands poètes latins.

Cette émulation linguistique et poétique constitue en réalité une manifestation d'une rivalité plus profonde, qui s'articule, comme l'ont montré notamment les travaux de J. Balsamo, autour de l'idéologie de la *translatio imperii et studii*. Dans le contexte des guerres d'Italie, qui se poursuivront jusqu'en 1559, affirmer la suprématie

³⁰ Pour une synthèse récente sur ces questions, voir E. Buron dans E. Buron, N. Cernogora, C. Trotot, *La Défense et illustration de la langue françoise, L'Olive*, Neuilly, Atlande, 2007, p. 48-55.

linguistique et littéraire des Français par rapport aux Italiens revient aussi, symboliquement, à imposer l'idée d'une prédominance du modèle culturel et politique français, présenté ainsi comme l'héritier direct des civilisations grecque et romaine, en lieu et place de l'Italie³¹. De ce point de vue encore, le rôle de la vive représentation est central dans la revendication littéraire d'un tel héritage : d'abord parce qu'elle met en valeur l'éloquence et l'expressivité de la langue, et qu'elle contribue à faire de celle-ci l'un des piliers de l'affirmation culturelle française ; ensuite parce qu'elle contribue, en privilégiant certains motifs symboliques, notamment à travers les descriptions d'œuvres d'art, à faire du poète le chantre du pouvoir royal ; enfin, parce qu'en affirmant la volonté d'élever la poésie française et la langue descriptive à la hauteur des grands poèmes héroïques des anciens, elle ouvre la possibilité d'écrire une épopée moderne, illustrant la langue française et exaltant le prestige du roi. Les analyses des textes théoriques et poétiques que nous proposons tout au long de notre travail entendent ainsi montrer comment la pratique de la vive représentation permet de concilier l'illustration de la langue et la valorisation d'une poétique descriptive seule capable de représenter le prestige linguistique et culturel français, et du souverain qui l'incarne.

Aussi, dès les premiers textes théoriques de notre période, les auteurs français, à commencer par Du Bellay dans *La Deffence*, suivi par Peletier et par Ronsard, vont-ils s'efforcer de définir les moyens de rendre le langage plus expressif, plus adapté au développement du « poème héroïque » ou du « long poème françois » qui s'inscrit, dès 1549, à l'horizon de leurs réflexions. L'émulation avec le modèle italien est là-encore sous-jacente, mais constante. En affirmant l'expressivité de leur langue, les auteurs des années 1550 revendiquent en effet une aptitude proprement française à la poésie descriptive et héroïque, alors même que la littérature italienne s'était déjà illustrée dans le genre du long poème, avec Dante évidemment, mais aussi, plus récemment, avec le *Roland Furieux* de l'Arioste : le succès de ce long poème chevaleresque tout au long du XVI^e siècle atteste la prééminence du modèle italien dans la poésie narrative, et sa capacité d'en renouveler le genre. Pour les auteurs français, le développement de longues et « vives » descriptions, qu'ils ramènent systématiquement à la poésie épique homérique ou virgilienne, est donc censé favoriser, à son tour, l'émergence du « long poème » épique en langue française. Enfin, outre qu'elle contribue à l'éclat du langage

³¹ J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.

poétique par ses affinités avec le style héroïque, et qu'elle implique l'enrichissement de la langue par la précision lexicale qu'elle requiert, la poétique de la vive représentation est aussi associée à une autre forme d'illustration de la langue : dans le prolongement des auteurs anciens et néo-latins, qui associaient le pouvoir d'évocation sonore de la langue latine au style de la poésie héroïque, quelques auteurs français, dont Peletier, s'interrogent à leur tour sur la façon de produire par les mots une représentation non plus visuelle, mais sonore de l'objet décrit. À la suite des travaux critiques de K. Meerhoff, qui ont mis en évidence l'expressivité respective du « nombre » latin d'une part, de la « rime » et du « rythme » français d'autre part, nous donnons une place dans notre travail à ces réflexions³². Celles-ci présentent en effet le double intérêt de suggérer une autre forme de *translatio* du latin vers le français, et d'enrichir le mot « représentation » d'un sens plus concret : il ne s'agit plus seulement d'imiter l'apparence d'un objet, mais de le « représenter » au sens fort, de le faire apparaître aux sens du lecteur par le pouvoir sonore des mots.

Définition du corpus et perspectives de recherche.

Au croisement de plusieurs domaines de recherche, qui mêlent littérature, rhétorique et poétique, mais aussi des questions d'histoire de l'art et d'esthétique, voire de théorie de la langue et de philosophie, la poétique de la « vive représentation », n'a jamais fait l'objet, à notre connaissance, d'un travail de synthèse sur la période que nous étudions. Elle bénéficie pourtant, dans chacun de ces domaines, d'une riche tradition critique dans le prolongement desquels nous entendons situer notre réflexion, tout en proposant une perspective un peu différente et, souhaitons-nous, nouvelle sur la question. Nous cherchons à montrer que la poétique de la vive représentation constitue, à partir des années 1550, à la fois un aboutissement de plusieurs traditions théoriques et littéraires, qu'elle réunit par son indéfinition même, et, surtout, un élément central du renouvellement poétique que cherchent à provoquer les poètes de la jeune Pléiade.

Cette problématique nous a conduite à travailler de manière privilégiée sur les années 1547-1560, où paraissent les premiers écrits des poètes qui participent de ce mouvement poétique, et où se met en place une réflexion théorique qui entend poser les

³² K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique en France au XVI^e siècle. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, J. Brill, 1986. Sur la représentation sonore chez Peletier, voir J. C. Monferran, « Declique un li clictis : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans », *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-54.

fondements d'une poésie renouvelée en langue française, plus riche, plus élevée et plus savante que celle des générations précédentes. Par souci de clarté, nous continuerons à appeler « Pléiade » l'ensemble des jeunes poètes qui partagent alors les mêmes ambitions poétiques, suivant en cela une longue tradition littéraire et universitaire, tout en étant consciente qu'une telle désignation n'est pas elle-même sans poser problème : on sait en effet que la Pléiade n'a jamais vraiment existé en tant que mouvement littéraire unifié et conscient de l'être ; que seul Ronsard a évoqué dans certains de ses textes poétiques l'idée d'un groupe de poètes, d'ailleurs fluctuant, qu'il a d'abord appelé sa « Brigade » ; enfin, que les différents poètes associés à ce mouvement ont suivi des parcours poétiques, sociaux et plus tard idéologiques parfois divergents³³. Cependant, autour de 1550, une même exigence littéraire unit ces jeunes poètes qui entendent rien moins que réinventer la poésie en langue française. Dans cette volonté de renouveau, dans cette haute conception de l'activité poétique et du statut même du poète, la vive représentation occupe une place centrale, que nous nous efforcerons de mieux définir.

Nous avons pris le parti de consacrer le cœur de notre travail à trois poètes français, Jacques Peletier du Mans, Joachim Du Bellay et Pierre de Ronsard, qui non seulement représentent dans les années 1550 trois grandes figures poétiques, mais qui sont aussi les auteurs d'importants textes théoriques, dont la poésie constitue une illustration et dont elle souligne aussi parfois les limites. Du Bellay n'est pas seulement l'auteur du virulent « manifeste » de 1549, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, mais aussi le poète lyrique des sonnets de *L'Olive*, le satiriste de *l'Antérotique* et de certains sonnets des *Regrets*, le poète parfois visionnaire des *Antiquitez* et du *Songe*, en somme l'auteur d'une poésie aux formes et aux tons extrêmement variés qui construisent autant de modèles d'écriture descriptive. Peletier ne publie en revanche que deux recueils poétiques avant 1560, mais il apparaît dès ses *Œuvres poétiques* de 1547 comme le précurseur de cette poésie renouvelée, fondée sur l'imitation des anciens. Il est surtout l'auteur, en 1555, d'un important *Art poétique* dans lequel il propose une définition originale de la vive représentation, qu'il met en pratique la même année dans la poésie de *L'Amour des Amours*. Enfin, la poésie de Ronsard, particulièrement abondante entre 1550 et 1560, présente un très grand nombre de

³³ Sur la Pléiade, l'origine de ce nom et sur la réception contemporaine de ce « mouvement », voir J. Vignes, « L'Éclat de la Pléiade : un programme ambitieux (1549-1578) », *La Poésie française du Moyen-Âge jusqu'à nos jours*, dir. M. Jarrety, Paris, PUF, 1997.

poèmes ou de passages descriptifs, d'une variété et d'une richesse jusqu'alors inégalées en France. Si Ronsard ne fait paraître son *Abrégé de l'art poétique* qu'en 1565, l'importante préface des *Odes* de 1550 et la présence dans son œuvre d'un certain nombre de poèmes largement métopoétiques contribuent aussi à construire un discours théorique, dans lequel se constituent non seulement un idéal de poésie descriptive, mais aussi, à travers celle-ci, un *ethos* poétique. Précisons enfin que les textes publiés dans cette période participent pour l'essentiel d'une poésie lyrique, mais dans laquelle les passages de vive représentation mettent en évidence la présence plus ou moins marquée du modèle héroïque.

Il va de soi que l'étude d'un tel sujet ne pouvait se restreindre au corpus poétique et même théorique de ces auteurs sans courir le risque d'appauvrir considérablement la notion de « vive représentation ». Comme l'indique le titre même de notre thèse, nous avons donc fait le choix, pour mieux mettre en valeur la riche et complexe tradition théorique, poétique et artistique dont est issue cette notion, de prendre en compte un vaste corpus de textes en grande partie italiens, dans lesquels nous avons cherché à retracer les origines, le développement ou encore les variantes de la vive représentation. Il s'agit, pour l'essentiel, de commentaires de textes anciens, d'arts poétiques et de traités théoriques, ou encore de réflexions sur l'art, souvent écrits par des humanistes italiens – ou flamands dans le cas d'Erasme – mais aussi par des auteurs français qui prolongent la réflexion italienne ou présentent, au contraire, une approche originale des questions de poétique. À l'inverse, nous avons aussi tenu compte de textes théoriques plus tardifs, écrits la plupart du temps, dans ce cas, en français, parce qu'ils présentaient un regard rétrospectif sur l'œuvre de nos poètes, prolongeaient la théorie descriptive des années 1550 et la complétaient parfois.

Enfin, la période retenue prend en compte les années qui s'écoulaient entre la publication en 1547 des *Œuvres poétiques* de Peletier, dans lesquelles paraissent aussi les premiers poèmes publiés par Ronsard et Du Bellay, et l'année 1560, qui s'inscrit dans une période de transition à plusieurs points de vue. C'est évidemment l'année de la mort de Du Bellay, mais aussi un moment de profonds changements dans la vie politique et littéraire française : la mort d'Henri II en 1559, l'assombrissement du contexte politique et religieux infléchissent profondément et durablement le rapport à l'écriture poétique, et la nature même de la poétique descriptive. Si nous prenons très occasionnellement en compte cet infléchissement final de la voix et de l'inspiration poétique, pour mieux mettre en évidence une évolution de la poétique descriptive, nous

avons choisi de privilégier la période particulière des débuts de la Pléiade, où la vive représentation va de pair avec la découverte enthousiaste du monde, de la nature et des ressources de la fiction poétique.

Notre thèse s'articule en deux temps, deux parties qui entendent faire dialoguer le discours théorique et la pratique poétique autour de 1550. La première partie, intitulée « L'élaboration d'une poétique descriptive », retrace, en privilégiant le point de vue théorique, les origines et le développement de cette poétique de la vive représentation, tout en s'interrogeant sur ses enjeux. Elle étudie d'abord (chapitre I) la longue tradition rhétorique dans laquelle s'enracine la poétique de la vive représentation, en montrant comment l'*enargeia* des anciens s'est peu à peu enrichie, entre l'Antiquité et le XVI^e siècle, des multiples apports théoriques qui ont fini par l'associer à l'idée d'une description vivante, animée, tandis que le modèle rhétorique faisait l'objet d'une comparaison fréquente avec le modèle artistique, construisant ainsi l'idéal de vive représentation. C'est précisément au motif de la comparaison entre les arts qu'est en partie consacré le chapitre II, qui explore la notion de *mimesis*, son émergence dans le discours théorique à partir des années 1540 et la manière dont ses réinterprétations successives vont imposer l'idée d'une imitation de la nature, ainsi que la présence du modèle artistique. En France, la redéfinition des enjeux de l'écriture poétique autour de l'idée d'imitation vivante de la nature fonde un nouveau rapport aux arts visuels, marqué par l'importation d'un abondant lexique technique et artistique dans la poésie. Enfin, le chapitre III met en évidence l'importance de la vive représentation dans un programme poétique fondé sur l'idée d'illustration de la langue et de la poésie. Associée au prestige de la Fable et des descriptions mythologiques qui donnent à voir une récit plaisant tout en suggérant un sens plus profond, cette poétique descriptive constitue aussi le moyen d'illustrer la langue en exploitant sa richesse ornementale et sonore, et d'élever la poésie en exhibant son potentiel épique.

La deuxième partie, davantage centrée sur l'analyse littéraire des poèmes publiés par nos trois auteurs entre 1547 et 1560, est intitulée « “Vivantes peintures” : techniques et modèles de la description ». Elle entend répondre à deux objectifs : d'une part, montrer comment et dans quelle mesure la pratique poétique s'articule avec le discours théorique étudié dans la première partie ; d'autre part, mettre en évidence, à partir de l'analyse des « vives représentations » poétiques, une cohérence entre les divers poèmes et les diverses formes poétiques, qui trace de manière plus ou moins manifeste un

parcours descriptif et poétique par-delà la diversité des textes étudiés. Nous nous intéressons d'abord (chapitre IV) aux implications poétiques de l'émulation avec les arts visuels. La question du rapport entre texte et image nous conduit à nous intéresser aux *ekphraseis* d'œuvres d'art et aux autres formes d'émulation entre poésie et arts plastiques, notamment celles du portrait et de l'édifice poétique. Dans le prolongement de ces analyses, le chapitre V développe une réflexion sur les modes d'insertion de la description dans les diverses formes poétiques : entre la condensation extrême du sonnet-tableau et l'amplification digressive propre aux longs poèmes narratifs, la description prend place de manière variée dans les poèmes, tantôt encadrée par le discours lyrique, tantôt excédant celui-ci, toujours à la limite de le dévoyer ou de le détourner vers d'autres formes poétiques. La vive représentation sonore constitue quant à elle une forme extrême de condensation descriptive. Enfin, le chapitre VI met fin à ce parcours par une étude plus transversale du corpus : il s'efforce de mettre en évidence, au-delà des multiples formes poétiques et descriptives, la façon dont les descriptions suggèrent dès les années 1550 un parcours descriptif et poétique, par la récurrence de certains motifs symboliques dans les vives représentations. Il s'achève sur une étude chronologique centrée plus spécifiquement sur la poésie ronsardienne et sur l'évolution des formes descriptives entre 1550 et 1560.

PREMIÈRE PARTIE

L'élaboration d'une poétique descriptive

Introduction

Les années 1550 constituent en France un moment de réflexion théorique et d'activité poétique intenses, marqué par l'émergence des poètes de la Pléiade et par l'affirmation d'une nouvelle ambition poétique, dont la publication de *La Deffence, et Illustration de la langue françoise* en 1549 constitue la première et « fracassante » manifestation³⁴. C'est dans ce contexte que s'élabore la poétique française de la vive représentation, fruit d'un désir de renouvellement et d'enrichissement de la langue littéraire dont nous nous attacherons, dans cette première partie, à définir les modalités. Plus précisément, nous nous efforcerons de situer le discours théorique de la Pléiade et l'élaboration de la poétique descriptive par rapport à la vaste tradition rhétorique et critique qui la précède.

En effet, si novatrices que soient les positions des auteurs de la Pléiade sur le statut du poète, sur les fonctions de la poésie, ou encore sur l'efficacité de l'écriture, elles ne s'enracinent pas moins dans une longue réflexion sur le pouvoir de la langue, ou plutôt dans un échec complexe de réflexions critiques qui remontent aux traités de l'Antiquité, se prolongent jusqu'à la fin du XVI^e siècle et qui relèvent à la fois de la rhétorique, de la poétique, de la philosophie de l'image et même, plus indirectement, de la linguistique. Comme l'écrit A. Michel à propos de la poétique néo-latine de l'« évidence » et de ses rapports avec la philosophie platonicienne, « une telle rencontre de la rhétorique et de la philosophie a permis à cette dernière de se dépasser dans la poésie »³⁵. Sans négliger les différences importantes entre la poétique néo-latine de « l'évidence » et celle, française, de la « vive représentation » – que nous nous attacherons au contraire à souligner –, il nous semble que la poétique descriptive en langue française constitue elle-même un point de convergence et d'aboutissement des réflexions sur le problème de la représentation dans le langage, dans les arts et dans le texte littéraire. Abondamment évoquées, nous le verrons, dès les traités de l'Antiquité, ces questions connaissent un nouvel essor à la Renaissance, particulièrement en Italie,

³⁴ Voir J. Vignes, « L'éclat de la Pléiade : un programme ambitieux (1549-1578) », *La Poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, PUF, 1997, p. 101-114.

³⁵ A. Michel, « La parole vive et les énigmes souriantes », préface à P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Caen, Paradigme, 1995, p. 11.

où se sont développés de manière précoce de grands centres de réflexion critique humaniste, mais aussi d'édition et de commentaire des textes anciens.

Nous proposons donc, dans les trois chapitres qui suivent, d'étudier comment et par quels biais se sont constitués, en France, une réflexion sur le pouvoir du langage poétique et les éléments d'une poétique descriptive nouvelle. Nous construirons notre propos autour de trois notions qui nous paraissent déterminantes pour préciser notre approche de la vive représentation et en comprendre les enjeux : *enargeia*, ou la question de l'efficacité et de l'éclat du langage ; *mimesis*, ou le problème du rapport entre imitation littéraire et imitation de la « nature » en poésie ; *illustratio*, ou la question de l'illustration de la langue, entendue comme élévation, enrichissement et mise en évidence du pouvoir du langage.

Chapitre 1

***Enargeia*. La « vive représentation » entre rhétorique du discours et poétique de l'image**

La notion même de « vive représentation » apparaît dans les textes théoriques français des années 1550, plus précisément dans les commentaires des textes littéraires et dans les arts poétiques de Du Bellay, de Peletier ou de Ronsard, qui désignent par elle ou par ses variantes – « vive description » – une nouvelle pratique descriptive. Employée à diverses reprises dans des contextes théoriques et poétiques, elle n'y est pourtant jamais vraiment définie. Contrairement aux figures rhétoriques proprement dites qui abondent dans les traités des années 1550, l'expression « vive représentation » ne correspond précisément à aucune notion rhétorique attestée ; son absence de définition et le caractère fluctuant de son emploi contrastent avec l'importance que prend cette poétique dans la production littéraire des années 1550. Sa désignation même est assez instable, concurrencée par plusieurs variantes comme celle de « vive description » qu'emploie par exemple Du Bellay ou celle d'« expression vive des choses par les mots » qu'on trouve chez Peletier. Nous tenterons, dans ce chapitre, de rendre compte de ces différentes désignations, de montrer plus précisément quels sens elles recouvrent, comment elles se complètent et se précisent pour dessiner les contours d'une nouvelle poétique descriptive, qui fonde elle-même une conception nouvelle, plus ambitieuse et plus élevée, du statut de la poésie.

Il nous a donc semblé que nous ne pouvions aborder la « vive représentation » sans nous efforcer d'en expliquer l'emploi et les variantes dans les textes théoriques français de la période étudiée. Cette étude impliquait de prendre en compte l'ample tradition rhétorique et poétique dans laquelle s'enracinait cette notion, tout en retraçant l'évolution théorique et lexicale qui, depuis les traités de rhétorique grecs et latins, conduit à l'élaboration, dans les textes français du milieu du XVI^e siècle, d'une poétique de la « vive représentation ». Nous nous sommes appuyée sur la tradition critique déjà existante, à commencer par les ouvrages incontournables de Perrine Galand-Hallyn¹,

¹ Sur la notion d'*enargeia* dans l'Antiquité et à la Renaissance, voir les études de P. Galand-Hallyn, notamment *Le Reflet des Fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*,

dont les études sur la poétique descriptive néo-latine et ses sources anciennes nous ont permis d'orienter nos propres recherches vers une analyse de la notion d'*enargeia*, qu'utilisent à la suite d'Aristote les rhéteurs grecs et latins pour désigner un pouvoir de représentation propre au discours oratoire, et des figures qui lui sont rattachées, comme l'hypotypose et l'*ekphrasis*. Devenue très vite indissociable, au point parfois de se confondre avec elle, d'une notion voisine et pourtant distincte, l'*energeia*, la notion d'*enargeia* fonde le désir d'une poésie vivante et détaillée, capable d'éblouir le lecteur et de déployer sous ses yeux son objet.

Consacré à l'élaboration de la notion de « vive représentation » et à ses origines rhétoriques et théoriques, grecques et latines, italiennes et françaises, ce chapitre entend mettre en évidence, dans une perspective diachronique, les origines et la genèse en France d'une nouvelle poétique descriptive.

Genève, Droz, 1994, et *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Caen, Paradigme, 1995.

I. Les sources rhétoriques et oratoires : l'*enargeia* des Anciens

A. Les théories antiques de l'*enargeia*

C'est dans les textes de Cicéron et, surtout, de Quintilien, que les théoriciens de la Renaissance trouvent définies la notion d'*enargeia* ou *euidentia*, qui désigne l'une des principales qualités de l'orateur. La critique moderne a montré l'importance de cette notion dans les arts poétiques néo-latins, italiens et français de la Renaissance, soulignant plus particulièrement son rôle dans l'élaboration d'une poétique descriptive.

1. Le modèle oratoire : *enargeia* et *euidentia*

En réalité, c'est au terme d'une longue réflexion philosophique puis rhétorique sur la clarté des images suscitées par l'imagination, puis par le discours, que les notions d'*enargeia* et d'*euidentia* finissent par s'imposer dans les traités de rhétorique. Des scholies d'Homère aux traités de Cicéron et de Quintilien, l'*enargeia*, et dans une moindre mesure l'*euidentia* qui lui est apparentée, subissent au préalable une série de glissements ou de restrictions de sens qui vont permettre le passage du philosophique au rhétorique. C'est cette évolution que nous retracerons dans un premier temps.

a) *Enargeia* et *phantasia* : les sources philosophiques et cognitives

Le mot grec *enargeia* n'entretient pourtant, à l'origine, aucun rapport avec la description ; il appartient à la même famille qu'*argos*, qui dénote à la fois une blancheur brillante et la rapidité de l'éclair, et est issu de l'adjectif *enargês* : clairement visible, brillant, évident². Le mot d'*enargeia*, attesté dès l'époque d'Homère, désigne alors l'éclat lumineux d'une apparition divine ou d'une vision onirique. Le texte homérique attribue cette qualité aux apparitions des dieux qui se présentent en pleine lumière aux

² Voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, nouvelle édition mise à jour, Paris, Klincksieck, 1999 (1^e éd. 1968), p. 104 (*argos*) et p. 345 (*enargês*).

humains (*phainesthai enargeîs*)³, telle Athéna apparaissant sous forme humaine à Ulysse, ou à la netteté d'une vision onirique, comme celle qui apparaît en rêve à Pénélope :

La fille d'Icare, arrachée au sommeil, sentit son cœur renaître, si clair (enargês) était le songe qu'elle avait vu surgir au profond de la nuit.⁴

Dans les deux cas, l'adjectif *enargês* renvoie donc à la clarté brillante d'une manifestation divine qui s'impose dans toute sa netteté, son évidence, à l'esprit humain. L'emploi du mot *enargeia* s'étendra par la suite à toute vision particulièrement brillante, désignant ainsi les qualités d'évidence et de clarté associées à un objet, réel ou imaginaire, qui s'impose à la vue ou à l'esprit humains.

L'*enargeia* acquiert dès lors une place importante dans la formation des représentations mentales. Les textes grecs l'associent à la *phantasia*, fonction qui, selon Aristote, « produit en nous les images » (*phantasmata*)⁵. Cette notion désigne à l'origine l'apparition d'un objet qui se montre (*phantazomai*) à l'œil ou à l'esprit. Dans le traité *De l'Âme*, Aristote la définit comme « mouvement produit par la sensation en acte », établissant le lien entre l'apparition d'un objet sensible et sa représentation mentale. Issue du mot « lumière » (*phôs*), la *phantasia* est elle-même mise en lumière d'un objet qui s'impose aux sens, particulièrement à la vue, puis à l'entendement : « Puisque la vue est le sens par excellence, [*la phantasia*] a tiré son nom de lumière, car sans lumière il est impossible de voir »⁶. La dimension visuelle est donc capitale dans cette définition, même si la *phantasia* aristotélicienne ne se limite pas au visible de l'expérience sensible, et qu'elle désigne aussi, déjà, la vue intérieure, les yeux de l'esprit⁷. Les Stoïciens fondent davantage leur définition de la *phantasia* sur cette étymologie visuelle ; ils insistent à leur tour sur le rôle de la vision dans la formation des représentations mentales :

³ *Iliade*, XX, 129-131.

⁴ *Odyssée*, IV, 840-841. Voir aussi P. Galand, *Le Reflet des Fleurs...*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁵ Aristote, *De l'Âme*, III, 3, texte établi par A. Jannone, traduction et notes de E. Barbotin, Paris, « Les Belles Lettres », 1966.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nous remercions Fabien Cavaillé d'avoir attiré notre attention sur ce point.

La *phantasia* tient son nom du mot lumière, en effet tout comme la lumière fait voir à la fois elle-même et ce qu'elle enveloppe, de même la *phantasia* fait voir à la fois elle-même et ce qui l'a produite⁸.

Cette évidence de la *phantasia* fonde la théorie stoïcienne de la connaissance et place l'*enargeia* au cœur de celle-ci. Les Stoïciens considèrent la *phantasia* comme une représentation qui s'impose au sujet de manière immédiate et certaine, et qui constitue le préalable de toute connaissance. L'*enargeia* désigne alors la clarté ou l'évidence de la perception sensible, essentiellement visuelle, qui fonde une telle représentation ; elle garantit la coïncidence entre la réalité objective et sa représentation mentale, et constitue la qualité première d'un savoir fondé sur la certitude immédiate de la perception. Tels sont les propos attribués par Sextus Empiricus aux Stoïciens :

Il est généralement accepté que ce qui est évident (*enargê*) est connu de soi (*autothen*) [...] tandis que ce qui est non manifeste (*adêla*) doit être suivi à la piste grâce à des signes et des démonstrations.⁹

Enargeia et *phantasia* sont ainsi étroitement liées, la première fonctionnant comme garante d'authenticité et d'infalsifiabilité de la seconde. A la différence d'Aristote, les Stoïciens prennent soin de distinguer la *phantasia*, représentation certaine, des *phantasmata*, représentations ou hallucinations attribuées à tort à un objet réel, qui ne s'observent que « chez les mélancoliques et les fous »¹⁰. L'évidence de l'*enargeia* fonde la certitude de la vérité du phénomène : certaines *phantasiai* « sont à ce point évidentes (*enargêis*) et frappantes qu'elles nous saisissent presque aux cheveux et qu'elles nous tirent vers l'assentiment ».¹¹ C'est encore la définition que retient le Cicéron des *Premiers Académiques*, qui attribue aux Stoïciens l'idée d'une évidence absolue de certaines données sensorielles, laquelle peut seule amener l'âme à cet « assentiment » nécessaire à la compréhension de l'objet :

Il n'était pas nécessaire, disaient-ils, de définir la connaissance ou perception (ou, pour traduire mot à mot, la compréhension, en grec *catalêpsis*) ; ceux qui voulaient les convaincre, ajoutaient-ils, qu'il y avait des choses qui pouvaient être comprises et perçues

⁸ Aëtius, IV, 12, 1, traduit par V. Goldschmidt, *Le Système stoïcien*, Paris, Vrin, 1953, p. 113 ; repris par A. Zangara, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique*, Paris, Vrin/EHESS, 2007, p. 235. Notre passage reprend en partie le chapitre VII de ce dernier ouvrage.

⁹ Sextus Empiricus, *Adv. Math.*, VII, 24, trad. J. Brunschwig, *Etudes sur les philosophies hellénistiques : épicurisme, stoïcisme, scepticisme*, Paris, PUF, 1995, p. 297 ; voir aussi A. Zangara, *Voir l'histoire...*, op. cit., p. 237.

¹⁰ Aëtius, IV, 12 ; voir aussi V. Goldschmidt, op. cit., p. 113, et A. Zangara, *Voir l'histoire...*, op. cit., p. 237 ?

¹¹ Propos attribués à Chrysippe par Sextus Empiricus, *Adv. Math.*, VII, 257.

étaient des maladroits, puisqu'il n'y a rien de plus clair que l'*enargeia*, comme on dit en grec ; appelons-la, s'il vous plaît, clarté ou évidence [...] ¹².

L'*enargeia* est en soi un critère de vérité qui se passe de démonstration ; les termes latins proposés par Cicéron pour traduire cette notion, *perspicuitas* (transparence, clarté) et *euidentia*, associent la clarté et l'éclat de la représentation sensible à la certitude d'une vérité qui s'impose aux sens, qui littéralement se donne à voir – *euidentia* vient du verbe *uidere* –, sans recourir à la formulation langagière. La traduction d'*enargeia* par *euidentia* vient de Cicéron, qui crée ce mot pour désigner en latin l'évidence des phénomènes ¹³. Sans rapport à l'origine avec la rhétorique, ce terme opère un glissement étymologique qui suggère une évolution dans le sens désormais accordé à *enargeia*, d'une qualité objective, la clarté brillante (*argôs*) d'une apparition sensible, à un effet : le phénomène par lequel un objet s'impose au regard (*uidere*) et imprime son image dans l'esprit. Il est, de ce fait, appelé à une importante fortune dans les traités de rhétorique. Comme le soulignent C. Lévy et L. Pernot, « ce n'est plus une qualité de la chose, supposant une coupure bien nette entre le sujet et l'objet, c'est, dans la composition même du terme [d'*euidentia*], l'évocation d'un moment fusionnel où actif et passif, vision et chose vue, sont impossibles à dissocier l'une de l'autre. » ¹⁴

b) De la perception au discours : *enargeia* et *energeia*

L'*enargeia*, notion proprement « antirhétorique » ¹⁵ à l'origine, finit ainsi par caractériser une forme d'évidence de la représentation langagière. Le rapport entre la perception et le langage avait déjà été posé, en réalité, par Aristote puis par les Stoïciens. Dans le traité *De l'Âme*, la *phantasia* assurait le passage entre la perception et sa traduction en mots, en définissant une faculté propre à l'âme de se former des images (*phantasmata*) par analogie avec les sensations perçues :

¹² Cicéron, *Premiers Académiques*, livre II : « Lucullus », texte traduit par E. Bréhier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1962, p. 196.

¹³ Voir A. Zangara, *Voir l'histoire...*, *op. cit.*, p. 252.

¹⁴ C. Lévy et L. Pernot, « Phryné dévoilée », introduction à *Dire l'Évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Cahiers de Philosophie de l'Université Paris XII-Val de Marne, n°2, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 10-12 ; sur la notion d'*euidentia* chez Cicéron, voir également, dans ce même ouvrage, W. Görler, « Les “évidences” dans la philosophie hellénistique », p. 132-133.

¹⁵ Selon l'expression de C. Calame, « Quand dire c'est faire voir... », article cité, p. 8.

Quant à la pensée discursive de l'âme, les images lui tiennent lieu de sensations. [...] C'est pourquoi l'âme ne pense jamais sans image.¹⁶

Dans la pensée stoïcienne, le lien établi entre *enargeia* et *phantasia*, qui consacrait l'emploi psychologique et cognitif de la notion d'*enargeia*, allait encore resserrer le lien entre la perception et le langage, en attachant à la certitude qui accompagnait toute représentation évidente (*enargês*) un contenu immédiatement discursif. Le passage de la perception à sa mise en mots rendait ainsi possible une *enargeia* discursive susceptible de traduire ce qu'Adriana Zangara propose d'appeler « l'*enargeia* des phénomènes »¹⁷.

L'ambiguïté de la notion d'*enargeia*, tour à tour clarté d'un phénomène qui s'impose aux sens et évidence de sa formulation, apparaît dans les textes consacrés par Aristote à l'art de composer et à l'art du discours, la *Poétique* et la *Rhétorique*. Si le traité *De l'Âme*, qui définit la *phantasia*, ne développe guère la notion d'*enargeia*, son emploi dans la *Poétique* situe celle-ci au croisement entre la perception sensible, l'imagination et le langage. Le terme d'*enargeia*, ou plus précisément l'adjectif *enargês* dont il est dérivé, intervient à deux reprises dans le texte. Il est d'abord convoqué pour conseiller au poète de se mettre sous les yeux (*pro ommatôn*) les situations qu'il décrit :

car en les voyant ainsi très clairement (*enargestata*), comme si l'on était sur les lieux mêmes de l'action, on pourra trouver ce qui convient et éviter la moindre contradiction interne¹⁸.

L'*enargeia* désigne ainsi d'abord la clarté d'une représentation mentale formée à partir de l'observation ou du souvenir d'une situation réelle. La suite du texte applique l'adjectif *enargês* à la représentation poétique elle-même, plus particulièrement à la tragédie, plus dense, plus rigoureuse et de ce fait plus claire que l'épopée :

De plus, même sans mouvements, la tragédie produit l'effet qui lui est propre aussi bien que l'épopée : la lecture révèle avec éclat les qualités d'une tragédie ; et si alors elle se révèle supérieure sous les autres rapports, il n'est pas nécessaire d'y rattacher l'art de l'acteur. [...] Elle a de plus encore pour elle la clarté (*to enargês*), que ce soit à la lecture ou lors des représentations.¹⁹

Vouée à la représentation scénique, la tragédie expose clairement les situations et les actions qu'elle décrit au regard et à l'entendement du spectateur ou du lecteur, rendant possible une représentation mentale de l'intrigue par la seule force des mots.

¹⁶ Aristote, *De l'Âme*, 431 a 15-17, éd. citée, p. 85.

¹⁷ A. Zangara, *Voir l'histoire...*, op. cit., p. 241.

¹⁸ Aristote, *Poétique*, 1455a. Nous suivons la traduction de M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, p. 131.

¹⁹ Aristote, *Poétique*, 1462 a, éd. citée, p. 156.

Dans la *Rhétorique*, la place de l'*enargeia* est plus incertaine et seules quelques variantes du texte établissent une occurrence de cette notion, la substituant alors à celle d'*energeia*, qui désigne l'activité ou la mise en mouvement d'une force ou d'une faculté (*dynamis*)²⁰. Cette confusion même, qu'elle soit déjà le fait d'Aristote, comme le suggère G. Morpurgo-Tagliabue²¹, ou seulement celui de ses transpositeurs plus tardifs, consacre l'emploi proprement discursif et plus spécifiquement rhétorique de l'*enargeia*, le discours apparaissant comme le seul point de rencontre possible entre les deux notions d'*enargeia* et d'*energeia*. Dans la *Rhétorique*, cette dernière est en effet associée aux qualités d'un langage capable de susciter une représentation mentale de son objet en l'absence de celui-ci.

[L'élocution et les enthymèmes sont élégants] si l'on place (les faits) sous les yeux (*pro ommatôn*), car on voit mieux, nécessairement, ce qui est en cours d'exécution que ce qui est à venir. Il faut donc se préoccuper de ce triple but : la métaphore, l'antithèse et l'exécution (*energeias*)²².

L'*energeia*, « exécution » ou mise en mouvement, est donc aussi associée au pouvoir de placer « devant les yeux » (*pro ommatôn*) l'objet du discours. Parfois traduite par « vivacité », elle suscite une représentation « en acte » de l'objet décrit, qui semble s'animer sous le regard même du lecteur. Convoquée à plusieurs reprises dans les chapitres qui traitent du style poétique, elle qualifie tout particulièrement le pouvoir d'évocation de la métaphore, figure particulièrement apte à « mettre les faits devant les yeux », parce qu'elle les montre « en action » (*energounta*)²³. D'un traité à l'autre, la persistance d'une référence visuelle (*pro ommatôn*) évoquant un même pouvoir de rendre visible ou comme visible l'objet du discours établit ainsi un lien étroit entre, d'une part, la clarté et l'évidence d'une représentation mentale ou langagière (*enargeia*), d'autre part la représentation en acte, la mise en mouvement par les mots (*energeia*).

Relues à la lumière l'une de l'autre, la *Poétique* et la *Rhétorique* ouvraient ainsi la voie à une récupération rhétorique de l'*enargeia* et à une confusion devenue presque

²⁰ *Rhétorique*, 1410b36. La notion d'*energeia* est fréquemment employée dans la *Métaphysique* (notamment en IX, 6, 1048a). Voir A. Wartelle, *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 142 (*enargeia*) et 144 (*energeia*)

²¹ G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 256-266.

²² Aristote, *Rhétorique*, 1410b36. Nous suivons la traduction de C.-E. Ruelle, revue par P. Vanhemelryck, Paris, Le Livre de Poche classique, 1991.

²³ Aristote, *Rhétorique*, 1411b24-25. Sur le sens et les implications de la métaphore dans la *Poétique* et la *Rhétorique*, nous renvoyons à l'ouvrage fondateur de P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1997 (1^e éd. : 1975), Première étude : « Entre rhétorique et poétique : Aristote », p. 13-63.

systematique à la Renaissance entre les deux notions, au départ bien distinctes, d'*enargeia* et d'*energeia*.

c) L'*enargeia* rhétorique

Reprise, vraisemblablement dès l'époque de Théophraste, dans les ouvrages de rhétorique, la notion d'*enargeia* finit par être entièrement assimilée à une qualité du discours. C. Calame et P. Galand-Hallyn font remonter cette spécification de sens aux scholies homériques, où l'*enargeia*, qui caractérisait d'abord l'éclat des visions oniriques décrites dans l'*Iliade*, en vient à qualifier l'art descriptif même d'Homère²⁴. Chez les rhéteurs latins, la notion d'*enargeia* qualifie un discours capable de « placer devant les yeux » de l'auditeur (*ante oculos ponere*), selon l'expression désormais consacrée, un objet, une scène ou un être absents. La référence visuelle se diffuse ainsi dans les ouvrages de rhétorique ; les théoriciens de la Renaissance la développeront à leur tour, quitte à l'enrichir d'autres images sensibles pour mieux définir les multiples effets de l'*enargeia* descriptive.

En réalité, la référence visuelle investit le domaine rhétorique avant même que la notion d'*enargeia* n'en vienne à désigner cette qualité singulière du discours de l'orateur. Déjà, avant les traités d'art oratoire de Cicéron et de Quintilien, l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* distinguait de la simple « clarté » la capacité de « donner à voir » l'objet du discours. Dans le traité, ces deux qualités déterminent respectivement deux figures majeures du discours de l'orateur : la *descriptio*, qui représente avec « clarté, netteté et vigueur » un fait et ses conséquences, de telle sorte que l'auditeur les conçoive clairement²⁵ ; et la *demonstratio*, qui consiste à narrer un fait ou un événement « de telle manière que l'action semble se dérouler et l'événement se passer sous nos yeux »²⁶. Une telle distinction conduit ainsi à différencier non seulement deux degrés de la « clarté », mais bien deux effets différents du discours, la *descriptio* s'adressant davantage à l'intelligence du spectateur, tandis que la *demonstratio*, plus ostentatoire, participe de sa force pathétique. Ainsi défini comme un élément du *pathos*, le pouvoir

²⁴ C. Calame, « Quand dire c'est faire voir... », article cité, p. 12 n ; P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs...*, p. 38. Sur l'emploi d'*enargeia* dans les scholies homériques, on pourra se référer plus particulièrement à G. Rispoli, « *Phantasia* ed *Enargeia* negli scoli all'*Iliade* », *Vichiana*, 13, 1984, p. 311-339

²⁵ « perspicuam et dilucidam cum grauitate expositionem » : *Rhétorique à Herennius*, IV, 51, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

²⁶ « Demonstratio est cum ita uerbis res exprimitur ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur » : *Rhétorique à Herennius*, IV, 68, éd. citée.

visuel du langage se voyait conférer une ambiguïté que ne lèveraient pas les traités de rhétorique plus tardifs : lié à la clarté de la démonstration, il désignait en même temps le pouvoir d'un discours capable de dominer, par la force d'une illusion rhétorique, les sens du spectateur.

Avec les traités d'art oratoire de Cicéron, l'*enargeia* s'enrichit du prestige de la grande éloquence. La notion d'*enargeia* n'apparaît pourtant pas dans les traités cicéroniens de rhétorique et même le mot latin *euidens* n'y est employé qu'une seule fois, dans un sens plus juridique que rhétorique, pour désigner l'évidence d'un fait connu de tous et qui se passe de démonstration²⁷. Toutefois, le traité *De l'Orateur* mentionne parmi les « figures de pensée » susceptibles de « relever le style » cette faculté rhétorique qui parvient quasiment à placer le fait décrit « devant les yeux » et qui, de ce fait, rend plus clair et plus brillant (*illustris*) le discours :

En effet, pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment et les placer pour ainsi dire sous les yeux, procédés qui, même dans l'exposé des faits, ont un très grand poids, pour mettre dans tout leur jour ceux que l'on expose aussi bien que pour les amplifier ...²⁸

Le fait de « placer devant les yeux » est désormais ramené au seul talent de l'orateur : suscitant l'illusion d'une présence pratiquement sous les yeux de l'auditeur, le langage agit plus fortement sur les affects, assurant l'emprise du rhéteur sur son auditoire. La force descriptive du discours participe ainsi du caractère illustre du langage ; le lexique de la clarté désigne désormais, au-delà de la clarté d'une représentation discursive qui donne à voir les faits exposés, l'éclat d'un langage brillant et orné :

On donne de l'éclat au style en se servant de mots choisis pour leur allure noble, de métaphores, d'hyperboles, d'épithètes, de reprises, de synonymes [...] En effet, cette partie du style est celle qui place les choses pour ainsi dire sous les yeux ; ce sens en est particulièrement frappé, mais les autres sens et particulièrement l'intelligence peuvent aussi en être émus. D'ailleurs ce que j'ai dit de la clarté du style, s'applique exactement à l'éclat. En effet, l'éclat (illustre) est quelque chose de plus que la clarté (dilucidum), dont je parlais plus haut. Celle-ci nous fait comprendre une chose, l'autre fait que nous croyons la voir.²⁹

La distinction entre « clarté » et « éclat » reprend celle qu'opérait la *Rhétorique à Herennius* et la double d'une distinction stylistique : à la clarté d'un discours permettant

²⁷ Voir « Phryné dévoilée », introduction de C. Levy et L. Pernot à *Dire l'évidence...*, *op. cit.*, p. 5-12.

²⁸ Cicéron, *De Oratore*, III, 201-202, éd. et trad. Henri Bornecque et Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1971

²⁹ Cicéron, *Partitiones oratoriae*, I, 20, éd. et trad. fr. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

de concevoir clairement les faits exposés, le rhéteur oppose l'artifice d'un style si bien orné qu'il donne l'illusion de faire voir la scène qu'il évoque. Les mots *illustris* et *illustrare*, que les écrivains de la Renaissance reprendront sous le concept d'*illustratio* ou sous son équivalent français d'*illustration*, traduisent déjà l'ambivalence de cette *enargeia* qui éclaire le contenu du discours et lui donne de l'éclat.

Mais c'est dans *l'Institution oratoire* de Quintilien que les commentateurs et les théoriciens de la Renaissance vont trouver l'analyse la plus aboutie de l'*enargeia*, nommée cette fois dans un contexte exclusivement rhétorique :

Ce que les Grecs appellent phantasia (nous pourrions aussi bien l'appeler uisio), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour bien faire naître les émotions [...] de là procédera l'*enargeia*, que Cicéron appelle *inlustratio* et *euidentia*, qui semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes³⁰.

Ce passage marque d'autant mieux la récupération rhétorique de la théorie grecque que les termes de *phantasia* et d'*enargeia* n'apparaissent guère, avant *l'Institution oratoire*, dans les traités des rhéteurs latins. Le traité grec *Du sublime* du Pseudo-Longin, un peu antérieur à *l'Institution oratoire*, avait toutefois déjà amorcé une réinterprétation rhétorique de la *phantasia*, définie comme une « apparition » susceptible de se manifester par le seul pouvoir du discours, en l'absence même d'objet réel :

Car si le nom d'apparition [*phantasia*] est communément donné à toute espèce de pensée qui se présente, engendrant la parole, maintenant le sens qui l'emporte est celui-ci : quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire.³¹

En consacrant l'emploi rhétorique de la *phantasia*, Quintilien redéfinit à son tour l'*enargeia* non plus comme une condition, mais comme un effet de celle-ci : la capacité d'imaginer des choses absentes détermine le pouvoir d'agir sur les émotions de l'auditeur en lui imposant les mêmes images. Née de la *phantasia* de l'orateur, l'*enargeia* ne désigne plus tant la clarté objective d'un objet ou de sa représentation mentale qu'un effet de clarté, voire une illusion, produits et recherchés par le discours. Selon le but poursuivi par l'orateur, elle peut ainsi renforcer la clarté du discours

³⁰ Quintilien, *L'Institution oratoire*, VI, 2, 29 à 32, trad. J. Cousin, Les Belles Lettres, 1978.

³¹ Pseudo-Longin, *Du Sublime*, XV, 1, éd. et trad. J. Pigeaud, p. 79

comme elle peut séduire les sens de l'auditeur en lui imposant la représentation brillante d'une réalité absente. L'effort de Quintilien pour concilier sa définition de l'*enargeia* avec les notions plus spécifiquement cicéroniennes d'*evidentia* et d'*inlustratio* traduit ce statut ambivalent, à mi-chemin entre clarté « évidente » du discours et « éclat » du langage.

De fait, dans l'*Institution oratoire*, l'*enargeia* désigne tantôt une qualité de la narration (*enargeia-evidentia*) qui renforce la clarté de l'exposé (*perspicuitas*) auquel elle donne « l'apparence de la plus grande évidence possible »³², tantôt un ornement du discours (*enargeia-repraesentatio*), une figure descriptive propre à susciter une illusion de présence dans l'esprit de l'auditeur :

Ainsi, l'*enargeia*, dont j'ai fait mention dans ce qui concerne les préceptes de la narration, doit être rangée parmi les ornements, parce qu'elle est évidence ou, comme d'autres disent, *repraesentatio* plutôt que clarté (*perspicuitas*), que la première se laisse voir ouvertement, tandis que la seconde, en une certaine mesure, se montre. C'est une grande qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux.³³

Ces deux approches ne sont pourtant pas forcément contradictoires : comme le rappelle en effet P. Galand-Hallyn, les auteurs antiques ne distinguent pas la narration de la description ; l'*enargeia* peut donc à la fois renforcer la clarté des faits racontés et la vigueur des descriptions, appuyer la visée persuasive de l'orateur et charmer l'imagination de l'auditeur. Quintilien prend soin de la distinguer de la seule « clarté » ou *perspicuitas* par le surcroît d'élégance, d'efficacité et d'éclat qu'elle apporte au discours de l'orateur.

Associée à la nécessité qu'entrevoient les rhéteurs latins d'« illustrer » le discours, l'*enargeia* rhétorique ne perd pas pour autant son sens premier d'évidence et de clarté ; mais elle est désormais associée à un ensemble de qualités descriptives et ornementales, dont les deux principales figures, l'hypotypose et l'*ekphrasis*, vont assurer le passage du rhétorique au littéraire.

³² Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, 63-64

³³ Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 61-62. J. Cousin traduit *repraesentatio* par « hypotypose ». Afin d'éviter toute confusion avec la figure de l'hypotypose (*hypotyposis*) traitée par Quintilien en IX, 2, 40 (cf. *infra*), nous gardons le terme latin.

2. Les figures de l'*enargeia* : *hypotypose* et *ekphrasis*

Dès les traités latins, l'*enargeia* rhétorique est associée aux principales figures de la description, l'*hypotypose* et l'*ekphrasis*, voire confondue avec elles. Cette confusion a parfois été entretenue par les critiques modernes : T. Cave, évoquant « le redoublement des termes qui désignent ce dispositif », place l'*enargeia* sur le même plan que ces deux figures ; P. Galand-Hallyn propose de voir l'*enargeia* comme un équivalent de l'*hypotypose*, mieux connue, il est vrai, du lecteur moderne³⁴ ; si bien que cette qualité rhétorique complexe qu'est l'*enargeia* finit par être assimilée aux figures descriptives qui la produisent. Alors même que l'*ekphrasis* se distingue à l'origine de l'*hypotypose* par un sens technique précis, la distinction même entre ces deux figures devient, dans ces conditions, problématique. Elle est d'autant moins aisée que ces deux figures n'apparaissent généralement pas dans le même contexte, les rhéteurs privilégiant l'une ou l'autre de ces dénominations pour désigner un ensemble de procédés descriptifs souvent similaires, et poursuivant un semblable effet de clarté et de visibilité de la représentation.

a) L'*hypotypose*

L'*hypotypose* (du grec *hypotypôsis*, ébauche) désigne, dans les rhétoriques modernes, un type de description particulièrement vivant et détaillé. Il s'agit donc d'une figure macrostructurale et non d'un simple ornement du style, même si les rhéteurs anciens la classent plutôt parmi les figures ou les ornements. Le terme est employé par Quintilien, qui en attribue lui-même l'usage aux rhéteurs grecs contemporains. Elle est mentionnée dans le chapitre consacré aux figures de pensée (IX, 2, 40) ; l'*hypotypose* y est présentée comme une figure particulièrement apte à susciter l'*enargeia* :

Quant à la figure, dont Cicéron dit qu'elle place la chose sous les yeux, [...] cette figure, dans le livre précédent, je l'ai liée à l'euidencia [quem locum...subieciimus euidenciae]. C'est le nom que lui a donné Celse. D'autres l'appellent hypotypôsis, et la définissent

³⁴ T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, tr. fr. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p. 56 ; P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs...*, *op. cit.*, p. 39.

comme une représentation des faits proposée en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre.³⁵

Une telle description consiste en un exposé détaillé de l'action racontée et de ses circonstances, imaginaires ou réelles, essentielles ou accidentelles³⁶. Elle fait appel à un ensemble d'éléments syntaxiques et rhétoriques : multiplication de détails et d'indications spatiales, recours aux comparaisons et aux métaphores qui renforcent le pouvoir visuel de la description, auxquels s'ajoutent des procédés rhétoriques qui visent à impliquer le public dans le présent de l'action racontée : adresses directes à l'auditoire, déictiques, emploi du présent historique ou narratif (*trahatio temporum*). L'emploi prédominant de l'un ou l'autre de ces éléments peut caractériser des cas particuliers de l'hypotypose, comme la *topographia*, « description claire et expressive des lieux », et la *diatypose*, « figure particulièrement frappante » qui renforce l'expressivité de la description par l'emploi du présent narratif, si bien que « l'histoire semble vécue, non racontée ». Cette dernière figure peut ainsi apparaître, selon la définition qu'en donne G. Molinié, comme « un condensé d'hypotypose ». Le traité *Du Sublime* du pseudo-Longin la classe parmi les figures qui donnent force et éclat au discours : suscitant dans l'esprit de l'auditeur des « apparitions » mentales [*phantasiai*], elle contribue à rendre les esprits captifs et à assurer le pouvoir de l'orateur. Dans les traités plus tardifs, le terme de diatypose finit par se confondre avec celui d'hypotypose et on le trouve encore chez certains auteurs de la Renaissance, français ou italiens, comme une figure privilégiée de l'*enargeia*³⁷.

Quintilien souligne ainsi le fonctionnement spécifique, à la fois mimétique et rhétorique, de l'hypotypose. La puissance de cette figure tient en effet à ce qu'elle donne au récit de l'orateur une grande clarté visuelle (*enargeia*) tout en lui « donnant vie » et en l'animant (*energeia*). Chez Quintilien, l'hypotypose est d'abord louée pour ses qualités descriptives, son aptitude à « suivre la nature » et à représenter la scène ou l'action décrite aussi nettement que si celle-ci se déroulait sous les yeux du lecteur ; les

³⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, 40. La figure qui « met la chose sous les yeux » est mentionnée par Cicéron dans *L'Orateur*, 139.

³⁶ *Ibid.*, VIII, 69 : *minus est tamen totum dicere quam omnia* (« on dit moins en indiquant l'ensemble qu'en donnant les détails »).

³⁷ Notamment chez Trissino, *La Poetica* (livres V et VI, 1562), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, II, éd. B. Weinberg, p. 85. F. Goyet (« De la rhétorique à la création », article cité, p. 66) mentionne une autre occurrence de ce terme chez Rabelais, au début du chapitre V du *Tiers Livre*, où Pantagruel loue l'éloquence de Panurge pour ses « belles graphides et diatyposes ». Le terme réapparaît ensuite, distingué de l'hypotypose, dans les *Poetices Libri VII* (III, XXXIII) de Scaliger (1561). Sur cette notion, définie comme un « condensé d'hypotypose », voir aussi G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, article « diatypose », *op. cit.*, p. 116.

nombreuses références picturales témoignent des qualités mimétiques et plastiques que le rhéteur attribue à l'hypotypose : « tracer...le portrait complet d'une scène », « peindre une scène », effectuer « un admirable tableau ». Toutefois, l'hypotypose ne se limite pas à cette clarté visuelle : présentant à l'auditeur non l'image d'une action accomplie, mais le spectacle d'une scène ou d'une action qu'il « croit voir » se dérouler sous ses yeux, elle l'implique affectivement dans le discours de l'orateur. Figure moins « visuelle » que « spectaculaire », pour reprendre la distinction de F. Goyet, l'hypotypose tient sa force persuasive de son aptitude à créer du *pathos*, à susciter la pitié ou l'indignation de l'auditeur³⁸.

Ce pouvoir proprement rhétorique de l'hypotypose se manifeste dans les multiples exemples que développe Quintilien, empruntés à Cicéron et à Virgile, invariablement suivis d'un commentaire sur les effets qu'ils suscitent : on « croit voir » le passage du préteur décrit par les *Verrines* de Cicéron ; la description d'une ville assiégée, qui constitue peut-être un souvenir de Virgile, fait « apparaître » les flammes d'un incendie, le fracas des toits qui s'écroulent, et jusqu'aux cris des victimes³⁹. En décrivant avec force détails les descriptions de ses prédécesseurs et les effets qu'elles suscitent, le rhéteur recourt à l'hypotypose pour décrire les effets propres à cette figure, comme si celle-ci ne se laissait circonscrire qu'en déployant sa propre *enargeia* :

Qui pourrait être assez dépourvu d'imagination pour ne pas voir les personnages eux-mêmes et le cadre et les attitudes, et même se représenter des détails complémentaires qui ne sont pas indiqués ? Moi, du moins, je crois voir et les traits et les regards et les caresses indécentes du couple et la muette réprobation des assistants et leur gêne interdite.⁴⁰

Figure illustrative autant que pathétique, unissant la clarté visuelle d'un « tableau » discursif au coup de force oratoire, l'hypotypose apparaît ainsi comme l'une des plus puissantes expressions de l'*enargeia* rhétorique.

b) L'*ekphrasis*

Dès les traités de rhétorique antique, l'*ekphrasis* constitue, elle aussi, une figure majeure de l'*enargeia*, avec laquelle elle entretient toutefois une relation plus

³⁸ F. Goyet, « De la rhétorique à la création... », article cité, p. 63-64.

³⁹ *Institution oratoire*, VIII, 3, 63-69. Voir la description de la prise de Troie dans le livre II de l'*Énéide*. Source : J. Cousin, « notes complémentaires », *Inst.Or.*, éd. citée, p ? 287-288.

⁴⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 64-65. ⁴⁰ *Institution oratoire*, VIII, 3, 63-69. Voir la description de la prise de Troie dans le livre II de l'

problématique : dans la critique moderne, elle en est tantôt exclue, tantôt considérée comme un élément majeur au même titre que l'hypotypose, quand elle ne se confond pas avec cette dernière⁴¹. La définition même de l'*ekphrasis* n'est pas sans poser problème : désignant à l'origine un type de texte à caractère descriptif, exhaustif et détaillé, le sens d'*ekphrasis* se réduit peu à peu à celui de « description détaillée d'une œuvre d'art » ; c'est ce dernier sens que lui attribue le plus communément la rhétorique moderne⁴².

Le terme d'*ekphrasis* est attesté à partir du I^{er} siècle, dans les traités d'exercices de rhétorique grecs (*Progymnasmata*) ; d'un emploi rare et exclusivement rhétorique, il désigne, à l'intérieur du discours, un récit complet et détaillé des faits exposés (d'*ekphrasein* : « raconter complètement »)⁴³. Les auteurs successifs de ces traités associent l'*ekphrasis* à l'effet d'*enargeia* : il s'agit selon Théon (I^{er} siècle) d'« un discours qui présente en détail et qui met clairement (*enargôs*) sous les yeux ce qui est montré » ; Hermogène (I^{er}-II^e siècle) en donne la définition suivante :

L'*ekphrasis* est un discours descriptif détaillé, clair/vivant (*enargês*) et mettant sous les yeux ce qu'il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d'événements, de saisons, d'états, de lieux et d'autres sujets. [...] Cela peut être aussi une présentation mixte, comme lorsqu'on décrit un combat nocturne, présentant à la fois un moment et une chose. [...] Les vertus de l'*ekphrasis* sont principalement la clarté (*saphêneia*) et l'évidence/l'illusion de vie (*enargeia*)⁴⁴.

Les traités successifs reprennent, jusqu'aux auteurs plus tardifs comme Aphthonios (III^e siècle) et Nikolaos (V^e siècle)⁴⁵, des formulations quasiment identiques, soulignant la cohérence et la continuité de cette définition première de l'*ekphrasis*, qui se distingue précisément par sa clarté visuelle (l'*enargeia*) et sa capacité

⁴¹ Sur le rapport entre *ekphrasis* et *enargeia*, voir notamment P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs...*, *op. cit.*, p. 10 *passim* ; S. Dubel, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », p. 249-263 ; F. Goyet, « De la rhétorique à la création... », article cité, p. 61, qui exclut l'*ekphrasis* de l'*enargeia* ; Bernhard F. Scholz, « *Ekphrasis* and *Enargeia* in Quintilian's *Institutionis oratoriae libri XII* », *Rhetorica movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, Leiden-Boston-Köln, 1999, p. 3-25, qui fonde le rapport entre *ekphrasis* et *enargeia* sur une confusion avec l'hypotypose, à partir des définitions de l'*Institution Oratoire*.

⁴² Voir par exemple G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, article « *ekphrasis* », *op. cit.*, p. 121-123.

⁴³ Sur l'étymologie et le sens du mot *ekphrasis* dans les traités grecs, voir J.-P. Aygon, « L'*ekphrasis* et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas*, n°41, 1994, p. 41-56.

⁴⁴ Hermogène, d'après la traduction latine de Priscien, *Praeexercitamenta*, 10, *Rhetores Latini Minores*, éd. K. F. Halm, Leipzig, 1863, p. 551 et suiv. Nous reprenons la traduction de P. Galand-Hallyn dans *Le Reflet des Fleurs*, *op. cit.*, p. 10, à l'exception des mots « *enargês* » (clair) et « *enargeia* » (évidence) pour lesquels nous suivons la traduction de J.-P. Aygon (« L'*ekphrasis*... », article cité, p. 55 n43) ; les équivalents proposés par P. Galand (« vivant », « illusion de vie »), nous semblaient pouvoir prêter à confusion avec la notion d'*energeia*.

⁴⁵ Sur ces auteurs, voir J.-P. Aygon, « L'*ekphrasis*... », article cité, p. 43.

de « mettre sous les yeux » l'objet décrit. La définition d'Hermogène montre que l'*ekphrasis* ne se limite pas à la description d'œuvres plastiques ; elle énumère les diverses catégories de sujets susceptibles de faire l'objet d'une *ekphrasis* : des lieux, des saisons, des personnages ou des animaux, mais aussi des événements et des actions, comme une catastrophe naturelle, un combat ou une bataille. On trouve les mêmes catégories, avec quelques variantes, dans les traités suivants, au moins jusqu'au III^e siècle.

Une telle approche appelle deux remarques : d'une part, que l'*ekphrasis*, dans sa définition première, ne se limite pas aux descriptions plastiques, mais qu'elle s'étend au contraire à une grande diversité de sujets, aussi bien statiques qu'animés ; rappelons que la limite entre narration et description est bien moins nette pour ces auteurs qu'elle ne l'est pour la critique moderne⁴⁶ ; d'autre part, que cette figure, dès lors qu'elle s'étend à des sujets en mouvement, requiert, pour atteindre à l'effet de clarté visuelle qui la définit, non seulement une description détaillée de son objet, mais encore une représentation en acte de celui-ci. Dans ces conditions, il devient difficile de distinguer l'*ekphrasis* de l'hypotypose, et l'on comprend d'autant mieux la difficulté qu'éprouvent les théoriciens à définir le domaine propre de chacune de ces figures que la description d'actions constitue pendant une longue période, aux yeux des rhéteurs, le domaine de prédilection de l'*ekphrasis*.

Cependant, dès les premières définitions que lui attribuent les rhéteurs grecs, l'*ekphrasis*, conçue à l'origine comme un exercice de style, se distingue par un souci de composition qui, s'il n'est pas absent de l'hypotypose, est plus codifié dans le cas de l'*ekphrasis* ; celle-ci tend en effet à l'exhaustivité de la représentation, et vise à donner l'image la plus complète de la scène ou de l'objet qu'elle représente par l'accumulation des détails ; l'hypotypose, à l'inverse, tend à privilégier les détails suggestifs, propres à émouvoir les passions de l'auditeur⁴⁷. L'*ekphrasis* se distingue ainsi par la longueur de la description qui la constitue, caractéristique primordiale aux yeux des rhéteurs grecs : complète et détaillée, elle tend à donner l'image la plus visuelle de son référent. Le souci de composition, le caractère achevé et complet de l'*ekphrasis* s'opposent ainsi aux contours plus incertains de l'hypotypose, qui cherche à diffuser une illusion de présence à l'intérieur du discours. On pourrait dire, en d'autres

⁴⁶ Telle que la définit, par exemple, l'article de G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points essais », 1969 ; p. 49-69 ; voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs...*, *op. cit.*, p. 9-14.

⁴⁷ Sur cette tendance de l'hypotypose à privilégier « des notations particulièrement sensibles et fortes », voir G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 168

termes, que l'aspect « accompli » de l'*ekphrasis* s'oppose à l'aspect « inaccompli » de l'hypotypose, qui introduit son destinataire dans le présent de la représentation ; cette distinction nous semble mieux rendre compte du fonctionnement spécifique de l'*ekphrasis*, souvent présentée comme une figure plus « statique » que l'hypotypose, alors que l'effet de mouvement n'en est pas exclu. Pour être plus descriptive et, de ce fait, moins pathétique que l'hypotypose, comme le souligne F. Goyet, l'*ekphrasis* n'en est donc pas moins une figure propre à susciter l'*enargeia*⁴⁸.

En revanche, le caractère plus achevé de cette figure a pu favoriser la restriction de sens que connaît la notion d'*ekphrasis* à partir de l'Antiquité grecque tardive. Dès les traités du III^e siècle, la description d'actions, jusqu'alors privilégiée, est reléguée au second plan, en faveur de sujets non animés : le traité d'Aphthonios insiste davantage sur les *ekphraseis* de lieux et d'œuvres architecturales ; le traité de Nikolaos, au V^e siècle, souligne l'importance des descriptions d'œuvres d'art, et fait apparaître les statues et les peintures, négligées par les traités précédents, comme des sujets de prédilection de l'*ekphrasis*. J.P. Aygon explique cette évolution par le développement de l'éloquence épideictique sous la Seconde Sophistique, qui privilégie les descriptions susceptibles de mieux mettre en valeur l'éclat et le pouvoir du langage⁴⁹. D'exercice de style, l'*ekphrasis* tend alors à devenir un morceau de bravoure. Le sens restreint de « description détaillée d'une œuvre d'art » finit ainsi par s'imposer dans les traités plus tardifs ; l'*ekphrasis* devient alors une catégorie particulière de la *descriptio*, alors que les traductions latines des traités grecs posaient d'abord l'équivalence entre les deux termes⁵⁰.

Du fait de cette restriction de sens, le terme d'*ekphrasis* reste rare dans les traités plus tardifs et le terme latin de *descriptio* lui est généralement préféré⁵¹. Ce fait lexicologique ne doit cependant pas conduire à sous-estimer l'importance de cette figure dans la théorie et dans la pratique descriptives de la Renaissance ; en effet, l'*ekphrasis*

⁴⁸ Sur la différence entre l'*ekphrasis*, « informative » et descriptive, et l'hypotypose, « affective » et « pathétique », voir F. Goyet, « De la rhétorique à la création... », article cité, p. 60 sq. F. Goyet en déduit que l'*ekphrasis* ne relève pas de l'*enargeia* : il nous semble pourtant que le caractère plus « visuel » de l'*ekphrasis* n'est pas incompatible avec l'*enargeia* telle que nous nous sommes efforcée de la définir au début de ce chapitre, en la distinguant de l'*energeia*.

⁴⁹ Ce passage reprend J.-P. Aygon, « L'*ekphrasis*... », article cité, p. 47.

⁵⁰ Le grammairien Priscien (fin V^e-début VI^e siècle), dans sa traduction latine d'Hermogène, utilise le terme de *descriptio* comme équivalent de l'*ekphrasis* : « *descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat* ». Voir H. Lausberg, *Handbook...*, *op. cit.*, p. 359, et J.-P. Aygon, « L'*ekphrasis*... », article cité, p. 45.

⁵¹ Sur la fortune du mot *descriptio* au Moyen-Age et à la Renaissance, voir Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. fr. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, p. 32-33n et p. 54-55.

telle que la définissent les rhéteurs grecs permet pour la première fois d'isoler le texte descriptif au sein du discours et de l'envisager dans son fonctionnement propre. Dès lors que l'*ekphrasis* est envisagée comme un lieu – au sens rhétorique – de l'invention, qu'elle constitue un exercice de composition à part entière, elle contribue, selon la formule de S. Dubel, à la « construction progressive de l'autonomie de la description »⁵². Le sens même du terme de *descriptio*, tel qu'on le retrouve ensuite dans les traités du Moyen-Âge puis de la Renaissance, s'en trouve profondément modifié.

B. Enargeia et description, de l'Antiquité tardive à la première Renaissance

La théorie de l'*enargeia* se diffuse au cours de l'Antiquité tardive et du Moyen-Âge, par la lecture directe des rhéteurs latins et par le biais des traductions latines des rhéteurs grecs, notamment celle de Priscien. Les théoriciens et les poètes tardo-latins et médiévaux, puis les premiers humanistes héritent d'une conception du discours qui pose comme qualité majeure de l'orateur, ou de l'écrivain, l'art de placer « devant les yeux » l'objet décrit. Comme le rappelle P. Galand-Hallyn, c'est par leur biais que les théories des anciens parviennent aux auteurs du XVI^e siècle ; il nous a donc semblé utile de retracer brièvement l'évolution de la théorie de l'*enargeia* entre l'Antiquité et la Renaissance⁵³.

1. Uisio : l'Antiquité tardive

La pensée de l'*enargeia* se diffuse en effet dans les textes de la latinité tardive, à partir des traités de rhétorique et des textes littéraires du latin classique. Définie à la suite de Quintilien comme une qualité de la narration, l'*enargeia*, toujours associée au pouvoir de placer « devant les yeux » (*pro ommatôn, ante oculos*) est désormais reconnue comme une qualité descriptive, propre à renforcer le pouvoir du récit ou du poème narratif. Si les traités de rhétorique de Cicéron et de Quintilien restent la principale référence théorique en la matière, les auteurs latins tardifs en viennent ainsi à repenser l'*enargeia* en termes d'efficacité narrative et descriptive. Entre le IV^e et le VI^e

⁵² S. Dubel, « *Ekphrasis et Enargeia* », article cité, p. 254.

⁵³ P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, op. cit., p. 104.

siècle continue de s'imposer, chez les auteurs païens comme chez les chrétiens, le modèle des descriptions homériques, virgiliennes et dans une moindre mesure ovidiennes, contribuant à la naissance et à l'affirmation d'un « canon » descriptif que respecteront encore les auteurs du Moyen-Age et de la Renaissance. Si l'*enargeia* n'est pas explicitement théorisée chez ces auteurs, qui reprennent pour l'essentiel les définitions des rhéteurs latins de l'époque classique, leur correspondance ou les préfaces de leurs œuvres affirment souvent leur volonté de placer « devant les yeux » du lecteur le contenu de leurs descriptions. L'*enargeia* se voit ainsi attribuer un rôle majeur dans ces textes « théoriques » qu'on peut lire comme autant d'ébauches de « manifestes littéraires »⁵⁴.

La pensée de l'*enargeia* se développe de façon particulière chez les auteurs d'épopées bibliques et de récits hagiographiques. Dans les préfaces des *Vies* de saints, l'*enargeia* se voit confier le rôle spécifique de « redonner vie » aux morts et aux absents en décrivant de manière si vivante et si détaillée les vies et les actions exemplaires que celles-ci s'imposent à l'esprit et à la mémoire du lecteur et qu'elles l'incitent à suivre le modèle qui lui est présenté. Les auteurs des *Vies* récupèrent ainsi les notions utilisées par les rhéteurs latins, redéfinissant le rapport entre *enargeia* et *phantasia* pour proposer une approche moralisée, christianisée, de l'*enargeia* : le récit doit produire une *repraesentatio rerum*⁵⁵, « rendre présents » les faits racontés à l'esprit du lecteur afin qu'il soit guidé par la « vision » mentale (*uisio*) d'une destinée exemplaire. Cette désignation de l'*enargeia* participe déjà d'une opposition entre *res* et *uerba* qu'approfondira plus tard Erasme. Ainsi pourvue d'une signification morale, l'*enargeia*, assortie d'une réflexion sur le rôle de la *uisio*, occupe une place centrale, par exemple, dans les préfaces et les réflexions métatextuelles qui parcourent la correspondance et les *Vies* de Jérôme (IV^e-V^e siècles), qui constituent une source importante pour les auteurs du XVI^e siècle, Erasme notamment⁵⁶. Reprenant à son compte les réflexions cicéroniennes sur l'éclat et sur le pouvoir d'un récit capable de « rendre présent » son

⁵⁴ C'est la lecture que propose le recueil *Manifestes littéraires dans l'Antiquité tardive. Poétique et rhétorique*, Actes du colloque international de Paris, 23-24 mars 2007, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 2009.

⁵⁵ L'expression apparaît dans la préface de la *Passion de Perpétue et Félicité* ; voir J. Soler, « Ante lectoris oculos... vitam exponere : le projet littéraire de Jérôme dans ses trois *Vies de moines* », *Manifestes littéraires dans la latinité tardive, op.cit.*, p. 216. Le terme de *repraesentatio* est utilisé par Quintilien dans l'*Institution oratoire* comme synonyme d'*enargeia*, entendue comme une figure de l'*ornatio* susceptible de créer une « illusion de présence » dans l'esprit du lecteur ; voir *supra*.

⁵⁶ Erasme avait édité et commenté les Lettres de Jérôme et était lui-même l'auteur d'une *Vie de Saint Jérôme* (1516) ; sur le modèle d'éloquence que représente Jérôme pour Erasme, voir J. Chomarat, *Grammaire et Rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, vol. I, p. 179-183.

objet, ou rappelant, toujours à travers Cicéron, l'admiration d'Alexandre pour le récit homérique des exploits d'Achille⁵⁷, Jérôme compte sur le pouvoir d'*enargeia* du langage pour rendre immortels les exemples de vertu qu'il expose à ses lecteurs⁵⁸. Sans être explicitement mentionnée, l'*enargeia* devient ainsi un enjeu stylistique de première importance dans ces récits à vocation « performative » – ils suscitent les actions vertueuses qu'ils donnent en exemple –, morale et spirituelle, qui mêlent références païennes et chrétiennes, exemples tirés de l'*Illiade* ou de l'*Enéide* et réminiscences bibliques pour produire dans l'esprit et dans la mémoire du lecteur une « vision » des actions racontées. C'est le principe des *imagines agentes* qu'évoquait déjà Cicéron⁵⁹ : le pouvoir visuel du récit, associé à la valeur exemplaire des actions racontées, crée une émotion qui contribue à la formation d'une image mentale et donc à une forme de connaissance.

Rarement utilisée dans les textes « théoriques », païens ou chrétiens, de l'Antiquité tardive, la notion d'*enargeia* apparaît encore dans les *Etymologiae* d'Isidore de Séville, au VII^e siècle, où il désigne, dans le prolongement des théories de Quintilien, tantôt une qualité du style, tantôt un ornement du discours. L'*enargeia* y est d'abord définie comme une figure de la brièveté ; elle est identifiée à l'*emphase* (*emphasis*), figure qui élève le langage de l'orateur par sa force de suggestion et que recommandait déjà Quintilien, mais sans l'associer à l'*enargeia*. Elle est ensuite mentionnée parmi les figures de pensée, désignée cette fois, conformément à la définition de Quintilien, comme une figure de la narration qui consiste à représenter de manière vivante les actions racontées :

Energia est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculis inductio, de qua locuti iam sumus⁶⁰.

⁵⁷ Cicéron, *Pro Archia*, 24 ; voir J. Soler, article cité, p. 207.

⁵⁸ Jérôme, *Vita Hilarionis*, I, 2 : « *Eorum enim qui fecere uirtus, ut ait Crispus, tanta habetur quantum eam uerbis potuere extollere praeclara ingenia* » (« La vertu des hommes d'action, comme dit Crispus, atteint le degré de considération où l'a portée la puissance d'évocation des illustres génies qui en ont parlé ») (cité et traduit par J. Soler, article cité, p. 207). La même visée morale guidait déjà, dans l'antiquité païenne, le genre des « histoires exemplaires ».

⁵⁹ Sur les *imagines agentes*, voir Cicéron, *De Oratore*, II, 358, ainsi que la *Rhétorique à Herennius*, III, 37, et Quintilien, *Inst. Or.*, XI, 2, 22 (qui cite Cicéron).

⁶⁰ Isidore de Séville, *Etymologiae*, II, XXI, 33. « L'*enargeia* consiste à raconter une action réelle ou présentée comme telle, qui semble se dérouler devant nos yeux (nous avons déjà parlé de cette figure) ». Nous suivons ici l'éditeur italien qui remplace, dans sa traduction, *energeia* par *enargeia*, même si la substitution opérée par Isidore de Séville entre ces deux termes mérite d'être soulignée.

Rapprochée à la fois de la brièveté de l'emphase (*breuitas*) et de l'amplification descriptive (*copia*), l'*enargeia* est ainsi définie comme une figure propre à représenter tout en suggérant à l'imagination du lecteur ou de l'auditeur ce qui, précisément, ne peut être représenté.

2. Descriptio : le Moyen-Âge

Le terme d'*enargeia* n'est plus guère employé dans les textes théoriques du Moyen-Âge, qui lui préfèrent largement celui de *descriptio*⁶¹. Elaborée à partir de Cicéron et de Quintilien, comme l'ensemble de la réflexion médiévale sur l'art d'écrire, la théorie descriptive, qui se développe aux XII^e et XIII^e siècles, se nourrit aussi, plus spécifiquement, du double héritage de la *Rhétorique à Herennius*, qui constitue l'une des principales sources de la réflexion médiévale sur les figures de rhétorique⁶², et des *Praeexercitamina* du grammairien Priscien, eux-mêmes traduits pour une grande part des rhéteurs grecs⁶³. La lecture de ces deux traités conduit les auteurs médiévaux à redéfinir leur approche de la *descriptio* : alors que la *Rhétorique à Herennius* restreignait cette notion au sens de représentation « claire » et « nette » d'un fait ou d'une action, elle est désormais associée à une figure capable de traiter une grande variété de sujets et de les rendre présents au lecteur, suivant le modèle transmis par Priscien :

Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat⁶⁴.

Associée au pouvoir de « placer devant les yeux », la *descriptio* est assimilée à une figure de l'*enargeia*, au point de ne plus vraiment se distinguer de la *demonstratio*, dont la *Rhétorique à Herennius* la dissociait clairement⁶⁵. Ce dernier terme est d'ailleurs plus rare et bien moins théorisé dans les traités médiévaux que celui de

⁶¹ Sur cette question, voir T. Cave, *Cornucopia...*, *op. cit.*, p. 32-33 et p. 54-55.

⁶² La *Rhétorique à Herennius* est alors attribuée à Cicéron, selon une tradition qui remonte à Jérôme. Elle constitue avec le *De Inventione* du même Cicéron, selon E. Faral, « le manuel fondamental de l'art d'écrire » (*Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1924, réimpr. Genève, Slatkine, 1982, p. 49).

⁶³ Sur la notion de *descriptio* et ses sources dans les arts poétiques du Moyen-Âge, voir E. Faral, *Les Arts poétiques...*, *op.cit.*, p. 75-84 et p. 99-103

⁶⁴ « La description est un type de discours qui passe en revue et qui présente aux yeux l'objet qu'il représente ». Priscien, *Praeexercitamina*, 10, *Rhetores Latini Minores*, éd. C. Halm, Leipzig, 1863 ; également cité par S. Dubel, « *Ekphrasis et enargeia...* », *Dire l'évidence, op. cit.*, p. 256.

⁶⁵ Voir *supra*.

descriptio, qui recouvre désormais l'ensemble des éléments stylistiques et grammaticaux propres à susciter une représentation détaillée d'une personne, d'un objet ou d'une action. Les arts poétiques qui mentionnent la *demonstratio* se contentent généralement de reprendre les définitions de la *Rhétorique à Herennius*, sans théoriser davantage cette figure⁶⁶.

C'est donc la notion de *descriptio* qui s'impose dans les traités médiévaux, au point d'occuper la plus grande part de l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme (fin XII^e siècle), qui érige pour la première fois cette figure, selon la formule d'E. Faral, en « objet suprême de la poésie »⁶⁷. La *descriptio* constitue chez Matthieu la principale figure de l'*amplificatio* : elle peut traiter une grande variété de sujets, inanimés ou animés, et elle participe de l'éloge ou du blâme, genres privilégiés par la poésie médiévale. Cette valeur épideictique de la *descriptio* justifie le recours à un grand nombre d'ornements et d'épithètes qui visent à reconstituer l'image la plus détaillée du sujet traité et à rendre d'autant plus « évident » (*euidens*) l'objet de la représentation poétique (I, 114)⁶⁸. On retrouve dans cette définition les principaux attributs de l'*ekphrasis* grecque : valeur épideictique et persuasive, amplification ornementale, accumulation de détails qui tendent vers l'exhaustivité de la représentation et en garantissent l'effet d'évidence et de clarté. Toutefois, l'*Ars versificatoria* recommande aussi une certaine modération dans l'usage des descriptions, qui doivent se justifier par leur utilité dans le récit (I, 38) et, surtout, respecter un principe de propriété (*proprietas*) entre le sujet traité et sa représentation poétique (I, 41). Ce dernier précepte, emprunté à Horace et à sa conception du *decorum*⁶⁹, est amené à occuper une place centrale dans la théorie descriptive de la Renaissance.

En redéfinissant la notion de *descriptio*, la lecture médiévale des rhéteurs anciens consacre ainsi l'emploi littéraire de l'*enargeia*, désormais assimilée à une qualité descriptive. Dans le même temps, sous l'influence de la tradition ekphrastique grecque, les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles contribuent à faire de la description un art à part entière, une figure de l'amplification potentiellement digressive, pourvue de sa technique et de ses règles propres. Enfin, on assiste avec Matthieu de Vendôme à

⁶⁶ Voir Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova* (vers 1208-1213) ; Evrard l'Allemand, *Laborintus* (avant 1280) ; Jean de Garlande, *Poetria* (après 1230), éd. E. Faral, *Les Arts poétiques...*, *op. cit.* Voir aussi, dans la même édition, le tableau de concordance des tropes et des figures définis dans la *Rhétorique à Herennius* et dans les traités médiévaux (p. 52-54).

⁶⁷ E. Faral, *Les Arts poétiques...*, *op. cit.*, p. 76

⁶⁸ Sur ce passage, voir aussi P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs...*, *op.cit.*, p. 431.

⁶⁹ Horace, *Épître aux Pisons*, v. 114-127

une première codification de la description poétique, d'inspiration cicéronienne et horatienne, que développeront les poétiques des XV^e et XVI^e siècles.

3. *Enargeia et varietas : le premier humanisme et la diffusion de la théorie de l'enargeia*

Si les arts poétiques du Moyen-Âge constituent un premier prolongement de la réflexion sur la fonction poétique et rhétorique de la description, c'est surtout par le biais de l'humanisme italien et byzantin que la tradition rhétorique de l'*enargeia* est transmise aux auteurs de la Renaissance. Les traités latins de Cicéron et de Quintilien sont connus, de manière encore fragmentaire, dès le XIV^e siècle : Pétrarque, Boccace et Coluccio Salutati ont été parmi les premiers à retranscrire et à rassembler les écrits des deux grands rhéteurs latins. Quant à la tradition grecque, les théoriciens du Moyen-Âge la connaissaient déjà en partie par le biais des écrits de Priscien et de la tradition patristique, et les premiers humanistes italiens, à commencer par Pétrarque, « précurseur de l'hellénisme italien », selon P. de Nolhac, bénéficiaient d'une certaine familiarité avec la tradition homérique et avec les écrits des Pères grecs⁷⁰.

Mais les rhéteurs grecs étaient encore assez peu connus des humanistes italiens du Trecento. Leur pensée se diffuse plus largement en Italie à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle, grâce à l'enseignement des humanistes byzantins présents en Italie du Nord.⁷¹ L'un d'eux, Manuel Chrysoloras, semble avoir joué un rôle essentiel dans la diffusion de la pensée grecque en Italie. Venu de Constantinople à l'extrême fin du XIV^e siècle, il enseigne la grammaire, la littérature et la rhétorique grecques en Lombardie et en Toscane ; il diffuse auprès de ses élèves italiens la pratique de la description détaillée, et leur transmet son intérêt pour les arts visuels. Comme le rappelle M. Baxandall, les humanistes byzantins avaient perpétué la tradition de l'*ekphrasis* que leur avaient léguée les écrivains de la sophistique grecque tardive, tout

⁷⁰ P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 2004 [1^e éd. 1892]. Sur cette question, voir aussi G. Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996.

⁷¹ Sur cette question, voir M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*, trad. M. Brock, Des Travaux/Seuil, 1989 ; J. Monfasani, « The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance », *Renaissance Eloquence*, éd. J.J. Murphy, California U.P., 1983, p. 174-187, et « L'insegnamento universitario e la cultura bizantina in Italia nel Quattrocento », et « L'insegnamento universitario e la cultura bizantina in Italia nel Quattrocento », *Sapere e/è potere*, éd. Luisa Avellini et al. (Bologna, 1990), p. 43-65. Ces deux articles sont repris dans *Byzantine Scholars in Renaissance Italy : Cardinal Bessarion and Other Emigrés*, Norfolk, Variorum, 1995.

en y accentuant la part des descriptions d'art⁷². Chrysoloras et ses homologues byzantins ont ainsi importé en Italie la pratique de l'*ekphrasis*, toujours entendue, au sens d'Hermogène, comme une « description détaillée et vivante », mais aussi, de plus en plus, dans son sens restreint de « description détaillée d'un objet d'art ». Les élèves de Chrysoloras, parmi lesquels Leonardo Bruni et Guarino de Vérone, divulguent ensuite l'enseignement des orateurs et des rhéteurs grecs. Leurs traductions de Démosthène et d'Isocrate imposent un nouveau modèle d'éloquence et inaugurent une tradition de latinisation des textes grecs, amenée à se développer tout au long des XV^e et XVI^e siècles. Guarino de Vérone, qui est également l'un des principaux commentateurs de la *Rhétorique à Herennius*, se familiarise avec la tradition hermogénienne au cours d'un long séjour à Constantinople ; de retour en Italie, il transmet à ses élèves la conception byzantine de l'*ekphrasis* comme exercice de virtuosité stylistique et œuvre d'art littéraire, ainsi que les préceptes et les procédés descriptifs hérités de Chrysoloras, sur le modèle des *Progymnasmata* grecs, selon lesquels la qualité du style, comme celle d'une œuvre d'art, se mesure à sa variété, à la vivacité de ses détails et à son expressivité.⁷³

Ces qualités ne sont cependant pas l'apanage des seules descriptions d'art ; la réflexion sur le style que développent les héritiers de l'humanisme byzantin se nourrit des mêmes concepts empruntés à la tradition rhétorique grecque et relus à travers les rhéteurs latins. On assiste ainsi, dans le premier tiers du XV^e siècle, à une assimilation de la théorie grecque et byzantine au sein d'un enseignement encore très marqué par la *Rhétorique à Herennius* et par l'héritage de Cicéron et de Quintilien. Georges de Trébizonde, un humaniste byzantin installé à Venise puis à Rome, est l'un des premiers à proposer dans ses traités de grammaire et de rhétorique une synthèse des traditions grecque et latine. Avec son traité *De suavitate dicendi* (1429) puis, surtout, avec son *De Rhetoricorum libri V* (vers 1435), la première rhétorique détaillée de la Renaissance italienne et l'une des plus lues jusqu'au XVI^e siècle⁷⁴, il importe en Italie la théorie hermogénienne du style, vantant le prestige d'une éloquence variée, artificieuse et ornée. Le *De Rhetoricorum libri V* introduit, dans les catégories rhétoriques latines, des

⁷² M. Baxandall, *op. cit.*, p. 110-111.

⁷³ Sur l'apport de Guarino à la théorie humaniste du style, voir M. Baxandall, *op. cit.*, p. 113-121.

⁷⁴ G. de Trébizonde, *Rhetoricorum libri V*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1547. Publié entre 1433 et 1435, le *Rhetoricorum libri V* est réédité plusieurs fois en Italie ; il était connu en France dès la fin du XV^e siècle, et a fait l'objet d'une dernière réédition en 1547 par les presses de Sébastien Gryphe. Voir J. Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, E. J. Brill, 1976, et M. Baxandall, *op. cit.*, p. 121-122 et p. 169-171.

notions et des formules empruntées aux théoriciens grecs de l'*enargeia* : Aristote, Hermogène et Denys d'Halicarnasse. Exaltant un idéal stylistique fondé sur la *varietas*, facteur d'abondance (*copia*) et de clarté (*claritas*), il recommande le recours aux ornements et aux figures d'amplification, et fait l'éloge des longs textes descriptifs à valeur démonstrative, sur le modèle de l'*ekphrasis* éloquente, qui élèvent le style en renforçant la gravité (*grauitas*) et la force expressive (*efficacia*), à l'exemple d'Homère et de Virgile⁷⁵.

Par le biais des arts poétiques médiévaux, puis par celui des premiers humanistes et par l'enseignement des érudits byzantins présents en Italie, la théorie antique de l'*enargeia* est ainsi transmise aux auteurs de la Renaissance. Enrichie d'une réflexion sur la valeur et sur les fonctions de la description poétique, l'*enargeia* est désormais considérée comme une qualité stylistique à part entière. La diffusion de la théorie et de la pratique de l'*ekphrasis*, associée à la naissance et au développement de la réflexion sur les arts visuels, tend à faire de l'*enargeia* descriptive le lieu privilégié de l'excellence rhétorique et poétique.

⁷⁵ Voir le cinquième livre des *Rhetoricorum libri V*, *op. cit.*, p. 386 (sur les descriptions homériques qui rendent le style *gravius* et *efficacius*).

II. Théories humanistes de l'*enargeia* : domaines néo-latin et italien

Héritiers de cette tradition humaniste née de manière précoce en Italie, les théoriciens italiens constituent aux XV^e et XVI^e siècles le principal relais de la réflexion rhétorique et poétique. Les auteurs italiens bénéficient en effet d'un avantage culturel encore unique en Europe, grâce aux Académies humanistes qui se développent à partir du XV^e siècle dans les grands centres culturels italiens, notamment en Toscane, où l'humanisme florentin atteint, selon l'expression de P. Galand-Hallyn, son « apogée » à la fin du Quattrocento, et en Vénétie⁷⁶. Relisant, commentant et traduisant parfois les écrits des auteurs anciens, ils contribuent à diffuser dans le reste de l'Europe un modèle d'éloquence issu d'une lecture approfondie de Cicéron et de Quintilien, enrichie de leur connaissance de la pensée platonicienne et des textes d'Horace et d'Aristote.

Nous avons pris le parti d'étudier séparément les textes de langue néo-latine et italienne : le caractère « universel » du latin permet en effet de mieux mettre en valeur les convergences théoriques entre des auteurs d'origine diverse, italiens et autres, soulignant la diffusion de la réflexion humaniste, au-delà de l'Italie, dès le début du XVI^e siècle ; à l'inverse, le choix de l'italien peut conduire à définir un modèle d'éloquence propre à la langue vulgaire, voire spécifiquement italien. Le choix même des mots latins ou italiens pour traduire les notions des anciens peut ainsi conduire à définir différents modèles d'*enargeia*.

⁷⁶ P. Galand-Hallyn, « La Rhétorique en Italie de 1450 à 1475 », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, op. cit., p. 131-190. Sur les Académies humanistes, voir F. Yates, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, tr. fr. T. Chaucheyras, Paris, PUF, 1996, chap. I : « Académies italiennes et Académies françaises », p. 1-19, et M. Deramaix, P. Galand-Hallyn et J. Vignes, dir., *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, acte du colloque international (Paris, 2003), Genève, Droz, 2008.

A. L'enargeia chez les humanistes néo-latins

1. Enargeia savante et poète « visionnaire » : les humanistes du Quattrocento et Politien

Dès la seconde moitié du Quattrocento, les humanistes de langue latine développent dans leurs écrits la théorie de l'*enargeia* ; certains d'entre eux font même de cette qualité, comme le souligne P. Galand-Hallyn à propos du poète Enea Silvio Piccolomini (Pie II), la « toute première finalité de la poésie »⁷⁷. Chez ces théoriciens formés à l'école de Cicéron et de Quintilien et nourris des lectures d'Homère et de Virgile, l'*enargeia* constitue en effet un élément de la *varietas* poétique, et elle atteste l'étendue des savoirs du poète capable de « donner à voir » les nombreux sujets dont il traite, élevant le discours poétique au rang des plus prestigieux savoirs.

Cette conception savante – « cicéronienne », comme le souligne P. Galand-Hallyn⁷⁸ – de l'*enargeia* est assez répandue chez les auteurs néo-latins du Quattrocento et du début du XVI^e siècle. Elle se diffuse notamment par le biais du néo-platonisme ficinien, qui se développe à Florence aux XV^e et XVI^e siècles. Quoiqu'il mette en garde contre la séduction des images, reflet trompeur de la réalité des choses, celui-ci accorde à l'*enargeia* poétique le pouvoir de divulguer aux hommes des connaissances accessibles au seul poète, par sa faculté de les « rendre présentes » et de les imposer à l'esprit du lecteur. L'*enargeia* est ainsi promue comme moyen d'accès à une connaissance supérieure, voire divine. Dans la *Théologie platonicienne* de Marsile Ficin, où les images et l'illusion de vie créées par les arts visuels sont considérées avec une certaine défiance, parce qu'elles trompent le regard des hommes et suscitent en eux des plaisirs coupables⁷⁹, l'*enargeia* homérique, qui met l'abondance et la variété de ses descriptions au service de la connaissance, parvient ainsi à subordonner le plaisir sensible de la lecture au plaisir intellectuel d'une quête de la vérité :

In humanis artibus quatuor animi nostri emicant dotes excellentissimae : facilitas ad percipiendum velocissima, memoria amplissima ac penitus indelebilis, sagacissima praedictio futurorum, verborum usus innumerabilium. Quam divinum putas in Homero

⁷⁷ P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence...*, op. cit., p. 105.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, XIII, 3, éd. et trad. de Marcel Raymond, Paris, Les Belles Lettres, 2007, vol. 1 (livres I-XVIII).

viguisse acumen, qui et caecus et inops tot et tanta percepit, tam egregie cecinit, ut cunctas in eum tum humanas tum divinas artes Plato asserat concurrise.⁸⁰

Cette conception de la poésie n'est pas complètement nouvelle ; on trouvait déjà, chez Boccace, semblable éloge de l'écriture poétique, capable de rendre présente aux hommes la vérité divine, sous le voile d'une fiction⁸¹. Le néo-platonisme ficinien approfondit cette conception allégorique de l'*enargeia* en soulignant le caractère visionnaire du poète *enargês*, à l'image d'Homère, par opposition à l'artiste peintre ou sculpteur, prisonnier de la matière et des séductions de l'image. L'abondance et la variété des descriptions, en elles-mêmes sujettes à caution, sont ainsi justifiées par la nécessité d'un discours détourné grâce auquel les poètes donnent à voir, pour mieux donner à comprendre, les mystères divins. Les théoriciens humanistes du Quattrocento et du XVI^e siècle retiennent cette conception d'une *enargeia* savante, qui manifeste avec éclat le talent du poète, l'étendue de ses connaissances, sa parfaite maîtrise de la langue poétique, et parfois sa nature exceptionnelle de poète inspiré par les dieux. Cette conception de la poésie, pour partie héritée de la théorie néo-platonicienne du *furor* poétique, est présente, dès la seconde moitié du Quattrocento, en arrière-plan des théories de l'*enargeia*, parfois même chez les auteurs qui insistent davantage sur le talent du poète, son *ingenium*, et sur son travail poétique, que sur son statut de réceptacle passif d'un savoir divin⁸². Elle introduit dans la théorie poétique une référence aux arts visuels qui devient presque systématique à partir de la fin du Quattrocento, et érige Homère, poète aveugle et clairvoyant, en emblème de l'*enargeia* visionnaire. La persistance du modèle ekphrastique grec achève de faire de l'épopée homérique un modèle de poésie descriptive, qui n'a d'égal, en langue latine, que la poésie virgilienne.

Vers la fin du Quattrocento, la théorie de l'*enargeia* occupe une place déterminante dans les écrits du poète humaniste Angelo Poliziano (Politien), auxquels

⁸⁰ Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, XIII, 3, *op. cit.*, p. 227 : « Dans les arts quatre qualités éminentes de notre âme se manifestent avec éclat : promptitude de la perception, étendue et fidélité presque indéfectible de la mémoire, prédiction clairvoyante de l'avenir, usage d'un nombre considérable de mots. Quelle divine pénétration a brillé en Homère, qui, aveugle et sans ressources, a conçu tant et de si grandes choses et les a chantées si excellemment que Platon affirme qu'il réunit en sa personne tous les arts tant humains que divins ».

⁸¹ Boccace, *La Généalogie des dieux païens (Genealogia Deorum Gentilium)*, Livres XIV et XV, trad. fr. Y. Delègue, P.U. de Strasbourg, 2001. Le texte de Boccace avait été publié et traduit en français en 1531 (Paris, P. Le Noir).

⁸² Sur la théorie néo-platonicienne et ficinienne du *furor* poétique, telle que la définit Marsile Ficin (*Théologie platonicienne*, XIII, II, « Les Poètes »), et son interprétation aux XV^e et XVI^e siècles, voir *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, chapitre II : « L'inspiration (Quattrocento et XVI^e siècle) », p. 109-147.

P. Galand-Hallyn a consacré plusieurs importantes études⁸³. Héritier d'une tradition qui remonte à Plutarque, reprise par l'humanisme hellénisant de Manuel Chrysoloras et de ses élèves, Politien considère Homère comme la source de toute science et de toute forme d'éloquence⁸⁴. Dès sa traduction de l'*Illiade*, œuvre de jeunesse, Politien montre un intérêt marqué pour les passages descriptifs de l'œuvre homérique, comme l'attestent les annotations en marge de son exemplaire de l'*Illiade*, éditées par A. Levine-Rubinstein et plus récemment par P. Megna⁸⁵, où les termes d'*enargia* et de *descriptio* sont utilisés à plusieurs reprises pour désigner l'effet particulier du texte homérique, qui place devant les yeux (*ante oculos constituit*) les vertus des personnages représentés⁸⁶. La même formule réapparaît dans un texte plus tardif, l'*Oratio in expositione Homeri*, un discours d'introduction à une série de cours sur l'œuvre d'Homère, donnés à Florence dans les années 1480-1480, et publiés en Italie, puis en France, entre la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle⁸⁷. Politien y fait l'éloge des qualités descriptives du poète grec, reprenant l'image du poète aveugle et « voyant », dont les descriptions « dévoilent » et placent « sous les yeux » du lecteur son omniscience des choses humaines.

Quo effectum est, ut in Homeri poesi uirtutum omnium, uitiorumque; exempla, omnium semina disciplinarum, omnium rerum humanarum simulacra, effigiesque; intueamur, ipsaque; illa nobis expressa, expromptaque; ante oculos constituerit, quae ipsemet profecto, nunquam seis oculis usurpauerat⁸⁸.

⁸³ Voir notamment son édition des *Silves*, Paris, Les Belles Lettres, 1987; *Le Reflet des Fleurs*, *op. cit.*, ch. VII; *Les Yeux de l'éloquence*, *op. cit.*, deuxième partie, chapitre III: « *L'enargeia* chez Politien », et toute la troisième partie: « Ange Politien et la *blanda varietas* »; et plusieurs contributions, parmi lesquelles « Les "fleurs" de l'*ekphrasis*: autour du rapt de Proserpine (Ovide, Claudien, Politien) », *Latomus*, XLVI-1, 1987, p. 87-122; « La poétique latine d'Ange Politien: de la *mimesis* à la métatextualité », *Latomus*, XLVII-1, 1988, p. 146-155; « Ange Politien et l'équivoque intertextuelle (*Nutricia*, 34-138), *Poétique* n° 77, 1989, p. 35-52; « Politien, maître et victime de la « docte variété ». L'exégèse virgilienne à la fin du Quattrocento », *Europe*, 1993, p. 106-117.

⁸⁴ Sur ce point, voir, outre les études déjà citées de P. Galand-Hallyn, F. Rigolot, « Rhetoric of presence: art, literature, and illusion », *The Cambridge History of Literary Criticism*, p. 163.

⁸⁵ Voir Alice Levine-Rubinstein, « The Notes to Poliziano's *Iliad* », *Italia medioevale e umanistica*, 25, 1982, p. 205-239, ainsi que la récente édition commentée des notes de Politien par P. Megna, *Le Note del Poliziano alla traduzione dell'Illiade*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2009.

⁸⁶ Politien, notes en marge de l'*Illiade*, citées par A. Levine-Rubinstein, article cité.

⁸⁷ Les œuvres complètes de Politien sont publiées à Venise (Aldus Romanus) en 1498, puis à Florence (L. de Arigis) en 1499. Elles sont ensuite diffusées en France par Josse Bade dès les toutes premières années du XVI^e siècle (Paris, 1512) avant d'être rééditées à Lyon, chez Sébastien Gryphe, à partir de 1533.

⁸⁸ Politien, *Operum Angeli Politiani Tertius Tomus...*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1546, p. 63: « Dans la poésie d'Homère, nous pouvons voir les exemples de toutes les vertus et de tous les vices, les germes de toutes les disciplines, l'image et la représentation de toutes les choses humaines, et ces choses-là mêmes, il les a imitées pour nous, il nous les a dévoilées, les plaçant devant nos yeux, alors que, de ses propres

Homère est ainsi sacré poète-prophète omniscient, peintre de la nature humaine et modèle de poésie descriptive ; l'abondance et la variété de ses descriptions sont présentées comme autant de qualités que doit rechercher le poète soucieux d'élever sa poésie au rang des plus hauts savoirs. Les qualités mimétiques de la description homérique, son pouvoir de représentation du réel, participent donc pleinement du prestige de cette poésie, parce qu'elles associent le plaisir pris à cette représentation vivante de la nature et des passions humaines, à l'enseignement moral que le lecteur peut en retirer.

A travers sa lecture de l'œuvre d'Homère, Politien esquisse ainsi une théorie originale de l'*enargeia* poétique. Ses analyses parviennent en effet à articuler l'image néo-platonicienne du poète-voyant, emporté par un enthousiasme créateur d'ordre divin, celle du poète érudit et celle du poète-artisan, compositeur minutieux de ses descriptions⁸⁹. L'attention que porte Politien aux figures descriptives qui créent la *copia* et la *varietas* de l'œuvre homérique esquissent un cadre stylistique de la description que développent ensuite, au cours du XVI^e siècle, les théoriciens de l'*enargeia*.

2. Copia et enargeia : autour d'Erasmus

A partir du XVI^e siècle, on observe un retour à la notion d'*enargeia*, que reprennent les théoriciens humanistes, forts de leur connaissance de la langue et des textes grecs⁹⁰. Si elle ne se substitue pas à la notion de *descriptio*, l'*enargeia* s'en différencie à nouveau, pour désigner la qualité d'une description particulièrement vivante et détaillée. Dans le même temps, la relecture des traités latins conduit les rhéteurs et les théoriciens de la Renaissance à redéfinir la notion de *copia* (abondance), que Cicéron et Quintilien définissaient comme une qualité majeure de l'art oratoire⁹¹. Au XVI^e siècle, ce terme est associé à celui d'*amplificatio*, que les rhéteurs médiévaux utilisaient pour désigner l'ensemble des procédés formels permettant de développer un

yeux, il ne les avait jamais vues... ». Nous suivons la traduction de P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence...*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁹ Voir par exemple son commentaire de la « ciselure » du bouclier d'Achille (*Oratio...*, *op. cit.*, p. 90), analysé par Perrine Galand (*Les Yeux de l'éloquence...*, *op. cit.*, p. 135-163).

⁹⁰ Sur le statut de la rhétorique au XVI^e siècle, voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002 [1^e éd. 1980].

⁹¹ Cicéron, *De Oratore*, III, XXI, 125 ; *De Inventione*, I, I, 1 ; *Partitiones oratoriae*, XXIII, 79 ; Quintilien, *Inst. Orat.*, X, 1, 5-6. Sur le sens du mot *copia* de l'Antiquité à la Renaissance, voir T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997, I, 1, et J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, *op. cit.*, vol. II, p. 714-715.

discours⁹² ; il fournit aux auteurs néo-latins un concept plus large, qui ajoute aux attributs de l'*amplificatio* le caractère éloquent de la *copia* cicéronienne, caractéristique du style sublime, et l'expressivité de la *copia verborum ac rerum* de Quintilien, qui consiste en une utilisation appropriée des abondantes ressources de la langue oratoire⁹³.

Le concept de *copia* apparaissait déjà chez les humanistes byzantins, comme Georges de Trébizonde, puis chez les théoriciens de langue latine du Quattrocento : Politien lui associait l'*enargeia* des descriptions homériques. Mais c'est à partir d'Erasme et de son traité *De duplici copia verborum ac rerum* que la théorie du style « copieux » se diffuse chez les théoriciens humanistes. Selon Terence Cave, c'est à l'immense succès de ce traité qu'il faut attribuer les nombreux emplois rhétoriques du mot « copie » dans les textes théoriques français du XVI^e siècle⁹⁴. Le *De copia* d'Erasme constitue en effet une contribution de première importance à la théorie de l'éloquence et à la définition des fonctions de l'*enargeia*. Le lien entre *copia* et *enargeia* y repose sur une conception du style copieux qui emprunte à la *copia verborum ac rerum* de Quintilien l'exigence d'un discours abondant sans être enflé, éloquent sans être exubérant⁹⁵, où l'abondance des mots ou de la phrase (*copia verborum*) accompagne l'abondance des idées ou du discours (*copia rerum*), évitant ainsi toute vaine obscurité⁹⁶. L'image du fleuve doré de l'éloquence à laquelle Erasme recourt à plusieurs reprises traduit cette l'ambiguïté de l'abondance verbale, susceptible de produire un discours débordant d'énergie mais menaçant aussi de noyer le propos sous une excessive prolixité⁹⁷. Il s'agit donc d'élaborer le langage le plus éloquent et, en même temps, le plus apte à exprimer dignement son sujet. Erasme place la *copia* sur le même plan que la concision (*breuitas*), qualité propre à exprimer une pensée resserrée, lapidaire, ou simplement à rendre éloquent le silence, comme dans la courte phrase de Virgile évoquant la destruction de Troie, modèle d'expressivité et de concision verbales :

⁹² Voir *supra*.

⁹³ Sur la *copia rerum ac verborum*, voir Quintilien, *Inst. Orat.*, X, 1, 5-6. Sur le sens de *copia* chez Cicéron et Quintilien, voir les rappels de J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, *op. cit.*, p. 714-715.

⁹⁴ T. Cave, *Cornucopia...*, *op. cit.*, p. 37

⁹⁵ Même si Erasme, dans le sillage de Quintilien, concède aux adolescents, par souci de pédagogie, le droit à une certaine exubérance stylistique : voir le chapitre I, IV du *De Copia*.

⁹⁶ Erasme, *De copia...*, I, 1. Nous empruntons à J. Chomarat la définition de *copia verborum* comme « abondance de la phrase » et celle de *copia rerum* comme « abondance du discours » (*Grammaire et rhétorique chez Erasme*, *op. cit.*, p. 718-726.

⁹⁷ Erasme, *De Copia*, I, 1, 3 et 5. Le fleuve apparaît souvent chez les poètes de la Pléiade comme une image de l'éloquence poétique.

A quo quid breuius dici potuit quam illud « Et campos ubi Troia fuit » ? Paucissimis verbis, ut ait Macrobius, ciuitatem hausit et absorpsit, ne ruina quidem relicta.⁹⁸

La *copia* érasmienne définit ainsi un idéal d'expressivité du langage, qui s'adapte harmonieusement aux idées de l'auteur, et représente de manière appropriée son sujet. Cet impératif conditionne la poétique de l'*enargeia*, présentée comme l'un des principaux moyens de produire cette « double abondance » des mots et des idées. Erasme lui attribue le pouvoir de recréer par le discours l'abondance même des choses :

Ea [enargeia] utemur quoties vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratia rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, ut nos depinxisse, non narraisse, lector spectasse, non legisse, videatur. Id ita praestare poterimus, si prius ipsi totam rei naturam omnesque circumstantias ac veluti faciem animo lustremus ; deinde ita verbis ac figuris idoneis effingamus, ut quam maxime fiat euidens perspicuaque lectori. Hac virtute praecellunt quum omnes poetae, tum praecipue Homerus...⁹⁹

L'*enargeia* établit le lien entre la *copia* de l'invention et celle des mots. Cependant, comme l'indique la métaphore picturale, le but n'est pas tant, pour reprendre l'expression de Terence Cave, de recréer « la présence ou "l'évidence" des *res* dans une surface verbale »¹⁰⁰, que d'adapter les figures et les « couleurs » qui produisent la *copia verborum* à l'abondance du sujet traité. On est moins dans l'imaginaire de la transparence du langage que dans celui d'une *varietas* et d'une *festivitas* verbales traduisant l'abondance de la nature et le plaisir, visuel et linguistique, pris au spectacle de celle-ci¹⁰¹. L'*enargeia* repose donc sur une poétique de l'*amplificatio* et de la *variatio*, qui requiert l'usage de mots rares, nouveaux ou poétiques, et de figures de substitution – métaphore, comparaison, métonymie, périphrase –, d'accumulation ou d'amplification, afin de représenter la nature dans toute sa variété. Comme chez

⁹⁸ Erasme, *De copia...*, I, 3et *Enéide*, 3, 11. : « Qu'aurait-il pu dire de plus concis que « et les champs où étaient Troie » ? En très peu de mots, comme dit Macrobe, il a dévoré et englouti la cité, sans laisser même une ruine » (trad. J. Chomarat dans *Erasme. Œuvres choisies, op. cit.*, p. 236).

⁹⁹ Erasme, *De Copia...*, II, V : « Nous recourons [à l'*enargeia*] chaque fois que, pour amplifier ou orner notre passage, ou pour donner du plaisir à nos lecteurs, nous n'expliquons pas simplement une chose mais nous l'exprimons à l'aide de couleurs et la montrons comme s'il s'agissait d'un tableau, si bien qu'il semble nous avons peint, et non raconté, et que le lecteur a vu, non lu. Nous y réussissons si nous revoyons d'abord mentalement la nature de la chose, toutes ses particularités et, en quelque sorte, son aspect, et qu'ensuite nous la représentons à l'aide de mots et de figures appropriés, afin qu'elle devienne aussi évidente et claire que possible à notre lecteur. Tous les poètes ont excellé dans cette qualité, mais Homère plus que tous les autres... ». Nous empruntons l'essentiel de cette traduction à T. Cave, *Cornucopia...*, *op. cit.*, p. 56

¹⁰⁰ Pour une définition critique de la notion de « surface verbale », voir T. Cave, *Cornucopia...*, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁰¹ Sur l'emploi de la notion de *festivitas* chez Erasme, voir J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme, op. cit.*, p. 289 et *passim*, et J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence, op. cit.*, p. 444-445 et p. 461-465.

Politien, c'est l'*ekphrasis* homérique qui constitue le modèle de toute forme d'*enargeia* poétique. Erasme s'en inspire pour établir la liste des *topoi* descriptifs susceptibles d'amplifier et de varier le poème : descriptions de scènes ou d'actions, auxquelles Erasme restreint la définition de l'« hypotypose »¹⁰² ; description de personnes (*prosopopoeia*)¹⁰³ ou portraits (*prosopographia*) ; descriptions de lieux et de paysages (*topographia*), descriptions de moments (*chronographia*).

Enrichie de l'apport conjoint des rhétoriques latines et des ressources de l'*ekphrasis* grecque, l'*enargeia* descriptive trouve sans doute avec le *De Copia* d'Erasme l'une de ses définitions les plus abouties. Désignée comme une forme amplifiée de la *descriptio*, elle désigne une abondance descriptive et artificieuse qui, sans renoncer à la force des *verba*, rend présent son sujet dans toute sa variété.

3. Entre Aristote et Horace : l'*enargeia* dans les poétiques néo-latines du XVI^e siècle

Parallèlement aux théories érasmienne ou à la suite de celles-ci, la théorie de l'*enargeia* est reprise et développée en Italie par un grand nombre de textes théoriques néo-latins. La connaissance des traités de rhétorique latine s'enrichit de la diffusion de l'*Art poétique* (*Epître aux Pisons*) d'Horace, édité et commenté dès la fin du Quattrocento¹⁰⁴, puis, surtout à partir de 1548, de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote¹⁰⁵. La réflexion sur l'art poétique se trouve bientôt marquée par l'un ou

¹⁰² *De Copia*, II, 5 : « Hanc ab effingenda rerum imagine Graeci vocant hypotyposim, etiam si vocabulum hoc commune est, quoties aliquid oculis subiicitur » (Les Grecs appellent cette figure hypotypose, parce qu'elle donne forme à son objet, même si ce mot est employé communément pour désigner toute description qui place son objet « devant les yeux »).

¹⁰³ La *prosopopoeia* désigne chez Erasme la description détaillée d'une personne réelle ou imaginaire, voire abstraite, et non « la figure par laquelle l'auteur fait parler une personne absente, ou défunte, ou encore un être personnifié » (H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998 [1^e éd. 1961], p. 991). Scaliger utilise cette notion dans le même sens, tout en reprenant la notion cicéronienne de *sermocinatio* pour désigner une figure très proche de celle que nous appelons « prosopopée ». Sur la notion de prosopopée au XVI^e siècle, voir l'article de V. Montagne, « La notion de prosopopée au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, IV, 2008, p. 217-236.

¹⁰⁴ C. Landino avait publié dès 1482 un commentaire de l'*Epître aux Pisons* d'Horace, connue à la Renaissance comme *Art Poétique* ; le commentaire de Josse Bade (1498) contribue à diffuser l'esthétique horatienne en Italie et en France ; le XVI^e siècle italien voit se succéder les éditions et les commentaires d'Horace, notamment, jusqu'en 1560, ceux de P. Gaurico (1510 et 1541), A. G. Parrasio (1531), L. Dolce (1535 et 1559, traduction en italien), F. Pedemonte (1546), F. Robortello (1548), G. Grifoli (1550), G. Denores (1553), G.B. Pigna (1561). Voir la chronologie établie par B. Weinberg dans *Trattati...*, *op. cit.*, vol. I, p. 566-583.

¹⁰⁵ G. Valla avait fait une première traduction latine partielle du texte d'Aristote en 1498, suivie de celles d'A. De'Pazzi (1527) et, hors d'Italie, de celle d'Erasme (1531). Mais c'est avec l'édition de F. Robortello, première traduction latine commentée du texte intégral de la *Poétique* (1548), puis avec la

l'autre de ces traités, et de plus en plus souvent par une relecture croisée d'Aristote et d'Horace, qui conduit les théoriciens à poser de manière nouvelle la question du statut de la description poétique, de ses moyens et de ses fins¹⁰⁶.

A mesure que les arts poétiques se développent en Italie, sur le modèle de l'*Epître aux Pisons*, le discours sur la poésie tend à faire de l'instruction et du plaisir les deux impératifs de la poésie, conformément au précepte d'Horace : « *Aut prodesse volunt aut delectare poetae* »¹⁰⁷. Il s'agit pour le poète d'instruire à travers le plaisir de la fable, de trouver les moyens de persuader son lecteur et de lui imposer ses visées morales. L'*Actius* de Pontano, dialogue sur l'art poétique, développait déjà, à la fin du XV^e siècle, le parallèle entre le poète et l'orateur¹⁰⁸ ; les arts poétiques du XVI^e siècle amplifient ce mouvement de « rhétorisation » du poétique. Cette conception de la poésie est très présente dans le *De arte poetica* de Marco Girolamo Vida (1527), l'un des traités de poétique les plus diffusés en France et en Italie au XVI^e siècle. Le but du poète, pour Vida, est de toucher les sens et l'esprit du lecteur (*sensus, mentesque legentum flectere*) par une langue poétique aussi élégante qu'efficace, qui trouve en Virgile sa plus parfaite illustration¹⁰⁹. Dans cette perspective, l'*enargeia*, qui parvient à imposer son objet à l'imagination du lecteur, est reconnue comme l'un des meilleurs moyens de persuasion. Elle constitue même, pour Vida, le pouvoir spécifique dont dispose le poète pour se rendre maître des émotions du lecteur, comme le montre, affirme-t-il, l'étymologie même du mot « poète », qui souligne ce talent particulier consistant à « produire » (*poiein*) l'objet ou l'action décrits comme s'ils prenaient forme devant le lecteur :

Ante oculos, Martis se se offert tristis imago,
Non tantum ut dici videantur, sed fieri res ;
Unde ipsis nomen Graii fecere poetis [...].

traduction italienne de B. Segni (1549) que les textes d'Aristote commencent à se diffuser plus largement en Italie, puis en France. Voir aussi la chronologie de B. Weinberg, *op. cit.*, p. 566-583.

¹⁰⁶ Sur la réception italienne d'Aristote et d'Horace au XVI^e siècle, l'ouvrage de référence reste l'étude de B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, 1963 ; voir aussi *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3: *the Renaissance*, sous la direction de G. P. Norton, Cambridge University Press, 1999 ; plus spécifiquement, sur la « fusion » des traditions aristotélicienne et horatienne, voir M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, The University of Illinois Press, 1946, et H. F. Plett, *Rhetorik der Affekte, op. cit.*, chap. 3, p. 104-117.

¹⁰⁷ Horace, « Epître aux Pisons », v. 333-334, *Epîtres*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989

¹⁰⁸ G. Pontano, *Actius de numeris poeticis et lege historiae*, dans *I Dialoghi*, a cura di C. Previtiera, Firenze, 1943, p. 233. Voir aussi H.F. Plett, *Rhetorik der Affekte, op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁹ M. G. Vida, *De Arte poetica*, II, v. 510-511, éd. R. G. Williams, New York, Columbia, University Press, 1976.

Quis quoque, quum captas evolvunt hostibus urbes,
Temperet a lacrimis? [...] ¹¹⁰

Cette conception rhétorique et morale de l'*enargeia* continue de se développer avec les traductions latines et les commentaires de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote, qui diffusent les notions aristotéliennes d'*enargeia* et d'*energeia*, ainsi que la définition de l'activité poétique comme imitation (*mimesis*), que les théoriciens de la Renaissance étendent à la description poétique ¹¹¹, tout en la désignant comme un moyen d'atteindre les deux fins assignées par la tradition horatienne à la poésie, le *delectare* et le *prodesse*. Dès 1548, Francesco Robortello, auteur de la première traduction commentée du texte intégral d'Aristote, définit l'activité poétique comme « représentation » (*repraesentatio*), et fait de l'*enargeia* l'une des qualités les plus remarquables du poème :

Cum nihil sit difficilius factu quam ut homines aliquid audientes ita cogitatione id ipsu
complectantur ac si oculis cernerent. ¹¹²

La plupart des commentateurs de la *Poétique* et de la *Rhétorique* s'intéressent également à l'*enargeia*, qu'ils s'efforcent de gloser par des termes voisins empruntés à la *Rhétorique* à Herennius et aux traités de Cicéron et de Quintilien : *descriptio* et *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *perspicuitas*. Toutefois, influencés sans doute par cette conception de la poésie qui place au premier plan la nécessité d'émouvoir et de persuader, nombreux sont ceux qui perpétuent la confusion avec la figure de l'*energeia*, et qui proposent d'autres synonymes renvoyant davantage à l'idée de « force » (*vis*,

¹¹⁰ M. G. Vida, *De Arte poetica*, II, v. 379-381 : « Juste devant tes yeux se présente de Mars la figure sinistre, / Si bien que l'action semble n'être pas seulement dite, mais se produire. / De là provient le nom que les Grecs ont créé pour eux-mêmes : poète. [...] Qui donc, lorsqu'ils déroulent le spectacle de villes prises par l'ennemi, / Maîtriserait ses larmes ? » (trad. J. Pappé, à paraître chez Champion, Paris). Le récit d'une ville assiégée, emprunté à Virgile, constituait déjà chez Quintilien un *topos* de l'*enargeia* descriptive.

¹¹¹ Sur la façon dont les théoriciens de la Renaissance interprètent la *mimesis* aristotélienne comme imitation de la nature, voir G. Castor, *La Poétique de la Pléiade. Etude sur la pensée et la terminologie du XVI^e siècle*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1998, p. 81-94, et T. Chevolet, *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 507-579 ; voir aussi *infra*, ch. II, « *Mimesis*, imitation, représentation ».

¹¹² F. Robortello, *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De Arte poetica explicationes...*, Florentiae, in *Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi*, 1548, p. 3 : « Il n'y a rien de plus difficile à faire que d'obtenir que des gens qui entendent quelque chose le perçoivent par la pensée avec la même force que s'ils le voyaient avec les yeux ». (cit. et trad. C. Balavoine, dans *La Statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, éd. C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 112).

efficatia), de « mouvement » (*motus, animus*) et de représentation « en acte » (*actus, actio*) qu'à celle de « clarté »¹¹³.

C'est dans un texte un peu plus tardif, les *Poetices libri VII* de Jules César Scaliger, publié posthume en 1561, qu'on trouve une tentative de distinction et de définition de ces multiples désignations. Ce texte représente, selon M. Magnien, une « synthèse des principaux arts poétiques de l'Antiquité »¹¹⁴ : la *Poétique* d'Aristote et l'épître *Aux Pisons* d'Horace, ainsi que les théories d'Hermogène et de Denys d'Halicarnasse, que Scaliger reprend par le biais de Georges de Trébizonde¹¹⁵. Publiés en France, les *Poetices libri septem* n'en traduisent donc pas moins une connaissance approfondie des auteurs anciens et de leurs commentateurs italiens et néo-latins ; c'est pourquoi nous les évoquons ici. Suivant la double tradition aristotélicienne et horatienne, Scaliger définit l'activité poétique comme une imitation de la nature, dont le but ultime est le plaisir et l'instruction du lecteur. Pour parvenir à une représentation poétique riche et appropriée de son sujet, le style poétique doit réunir quatre « vertus » cardinales : la *prudentia* (connaissance, discernement), la *uarietas*, la *suauitas* (délicatesse) et enfin l'*efficacia* (force expressive). La notion d'*efficacia*, qui traduit non le terme d'*enargeia* mais celui d'*energeia*, n'en est pas moins au cœur de la théorie scaligérienne de la représentation poétique :

Efficaciam Graeci energeian uocant. Ea est uis orationis repraesentantis rem excellenti modo. Intelligo nunc non uerborum uirtutem, sed idearum quae rerum species sunt.¹¹⁶

Bien que Scaliger ne confonde pas l'*energeia* avec l'*enargeia*, à laquelle il consacre ensuite, sous le nom de *demonstratio* ou *effictio*, un chapitre spécifique, sa définition de l'*efficacia*, qui allie la force du discours (*uis orationis*) à la clarté de la *repraesentatio*, se présente comme une synthèse de ces deux approches de la description. Moyen terme entre les « idées », qui donnent forme à la matière, et la réalité matérielle perçue par les

¹¹³ H. F. Plett retrace cette confusion entre synonymes d'*enargeia* et d'*energeia* dans les traités d'A. Nifo (Augustinus Niphus), Venise, 1537 ; d'A. De'Conti dit Maioragio (Antonius Maioragius), Venise, 1572, et plus tard de P. Beni (Paulus Benius), Padoue, 1613. Pour l'ensemble de la question, voir H.F. Plett, *Rhetorik der Affekte...*, *op. cit.*, p. 184-193.

¹¹⁴ M. Magnien, « Le statut d'Horace dans les *Poetices libri VII* », *La Statue et l'empreinte...*, *op. cit.*, p. 19-35

¹¹⁵ Sur le rapport entre les *Poetices libri VII* de Scaliger et les *Rhetoricorum libri V*, voir A. Michel, « Les vertus du style poétique », *La Statue et l'empreinte, op. cit.*, p. 181-193

¹¹⁶ J. C. Scaliger, *Poetices libri VII*, III, XXVII : « Les Grecs appellent l'efficacité *énergie*. C'est la force du discours représentant les choses de manière excellente. Je me réfère maintenant non à la vertu des mots, mais à celle des idées qui sont, dans les choses, les différences visibles ». Nous suivons la traduction d'A. Michel, « Les vertus... », article cité, p. 185.

sens, l'*efficacia* se définit, selon l'expression d'A. Michel, comme une qualité du style qui consiste à « exprimer le réel en le redéfinissant par les mots »¹¹⁷. Les figures de l'*enargeia* ont elles-mêmes pour rôle de produire cette représentation ou « expression » forte et claire du réel. Ainsi, la *significatio* ou *tractatio* (III, XXXIII) désigne l'ensemble des figures dont Quintilien dit qu'elles placent « devant les yeux » leur objet, comme l'hypotypose ou la *diatypose*, cette dernière étant présentée comme la plus efficace ; la *demonstratio* ou *effictio* (III, XXXIII) consiste en revanche en une représentation ou exposition claire de son objet (*perspicuam rei expositionem*), comme par exemple dans le cas de la *prosopopoeia* (description de personnes)¹¹⁸.

Les réflexions de Scaliger présentent ainsi une synthèse des définitions grecques et latines de l'*enargeia*, mais aussi de la tradition exégétique humaniste néo-latine ; ce faisant, elles placent la question de la représentation au cœur de l'activité poétique.

B. Energia et vividezza : théories de la description dans les textes italiens

Dans la même période, la théorie de l'*enargeia* se diffuse dans les traités humanistes de langue italienne. Si ces textes suivent les mêmes sources que les traités néo-latins, la théorie descriptive s'y trouve infléchie, d'une part, par l'introduction d'un vocabulaire italien qui traduit les efforts des théoriciens pour importer dans leur propre langue les désignations des anciens ; d'autre part, par la volonté d'illustrer les principes de l'art poétique non plus seulement par les œuvres des anciens, Homère et Virgile, mais aussi par les réalisations « modernes » des grands auteurs italiens depuis Dante et Pétrarque, dont les œuvres sont présentées comme des modèles d'éloquence poétique et d'efficacité descriptive. De plus, un certain nombre de textes italiens semblent avoir été connus très tôt, parfois dès leur publication, des auteurs français : c'est le cas des poétiques de Trissino, de Daniello, de Gelli et de Lionardi¹¹⁹. Il nous semblait donc important de proposer une synthèse sur le statut de la poétique descriptive dans ces textes, qui restent, malgré d'importants travaux récents, moins connus de la critique que les traités néo-latins.

¹¹⁷ A. Michel, « Les vertus... », article cité, p. 185.

¹¹⁸ Sur la notion de *prosopopoeia* dans les traités néo-latins, par opposition à la *sermocinatio*, voir *supra*.

¹¹⁹ Nous précisons dans la suite de cette analyse, pour chaque auteur et lorsque c'est possible, par quel biais ces traités ont pu être connus en France.

1. « *Imagine al vivo somigliante* » : les mots italiens de l'*enargeia*

Les traités de langue italienne s'inspirent comme leurs homologues néo-latins des textes d'Aristote, d'Horace et des rhéteurs latins. Toutefois, ils témoignent aussi d'une volonté d'italianiser les théories anciennes, comme le revendique en 1529 la *Poetica* de G. Trissino, l'un des premiers arts poétiques écrits en langue italienne :

De la quale [la poesia] essendo assai copiosamente da greci e da latini autori ne le loro lingue trattato, mi è paruto di volere questa anchor io a la nostra lingua italiana donare¹²⁰.

Le traité *Della Poetica* de B. Daniello, publié en 1536, est l'un des traités italiens qui consacre, dans cette période, une place importante à la théorie descriptive, bien que la notion d'*enargeia* en soit absente. Ce texte d'inspiration horatienne, mais qui témoigne déjà d'une certaine proximité avec les théories aristotéliennes, était connu des théoriciens de la Pléiade, notamment de Ronsard¹²¹. Daniello y définit la poésie comme une imitation de la nature. Comme dans le traité de Vida, celle-ci est subordonnée aux deux fins de la poésie, l'instruction et le plaisir, et définie comme un moyen d'émouvoir les affects (« *muover gli effetti* ») du lecteur. La définition de l'*enargeia* s'inscrit dans cette conception rhétorique de l'imitation poétique :

Perciò che come l'imitazione del dipintore si fa con stili, con pennelli, e con diversità di colori (co' quali esso poi, la natura, gli atti e la sembianza o d'uomo o d'altro animale imitando, ci rende la imagine di quello al vivo somigliante), così quella del poeta si fa con la lingua e con la penna, con numeri et armonie. L'ufficio veramente è poi lo scrivere cose atte et accommodate allo insegnamento et al diletto, il fine, per mezzo di quella scrittura insegnare e dilettere parimente; come ancora l'ufficio dell'oratore è il parlare atto e conveniente alla persuasione, il fine, attamente parlando persuadere [...]¹²².

¹²⁰ G. Trissino, *La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino, stampata in Vicenza per Tolomeo Ianiculo...*, 1529 ; éd. B. Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. I, p. 24. « Les auteurs grecs et latins ayant déjà abondamment traité de la poésie dans leurs langues, j'ai voulu moi aussi donner [cette Poétique] à notre langue italienne ».

¹²¹ *La Poetica di Bernardino Daniello Lucchese...*, a Vinegia, G. A de Nicolini, 1536 ; éd. B. Weinberg, *Trattati...*, op. cit., vol. I, p. 227-319. Plusieurs ouvrages critiques mentionnent le traité de Daniello parmi les textes qui ont pu inspirer les théoriciens français des années 1550-1560, notamment sur la question de la poésie épique : voir Ralph C. Williams, « Italian Influence on Ronsard's Theory of the Epic », *Modern Language Notes*, vol. 35, n°3, mars 1920 ; plus récemment, l'étude de J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992, p. 292-293 ; et celle de B. Méniel, *Renaissances de l'épopée. La Poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 90.

¹²² B. Daniello, *Della Poetica*, I, éd. B. Weinberg, op. cit., p. 242-243 : « Ainsi, de même que l'imitation du peintre se fait avec des stylets, des pinces et diverses couleurs (grâce auxquels, imitant la nature, les actes et l'apparence d'un homme ou d'un autre animal, il nous en restitue une image qui ressemble au vivant), de même celle du poète se fait avec la langue et avec la plume, avec les nombres et l'harmonie.

Les trois termes de la comparaison que développe Daniello entre le poète, le peintre et l'orateur définissent les conditions et les effets de *l'enargeia* : celle-ci associe l'illusion visuelle, née d'une représentation détaillée de son objet – comparable à celle du peintre sur la toile –, à la puissance de persuasion du langage poétique qui contribue à créer une illusion de présence de son objet. Le lexique du vivant (« *al vivo somigliante* ») qu'introduit Daniello dans cette définition de l'imitation illustre cette double vocation de *l'enargeia* poétique. L'expression « placer devant les yeux », traditionnellement associée à *l'enargeia*, intervient également dans le traité, notamment quand Daniello, à la suite d'Aristote¹²³, distingue le travail du poète de celui de l'historien :

Ambo insegnano, dilettao e giovano parimente; ambo le cose ne dipingono e quasi davanti agli occhi le ci pongono. Ma essi si sono differenti in ciò, che quegli è tenuto a narrar le cose semplicemente, senza aggiungervi o menomarvi alcun'altra cosa [...] laonde a questi si concede amplissimo privilegio di poter finger molte cose a sua voglia, e di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale quale ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose ancora che a quello (quando ben vere non fossero) possono e grazia e vaghezza recare. Ben è vero che egli dee sempre vedere ch'esse al vero somiglianti siano [...]¹²⁴.

Le fait de « placer devant les yeux » est ainsi désigné comme un pouvoir commun de l'historien et du poète, tandis que celui d'inventer ou de « feindre » (« *ingere* ») une fiction vraisemblable (« *al vero somigliant[e]* ») apparaît comme le vrai privilège de la poésie. *L'enargeia* poétique, contrairement à *l'enargeia* de l'historien, ne se réduit pas à son pouvoir visuel : elle désigne, au-delà des qualités mimétiques de la poésie, le pouvoir propre au seul poète de créer un monde à l'image du réel, une fiction qui donne l'illusion du vrai et du vivant. L'adjectif « vif » (*vivo, viva*) souligne sa capacité de « donner vie » à ses créations.

En relisant *l'enargeia* à travers le lexique de la *vividezza* (illusion de vie, vitalité) ou de la *vivacità* (vivacité), les théoriciens italiens soulignent ainsi les pouvoirs « illusionnistes » de la représentation poétique, au prix d'une réinterprétation de la

Son vrai travail est ensuite d'écrire des choses adaptées et accomodées à l'instruction et au plaisir ; sa fin est d'instruire autant que de donner du plaisir au moyen de cette écriture ; de même, encore, que le travail de l'orateur est de trouver un langage qui soit adapté et qui convienne à la persuasion, et que sa fin est de persuader au moyen de ce langage adapté ».

¹²³ Aristote, *Poétique*, 9, 1451 a-b.

¹²⁴ B. Daniello, *Della Poetica*, dans B. Weinberg, *Trattati...*, 1970, I, p. 254 : « Tous deux instruisent autant qu'ils apportent du plaisir et du profit ; tous deux peignent les choses qu'ils représentent et les placent pour ainsi dire devant les yeux. Mais leur tâche est bien différente, car celui-là [l'historien] est tenu de raconter les choses simplement, sans rien ajouter ni retrancher [...]; tandis que celui-ci [le poète] jouit du très grand privilège de pouvoir inventer beaucoup de choses à sa guise, et de ne pas avoir à décrire les choses telles qu'elles sont, mais de pouvoir y ajouter, même si ce qu'il écrit n'est pas vrai, tout ce qui leur apportera de la grâce et de l'élégance. Il est vrai qu'il doit toujours veiller à ce que cela soit semblable au vrai [...]. ».

vraisemblance (*eikos*) aristotélicienne, désormais définie comme une représentation fidèle du « vrai », assimilé au « vivant »¹²⁵. La plupart des arts poétiques italiens qui traitent de la description recourent au même lexique pour désigner les qualités mimétiques et parfois l'expressivité de la poésie. L'expression d'«*im(m)agine viva* » et l'emploi du mot « *vivo/a* » se diffusent dans les principaux arts poétiques, plaçant la représentation « vivante » de la nature au centre du dispositif poétique. Alors que les figures de l'*enargeia* n'étaient mentionnées que dans les passages concernant l'*elocutio*, le mot « vivo » est ainsi employé tout au long de l'*Arte poetica* de G. Muzio (1551)¹²⁶, un traité versifié d'inspiration horatienne dont l'organisation tripartite suit, comme chez Vida et chez Daniello, les parties de l'élaboration du poème : *inuentio*, *dispositio* et *elocutio*. Muzio y assigne pour rôle au poète de « *ritrar i vivi affetti* » et de réaliser une « *viva e vera image* » de la nature et des passions humaines. Les œuvres des anciens constituent pour lui de « vivants exemples » (« *vivi esempi* ») où les poètes peuvent rechercher la matière (*inventio*) d'une représentation poétique claire et convenablement disposée (*dispositio*)¹²⁷. Le travail de la langue poétique (*elocutio*) consiste alors à réaliser cette image de la nature qui semble prendre vie sous les yeux du lecteur :

Non sia de lo scrittor l'ultima cura
D'accompagnar ai fatti le parole,
Sì che la vera, propria, e viva image
Scorga e oda'l lettore di quel ch'ei legge¹²⁸.

Les textes plus marqués, à partir des années 1550, par la poétique aristotélicienne soulignent encore davantage la part de l'imitation « vive » et vraisemblable dans l'activité poétique. Les *Dialogi dell'invenzione poetica* (1554) d'Alessandro Lionardi, qui ont contribué à la diffusion de la poétique aristotélicienne en France par le biais du

¹²⁵ Sur ce point, voir T. Chevolet, *L'Idée de Fable, op. cit.*, p. 540-546, et *infra*, ch. II, « *Mimesis, imitation, représentation* ».

¹²⁶ Les trois livres de l'*Arte Poetica* de Muzio sont édités en même temps que ses *Rime* à Venise, Giolito, en 1551. Nous citons d'après l'édition de B. Weinberg, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, Laterza, 1970, p. 163-211. La poétique de Muzio constitue une source possible de l'*Art poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555), comme le suggèrent G. Demerson, *La Mythologie dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972, et G. Lote, *Histoire du vers français*, t. V-2, Université de Provence, 1990, p. 4. Sur ce point, voir l'article de M. Jourde et J. C. Monferran, « Jacques Peletier lecteur de Giason Denores : une source ignorée de l'*Art Poétique* », *BHR*, n°66, 2004, p. 119.

¹²⁷ G. Muzio, *Dell'arte poetica*, II, 592-593: « Di questi e d'altri affetti i veri segni/ Ti daran le scritte e i vivi esempi » (« De ces passions, et d'autres encore, les écrits [des poètes] te donneront les vrais signes et les vifs (vivants) exemples »).

¹²⁸ « L'écrivain doit se soucier d'accompagner les faits par les mots, de telle sorte que le lecteur puisse apercevoir et entendre la vraie, propre et vive image de ce qu'il lit ». G. Muzio, *Dell'arte poetica*, III, 1459-1463.

théoricien D. d'Auge¹²⁹, désignent le poète comme « fingitore et imitatore del vero » : l'art de l'imitation poétique consiste à faire paraître « vrai » son objet en respectant la vraisemblance et en lui donnant les attributs du vivant. Il s'agit rien moins que de réinventer une vérité proprement poétique de la nature :

Tutto l'artificio è posto nel dipinger bene gli effetti delle cose, e perciò furono gli epiteti ritrovati, i quali aggiunti a quelle discuocono a guisa di colori più la viva e natural forza e virtù loro, e nell'aggiungerci et attribuirle questi, due cose si considerano: prima la natura di quello di che allora parliamo, e poscia l'effetto che fa in altrui o naturalmente o accidentalmente. Et avendo riguardo ora all'uno et ora all'altro et ora ad amendue, usiamo tali aggiunti, ma non si che più tosto con arte postivi che seco da natura prodotti paiano¹³⁰.

Ainsi, alors que dans le sillage des commentaires d'Aristote, les théoriciens font de l'imitation de la nature vivante la première fonction de la poésie, l'*enargeia*, relue à travers les notions de *vividezza* ou *vivacità*, s'étend à tous les aspects de la représentation poétique.

2. L'enargeia dans le débat sur les genres : *ekphrasis* héroïque et description « romanesque »

A mesure que la diffusion des traductions commentées d'Aristote réintroduit les termes grecs dans les arts poétiques italiens, la notion d'*enargeia* – parfois traduite par *enargia* ou *energia* – réapparaît dans les traités italiens, enrichie de ce lexique du « vivo » qui désigne la qualité visuelle, l'expressivité et la vivacité des images poétiques. Le sens du mot *enargeia* fait l'objet de vifs débats à partir de 1549, dans les années qui voient se succéder les éditions d'Aristote avec le commentaire de Robortello (1548) et la traduction italienne de B. Segni (1549).

¹²⁹ A. Lionardi, *Dialogi dell'Invenzione poetica...* (1554), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, op. cit., II, p. 211-292 ; D. d'Auge, *Deux Dialogues de l'Invention poétique*, Paris, Richard Breton, 1560, retranscription en ligne par E. Devriendt : <http://www.etudes-francaises.net/nefbase/auge/>). Sur D. d'Auge, ami de Jean Dorat et de la Pléiade, et sur son plagiat des *Dialogi* de Lionardi, voir l'article d' A. Gordon, « Daniel d'Auge, interprète de la *Poétique* d'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi », *BHR*, n°28, 1966, p. 377-392.

¹³⁰ Alessandro Lionardi, *Dell'invenzione poetica*, Dialogo secondo, p. 265. D. d'Auge donne la traduction suivante : « [...] tout l'artifice gist à bien despaindre les effects des choses, et pource furent retrouvez les Epithetes, lesquels adjoincts à icelles, descœuvrent come couleurs plus leur vifve et naturelle force et vertu : et pour les conjoindre et leur attribuer ceux cy l'on considere deux choses, premierement la nature de ce dont nous parlons lors, et puis l'effect qu'elle fait en aultruy ou naturellement ou accidentalement. Et ayans esgard ores à l'un, ores à l'aulture, ores à tous deux, nous usons de tels adjoincts, mais non qu'ils semblent plus tost mis là avec art, qu'ensemble produicts par nature » (D. d'Auge, *Deux Dialogues de l'Invention poétique*, op. cit., f. 54)

L'un des premiers à intégrer les notions aristotéliennes est le poète et théoricien Trissino, qui élabore vers 1549 les cinquième et sixième livres de la *Poetica*, publiée posthume en 1563¹³¹. La notion d'*enargeia* intervient au moment où Trissino définit la figure de la diatypose (*diatyposis*) à partir d'un exemple de description de tempête chez Dante :

Ècçi ancora la diatyposis, la quale è il trattare le cose tanto particolarmente che quasi si pongono avanti gli occhi, come è quello di Dante [...] perciò che quel poeta fu molto studioso de la enargia, che non è altro che lo esplicare particolarmente le cose e quasi ponerle davanti gli occhi ; che è la precipua virtù del poeta¹³².

S'il emprunte à Quintilien la notion de diatypose, Trissino insiste davantage sur la nécessité d'une « exposition détaillée » des choses représentées. Cette définition de l'*enargeia* fait écho à un autre texte de Trissino : une épître dédicatoire à Charles Quint qui introduisait son long poème héroïque, *L'Italia liberata da Gotthi*, publié en 1547. Dans ce texte, Trissino définit dans le détail sa conception de l'*enargeia*, tout en posant explicitement l'équivalence entre ce terme et la *vividezza*, le pouvoir de rendre « vif » l'objet représenté :

...ho tentato di seguirlo [Homero]... cercando, a mio potere, essere come lui copioso, e largo ; introducendo quasi in ogni loco persone, che parlino, e descrivendo assai particolarità di vestimenti, di armature, di palazzi, di castrametazioni, e di altre cose, perciò, che come dice Demetrio Phalereo, la enargia, che è la efficace rappresentazione, si fa col dire diligentemente ogni particolarità de le azioni, e non vi lasciar nulla, e non troncane, ne diminuire i periodi, che vi si dicono. [...] Anchora, per far quella enargia, ho usato, e comparazioni, e similitudini, e imagini, le quali cose tutte Homero seppe così divinamente fare, che ad ogniuno, che lo legge per essere quasi presente a quelle azioni, ch'elji descrive, cosa, che leggendo la maggior parte de i poeti latini, non avviene, perciò, che alcuni di essi per voler fare alteza ne i versi loro, hanno schiffato il dire diligentemente tutte le circostanze, e le particolarità de le azioni, come cose, che nel vero fanno basseza ; la onde esse azioni poi manco vive, e manco efficaci si rappresentano a i lettori¹³³.

¹³¹ G. Trissino, *La Quinta e la sesta divisione della Poetica...*, (1563, publication posthume), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, op. cit., II, p. 5-91. Sur l'aristotélisme de Trissino, voir B. Weinberg, *A History...*, op. cit., II, p. 750-755. Sur la connaissance que pouvaient avoir de Trissino les auteurs français, voir E. Preston Dargan, « Trissino, a possible Source for the Pléiade », *Modern Philology*, XIII, 1916, p. 685-688.

¹³² G. Trissino, *La Quinta e la sesta divisione...*, éd. B. Weinberg, op. cit., p. 85: « Il y a encore la *diatypose*, qui consiste à traiter les choses de manière si détaillée qu'elles se placent presque devant les yeux, comme le fait Dante [...] car ce poète se souciait beaucoup de l'*enargia*, qui n'est autre que le fait d'exposer les choses dans le détail et de les placer pour ainsi dire devant les yeux, et qui est la principale vertu du poète ».

¹³³ G. Trissino, *L'Italia liberata da Gotthi, stampata in Roma per Valerio e Luigi Dorici*, 1547, f. iij(v°)-iiij. « J'ai tenté de le suivre [Homère], cherchant, autant que je le pouvais, à être aussi copieux et aussi abondant que lui, en introduisant presque en tout lieu des personnes qui parlent, et en décrivant de nombreux détails des vêtements, des armures, des édifices, des campements, et d'autres choses encore, car comme le dit Demetrius de Phalère, l'*enargeia*, qui est la représentation efficace, consiste dans le fait

Cette définition est empruntée en partie à Quintilien et en partie à Demetrius de Phalère, un commentateur grec d'Aristote (IV^e-III^e siècle avant J.C.), seule source explicitement mentionnée. Trissino entend bien mettre en avant un modèle grec de l'*enargeia* : l'exemple homérique est clairement revendiqué au détriment du modèle latin, particulièrement virgilien, que privilégient alors de nombreux théoriciens italiens et néo-latins, à commencer par Vida, le rival de Trissino¹³⁴. La définition même de l'*enargia* est fondée sur les ressources de l'*ekphrasis* homérique, qui cherche à produire l'illusion de présence par la prolifération des détails plus que par l'élégance et l'expressivité du langage poétique, à l'opposé du modèle défendu, là encore, par Vida. L'efficacité et la vivacité de la représentation poétique sont entièrement placées du côté d'un modèle héroïque grec perçu comme descriptif et extensif plutôt que dense et expressif.

C'est précisément cette approche de l'*enargeia* qui alimente, autour de 1550, l'un des aspects du débat sur les genres en Italie. La diffusion massive de la *Poétique* d'Aristote relance en effet la réflexion sur le genre épique, tandis que le succès des poèmes chevaleresques (*romanzi*) italiens se traduit par les premières tentatives de codification du genre narratif moderne¹³⁵. Ainsi, alors que Trissino, par exemple, fonde son esthétique du poème héroïque sur une lecture rigoureuse du texte d'Aristote, d'autres théoriciens, notamment dans le milieu humaniste de Ferrare, forts du succès européen du *Roland furieux* de l'Arioste, lui opposent une approche moderne du genre narratif, sans vraiment s'affranchir des catégories aristotéliennes. La place des descriptions dans le poème et le sens même des notions d'*enargeia* et d'*energeia* s'inscrivent avec acuité dans ces débats.

de dire diligemment le moindre détail des actions racontées, sans rien laisser de côté et sans tronquer, ni diminuer les phrases qui y sont prononcées. J'ai encore, pour produire cette *enargeia*, utilisé des comparaisons, des métaphores et des images, toutes choses qu'Homère sut faire divinement, si bien qu'il semble à tous ceux qui le lisent qu'ils sont presque présents aux actions qu'il décrit, ce que ne produit pas la lecture de la plupart des poètes latins ; car certains d'entre eux, qui voulaient écrire des choses élevées dans leurs vers, ont refusé avec mépris de dire diligemment toutes les circonstances et tous les détails des actions, parce que de telles choses passent pour basses dans la réalité ; de ce fait, ces actions se présentent aux lecteurs moins vives et moins efficaces ».

¹³⁴ Sur l'épître dédicatoire à Charles Quint et sur sa portée polémique contre Vida, voir E. Musacchio, « Il Poema epico ad una svolta : Trissino tra modello epico e modello virgiliano », dans *Italica, Journal of the American Association of Teachers of Italian*, vol. 80, 3, automne 2003, pp. 333-353

¹³⁵ Sur ces questions, voir B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, p. 954-991 ; S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Naples, Vivarium, 1996 ; D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999 ; et l'introduction de Giorgetto Giorgi à son édition française des *Poétiques italiennes du « roman »*. Simon Fòrnari, Jean Baptiste Giraldi Cinthio, Jean-Baptiste Pigna, Paris, Champion, 2005.

G. Giraldi Cinzio, auteur d'un *Discorso...intorno al comporre dei romanzi*, publié en 1554 mais vraisemblablement rédigé en 1549, entend établir la dignité du « roman » moderne, au même titre que celle des épopées anciennes. Le « roman » bénéficie selon lui d'une plus grande liberté dans la disposition narrative. Les digressions descriptives sont donc plus nombreuses et plus étendues que dans la poésie épique ; elles apportent de la grâce et de l'expressivité au style, à condition de garder une certaine prudence (*prudenza*) et de respecter la convenance (*convenienza*) entre le sujet traité et sa représentation. Contrainte par ces deux impératifs horatiens, la définition de l'*enargeia*, traduite par *energia*, s'oppose explicitement à celle que défendait Trissino :

Perche la Energia nel Poeta (per parlare alla Greca) appresso i Latini, et appresso noi non sta (come si ha creduto il Trissino), nel minutamente scriuere ogni cosuccia, qualunque uolta il Poeta scriue Heroicamente, ma nelle cose, che sono degne della grandezza della materia, c'ha il Poeta per le mani : et la virtù dell'Energia, laquale noi possiamo dimandare efficacia, si asseguisce, qualunque volta non usiamo ne parole ne cose otiose¹³⁶.

En comparant les auteurs modernes aux auteurs latins (*appresso i Latini, e appresso noi*), et non aux Grecs, Giraldi récuse le modèle héroïque grec dont se réclamait Trissino, et réhabilite une forme d'*energia* attentive à l'expressivité et à l'élégance de la langue, plus conforme au modèle virgilien auquel il compare les productions modernes. L'*enargia* de Trissino, plus proche du sens premier d'*enargeia*, était avant tout définie comme une représentation claire et détaillée du sujet ; l'*energia* de Giraldi apparaît comme une représentation des choses qui allie la force oratoire à la clarté de la description.

[L']anima del Poema [...] non è altro, per hora, che quella forza, e quella virtù dell'oratione, onde entrino gli affetti nel core, a chi legge, come se fusse una viva voce, che parlasse, accioche non pure quando si canterà [...] paia uiuo questo corpo, ma quando anco sarà letto da altrui. Et questo mi pare, che possa auenire dalle voci significantissime et cosi atte a spiegare i concetti, che gli imprimano ne gli animi di chi legge con tanta efficacia, et con tanta uehementia, che si sentano fare manifesta forza, et commouere in guisa, che partecipino di quelle passioni che, sotto il vello [sic] delle parole si contengono, ne i versi del Poeta. Et questa è l'Energia, laquale non sta (come di sopra dicemmo haver creduto il

¹³⁶ G.B. Giraldi Cinthio, *I Discorsi di Giovambattista Giraldi nobile Ferrarese... intorno al comporre dei Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli, 1554, p. 62 : « En effet, l'énergie [*energia*] du poète, pour reprendre le mot grec, ne consiste ni chez les auteurs latins, ni chez nous, contrairement à ce que croyait Trissino, à écrire minutieusement le moindre petit détail, dès lors qu'on écrit des poèmes héroïques, mais à décrire des choses dignes de la grandeur de la matière que travaille le poète ; et l'on obtient cette vertu de l'énergie, que nous pouvons appeler *efficacité* [*efficacia*], dès lors que l'on n'utilise pas de mots ou que l'on ne décrit pas de choses inutiles ».

Trissino), ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge, e nell'orecchie di chi ascolta [...]»¹³⁷.

L'*energia* se présente donc chez Giraldi comme une synthèse de l'*enargeia* et de l'*energeia* : elle associe le pouvoir de mettre « sous les yeux » et la puissance d'un langage poétique capable d'animer son objet. Une telle approche conduit à accroître les pouvoirs de l'*energia*, qui réunit à elle seule la clarté, l'efficacité et même la véhémence (*vehementia*) du langage poétique. Le premier livre de la *Poetica* de Trissino (1529) définissait déjà la *vehementia* comme un élément de la grandeur du style poétique et un moyen de rendre le discours « vivant » (« *far l'orazione viva* »), mais sans l'associer à l'*enargeia*¹³⁸. Redéfinie par le lexique du « vif » qui désigne, dans le contexte où l'emploie Giraldi, tant la *vivacità* que la *vividezza*, l'*energia*, savant dosage d'*enargeia* et d'*energeia*, en vient à recouvrir tous les éléments rhétoriques et stylistiques qui contribuent à donner vie au sujet représenté. L'adjectif « vivo », qui renforçait chez Trissino l'idée de clarté et de netteté rattachée à l'*enargeia* descriptive, englobe donc chez Giraldi la clarté et l'illusion de vie, voire la force oratoire et la véhémence du discours, qui animent le poème par une représentation en acte du sujet, et donnent de la vigueur à l'expression.

Le lexique du « vivo » apparaît aussi chez les théoriciens qui s'efforcent de distinguer l'*enargeia* de son paronyme d'*energeia*. Le traité sur les romans de G. Pigna, qui répond en 1554 au texte de Giraldi, revient à une lecture plus fidèle du lexique aristotélicien ; il propose une distinction précise entre, d'une part, l'*energia* ou *efficacia*, et d'autre part l'*enargia* ou *dimostrazione* ; celle-ci représente les faits (*effetti*), et consiste à montrer sur scène ou à donner l'illusion de voir par les mots, notamment par un usage approprié des comparaisons ; celle-là représente les affects (*affetti*), et met en

¹³⁷ G.B. Giraldi Cinthio, *I Discorsi...*, op. cit., p. 161 : « L'âme du poème n'est donc autre que cette force, cette vertu du discours, qui permet aux affects de gagner le cœur du lecteur, comme si c'était une voix vivante qui parlait, de sorte que [le sujet] paraisse vivant même s'il n'est pas mis en chanson, mais simplement lu. Il me semble que cet effet peut être produit grâce à l'emploi des mots les plus signifiants, de mots qui soient si aptes à exposer les concepts (les idées) qu'ils les impriment dans l'âme de ceux qui les lisent, avec une telle efficacité et une telle véhémence que ceux-ci se sentent pris par une force manifeste, et qu'ils soient émus au point de prendre part à ces passions contenues, sous le voile des mots, dans les vers du poète. Telle est l'*énergia*, qui ne consiste pas dans l'exposition des petits détails (contrairement à ce que croyait Trissino, que nous avons évoqué plus haut), mais dans le fait de placer avec clarté et efficacité les choses représentées sous les yeux du lecteur, et dans les oreilles de l'auditeur [...] ».

¹³⁸ La *vehementia* (de *vehemens* : intense, fougueux, violent, passionné) désigne chez les rhéteurs latins une qualité rhétorique qui consiste à bouleverser l'auditeur à certains moments du discours, par exemple la péroraison ; chez Cicéron, elle participe du style « sublime » (*genus vehemens*) : *De Oratore*, II, 211-212. G. Molinié la définit comme « la force qui émane du discours, créant l'impression de l'énergie, et destinée à toucher les auditeurs » (*Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 234). Sur cette notion, voir M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, op. cit., p. 49, 55 (Cicéron) et *passim*.

jeu des figures d'amplification comme l'hyperbole¹³⁹. Contrairement à Trissino, Pigna proscrit cependant les descriptions trop longues et détaillées. Seule l'écriture « romanesque », orientée vers le plaisir du lecteur, parvient à concilier la longueur des digressions descriptives avec la clarté et la vivacité de la représentation. C'est précisément ce qu'illustrent les descriptions de l'Arioste :

Accompagnasi con gli Episodii l'Enargia : la quale se in alcuno scrittore apparente si vede ; vedesi ella massimamente in questa opera. Percioche versando ella nelle descrittioni, molte vi n'habbiamo espresse sì, che ogni minuta cosa che con decoro dir si possa, chiarissimamente vi si vede [...]. Le bellezze d'Olimpia sono con maggior vivacità dipinte che se con colori lineate fossero, e sono larghissimamente trattate [...]¹⁴⁰.

Le discours sur les « romans » contribue ainsi, autour des années 1550, à redéfinir les attributs et les fonctions de l'*enargeia*. Malgré la défiance affichée des théoriciens français des années 1550 envers les poèmes chevaleresques et parfois même envers l'Arioste, l'essor du « roman » impose, en Italie puis en France, par le biais des nombreuses rééditions du *Roland furieux* puis de la diffusion rapide des théories de Giraldi et de Pigna, un nouveau modèle d'*enargeia* littéraire. Celui-ci se construit autour des impératifs de clarté, d'illusion de vie et de vivacité, dans un but d'instruction, mais aussi de plaisir et de variété. Enfin et surtout, la théorie italienne contribue à diffuser, contre le canon héroïque des anciens, une *enargeia* « moderne » qui s'illustre dans les nouveaux genres et dans les descriptions en langue vulgaire.

3. L'*enargeia* vulgarisée : lectures de Dante et de Pétrarque

Le débat sur les genres fait en effet surgir un autre aspect de la théorie italienne de l'*enargeia*, qui s'inscrit aussi dans le cadre d'une défense de la littérature en langue vulgaire, fondée sur les écrits des « trois couronnes » toscanes : Dante, Pétrarque et

¹³⁹ G. Pigna, *I Romanzi...*, In Vinegia appresso Vincenzo Valgrisi, p. 49-51. La *dimostrazione* traduit le terme latin de *demonstratio* : cette figure était déjà définie dans le traité de B. Daniello, *op. cit.*, p. 300-301.

¹⁴⁰ G. Pigna, *I Romanzi...*, *op. cit.* p. 101-102 : « L'*enargeia* [*enargia*] accompagne les épisodes; si elle est manifeste chez tout écrivain, on la voit surtout dans cette œuvre [le *Roland furieux*]. En effet, elle est produite par les descriptions, et beaucoup y sont si bien exprimées que le moindre petit détail qui peut être décrit dans le respect du *decorum* s'y fait voir avec une grande clarté. [...] Les beautés d'Olympie sont décrites avec plus de vivacité que si elles étaient dessinées avec des couleurs, et sont très amplement traitées ».

Boccace. Dès 1525, les *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo avaient imposé l'usage d'une langue littéraire fondée exclusivement sur le toscan de Pétrarque et dans une moindre mesure de Boccace. Avec le développement des Académies humanistes en Italie, le XVI^e siècle voit se diffuser la pratique du commentaire littéraire, qui contribue à ériger les « trois couronnes » en classiques de la littérature et à établir des normes linguistiques et stylistiques fondées sur la langue de ces trois auteurs. Les traités de poétique étayaient leurs recommandations d'exemples empruntés aux œuvres de Dante et de Pétrarque, qui prennent part, aux côtés d'Homère et de Virgile, à l'élaboration de la poétique renaissante. Il s'agit, comme le souligne encore en 1554 le traité de Giralaldi, d'établir la dignité des productions en langue vulgaire à l'égal des écrits des anciens :

...le composizioni [de'nostri toscani poeti] sono di non minor stima in questa lingua che si fossero quelle dei poeti greci e latini nelle loro, ancorché quelle le vie di queste non abbiano seguite, che, per dir vero, ha la nostra lingua anco ella le sue forme di poesia, che sono così sue proprie, che non sono delle altre lingue e delle altre nazioni¹⁴¹.

La réflexion sur l'*enargeia* vient s'inscrire dans ce mouvement de valorisation du patrimoine littéraire italien : l'application aux auteurs modernes des termes grecs d'*enargeia* et d'*energeia*, jusqu'alors utilisés pour commenter les grands poèmes épiques des anciens, conduit à mettre en avant le pouvoir de représentation de la poésie en langue vulgaire. Daniello est l'un des premiers théoriciens italiens, après Trissino, à illustrer ses préceptes par les exemples des poètes italiens. Lorsqu'il évoque l'*enargeia* comme moyen d'éveiller les passions du lecteur, il cite d'emblée Dante et Pétrarque, avant d'illustrer la figure de la *demonstratio* (*dimostrazione*) par un exemple tiré du seul Pétrarque :

Ma di molta più compassione ancora quelle cose tutte esser piene si veggono, che agli occhi nostri manifestamente si sottopongono, come sono strazii, tormenti e morti. Ciò dimostra l'Alighieri ne' figliuoli del Conte Ugolino [...] vinti dalla fame, davanti il padre morti caduti. Et il Petrarca a Madonna Laura di se medesimo :

*Mi vedete straziare a mille morti;
Né lagrima però discese ancora
Da' be' vostr'occhi, ma disdegno et ira.*¹⁴²

¹⁴¹ G. Giralaldi Cinzio, *Discorso...*, *op. cit.*, p. 50 : « les compositions [de nos poètes toscans] ne sont pas moins estimables dans notre langue que celles des poètes grecs et latins dans les leurs, même si elles n'ont pas suivi les mêmes voies, car notre langue, à dire vrai, a elle aussi des formes de poésie qui lui sont propres, et que n'ont pas les autres langues et les autres nations ».

¹⁴² B. Daniello, *Della Poetica*, *op. cit.*, p. 270 : « Mais les choses qui suscitent encore plus de compassion sont celles qui se placent manifestement sous nos yeux, comme les supplices, les tourments et les morts. C'est ce que montre [Dante] Alighieri décrivant les enfants du comte Ugolin [...] tombés morts, vaincus ».

Par la suite, en partie sous l'influence des *Prose* de Bembo, qui affirmaient la supériorité de la langue de Pétrarque sur celle de Dante, les deux auteurs sont généralement convoqués pour illustrer des qualités bien différentes. Dante est loué pour son érudition, mais critiqué par Bembo et par ses successeurs pour la rudesse (*rudezza*) et l'obscurité de sa langue, tandis que la beauté (*bellezza*) et la grâce (*leggiadria*) de la poésie de Pétrarque imposent un nouveau modèle de langue littéraire. À l'inverse, le choix du modèle dantesque peut s'inscrire dans un parti-pris polémique contre les positions « bembistes »¹⁴³ ; les partisans de la *Divine Comédie* opposent aux tenants de la « *bellezza* » de Pétrarque la force expressive de la langue de Dante. Dès 1529, Trissino louait l'auteur de la *Comédie* pour la vivacité et la véhémence de sa poésie ; les deux derniers livres de la *Poetica* manifestent encore plus clairement son admiration pour Dante, pour son pouvoir d'*enargeia* et pour la variété de sa langue poétique, qui la placent au rang des plus grands poèmes héroïques :

Non ha nulla di quello, che alla Comedia si richiede, anzi piu tosto tien dello Heroico, come appare per lo enonciare, per la varietà delle lingue, che vi usa, per la diversità delle figure, et per la frequentia delle similitudini, e delle comparationi, che vi sono, e altre cose molte, lequali tutte allo Heroico si convengono¹⁴⁴.

Cependant, le principal commentateur de la poésie de Dante est sans doute G. Gelli, auteur d'une série de leçons données à l'Académie de Florence, dans les années 1540-1550, sur les œuvres des deux grands poètes florentins. Les commentaires de Dante en constituent la plus grande partie ; Gelli montre un intérêt particulier pour la puissance expressive de sa poésie, plus qu'aucune autre capable de représenter (*esprimere i concetti*), par un langage approprié, les idées formulées par le poète. L'*enargeia* de Dante est liée à cette représentation vivante et appropriée de la nature et des passions humaines, qui sait s'affranchir de l'impératif de *bellezza* pour donner vie à ses descriptions, comme le recommande justement Trissino :

par la faim, devant leur père. Et c'est ce que fait Pétrarque, disant de lui-même à Madame Laure : *vous me voyez mille morts souffrir ; / pour autant nulle larme encore n'est tombée / De vos beaux yeux, mais dédain et courroux* ». Pour les vers de Pétrarque, nous reprenons la traduction de P. Blanc, *Canzoniere. Le Chansonnier*, éd. bilingue, Paris, Bordas, 1988.

¹⁴³ Sur ce point, voir B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, chap. 16 : « The Quarrel over Dante », p. 819-911.

¹⁴⁴ G. Trissino, *La Quinta e la Sesta divisione della Poetica...*, *op. cit.*, p. 58 : « [*La Divine Comédie*] n'a rien de ce que l'on attend d'une Comédie ; elle tient bien plus du genre héroïque, par son énonciation, par la variété des langues qu'il [Dante] utilise, par la diversité des figures et par la fréquence des similitudes et des comparaisons, et par bien d'autres choses encore, qui toutes conviennent au genre héroïque ». Ce passage est également cité par B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, p. 828. Sur la place de l'*enargeia* dantesque dans la *Poétique* de Trissino, voir le passage cité *supra*.

E perché egli [Trissino] tiene [...] che la energia e la efficace rappresentazione delle cose si faccia col dire diligentemente ogni particolarità delle azioni, [...] per bassa e minima ch'ella sia, egli si risolve finalmente che Omero abbia superato tutti gli altri poeti, e dato maggior forza ed energia a'suoi poemi [...]. Questa lode, che dà il Trissino a Omero [...] pare a me e a tutti gli uomini letterati [...] che si possa dare massimamente a Dante, e dire ch'egli abbia superati tutti i poeti volgari in rappresentare vive ed efficaci le azioni ch'egli descrive a'lettori.¹⁴⁵

Cette *energia* que Gelli admire tant chez Dante va cependant bien au-delà de l'*energia* de Trissino : elle se définit d'abord, telle l'*energeia* aristotélicienne, comme une « force » efficiente du langage (*forza*) qui donne vie aux visions du poète et les impose au lecteur. Aussi Gelli préfère-t-il parler d'« expression » (*espressione*) plutôt que de « description », le premier terme évoquant davantage l'adéquation entre la chose représentée, les visions du poète, et son extériorisation ou sa mise en mots. Une double métaphore organique et picturale précise cette conception de l'*energia* :

[...] Egli gli è convenuto usare molte parole e molti modi di dire, che paion bassi a questi che attendon solamente alla bellezza e a la leggiadria delle parole [...] I quali pare a me che faccino [...] come quei che si dilettono e cercon nelle pitture solamente il ben colorito, e non il disegno ; e nientedimanco il fondamento e il nervo della pittura è il disegno, e di far che le cose apparischino più tosto vive e vere, che belle e leggiadre. Per il che fare il nostro Poeta, se voi avvertite bene, non lascia mai, in azione alcuna ch'ei descriva e racconti, cosa alcuna, ancor che minima e bassa, che la possa fare apparir viva e vera a la mente dei lettori [...]¹⁴⁶.

L'*energia* joue chez Dante un rôle comparable à celui du dessin dans la peinture, ou encore à celui d'un nerf dans le corps : elle n'est pas tant produite par l'élégance de la « surface verbale », des figures ou des « couleurs », que par l'adéquation entre la chose représentée et les mots, de même que le dessin reproduit précisément la forme de l'objet sur la toile ou que le nerf conduit la sensation et le mouvement jusqu'à la surface du

¹⁴⁵ G. Gelli, Lettura 8^a, Lezione 14^a, *Lecture edite e inedite di Giovan Battista Gelli sopra la comedia di Dante*, ed. C. Negroni, Firenze, Fratelli Bocca editori, p. 371-386 : « Et comme [Trissino] affirme que l'énergie et la représentation efficace des choses s'obtiennent en décrivant diligemment les moindres détails des actions, [...], si bas et insignifiants soient-ils, il accorde finalement à Homère d'avoir surpassé tous les autres poètes, et d'avoir donné plus de force et d'énergie à ses poèmes. [...] Je pense, comme tous les hommes instruits, que cet éloge d'Homère peut parfaitement être attribué à Dante, et qu'on peut bien dire de lui qu'il a surpassé tous les poètes de langue vulgaire dans la représentation vivante et efficace des actions qu'il décrit à ses lecteurs. ». G. Gelli s'était rendu en France au début des années 1550 et y avait rencontré E. Pasquier ; voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses...*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁴⁶ G. Gelli, *idem* : « Il a choisi d'utiliser beaucoup d'expressions et de manières de parler qui semblent basses à ceux qui ne s'intéressent qu'à la beauté et à la grâce de l'expression. [...] Ceux-ci, me semble-t-il, font [...] comme ces gens qui ne recherchent dans la peinture que le plaisir des belles couleurs, et non le dessin ; or le dessin n'est rien moins que le fondement et le nerf de la peinture. Et il a fait en sorte que les choses apparaissent plutôt vivantes et vraies que belles et gracieuses. Pour ce faire, notre poète, si vous y prêtez attention, ne néglige jamais, dans les actions qu'il décrit et qu'il raconte, le moindre détail, même le plus insignifiant et le plus bas, qui puisse les faire apparaître vivantes et vraies à l'esprit du lecteur. »

corps¹⁴⁷. Le rôle de la langue poétique est donc d'exprimer la nature humaine telle que la conçoit l'esprit du poète, en l'imitant de manière adéquate et en insufflant une illusion de vie à ses conceptions.

Si cette réflexion sur l'*energia* de la langue, entendue comme puissance expressive, s'inscrit dans le prolongement des commentaires aristotéliens et de la fusion entre les figures d'*enargeia* et d'*energeia*, son application à la poésie de Dante est plus novatrice : elle conduit en effet à définir une expressivité et une vitalité propres à la langue vulgaire, à laquelle est désormais reconnue la capacité de représenter avec clarté, en leur « donnant vie », les sujets les plus élevés. Aussi la *Divine Comédie* est-elle associée au genre héroïque, et comparée aux réalisations d'Homère et de Virgile : il s'agit de définir, par le choix d'un sujet élevé et des mots les plus adéquats pour le représenter, la matière d'un poème capable d'égaliser, en langue vulgaire, l'*energia* des anciens.

Avec le mot italien d'*energia* et le lexique du « vivo », les théoriciens italiens, à l'exception notable de Trissino, en viennent ainsi à réinterpréter l'*enargeia* des anciens. Ils lui attribuent, outre l'effet de clarté, les qualités propres à l'*energeia*, la force expressive et l'efficacité de la représentation. Les théoriciens du « roman » chevaleresque et les commentateurs des œuvres en langue vulgaire de Dante et de Pétrarque contribuent, pour leur part, à imposer un modèle d'*enargeia* en langue vulgaire fondé sur les exemples de Dante et de Pétrarque, puis de l'Arioste. Les approches italiennes de l'*enargeia* enrichissent ainsi la théorie descriptive d'une réflexion sur les moyens et les fins de la représentation poétique dans la poésie en langue vulgaire ; elles contribuent à diffuser massivement le lexique du vivant, du « vif », qui s'impose peu à peu dans la théorie descriptive au point, souvent, de supplanter l'usage des termes latins et grecs ; enfin, en exemplifiant l'*enargeia* de la poésie en langue vulgaire à partir des textes des grands poètes italiens du passé – les « trois couronnes » – et de l'Arioste, elles constituent un corpus théorique et poétique d'exemples descriptifs en langue italienne où pourront puiser les auteurs français.

¹⁴⁷ L'anatomie renaissante, profondément renouvelée par les observations du médecin padouan Vésale, définit les nerfs comme les organes qui assurent le passage des esprits animaux. Le *De Humanis corporis fabrica* de Vésale, traité d'anatomie publié en 1543, précise que ces « esprits » sont cause de la sensation et du mouvement.

III. De l'*enargeia* à la « vive représentation » : l'élaboration d'une poétique descriptive en France

Les traités de rhétorique, puis les arts poétiques français du XVI^e siècle développent, conjointement aux réflexions italiennes ou dans leur prolongement, un art de la description et plus largement de la représentation poétique, dont le cadre théorique, issu des rhétoriques latines, est en partie réinterprété à travers les commentaires et les arts poétiques italiens. Les arts poétiques français du XVI^e siècle sont le fruit d'une riche tradition qui greffe, sur l'héritage national des « arts de seconde rhétorique », les apports d'une réflexion néo-latine et italienne nourrie d'Horace et d'Aristote¹⁴⁸. Avant la première traduction de l'*Art poétique* d'Horace, réalisée par Jacques Peletier en 1541, et l'arrivée plus tardive de la poétique aristotélicienne en France dans les années 1560¹⁴⁹, les textes néo-latins et italiens constituent en effet l'un des principaux accès aux textes anciens et à leur interprétation. C'est sur ce terreau que naît et se développe la théorie française de la « vive représentation ».

A. *Energie(s) : langue et poésie, chez Sébillet et Du Bellay*

Contrairement aux théoriciens italiens, les auteurs français, moins familiers de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote, ne recourent guère aux mots grecs d'*enargeia* ou d'*energeia*. Les mots français d'« enargie » ou d'« énergie » apparaissent en revanche dans quelques contextes théoriques bien particuliers, qu'il peut être utile d'exposer, même s'ils ne sont parfois qu'indirectement liés à la question de la description. D'un emploi assez rare dans les textes théoriques français autour de 1550, on les trouve dans l'*Art Poétique françois* de Thomas Sébillet (1548) et dans la *Deffence, et illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay, écrite en 1549 comme une réponse polémique au traité de Sébillet. Les emplois d'*energie* chez

¹⁴⁸ Sur la diffusion des textes théoriques en France, et sur l'« alliance de la poésie et de la rhétorique », voir A. Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, Première partie : « De la rhétorique en général au XVI^e siècle ».

¹⁴⁹ Nous évoquons plus précisément la « fortune » éditoriale et les traductions du texte d'Aristote dans le chapitre suivant.

Du Bellay ont déjà fait l'objet d'études précises par P. Galand-Hallyn et F. Goyet¹⁵⁰ ; nous reviendrons brièvement sur le sens de ses différentes occurrences, pour tenter d'en dégager l'apport théorique à la lumière des auteurs précédemment évoqués et d'une confrontation entre les deux théoriciens français.

1. *L'energie selon Sébillet (1548)*

Sébillet utilise à plusieurs reprises le mot *energie* : s'il semble calqué sur le terme d'*enargeia*, celui-ci n'a pas exactement le sens de « clarté » que les anciens attribuaient au mot grec. Son emploi le plus significatif, au début du traité, s'inscrit dans un développement consacré à l'élocution (I, IV), où Sébillet, s'inspirant d'Horace, recommande d'enrichir la langue française par l'emploi modéré de « mots nouveaux ». Ceux-ci doivent être issus d'une traduction des « bons et anciens auteurs » qui en tempère la nouveauté trop « rude » et « l'aspreté »¹⁵¹. Mais lorsqu'il s'agit d'exprimer des concepts difficiles ou élevés, une langue poétique nouvelle s'impose, comme l'illustre l'exemple récent de la *Délie* de Maurice Scève, publiée en 1544.

Car l'envie, toujours compagne de vertu, gardera jusques au bout sa méchante nature [...] : comme elle a naguère fait en la *Délie* de Scève, Poème d'autant riche d'invention qui pour le jourd'hui se lise, en laquelle fait tous les jours impression de ses aiguës dents de chien, et trouve à reprendre en ces tant doctes épigrammes la rudesse de beaucoup de mots nouveaux, sans lesquels toutefois l'energie des choses contenues celée et moins exprimée, eût fait ignorer bonne part de la conception de l'auteur, laquelle avec tout cela demeure encore malaisée à en être extraite¹⁵².

Ce passage associe paradoxalement l'*energie* à la « rudesse » et à l'obscurité de l'expression. On y trouve la trace d'une conception néo-platonicienne de la poésie qui irrigue l'ensemble de l'*Art poétique* et qui trouve à cette époque, dans la poésie exigeante et hermétique de Scève, l'une de ses meilleures illustrations. Cependant, Sébillet substitue à l'approche allégorique, proprement néo-platonicienne, une

¹⁵⁰ P. Galand-Hallyn, *Le « Génie » latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995, en part. le chap. II : « La théorie du *genius* poétique » (sur l'ensemble du chapitre I, 6 de la *Deffence*), et F. Goyet, « *Energie* dans la *Deffence*, et illustration de la langue françoise de Du Bellay » (sur les trois occurrences du mot « energie » dans la *Deffence*), *Compar(a)ison*, I, 2002, p. 5-21.

¹⁵¹ Voir Horace, *Art Poétique*, v. 46-49. Du Bellay recommande également dans *La Deffence...*, I, 6, un emploi modéré des néologismes.

¹⁵² T. Sébillet, *Art Poétique François, pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancez en la Poésie Françoise*, Paris, Gilles Corrozet, 1548, f. 9 ; éd. F. Goyet, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, p. 62 (nous soulignons). Nous suivons l'édition moderne de F. Goyet, à l'exception du mot « energie » (retranscrit par « énergie »), pour lequel nous conservons l'orthographe originale.

conception de l'*expression* poétique qui place dans l'*enargie* de la langue le pouvoir de représenter les conceptions « divines » du poète. Pour Sébillet, l'art poétique se définit en effet comme la manifestation d'une « divine inspiration », que le poète exprime grâce à « la vigueur de son esprit »¹⁵³. L'*enargie* semble précisément désigner cette « vigueur » qui permet au poète de trouver les mots les plus propres à exprimer les conceptions les plus élevées, cachées ou « celées » sous le voile des mots. Le chapitre précédant notre passage, qui traitait de l'*inventio* du poème, évoquait aussi la « vehemence d'esprit » des poètes capables d'exprimer dans leurs vers la richesse, la hauteur, voire la divinité de leurs « inventions »¹⁵⁴. Proche de ces qualités de « vigueur » et de « véhémence », l'*enargie* désigne donc une qualité propre aux poètes inspirés, à mi-chemin entre l'*enargeia* et l'*energeia*, qui unit la force et l'expressivité d'une langue poétique apte à représenter les conceptions les plus élevées, quitte à leur sacrifier la clarté du poème. On retrouve ainsi chez Sébillet, qui connaissait G. Gelli, la distinction entre *description* et *expression* qui alimente, dans les mêmes années, les réflexions italiennes sur l'*enargeia* de la poésie dantesque ; chez Scève, comme chez Dante, l'*enargie* se définit ainsi par l'expressivité de la langue plutôt que par la clarté descriptive¹⁵⁵.

Ce passage éclaire les deux autres occurrences du mot *enargie* chez Sébillet. Celui-ci réapparaît vers la fin du traité, dans le chapitre consacré à la traduction (II, XIV), où Sébillet renouvelle son conseil de traduire les bons auteurs, tout en recommandant de respecter « l'*enargie* de [leur] oraison tant curieusement exprimée »¹⁵⁶. Le mot *enargie*, associé au verbe « exprimer », désigne encore une qualité de l'expression que l'on pourrait identifier à la « vigueur » évoquée au début de l'*Art Poétique* : la force expressive d'un langage poétique capable de représenter avec clarté et vivacité les conceptions du poète : il ne se réduit donc pas à la seule *enargeia*¹⁵⁷. Du Bellay, pourtant opposé aux idées de Sébillet sur la traduction, emploie

¹⁵³ T. Sébillet, *Art Poétique...*, I, 1, éd. F. Goyet, p. 53.

¹⁵⁴ T. Sébillet, *Art Poétique...*, I, 3, éd. F. Goyet, p. 59.

¹⁵⁵ Les premières pages de l'*Art Poétique* (éd. F. Goyet, p. 55) louent Dante pour avoir, avec Pétrarque, « relevé la poésie » en Italie, avant les poètes français. Il se peut que Sébillet ait eu connaissance du *Dante* que venait de publier Jean de Tournes à Lyon en 1547, et dont Scève était le dédicataire ; la dédicace de J. de Tournes fait également état de l'obscurité du texte et des polémiques avec les envieux. Cette dédicace et les autres écrits de Jean de Tournes sont actuellement en cours d'édition sous la direction de M. Jourde, à Lyon.

¹⁵⁶ T. Sébillet, *Art Poétique...*, éd. F. Goyet, p. 141 (à l'exception du mot *enargie* : voir *supra*).

¹⁵⁷ Sur ce passage, voir l'article d'E. Ahmed, « Du Bellay, Sébillet, and the problematic Identity of the French Humanist », *Neophilologus*, LXXV, 1991, p. 185-193. Nous adoptons une perspective un peu

du reste le mot *energie* dans un contexte similaire, pour signifier l'impossibilité de reproduire, par la traduction, « l'esprit » ou l'*energie* du texte original¹⁵⁸.

Le mot *enargie* apparaît enfin dans le chapitre sur le sonnet (II, II), lorsque Sébillet définit la « matière » de cette forme poétique, pour donner à « en entendre l'*enargie* »¹⁵⁹. Cet emploi demeurerait obscur si, à la lumière des deux autres passages, on ne le définissait comme une expressivité propre à cette forme poétique, qui désigne, dans ce cas précis, le fonctionnement spécifique du sonnet, la manière dont il donne forme à la matière – « affections et passions graves » –, et la représente au lecteur ; proche de l'*energeia*, l'*enargie* est aussi étroitement liée, dans ce cas, à la « gravité », qualité indissociable, pour Sébillet, de ce genre nouveau¹⁶⁰.

Si la notion d'*enargie* bénéficie d'une assise théorique moins forte chez Sébillet que celle d'*energie* chez Du Bellay, comme on le verra, elle n'en traduit pas moins, dès 1548, une conception de la langue, et particulièrement de la langue poétique, à la fois comme expression d'un « style personnel »¹⁶¹, et comme représentation efficace et élevée des conceptions d'un auteur.

2. L'énergie selon Du Bellay (1549)

L'emploi du terme *enargie* chez Sébillet montre que, quelle que soit la variante – *enargie* ou *energie* – utilisée pour traduire les termes grecs, les théoriciens français, à l'instar des Italiens, tendent à fondre les deux notions d'*enargeia* ou d'*energeia* dans le même mot. Chez Du Bellay, le mot *energie* se présente aussi comme une sorte d'hyperonyme de l'*enargeia* et de l'*energeia* : il désigne tantôt une figure de l'élocution (I, 5), tantôt une qualité des grands poèmes (I, 6) voire une puissance créatrice propre à la nature, ou à la nature du poète (I, 11). L'*energie* est d'abord mentionnée parmi les « figures, et ornemens » dont dépend la qualité de l'élocution poétique : « Metaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, [...] sans les quelz tout oraison, et

différente de celle de l'auteur, qui comprend le mot *enargie*, par opposition à *energie* chez Du Bellay, comme *enargeia* ou « ability to create a visual effect through words » (p. 188).

¹⁵⁸ Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (1549), I, VI ; nous citons d'après l'édition de J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001.

¹⁵⁹ T. Sébillet, *Art Poétique*, éd. F. Goyet, p. 105 ; sur le mot *enargie*, même remarque que pour les occurrences précédentes.

¹⁶⁰ Comme le rappelle F. Goyet dans son édition de *l'Art Poétique françois* de Sébillet (éd. citée, p. 164, n.154), le sonnet est à cette époque considéré comme un genre essentiellement « grave » et solennel.

¹⁶¹ Selon l'expression de J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence...*, *op. cit.*

Poème sont nudz, manques, et debiles »¹⁶². P. Galand-Hallyn et F. Goyet s'accordent pour y voir une désignation de l'*enargeia*, telle que la définit Quintilien dans l'*Institution oratoire* (VIII, 3), c'est-à-dire un ornement qui consiste à placer devant les yeux l'objet du discours ; on peut dans ce cas l'identifier à l'hypotypose. Dans le même passage, l'intertexte de l'*Institution oratoire* apparaît également dans l'image du « Glayve encores couvert de sa Gayne », qui désigne un discours sans éloquence, et qui, suggérant en creux la clarté brillante et la vivacité du style éloquent, précise les effets produits par de tels ornements¹⁶³.

Les deux autres emplois du mot *energie*, plus problématiques, apparaissent dans des contextes comparables, dans le cadre d'une mise en garde contre la traduction littéraire (I, VI) ou contre l'imitation des anciens dans leur propre langue (I, XI)¹⁶⁴. Dans les deux cas, Du Bellay dénonce en effet une pratique incapable de reproduire « l'*energie* » des poètes anciens. L'emploi polémique du mot *energie* traduit ainsi une opposition claire aux positions de Sébillet sur la traduction :

[...] et encor' pour mieux se faire valoir, [les traducteurs] se prennent aux Poètes, genre d'auteurs certes, auquel si je sçavoy', ou vouldoy'traduyre, je m'adroisseroy'aussi peu à cause de ceste Divinité d'Invention, qu'ilz ont plus que les autres, de ceste grandeur de style, magnificence de motz, gravité de sentences, audace, et varieté de figures, et mil'autres lumieres de Poësie : bref ceste Energie, et ne sçay quel Esprit, qui est en leurs Eriz, que les Romains appelleroient Genius.¹⁶⁵

L'*energie* désigne dans ce passage la force expressive de la langue poétique, qui donne vie aux « divines » inventions du poète ; F. Goyet propose d'y voir le « processus de production » du poème, c'est-à-dire son *energeia*¹⁶⁶. Cette définition de l'*energie* relève comme chez Sébillet d'une conception de l'inspiration poétique qui associe l'origine divine de la poésie – « divinité d'invention » –, à « l'Esprit » qui anime le poète et dont l'*energie* est une émanation, de même que l'*enargie* traduisait chez Sébillet la « vigueur de [l']esprit ». En associant l'*energie* à « l'Esprit » et au *genius* du poète, Du Bellay va cependant plus loin que Sébillet. Reprenant un passage du *Cicéronien* d'Erasmus, il associe l'*energie* au « souffle » créateur (*spiritus*), à la capacité de produire du

¹⁶² J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, V.

¹⁶³ J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, V ; Quintilien, *Inst. Or.*, VIII, 15.

¹⁶⁴ Sur l'assimilation de l'imitation « intra-linguistique » et de la traduction chez Du Bellay, voir M. Bizer, *La Poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1995, p. 50-59, et l'étude récente d'E. Buron, *Du Bellay. La Deffence, et illustration de la langue françoise. L'Olive*, Neuilly, Atlande, 2007.

¹⁶⁵ J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, VI.

¹⁶⁶ F. Goyet, « *Energie* dans *La Deffence...* », article cité, p.8.

vivant¹⁶⁷. L'*energie* apparaît dès lors comme une force singulière du « génie », entendu, déjà, dans son sens moderne d'inspiration et de talent personnels du poète ; c'est pourquoi elle est intraduisible¹⁶⁸.

Le mot *energie* constitue enfin une notion centrale du chapitre où Du Bellay met en place sa théorie de l'imitation (I, XI) contre les tenants de la poésie néo-latine, qu'il accuse de n'être que des « transcripteurs » de Virgile et de Cicéron, incapables de reproduire, dans leur latin artificiel et emprunté, l'*energie* naturelle des anciens :

Mais vous ne serez ja si bons Massons (vous, qui estes si grands Zelateurs des Langues Greque, et Latine) que leur puissiez rendre cette forme, que leur donnarent premierement ces bons, et excellens Architectes. [...] Finablement j'estimeroy l'Art pouvoir exprimer la vive Energie de la Nature, si vous pouviez rendre cete Fabrique renouvelée semblable à l'antique ; étant manque l'Idée, de la quele faudroit tyrer l'exemple pour la redifier¹⁶⁹.

Suivant toujours le *Cicéronien* d'Erasme et sa charge contre les imitateurs serviles de Cicéron, Du Bellay insère dans son propos une métaphore architecturale empruntée au *Dialogue des langues* de l'Italien Speroni, chez lequel, cependant, le mot « energie » n'apparaissait pas. P. Galand-Hallyn donne à cet emploi le sens d'*enargeia*, voyant dans cette qualité la marque inimitable du *génie* propre au poète¹⁷⁰. Nous suivons plutôt, sur ce point, l'analyse de F. Goyet, qui interprète l'*energie*, dans le prolongement du chapitre sur la traduction, comme une forme d'*energeia* : l'*energie* peut en effet se définir comme l'activité créatrice de la « Nature », sa capacité à produire du vivant, par opposition à « l'Art » et à toute forme d'imitation artificielle qui s'efforce de reproduire la forme des choses sans en avoir conçu « l'Idée ». En l'absence de l'« Idée » ou de la « divinité d'invention » des anciens, l'imitateur néo-latin de Cicéron ou de Virgile ne parvient qu'à reproduire une littérature sans âme, sans *energie*, c'est-à-dire sans vie.

¹⁶⁷ Erasme, *Ciceronianus*, 989 c : *mens spirans...in scriptis, genius ... peculiarem et arcanam afférens energiam* : « cet esprit qui souffle [...] dans ses écrits, ce génie apportant une énergie spéciale et secrète » (trad. A. Michel, « La Parole et la Beauté chez Erasme », *Actes du colloque international Erasme*, dir. J. Chomarat, A. Gaudin et J. C. Margolin, Genève, Droz, 1986, p. 13. Sur la source érasmiennne de ce passage de la *Deffence*, nous suivons F. Goyet, « *Energie dans La Deffence...* », article cité.

¹⁶⁸ Sur le sens du mot *genius* chez Du Bellay et son identification au « génie » des modernes, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence. La Perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 230, repris par P. Galand-Hallyn, *Le « Génie » latin...*, *op. cit.*, et par F. Goyet, « *Energie dans la Deffence...* », article cité, p. 15-18.

¹⁶⁹ J. Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (1549), I, XI, éd. citée..

¹⁷⁰ P. Galand-Hallyn, *Le « Génie » latin...*, *op. cit.*, p. 28-29.

L'adjectif « vif », accolé au mot *energie*, renvoie donc à cette vitalité propre au style des anciens, fondée sur l'usage de leur langue « naturelle »¹⁷¹.

Traduisant tour à tour l'*enargeia* et l'*energeia*, chaque occurrence du mot *energie* dans la *Deffence* s'enrichit ainsi du sens de la précédente, sans pour autant s'y réduire. La définition de l'*energie* comme figure de l'élocution (I, 5) complète en effet celle de l'*energie* comme vitalité créatrice de la langue poétique (I, 6 et I, 11) : l'*energie* descriptive (*enargeia*) exprime une adéquation entre la « divinité d'invention » du poète et la vivacité de l'élocution. De l'élocution au poème et du poème à la « Nature », ces deux qualités sont ainsi étroitement liées dans une conception de la poésie fondée sur l'idée de vitalité de la langue et du style. L'emploi du mot « vif », qui se diffuse ensuite dans les arts poétiques, est lié à cette conception.

B. Descriptions et « vives représentations »

Après la *Deffence*, le mot *energie* n'apparaît plus guère dans les textes théoriques français : on ne le trouve ni dans l'*Art poétique* de Jacques Peletier (1555), ni dans l'*Abrégé de l'Art poétique françois* de Ronsard (1565), et les théoriciens plus tardifs, comme Laudun d'Aigaliers ou Vauquelin de la Fresnaye, dont les préceptes théoriques sont en grande partie fondés sur les écrits poétiques des années 1550-1560, ne l'utilisent pas. En revanche, le mot « vif » se diffuse dans les textes théoriques et poétiques des années 1550, souvent associé à la question de la langue, de l'élocution et particulièrement de la description. Si les textes qui succèdent à la *Deffence* ne reprennent pas le mot même d'*energie*, les théories que développent Sébillet et surtout Du Bellay leur lèguent ainsi, conjointement à l'apport des théories italiennes, une réflexion sur la vitalité et la vivacité de la langue poétique.

1. . Le mot « vif » et les « vives descriptions »

L'emploi du mot « vif » dans les arts poétiques tend en effet à lier la pratique de la description vivante et détaillée à la vigueur du style poétique. Les textes italiens

¹⁷¹ Pour une analyse plus précise de cette opposition néo-platonicienne entre « Art » et « Idée », voir P. Galand-Hallyn, *ibid.* Nous revenons sur la question de l'*energie* de la langue chez Speroni et Du Bellay *infra*, ch. III, « L'*energie* de la langue ».

évoquaient déjà, à travers le lexique du « vivo », le pouvoir conjoint de l'*enargeia* et de l'*energeia* ; les théoriciens français développent l'image du vivant et l'associent plus étroitement au vocabulaire de la description. La « vive description » devient une pratique caractéristique d'une poésie nouvelle et exigeante, soucieuse d'exprimer la variété et la vivacité de la nature. Ainsi, chez Sébillet, le mot *description* désignait encore, dans une perspective qui rejoignait celle de Ramus, un genre distinct de celui de la *définition*, et pour tout dire plus imparfait : la description « peint et colore seulement la chose décrite par ses propriétés et qualités accidentaires », tandis que la définition « exprime la substance de la chose définie »¹⁷². Un an plus tard, chez Du Bellay, les « vives descriptions » apparaissent comme une qualité essentielle du poème, qui permet d'enrichir et de vivifier la langue poétique :

Encores te veux-je advertir, de hanter quelquesfois, non seulement les Sçavans, mais aussi toutes sortes d'Ouvriers, et gens Mecaniques, comme Mariniers, Fondeurs, Peintres, Engraveurs, et autres, sçavoir leurs inventions, les noms des matieres, des outilz, et les termes usitez en leurs Ars, et Metiers, pour tirer de là ces belles comparaisons, et vives descriptions de toutes choses¹⁷³.

Associée au mot « vif », la description rappelle la figure de « l'énergie » (I, 5) et la « vive Energie » de la langue (I, 11) ; elle est désormais définie comme une qualité majeure de l'élocution, susceptible non seulement d'ornier et de « colorer » le discours, selon la fonction que lui attribuait Sébillet, mais de représenter la variété de la nature, de manifester l'étendue des connaissances du poète, et de leur « donner vie ».

Les textes théoriques des années 1550 et 1560 associent ensuite systématiquement le lexique du « vif » aux figures de la description. L'*Art Poétique* de Jacques Peletier l'utilise aussi bien pour qualifier les principaux « ornements de poésie », la comparaison et l'hypotypose, que le poème lui-même, « vif image » de la nature. La *Rhétorique françoise* de Fouquelin (1555), d'inspiration ramiste, l'associe au pouvoir descriptif de la métaphore. On trouve encore dans l'*Abrégé de l'art poétique* de Ronsard, publié en 1565, un éloge des « belles descriptions » et des « vives comparaisons » qui fait nettement écho au texte de Du Bellay :

Tu pratiqueras bien souvent les artisans de tous métiers comme de Marine, Vénérie, Fauconnerie, et principalement les artisans de feu, Orfèvres, Fondeurs, Maréchaux, Minéraliers, et de là tireras maintes belles et vives comparaisons, avec les noms propres des métiers, pour enrichir ton œuvre et la rendre plus agréable et parfaite : car tout ainsi qu'on

¹⁷² T. Sébillet, *Art Poétique françois*, II, X, éd. F. Goyet, p. 131.

¹⁷³ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, XI.

ne peut véritablement dire un corps humain beau, plaisant et accompli s'il n'est composé de sang, veines, artères et tendons, et surtout d'une plaisante couleur : ainsi la poésie ne peut être plaisante ni parfaite sans belles inventions, descriptions, comparaisons, qui sont les nerfs et la vie du livre qui veut forcer les siècles pour demeurer de toute mémoire victorieux et maître du temps¹⁷⁴.

La description et les figures qui lui sont liées, comme la comparaison, sont encore associées à un enrichissement de la langue et à un renouvellement de l'invention poétique : il s'agit d'adapter la langue à une poésie nouvelle, capable de représenter le monde dans son infinie variété, et de donner corps aux « inventions » du poète. Dans son *Art Poétique françois*, très largement inspiré des théories de la Pléiade, Laudun d'Aigaliers défend encore, à l'extrême fin du siècle, une conception très similaire des « vives comparaisons » :

J'ai desja dit que la comparaison estoit l'ame de la poésie, ce que encores je confirme, et faut prendre les mots propres des outils des artisans, pour delà en tirer les vives comparaisons [...]¹⁷⁵.

Chez Ronsard, cependant, le lexique du vivant et l'image corporelle amplifient encore le sens du mot « vif » qu'utilisait déjà Du Bellay dans *La Deffence...* : le motif du sang, des veines, des tendons et des nerfs, qui rappelle en les développant les images que certains Italiens, comme Gelli, associaient à l'*energia*, traduisent les qualités de mouvement, de force et de vigueur produites par un langage poétique qui exprime avec élégance et vivacité les conceptions du poète. L'*Art Poétique* de Peletier évoquait aussi, en 1555, la « magnificence pleine de sang et de force » d'une langue poétique capable d'adapter le style et les ornements à l'invention¹⁷⁶. Il apparaît encore plus clairement, chez Ronsard, que la « vive description » relève autant de l'*inventio* que de l'*elocutio* : elle associe la substance – le sang et les nerfs – et les ornements ou « couleurs » du poème et assure ainsi l'adéquation entre la richesse de l'invention poétique et la variété de son expression. La métaphore corporelle apparaît encore dans la préface posthume de la *Franciade* pour désigner les comparaisons bien choisies et bien disposées, qui sont « les nerfs et tendons des muses » et sur lesquelles repose la puissance des vives ou

¹⁷⁴ P. de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français* (1565), éd. F. Goyet, *Traité de poésie...*, p. 434.

¹⁷⁵ P. Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français* (1597), IV, 9, éd. critique, dir. J.-C. Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 181.

¹⁷⁶ Peletier, *Art Poétique* (1555), I, 9, éd. F. Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique...*, *op. cit.*, p. 252. L'expression « pleine de sang et de force » est empruntée à Quintilien, *Inst. Orat.*, VIII, 3, 6.

« ecstasiques » descriptions¹⁷⁷. La « vive description » est ainsi liée à une conception de l'écriture poétique qui fonde la force du propos sur l'emploi de mots et d'ornements appropriés, unissant dans une même image de vigueur corporelle l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* du poème.

2. Définitions de la « vive représentation »

C'est dans ce contexte théorique que se trouve formulée dans les années 1550, entre *La Deffence...* de Du Bellay et *L'Abrégé* de Ronsard, la notion de « vive représentation », en rapport avec les réflexions sur la place de la description dans la poésie et, plus largement, sur le pouvoir mimétique et rhétorique de l'écriture poétique. Les poètes et les théoriciens de l'entourage de Du Bellay et de Ronsard ne l'ont pas inventée : on trouvait ainsi une expression similaire dans l'*Art poétique* de Sébillet, qui illustre sa définition de l'élégie par l'exemple de Marot, dont les poèmes « représentent tant vivement l'image d'Ovide, qu'il ne s'en faut que la parole du naturel »¹⁷⁸. Mais le verbe « représenter » y était employé, malgré la présence du mot « image », dans un sens plus rhétorique que mimétique : il mettait en avant le talent d'un auteur français capable d'imiter si parfaitement la poésie ovidienne que celle-ci semblait renaître (se re-présenter) sous sa plume.

Si ce sens ne disparaît pas des traités suivants, ceux-ci exploitent davantage la polysémie du terme de « représentation », jouant sur l'ambivalence d'un mot qui désigne aussi bien la manière de traiter un sujet, le mode de présentation, qu'une forme de reproduction, au sens où une œuvre d'art « représente » son objet. Entre imitation poétique et reproduction ou création artistique, le terme de représentation, associé au mot « vif », désigne ainsi l'étendue des pouvoirs descriptifs de la poésie. Selon C. G. Dubois, l'une des occurrences les plus significatives de cette expression se trouve dans le commentaire de l'élégie « A Janet » de Ronsard, attribué à Marc Antoine de Muret, le commentateur des *Amours* (1553)¹⁷⁹. Ce poème, qui met en scène une commande du poète au peintre François Clouet, dit Janet, y est expliqué en ces termes :

¹⁷⁷ P. de Ronsard, « Préface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque » (1587), Lm XVI, p. 333. Sur ce passage, voir aussi l'étude d'A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 47.

¹⁷⁸ T. Sébillet, *L'Art poétique françois...*, II, VII, éd. F. Goyet, p. 125.

¹⁷⁹ L'élégie « A Janet », publiée avec les *Meslanges* de 1555, est ensuite insérée, à partir de 1560, à la suite des sonnets du premier livre des *Amours*. Sur le commentaire de Muret et sa définition de la « vive

Il prie en cette Elegie Janet peintre tres excellent (qui pour *représenter vivement* la nature a passé tous ceux de nostre aage en son art) de pourtraire les beautez de s'amie dedans un tableau. Je pense qu'il aura beaucoup à faire de la pourtraire aussi bien par couleurs comme le Poete par la seule couleur de l'encre l'a icy pourtraite. Au reste ce ne sont que belles descriptions, *vives representations* et douces mignardises d'amour prises des beautez de la mesme Venus¹⁸⁰.

La vive représentation s'inscrit dans le cadre d'une comparaison entre l'activité du poète et celle du peintre, très fréquente dans les textes théoriques et poétiques des années 1550 et 1560, qui définissent volontiers la poésie comme l'acte de « peindre », de « (dé)peindre » ou de « portraire au vif ». Ce rapprochement n'en précise pas moins, dans ce contexte, les qualités rattachées à la « vive représentation », qui désigne la capacité commune au peintre et au poète de représenter leur sujet « au vif » ou « au vrai », c'est-à-dire d'après la nature, au sens où l'entendait déjà Du Bellay dans la seconde préface de *L'Olive* (1550), qui comparait le travail d'imitation du poète à celui des peintres :

Si deux peintres s'efforcent de représenter au naturel quelque vyf protraict [...] ¹⁸¹

L'adverbe « vivement » désigne quant à lui la « manière vive » du peintre et par extension celle du poète, c'est-à-dire la vivacité de la représentation ou encore, selon l'expression de C. G. Dubois, « la vigueur du trait »¹⁸². La vive représentation associe ainsi les qualités mimétiques d'une description qui s'efforce de reproduire la nature et de l'imposer à l'imagination du lecteur – c'est le sens de *repraesentatio* chez Quintilien – et la force ou la vivacité du style poétique, son « énergie » ; l'association de ces deux qualités conduit à animer l'objet du poème et à produire cette « illusion de vie » qui donne tout son sens à la référence artistique et à la notion même de « vive représentation ». La fin de l'élegie « A Janet » illustre précisément ce pouvoir de la vive représentation en évoquant le portrait fini du peintre, qui donne à voir si « vivement » son sujet que celui-ci semble prêt à parler.

représentation », voir l'article de C.-G. Dubois, « Itinéraires et impasses de la "vive représentation" au XVI^e siècle », *La Littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à H. Weber*, Genève, Slatkine, 1984, p. 405-425.

¹⁸⁰ M.-A. de Muret, *Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard* (1553), texte de 1623, p. 119, éd. J. Chomarat, M.-M. Fragonard et G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985. Nous soulignons. C.-G. Dubois cite également ce passage dans « Itinéraires et impasses... », article cité, p. 406.

¹⁸¹ J. Du Bellay, Seconde Préface de *L'Olive* (1550), in *Œuvres Poétiques*, I, éd. critique publiée par H. Chamard, nouvelle éd. mise à jour et complétée par Y. Bellenger, Paris, Nizet, 1982, p. 21.

¹⁸² C.-G. Dubois, « Itinéraires et impasses... », article cité, p. 406.

La notion de « vive représentation » recouvre ainsi un ensemble de qualités poétiques et rhétoriques que nous avons tour à tour identifiées comme caractéristiques de l'*enargeia* et de l'*energeia*, de la description et de l'expression ; elle associe les qualités mimétiques d'une description précise et détaillée, qui place son objet « devant les yeux » du lecteur, l'efficacité rhétorique d'un style vigoureux qui le représente avec vivacité, et la force d'une écriture poétique qui parvient à créer une « illusion de vie ». L'expression de « vive représentation » continue d'être utilisée dans les traités théoriques jusqu'à la fin du XVI^e siècle ; elle constitue encore, dans le traité versifié de Vauquelin (1605), une marque d'expressivité de la poésie inspirée, comparable en cela aux grandes œuvres picturales :

Toutefois la fortune aux arts ne sert de rien :
Sinon qu'elle seruit à ce Peintre ancien,
Lequel ayant tiré de main presque animante,
Vn cheual furieux à la bouche ecumante,
Il n'en peut onc l'écume *au vif représenter*.
Ce qui le fist cent fois à la fin dépiter [...] ¹⁸³

La « vive représentation » désigne donc aussi bien, dans les textes théoriques, les qualités mimétiques et expressives de la poésie que le pouvoir illusionniste des arts visuels. Du fait même de son indéfinition, elle regroupe un ensemble de désignations utilisées pour exalter le pouvoir descriptif de la langue poétique, des « vives descriptions » de Du Bellay aux « ecstasiques descriptions » louées bien plus tard par Ronsard dans la seconde préface de sa *Franciade* (1587). Loin de se réduire à une pratique descriptive, elle s'applique en réalité à un ensemble de procédés stylistiques et formels qui, au-delà de la seule description, impliquent une volonté poétique de représenter de manière vivante l'objet du poème.

3. « *L'expression vive des choses par les mots* »

C'est dans l'*Art poétique* de Jacques Peletier, publié en 1555, qu'on trouve sans doute la définition la plus originale de la « vive représentation ». Celle-ci est traitée dans le chapitre consacré aux « ornements de poésie » (I, 9) ; elle est associée aussi bien aux descriptions qu'aux comparaisons, qui ont pour but d'« éclaircir, exprimer et

¹⁸³ J. Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poétique* (1605), I, v. 1034-1039, éd. G. Pellissier, Paris, Garnier Frères, 1885.

représenter les choses *comme si on les sentait* »¹⁸⁴. Si Peletier souligne ainsi, comme ses contemporains, l'illusion de présence suscitée par la pratique de la vive représentation, il insiste moins sur le pouvoir visuel de ces figures que sur leur capacité de rendre plus généralement « sensible » la réalité décrite. C'est cette qualité qui caractérise la figure qu'il nomme « hypotypose » :

Comme, entre autres l'expression vive des choses par les mots : savoir est, les soudaines et hâtives, par mots brefs et légers : et les pesantes ou de travail, par mots longs et tardifs. En quoi notre Virgile est souverain [...]. Et en nos œuvres derniers, avons imité la rencontre des deux premiers rangs de la bataille, par ce vers qui est en notre Mars, Poussant, ferme plantés en leurs places pressées. Et en même lieu avons fait sonner le Tabourin, la Trompette, l'Artillerie : Et bref, avons gardé en tout le Chant une représentation la plus prochaine entre les choses et les mots, que nous avons su chercher en la langue Française : Comme en notre Rossignol, avons rendu quelque chose du chant de l'Oiseau [...]. Cette Figure se peut dire être celle que les Grecs appellent Hypotypose : combien que Quintilien ne l'induisse pas bonnement à cela, mais à une représentation des choses advenues, laquelle les donne à voir quasi mieux qu'à ouïr [...]¹⁸⁵

Alors que Quintilien mettait essentiellement en avant le caractère visuel de l'hypotypose, Peletier en fait un synonyme de l'harmonie imitative ou « expression vive des choses par les mots », qui vise à produire, par le rythme des vers et par le recours à l'allitération, une représentation sonore de l'objet représenté¹⁸⁶. Cette insistance sur le pouvoir d'évocation sonore de la langue poétique n'est pas le fait du seul Peletier ; le *De Arte Poetica* de Vida, qui constitue l'une des principales sources du chapitre de Peletier sur les ornements, y voyait déjà un ornement distinctif du prestige de l'élocution poétique, capable de représenter clairement la nature des choses non seulement par l'usage des mots propres, mais aussi par l'expressivité du rythme, accordé au sens des mots (*numeris vocum concordibus*)¹⁸⁷. Peletier insiste encore davantage sur la nécessité d'accorder le son au sens : la vive représentation se définit désormais comme la plus parfaite adéquation entre les mots et les choses représentées, entre « l'expression » et l'invention. Elle caractérise aussi bien les descriptions virgiliennes, dont Peletier fait l'éloge pour être « si parfaites en la représentation des

¹⁸⁴ Peletier, *Art poétique* (1555), I, 9 ; éd. F. Goyet, dans *Traité de poétique et de rhétorique...*, op. cit., p. 253-254. Nous soulignons.

¹⁸⁵ Peletier, *Art Poétique*, I, 9, éd. citée, p. 255-256.

¹⁸⁶ Pour une analyse plus précise de ce passage, et plus largement sur la question de l'harmonie imitative chez Peletier, voir J.-C. Monferran, « *Declique un li clictis* : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans », *A haute voix. Diction et prononciation au XVI^e siècle*, dir. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-55.

¹⁸⁷ M. G. Vida, *De Arte Poetica*, III, 365-369. Passage cité par J.-C. Monferran, « *Declique un li clictis...* », article cité, p. 44. Pour une comparaison plus développée des théories de Vida et de Peletier, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Poétiques de la "vive représentation" de Marco Girolamo Vida à Jacques Peletier du Mans », *Italique*, n°XII, 2009.

choses par résonance des mots »¹⁸⁸, que sa propre pratique poétique, où il tente d'atteindre « la représentation la plus prochaine entre les choses et les mots, que nous avons pu trouver en la langue française »¹⁸⁹.

Cette conception de la vive représentation fonde l'efficacité de l'écriture poétique sur deux qualités essentielles chez Peletier : la clarté et la propriété. Quintilien définissait l'*enargeia* comme une forme supérieure de clarté, associée à la *proprietas* : elle unissait la clarté de l'exposé (*perspicuitas*), et la mise en lumière des faits racontés (*claritas*)¹⁹⁰. Dans l'*Art Poétique* de Peletier, la clarté devient la qualité première de la poésie :

La première et la plus digne vertu du Poème est la Clarté : ainsi même que le Parler commun nous témoigne, quand on dit par singularité de louange, cette chose ou celle-là avait été éclairée et illustrée par un tel ou un tel, ou en tel temps ou en tel. [...] Et cette-ci est la beauté universelle, laquelle doit apparaître par tout le corps du Poème [...]¹⁹¹.

La clarté constitue encore l'équivalent de la *perspicuitas* et de la *claritas* : elle exprime clairement l'objet représenté et le met en valeur. Mais elle est aussi ramenée à l'« illustration », qui peut se comprendre tant comme mise en évidence du sujet traité, au sens de l'*inlustradio* chez Quintilien, que comme clarté et élégance de la représentation elle-même, c'est-à-dire du langage¹⁹² : elle qualifie donc une représentation appropriée et digne de son sujet, qui respecte à la fois la convenance entre la matière et le style, précepte horatien sur lequel insistait également Vida, et « la propriété de mots et de sentences », c'est-à-dire l'adéquation du langage aux choses qu'il exprime : « parce que l'efficace d'un écrit, bien souvent consiste en la propriété des mots et locutions »¹⁹³.

La « propriété » constituait déjà un terme-clef du *Quintil horatien* de Barthélémy Aneau (1551), longue critique linéaire de la *Deffence*, où l'un des principaux reproches adressés à Du Bellay était précisément l'« impropriété » de son écriture, liée d'une part à un excès d'ornements – le choix du mot figuré contre le « mot propre » étant perçu comme une marque d'« affectation » –, d'autre part à la nature même des métaphores et des comparaisons prisées par le jeune poète, jugées « impropres » et « vicieuses » car

¹⁸⁸ Peletier, *Art Poétique*, II, 8, éd. citée, p. 289.

¹⁸⁹ *Ibid.*, I, 9, p. 255.

¹⁹⁰ Quintilien, *Institution Oratoire*, VIII, 2-3. Sur les notions de *claritas* et *perspicuitas*, voir *supra*.

¹⁹¹ Peletier, *Art Poétique*, I, IX.

¹⁹² Sur le sens de « clarté » chez Peletier, voir K.M. Hall, « What did Peletier du Mans mean by "clarity" ? », *L'Esprit créateur*, XII, 3, 1972, p. 205-213 ; J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence*, Genève, Droz, 1993, en part. les p. 512-516, et J.-C. Monferran, « Declique un li clictis... », article cité, p. 36.

¹⁹³ Peletier, *Art Poétique*, I, VI.

trop éloignées de la signification originelle du comparé¹⁹⁴. Cependant, chez Peletier, le lien étroit établi entre clarté, propriété et « efficace » de la représentation poétique conduit à une redéfinition inédite de ces trois termes. La clarté, définie par la propriété, est elle-même condition de « l'efficace » ou force du discours, qui apparaît finalement comme la qualité distinctive de la plus haute élocution poétique, celle qui distingue Virgile, par exemple, des autres poètes.

Cette approche de la « vive représentation » est le fruit d'une réflexion sur la matière sonore et l'expressivité de la langue qui n'a d'équivalent, dans la même période, que la théorie de l'*efficacia* développée par les *Poetices libri VII* de Scaliger. Les deux auteurs s'accordent en effet sur l'importance de cette force ou « efficace » de la langue poétique, liée à un usage « propre » des figures et des mots et particulièrement attentive au pouvoir de suggestion des sonorités, qui donnent à entendre, pour mieux la donner à « voir », la réalité des choses représentées¹⁹⁵. Cependant, les *Poetices* de Scaliger définissent les conditions de l'expressivité sonore à partir d'un modèle latin et virgilien qui place dans le rythme et dans le nombre le pouvoir de suggestion du langage poétique, évoquant successivement la quantité syllabique, puis l'accent et enfin l'allitération (*alliteratio*) comme les principaux éléments de l'*efficacia* du discours¹⁹⁶. Peletier, qui à l'inverse s'efforce de trouver dans les ressources propres à la langue française le moyen d'égaliser l'expressivité virgilienne, est amené à définir un système de représentation sonore proprement français, fondé, comme le souligne J. C. Monferran, non plus sur le rythme et sur la mesure du vers mais sur « la répétition des sons », c'est-à-dire sur les seuls effets qualitatifs de la langue, permis par la richesse des rimes et les jeux d'allitération¹⁹⁷. Il faudra attendre les préfaces à la *Franciade* de Ronsard pour voir porté un tel intérêt à la « vive expression » dans la poésie française, sans que soit pour autant poursuivi l'effort théorique entrepris par Peletier pour définir les moyens et les conditions d'une expressivité sonore propre au français :

¹⁹⁴ B. Aneau, *Le Quintil Horatien* (1551), éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 175-219 (en part. les p. 187-188, 189 et 205). Sur la notion de « propriété » chez B. Aneau, voir les pages que lui consacre J. Lecoite, *L'Idéal et la Différence*, *op. cit.*, p. 528-536.

¹⁹⁵ Sur la question de la « clarté » et de la « propriété » chez Peletier et Scaliger, voir J. Lecoite, *L'Idéal et la Différence*, *op. cit.*, p. 512-516. Dans le même ouvrage (p. 489), J. Lecoite suggère une possible influence des *Poetices* sur *L'Art poétique* de Peletier, qui pouvait avoir eu « communication du travail en cours de rédaction » de Scaliger, lié comme lui à l'entourage de Dorat et à la Pléiade.

¹⁹⁶ Sur ce point, voir l'article de P. Laurens, « La performance stylistique dans le chapitre *De Numeris* » : J. C. Scaliger lecteur de Denys d'Halicarnasse », dans *La Statue et l'empreinte*, *op. cit.*, p.131-151.

¹⁹⁷ J.-C. Monferran, « *Declique un li clictis...* », article cité, p. 41.

Je veux bien t'advertir, Lecteur, de prendre garde aux lettres, et feras jugement de celles qui ont plus de son et de celles qui en ont le moins. Car A, O, U, et les consonnes M, B, et les ss, finissant les mots, et sur toutes les rr, qui sont les vraies lettres Heroïques, font une grande sonnerie et batterie aux vers.¹⁹⁸

Les emplois de la « vive représentation » et de ses variantes – « vives descriptions », « expression vive » – dans les arts poétiques français des années 1550-1560 apparaissent ainsi comme le fruit d'une longue tradition rhétorique, reprise et souvent réinterprétée à la Renaissance par les théoriciens de langue latine et italienne, qui associe à la clarté d'un discours détaillé capable de placer son objet « devant les yeux » (*enargeia*) la force et la vivacité d'un style qui l'anime et le « rend présent » au lecteur (*energeia*). Par le biais du mot « vif », qui se diffuse dans les textes théoriques et poétiques italiens et français, l'accent est désormais porté sur le pouvoir propre à la langue poétique de recréer un monde à l'image du vivant. Les définitions françaises de la « vive représentation » tendent ainsi à mettre en avant deux aspects de cette poétique : d'une part, les qualités mimétiques d'une poésie capable de rivaliser avec le pouvoir de représentation des arts visuels ; d'autre part, la vitalité de la langue poétique française, désormais considérée ou voulue comme l'égale des plus grandes réalisations en langue grecque et latine des anciens.

¹⁹⁸ P. de Ronsard, « Préface sur la *Franciade*, touchant le Poëme Heroïque » (1587, édition posthume), Lm XVI, p. 347.

Chapitre 2

***Mimesis*. Le paradigme artistique de la vive représentation**

La poétique de la vive représentation, telle qu'elle se définit dans le discours théorique italien et français au XVI^e siècle, s'élabore ainsi au croisement de la rhétorique, de la poétique et de l'esthétique. De l'*enargeia* à la vive représentation, la poétique descriptive s'enrichit en effet d'une vaste réflexion sur les pouvoirs mimétiques de la poésie, souvent comparés à ceux des arts visuels. À la Renaissance, ceux-ci commencent à faire l'objet d'un intérêt nouveau chez les théoriciens et chez les humanistes italiens. Le rapprochement entre poésie et arts visuels, qui prend souvent la forme du *paragone* ou parallèle entre les arts, devient au cours du XVI^e siècle un lieu commun de la réflexion humaniste sur les possibilités mimétiques et représentatives de la poésie. La référence aux arts visuels nourrit ainsi, dans les textes théoriques du XVI^e siècle, une nouvelle conception de la poésie, qu'on considère désormais comme un art mimétique au même titre, par exemple, que la peinture.

Le parallèle entre les arts était en réalité pratiqué depuis l'Antiquité : les théoriciens de la Renaissance se souviennent volontiers de l'adage attribué à Simonide par Plutarque, selon lequel « la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette ». La référence picturale, déjà présente dans la réflexion platonicienne sur l'imitation, puis surtout dans la *Poétique* d'Aristote et dans l'*Art poétique* d'Horace, avec la fameuse formule *ut pictura poesis*, si abondamment commentée au XVI^e siècle, se développe alors dans les commentaires et dans les arts poétiques. Elle contribue, d'une part, à assimiler la poésie à une forme de *mimesis* bientôt réinterprétée dans le sens d'une imitation de la nature, susceptible de présenter au lecteur une image tantôt fidèle, tantôt idéalisée de son objet. Les humanistes italiens puis les théoriciens français s'efforcent ainsi, à travers le recours aux références artistiques, de concilier les différentes conceptions de la *mimesis* que leur ont léguées les auteurs de l'Antiquité. Tantôt définie comme la représentation d'une nature idéalisée, voire d'une Idée du beau, dans le prolongement du platonisme, tantôt considérée comme une reproduction fidèle ou un « tableau » de l'objet imité, la poésie est désormais envisagée dans ses rapports avec la « nature », qu'il s'agisse de la nature extérieure – du monde réel –,

d'une nature considérée comme créatrice universelle, ou des dispositions naturelles du poète.

L'objet de ce chapitre est de s'interroger sur cette conception mimétique de la poésie et sur son rôle dans l'élaboration d'une poétique de la vive représentation. La référence picturale et plus largement artistique servira de fil conducteur à cette analyse. Au-delà de sa valeur métaphorique, en effet, la présence des arts visuels dans le discours théorique sur la poésie infléchit profondément la définition des moyens et des fins de l'imitation poétique en plaçant au premier plan des qualités telles que la ressemblance, la vivacité et l'illusion de vie. La référence aux arts visuels introduit ainsi dans la réflexion théorique un paradigme artistique à l'aune duquel se définit désormais la représentation poétique : elle fonctionne à la fois comme comparant et comme modèle, et elle diffuse un nouveau lexique, plus artisanal et plus technique, dans la poésie et dans la théorie littéraire. La notion de modèle est au cœur de cette évolution : elle désigne d'abord le modèle « naturel », c'est-à-dire l'objet de la nature ou « l'exemplaire » que le poète entend représenter dans ses vers, de même que le peintre ou le sculpteur élaborent une œuvre à partir d'un modèle vivant. Mais elle peut aussi, à une époque où l'imitation de la nature ne s'entend pas sans l'imitation des auteurs du passé, prendre un sens plus littéraire ou plus « rhétorique »¹ et désigner l'auteur, l'œuvre ou le style qu'un poète choisit d'imiter, de prendre pour « modèle » de son propre style poétique. Chez certains théoriciens, italiens et français, le modèle littéraire est parfois associé à une « Idée » – au sens platonicien – de perfection littéraire et de beauté stylistique, ou, chez Du Bellay par exemple, à un « Archétype » qui va informer le contenu et la disposition du nouveau poème². Qu'il s'agisse en somme du modèle naturel ou du modèle littéraire, cette notion établit un lien étroit entre *mimesis* et imitation, et elle renforce la présence de l'imaginaire artistique dans la théorie poétique³.

Le discours sur les arts, et plus spécifiquement la comparaison entre poésie et peinture au XVI^e siècle, ont déjà fait l'objet d'importants travaux dans les dernières

¹ Pour la notion d'imitation « rhétorique », voir notamment B. Weinberg, *A History of the Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, 1963 ; et G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1997.

² Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, II, 4, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 138.

³ Sur la notion de modèle, voir N. Mouloud, « Modèle » et « Perspective épistémologique », B. Victorri, « Le Modèle en linguistique » et H. Damisch, « Le Modèle en art », article « Modèle » de l'*Encyclopaedia Universalis*, éd. numérique, 2011 ; et J. Lafond, « La Notion de modèle », dans *Le Modèle à la Renaissance*, éd. C. Balavoine, J. Lafond et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 5-19.

décennies : les études d'E. Panofsky, de R.W. Lee et de M. Baxandall dans le domaine de la théorie de l'art, ainsi que ceux de F. Lecercle dans le domaine littéraire restent des références incontournables⁴. Tout en se plaçant dans le prolongement de ces travaux, notre approche consiste à envisager le développement de la référence artistique dans les textes théoriques italiens et français comme paradigme et comme modèle d'une poétique descriptive qui tente au même moment de définir ses enjeux.

⁴ Dans le domaine de l'histoire de la l'art et de la théorie artistique, voir E. Panofsky, tr. fr. H. Joly, préface de J. Molino, Paris, Gallimard, 1989 ; M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, trad. fr. M. Brock, Paris, Seuil, 1989 ; R. W. Lee, *Ut Pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. M. Brock, Paris, La littérature artistique, 1998 ; dans le domaine littéraire, voir F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis. Portrait littéraire et portrait peint en Italie et en France à la Renaissance*, Tübingen, G. Narr, 1987.

I. Mimesis, imitation, représentation

C'est à travers la notion de *mimesis*, héritée pour l'essentiel de la *Poétique* d'Aristote et abondamment glosée par les commentaires du XVI^e siècle, que les arts visuels s'imposent au XVI^e siècle comme modèle ou comme paradigme de la vive représentation poétique. L'interprétation de la notion aristotélicienne de *mimesis* à la Renaissance, fruit d'une longue tradition critique humaniste, a fait l'objet de nombreuses études depuis la première moitié du XX^e siècle et les ouvrages fondateurs d'E. Panofsky, dans le domaine de l'histoire de l'art, ou d'E. Auerbach dans celui de la critique littéraire⁵. Parmi les ouvrages consacrés plus spécifiquement à la poétique de la Renaissance, la question de la *mimesis* a été notamment développée par B. Weinberg et G. Castor, puis reprise par les travaux récents de T. Chevrolet⁶. Nous serons amenée, dans les pages qui suivent, à reprendre certaines de leurs conclusions. Notre propos n'est pas, toutefois, de récrire une histoire du concept de *mimesis* à la Renaissance, mais de mettre en évidence l'émergence du paradigme artistique dans la théorie descriptive du XVI^e siècle, et de montrer son importance dans l'élaboration de la poétique de la vive représentation.

A. Mimesis et représentation : l'héritage des anciens

La théorie de la *mimesis*, héritée des réflexions platonicienne et aristotélicienne sur la représentation, s'impose au XVI^e siècle dans le discours sur la poésie ; connue dès le premier tiers du siècle, elle se diffuse massivement dans les années 1550, dans le sillage des traductions et des commentaires de la *Poétique*. Les théoriciens trouvent alors réunies dans ces textes les conditions qui leur permettront de reconnaître dans la *mimesis* – une *mimesis* peu à peu et profondément réinterprétée – le principe même de l'activité poétique.

⁵ E. Panofsky, *Idea*, op. cit. ; E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.

⁶ B. Weinberg, *A History...*, op. cit. ; G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, tr. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1997 ; T. Chevrolet, *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

1. *La mimesis entre reproduction artistique et illusion : le platonisme*

C'est en effet la théorie ancienne de la *mimesis* qui consacre le recours aux arts visuels comme paradigme de l'imitation poétique. Le livre X de la *République* de Platon consacrait déjà à la *mimesis* un important passage, connu et commenté des théoriciens de la Renaissance bien avant la théorie d'Aristote. Ce texte unissait, dans une même condamnation d'ordre philosophique et moral, les arts visuels – peinture et sculpture – et la poésie, accusés de tromper le regard des ignorants en simulant la présence d'un objet sensible, lui-même simple copie d'une Forme unique, reflet de l'Idée supérieure du vrai et du beau. L'objet produit par la *mimesis* se trouvait donc, selon la célèbre formule platonicienne, éloigné « de trois degrés » de la vérité. Ainsi défini comme un « imitateur d'image », le poète, comme le peintre, ne pouvait que tromper et séduire les esprits par le déploiement des « couleurs » de la peinture ou des mots⁷. On sait que cette réflexion aboutit, chez Platon, à exclure le poète « imitateur » de sa République. Cependant, ceci n'ôte rien à sa reconnaissance implicite du pouvoir des arts d'imitation et tout particulièrement de la poésie, capable non seulement de complaire à son auditoire par la beauté des mots et du rythme, mais de le séduire par sa capacité à créer, au même titre que les arts visuels, l'illusion du vivant. Comme le souligne Jacqueline Lichtenstein, le détour par la référence picturale est précisément, pour Platon, un moyen de restreindre artificiellement la poésie à sa fonction référentielle et d'en souligner « ce pouvoir d'illusion dont les images peintes offrent la représentation exemplaire »⁸ ; elle est donc la condition de sa condamnation. Jugée à l'aune d'un critère de vérité ontologique qui lui était étranger, la poésie, ramenée aux arts de la *mimesis*, entretenait avec le discours philosophique le même rapport que la peinture avec la réalité : elle pouvait dès lors être présentée comme un simple simulacre, trompeur et nécessairement défaillant, de la vraie nature des choses.

Cette défiance platonicienne à l'égard des arts « mimétiques » laisse des traces profondes à la Renaissance. Elle se diffuse essentiellement à travers le prisme du néo-

⁷ Platon, *République*, X, 601b : « Nous dirons donc de même, je pense, que le poète, au moyen de mots et de phrases, revêt chaque art des couleurs qui lui conviennent, sans qu'il s'entende à autre chose que l'imitation, si bien que les gens comme lui qui ne jugent que sur les mots, quand ils l'entendent parler, [...] estiment qu'il parle très pertinemment, tant ces ornements ont eux-mêmes de charme naturel [...] ». Nous suivons la traduction d'E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1989. Pour l'ensemble du passage sur la *mimesis*, voir *République*, X, 595a-602b.

⁸ J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Champs/Flammarion, 1999, p. 57, et l'ensemble du chapitre I de cet ouvrage, « De la toilette platonicienne ».

platonisme ficinien, qui, s'il ne condamne pas de manière univoque les arts de la *mimesis*, les considérant même comme une première étape vers la contemplation du Vrai et du Beau, continue à définir les œuvres d'art comme « ombres » et « simulacres » de la vérité :

Sicut artificia sunt simulacra naturalium, ita naturalia sunt simulacra divinorum. Si ergo pictus equus usque adeo a naturali equo deficit ut non sit verus equus, multo magis naturalis equus adeo divino equo, id est ab idea veraque equi ratione deficit, ut dici debeat umbram equi ipsius potius quam formam repraesentare⁹.

Quant au pouvoir illusionniste des arts visuels, il fait l'objet d'un éloge ambigu : s'il manifeste l'esprit de l'artiste et sa maîtrise sur la nature, il peut aussi tromper le regard des hommes et susciter en eux des passions coupables qui les éloignent de la vraie connaissance ; telle est la célèbre Vénus de Praxitèle :

Praxiteles in quodam Indorum templo Venerem marmore adeo venustam expressit, ut vix a libidinis transeuntium conspectibus tuta et pudica servaretur.¹⁰

C'est dès lors en excluant la poésie du domaine de la *mimesis*, en la définissant comme la manifestation de l'inspiration sacrée du poète, plus proche de l'Idée que des contingences matérielles ou, en termes platoniciens, du monde des apparences, que le ficinisme parvient non seulement à la sauver de la condamnation platonicienne, mais à la définir comme un moyen d'accès privilégié à la connaissance et à la contemplation des choses divines. Avec l'appui d'autres dialogues platoniciens, l'*Ion* et le *Phèdre*, qui distinguaient la poésie « inspirée » de la poésie « mimétique », le néo-platonisme tend en effet à considérer la poésie comme le fruit d'une inspiration divine, transcendante, et non d'une imitation immanente du réel. Il pose ainsi les fondements d'une distinction entre imitation poétique et imitation artistique, amenée à nourrir de façon durable la réflexion théorique sur l'imitation à la Renaissance¹¹.

⁹ M. Ficin, *Théologie platonicienne*, XI, 6 : « De même que les œuvres d'art sont des représentations des réalités naturelles, de même les réalités naturelles sont des représentations des réalités divines. Si donc le portrait d'un cheval est si inférieur au cheval naturel qu'il n'est pas un vrai cheval, le cheval naturel, à plus forte raison, est si inférieur au cheval divin, c'est-à-dire à l'idée et à la véritable raison du cheval, qu'on doit dire qu'il représente l'ombre plutôt que la forme du cheval » (tr. fr. M. Raymond, éd. citée, p. 138). Sur le statut des arts visuels dans la pensée néo-platonicienne et ficinienne, voir l'étude d'A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996 [1^e éd. 1954].

¹⁰ *Ibid.*, XIII, 3 : « Praxitèle représenta dans un temple indien une Vénus en marbre si belle que c'est à grand-peine que son honneur était à l'abri des regards lubriques des passants » (tr. M. Raymond, éd. citée, p. 223).

¹¹ *Théologie platonicienne*, XIII, 2, « Les Poètes ». C'est la théorie du *furor* poétique. Dans le platonisme, cette définition de la poésie comme inspiration divine ne contredit pas la condamnation portée par Socrate dans le livre X de la *République*, qui s'adresse à la poésie « mimétique », celle où le poète ne parle pas en

La conception platonicienne de l'imitation-*mimesis* lègue ainsi un héritage ambivalent aux théoriciens de la Renaissance : tour à tour condamnée pour son inconsistance ontologique et réhabilitée comme moyen d'accès à une beauté supérieure, inaccessible aux sens, la *mimesis* est ainsi introduite au cœur des débats sur la légitimité et sur les modes de l'imitation poétique.

2. La *mimesis* aristotélicienne et la comparaison avec la peinture

C'est surtout avec la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote que la *mimesis*, à partir des années 1550, retrouve pleinement ses droits dans le discours théorique. Tout en s'inscrivant dans la tradition platonicienne, la théorie aristotélicienne de la *mimesis* renouvelait en effet profondément la question de l'imitation poétique en y introduisant les notions fondamentales de plaisir et de vraisemblance¹². Cette réinterprétation de la *mimesis* conduisait à renverser le raisonnement qui la faisait condamner par Platon au nom de la vérité : au lieu d'être jugée selon un critère ontologique, elle était désormais évaluée en termes esthétiques et poétiques, non plus comme une copie, en fonction de sa fidélité au réel, mais en tant que représentation, selon sa capacité à recréer la réalité dans l'espace de la scène ou du texte, à opérer le mouvement d'idéalisation et de généralisation qui seul permettait le passage du « vrai » au vraisemblable :

De ce qui a été dit résulte clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. [...] Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire plutôt le particulier¹³.

Ainsi, par un nouveau renversement, la *mimesis* poétique retrouvait la dignité philosophique dont l'avait privée la pensée platonicienne : le plaisir de la reconnaissance entraînant chez le spectateur ou le lecteur une forme supérieure de

son nom mais se cache derrière ses personnages, dont il « imite » les paroles, et qui concerne donc, au premier chef, la poésie tragique et la comédie, puis l'épopée, genre « mixte » qui mêle narration et imitation, mais non le dithyrambe (*République*, III, 392d-394e).

¹² Aristote, *Poétique*, IV, 1448b : « Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes [...], comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres » (tr. fr. M. Magnien, éd. citée).

¹³ Aristote, *Poétique*, 1451b.

compréhension, elle pouvait désormais être considérée comme un moyen d'accès à la connaissance du général et de l'universel :

On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là, c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en tant que représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre¹⁴.

Dans cette perspective, la référence picturale signale précisément le pouvoir de représentation propre à la *mimesis* poétique : elle suggère d'abord la capacité du poète de placer son objet « devant les yeux » (*pro ommatôn*) du lecteur, mais aussi celle de recréer le réel, de l'embellir ou de l'enlaidir selon les besoins de la représentation¹⁵ ; et surtout, elle témoigne de ce fonctionnement distinctif de la poésie, qui consiste à représenter le général, les « universaux » des comportements humains, à travers le récit d'une action particulière :

Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères. De fait, c'est encore à peu près comme en peinture : si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet¹⁶.

L'opposition entre le dessin – « l'esquisse » – et la « couleur » recouvre, comme l'a très clairement montré J. Lichtenstein, une distinction plus large entre la forme et la matière, ou, dans le cas de la tragédie, entre l'action et les caractères, le général et le particulier : elle confère à la représentation picturale ou poétique, en imposant « le privilège de la forme », la possibilité d'être à la fois source de connaissance et de plaisir¹⁷. Le rapprochement entre poésie et arts visuels érige ainsi la peinture en paradigme de l'imitation poétique, autorisant une définition positive de la *mimesis*, dont la vocation est de donner à voir les « universaux » sous les traits du particulier.

Aristote opérerait donc un double déplacement par rapport à la pensée platonicienne. D'une part, en redéfinissant la *mimesis* poétique comme imitation du vraisemblable et non du « vrai » ou du réel, il permettrait paradoxalement à la poésie de sortir du rang des « arts mimétiques » tels que les avait définis Platon, et de devenir à

¹⁴ Aristote, *Poétique*, 1448b.

¹⁵ *Ibid.*, 1447a et 1448a.

¹⁶ *Ibid.*, 1450b. Nous empruntons les termes d'« universaux » et de « particuliers » à l'analyse que donne G. Castor de la *mimesis* aristotélicienne dans *La Poétique de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷ J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, ch. II : « Le bouclier d'Aristote », p. 71-72.

son tour objet de connaissance. D'autre part, en faisant des arts visuels et particulièrement de la peinture un paradigme théorique, et non une discipline jumelle de la poésie, il réhabilitait dans le même mouvement l'art pictural et l'art de poésie, en établissant un rapport non plus d'identité mais d'analogie entre ces deux formes d'imitation. La poésie pouvait dès lors cesser d'être considérée comme une reproduction dégradée de la nature, pour revendiquer son statut de représentation, c'est-à-dire de transposition du réel. C'est ce que précise l'analyse de Paul Ricœur :

Si nous traduisons *mimesis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'entendre de la *mimesis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de la fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si¹⁸.

Le dessin, la couleur et le mouvement trouvaient ainsi chez Aristote un équivalent poétique dans la composition d'une action, la description des caractères et l'usage judicieux des métaphores, dont l'*energeia* contribuait à « donner vie » et à « placer sous les yeux » l'action ou l'objet représentés¹⁹.

Entre Platon et Aristote, les théoriciens de la Renaissance héritent ainsi, avec la *mimesis*, d'une notion ambivalente, aux contours mal définis, associée à un modèle pictural qui s'impose bientôt dans toute réflexion sur l'imitation.

B. Mimesis et imitation : le modèle et l'idée

1. La mimesis poétique : de l'Idée au modèle

Au cours du XVI^e siècle, la diffusion du texte et des commentaires de la Poétique d'Aristote, en Italie puis en France, conduit les théoriciens à faire de la *mimesis* une

¹⁸ P. Ricœur, *Temps et Récit*, I, Paris, Seuil, coll. Points, 1983, p. 93. Également cité par T. Chevrolet, *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 278.

¹⁹ Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1411b. Comme le souligne justement J. Lichtenstein, la référence picturale est elle-même chez Aristote un modèle de métaphore *pro ommatôn* : « Car en donnant au dessin de la forme la forme d'un dessin, la peinture "fait voir", à travers l'objet particulier de sa représentation, ce que c'est que représenter en général : elle permet de percevoir la nature même de l'activité représentative. En ce sens, l'art de peindre des images est bien la meilleure image qu'on puisse donner pour peindre l'image de l'art » (*La Couleur éloquente, op. cit.*, p. 71-72).

question cruciale dans le discours sur la poésie. Cette évolution théorique ne va pas sans une adaptation, voire une distorsion parfois importante de la théorie aristotélicienne²⁰.

a) *Mimesis* et imitation : Trissino (1529) et Daniello (1536)

A la suite d'Aristote, les théoriciens de langue latine et italienne définissent en effet la poésie comme « imitation » (*imitatio*, *imitazione*), reprenant le terme généralement admis, dès la première traduction latine « moderne » donnée par G. Valla en 1498, pour traduire celui de *mimesis*. Par le biais de cette notion d'imitation, le lexique aristotélicien se diffuse de manière précoce dans les traités italiens : il apparaît déjà dans les poétiques de Trissino (1529) et de Daniello (1536). Ces deux auteurs appartenaient à un même milieu humaniste qui s'était formé entre Padoue et Venise autour de Pietro Bembo et Trifon Gabriele, où la *Poétique* d'Aristote semble s'être diffusée de manière précoce, à travers la traduction de la paraphrase d'Averroès par H. Alemanus, puis par la traduction latine de G. Valla et par l'édition aldine du texte grec de la *Poétique*, toutes trois publiées à Venise, respectivement en 1481, 1498 et 1508²¹. Les poétiques de Trissino et de Daniello désignent toutes deux comme principale fonction de la poésie l'imitation des actions humaines, recourant à la même référence picturale pour illustrer les qualités mimétiques de la poésie. Trissino, en 1529, se limitait encore à deux citations presque littérales de la *Poétique*, se réclamant nommément d'Aristote comme pour placer son propre traité, du reste encore très peu aristotélicien, sous le patronage du philosophe grec²² :

Dico, adunque, che la poesia (come prima disse Aristotele) è una imitazione de le azioni dell' homo ; e facendosi questa cotale imitazione con parole, rime et harmonia, sì come la imitazione del dipintore si fa con disegno e con colori, fia buono, inanzi che ad essa imitazione si vegna, trattare di quello con che essa imitazione si fa, cioè de le parole e de le rime [...].²³

²⁰ Pour une histoire critique de la réception de la *Poétique* d'Aristote au XVI^e siècle, l'étude de référence reste celle de B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, vol. I, notamment les ch. 9 à 11, p. 384-563 ; voir aussi D. Javitch, « The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy », *The Cambridge History...*, *op. cit.*, p. 53-66 ; et D. Lanza (dir.), *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, Pubblicazioni della facoltà di lettere di Pavia, Edizioni ETS, Pisa, 2003

²¹ Sur ce point, voir B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, chapitres cités.

²² Voir sur ce point B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, vol. I, p. 369-370 ; le critique distingue les quatre premiers livres de la *Poetica*, encore très marqués par la poétique et la rhétorique médiévales, et les livres cinq et six (1549, publiés en 1563), largement tributaires des théories d'Aristote.

²³ G. Trissino, *La prima divisione de la poetica...*, éd. B. Weinberg, *Trattati...*, vol. I, p. 24. « Je dis, donc, que la poésie (comme le disait déjà Aristote) est une imitation des actions humaines ; et comme cette imitation se fait au moyen des mots, des rimes et de l'harmonie, de même que l'imitation du peintre se

En revanche, les références à la *mimesis*, plus diffuses, constituent déjà dans le traité de Daniello l'ébauche d'une théorie sur l'imitation poétique. La référence picturale qui accompagne la définition de l'*imitazione* conduit à une redéfinition subtile de la *mimesis* aristotélicienne, envisagée à la fois comme la réalisation d'une « forme » élaborée par l'esprit et le résultat d'une imitation de la nature vivante. L'imitation poétique est désignée, dans un premier temps, comme le résultat d'un travail intellectuel qui donne forme à la nature dont s'inspire le poète :

Ebbe nel vero l'arte [...] suo principio dalla natura [...]. Ma in favore di lei si puo'dire che, procedendo essa della nostra parte divina, ch'è l'intelletto, non pure imita la natura. Perché se solamente intorno a quella imitazione stesse occupata e più avanti non si stendesse, egli non è dubbio alcuno ch'ella non le fosse ancora inferiore di gran lunga ch'ella non è, per esser sempre quegli ch'alcuna cosa imita di men valore che la cosa da lui imitata²⁴.

C'est bien dans le prolongement de la théorie aristotélicienne que s'inscrit cette définition de l'activité artistique et poétique : l'intellect de l'artiste ou du poète extrait de la nature vivante la « forme » de l'œuvre à venir. La perspective n'est donc pas purement platonicienne, même si, au début du livre II de la *Poetica*, Daniello recourt à la notion d'« idée » (*idea*) pour préciser sa conception de l'imitation : à la manière du sculpteur, le poète doit d'abord concevoir en son esprit l'« idée » de la « forme » qu'il entend donner à la « matière »²⁵. L'idée ne préexiste pas, chez Daniello, au travail de l'artiste ou du poète ; comme le résume J. Lecointe, « l'intellect agent doit venir informer une matière préalablement saisie par les sens »²⁶. Si Daniello rejette l'idée d'une imitation directe de la nature, définissant l'activité poétique comme un travail d'abstraction et d'induction à partir du sensible, c'est bien à partir de la nature vivante, et non d'une « idée » extérieure à celle-ci, que l'artiste élabore son modèle.

Cette réhabilitation de la nature comme modèle de l'œuvre poétique se manifeste plus clairement dans d'autres passages de la *Poetica* qui développent, toujours à travers la comparaison entre le poète et l'artiste, une conception de l'activité poétique plus nettement orientée vers l'idéal d'une imitation « vivante » du réel.

fait au moyen du dessin et des couleurs, on trouvera bon, avant d'en venir à l'imitation elle-même, que je traite des moyens de cette imitation, c'est-à-dire des mots et des rimes ».

²⁴ B. Daniello, *Della Poetica*, *op. cit.*, p. 229: « Tout art prend son origine de la nature. Mais il faut préciser en sa faveur, que, procédant de cette part de nous-même qui est divine, c'est-à-dire l'intellect, il n'imité pas la nature. En effet, si l'art n'avait pour objet qu'une telle imitation, sans chercher à aller plus loin, il ne fait aucun doute qu'il serait de loin inférieur à la nature qu'il imite, la chose qui imite étant toujours de moindre valeur que la chose imitée ». Sur ce passage, voir aussi J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 485.

²⁵ B. Daniello, *Della Poetica*, *op. cit.*, p. 273.

²⁶ J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence*, *op. cit.*, p. 485.

[...] come l'imitazione del dipintore si fa con stili, con pennelli, e con diversità di colori (co' quali esso poi, la natura, gli atti e la sembianza o d'uomo o d'altro animale imitando, ci rende la imagine di quello al vivo somigliante), così quella del poeta si fa con la lingua e con la penna, con numeri et armonie...²⁷

La peinture ne constitue plus seulement, comme c'était encore le cas chez Trissino, le deuxième terme d'une analogie visant à définir les moyens et les fins de l'imitation poétique ; elle apparaît dans ce passage comme un modèle de *mimesis* aboutie, capable de représenter non seulement les actions, mais encore la nature et l'apparence (*sembianza*) du sujet représenté, et de leur donner l'apparence du vivant (*al vivo somigliante*) grâce à la variété et à la vivacité des *colori*. En développant la référence picturale et en inversant la hiérarchie aristotélicienne entre le dessin et les couleurs, Daniello ouvre ainsi la voie à une redéfinition de la *mimesis* comme une imitation de la « nature » au sens large – la « nature » humaine, objet de l'imitation poétique selon Aristote, mais aussi l'ensemble du monde vivant, animal et végétal, la *physis* – et à y accentuer la part du descriptif.

À partir du traité de Daniello, cette réinterprétation de la *mimesis* devient commune à de nombreux textes qui traitent au XVI^e siècle de l'imitation poétique ; à mesure que progresse la connaissance de la Poétique, la *mimesis* tend paradoxalement à s'émanciper d'un aristotélisme strict pour désigner de manière plus large l'imitation de la « nature », une nature certes retravaillée, mise en forme et parfois idéalisée, mais aussi, et de plus en plus souvent, envisagée au sens large de « modèle vivant ».

b) *Mimesis* et poésie lyrique

Dès les premiers commentaires de la *Poétique* d'Aristote, cette redéfinition de la *mimesis* à travers la notion d'imitation contribue à une extension, voire à une dénaturation de son sens premier : elle fait de la *mimesis* une notion souple, susceptible d'être adaptée à tous les genres littéraires, en même temps qu'une caution savante pour le discours théorique, et elle l'érige en qualité distinctive de toute forme de représentation poétique. La tendance à relire la poétique d'Aristote à travers l'*Art*

²⁷ B. Daniello, *Della Poetica*, op. cit., p. 242-243: « de même que l'imitation du peintre se fait avec des stylets, des pinceaux et diverses couleurs (grâce auxquels, imitant la nature, les actes et l'apparence d'un homme ou d'un autre animal, il nous en restitue une image qui ressemble au vivant), de même celle du poète se fait avec la langue et avec la plume, avec les nombres et l'harmonie ». Nous citons plus amplement ce passage *supra*, ch. I, « *Imagine al vivo somigliante...* ».

poétique horatien contribue largement à cette évolution²⁸. A travers le filtre d'Horace, mais aussi des rhétoriques latines et du néo-platonisme, les théoriciens de la Renaissance sont ainsi amenés à concilier les différents sens de la *mimesis*, renouant avec une acception plus étendue du terme, qui désigne tantôt, dans le prolongement d'Aristote, l'imitation des actions et des passions, tantôt, dans une acception dérivée du platonisme, une pratique imitative commune à la poésie et aux arts visuels ; l'influence d'Horace, enfin, contribue à interpréter cette notion dans le sens plus large d'« imitation de la nature ». La tendance à étendre les attributs de la *mimesis*, associée au recours massif à la référence artistique dans les textes qui traitent de l'imitation, conduit de nombreux théoriciens à réinterpréter la *mimesis* en termes descriptifs, plutôt que dramatiques ou épiques²⁹. Ainsi, alors qu'Aristote voyait dans le genre dramatique la plus haute forme de poésie « mimétique », les théoriciens de la Renaissance étendent la *mimesis* aux autres genres, et particulièrement aux formes lyriques, qui étaient exclues de la *Poétique*³⁰.

Dès les premiers commentaires du texte d'Aristote, on assiste à une « dé-dramatisation » de la *mimesis*, déjà à l'œuvre dans l'introduction de F. Robortello à son édition latine de la *Poétique*, en 1548 :

Hinc a Cicerone praeclare de comoedia dictum fuit, quod tamen at totam poëticen referri potest, eam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis.³¹

Ce double élargissement du sens et du champ de la *mimesis* finit par constituer cette qualité en élément définitoire et distinctif du genre poétique, au point de ne plus dissocier l'activité du poète de celle d'un « imitateur ». Pour Robortello, l'imitation constitue l'une des fins de la poésie, ainsi que le principal moyen de produire l'utilité et

²⁸ Comme le rappelle B. Weinberg, *A History...*, ch. IV, p. 111-155, la plupart des éditions de la *Poétique* au XVI^e siècle sont suivies du texte d'Horace.

²⁹ Sur ce point, voir là encore T. Chevolet, *L'Idée de Fable*, *op. cit.*, p. 524-551, en part. p. 540 : « Il semble donc que pour bien des théoriciens de la Renaissance, le concept d'imitation ait souvent davantage pris un sens pictural plutôt que « dramatique ». L'imitation devient un équivalent verbal de la peinture qui s'exprime avec le dessin pour rendre « au plus juste » la nature ».

³⁰ Aristote, *Poétique* XXIV, 1460a7 : « Le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel, puisque lorsqu'il le fait, il n'imité pas ». Sur l'extension de la *mimesis* et l'émergence de la poésie lyrique comme genre au XVI^e siècle, voir G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique : essai sur la formation d'un genre*, tr. fr. G. Guerrero et A.-J. Stéphan, Paris, Seuil, 2000, en part. les p. 133-142.

³¹ F. Robortello, *Explicationes...*, *op. cit.*, p. 2 : « Voici ce que l'illustre Cicéron a dit de la comédie, et qui peut s'appliquer aussi à toute la poésie : qu'elle est une imitation de la vie, une image des mœurs, et une image de la vérité » ; cit. et trad. partielle G. Guerrero, *op. cit.* Nous empruntons à T. Chevolet le terme de « dé-dramatisation » de la *mimesis* (*L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 539).

le plaisir ; c'est par elle que se définit le discours du poète, par opposition à celui de l'orateur :

Et quoniam imitatio, et repraesentatio haec per orationem fit ; dicimus in poetice finem esse, sermonem imitantem, sicut in rhetoricae sermonem persuadentem³².

La *mimesis* ainsi redéfinie permet en effet de définir un champ d'action spécifique à la poésie, qui passe par le plaisir propre à la représentation. Robortello est l'un des premiers à comprendre le plaisir propre à la *mimesis* comme mode d'action spécifique du texte poétique, et à souligner l'utilité que le lecteur ou le spectateur peut en retirer. Étendue à la poésie lyrique, la *mimesis* ou *imitatio* peut désormais inclure des modes d'imitation non dramatiques ou non narratifs : chez Robortello, elle recouvre aussi bien la représentation scénique ou artistique (*repraesentatio*) que la description (*descriptio*) ; elle ne s'applique plus seulement aux actions et aux passions humaines, mais à tout objet présent dans la nature, animé ou inanimé³³.

À la suite de Robortello, à partir des années 1550, nombreux sont les commentateurs et les théoriciens qui font de la *mimesis*, généralement entendue dans le sens plus large d'imitation de la « nature », l'une des principales finalités de la poésie. Forts d'une application de plus en plus systématique des notions horatiennes à la poétique aristotélicienne, certains théoriciens vont jusqu'à associer *mimesis* et *inuentio*, désignant dès lors la *mimesis* comme une composante essentielle du discours poétique. Pour les commentateurs de la *Poétique* et pour les théoriciens, la poésie se définit désormais par un contenu, l'imitation, entendue à la fois comme *mimesis* et comme *inuentio*, et par une forme, le vers. Robortello, déjà, soutient dans son commentaire de la *Poétique* que « la poésie doit être proprement composée de deux éléments : imitation et mètre »³⁴. Les *Dialogi dell'invenzione poetica* de Lionardi, publiés en 1554 et introduits en France, par le biais du « plagiat » de Daniel d'Auge, en 1561³⁵, désignent la fiction (*finzione*), l'imitation de la nature (*imitazione*) et les vers (*versi*) comme les trois piliers du discours poétique, sans lesquels nul auteur ne saurait se prétendre poète.

³² *Ibid.*, p. 2 : « Et puisque l'imitation ou la représentation est produite par le discours, nous dirons que la fin de la poésie est un langage qui imite, de même que la fin de la rhétorique est un langage qui persuade » ; cité par B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, vol. I, p. 389.

³³ *Ibid.*, p. 2.

³⁴ *Ibid.*, p. 90.

³⁵ Sur ce point, voir A. Gordon, « Daniel d'Auge, interprète de la *Poétique* d'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi », *BHR*, n°28, 1966, p. 377-392.

E' il vero che più perfetto poema è quello che si fa di finzione, d'imitazione e di verso. [...] E perché il tutto consiste, come già ben diceste, nell'imitazione, la quale è o di cose o di persone e di tutto ciò che al corpo et all'animo s'appartiene, [...] bisogna che il poeta con ogni studio, con ogni diligenza et arte s'affatichi di rappresentare i parlamenti, l'azioni, i costumi e gli affetti, e dipingerli tutti quanto più può con parole, sì come farebbe un dipintore co' colori. Per la qual cosa si dice tre cose venir dalla natura, l'imitazione, che è l'immagine e simiglianza di qualunque cosa et azione, il numero e l'armonia. E quando il poema avrà queste tre compiutamente, senza dubbio si potrà chiamare perfetto³⁶.

Pour Lionardi, la poésie se définit essentiellement comme imitation de personnes, d'objets, d'actions ou de passions. Comme chez Robortello, la *mimesis* est assimilée à une imitation de la nature ; elle vise à reproduire une « image ressemblante » (*immagine e simiglianza*) de son modèle. Cet impératif de « ressemblance » opère un nouveau déplacement par rapport à la définition de la *mimesis*, en établissant une nette équivalence entre imitation poétique et ressemblance de la représentation : le plus haut degré de poésie est atteint lorsque le poète parvient à restituer la nature des choses imitées dans une forme versifiée. La référence picturale met cette fois l'accent sur le pouvoir commun au poète et à l'artiste de restituer par les mots ou par les couleurs – on notera, cette fois, l'absence de référence au dessin – les effets de la nature.

En élargissant le sens de la *mimesis*, les commentaires et les textes théoriques d'inspiration aristotélicienne en viennent ainsi à faire de cette forme d'imitation non seulement une fin, mais un élément constitutif de la poésie et particulièrement de la poésie lyrique. Redéfinie de façon assez large comme imitation de la nature, la *mimesis* impose une nouvelle approche de la poésie, où la fiction et la description concourent désormais à parts égales à la perfection de l'œuvre.

c) *Mimesis* et description : le « vrai », le « vif », le « vraisemblable »

Cette extension de la *mimesis* aux formes lyriques a en effet d'importantes conséquences sur la définition de l'imitation en poésie, désormais associée à l'impératif

³⁶ A. Lionardi, *I due Dialogi dell'inventione poetica* (1554), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, II, *op. cit.*, p. 221 et p. 257-258. D. d'Auge traduit presque mot à mot ce passage : « Et pource que le tout, comme vous dictes tresbien, consiste en l'imitation, la quelle est de chose, ou de personnes, et de tout ce qui appartient au corps et à l'esprit, ayant regard aux qualitez, leurs operations, conditions et estats, il fault que le poete mette grand soing, diligence et art à représenter les parlemens, les actions, les coustumes et les affections, et les depaindre tous le plus qu'il peult avec parolles, comme feroit un paintre avec les couleurs. Et pour ce s'il n'est philosophe naturel, je ne puis voir comment il pourra trouver dictes et sentences accommodees, qui puissent faire riche et parfaicte l'imitation, et retirer les effects naturels et accidentaux des choses? Parquoy l'on dit trois choses venir de nature, l'imitation qui est l'image et semblance de toute chose et action, le nombre, et l'harmonie. Quand le poeme aura parfaictment ces trois parties, alors il se pourra sans doubtte appeller parfaict » (*Les Deux Dialogues de l'Invention poétique*, f. 46 r^o-v^o).

d'imiter une « nature » de plus en plus étroitement assimilée au réel ou, plus précisément, au monde « vivant ». Cette évolution serait là encore le fruit d'une relecture horatienne des théories aristotéliennes : glosant le texte d'Aristote à travers le filtre de l'*Art poétique*, les théoriciens du XVI^e siècle auraient peu à peu compris la *mimesis* comme une imitation du réel, fidèle et non plus seulement « vraisemblable », au sens qu'Aristote donnait à ce terme³⁷. Pour Aristote, en effet, la *mimesis* devait obéir à un impératif de « vraisemblance » défini, rappelons-le, comme conformité du « particulier », le caractère et les actions d'un individu, au « général », les traits universaux de la nature humaine³⁸. L'*Art poétique* d'Horace s'efforçait quant à lui de définir les conditions d'une bonne imitation poétique en conseillant au « docte imitateur » (« *doctus imitator* ») de porter d'abord son regard sur un modèle idéal pour bien concevoir son sujet, et de nourrir son imitation par l'observation du « modèle de la vie et des mœurs » (« *exemplar uitae morumque* »), pour en tirer un « langage vivant » (« *uiuas uoces* ») :

Respicere exemplar uitae morumque iubebo
doctum imitatore[m] et uiuas hinc ducere uoces³⁹.

La pratique conjointe du commentaire horatien et aristotélien conduit de nombreux théoriciens du XVI^e siècle à relire ces deux passages à la lumière l'un de l'autre : le modèle ou *exemplar* horatien, d'inspiration platonicienne, est parfois identifié à l'imitation aristotélienne des formes, tandis que la *mimesis* aristotélienne est assimilée à une représentation vivante de la nature ; le critère de « vraisemblance » est ainsi peu à peu associé à celui de « ressemblance » au modèle ou, plus exactement, de ressemblance au « vivant ». Est désormais considéré comme « vraisemblable » non pas tant ce qui permet la compréhension de l'universel à travers le particulier, que ce qui est « semblable au vrai ». L'imitation poétique est alors comprise comme une transposition de la nature vivante à travers une fiction poétique qui donne l'illusion du vrai et du vivant. C'est ainsi que de nombreux théoriciens, dès le traité *Della Poetica* de

³⁷ Voir G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, *op. cit.*, ch. 4, p. 79-95 ; T. Chevolet, *L'Idée de fable*, *op. cit.*, p. 524-540 ; B. Kappl. « *Exemplar uitae* : Der Gegenstand von Dichtung bei Aristoteles und seinen Interpreten image Cinquecento », *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, éd. J. Schönert et U. Zeuch, Berlin/New York, De Gruyter, 2004, p. 167-180.

³⁸ Aristote, *Poétique*, 1451b.

³⁹ Horace, *Art Poétique*, v. 318-319 : « Je l'inviterai à reporter ses regards, en imitateur averti, sur le modèle original de la vie et des caractères et à tirer de là un langage vivant » ; éd. et trad. F. Villeneuve, *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Daniello, comprennent la notion de « vraisemblance » aristotélicienne. Pour Daniello, l'imitation poétique doit consister en une représentation tout à la fois « vivante » (*al vivo somigliante*) et « semblable au vrai » (*al vero somigliante*). Le travail du poète ne se distingue pas tant par sa volonté de représenter le « général » que par son pouvoir d'imiter la nature tout en l'embellissant, de manière à en offrir un tableau harmonieux, vivant et expressif.

[...] laonde a questi [il poeta] si concede amplissimo privilegio di poter finger molte cose a sua voglia, e di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale quale ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose ancora che a quello (quando ben vere non fossero) possono e grazia e vaghezza recare. Ben è vero che egli dee sempre vedere ch'esse al vero somiglianti siano⁴⁰.

La théorie de la *mimesis* vient donc consolider l'idée d'une émulation avec la nature, que suggèrent dès les années 1540 certains humanistes comme le Padouan Bernardino Tomitano :

La qual imitatione nel poeta, è un certo studio, che egli mette, emulando la natura : quella non altrimenti seguendo, che si faccia l'ombra il corpo⁴¹.

Dès lors, les qualités mimétiques de la poésie dépendent moins de sa conformité au réel ou au « vrai » que de sa capacité à recréer dans le poème une nature dotée de sa propre « vie », semblable au vrai, mais non contrainte par lui. Ce déplacement par rapport à la « vraisemblance » aristotélicienne met l'accent sur le talent créateur du poète, capable de recréer dans ses vers une nature à la fois vivante et idéalisée, tandis que le sens du mot « vrai » (*vero*) tend à être identifié à celui de « vivant » (*vivo*). Les arts poétiques des années 1550 vont souvent renforcer cette assimilation entre le « vivant » et le « vrai », érigeant la vivacité de la représentation en principale qualité de la *mimesis* poétique. Ainsi, le *Dell'arte poetica* de G. Muzio (1551) associe systématiquement le *vero* au *vivo*, pour vanter les descriptions si vivantes et si expressives qu'elles donnent l'illusion du « vrai ». Le poète doit chercher à créer une « vera, propria e viva image » de son sujet, à l'exemple de Virgile décrivant en une

⁴⁰ B. Daniello, *Della poetica*, éd. B. Weinberg, *op. cit.*, p. 254: « celui-ci [le poète] jouit du très grand privilège de pouvoir inventer beaucoup de choses à sa guise, et de ne pas avoir à décrire les choses telles qu'elles sont, mais de pouvoir y ajouter, même si ce qu'il écrit n'est pas vrai, tout ce qui leur apportera de la grâce et de l'élégance. Il est vrai qu'il doit toujours veiller à ce que cela soit semblable au vrai [...] ». Passage traduit et cité plus longuement *supra* (ch. I), « *Imagine al vivo somigliante...* »

⁴¹ B. Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, Venise, G. de Farri, 1545 : « Cette imitation, chez le poète, est une certaine étude à laquelle il s'applique pour entrer en émulation avec la nature, en suivant celle-ci de la même manière que l'ombre suit le corps » ; cit. et trad. de T. Chevrolet, *L'Idée de Fable*, *op. cit.*, p. 527.

« viva e vera figura » la fureur de Didon. La promotion du *vivo* place ainsi la *mimesis* poétique à mi-chemin entre imitation d'un modèle idéal préalablement conçu par l'esprit du poète et représentation de la nature « vivante », à l'image de la *mimesis* picturale, que caractérise précisément cette double faculté de se forger une représentation mentale de son sujet, et de le rendre « vif », semblable à la nature, par le jeu des couleurs et des ornements.

Ché sì come pittor a far ritratto
Di te, convien ch'in te la vista affisi,
Così di quel che dentro a la tua mente
Segnato avrà 'l pannel degli occhi tuoi,
Render meglio potrai nova figura⁴².

La redéfinition de la *mimesis* comme imitation de la nature vivante, puis comme imitation vivante de la nature, s'impose ainsi dans les commentaires et dans les arts poétiques, sans doute favorisée par la présence de l'image picturale dans la *Poétique* d'Aristote, que les théoriciens interprètent souvent comme une injonction faite au poète de rechercher en premier lieu la ressemblance et l'illusion de vie. Les *Dialogi* de Lionardi, en 1554, définissent encore la *mimesis* comme une imitation de la nature qui donne l'illusion du vivant et du vrai.

Perché la maggior fatica che abbia il poeta è quella che reca eziandio non poca difficoltà al pittore, dico il saper bene gli effetti naturali delle cose, dipingendo, fingere, et imitare le passioni dell'animo sì che vere e palesi e non finte e nascose paiano⁴³.

La présence de la référence picturale favorise ainsi une redéfinition de la poésie par l'imitation-*mimesis*, de plus en plus centrée sur l'impératif de ressemblance et d'illusion de vie : il s'agit de restituer les objets de la nature dans toute leur vérité et leur évidence (*si che vere e palesi... paiano*). La référence picturale, déjà présente chez Aristote, est reprise dans un sens plus proprement artistique et moins métaphorique, pour être comparée aux qualités représentatives de la poésie, susceptibles d'infléchir la définition même du statut, des qualités et des fonctions de la description.

⁴² G. Muzio, *Dell'arte poetica*, II, v. 913-916, éd. B. Weinberg, *Trattati...*, II. « À la manière du peintre qui exécute un portrait, il faut que tu regardes d'abord en toi-même ; ainsi, ce que le pinceau de tes yeux aura dessiné dans ton esprit, tu pourras le restituer plus facilement et lui donner forme nouvelle ».

⁴³ A. Lionardi, *De' due Dialogi dell'invenzione poetica* (1554), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, II, p. 259 : « En effet, le principal effort qu'ait à faire le poète est celui qui donne aussi bien des difficultés au peintre : j'entends par là qu'il doit savoir recréer, en les peignant, les effets naturels des choses, et imiter les passions de l'âme de telle sorte qu'elles paraissent dans toute leur vérité et leur évidence, et qu'elles n'aient pas l'air inventées ou cachées ».

Les commentaires et les arts poétiques italiens du XVI^e siècle accentuent ainsi trois tendances qui vont profondément infléchir la réflexion sur la *mimesis* aristotélicienne : la traduction de *mimesis* par « imitation » contribue à étendre le sens de cette notion, tandis que la persistance de la référence picturale déplace celle-ci du côté de l'imitation de la nature ; enfin, la transposition de la *mimesis* aristotélicienne à la poésie lyrique a pour effet de mettre en avant la composante descriptive de la poésie et à exalter les vertus de la vive représentation.

2. *Mimesis et imitation littéraire : le choix du modèle*

Si la nécessité d'imiter la nature s'impose ainsi dans de nombreux textes théoriques, la notion même d'imitation reste problématique. Il s'agit en effet de savoir quelle nature imiter, donc quel modèle choisir. Cette question du modèle apparaît comme le point de convergence des deux grandes problématiques associées au XVI^e siècle à la question de l'imitation : l'imitation de la nature, que préconisent la plupart des théoriciens des années 1550 et 1560 sans toujours s'accorder sur ses modalités, et l'imitation littéraire ou imitation « rhétorique », qui continue de dominer la pensée des auteurs de cette période, soucieux de nourrir leurs propres productions littéraires des plus grandes œuvres du passé⁴⁴. La distinction entre ces deux formes d'imitation n'est pas si nette, au XVI^e siècle, qu'elle pourrait le paraître, car le choix du modèle littéraire détermine aussi le mode de représentation du modèle « naturel ». C'est ce qu'atteste la prégnance du paradigme artistique dans les textes qui traitent de l'une ou l'autre de ces deux formes d'imitation.

Rares sont en réalité les textes théoriques du XVI^e siècle, italiens ou français, qui envisagent la poésie comme imitation directe du réel, sans la médiation d'un modèle littéraire. Il ne s'agit pas tant de reproduire fidèlement la nature que de la représenter parfaitement, comme l'ont su faire les anciens, Homère, Virgile et parfois même Lucrèce. La *mimesis* se voit alors redéfinie comme une imitation médiata de la nature, qui fait du poète non seulement un parfait copiste de son modèle, mais le créateur d'une nature embellie et perfectionnée à l'aide des plus belles œuvres du passé. E. Panofsky a consacré des pages très éclairantes à cette conception de l'art qui parvient à concilier

⁴⁴ Nous empruntons à B. Weinberg (*A History...*, *op. cit.*, vol. I) l'expression d'imitation « rhétorique » pour désigner l'imitation des modèles littéraires).

l'imitation vivante de la nature et la représentation idéalisée de la beauté, soulignant l'importance de la référence artistique dans l'élaboration de cette théorie⁴⁵. Le modèle quasiment incontesté, au XVI^e siècle, de l'imitation parfaitement réussie est celui du peintre grec Zeuxis. Les théoriciens du XVI^e siècle retiennent à son sujet deux anecdotes rapportées par l'*Histoire naturelle* de Pline, qui figurent deux conceptions de l'imitation de la nature, portées chacune à leur plus haut degré de réalisation. La première raconte que l'artiste, pour peindre le portrait d'Hélène de Troie, s'inspira des traits les plus parfaits qu'offraient à son regard les cinq plus belles jeunes filles de Crotoné ; la seconde évoque une grappe de raisins peinte de façon si parfaite et si réaliste que les oiseaux mêmes s'y trompaient et tentaient de venir la picorer⁴⁶. L'exemple du portrait d'Hélène avait déjà été repris par Cicéron pour évoquer le travail de l'orateur sur ses sources⁴⁷. On le retrouve fréquemment dans les traités sur l'imitation qui fleurissent en Italie dès les années 1540, notamment avec B. Ricci (*De imitatione*, 1541), G. Camillo (*Trattato dell'imitazione*, 1544) et plus tard B. Partenio (*Dell'imitazione poetica*, 1560). Ces trois auteurs participent du même milieu humaniste vénète, où la *Poétique* d'Aristote est commentée de manière précoce et où la question de l'imitation est amplement traitée. Traduisant aussi bien l'habileté technique de l'artiste que sa capacité à choisir avec discernement son modèle et à se figurer un idéal de beauté distinct des apparences sensibles, l'exemple de Zeuxis y devient bientôt une métaphore de l'imitation poétique, qui allie l'observation du modèle « naturel » et sa recreation à travers le filtre des modèles littéraires.

Le *De Imitatione* de Ricci propose dès le début des années 1540 une réflexion originale sur l'imitation, qui constituera une source d'inspiration pour les théoriciens de la Pléiade⁴⁸. Dans le premier livre du traité, Ricci distingue trois degrés de l'imitation : une imitation naturelle, commune à tous les hommes, dont les activités imitent la force

⁴⁵ E. Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, ch. III, « La Renaissance », p. 63-93.

⁴⁶ Ces anecdotes sont relatées par Pline, *Hist. Nat.* XXXV, 36. L'anecdote du portrait d'Hélène constitue le point de départ de l'étude de F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, *op. cit.* ; voir notamment les p. 56-62.

⁴⁷ Cicéron, *De Inventione*, II, 1-3, éd. et trad. fr. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

⁴⁸ B. Ricci, *De Imitatione libri tres*, Venetiis, Aldus, 1545 [1^e éd. 1541] ; pour le livre I, éd. B. Weinberg, *Trattati...*, *op. cit.*, vol. I, p. 417-449. Le traité de Ricci était bien connu des auteurs de la Pléiade : J. A. de Baïf en avait un exemplaire annoté de sa main, et Du Bellay s'en est inspiré pour la théorie de l'imitation qu'il développe dans la *Deffence*. Voir P. Villey, *Les Sources italiennes de la « Deffence »*, Paris, Champion, 1908 ; M. Augé-Chiquet, *La Vie, les idées, et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Paris, Hachette, 1909, p. 111, et M. Bizer, *Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1994, p. 45-50. Sur B. Ricci et la théorie de l'imitation, voir aussi, outre M. Bizer, *op. cit.*, B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, vol. I, p. 102-104 ; C. Vasoli, « L'Estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento », *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano, Marzorati, 1979, p. 382, et T. Chevrolet, *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 513-514.

créatrice de la nature ; une imitation proprement artistique, qui reproduit directement sur la toile ou dans le marbre les objets créés par cette même nature ; enfin, une imitation plus spécifiquement poétique, dont l'objet est la « nature » même du poète, et celle de ses modèles. Quoique assez éloignée de la *mimesis* aristotélicienne, cette approche parvient à concilier l'imitation de la « nature » extérieure et l'imitation des modèles littéraires en introduisant un terme intermédiaire qui est, précisément, la « nature » de l'artiste ou du poète. L'imitation des modèles littéraires y est justifiée par la nécessité de cultiver et de guider le talent naturel du poète à travers la fréquentation constante des grands auteurs du passé ; l'Italien Speroni, puis Du Bellay développeront abondamment cette idée. Ricci est ainsi l'un des premiers à intégrer l'imitation « naturelle » et l'imitation « littéraire » dans le processus de production de l'œuvre poétique. La référence artistique, développée tout au long du premier livre, a pour fonction de figurer ce travail de l'imitation, dont elle présente deux visages opposés : tantôt, à travers l'exemple de Zeuxis, celui d'une représentation parfaitement réussie, car contrainte par la nature de l'objet imité, tantôt au contraire celui d'une imagination débridée, refusant d'imiter autre chose qu'elle-même et ne produisant que de monstrueuses « chimères » :

Siquidem memoriae proditum esse a doctissimis viris legimus saepius, Zeusim eracleotem, pictorem eius aetatis excellentissimum, uvae racemum ita suo artificio ad naturam expressisse ut ad eum aves, tanquam ad verum, cupide advolirent ac rostro etiam saepius appeterent. [...]

Qui vero pictorem praestantior fieri posse eum qui ad suam mentem tantum et artem et manum dirigat quam qui ad alterius absolutissimam pingat imaginem, constantissime affirmant, non ego satis quid efficiant intellego, neque fortasse isti ipsi prorsus vident. Nam si pingendi libertatem eam appellant, qua in chimera pictores uti solent effigenda, is per me quidem licet ut etiam, quam avis in volatu, iste in pingendo sit liberior⁴⁹.

Si Zeuxis figure déjà le modèle d'une imitation parfaitement maîtrisée, l'anecdote qu'évoque Ricci traduit davantage l'idée d'une parfaite reproduction que celle d'une recreation du modèle imité. Le modèle « naturel » représenté par le peintre, par analogie avec le modèle littéraire imité par le poète, apparaît en effet comme une source de

⁴⁹ B. Ricci, *De Imitatione*, éd. B. Weinberg, *op. cit.*, p. 425-427 : « Car nous lisons assez souvent que les hommes les plus savants nous ont transmis que Zeuxis d'Héraclée, qui fut le meilleur peintre de son époque, avait rendu, grâce à son art, une grappe de raisin qui se rapprochait à tel point de la nature que les oiseaux volaient vers elle avec avidité comme si c'était une vraie, et même voulaient la becqueter. [...] Mais ceux qui affirment imperturbablement que celui qui sait conduire son art et sa main selon sa seule imagination, peut devenir un peintre plus adroit que celui qui peint selon l'image la plus fidèle de la chose, je ne comprends pas vraiment ce qu'ils visent [par là], et il est fort possible qu'eux-mêmes ne le voient pas davantage. En effet s'ils appellent liberté du peintre le fait de peindre des chimères, quant à moi je pense que Zeuxis, lui, est plus libre encore quand il peint que l'oiseau quand il vole ». Nous remercions vivement Suzel Mayer et Nathan Calonne pour la traduction de ce passage. L'image de la chimère est une allusion transparente au début de l'*Art poétique* d'Horace, v. 1-13.

contrainte avant d'être un objet d'émulation : il s'agit d'apprendre à imiter parfaitement le modèle choisi – si possible cicéronien ou virgilien – pour pouvoir ensuite exprimer sa propre « nature » et rivaliser avec lui.

La référence artistique continue ensuite de se diffuser chez les auteurs italiens qui traitent de l'imitation. Si la figure de Zeuxis représente toujours l'exemple de l'imitation artistique, le statut de la référence picturale dans le discours théorique tend à se modifier, tandis que la théorie de l'art naissante impose peu à peu une figure plus savante de l'artiste, capable non seulement de reproduire la nature, mais de la recréer et de l'embellir⁵⁰. En atteste, dès les années 1515-1516, la célèbre lettre de Raphaël à Castiglione, dans laquelle le peintre explique s'être inspiré « d'une certaine idée » de la beauté, présente en son esprit, pour peindre la Galatée de la Farnesina, faute de trouver parmi les femmes réelles un modèle aussi parfait⁵¹. L'un des textes théoriques qui témoigne le mieux de cette évolution, quoiqu'il ait vraisemblablement été rédigé avant celui de Ricci, est le traité *Dell'imitazione* de G. Camillo, publié en 1544. Tout en défendant une conception strictement cicéronienne de l'imitation poétique, héritée de Bembo, Camillo, qui entretenait aussi des rapports avec plusieurs peintres et architectes, accorde en effet une importance inédite à la référence artistique, qui contribue pour beaucoup à l'originalité de ses théories⁵². Le traité de Camillo repose sur l'idée que l'imitation d'un auteur ne doit pas viser à l'identité par rapport au modèle, mais à la ressemblance : « *la imitatione è mentre facciamo non quello istesso ; ma un simile* »⁵³. Ce postulat conduit Camillo à préconiser une imitation par analogie, qui consiste à imiter non le langage même de l'auteur, mais la logique ou l'ordre « topique » (*topico*) qui préside à son élaboration : en identifiant chez son modèle les rapports logiques qui unissent l'idée exprimée et l'image qui la traduit, et en les reproduisant sans reprendre les mêmes mots ni les mêmes figures, le poète peut ainsi faire œuvre nouvelle tout en imitant la quintessence du style de son modèle⁵⁴. Il s'agit donc moins d'imiter un style

⁵⁰ Voir E. Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, ch. III, p. 65-67.

⁵¹ Raffaello, « Lettera al Castiglione » (1516), dans P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970-1977, II, p. 1529-1532. Voir aussi E. Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, p. 78.

⁵² Sur ce point, voir l'introduction de L. Bolzoni à la traduction française du traité de Camillo, *L'Imitation*, trad. fr. de F. Graziani, introduction et notes de L. Bolzoni, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. X.

⁵³ G. Camillo, *Dell'imitazione* (1544), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, vol. I, p. 165. : « L'imitation consiste à faire non pas la même chose, mais une chose semblable ». Pour cette citation du traité de Camillo et pour les suivantes, sauf indication contraire, nous suivons la traduction de F. Graziani, *L'Imitation*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴ Sur G. Camillo et sa théorie de l'imitation, voir aussi M. Bizer, *La Poésie au miroir...*, *op. cit.*, p. 42-45.

propre, de se conformer à la « nature » de l'auteur imité – tentative que Camillo, avant Speroni et Du Bellay, voue déjà à l'échec – que de s'approprier « l'Idée » d'harmonie et de beauté qui régit ce style. Aussi, pour Camillo, le poète doit-il imiter à la manière de ces peintres qui, tels Zeuxis exécutant le portrait d'Hélène, prélèvent dans la « nature » imitée les parties les plus belles et les assimilent à leur propre idéal de beauté :

Debbiamo ancor pensar che non imitando noi alcun perfetto ma noi medesimi, in noi medesimi non possa esser se non quel poco di bello che la natura e'l caso può dar ad uno. Et in questa buona opinion ci dee confermar la nobilissima arte del disegno, sotto la qual cade la pittura e la scoltura ; imperò che nissuna di queste giunse alla sua sommità perché alcun pittore o scoltore del solo suo ingegno si contentasse o perché, volendo lasciar alcuna opera perfetta, esso pigliasse la similitudine solamente di alcuna particular persona; perché i cieli non diedero mai ad alcuno individuo tutte le perfezioni. Anzi il giudizio di Zeusi fu di più vergini coglier le parti più belle : e quelle accompagnò alla bellezza che egli si aveva formato nella mente, perfettissima disegnatrice di quei secreti a' quali la natura né l'arte può pervenire. Né dal giudizio di Zeusi debbiamo noi divenir presuntuosi nel levar da molti le parti più belle, sì come fece Cicerone o alcuno altro perfetto. Perché questa fatica in tutte le generazioni dello stilo, esso di avercela adombrata promette che Zeusi non fece se non in quella che una bellissima giovane rappresentar potea.⁵⁵

Ce passage présente un condensé de la théorie de Camillo sur l'imitation et sur ses rapports avec la *mimesis* artistique ou poétique. L'anecdote de Zeuxis illustre en effet l'idée d'une imitation-recréation de la « nature », sans contredire le « cicéronianisme » de Camillo, sa fidélité à un unique et parfait modèle littéraire. Camillo établit une parfaite équivalence entre la « nature » extérieure, abondante et variée, imitée par le peintre, et la « nature », tout aussi variée, du modèle littéraire imité par le poète : dans les deux cas, il s'agit d'effectuer sur cette nature un travail de transformation et d'idéalisation, d'abord en y prélevant les parties les plus belles et les plus conformes au dessein de l'artiste, puis en en extrayant l'Idée même de la beauté, que l'œuvre peut alors incarner. Le « dessin » joue alors pour le peintre le même rôle que l'ordre « topique » du langage chez le poète : il est ce qui, dans l'esprit de l'artiste, donne forme à l'Idée de beauté, ce qui la rend visible, apte à prendre corps par le jeu des

⁵⁵ G. Camillo, *Dell'imitazione*, éd. B. Weinberg, *op. cit.*, p. 176 : « Nous devons penser aussi que si nous imitons non pas un auteur parfait mais nous-mêmes, il ne se peut trouver en nous-mêmes que ce peu de beauté que la nature et le hasard peuvent donner à un individu. C'est dans cette bonne opinion que doit nous conforter le très noble art du dessin, dont dépendent la peinture et la sculpture ; car aucun de ces deux arts n'est parvenu à son apogée parce qu'un peintre ou un sculpteur s'est contenté de son propre génie, ou parce que, voulant laisser une œuvre parfaite, il a pris la ressemblance d'une seule personne en particulier : les cieux n'ont jamais donné à un seul individu toutes les perfections. Au contraire, le choix de Zeuxis fut de prélever sur plusieurs vierges les parties les plus belles ; et il les associa à la beauté qu'il avait formée dans son esprit, le plus parfait dessinateur de ces secrets auxquels ni la nature ni l'art ne peuvent atteindre. Mais nous, il ne faut pas que nous ayons la présomption de prélever chez plusieurs ce qu'ils ont de plus beau, comme l'a fait Cicéron ou quelque autre auteur parfait : car ce travail, celui-ci atteste nous l'avoir indiqué dans tous les genres de style, ce que Zeuxis n'a fait que pour pouvoir représenter une très belle jeune fille » (*L'Imitation, op. cit.*, p. 39-40).

couleurs ou des ornements poétiques. De même, en effet, que le dessin donne sens aux couleurs sur la toile, ou que le plan d'un édifice donne forme aux matériaux qui le constituent⁵⁶, de même « l'ordre topique » du langage donne vie à l'œuvre, permettant d'agencer les mots et les figures de manière inédite, de telle sorte que son objet « s'impose » à l'esprit du lecteur, provoquant la surprise et l'admiration. On est proche de ce que Du Bellay nommera plus tard « l'énergie » du poète :

Imperò che sono alcune materie che della pura proprietà si contentano, altre vogliono esser dette da traslati [...]; altre vogliono per locuzioni topiche assere quasi messe davanti agli occhi de' lettori, pigliando le pitture or dalla proprietà, or dalla traslazione. E benché questo terzo ordine sia talmente del poeta che senza lui nessuna meraviglia possa nell'animo del lettore mettere, pur ancor l'oratore in alcun loco se lo fa commune [...], quale è [...] Cicerone⁵⁷.

La référence picturale n'est donc pas, chez Camillo, qu'une simple image de la création poétique : elle contribue à définir la poésie comme imitation de la nature, tout en montrant le lien étroit, indéfectible même, que celle-ci entretient avec l'imitation littéraire ; elle dessine les modalités du rapport qui s'établit entre l'imitateur, peintre ou poète, et son modèle, définissant toute forme de *mimesis*, artistique ou poétique, à la fois comme une représentation vivante de la nature et comme une incarnation de l'« idée » du beau, qui se nourrit du modèle des plus belles œuvres du passé.

Le lien précocement établi par Camillo entre imitation et *mimesis* poétiques se développe chez les théoriciens des années 1550-1560 qui, forts de leur connaissance nouvelle de la *Poétique* d'Aristote, s'efforcent de concilier les deux formes de l'imitation poétique, et d'intégrer la définition aristotélicienne dans le problème plus large de l'imitation littéraire⁵⁸. Le traité *Dell'imitazione poetica* de B. Partenio, publié en 1560, commence ainsi par une évocation des deux formes d'imitation : l'imitation

⁵⁶ G. Camillo, *Dell'imitazione, op. cit.*, p. 183-184. Camillo recourt déjà à l'image architecturale qu'utiliseront Speroni et Du Bellay pour dénoncer l'inconsistance de l'imitation littérale, qui prétend s'approprier la « nature » de l'auteur imité en reproduisant son langage, à l'image d'un architecte qui prétendrait rebâtir à l'identique un temple antique, sans connaître le projet qui avait présidé à sa construction.

⁵⁷ G. Camillo, *Dell'imitazione, op. cit.*, p. 164 : « Car il y a des matières qui se contentent de la simple propriété des mots, d'autres qui veulent être dites par des figures [...] et d'autres qui veulent par des locutions topicques être pour ainsi dire placées sous les yeux du lecteur, les images se tirant tantôt du langage propre, tantôt du langage figuré. Et bien que ce troisième ordre appartienne tellement au poète que sans lui aucune merveille ne pourrait s'imposer à l'esprit du lecteur, cependant l'orateur aussi le fait sien quelquefois [...] tel [...] Cicéron » (*L'Imitation*, trad. fr. légèrement modifiée, p. 11-12). Les mots propres et les figures ne suffisent pas à eux seuls à imposer l'objet du poème « sous les yeux » du lecteur ; c'est le langage topique, comme le souligne L. Bolzoni dans son introduction à l'édition française du *Dell'Imitazione*, qui « fait image » et émerveille le lecteur par un agencement particulier ou inattendu des mots et des figures.

⁵⁸ Sur ce point, voir T. Chevrolet, *L'Idée de Fable, op. cit.*, p. 511-519.

aristotélécienne, propre à l'épopée et à la tragédie, qui consiste à « imiter les mœurs » et à « exprimer de manière excellente la nature », et l'imitation proprement poétique qui cherche à « exprimer et (à) représenter avec grâce le style d'un poète qui nous plaît »⁵⁹. A mesure que la *mimesis* aristotélécienne se diffuse dans les traités sur l'imitation, s'impose ainsi, parallèlement à la nécessité de fonder la création poétique sur l'imitation des meilleurs auteurs anciens, la conception de la poésie comme « imitation de la nature ». Pour Partenio lui-même, la pratique de l'imitation littéraire se justifie par le plaisir que suscite l'imitation-*mimesis* :

Oltre che in questo cediamo alla nostra natura, la quale ci fa pigliar dilettaçione dalle cose ben imitate ; di maniera che infine le cose terribili e orrende, che vere ci spaventano, molto di piacere e di diletto ci recano⁶⁰.

Partenio se montre ainsi conscient que la poésie, même fondée sur les plus parfaits modèles littéraires, n'est jamais que l'imitation d'une imitation, les anciens eux-mêmes, voire leurs propres modèles ayant d'abord été de parfaits imitateurs de la nature. Ainsi s'établit tacitement une équivalence entre l'imitation de la « nature » extérieure et celle des modèles littéraires : imiter Homère ou Virgile, c'est imiter la plus parfaite représentation poétique de la nature ; mieux encore, c'est ajouter aux beautés de la nature les perfections de ses représentations poétiques successives. La *mimesis* poétique, issue de l'imitation des modèles littéraires, se comprend ainsi comme le résultat des progrès successifs dans l'art de la représentation. Il en va de même, selon Partenio, de la *mimesis* artistique :

Chi può immaginarsi che un Apelle, un Protogene, o qualsivoglia dei pittori antichi o de'nostri s'avessero acquetati solamente nelle loro menti, senza aversi fissati nelle imagini d'altri nobilissimi artefici? Sovengaci di Zeusi, il quale nel fare della sua Venere, conoscendo manifestamente che non gli bastava la forma che nell'animo riteneva di bellezza, si rivoltò alla contemplazione di molte leggiadrissime vergini, prudentemente

⁵⁹ B. Partenio, *Dell'imitazione poetica* (1560), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, II, *op. cit.*, p. 524 : « Non si nega ch'Aristotele non abbia sodisfatto quanto alla tragedia et alla epopeia s'appartiene, et Orazio altresì [...]. Ma ad altro fine risguardarono, concio sia che si proposero solamente di mostrare come costituire si deve la favola et ordinare il corpo di essa e come s'ha da imitare i costumi. [...] Ma [...] altre cose si ricercano a compire l'arte di poesia, avendosi da isprimere e da representare leggiadramente lo stilo d'un poeta ch'a noi piaccia [...] » : « Nous ne nions pas qu'Aristote ait dit tout ce qu'il fallait sur la tragédie et l'épopée, ainsi qu'Horace [...]. Mais ces auteurs poursuivaient une autre fin, puisqu'ils proposèrent seulement de montrer comment construire la fable, comment en ordonner le corps et comment imiter les mœurs. Mais [...] dans l'art de poésie, on recherche d'autres choses, puisqu'on doit exprimer et représenter avec grâce le style d'un poète qui nous plaît ».

⁶⁰ B. Partenio, *Dell'imitazione poetica*, éd. B. Weinberg, p. 531 : « De plus, nous cédon en ceci à notre nature, qui nous fait prendre du plaisir aux choses bien imitées ; de telle sorte que même les choses terribles et affreuses, qui nous épouvantent dans la réalité, nous apportent beaucoup de plaisir et de délectation ». Voir aussi Aristote, *Poétique*, 1448b.

concludendo seco che più felicemente l'opra succedere gli potesse pigliando dall'altrui perfezione e di quella aggiungendo per adornare la sua, che se nella sua sola acquetato si fosse. E se concediamo che le forme, nell'animo ricevute dalla natura, comeché buone siano, hanno bisogno di questa cura, che diremo qual volta men buona e perfetta è la idea⁶¹ ?

On trouvait déjà chez Camillo, dont s'inspire largement le traité de Partenio, cette idée que la peinture et la sculpture modernes atteignent leur plus grande perfection par l'imitation des œuvres de l'antiquité. En étendant cette pratique à l'exemple de Zeuxis, Partenio propose de voir dans l'imitation artistique elle-même non la représentation fidèle ou même intellectualisée de la nature, mais son imitation médiatisée par le modèle des artistes du passé, qui contribuent à perfectionner la « forme » ou « l'idée » de beauté – les deux termes étant cette fois équivalents – dans l'intellect du peintre. D'un point de vue théorique, le travail d'imitation de l'artiste ne se distingue plus guère de celui du poète. La *mimesis* artistique peut dès lors cesser d'être envisagée dans un rapport de pure analogie avec l'imitation littéraire, et contribuer à la définition des fonctions imitatives de la poésie.

C. Mimesis et vive représentation dans les poétiques françaises

Les théoriciens français des années 1550 et 1560 s'inscrivent ainsi dans le courant d'une réflexion alimentée par diverses sources philosophiques, rhétoriques et esthétiques, qui place la mimesis, entre imitation de la « nature » et imitation littéraire, au cœur du problème de la représentation poétique. Réintroduite sous le vocable plus large d'imitation, la *mimesis*, parée du prestige de l'imitation des anciens, s'impose alors dans le discours sur la poésie. Au cours des années 1550, l'imitation de la nature devient pour les théoriciens français un enjeu important de la poésie. Redéfinie et souvent dénaturée, voire « abâtardie » par les commentaires successifs des humanistes

⁶¹ B. Partenio, *op. cit.*, p. 529-530 : « Qui peut imaginer qu'un Apelle, un Protogène, ou l'un quelconque des peintres antiques ou modernes, se seraient contentés seulement de leur esprit sans avoir fixé leurs regards sur les images d'autres très prestigieux artistes ? Souvenons-nous de Zeuxis, qui, en créant sa Vénus, et en se rendant compte que la forme de la beauté qu'il portait en son âme ne lui suffisait pas, se dédia à la contemplation de plusieurs très belles vierges, arrivant prudemment à la conclusion qu'il réussirait mieux son œuvre en empruntant la perfection des autres et en l'ajoutant à la perfection de son propre art, qu'en se contentant de celle-ci. Et si nous admettons que les formes que notre âme reçoit de la nature, si parfaites soient-elles, ont besoin d'un tel traitement, que dirons-nous des cas où l'idée est moins bonne et parfaite ? ». À l'exception de la dernière phrase, ce passage est cité par T. Chevolet, *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 516, dont nous reprenons la traduction (légèrement modifiée).

italiens⁶², l'imitation-*mimesis* est de moins en moins comprise comme représentation du « général » dans le particulier et de plus en plus comme « représentation très vivante des particuliers »⁶³. C'est cette évolution qui, selon G. Castor et T. Chevrolet, prévaut dans les textes théoriques français, au moins jusqu'à ce que les traités de D. d'Auge et surtout de Scaliger, au début des années 1560, permettent une meilleure connaissance de la *mimesis* aristotélicienne. La poétique française, celle de la Pléiade en particulier, constituerait ainsi, selon l'expression de T. Chevrolet, le « pôle réaliste de l'imitation »⁶⁴. Si ce terme de « réalisme » ne nous semble pas rendre compte du fonctionnement spécifique de la *mimesis* poétique, dont il occulte la part de transposition et de recréation, on assiste en effet, dans les textes théoriques français des années 1550, à une tendance à associer et parfois à assimiler imitation poétique, imitation-*mimesis* et représentation vivante de la nature.

1. « Ressembler la nature »

Dès le début des années 1550 en effet, les textes théoriques français mettent en avant l'idée d'une imitation vivante de la nature, qui se comprend aussi bien dans un sens dynamique – imiter l'activité créatrice de la nature, sa vitalité – que dans le sens plus proprement mimétique voire artistique d'une représentation fidèle et vivante des objets de la nature. Dès la préface de ses *Odes* de 1550, Ronsard place cette imitation au cœur de son esthétique poétique :

Je suis de cette opinion que nulle Poësie ne se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour être inconstante, et variable en ses perfections⁶⁵.

Sans se référer explicitement à la conception aristotélicienne de l'imitation, cette déclaration attribue la *copia* et la *varietas* de l'ode à une imitation du pouvoir créateur de la nature, perçue comme productrice d'abondance et de diversité, en même temps qu'à une *mimesis* des objets de la nature. L'imitation-*mimesis* s'inscrit ainsi dans une conception plus large, dynamique et créatrice, de l'imitation. Elle s'associe à l'*energeia*

⁶² Sur cet « abâtardissement » de la notion de *mimesis* dans les textes théoriques de la Renaissance, voir G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, op. cit., p. 84.

⁶³ G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, op. cit., p. 64.

⁶⁴ T. Chevrolet, *L'Idée de Fable...*, op. cit., p. 541.

⁶⁵ Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes* (1550), Lm I, p. 47.

du langage poétique, émule de l'énergie de la nature, pour produire cette « copieuse diversité » tant vantée par le Ronsard de 1550⁶⁶. L'*Art poétique* de Peletier, en 1555, suggère encore au poète de se faire « imitateur de la nature », de s'approprier la « puissance » créatrice de celle-ci :

Il faut donc que le poète soit imitateur de la Nature, et qu'il ait ses saisons. Son étude, sera son hiver : son invention, sera son Printemps : la composition, son Été : sa réputation, son automne : et chacune, toute l'Année. Ainsi, Nature sera diffuse par son ouvrage : et l'Art mêlé par toute sa Nature. Nous avons ici entrepris d'enseigner la puissance de l'Art [...] ⁶⁷.

L'idée d'imitation de la nature est centrale dans l'*Art poétique* de Peletier. Le mot même de « nature » y est employé à maintes reprises, renvoyant tantôt à la « Nature » extérieure, à « cette grand'ouvrière » pourvoyeuse des ressources du monde, tantôt aux dispositions naturelles du poète⁶⁸. Ces deux acceptions, en réalité, se complètent et souvent se superposent : l'art de poésie, l'imitation poétique constituent la synthèse entre la « nature » du poète et la « Nature » qu'il imite par son art :

Nature ouvre le chemin, et le montre au doigt : l'Art conduit, et garde de se dévoyer : Nature donne la disposition, et comme une matière ; l'Art donne l'opération, et comme la forme⁶⁹.

Le texte de Peletier s'appuie ainsi sur l'idée d'un échange constant et fécond entre art et nature : « imiter la nature » revient à restituer par les mots les objets qu'elle offre au regard et, dans le même mouvement, à en recréer l'énergie, la puissance créatrice. Comme le résume M. Glatigny, « La Nature vit dans celui qui la met en mots »⁷⁰. La *mimesis* est l'un des moyens de recréer par les mots la vitalité créatrice d'une « Nature » dont « le grand miracle », précise Peletier au début de son *Art Poétique*, « est de pouvoir toujours augmenter ses choses sans fin »⁷¹. Aussi, chez Peletier, l'imitation poétique est-elle constamment liée à l'idée d'une représentation vivante de la nature. La nature apparaît à la fois comme le principe et le terme de la quête du poète. Dès le début de l'*Art poétique*, Peletier précise que l'objet de la poésie est de « dépei[ndre] au vif les

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Peletier, *Art Poétique* (1555), I, 2, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche Classique, 1990, p. 228.

⁶⁸ Sur l'emploi du mot « nature » chez Peletier, voir M. Glatigny, « Nature chez Fabri et Peletier du Mans », *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris, Champion, 1993, p. 113-129.

⁶⁹ Peletier, *op. cit.*, I, 2, p. 228.

⁷⁰ M. Glatigny, article cité, p. 120.

⁷¹ Peletier, *op. cit.*, I, 1, p. 223.

façons, grâces et offices de chacun, pour l'image de la vie »⁷². On retrouve la fameuse injonction horatienne « *respicere exemplar uitae* », associée à une image picturale (« dépeindre ») qui traduit l'idéal d'une mimesis fidèle et vivante de son objet. Dès sa traduction de l'*Art poétique* d'Horace, éditée pour la première fois en 1541, Peletier traduisait la formule horatienne en désignant le poète comme un « vrai imitateur » et en soulignant l'importance des vives descriptions de la nature :

C'est mon conseil qu'un vrai imitateur
Soit de la vie humaine spectateur,
Pour exprimer après selon icelle
Les vives vois [...] ⁷³

Comme certains de ses prédécesseurs italiens, Peletier associe le « vrai » au « vif »⁷⁴. L'imitation de la nature vivante est désormais présentée comme une condition de l'élévation et de l'enrichissement de la poésie. Peletier, qui déplore la prédilection des poètes français pour les seuls sujets amoureux et appelle à plusieurs reprises à l'élaboration d'une poésie française capable de « s'ébattre en tous genres d'arguments », à l'image des richesses et des variétés de la nature, est sans doute l'un des premiers en France à la placer au-dessus de l'imitation des anciens, ou du moins à la mettre explicitement en concurrence avec cette dernière. Le chapitre consacré à l'imitation, que Peletier désigne à la suite d'Aristote comme la « chose la plus prompte et la plus ordinaire aux hommes », encourage certes l'imitation des meilleurs auteurs, mais souligne, au nom du « naturel », l'insuffisance de cette pratique :

Il ne faut pas pourtant que le Poète qui doit exceller, soit imitateur juré ni perpétuel. Ains se propose non seulement de pouvoir ajouter du sien, mais encore de pouvoir faire mieux en plusieurs points. [...] L'office d'un Poète, est de donner nouveauté aux choses vieilles, autorité aux nouvelles, beauté aux rudes [...] et à toutes leur naturel et à leur naturel toutes⁷⁵.

Et le dernier chapitre de l'*Art poétique* suggère, parmi les voies possibles permettant d'accéder à la « perfection » et à la « gloire » poétique, l'imitation directe de la nature :

⁷² *Idem*, I, 1, p. 225.

⁷³ Peletier, *L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françoys par Jacques Peletier du Mans...*, Paris, Michel de Vascosan, 1545, p. 17v-18. Sur ce passage, voir aussi l'analyse de T. Chevrolet, *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 542.

⁷⁴ Voir *supra*.

⁷⁵ Peletier, *Art poétique*, I, 5, p. 238.

Et après avoir appris en étude privé : la première chose qu'il fera, sera d'aller voir par effet ce qu'il n'a vu qu'en écriture. Aille contempler les vives images des choses de la Nature. Autrement, il n'écrira jamais de hardiesse : et ne fera dire de soi autre chose, sinon qu'il parle par la bouche d'autrui, par cœur et à crédit⁷⁶.

À la différence des humanistes italiens, Peletier suggère ainsi une possible dissociation de l'imitation-*mimesis* et de l'imitation des anciens. Considérée comme la plus haute forme d'écriture poétique, l'imitation de la nature, assimilée à la vive représentation, devient à la fois l'objet le plus prisé de l'imitation littéraire, et la condition de son dépassement. La « Nature » devient désormais à part entière un modèle pour l'imitation poétique.

2. *L'imitation de la nature entre vraisemblance et vive représentation*

Cette incitation à imiter la nature vivante se retrouve encore dans les textes plus nettement marqués, dès la fin des années 1550 et surtout dans les années 1560, par la lecture de la *Poétique* d'Aristote. La notion de vraisemblance s'introduit alors dans la réflexion poétique, associant la *mimesis* de la nature à une plus haute valeur de vérité, sans pour autant épouser parfaitement la théorie aristotélicienne. La *mimesis* reste associée, pour les poètes et les théoriciens français, à la pratique de la vive représentation ; elle suggère un sens plus général tout en restant attachée à l'imitation vivante du particulier.

La notion de vraisemblance apparaît de manière assez précoce dans la réflexion théorique française. Dès 1556, L. Le Caron, dans son dialogue *Ronsard, ou de la Poésie*, désigne la poésie comme une « exquise imitation de la nature » qui ne tient sa légitimité que du fait qu'elle se rapporte à l'universel. La « vraisemblance » désigne ainsi dans les propos attribués à Ronsard la conformité de la chose représentée à cet universel :

Phidias se proposant de faire l'image de Jupiter ou de Minerve n'addressoit son projet à aucun, pour en tirer de lui la semblance ; ains une Idée de la souveraine beauté estoit engravée en son esprit, à l'imitation de laquelle il dressoit l'art et le main. Le poète se doit encores moins asservir à quelque sujet, pour entierement le reciter tel qu'il a esté fait : ains comme rapportant ses conceptions à l'université des choses discourir ce qui a peu estre fait, ou a esté vrai-semblable, ou grandement nécessaire, et le descrire de telle perfection, que

⁷⁶ *Ibid.*, « Conclusion de l' Œuvre : Et quelles conditions doit avoir le poète », p. 296.

rien ne soit en lui qui n'ait sa bienséance tant admirable, que la vérité semble plustost l'avouer sien que le fait mesme⁷⁷.

Si la désignation d'un vraisemblable plus « vrai » que la vérité des faits correspond bien à la conception aristotélicienne de la *mimesis*, la référence à Phidias et à la sculpture, qu'on trouvait déjà chez Daniello et chez les théoriciens italiens de l'imitation, permet à la fois d'associer ce « vraisemblable » à l'« Idée » platonicienne et de justifier, dans le même mouvement, la vive représentation de la nature en poésie. Le propre de la poésie, pour Le Caron, est d'instruire le lecteur en le séduisant par une représentation colorée de la « nature des choses » qui fait toute l'efficacité du poème, car la couleur « a plus de force que la ligne, pour faire regarder l'image bien tirée »⁷⁸. La distinction désormais topique entre le dessin et les couleurs vient ainsi justifier l'assimilation de la poésie à un tableau vivant de la nature. Si toute forme d'imitation, dans la perspective néo-platonicienne qui est celle de Le Caron, ne peut restituer qu'une image dégradée de la vérité, du moins la capacité d'un poème ou d'une œuvre d'art à restituer une image vivante de la nature bénéficie-t-elle au lecteur en lui offrant un accès, par le plaisir pris à une imitation bien réussie, à une meilleure connaissance du réel. Telle est la teneur des propos que Le Caron fait tenir à Estienne Pasquier, l'un des protagonistes du dialogue :

Car non sans grande volupté et admiration nous voions l'image et figure des choses, lesquelles vives et naturelles n'ausons à grand-peine regarder : comme des bestes cruelles et sauvages, des hommes defigurez, et d'autres semblables : non que telles choses apparoissent belles : mais par ce que naïvement depeintes et representees de leurs vraies et non feintes couleurs elles semblent avoir quelque vie, et enseignent celui qui s'arreste à elles de leurs formes et figures, lesquelles autrement il ne voudroit ne pourroit congnoistre sans grand desdain et fâcherie. Telle est l'imitation de la poésie, laquelle nous appellons la vive ou parlante peinture, et cete-ci la muette poésie⁷⁹.

L'argument de Pasquier, emprunté à Aristote, met explicitement en avant les mérites d'une représentation vivante de la nature, détachée cette fois de toute référence à l'« Idée » platonicienne. La référence picturale, ainsi que l'image du dessin (« formes et figures ») et des « couleurs » soulignent cette fois l'efficacité propre de l'imitation poétique de la nature, susceptible d'amener le lecteur à la compréhension de l'universel par son naturel, sa « naïveté » et son pouvoir de « faire vrai ».

⁷⁷ Louis Le Caron, « Ronsard, ou de la Poésie », *Les Dialogues de Loys Le Caron Parisien*, Paris, Jean Longis, 1556, f. 134r° ; éd. J. A. Buhlmann et D. Gilman, Genève, Droz, 1986, p. 270-271.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Louis Le Caron, « Ronsard, ou de la Poésie », *op. cit.*, f. 146v°-147r° ; éd. citée, p. 296-297. Sur la poésie « parlante peinture » et la peinture « poésie muette », voir *infra*.

C'est seulement bien plus tard, et chez Ronsard lui-même, qu'on retrouve une réflexion d'une semblable ampleur sur la question de l'imitation de la nature et de son rapport à la vraisemblance. Dans les deux versions de son *Abrégé de l'Art poétique* (1565 et 1567), Ronsard revient en effet à une lecture plus aristotélicienne de la mimesis, qu'il développera dans les deux préfaces de *La Franciade* (1572 et 1587). Dès l'*Abrégé*, l'activité poétique est essentiellement définie comme imitation. Cependant, alors que la première version de l'*Abrégé* donnait pour fonction au poète d'« imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les anciens ont estimé comme véritables »⁸⁰, l'édition de 1567 associe explicitement la mimesis à la notion de vraisemblable : le but du poète est désormais « d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, ou qui peuvent estre, vraisemblables »⁸¹. Le passage du « véritable » au « vraisemblable » restreint ainsi le domaine du poétique en le dissociant du « vrai » factuel. Les préfaces de *La Franciade* accuseront la différence entre le « vrai » et le « vraisemblable », assimilé au « possible », en des termes qui ne sont pas sans rappeler les distinctions qu'opérait déjà l'Italien Daniello :

Encore que l'Histoire en beaucoup de sortes se conforme à la Poësie, comme en vehemence de parler, harangues, descriptions de batailles, villes, fleuves, mers, montaignes, et autres semblables choses, où le Poëte ne doibt non plus que l'Orateur falsifier le vray, si est-ce quand à leur sujet ils sont aussi eslongnez l'un de l'autre que le vraysemblable est eslongné de la verité (1572).

C'est le fait d'un Historiographe d'esplucher toutes ces considerations, et non aux Poëtes, qui ne cherchent que le possible : puis d'une petite scintille font naistre un grand brazier, et d'une petite cassine font un magnifique Palais [...]. Apres ils adjoustent vergers et jardins, compartimens et larges allees, selon que les Poëtes ont un bon esprit naturel et bien versé en toutes sciences et dignes de leur mestier : car la plus part ne font rien qui vaille, semblables à ces apprentifs qui ne çavent que brayer les couleurs, et non pas peindre. (1587)⁸².

Comme chez Daniello, la comparaison entre le poète et l'historien permet à Ronsard d'associer la description à la *mimesis*, tout en définissant, à travers la notion de « possible », un domaine propre à l'imitation poétique, qui n'exclut pas pour autant l'imitation de la nature⁸³. Défini comme une catégorie à part, aussi éloignée du « vrai » que du « faux », le « vraysemblable » conduit même le poète à fonder son œuvre sur

⁸⁰ Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique françois* (1565), éd. F. Goyet, *op. cit.*, , p. 455.

⁸¹ *Ibidem*. Sur les enjeux de la variante de 1567, voir G. Castor, *La Poétique de la Pléiade*, *op. cit.*, p. 89.

⁸² Ronsard, adresse « Au Lecteur » de la *Franciade* (1572), Lm XVI, p. 3-4 ; « Préface sur la Franciade » (1587), Lm XVI, p. 340.

⁸³ Sur la notion de « possible » comme « sphère spécifiquement poétique » et ses rapports avec la *mimesis* aristotélicienne, voir I. Pantin, « Un procès dans la poésie. La poésie philosophique au cœur du débat poétique de la Renaissance », *Poésie en procès*, textes réunis par Claude Millet, n° spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, n°276, octobre-décembre 2004, p. 49-50.

une connaissance approfondie des choses de la nature, qu'il est ensuite libre de développer dans le vaste champ du « possible ». La vive représentation peut dès lors devenir le lieu privilégié de la *mimesis* ; la désignation du « possible » comme domaine privilégié de l'imitation poétique permet de concilier la pratique de la vive représentation et l'aspiration au « général » qui caractérise la *mimesis* aristotélicienne. L'image des « couleurs » et de la « peinture », qui rappelle la distinction si souvent reprise par les théoriciens renaissants entre « dessin » et « couleurs », ne traduit plus l'opposition entre le « général » et le « particulier », mais dénonce l'inconsistance de toute représentation négligente des règles de cette *mimesis* renouvelée, affranchie des contraintes de la fidélité au réel, mais fondée sur une observation précise de la nature. Aussi, jusque dans ses textes théoriques les plus tardifs, Ronsard revendique-t-il la place centrale de l'imitation vivante de la nature en poésie :

Tu enrichiras ton Poëme de varietez prises de Nature [...].
Tu imiteras les effets de la nature en toutes tes descriptions, suyvant Homere. [...] Car en telle peinture, ou plutôt imitation de la nature, consiste toute l'ame de la Poësie Heroïque, laquelle n'est qu'un enthousiasme et fureur d'un jeune cerveau⁸⁴.

À la fin de la période étudiée, la définition ronsardienne de l'imitation poétique réunit ainsi les exigences de la *mimesis* aristotélicienne, telle que la comprennent les humanistes italiens et français, et s'efforce de les concilier avec la pratique descriptive que prônent depuis les années 1550 les poètes et théoriciens de la Pléiade. L'assimilation des attributs de la *mimesis* aux qualités de la description apparaît désormais comme un moyen d'élever la poésie au rang des grands genres « mimétiques » définis par Aristote, notamment de l'épopée. Plus généralement, l'introduction de l'impératif de *mimesis* jusque dans la poésie lyrique bouleverse la conception du statut de l'écriture poétique et de ses enjeux. L'introduction de la référence picturale dans le discours théorique place au cœur de cette esthétique poétique l'imitation « au vif » de la nature, mais aussi l'imitation de la nature vivante, de sa force créatrice. Les exigences de la *mimesis* en viennent peu à peu à se confondre avec celles de la vive représentation.

⁸⁴ Ronsard, « Preface sur la Franciade » (1587), Lm XVI, p. 334 et p. 345.

II. L'émulation descriptive : le discours du *paragone*

L'adaptation de la *mimesis* aristotélicienne à la description poétique conduit ainsi les théoriciens du XVI^e siècle à poser la question de l'imitation de la nature en termes de « ressemblance » et d'« illusion de vie ». Le paradigme artistique, largement développé dans les théories sur l'imitation, impose peu à peu le modèle des arts visuels dans la théorie descriptive. Du rapport d'analogie, qui soulignait la similitude entre représentation poétique et représentation artistique de la nature, on passe alors à un rapport d'émulation, qui fait des arts visuels et particulièrement de la peinture non plus seulement un point de comparaison, mais le modèle même de la description poétique : un modèle à reproduire, mais surtout un modèle à égaler, et si possible à dépasser. Cette évolution est favorisée par un renouveau du discours sur les arts, qui en intégrant la problématique de l'imitation à la question de la représentation artistique, contribue à élever celle-ci, au moins en théorie, au rang de la poésie, à une époque où les arts visuels commencent à s'affranchir de leur statut traditionnel d'arts « mécaniques » et à s'élever à la dignité des arts intellectuels ou « libéraux », comme la poésie et la rhétorique. Nous n'évoquerons qu'indirectement la question du statut respectif de la poésie et des arts visuels à la Renaissance, qui a déjà fait l'objet d'une abondante bibliographie, marquée notamment par les travaux de R. W. Lee, de M. Baxandall et d'A. Chastel⁸⁵ ; nous nous intéressons plutôt à la façon dont le discours humaniste sur les arts, qui souligne, par le biais d'une comparaison constante entre la poésie et les arts visuels, le pouvoir rhétorique de la peinture, propulse la vive représentation au cœur du parallèle entre les arts et en fait le point culminant de l'imitation artistique et poétique.

⁸⁵ R. W. Lee, *Ut Pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVI^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. M. Brock, Paris, Macula, 1991 ; M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. fr. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, et *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*, *op. cit.* ; A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, Paris, PUF, 1961, et (avec R. Klein) *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Paris, Skira, 1995. Voir aussi A. Blunt, *La Théorie des arts en Italie (1450-1600)*, trad. fr. J. Debouzy, Paris, G. Monfort, 1994 [1^e éd. Oxford, 1940] ; M. et R. Wittkower, *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de la Renaissance à la Révolution française*, trad. fr. D. Arasse, Paris, Macula, 1991 ; et F. Vuilleumier-Laurens, « Les leçons du *paragone*. Les débuts de la théorie de la peinture », dans *Poétiques de la Renaissance...*, *op. cit.*, ch. VIII, p. 596-610. Sur le statut des arts visuels en France au XVI^e siècle, voir J. Plattard, « Les Arts et les artistes de la Renaissance française vus par les écrivains du temps », *RHLF*, XXI, 1914, p. 481-502 ; G. Répaci-Courtois, « "Arts mécaniques" ou "état contemplatif" ? Les humanistes français du XVI^e siècle et le statut des arts visuels », *BHR*, LIV, 1992, p. 43-62 ; et J. Balsamo, « Les écrivains français du XVI^e siècle et la peinture italienne : réévaluation d'un épisode de l'histoire du goût », *Studi di Letteratura francese*, XXI, 1996, p. 29-54.

A. Les débuts du paragone : « rhétorique » des arts visuels et imitation de la nature, d'Alberti à Vasari

Le *paragone* entre les arts repose au XVI^e siècle, comme le souligne R. W. Lee, sur un présupposé qui fait de « l'imitation de la nature humaine en action » la finalité commune de la peinture et de la poésie⁸⁶ ; à la faveur d'une connaissance plus approfondie et plus étendue de la doctrine aristotélicienne, l'esthétique classique reprendra et développera ce précepte. Cependant, bien avant que se diffuse massivement la théorie de la *mimesis*, on observe dans le discours sur les arts visuels, dès le XV^e siècle en Italie, une tendance à réhabiliter l'imitation de la nature dans la représentation artistique. Au XIV^e siècle, le *Decameron* de Boccace faisait déjà en ces termes l'éloge du peintre Giotto, considéré comme l'initiateur d'une Renaissance dans les arts visuels :

...ebbe un ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto⁸⁷.

Au XV^e siècle, les premiers théoriciens de l'art, C. Cennini puis L. B. Alberti, imposent désormais une nouvelle conception de l'imitation artistique, déterminée par la nécessité d'imiter au plus près la nature, quitte à s'inspirer directement d'un modèle vivant⁸⁸. La figure de l'artiste imitateur ou rival de la nature, héritée de Cicéron et de Plinie⁸⁹, conduit les théoriciens à poser de façon nouvelle la question des moyens et des fins de la représentation artistique. En l'absence de théorie artistique proprement dite dans les textes anciens, le discours humaniste sur les arts emprunte ses concepts aux traités de rhétorique et de poétique, et pose ainsi les fondements d'une confrontation entre imitation artistique et imitation poétique de la nature.

⁸⁶ R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis...*, *op. cit.*, p.5.

⁸⁷ Boccace, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 1991, sesta giornata, novella 5, p. 737 ; « telle fut l'excellence de son esprit qu'il n'est pas une seule chose que n'offre la nature – mère de toutes les choses et leur ouvrière, par le roulement continu des cieux – qu'il n'ait peinte au moyen de son stylet, de sa plume ou de son pinceau avec une si grande ressemblance que l'on eût dit la nature elle-même et non point sa semblance à telle enseigne que maintes fois la faculté visuelle des hommes fut induite en erreur [...] car on prenait pour vrai ce qui n'était que peint » (trad. fr. G. Clerico, *Le Décaméron*, éd. de Pierre Laurens, Gallimard, Folio Classique, 2006, p. 533-534).

⁸⁸ Sur le retour des théoriciens renaissants à cette antique conception de l'art comme « reproduction fidèle de la réalité », voir E. Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁹ Cicéron, *Orator*, II, 7 ; Plinie, *Histoire naturelle*, XXXIV à XXXVI.

Le *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1435) est le premier grand traité humaniste consacré à la peinture, et l'un des premiers à appliquer à l'étude de cet art les catégories rhétoriques. La critique a souvent signalé la proximité formelle entre l'organisation tripartite du *De Pictura* (*Rudimenta, Pictura, Pictor*) et l'*Art Poétique* d'Horace ou le Proème de l'*Institution oratoire*, ou encore entre les trois étapes de l'exécution d'un tableau, telles que les désigne Alberti (*circumscriptio, compositio, receptio luminum*) et les trois premières parties de la rhétorique définies par Cicéron et par Quintilien : *inuentio, dispositio, elocutio*⁹⁰. Au XVI^e siècle, les théoriciens de la peinture appliqueront de manière très similaire la « triade » rhétorique à la technique picturale, comme par exemple L. Dolce dans son *Dialogo della Pittura* : « Tutta la somma della pittura, a mio giudizio, è divisa in tre parti : invenzione, disegno e colorito »⁹¹. Toutefois, plus que ces emprunts formels, c'est l'adaptation des notions rhétoriques à l'analyse des effets mêmes de la peinture qui est significative de la mise en place d'une « rhétorique » des arts visuels dans le traité d'Alberti. Pour cet érudit florentin, peintre, architecte et poète, la peinture, comme le discours oratoire, a une visée persuasive : elle doit instruire (*docere*), réjouir (*delectare*) et surtout émouvoir (*mouere*) son spectateur. La technique de la perspective linéaire, introduite à Florence en 1425 par l'architecte Brunelleschi, auquel Alberti dédie l'édition italienne de son traité (1436), constitue le moyen de réaliser cette triple finalité. D'une part, en construisant l'espace et en introduisant un effet de profondeur dans le tableau, elle permet au peintre de représenter non plus une image statique, mais une scène ou une « histoire » (*historia*) qui semble se dérouler sous le regard du spectateur. Cette notion d'*historia* occupe une place centrale dans le traité d'Alberti : elle permet de définir la représentation picturale en termes d'*inuentio* (le choix du sujet) et de *compositio* (l'agencement des objets dans l'espace). Ce faisant, elle contribue à faire reconnaître au peintre un statut égal à celui du poète : en assurant l'« invention » de son œuvre, l'artiste élève son art au dessus de la simple activité manuelle, « mécanique », et le pare du prestige des arts libéraux. Pour Alberti, c'est en effet chez les poètes et les rhéteurs, anciens et modernes, que le peintre trouvera la matière de son *historia* ; ainsi se trouve introduit pour la première fois le *topos* du peintre « docte » (*doctus pictor*), équivalent

⁹⁰ Pour une synthèse critique sur ce point, voir M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*, p. 151-171, et F. Lecercle, *La Chimère...*, *op. cit.*, p. 6-8.

⁹¹ L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato d'Areino*, 1557, dans *Dolce's « Areino » and Venetian Art Theory*, éd. bilingue de M. W. Roskill, New York University Press, p. 116 : « Tout l'art de la peinture, à mon sens, est divisé en trois parties : l'invention, le dessin et les couleurs ». Egalement cité par F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, *op. cit.*, p. 13.

du *doctus poeta* célébré par les humanistes, que reprendront au XVI^e siècle les traités sur la peinture. Chez le peintre comme chez le poète, l'*historia* doit répondre à un idéal de *copia* et de *uarietas* et rechercher l'instruction et le plaisir du spectateur⁹².

D'autre part, l'introduction de la perspective en peinture implique pour Alberti une redéfinition du fonctionnement même de la représentation picturale, désormais entendue en termes d'efficacité mimétique et de puissance expressive. Par l'application de règles arithmétiques précises qui régissent la construction d'un cadre correspondant au champ visuel perçu par l'artiste – la « pyramide visuelle » –, elle garantit l'effet de profondeur et le rendu des proportions naturelles sur la toile :

Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectu veniant⁹³.

La représentation picturale en devient plus ressemblante, puisque la scène s'offre au spectateur comme s'il la voyait à travers l'œil du peintre, en même temps qu'elle rend plus manifeste la présence de celui-ci, de sorte que la peinture est plus expressive et plus « vive ». Alberti insiste sur la nécessité de savoir rendre le relief et de créer l'illusion du mouvement :

...picturam expectamus eam quae maxime prominens et datis corporibus persimilis videatur⁹⁴[...]
Pictos ego vultus, et doctis et indoctis consentientibus, laudabo eos qui veluti exsculpti extare a tabulis videantur [...] Bene conscriptam, optime coloratam compositionem esse velim⁹⁵.

Ces réflexions participent d'un *paragone* avec la sculpture qui souligne discrètement la suprématie de la peinture, capable non seulement de donner l'illusion du relief sur une surface plane, de représenter l'épaisseur des corps, mais aussi d'exprimer les mouvements mêmes de l'âme, grâce à la finesse du dessin et à la variété des couleurs. C'est ainsi qu'elle parvient vraiment, pour Alberti, à émouvoir (*mouere*) son public :

⁹² L. B. Alberti, *De Pictura* ; pour une analyse de ce passage, voir M. Baxandall, *Les Humanistes...*, op. cit., p. 166-169.

⁹³ Alberti, *De Pictura*, II, 30 : « En effet, puisque la peinture s'efforce de représenter les choses visibles, notons de quelle façon les choses se présentent à la vue ». Nous suivons la traduction de J.-L. Schefer, *De la Peinture (De Pictura)*, éd. bilingue, préface, traduction et notes de J.-L. Schefer, introduction de S. Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1992.

⁹⁴ *Ibid.*, II, 32 : « Nous attendons qu'une peinture semble en relief et qu'elle ressemble le plus possible aux corps réels ».

⁹⁵ *Ibid.*, II, 46 : « Je ferai l'éloge des visages peints qui donnent l'impression de sortir des tableaux comme s'ils étaient sculptés [...]. Je voudrais qu'une composition soit bien dessinée, mais, surtout, qu'elle soit parfaitement colorée. »

Animos deinde spectantium movebit historia, cum qui aderunt picti homines suum animi motum maxime prae se ferent⁹⁶.

À l'art d'un Giotto, par exemple, dont Alberti fait l'éloge pour avoir su, plus d'un siècle auparavant, représenter de manière nuancée et variée les « mouvements des affects » (II, 42), la perspective ajoute ainsi la possibilité de créer l'illusion du relief et du mouvement : la peinture devient un art complet, capable d'assimiler la technique du sculpteur et le savoir du poète, pour atteindre à une « vive représentation » de la nature. Associée à la *copia* et à la *uarietas* de l'*historia*, la perspective contribue ainsi à définir une *enargeia* spécifiquement picturale : le pouvoir « illusionniste » de la peinture contribue à l'expressivité d'ensemble du tableau, propre à émouvoir les affects du spectateur en reconstituant de manière vivante « l'histoire » et les personnages qui lui sont représentés.

Le traité d'Alberti apparaît donc comme un texte fondateur du *paragone* entre les arts : témoin des innovations techniques de son temps, il théorise pour la première fois l'idée d'une *enargeia* picturale, et il introduit une définition savante et résolument mimétique de la peinture, qui modifie profondément et durablement le rapport des humanistes aux arts visuels. Peu lu jusqu'au milieu du XVI^e siècle, le *De Pictura* nourrit toutefois profondément la réflexion sur l'imitation artistique et même littéraire. La terminologie d'Alberti commence à se diffuser dès la fin du XV^e siècle en Italie, par le biais des humanistes florentins, notamment de C. Landino, grand érudit classicisant, commentateur de Dante et ami d'Alberti⁹⁷. Mais c'est surtout à partir des années 1540, avec les éditions latine (Bâle, 1540) puis italienne (Venise, 1547) du *De Pictura*, que les théories d'Alberti commencent à être connues des artistes et des humanistes italiens. Au XVI^e siècle, elles nourrissent les réflexions de Léonard de Vinci sur la peinture ; elles sont ensuite reprises par Giorgio Vasari dans ses *Vies* de peintres et alimentent, autour des années 1540-1550, le discours du *paragone* entre les arts.

Dès le début du XVI^e siècle, les théoriciens italiens semblent, de fait, avoir assimilé l'idée que l'art consiste en une imitation vivante de la nature. C'est même bien

⁹⁶ *Ibid.*, II, 41 : « L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme ».

⁹⁷ Voir sur ce point l'introduction de S. Deswarte-Rosa au *De Pictura* d'Alberti, éd. citée, p. 58. Le « Proemio » au *Comento sopra la Comedia di Dante* (1481) de Landino, qui passe en revue les Toscans les plus illustres, consacre ainsi un paragraphe aux sculpteurs et aux peintres. On y retrouve, appliqués aux peintres des XIII^e-XV^e siècles, les qualités mises en avant par le traité d'Alberti autour de l'imitation de la nature (*imitatione di natura*) : le rendu des proportions (*la vera proportione*), la vivacité (*vivacità*) et l'illusion de vie, le relief (*rilievo delle figure*) : C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, vol. I, 2001, p. 240-242

souvent ce que retiennent du traité d'Alberti les humanistes du XVI^e siècle, pour la plupart des lettrés et non des artistes, peu enclins à s'attarder sur les indications techniques dont le *De Pictura* est si riche. Cette conception de l'art est du reste renforcée par les écrits mêmes des peintres, qui subordonnent de plus en plus le savoir et la technique de l'artiste à la finalité ultime de l'art, l'imitation « ressemblante » de la nature. Les notes sur la peinture de Léonard de Vinci, rédigées à partir de 1490 et rassemblées après sa mort en *Trattato*⁹⁸, associent systématiquement la technique picturale à cette exigence. À la suite d'Alberti, elles développent les règles optiques et mathématiques permettant d'affiner la « vision » de l'artiste, qui associe les qualités intellectuelles du peintre à l'observation directe de la nature : la composition de l'*istoria*, l'application des règles de la perspective, le jeu des ombres et des couleurs, qui seuls garantissent le rendu des proportions, du relief et des expressions, propres à représenter de manière adéquate les œuvres de la nature, seul juge de la qualité du tableau.

Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità co'la cosa ritratta di naturale, abbi un specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata co'la tua pittura, e considera bene se'l subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformità insieme.⁹⁹

Pour Léonard, c'est finalement le critère de ressemblance qui l'emporte sur tous les autres, au point que l'observation de la nature doit prédominer sur l'imitation des maîtres :

Dico alli pittori che mai nessuno debbe imitare la maniera de l'altro, perché sarà detto nipote e non figliolo della natura in quanto a l'arte; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, più tosto si vole e si debbe ricorrere a quella ch'alli maestri, che da quella hanno imparato. [...]

Quella pittura è più laudabile, la quale ha più conformità co'la cosa imitata. Questo propongo a confusione di quegli pittori li quali vogliono raconciare le cose di natura [...]¹⁰⁰.

⁹⁸ Sur la rédaction de ces notes et sur la composition posthume du *Trattato della pittura*, voir l'introduction d'A. Chastel à l'édition française de Léonard : *Traité de la peinture*, textes réunis, traduits et annotés par A. Chastel avec la collaboration de R. Klein, Paris, Hermann, 2004 [1^e éd. 1964], p. 14-15.

⁹⁹ Léonard de Vinci, *Libro di pittura*, édition en facsimile del *Codice Urbinatense lat. 1270* della Biblioteca Apostolica vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, 1995, II, 408, p. 302 : « Pour voir si ta peinture est dans l'ensemble conforme à la chose que tu représentes, prends un miroir et fais s'y refléter le modèle, et compare ce reflet avec ta peinture, et examine bien, sur toute la surface, si les deux images de l'objet se ressemblent... » (nous suivons la traduction d'A. Chastel, *Traité de la peinture*, op. cit., p. 57). L'utilisation du miroir était déjà recommandée par Alberti.

¹⁰⁰ *Idem.*, II, 81, p. 184, et III, 411, p. 303 : « Je dis aux peintres que personne ne doit jamais imiter la manière d'un autre, au risque d'être considéré, quant à son art, comme petit-fils et non fils de la nature ; l'abondance de la nature est en effet telle qu'on voudra et qu'on devra plutôt se tourner vers elle que vers

C'est donc en examinant avec soin la nature et en consacrant tout son savoir à l'imitation de celle-ci que le peintre peut parvenir à représenter de manière variée et nuancée les éléments de son tableau : les paysages, les batailles, mais surtout la gestuelle des corps et les passions de l'âme, que Léonard considère comme le meilleur moyen d'« enflammer » les passions du spectateur. La rhétorique des arts visuels est ainsi fondée sur une conception de l'art qui place l'imitation vivante de la nature au cœur de l'activité picturale.

Si tous les théoriciens ne considèrent pas de façon aussi radicale l'imitation de la nature, à l'exclusion de l'imitation des modèles artistiques, comme le seul mode valable de représentation picturale, la conception mimétique des arts visuels s'impose durablement chez les héritiers d'Alberti. Au début des années 1550, la publication de la première édition des *Vite (Vies)* de Giorgio Vasari, monumental ensemble de biographies d'artistes toscans considéré comme l'acte de naissance de l'histoire de l'art en Italie, contribue à entériner cet idéal d'une représentation de la nature vivante par la peinture et la sculpture. Le modèle rhétorique y est d'autant plus marqué que les textes de Vasari s'inscrivent chacun dans le cadre d'un éloge *post mortem* qui célèbre les vertus et les talents de chaque personnage, en soulignant son rôle dans la renaissance des arts en Italie¹⁰¹. Les *Vite* retracent ainsi une histoire de l'art toscan qui présente, selon un schéma inauguré par Alberti, une progression constante, des « ténèbres » succédant à la chute de Rome, à la clarté et aux splendeurs de l'art renaissant. Dès les biographies de Cimabue et surtout de Giotto, Vasari établit un lien étroit entre la renaissance des arts et l'attention nouvelle portée par les artistes à l'imitation de la nature. Pour Vasari, le plus haut degré de l'art est atteint lorsque l'œuvre crée l'illusion du vivant : les fresques de Giotto représentent si bien leur personnage « que l'on croirait presque une personne vivante » (*pare una persona viva*)¹⁰² ; dans celles de Masaccio,

les maîtres, qui ont tout appris d'elle. [...] La peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite. Je dis cela contre les peintres qui prétendent corriger les œuvres de la nature [...] » (la deuxième partie de la citation suit la traduction d'A. Chastel, *op. cit.*, p. 63-64).

¹⁰¹ La première version des *Vite* de Vasari (1550) évoquait la vie des peintres toscans du XIII^e au début du XVI^e siècle (de Cimabue à Luca Signorelli), à l'exception notable de la *Vita di Michelangelo*, écrite du vivant de l'artiste. Ce n'est qu'en 1568 que paraît la seconde édition des *Vite*, enrichie d'une partie sur les artistes récents ou contemporains (de Léonard de Vinci à Titien).

¹⁰² G. Vasari, « Giotto », *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani...*(1550), a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Roma, Einaudi, p. 124.. Il s'agit d'un détail de la *Vie de Saint François* peinte par Giotto dans la basilique d'Assise. Pour cette citation des *Vite* et pour les suivantes, sauf indication contraire, nous suivons la traduction de l'édition française de Vasari, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. critique sous la dir. d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987.

pleine de vivacité et de relief (*tanta vivezza e tanto rielievo*)¹⁰³, un apôtre est « si réussi qu'il paraît vivant » (*par vivo vivo*), avec des gestes « si expressifs qu'ils semblent vivre sous nos yeux » (*con gesti sì pronti, che veramente appariscono vivi*)¹⁰⁴; les sculptures de Donatello sont telles qu'« on n'en a pas encore trouvé une dont le marbre soit animé par une vie, une âme comparables à celles que la nature et l'art [leur] ont insufflées » (*non s'è veduta ancora tanta vivacità, ne tanto spirito [...], quanto la natura e l'arte operò con la mano di Donato*)¹⁰⁵. Ainsi, le texte de Vasari, qui contribue pour une large part à diffuser les termes techniques dans le discours humaniste sur les arts, entérine aussi l'emploi du lexique du vivant, systématiquement associé, en 1550, à l'idée d'une parfaite imitation de la nature¹⁰⁶.

Le dernier chapitre, consacré à Michel-Ange, seul artiste contemporain évoqué dans cette édition de 1550, fait quelque peu exception, louant non l'aptitude du peintre et sculpteur, si éloigné du naturalisme de ses prédécesseurs renaissants, à la représentation fidèle de la nature, mais la prodigieuse vivacité de sa peinture et l'« expression terrible » (*terribilità*) de ses personnages, ainsi que sa « divine » capacité de représenter de manière vivante « l'expression, les attitudes et tous les traits de la nature » (*ogni decoro, sì d'aria, sì d'attitudini e sì d'ogni altra naturale circostanza*)¹⁰⁷. Chez cet artiste, dans lequel on verra plus tard un précurseur du maniérisme, Vasari loue en effet la capacité de représenter de manière vivante un idéal, plus que la fidélité à la nature. L'illusion de vie tend alors à se dissocier du critère de la ressemblance; la seconde édition des *Vite*, en 1568, ne démentira pas cette évolution. L'aptitude de l'artiste à créer l'illusion du vivant constitue désormais un critère primordial pour juger de la qualité d'une œuvre d'art.

Connu des humanistes toscans, artistes ou lettrés, tels B. Cellini, P. Giovio et B. Varchi, le texte de Vasari a sans doute largement contribué au développement d'une « rhétorique » des arts visuels en Italie, reprenant et systématisant l'idéal albertien d'une peinture fidèle et vivante imitatrice de la nature. En France, en revanche, où une véritable réflexion sur l'art ne prend naissance que bien plus tardivement, les textes

¹⁰³ G. Vasari, « Masaccio da San Giovanni », *Vite...*, p. 266; *Vies...*, p. 175.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 273-274; *Vies...*, vol. 3, p. 180. Il s'agit de la fresque de la *Vie de Saint Pierre* à la chapelle Brancacci à Florence.

¹⁰⁵ G. Vasari, « Donato scultore fiorentino », *Vite...*, p. 315; *Vies...*, p. 244. Il s'agit de la statue de saint Georges, actuellement au musée du Bargello de Florence.

¹⁰⁶ Sur cette question, voir l'étude de R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Presses Universitaires de Grenoble, 1988, ch. 6.

¹⁰⁷ G. Vasari, « Michelangelo Buonarroti Fiorentino », *Vite, op. cit.*, p. 907-908; *Vies, op. cit.*, p. 249. Il s'agit de la fresque du Jugement dernier ornant les murs de la chapelle Sixtine à Rome.

d'Alberti et de Vasari restent peu connus jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Si les éditions vénitienne et bâloise du *De Pictura* ont pu y circuler, les réflexions d'Alberti sur la peinture rencontrent un écho bien moindre que ses théories sur l'architecture, exposées dans le *De Re aedificatoria* (1485), réédité à Paris, aux soins de Geoffroy Tory, dès le début du XVI^e siècle, et traduit en 1553 par le traducteur humaniste Jean Martin, proche de la Pléiade¹⁰⁸. Quant aux *Vite*, largement méconnues en France jusque dans le dernier quart du siècle, elles constituent l'une des sources de la traduction commentée des *Images ou tableaux de platte-peinture* de Philostrate par Vigenère (1578)¹⁰⁹. Cependant, tout comme les réflexions sur la peinture d'Alberti, le vocabulaire et les idées de Vasari commencent à se diffuser de manière indirecte, par un biais humaniste et érudit, notamment à travers les nombreux traités qui développent le *paragone* entre les arts.

B. Représentation poétique et représentation picturale : le « parallèle » entre les arts

La tradition renaissante du *paragone* se développe essentiellement en Italie, à partir des années 1540-1550, particulièrement dans les milieux liés aux académies humanistes de Toscane et de Vénétie. Elle y est d'abord favorisée par la pratique du commentaire des textes anciens, qui recouraient déjà fréquemment à la comparaison topique entre rhétorique ou poésie et arts visuels : le rapprochement effectué par Cicéron et surtout par Quintilien entre le pouvoir expressif du discours et la peinture trouve un écho dans *l'Épître aux Pisons* d'Horace, notamment à travers la formule *ut pictura poesis*, abondamment commentée par les humanistes du XVI^e siècle, au prix d'une profonde réinterprétation de son sens originel. Associées à d'autres formules devenues topiques sur le rapport entre les arts, comme la célèbre affirmation prêtée par Plutarque à Simonide, selon laquelle la peinture est une « poésie muette », et la poésie

¹⁰⁸L. B. Alberti, *De Re aedificatoria*..., Paris, B. Rembolt et L. Hornken, 1512. Sur cette question, voir P. Jodogne, « La diffusion française des écrits de Leon Battista Alberti », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, I, *Moyen-Âge-Renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, p. 181-197, et surtout G. Rèpaci-Courtois, « Le Rôle du *De Pictura* dans la théorie de l'art en France au XVI^e siècle », dans F. Furlan, P. Laurens et S. Matton (dir.), *Leon Battista Alberti*. Actes du Congrès International de Paris (1995), Torino, N. Aragno/Paris, J. Vrin, 2000 ; comme le rappelle l'auteur de cet article, le *De Pictura*, peut-être connu de G. Tory dès le *Champ Fleury* de 1529, est cité dans les commentaires vitruviens en latin de G. Philandrier (1545), sans pour autant exercer une réelle influence théorique avant la fin du XVI^e siècle.

¹⁰⁹ Sur ce point, voir G. Rèpaci-Courtois, « Vasari source de Blaise de Vigenère ? », *Revue de l'art*, 80, 1988, p. 48-51.

une « peinture parlante »¹¹⁰, ces références nourrissent une réflexion sur le pouvoir de représentation respectif de la littérature et des arts visuels, avec une nette prédilection pour le « parallèle » entre poésie et peinture¹¹¹. Outre la relecture des textes anciens, le milieu des académies favorise aussi, cependant, un rapprochement – certes très relatif – entre lettrés et artistes¹¹². Celui-ci se concrétise dans la figure du *doctus pictor*, mise en avant dès le XV^e siècle par Alberti puis par Léonard de Vinci, enrichissant la tradition du *paragone* d’une interrogation nouvelle sur le statut des arts visuels.

1. L’émulation entre les arts : le Trattato de Léonard de Vinci

Encore avant que se développe vers le milieu du XVI^e siècle le *topos* humaniste de la comparaison entre les arts, le *paragone* trouve ainsi une de ses premières formulations renaissantes avec le *Trattato* de Léonard de Vinci, porteur d’une inquiétude bien réelle sur le statut social des peintres et sur la fonction de leur art. Léonard, avec Alberti et plus tard Vasari, est sans doute l’un des artistes à avoir contribué le plus tôt à la promotion des arts visuels à la Renaissance, sans rencontrer le même succès dans ses écrits théoriques que ses homologues toscans¹¹³. Cette revendication passe, dans le *Trattato*, par une comparaison longuement développée, et aux accents parfois virulents, entre les mérites de la peinture et de la poésie, dont Léonard examine les possibilités respectives, effectuant un renversement systématique de la hiérarchie traditionnellement admise, depuis le Moyen-Âge, entre les deux arts. Les réflexions de Léonard s’inscrivent ainsi dans un discours apologétique sur la peinture. Celle-ci est apparentée aux arts « libéraux », dans la mesure où la parfaite maîtrise de cet art implique la connaissance des mathématiques, de l’anatomie, de la rhétorique et même de la philosophie, le but du peintre étant de révéler la « vérité » de la nature. L’essentiel de la démonstration repose cependant sur l’exaltation du pouvoir

¹¹⁰ Plutarque, *De Gloria Atheniensium*, 111, 346f-347c.

¹¹¹ Ces questions sont désormais bien connues : elles ont été largement développées par l’étude de R.W. Lee, *Ut pictura poesis...*, *op. cit.* ; voir aussi la mise au point plus récente de F. Vuilleumier-Laurens et de P. Galand-Hallyn dans *Poétiques de la Renaissance...*, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 596-624.

¹¹² Sur le milieu des Académies et des rapports entre artistes et lettrés, voir notamment F. A. Yates, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, trad. fr. T. Chaucheyras, Paris, PUF, 1996 [1^e éd. 1947] ; D. Chambers et F. Quiviger, *Italian Academies of the Sixteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1995 ; P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim et J. Vignes, *Les Académies dans l’Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Genève, Droz, 2008.

¹¹³ Sur ce point, P. Barocchi, *Scritti d’arte del Cinquecento*, vol. I, p. 223-234, ainsi que F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis...*, *op. cit.*, p. 38-43.

de représentation de la peinture, au détriment de celui de la poésie. S'adressant directement à la *virtù visiva*, considérée selon le modèle néo-platonicien comme le plus noble et le plus intellectuel des sens¹¹⁴, la représentation picturale est à la fois plus efficace et plus « vraie » que la représentation poétique, parce qu'elle place directement son objet devant les yeux du lecteur, sans passer par la médiation de la parole poétique.

Qual poeta con parole ti metterà innanzi, o amante, la vera effigie della tua idea con tanta verità quale farà il pittore ? Quale sarà quello che ti dimostrerà i siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rappresentino i tuoi passati piaceri, con più verità del pittore¹¹⁵ ?

Le recours récurrent à des formules comme « *mettere innanzi* » (placer devant), « *dimostrare* » et « *rappresentare* », empruntées à la rhétorique de l'*enargeia*, traduit nettement la volonté de réattribuer aux arts visuels les bénéfices de la vive représentation. La *virtù visiva*, lieu de passage entre le monde sensible et l'intelligence, est ainsi opposée à « l'occhio tenebroso » (œil ténébreux) de l'imagination, auquel seul peut s'adresser la poésie, dès lors exclue de la clarté et de l'évidence propres à la représentation picturale. Celle-ci donne à voir « en vrai » (*in essere*) et « en acte » (*in atto*) un objet universellement identifiable par l'esprit humain, celle-là ne donne à entendre que des mots, soumis au jugement trompeur de l'imagination¹¹⁶. L'efficacité de la peinture réside dans cette capacité d'imposer de manière immédiate une image qui restitue si parfaitement l'illusion du vivant qu'elle parvient à émouvoir jusqu'aux animaux, réalisant ainsi à son plus haut degré la fonction du *movere* traditionnellement assignée à la rhétorique et à la poésie. Ce sont bien les mots mêmes de Quintilien, et à travers lui de Virgile, que l'on retrouve dans l'exemple le plus développé du *Trattato* de Léonard, qui compare l'efficacité respective de la peinture et de la poésie dans la représentation d'une scène de bataille :

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, mista con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga delli miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il

¹¹⁴ Au-delà du modèle néo-platonicien, P. Barocchi souligne la nouveauté de cette désignation de l'œil, qui ne se réduit plus à la « "fenêtre de l'âme" cicéronienne » mais qui devient instrument de connaissance. Voir *Scritti...*, *op. cit.*, I, p. 224.

¹¹⁵ Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 142 : « Quel poète saura placer devant tes yeux, ô amant, la vraie image de ton idée avec autant de vérité que le peintre ? Qui saura te montrer les lieux où se trouvent les fleuves, les bois, les vallées et les campagnes, des lieux où puissent t'apparaître tes plaisirs passés, avec plus de vérité que le peintre ? »

¹¹⁶ Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 140 : « O che differenza è a immaginar tal luce nell'occhio tenebroso, al vederla in atto fuori dalle tenebre » : « Quelle différence entre le fait d'imaginer une telle lumière dans l'œil intérieur [ténébreux], et la vision effective en dehors des ténèbres ! » (trad. A. Chastel, *Traité de la peinture*, *op. cit.*).

pittore ti supera, perché la tua penna fia consumata inanzi che tu descriva apieno quel che immediate il pittore ti rapresenta con la sua scienza¹¹⁷.

C'est dans cet argument constamment réaffirmé du pouvoir de représentation de la peinture que résident à la fois la force et les limites de la démonstration de Léonard. La tentative de retourner l'argumentaire néo-platonicien en faveur de la peinture achoppe en effet sur une contradiction : s'il affirme la noblesse et la scientificité de la *virtù visiva*, censée permettre l'accès à la nature et à « l'essence » des choses, Léonard souligne surtout le pouvoir illusionniste de la peinture, capable de séduire l'imagination du spectateur par la réalisation parfaite d'un simulacre, nourrissant ainsi la condamnation traditionnellement portée par le platonisme contre les arts visuels. Toutefois, en faisant valoir le pouvoir de représentation de la peinture, le *Trattato* parvient aussi à mettre en lumière les limites de la représentation poétique. L'efficacité de la peinture repose en effet, chez Léonard, sur la notion centrale d'*armonia* ou *armonica proporzionalità* (proportion harmonique), qui désigne la capacité d'offrir au regard, en un même instant, tous les éléments d'un portrait, d'un paysage ou d'une scène, que la poésie est réduite à décomposer partie par partie ; la peinture cumule ainsi l'art de la « brièveté », de la variété et de l'abondance. Grâce à cette notion d'*armonia*, Léonard peut introduire un troisième terme dans son *paragone*, associant à la peinture les qualités conjointes de la poésie (*varietà* et *abbondanza d'invenzione*) et de la musique (*armonia*), tout en proclamant la supériorité de la peinture sur ces deux arts. À mi-chemin entre l'harmonie de l'univers qu'elle dépeint, et celle de l'âme à laquelle elle s'adresse à travers la *virtù visiva*, la peinture est ainsi déclarée l'art le plus apte à représenter la nature, tandis que la poésie, dépossédée de cette *armonia*, se voit cantonnée à la seule imitation des mots.

Le texte de Léonard présente ainsi, sinon une source majeure du *paragone* entre les arts, le reflet des questions d'ordre esthétique et philosophique qui s'articulent dès la fin du XV^e siècle sur le statut respectif du peintre et du poète. Malgré ses limites et parfois ses contradictions, la réflexion de Léonard, en inversant les termes traditionnels du parallèle entre poésie et peinture, constitue déjà un défi au pouvoir de représentation de la poésie.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 140. « Si toi, poète, tu veux figurer la sanglante bataille, ton lecteur reste dans l'obscurité et dans les ténèbres, au milieu des fumées qui sortent d'effrayants et mortels engins et qui se mélangent à l'épaisse poussière qui trouble l'air, avec la fuite apeurée de ces misérables épouvantés par l'horrible mort. Dans ce cas, le peintre t'est supérieur, car tu auras usé ta plume avant que de décrire tout ce que le peintre peut immédiatement représenter grâce à sa science ».

2. Variations humanistes sur l'*ut pictura poesis horatien*

Si les réflexions de Léonard présentent dès la fin du Quattrocento une formulation originale et déjà particulièrement élaborée du paragone entre les arts, c'est à partir du XVI^e siècle que cette tradition commence à se diffuser dans les milieux humanistes italiens, parallèlement aux commentaires et aux traductions des textes anciens. Dès le début du siècle, le *topos* du parallèle entre les arts est récupéré par les lettrés italiens des milieux intellectuels vénètes et toscans, « humanistes de profession », selon l'expression d'A. Chastel, qui vont déplacer les termes du débat en abandonnant peu à peu le concept de l'art comme « science » pour appliquer de manière plus systématique le modèle littéraire et rhétorique aux arts visuels¹¹⁸. C'est dans ce contexte que se développe au XVI^e siècle la comparaison entre poésie et peinture, cautionnée par l'*ut pictura poesis* horatien, formule qui, souvent extraite de son contexte originel, autorisait depuis le Moyen-Âge toutes sortes de développements sur les similitudes entre les deux arts¹¹⁹.

a) Les premières formulations humanistes de l'*ut pictura poesis* : le *De Sculptura* de Pomponio Gaurico (1504)

Les premières années du XVI^e siècle marquent un premier tournant dans cette tradition. La figure de l'humaniste amateur d'art, qui trouvera dans le *Courtisan* de Castiglione (1528) une de ses plus célèbres illustrations, commence à s'imposer dans les cours italiennes et dans le milieu des académies. Elle contribue à diffuser la référence artistique dans les genres humanistes et mondains, favorisant le développement d'un discours moins technique, plus généraliste et plus philosophique sur les arts visuels et sur leurs relations avec la rhétorique et la poésie. La connaissance toujours plus approfondie des sources antiques incite dans le même temps les humanistes italiens à greffer sur le *topos* de l'*ut pictura poesis* des notions rhétoriques et des exemples empruntés aussi bien aux arts visuels, souvent tirés de Pline, qu'à la littérature homérique et virgilienne et, de plus en plus souvent, aux auteurs modernes italiens.

On trouve dans le *De Sculptura* (1504) de Pomponio Gaurico, un philologue napolitain installé à Padoue, auteur d'un commentaire de l'*Art poétique* d'Horace qu'il

¹¹⁸ Sur ce point, voir A. Chastel, « Introduction » au *De Sculptura* de Pomponius Gauricus (1504), éd. annotée et traduction par A. Chastel et R. Klein, Genève, Droz, 1969, p. 11-26.

¹¹⁹ Sur ce point, voir A. Chastel, « Le *Dictum Horatii Quidlibet Audendi Potestas* et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle) », dans *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2000, p. 363-375 [1^e éd. Paris, 1978].

élabore peut-être au même moment¹²⁰, une des premières formulations humanistes de l'*ut pictura poesis* au XVI^e siècle. Présenté sous la forme « cicéronienne » d'un dialogue entre érudits, le *De Sculptura* met en scène, outre Gaurico lui-même, deux professeurs padouans, l'helléniste L. Tomeo et le rhétoricien R. Regius (Regio), autour de la nature et des mérites de la sculpture du bronze. Le dialogue s'engage sur un *paragone* assez classique entre la poésie et les arts visuels, qui mobilise des références désormais bien connues pour établir l'égale dignité de la sculpture et de l'écriture : la suprématie du sens de la vue, l'affirmation attribuée à Simonide par Plutarque, l'opposition entre les « choses » (*res*) déployées par l'artiste et les « paroles » (*verba*) du poète. Gaurico y introduit cependant un argument nouveau : le double sens du verbe *graphêin*, attesté chez Démosthène, lui permet d'identifier les arts du dessin et de l'écriture, et de recentrer le *paragone* sur leur aptitude commune à représenter efficacement (*energitikoterôn*) leur objet¹²¹. Ce rapprochement est surtout mis à profit dans le chapitre sur la perspective, où Gaurico, ayant ainsi établi une parenté étroite entre la sculpture et la poésie, peut préciser son propos au moyen d'un abondant lexique rhétorique emprunté à Hermogène (*saphenêia*) et à Quintilien (*perspicuitas*)¹²². Subordonnant l'exécution de l'œuvre d'art à cette idée de « clarté », il introduit la notion d'*enargeia* dans la critique d'art pour désigner l'évidence de l'action représentée, et celle d'*emphasis* pour renvoyer au pouvoir de montrer les conséquences de cette action ; quant aux exemples, il les emprunte non aux sculpteurs contemporains ou même antiques, mais à l'*Enéide*. Dès lors, comme le soulignent A. Chastel et R. Klein, « l'analogie des arts visuels avec la rhétorique et avec la poésie [...] dépass(e) de loin le vague parallèle qu'autorisait, à l'époque, le *ut pictura poesis* »¹²³ : en poussant le *paragone* jusqu'à l'identification entre les deux arts, Gaurico lui donne un fondement rhétorique et fait de l'*enargeia* une notion centrale des relations entre poésie et arts visuels.

¹²⁰ Sur la date supposée de composition de ce commentaire horatien (entre 1502 et 1509), voir l'Introduction d'A. Chastel au *De Sculptura*, *op. cit.*, p. 12.

¹²¹ P. Gauricus, *De Sculptura*, I : « De Arte sculptoria », §3, *op. cit.*, p. 45 : *Quam rem si paulo diligentius perscrutari libuerit, uel imprimis ipsa nobis natura significare uidetur, Que nos semper, Quom quid ενεργητικώτερον uolumus, impellit cogitque ad eam ipsam rem describendam* (« S'il nous plaît d'examiner d'un peu plus près ce point, la nature même semble nous guider, puisqu'elle nous invite et nous force, chaque fois que nous cherchons dans le discours un effet un peu plus appuyé ενεργητικώτερον, à dessiner la chose même »). Pour cette citation, et pour les suivantes, nous suivons la traduction donnée par l'édition d'A. Chastel et R. Klein, *op. cit.*

¹²² *Idem*, IV : « De perspectiva », §7, p. 196.

¹²³ A. Chastel et R. Klein, *De Sculptura*, *op. cit.*, p. 179.

b) *L'ut pictura poesis* dans les commentaires horatiens

Hormis le *De Sculptura*, rares sont les écrits humanistes sur l'art publiés dans la première moitié du XVI^e siècle ; le petit *Trattato di pittura* en vers du peintre florentin Francesco Lancilotti (1509), plutôt méconnu, développe moins le *paragone* entre les arts qu'il ne revendique le statut « libéral » de la peinture avec des arguments presque tous repris d'Alberti : la noblesse de la peinture, l'illusion de vie, la force expressive de la perspective¹²⁴. Il faut attendre la fin des années 1540 pour assister à un regain d'intérêt des humanistes italiens pour la réflexion critique sur l'art. Dans un article consacré à la notion d'« idée » dans les écrits renaissants sur la peinture, S. Deswarte-Rosa explique ce long « vide théorique » par une réticence des érudits italiens à accorder la même importance à la poésie et aux arts visuels, toujours considérés comme subalternes, et à tenir le même langage sur ces deux disciplines. Aussi, malgré ou à cause de la prégnance des idées néo-platoniciennes dans les milieux intellectuels italiens au début du siècle, l'idée que la peinture puisse être, comme la poésie, l'expression ou la représentation d'une « idée » de la beauté tarde-t-elle à s'imposer¹²⁵. Le *paragone* entre poésie et peinture continue pourtant de se développer tout au long de cette période, à la faveur d'un intérêt jamais démenti des lettrés italiens pour la traduction et le commentaire de l'*Art poétique* d'Horace, qui érige *l'ut pictura poesis* en formule canonique de toute réflexion sur la poésie, puis sur la peinture. Le texte d'Horace rapprochait à deux reprises ces deux arts : les tout premiers vers mettaient en regard l'activité du poète et celle du peintre pour leur accorder une même liberté créatrice, contenue toutefois dans les limites de la convenance ou du decorum : *Pictoribus atque Poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*¹²⁶. La formule *ut pictura poesis*, promise à une si grande fortune dans les traités du XVI^e siècle, apparaissait un peu plus loin dans le texte : après avoir recommandé dans un vers célèbre de joindre l'utile à l'agréable (*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*¹²⁷) et évoqué les fautes mineures des grandes œuvres poétiques, Horace y envisageait la question de leur réception, distinguant les œuvres qui nécessitaient d'être admirées « de loin » ou dans « le demi-jour » et celles qui supportaient d'être « regardées de près », supportant la pleine

¹²⁴ F. Lancilotti, *Trattato di pittura* (1509), dans P. Barocchi, *Scritti d'arte...*, op. cit., vol. I, p. 742-751.

¹²⁵ S. Deswarte-Rosa, « "Idea" et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda », *Revue de l'Art*, 1991, 1, p. 20-41.

¹²⁶ Horace, *Art Poétique*, v. 9-10

¹²⁷ *Ibidem*, v. 343

lumière et le regard acéré du critique¹²⁸. Au XVI^e siècle, dans les traductions en langue vulgaire et dans les commentaires horatiens, la référence à la peinture, qu'Horace faisait intervenir à titre de simple comparant de la poésie, se voit souvent renforcée¹²⁹. Les traductions en langue vulgaire établissent de fait une analogie plus nette entre poésie et peinture : L. Dolce, dans sa version italienne de la *Poetica d'Horatio* (1535), fidèle dans l'ensemble au texte original, reprend à son compte la formule horatienne : « *Qui voglio comparar nostri Poemi / A le pitture* »¹³⁰, tandis que la traduction française de Jacques Peletier (1545) donne :

La Poésie à la peinture approche,
Car l'une plaist quand plus on en est proche,
Et l'autre rend plus beau lustre de loing¹³¹.

La vogue du commentaire horatien favorise quant à elle une lecture morcelée du texte, qui contribue à isoler les formules « *pictoribus atque poetis...* » et « *ut pictura poesis* » de leur contexte, tout en rapprochant ces deux passages et en les éclairant l'un par l'autre¹³². Les gloses de l'*ut pictura poesis* mettent désormais en avant les notions de convenance et de *decorum*, fondées sur les premiers vers de l'*Art poétique* et sur les exemples de chimères qu'y développait Horace pour dénoncer l'inconvenance des représentations trop licencieuses, comme celui de la créature à tête humaine, au cou de cheval et au corps recouvert de plumes, ou de l'accouplement monstrueux d'un tigre et d'un agneau. Le premier commentaire de l'*Art Poétique* publié de manière autonome, celui de Pomponio Gaurico (vers 1510), fonde ainsi sa lecture du « *pictoribus atque poetis audendi... potestas* » sur un principe de convenance (*conuenientia*) qui se confond avec une exigence de fidélité à la « nature » :

¹²⁸ *Ibidem*, v. 361-365.

¹²⁹ On lit alors « *Ut pictura poesis erit* » (La poésie sera toujours comme la peinture) au lieu de « *Ut pictura poesis ; erit quae, si propius stes, te capiat magis...* » (Il en est d'une poésie comme d'une peinture : [il arrivera que] telle, vue de près, captive davantage...). Sur l'histoire de ce contresens, voir, outre l'étude de R. W. Lee (*Ut pictura poesis*, *op. cit.*), l'article de C. Braider, « The Paradoxal Sisterhood : "Ut pictura poesis" », dans *The Cambridge History...*, *op. cit.*, p. 168-175.

¹³⁰ L. Dolce, *La Poetica d'Horatio tradotta per Messer Lodovico Dolce*, in Vinegia per Francesco Bindoni e Mapheo Pasini..., 1535: « Je veux ici comparer nos poésies aux peintures ».

¹³¹ Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace, traduit en vers François par Jacques Peletier du Mans, recongnu par l'auteur depuis la premiere impression*, Paris, Michel Vascosan, 1545 [1^e éd. anonyme, 1541].

¹³² Le rapprochement entre les deux formules horatiennes s'impose dès les premiers commentaires ; Josse Bade (*Opera*, Paris, 1503) commente en ces termes l'*ut pictura poesis* : « Comparat deinde poeta sicut in principio hujus opusculi poesim picturae » (nous soulignons). Le respect du *decorum* y fait déjà le lien entre les premiers vers de l'*Art poétique* et l'*ut pictura poesis*.

Nam quod aiunt Pictoribus ac Poetis licere quod uelint ; eatenus licet : quatenus a natura non recedant.¹³³

Les commentaires successifs du texte horatien associent à leur tour la comparaison entre poésie et peinture à l'impératif du *decorum*, souvent compris, comme déjà chez Gaurico, non plus seulement comme un principe de convenance « morale » – entre le sujet, le style et les mœurs des personnages – mais comme un principe plus large de conformité à la « nature » du sujet traité. Dans l'important commentaire d'A. G. Parrasio (1531), la définition du *decorum* repose ainsi sur une conception de la poésie et des arts comme « imitation de la nature » (*imitatio naturae*), qui conduit à subordonner l'écriture poétique au respect de la convenance entre le sujet – la « nature » – et sa représentation, laquelle inclut aussi bien l'*inventio*, le choix du sujet et de son traitement, que l'*elocutio* :

Est et suus conuenientiae labor adhibendus, ut quae in naturam cadunt fingantur¹³⁴.

La comparaison entre poésie et peinture contribue dès lors à cette conception de la poésie comme *imitatio naturae*. Dans les années 1540, les gloses de l'*ut pictura poesis* commencent en effet à se ressentir de cette définition « mimétique » de la poésie, renforcée par la tendance toujours plus forte à relire l'*Art Poétique* d'Horace à la lumière de la *Poétique* aristotélicienne, et inversement. Le commentaire de F. F. Pedemonte (1546) est le premier à établir des correspondances systématiques entre les formules horatiennes et les préceptes aristotéliciens. La persistance de la référence picturale entre les passages de la *Poétique* traitant de la *mimesis* et l'*Art poétique* d'Horace lui permet de relier aisément l'*ut pictura poesis* horatien à la définition aristotélicienne de la *mimesis*, et d'entériner la place centrale de l'idée d'imitation dans le parallèle entre les arts :

¹³³ P. Gaurico, *Pomponius Gauricus super Arte Poetica Horatii* (1541) [1^e éd. du commentaire : *De Arte Poetica*, 1510] : « Quant à ce qui est dit des peintres et des poètes, qu'ils ont la liberté de faire ce qu'ils veulent, ceci est vrai dans la mesure où ils ne s'éloignent pas de la nature ». Cité par B. Weinberg, *A History...*, I, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ A. G. Parrasio, *A. Iani Parrhasii Cosentini in Q. Flacci Artem Poeticam Commentaria Iuculentissima...*, Paris, R. Estienne, 1533 [1^e éd. Naples, 1531]. « Nous devons être attentifs à la convenance, afin d'imiter les choses telles qu'elles se produisent dans la nature ». Voir aussi B. Weinberg, *A History...*, I, *op. cit.*, p. 96-100, qui voit dans cette définition de la poésie comme *imitatio naturae* une trace précoce de l'influence aristotélicienne sur le commentaire horatien (par le biais de la paraphrase d'Averroès). Sur le commentaire de Parrasio et son importante fortune éditoriale en Italie et en France, voir A. Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Roma, Vecchiarelli editore, 2004, ch. III, p. 48-50.

Necesse enim est artificem earum rerum, quae a se fiunt, priusquam manum admoueat, precognitam habere notitiam ; animoque praeuidere formam, cuius exemplo opus quodque informet, sic itaque in omni arte, pingendi maxime, fingendi, atque sculpendi ; quae quidem eodem imitationis tramite cum poesi Aristoteli incedere uidentur¹³⁵.

Si pour Pedemonte, la notion d'imitation rapproche l'*ut pictura poesis* à la fois de la doctrine platonicienne de l'imitation des formes – elle nécessite au préalable une représentation mentale de la forme de son objet – et de la *mimesis* aristotélicienne, c'est cette dernière qui s'impose le plus largement dans les commentaires humanistes de l'épître horatienne, souvent élaborés, autour des années 1550, par des connaisseurs de la *Poétique* d'Aristote, tels F. Robortello (1548), V. Maggi (1550) et G. Denores (1553)¹³⁶. Vincenzo Maggi, par exemple, n'hésite pas à présenter le texte d'Horace comme une paraphrase de celui d'Aristote ; il établit une série de parallèles textuels entre les deux œuvres, établissant notamment une correspondance étroite entre les deux comparaisons développées par l'*Art poétique* entre poésie et peinture, et la référence picturale intégrée par Aristote dans sa définition de la *mimesis*. L'*ut pictura poesis* est ainsi souvent interprété comme un prolongement de la théorie de la *mimesis*, tantôt comprise, comme chez Maggi, comme « imitation de la nature humaine en action »¹³⁷, tantôt entendue au sens plus large d'imitation de la nature, tandis que l'impératif du *decorum* tend à se confondre avec une exigence de « vraisemblance » aux échos plus aristotéliciens. Le commentaire de G. Grifoli, également publié en 1550, fait ainsi de l'imitation de la nature, associée à la représentation de choses « vraisemblables » (*verosimilia*) les ressorts du plaisir esthétique suscité par une œuvre poétique ou picturale ; celui de Lovisini, en 1554, explicite les premiers vers de l'*Art poétique* et le « *pictoribus atque poetis* » en les ramenant à la théorie aristotélicienne de l'imitation vraisemblable¹³⁸.

¹³⁵ F. F. Pedemonte, *Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venetiis, apud Aldi filios, 1546, f. 3v : « Il est nécessaire que l'artiste se forme une notion préconçue des choses qu'il exécute, avant qu'il n'y mette la main, et qu'il en observe d'abord dans son esprit la forme, en accord avec le modèle qui informe son œuvre ; c'est ainsi qu'il faut procéder dans tous les arts, surtout dans la peinture, le modelage et la sculpture, qui, selon Aristote, suivent le même mode d'imitation que la poésie ». Voir aussi B. Weinberg, *A History...*, I, *op. cit.*, p. 111-117 ; A. Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana...*, *op. cit.* ; et I. Pantin, « Un Procès dans la poésie... », article cité, p. 55.

¹³⁶ F. Robortello, *Explicationes...* (1548), *op. cit.* ; V. Maggi et B. Lombardi, *Explanationes...* (1550) ; G. Denores, *In epistolam Horatii Flacci Arte Poetica Interpretatio*, Bâle, 1555 [1^e éd. Venise, 1553]. Ce dernier texte est l'une des sources majeures de l'*Art Poétique* de Peletier (1555), comme l'ont montré M. Jourde et J. C. Monferran dans leur article « Jacques Peletier, lecteur de Giason Denores. Une source ignorée de l'*Art Poétique* », *BHR*, 2004, 66, n°1, p. 119-132.

¹³⁷ Selon l'expression de R. W. Lee, *Ut pictura poesis...*, *op. cit.*

¹³⁸ F. Lovisini, *Luisini Utinensis in Librum de Arte poetica commentarius*, Venise, 1554. Voir aussi B. Weinberg, *A History...*, p. 130-134.

Extraite de son contexte originel et peu à peu réinterprétée à travers une théorie de la *mimesis* elle-même filtrée par les commentaires successifs du texte d'Aristote, la formule horatienne en vient ainsi à désigner un mode d'imitation commun aux deux arts, soumis à un double impératif de « convenance » et de « vraisemblance ». La manière dont les humanistes des années 1550 envisagent les possibilités respectives des peintres et des poètes reflète cette évolution.

c) Peintres et poètes

Si le commentaire de l'*ut pictura poesis* infléchit le discours sur la poésie et y renforce la place centrale de l'imitation, la comparaison entre les arts se diffuse, par un effet de retour, dans les réflexions humanistes sur les arts visuels, qui se développent pour la plupart à partir de la fin des années 1540, suite à l'engouement suscité par la publication à Venise de la traduction italienne d'Alberti (1548)¹³⁹. Repris par des lettrés souvent proches des académies, intégré dans des commentaires qui envisagent les arts visuels dans leurs rapports avec la poésie, le *paragone*, alimenté par la fortune de l'*ut pictura poesis*, se développe désormais la plupart du temps au détriment de la peinture : il s'agit de mettre en avant la supériorité du pouvoir de représentation de la poésie¹⁴⁰. La référence à Horace et la comparaison entre les arts sont devenues, entre-temps, un passage obligé du discours sur la poésie : les *Institutioni* di Mario Equicola..., publiées posthumes en 1541, contenaient déjà un bref *Discorso della pittura* qui invoquait la comparaison horatienne pour mieux souligner la suprématie de la poésie :

Ha quest'arte [la pittura] con la poetica affinità grande, donde nacque quel d'Orazio : « A' pittori et a' poeti è data equal potestà ». La qual sentenza, per non essere al modo che Orazio la disse intesa dagli'ignoranti, precipita gran moltitudine di pittori in varii errori [...]. Non si disdice al poeta fingere, non al pittore, ma sì che sia conforme al primo il seguente, con rispetto a luoghi, a tempi et a persone. [...] Quantunque adunque degna di laude sia la pittura, la plastice e la scultura, nondimeno inferiori assai alla poetica si giudicano di autorità e di dignità¹⁴¹.

¹³⁹ Sur ce point, voir S. Deswarte-Rosa, « "Idea" et le Temple de la Peinture... », article cité.

¹⁴⁰ Voir l'article de F. Quiviger, « Arts visuels et exégèse littéraire à Florence de 1540 à 1560 », *Le Commentaire et la Naissance de la critique littéraire, France-Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, actes du colloque international sur le commentaire (1988) sous la direction de G. Mathieu-Castellani et M. Plaisance, Paris, Aux amateurs de Livres, 1990, p. 165-175.

¹⁴¹ M. Equicola, *Institutioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura...*, in Milano, 1541 ; le *Discorso della Pittura* est reproduit dans P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, *op. cit.*, p. 259-261 : « Cet art [la peinture] présente de nombreuses affinités avec la poésie, ce qui fait dire à Horace que les peintres et les poètes jouissent d'une égale liberté. Cette phrase, pour n'être pas formulée de telle sorte qu'elle puisse être comprise des ignorants, précipite de très nombreux peintres dans l'erreur [...]. Il n'est interdit ni au poète, ni au peintre d'inventer, à condition que le second se conforme au premier pour ce qui est des lieux, des temps et des

La comparaison entre poésie et peinture y était une fois encore rapportée à un principe de convenance, qui impliquait pour Equicola une étroite correspondance entre le discours poétique et la peinture, la seconde étant nécessairement subordonnée au premier en termes d'invention et de composition. On retrouve le même argument dans les réflexions sur l'art autour de 1550, où l'*ut pictura poesis* est mis au service d'un éloge de la poésie, toujours considérée comme première, plus universelle et plus noble que la peinture à laquelle elle fournit la matière de son *inuentio*, le choix de son sujet et la manière de le traiter. Cette hiérarchie entre les arts de poésie et de peinture est en fait le reflet d'une situation bien réelle : si fondées que soient les revendications d'Alberti, de Léonard et de Vasari par exemple, l'artiste renaissant, même le peintre d'« histoire », n'est jamais vraiment « l'inventeur » de son œuvre, puisqu'il en emprunte le sujet, biblique ou mythologique le plus souvent, à la littérature. Si Alberti pouvait encore alléguer cette situation pour mettre en avant l'érudition du peintre, la tradition de l'*ut pictura poesis* et l'importance accordée au principe de « convenance » tend à retourner celle-ci, dans les écrits des années 1550, au désavantage de la peinture : un tableau n'est désormais déclaré « convenable » que dans la mesure où le choix et le traitement de son sujet obéit aux écrits des poètes. En 1557 encore, L. Dolce fait dire à l'Arétin, le protagoniste de son *Dialogo di Pittura intitolato l'Aretino* :

Et è impossibile, che'l Pittore possega bene le parti, che convengono alla inventione, si per conto della historia, come della convenevolezza, se non è pratico delle historie e delle favole de'Poeti¹⁴².

Cette interprétation de l'*ut pictura poesis* a pour conséquence que les poètes, excellents inventeurs en plus d'être de parfaits imitateurs de la nature, en viennent à se présenter comme les meilleurs des « peintres ». Rappelant la célèbre affirmation de

personnes ». L'auteur se réfère aux célèbres v. 9-10 de l'*Art poétique* d'Horace : *Pictoribus atque poetis*... Sur l'extension de la convenance horatienne au temps et aux lieux dans les écrits sur la peinture, selon la tripartition cicéronienne entre le temps, le lieu et la personne (*Orator*, 73), voir notamment la mise au point d'E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 436-440. Sur M. Equicola et ses rapports avec la France, voir R. Cooper, *Litterae in tempore belli. Etude sur les relations italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, ch. XIV : « Equicola et la France », p. 303-325.

¹⁴² L. Dolce, *Dialogo di Pittura intitolato l'Aretino*, 1557; reproduit dans M. W. Roskill, *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York University Press, 1968: « Et le peintre ne pourra posséder les qualités qui conviennent à l'invention, aussi bien dans le domaine de l'histoire que de la convenance, s'il n'est pas coutumier des histoires et des fables que content les poètes ». Pour cette citation et pour les suivantes, nous reprenons la traduction de N. Bauer dans L. Dolce, *Dialogue de la peinture*, présentation et notes de L. Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996.

Pétrarque qui voyait en Homère « il primo pittor de le memorie antiche »¹⁴³, Dolce suggère aux peintres de prendre comme exemple de leurs portraits féminins les descriptions de l'Arioste, qu'il considère comme un peintre « digne d'un Titien » :

Ma, se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell'Ariosto, nelle quali egli describe mirabilmente le bellezze della Fata Alcina : e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori¹⁴⁴.

Ces remarques s'inscrivent dans le prolongement de plusieurs réflexions élaborées vers 1550 autour de l'*ut pictura poesis*, et particulièrement de deux *Lezioni* prononcées par l'académicien toscan Benedetto Varchi, érudit célèbre et ami de Michel-Ange, et publiées une dizaine d'années plus tôt à Florence. La deuxième « lezione », consacrée spécifiquement au problème de l'*ut pictura poesis*, prend pour point de départ les deux fameux passages de l'*Art poétique* d'Horace qui développent la comparaison entre les deux arts. Poésie et peinture se rejoignent, pour Varchi, en ce qu'elles poursuivent le même but : « imitare la natura quanto possono il più ». Là encore, cependant, la comparaison tourne à l'avantage de la poésie, capable de représenter la « nature » sous tous ses aspects, des plus apparents (les corps et l'extérieur des choses ou « il di fuori ») aux plus cachés (les concepts, les passions de l'âme ou « il di dentro ») :

... ma è da notare che il poeta l'imita [la natura] colle parole e i pittori co'colori, e quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate ; e i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose.¹⁴⁵

L'opposition entre les couleurs et les mots, l'intérieur et l'extérieur recouvre une opposition plus profonde entre le corps, domaine de la peinture *et* de la poésie, et l'âme,

¹⁴³ Pétrarque, *I Trionfi*, « Trionfo della Fama », III, 8 ; cité par Dolce, *Dialogo di Pittura*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁴ L. Dolce, *Dialogo di Pittura*, *op. cit.*, p. 130 : « Mais si les peintres veulent trouver sans effort un parfait exemple de belle femme, qu'ils lisent donc les strophes d'Arioste, dans lesquelles le poète décrit admirablement la beauté de la fée Alcine ; ils se rendront compte alors que les bons poètes sont également des bons peintres ».

¹⁴⁵ B. Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi...*, Firenze, L. Torrentino, 1549 ; texte reproduit dans P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, I, Bari, Laterza, 1960, p. 3-82 ; reproduction partielle dans P. Barocchi, *Scritti d'arte...*, I, p. 263-269 (que nous citons ici). « Il faut cependant noter que le poète imite la nature avec les mots et les peintres avec les couleurs ; de plus, les poètes imitent principalement l'intérieur (*il di dentro*), c'est-à-dire les concepts et les passions de l'âme, même si, souvent, ils décrivent aussi voire peignent avec les mots, les corps et les apparences de toute chose, animée ou inanimée ; tandis que les poètes imitent principalement l'extérieur (*il di fuori*), c'est-à-dire les corps et les apparences de toute chose ». La même idée est développée dans les écrits sur l'art de l'Arétin : voir P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, *op. cit.*, p. 257-258. Sur l'opposition entre « il di fuori » et « il di dentro » chez Varchi, voir aussi F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis...*, *op. cit.*, p. 34-36.

domaine exclusif de la poésie, que les meilleurs peintres, comme Giotto, peuvent seulement approcher par la représentation plastique des affects¹⁴⁶. Ces considérations conduisent Varchi à formuler un nouvel aspect du *paragone* entre les arts, centré sur la question du pouvoir de représentation et de suggestion de la poésie et de la peinture, qui s'incarne dans un parallèle longuement développé entre Dante et Michel-Ange. Les œuvres de Michel-Ange, affirme Varchi, imitent « dans le marbre ou avec des couleurs » (*nel marmo o con i colori*) la « grandeur » et la « majesté » (*quella grandezza e maestà*) des conceptions élevées du poète, exprimées avec tant de force qu'elles sont toujours présentes dans sa mémoire et « devant ses yeux »¹⁴⁷.

Le « parallèle » entre Dante et Michel-Ange devient dans cette période un exemple privilégié de la comparaison entre les arts. La personnalité de Michel-Ange, peintre et sculpteur d'exception, mais aussi poète reconnu, en favorise la diffusion aussi bien dans les écrits sur l'art, des *Vite* de Vasari au *Dialogo di Pittura* de Dolce, que dans les commentaires et les arts poétiques. Dans le *Dialogo di Pittura* de Dolce, la comparaison entre Dante et Michel-Ange est entrecroisée avec un second parallèle associant, cette fois, l'art de Raphaël à la poésie de Pétrarque, tous deux caractérisés par leur grâce ou *leggiadria* ; l'association de ces quatre noms prestigieux, déjà suggérée par les *Lezioni* de Varchi, est l'occasion de confronter non seulement les poètes aux peintres, mais aussi deux « manières » ou deux styles distincts : d'un côté la *terribilità* de Michel-Ange, associée à la force expressive de Dante, de l'autre la douceur et la grâce, la *leggiadria*, d'un Pétrarque ou d'un Raphaël¹⁴⁸. La comparaison entre peintres et poètes oriente ainsi la réflexion sur les modes de la représentation poétique, qu'impliquait déjà la comparaison si souvent pratiquée entre Dante et Pétrarque, vers une problématique davantage centrée sur l'image et plus généralement sur le pouvoir visuel de l'écriture. Dans les leçons sur Dante de G. Gelli, le *paragone* entre Dante et Michel-Ange est ainsi développé pour mettre en valeur l'*energia* du poète, fondée sur

¹⁴⁶ L'exemple de Giotto et de son habileté à représenter les affects est devenu classique depuis Alberti : voir *supra*.

¹⁴⁷ B. Varchi, *Due Lezioni...*, p. 267-268 : « E chi dubita che, nel dipignere il Giudizio nella Cappella di Roma, non gli fusse l'opera di Dante, la quale egli ha tutta nella memoria, dinanzi agli occhi ? ». La *Lezione prima* de Varchi, consacrée à l'analyse d'un sonnet de l'artiste, esquissait déjà le parallèle entre Dante et Michel-Ange ; la *Vita di Michelangelo* de Vasari reprendra la même idée, attribuant l'*inuentio* de la fresque du Jugement Dernier dans la Chapelle Sixtine de Rome à la *Divine Comédie* de Dante (G. Vasari, *Vita di Michelangelo*, *op. cit.*, p. 907).

¹⁴⁸ L. Dolce, *Dialogo di Pittura...*, *op. cit.*, p. 172 : « Ma è da avvertire, che Michel'Agnolo ha preso del nudo la forma più *terribile* e ricercata, e Rafaello la più piacevole e graziosa. Onde alcuni hanno comparato Michel'Agnolo a Dante, e Rafaello al Petrarca » (« Il faut préciser que Michel-Ange a pris du nu la forme la plus recherchée, la plus empreinte de *terribilità*, et que Raphaël a choisi la plus agréable et la plus gracieuse. C'est pourquoi certains ont comparé Michel-Ange à Dante, et Raphaël à Pétrarque »).

les qualités picturales de ses descriptions, mais aussi sur la capacité de donner à voir les plus hautes conceptions de l'esprit :

Onde voi sarete finalmente forzati a confessare, che in questo Poeta sia, oltre a la dottrina e alla grandezza de'concetti, tanto grande l'arte nel sapere esprimergli, che questi ai quali piacciono più quegli altri poëti (che [...] scrivon con più leggiadria e più eleganza ch'ei sanno concetti e pensieri dolci d'amore) che non piace Dante, si possono assomigliare a quegli a'quali piacciono più, per la vaghezza de'colori e per la varietà de'paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche (per darvi uno esempio nella pittura, la quale è tanto simile alla poesia, che le pitture si chiamano poesie che non parlano, e le poesie pitture che parlano) che non farebbe un quadro di Michelagnolo¹⁴⁹.

Relayée par le parallèle entre Dante et Michel-Ange, la comparaison entre les arts finit ainsi par prendre une valeur incitative et programmatique : la poésie doit désormais démontrer des qualités picturales et pouvoir se faire "tableau" de la nature, mais elle déploie tout son pouvoir lorsqu'elle parvient aussi à représenter les mouvements de l'âme et les conceptions de l'esprit. Ce *paragone* entre peintres et poètes s'étend à quelques plus rares textes français, qui recourent également à la figure de Michel-Ange pour développer leur propre parallèle entre les arts. Le nom de Michel-Ange, dont l'art reste pourtant méconnu en France, prend désormais une valeur exemplaire. Introduit dans la poésie française par Jean Lemaire, il apparaît en 1538 dans une épigramme latine d'Étienne Dolet, qui développe la comparaison topique entre poésie et peinture pour affirmer la supériorité et l'immortalité de la première¹⁵⁰. Clément Marot évoque ensuite Michel-Ange dans l'édition de ses *Psaumes* de 1541 ; le nom de l'artiste italien s'inscrit toujours dans le cadre d'un parallèle entre les arts qui affirme le caractère sacré de la poésie biblique, dont la puissance descriptive est opposée aux possibilités moins étendues de la peinture. S'il formule un *paragone* assez classique entre les deux arts, Marot y introduit cependant un troisième terme, en comparant l'art de Michel-Ange non seulement à la poésie biblique, mais aussi à la peinture du Français Jean Clouet,

¹⁴⁹ G. Gelli, Lettura terza, Lezione seconda, *Letture edite e inedite di Giovan Battista Gelli sopra la comedia di Dante*, éd. C. Negroni, Firenze, Fratelli Bocca editori, vol. 1, p. 327-339 : « Vous serez finalement forcés de reconnaître que ce poète, au-delà de la doctrine et de la grandeur des concepts, connaît si bien l'art de les exprimer que ceux qui lui préfèrent d'autres poètes (qui écrivent avec le plus de grâce et d'élégance qu'ils peuvent des concepts et de doux pensers amoureux) sont semblables aux gens qui préfèrent, pour le charme des couleurs et la variété des paysages, les peintures flamandes (pour donner un exemple tiré de la peinture, laquelle est si semblable à la poésie qu'on dit des peintures qu'elles sont des poésies muettes, et des poésies qu'elles sont des peintures parlantes) à un tableau de Michel-Ange ». Sur Gelli et son commentaire de l'*energia* dantesque, voir *supra*, ch. I.

¹⁵⁰ É. Dolet, *Carminum libri quatuor*, Lyon, S. Gryphe, 1538, II, 36. Sur la présence de Michel-Ange dans les textes français du XVI^e siècle, voir G. Répaci-Courtois, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *NRSS*, 8, 1990, p. 63-82, et J. Balsamo, « Les écrivains français du XVI^e siècle et la peinture italienne », *Studi di letteratura francese*, XXI, 1996, p. 29-54.

portraitiste et artiste de cour : la comparaison entre les deux artistes contribue cette fois à exalter, par une sorte d'argument *a fortiori*, le pouvoir sacré de la poésie religieuse marotique.

Christ y verrez par David figuré,
Et ce qu'il a pour nos maux enduré,
Voyre mieulx painct mille ans ains sa venue
Qu'apres la chose escripte et advenue
Ne le paindroient (qui est cas bien estrange)
Le tien Janet ne le grand Miquel l'ange¹⁵¹.

La comparaison entre Michel-Ange et les Clouet devient à son tour, vers le milieu du siècle, un *topos* du parallèle entre les arts. Du Bellay, qui a pu être familiarisé avec la peinture italienne lors de son séjour à Rome, l'invoque à plusieurs reprises pour établir une comparaison à quatre termes, à la manière de ses homologues italiens qui comparaient Michel-Ange à Dante et Pétrarque à Raphaël. Un sonnet des *Regrets* opportunément adressé au peintre et poète Nicolas Denisot met implicitement ainsi en parallèle le style de Michel-Ange avec la grande poésie ronsardienne et ses amples descriptions, tandis que Du Bellay associe le style plus bas de son recueil au crayon délicat de François Clouet, le fils de Jean :

Vous autres cependant, peintres de la nature,
Dont l'art n'est pas enclos dans une portraiture,
Contrefaites des vieux les ouvrages plus beaux.
Quant à moy, je n'aspire à si haute louange,
Et ne sont mes protraitz aupres de vos tableaux,
Non plus qu'est un Janet aupres d'un Michelange¹⁵².

Le *paragone* entre peintres et poètes change dès lors de sens et de portée. Chez Du Bellay, qui bénéficiait sans doute, après son séjour à Rome, d'une meilleure connaissance de la peinture que ses contemporains français, il intervient désormais pour définir un style et non plus seulement pour affirmer la suprématie de la poésie sur les autres arts. Dans un autre poème de 1560, le « Discours au Roi sur la poésie », Du Bellay développe à nouveau le parallèle entre Michel-Ange et Clouet, respectivement comparés à Ronsard et à l'historien Pierre de Paschal. Il s'agit là encore de distinguer le style élevé de la poésie héroïque, qui « d'un art non limité / Sous mille fictions cache la vérité », au style de l'historien, plus prosaïque et moins ambitieux :

¹⁵¹ C. Marot, « Au Roy Treschrestien François, premier du nom », v. 83-88, *Les Psaumes* (1541), *Œuvres complètes*, VI, éd. C. A. Meyer, Genève, Slatkine, 1980, p. 311.

¹⁵² Du Bellay, *Les Regrets* (1558), XXI, v. 9-14, Chamard II, p. 68.

Comme un, qui sans oser s'essayer davantage
Rapporte apres de vif un naturel visage [...]¹⁵³

Au-delà d'un *paragone* devenu un lieu commun de la réflexion théorique sur les arts, la référence picturale prend ainsi une valeur esthétique et incitative : elle contribue à la définition d'un style poétique tout en faisant l'éloge, à travers la figure de Michel-Ange et le motif de la peinture d'histoire, des longues descriptions héroïques.

¹⁵³ Du Bellay, « Discours au Roy sur la Poesie » (1560), v. 85-86, Chamard VI, p. 164.

III. Lexique artistique et poétique descriptive dans les textes français

S'ils connaissent au moins le nom de Michel-Ange, les écrivains français de la Renaissance n'en restent pas moins peu connaisseurs des arts visuels en général, et de la peinture en particulier. Cependant, au cours du XVI^e siècle, à mesure que se précise la connaissance de l'*Art poétique* d'Horace, puis celle de la *Poétique* d'Aristote, notamment par le biais des commentaires italiens, la référence picturale commence à s'introduire dans la réflexion théorique sur la poésie. Elle accompagne et favorise le développement d'un vocabulaire technique et artistique d'une ampleur jusqu'alors inédite dans les textes théoriques et poétiques français. Parallèlement à cette évolution théorique, les rapports entre artistes, traducteurs et écrivains tendent à se renforcer ; s'ils ne remettent pas complètement en cause le discours traditionnel sur les « arts mécaniques » ou « libéraux » et sur la supériorité de la poésie, ils conduisent les lettrés français, éditeurs et traducteurs, théoriciens et poètes, à porter peu à peu un nouveau regard sur les arts visuels.

A. L'importation du lexique artistique en France, avant la Pléiade

Malgré le peu d'affinités réellement existantes entre poésie et peinture en France avant 1550, le lexique artistique commence à se diffuser dès les premières années du XVI^e siècle, notamment grâce au travail lexicologique, poétique ou philologique de quelques personnalités plus ouvertes aux arts visuels, et le plus souvent italianisantes. Avant la Pléiade, c'est à J. Lemaire de Belges qu'on attribue d'avoir été l'un des premiers poètes à faire preuve d'un intérêt réel pour les arts visuels, qui se traduit dans son œuvre poétique par le goût des descriptions colorées et ouvragées de temples, de tapisseries et de vêtements précieux, de pièces d'orfèvrerie ou simplement de paysages bien ordonnancés, telles qu'on les trouve par exemple dans la description du Temple de Vénus, dans *La Couronne Margaritique* ou dans *Les Illustrations de Gaule*, et dont se

souviendront Ronsard et Du Bellay¹⁵⁴. Les connaissances artistiques de Lemaire doivent sans doute beaucoup à la fréquentation de Jean Perréal, dit Jean de Paris, un peintre et sculpteur renommé, également poète et, de surcroît, ami de Léonard de Vinci, qui fréquente la cour de Charles VIII puis de Louis XII ; c'est par le biais de cet artiste que Lemaire a vraisemblablement été initié aux grands noms et aux techniques de la peinture italienne, à laquelle il fait plusieurs fois allusion dans son œuvre¹⁵⁵. Dans *La Plainte du Désiré*, le « Discours de Peinture » dresse ainsi une liste de peintres et de miniaturistes contemporains, français, flamands et italiens, où les noms de Léonard de Vinci, de Bellini (« Bellin ») et de Perugino (« le Perusin ») côtoient ceux de Van Eyck, de Jean Fouquet et de Simon Marmion, accompagnés de brèves notations artistiques et techniques qui attestent la connaissance précise que pouvait avoir Lemaire des arts et des artistes de son temps¹⁵⁶. Cette énumération d'artistes, comme le souligne J. Balsamo, n'est cependant « pas neutre »¹⁵⁷ : insérée dans un texte écrit au moment de la mort du comte de Ligny, le protecteur du poète, elle s'inscrit dans le cadre d'un double *paragone* : elle oppose, d'une part, la peinture à la rhétorique, pour déterminer lequel des deux arts est le plus à même de rendre le meilleur hommage au défunt : la peinture, « de Nature l'image, / Le vray miroir », s'avère finalement incapable de représenter le deuil : « car je congnois qu'on ne peult peindre une ombre »¹⁵⁸. D'autre part, au sein même du « Discours de Peinture », l'énumération des artistes suggère une opposition plus discrète entre les peintres du passé ancien ou récent et les artistes

¹⁵⁴ Voir l'éloge que fait Du Bellay de Jean Lemaire dans *La Deffence...*, II, 2, *op. cit.*, p. 122-123 : « Bien diray je, que Jan le Maire de Belges, me semble premier avoir illustré les Gaules, et la langue françoise : luy donnant beaucoup de Mots, et manières de parler poétiques... »

¹⁵⁵ Sur les relations entre Lemaire et Perréal, voir l'étude de P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972, p. 84-85, 123-125, 132-134 et *passim* ; quelques éléments dans J. Frappier, « Jean Lemaire de Belges et les Beaux-Arts », *Le Lingue e Letterature moderne nei loro rapporti con le Belle Arti*, Actes du colloque de Florence (1951), Firenze, Valmartina, 1955, p. 107-115, et dans C. Occhipinti, *Il Disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, p. 27-29. Lemaire a lui-même effectué deux séjours en Italie (en 1506 et en 1508) : voir P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges...*, *op. cit.*, p. 94-96 et 105-108.

¹⁵⁶ Dans *La Couronne Margaritique*, on retrouve une liste d'artistes similaire, que Jean Lemaire a pu élaborer, d'après J. Frappier, quelques mois après celle de *La Plainte du Désiré*, à laquelle il ajoute alors quelques noms, parmi lesquels Donatello, Hans Memling et Martin Schongauer. Les notations artistiques qui accompagnent les noms mentionnés par Lemaire (l'élégance de Van Eyck, les « graces supernes » de Léonard, les harmonieux coloris du Pérugin) font dire à J. Frappier qu'on assiste avec Jean Lemaire à un « frêle commencement de la critique d'art en France » (« Jean Lemaire de Belges et les Beaux-Arts », article cité, p. 109). D'après J. Balsamo (« Les Ecrivains français... », article cité), Louis XII possédait des œuvres des artistes italiens que mentionne Lemaire dans ces deux textes.

¹⁵⁷ J. Balsamo, « Les Ecrivains français... », article cité, p. 41-42.

¹⁵⁸ Pour une analyse précise du dialogue de Peinture et Rhétorique dans *La Plainte du Désiré*, voir F. Cornilliat, *Or ne mens. Couleurs de l'Eloge et du Blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, ch. III, « Le Jugement de Pâris », 741-761, et, du même auteur, « Poésie et peinture, de Molinet à Lemaire », *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 579-596

contemporains, mais aussi, parmi ces derniers, entre les Français, passés maîtres dans l'art de représenter la nature, à l'image de Jean Perréal (« Vien voir Nature avec Jean de Paris »), et les Italiens, meilleurs coloristes ; la suite du discours laisse entrevoir, en une telle occasion, la primauté des Français sur leurs homologues transalpins.

Au-delà de l'intérêt bien réel du poète pour les arts visuels, il n'est dès lors pas impossible de lire la richesse des descriptions et l'étendue du vocabulaire artistique et technique, aussi bien dans *La Plainte du Désiré* que dans les autres œuvres de Lemaire, comme le reflet d'une volonté précoce « d'illustrer » et d'enrichir la langue poétique française. L'œuvre de Lemaire inaugure, de fait, l'importation du lexique artistique dans la prose littéraire et dans la poésie françaises. La variété chromatique de ses descriptions excède de très loin, comme le soulignent J. Frappier et F. Cornilliat, l'emploi habituel des couleurs et leur portée symbolique dans la poésie dite des « grands rhétoriciens »¹⁵⁹. Les nombreuses évocations d'œuvres d'art donnent lieu quant à elles à un déploiement inédit de termes techniques, d'importation parfois récente en France, comme dans ce passage de *La Couronne Margaritique* qui énumère successivement les outils, les couleurs et les techniques nécessaires à la confection de la couronne des vertus de Marguerite :

Leur ouvroir est tout fin plein de tableaux
Peints, et à peindre, et de maint noble outil.
Là sont charbons, crayons, plumes, pinceaux,
Brousses à tas, coquilles par monceaux,
Pinceaux d'argent, qui font maint trait subtil,
Marbres polis, aussi clers que Beryl,
Inde, Azur vert, et Azur de Poulaine,
D'Acre Azur fin, qui du feu n'ha peril,
Et Vermillon, dont mainte boîte est pleine.

D'autres couleurs y ha abondamment :
Lacque, Synope, et Pourpre de haut prys :
Fin or molu, Or music, Orpieument,
Carnation faite bien proprement:
Ocre de Ruth, Machicot, Vert de gris,
Vert de montaigne, et Rose de Paris,
Bon blanc de plomb, Flouree de garance,
Vernis de glace, en deux ou trois barilz,
Et Noir de lampe, estant noir à oultrance.

¹⁵⁹ J. Frappier, « Jean Lemaire de Belges... », article cité, p. 111, voit en Lemaire « le plus grand coloriste parmi les écrivains français du XVI^e siècle », avec Rabelais. Cette énumération de couleurs est également commentée par F. Cornilliat, « *Or ne mens* »..., *op. cit.*, p. 747-750, qui en analyse l'emploi dans *La Plainte du Désiré* (où les couleurs, à la différence de la symbolique médiévale, « connotent » le deuil ou la joie au lieu de « dénoter » des qualités précises) et dans ce passage de *La Couronne Margaritique*, où la variété des couleurs a pour fonction de « pourtraire » les qualités et non plus de les « signifier », « produisant un effet de "diapreure" dont même le noir [couleur du deuil] n'est pas exclu ».

De ces couleurs, par long continuer
Ces Dames cy savent vertus pourtraire
Peindre hauts faits, et les insinuer,
Hascher, umbrer, nuer, contrenuer,
Renfonser vice à tout honneur contraire [...]¹⁶⁰

On trouve dans cet extrait, outre une grande variété de couleurs, un emploi inédit du lexique du dessin au « charbon » et au « crayon », art dans lequel Jean Perréal s'était spécialisé¹⁶¹, mais aussi de la peinture, avec les divers types de « pinceaux », les « brosses » et des termes précis associant la technique de l'esquisse (« hascher, umbrer ») à celle du coloris (« nuer, contrenuer », c'est-à-dire « nuancer »). La suite du poème mentionne quant à elle le travail de ciselure d'un « souage frisé d'œuvre jolie/ A demy bosse » et l'émaillage des piliers de la couronne. Lemaire se montre ainsi particulièrement attentif aux nouveautés techniques et artistiques dont il introduit le lexique dans sa poésie. Le lexique du dessin, des couleurs et du relief (demy-bosse), introduit dans le *Dictionnaire françois latin* de Robert Estienne en 1549, sera repris par la suite dans la poésie de la Pléiade et particulièrement dans celle de Ronsard, qui évoque par exemple, dans son « Elegie à Janet », le front « en bosse revouté » ou le sein « élevé en bosse » de la femme portraiturée¹⁶². C'est encore à Lemaire qu'on doit notamment l'introduction en littérature du lexique de la perspective, dont l'art venait seulement d'être théorisé en France avec le *De artificiali perspectiva* (1505), un traité bilingue latin et français de Jean Pélerin, dit le Viator. Lemaire introduit cette notion dans *La Plainte du Désiré* (Discours de Peinture), où les artistes sont incités à représenter la nature « Loingtaine à l'œil par bonne perspective »¹⁶³. Ces exemples sont loin d'être exhaustifs ; ils n'en illustrent pas moins l'intérêt exceptionnel de Lemaire, rare encore chez les poètes de cette époque, pour les arts et surtout pour le potentiel

¹⁶⁰ J. Lemaire, *La Couronne Margaritique*, éd. J. Stecher (1882-1885), Genève, Slatkine reprints, 1969, vol. IV, p. 158-159.

¹⁶¹ Sur Perréal et sa maîtrise de la technique du crayon, perfectionnée ensuite par Jean et François Clouet (le peintre-dédicataire de l'élégie « A Janet » de Ronsard), voir C. Occhipinti, *Il Disegno in Francia...*, *op. cit.*, p. 142. D'après cet auteur, c'est aussi chez Perréal qu'est attesté l'un des premiers emplois du mot même de « crayon » (ou « croyon ») en français, dans une lettre de 1511 à Barangier : « J'ai fait de *croyons* qui n'est que demy couleurs le visage de madame la maitresse votre femme » (cité par C. Occhipinti, « I Letterati francesi e il disegno », *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, éd. M. Deramaix, P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim et J. Vignes, Genève, Droz, 2008, p. 479-493).

¹⁶² Ronsard, « Elégie à Janet », Lm VI, p. 152-160. Empruntées à l'architecture, les notions de « bosse » et de « demy bosse » indiquent le rendu du relief sur une surface plane.

¹⁶³ J. Lemaire de Belges, *La Plainte du Désiré, Œuvres*, éd. J. Stecher, vol. III, p. 166. Voir aussi J. Frappier, « Jean Lemaire de Belges et les Beaux-Arts », *Du Moyen-Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 283-295 ; et C. Occhipinti, *Il Disegno in Francia...*, *op. cit.*, p. 66.

poétique des couleurs et des termes techniques, qui produisent du plaisir en offrant une image précise, variée et « diaprée » aux yeux du lecteur¹⁶⁴.

Avec Jean Lemaire, dont *La Couronne Margaritique* n'est publiée qu'en 1549, l'un des auteurs à avoir introduit de manière précoce dans la langue française le lexique des arts visuels est un autre proche de Jean Perréal, le polygraphe G. Tory, imprimeur et libraire parisien, qui édite dès 1512 le *De Re Aedificatoria* d'Alberti, précédé d'une préface où il fait l'éloge des châteaux de la Loire, présentés comme les plus prestigieuses réalisations architecturales françaises de son temps. Dans son *Champ Fleury*, publié en 1529, l'imprimeur Tory entend fonder « l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques », ou lettres romaines, sur une connaissance précise du dessin et de la géométrie. Il se réclame de l'enseignement de Perréal, qui lui avait appris le dessin, et, à travers celui-ci, des maîtres italiens, particulièrement de Léonard de Vinci ; il cite aussi, chose plus rare dans les textes français, le peintre allemand Dürer, auteur d'un *Livre de Perspective* et d'un traité sur les proportions des lettres et du corps humain, dont Tory a pu largement s'inspirer¹⁶⁵. Il s'agit en effet pour Tory d'inventer un art de dessiner et d'ordonner les lettres en suivant les mêmes principes que ceux qui commandent la représentation de la figure et du corps humain, c'est-à-dire en respectant la symétrie et les justes proportions des membres. Sa connaissance des artistes et des théoriciens italiens, qu'il avait pu approfondir lors de deux séjours en Italie (1503-1507 et 1516-1518), permet à Tory d'intégrer dans ses réflexions un abondant lexique artistique, hérité notamment du *De Re aedificatoria* d'Alberti, du *De Divina proportione* de Luca Pacioli (1509) et de l'enseignement de Léonard. Cet italianisme apparaît nettement lié à une conscience aiguë du retard des Français dans le domaine de la théorie et des arts figuratifs, et à la volonté d'importer en France le lexique et les techniques déjà si élaborées des Italiens :

Les Italiens souverains en Perspective, Painture, et Imagerie ont tousjours le compas et la reigle en la main, aussi sont ilz les plus parfaicts a reduyre au point, a représenter le naturel, et a bien faire les umbres qu'on sache en Chrestienté. [...] Nous n'avons pas tant de telles belles vertus en cest endroit qu'ilz ont, aussi n'en voyons nous par dessa qui soient a comparer a feu Messire Leonard Vince, a Donatel, a Raphael d'Urbain, ny a Michel-Ange.

¹⁶⁴ Sur le lien entre les couleurs picturales et les « couleurs » de rhétorique chez Lemaire, productrices de *delectatio*, voir là encore F. Cornilliat, « *Or ne mens* »..., *op. cit.*, p. 751.

¹⁶⁵ G. Tory, *Champ Fleury*..., Paris, G. Tory et G. Gourmont, 1529, repr. en fac-similé, présenté et annoté par G. Cohen, Paris, 1931, Genève, Slatkine Reprints, 1973, f. Aij v^o (adresse au lecteur) : « Albert Durer noble Peintre Alemant est grandement a louer qui a si bien mis en lumiere son Art de Painture en deseignant les Corps de Géométrie. Les Ramparts de Guerre, et les Proportions du Corps humain ».

Je ne veulx pas dire qu'il n'y aye entre nous de beaulx et bons esperits, mais encores y a il faulte de continuer le Compas et la Reigle¹⁶⁶.

La primauté des Italiens dans le domaine artistique est associée à leur capacité de « représenter le naturel », notamment grâce à leur maîtrise technique de la perspective, illustrée par la référence au compas et à la règle, et à l'excellence du dessin, auquel renvoie le mot « umbres »¹⁶⁷. C'est précisément à ces deux arts que Tory emprunte les termes techniques qui définissent l'art de former les lettres. Comme dans les traités d'architecture dont il s'inspire, ses préceptes prennent pour point de départ les définitions euclidiennes du point, de la ligne droite et courbe, et des formes géométriques qui définissent la surface plane (« Superficie, ou plaine ») délimitant les contours de la lettre¹⁶⁸. Pour le tracé des lettres, Tory s'inspire de Vitruve et des traités italiens, qui comparaient les proportions d'un édifice à celles du corps humain. A leur suite, il fonde ses principes sur une double métaphore architecturale et corporelle qui l'incite à définir une série de termes techniques associés à la géométrie, à l'anatomie et à la construction perspective. Il introduit ainsi dans la langue française les notions de *plat(t)e forme* pour désigner le plan d'un édifice ou la forme d'une lettre¹⁶⁹, de *racourcy*, pour évoquer la représentation d'un visage, d'un corps ou d'une lettre en perspective¹⁷⁰, ou encore d'*arondissement*, pour caractériser l'effet d'arrondi donné à une forme sur une surface plane¹⁷¹. L'emploi de ces termes participe plus largement d'un éloge de la représentation perspective dont il fait l'éloge à maintes reprises, et qu'il considère, à la suite de Léonard de Vinci, comme le meilleur moyen de parvenir à la représentation du « naturel ».

L'introduction des termes techniques et l'éloge des pratiques artistiques modernes doit retenir d'autant plus notre attention qu'ils participent déjà explicitement, chez Tory,

¹⁶⁶ *Ibid.*, f. XXXIII v°.

¹⁶⁷ Voir l'analyse que fait C. Occhipinti de ce passage dans *Il Disegno in Francia...*, *op. cit.*, p. 31 : l'emploi par Tory du mot « umbres » ferait un écho à l'expression « umbratili pictura » utilisée par G. Budé dans ses *Annotations...* (1508) pour désigner le dessin.

¹⁶⁸ G. Tory, *Champ Fleury...*, *op. cit.*, f. XI r°-v° (début du Second Livre).

¹⁶⁹ *Ibid.*, f. XX r°-v° : « La plate forme du Collisee que j'ay veu mille fois en Romme, est toute manifeste et tres apparente en le O [...] ». La notion de *plate forme* traduit le latin *plana forma* utilisé par J. Pélerin et par G. Budé (voir C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.*, p. 41). Sur la « curiosité des monuments antiques » de Tory, voir aussi la préface de G. Cohen à cette édition du *Champ Fleury*, p. IV.

¹⁷⁰ *Ibid.*, f. XXIV r° : « Comme ces trois visages cy pres designez sont que l'un est veu en front, l'autre a demy ou envyrion, et le tiers encore plus racourcy... ». Voir là encore C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.*, p. 94. Sur l'emploi de ces termes dans la poésie des années 1550, notamment chez Ronsard, voir *infra*, ch. IV, « Le portrait dans les poèmes à forme libre : l'« Elegie à Janet ».

¹⁷¹ *Ibid.*, f. VIII v° : « nous pouvons estimer que le O est modele pour les panses et arrondissement de aulcunes autres lettres que de luy ». Le terme d'*arondissement* finit par désigner plus précisément la représentation du relief sur une surface plane.

d'une volonté d'enrichissement et de codification de la langue française. En effet, l'importation dans un texte français d'un lexique artistique dont le latin et l'italien avaient jusqu'alors la quasi-exclusivité contribue à la réalisation d'une *translatio studii* que l'auteur appelle de ses vœux, enjoignant ses contemporains à « écrire en François [...] tant pour la seurete de son dict langage François, que pour decorer la Nation et enrichir la langue domestique »¹⁷² ; elle participe aussi d'une forme de vulgarisation des techniques modernes à l'usage des artistes français. Mais surtout, le lexique de la perspective et de l'« ordre » architectural, que privilégie Tory dans sa définition de l'art de bien former les lettres, constitue un préalable à un art de bien prononcer, de bien ordonner et de bien orner la langue, comme l'annonce d'emblée l'adresse au lecteur du *Champ Fleury* :

Toutes choses ont eu commencement. Quant lung traitera des Lettres, et laultre des Vocales, ung Tiers viendra qui declarera les Dictions. Et puis encore ung aultre surviendra qui ordonnera la belle Oraison. Par ainsi on trouvera que peu a peu on passera le chemin, si bien qu'on viendra aux grans Champs Poetiques et Rhetoriques, pleins de belles, bonnes et odoriferentes fleurs de parler et dire honnestement et facilement tout ce qu'on voudra¹⁷³.

L'assimilation des techniques artistiques et architecturales modernes, comme le dessin et la perspective, à l'art de former les lettres traduit la volonté de fonder une nouvelle architecture de la langue. En théorisant de manière originale une nouvelle forme de « parallèle » entre la langue française, dans sa plus concrète matérialité, et la représentation figurée, Tory introduit ainsi, en même temps qu'un lexique artistique d'une variété et d'une précision encore inédites, un nouveau rapport à la langue littéraire.

En l'absence d'une véritable littérature artistique française dans la première moitié du XVI^e siècle, les termes techniques et artistiques introduits, notamment, par Tory se diffusent à travers les traductions des traités sur l'art latins et italiens. C'est à J. Martin, un humaniste italianisant proche de la Pléiade, qu'on doit les principales traductions de textes littéraires et théoriques consacrés, en tout ou en partie, aux arts visuels : le *Songe de Poliphile*, traduit en 1546 du latin de Francesco Colonna, ainsi que les traités d'architecture de Sebastiano Serlio (traduit de l'italien en 1545), de Vitruve (1547) et

¹⁷² *Ibid.*, f. XII v^o. Sur une possible lecture du *Champ Fleury* comme une « Deffence et Illustration de la Langue Française », voir aussi les remarques de G. Cohen dans l'« Avant-Propos » du *Champ Fleury*, p. XVI.

¹⁷³ *Ibid.*, « Aux Lecteurs de ce Present Livre », non paginé.

d'Alberti (1553)¹⁷⁴. Jean Martin commence à se familiariser avec la réalité architecturale et picturale en retraduisant le livre de F. Colonna, récit allégorique d'une quête amoureuse et initiatique dans un paysage de ruines, de palais et de temples, qui avait contribué, à partir de l'édition *princeps* de 1499, à divulguer certaines idées du *De Pictura* d'Alberti. Le travail de traduction y est déjà explicitement lié à la volonté de « faire parler notre naturel » à cet ouvrage qui retient surtout l'attention de Jean Martin et de ses contemporains, comme le signale G. Polizzi, pour « la dynamique du projet architectural ». Plus que le récit lui-même, ce sont en effet les descriptions des monuments que retient le traducteur : « pyramides, obélisques [...], la différence des colonnes, leurs mesures, piédestals, bases et chapiteaux [...] puis les architraves, frises, corniches et frontispices avec leurs ouvrages »¹⁷⁵. Déjà remarquable dans le *Poliphile*, l'attention de Jean Martin à la précision et à la variété des termes techniques et architecturaux commande à plus forte raison, entre 1545 et 1553, ses traductions de traités d'architecture, qui témoignent d'une réflexion approfondie sur le moyen d'enrichir la langue française par l'importation du lexique artistique. Pour sa traduction de Vitruve, confronté à la double difficulté de traduire et de moderniser les concepts architecturaux que l'auteur latin avait lui-même pour une grande part adaptés du grec, Jean Martin s'appuie sur le vocabulaire utilisé par les théoriciens de l'art récents ou contemporains, d'Alberti au sculpteur Jean Goujon, en passant par l'architecte Fra Giocondo, Budé, Philandrier, et Sebastiano Serlio qu'il venait de traduire. La richesse du vocabulaire artistique dans l'*Architecture ou art de bien bastir* est le résultat d'une confrontation entre le lexique hérité de ces auteurs et la propre expérience artistique et philologique de Jean Martin, soucieux de mesurer la précision de ses termes à la pratique artistique proprement dite et au langage réel, contemporain, des « ouvriers » :

¹⁷⁴ Jean Martin avait effectué un séjour en Italie comme secrétaire de Maximilien Sforza (1527-1528) et avait fréquenté le milieu italianisant de Lyon. Outre le *Poliphile* et les textes théoriques mentionnés ci-dessus, on lui doit des traductions des *Azolains* de Bembo, du *Roland Furieux* de l'Arioste et de l'*Arcadie* de Sannazar. Quelques éléments biographiques dans *Jean Martin. Un traducteur au temps de François Ier et de Henri II*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1999 (voir notamment l'article de T. Uetani, p. 13-32).

¹⁷⁵ *Discours du Songe de Poliphile...*, Paris, Jacques Kerver, 1546, « Jan Martin Secrétaire de Monseigneur le Révérendissime Cardinal de Lenoncourt aux lecteurs », f. II v^o-III v^o. Voir aussi la présentation de G. Polizzi à sa réédition du *Poliphile*, Editions de l'Imprimerie Nationale, p. VII-XXIX, en part. les p. XVII-XXIV sur la « naturalisation » du texte italien et sur la réception du *Poliphile* en France. Selon G. Polizzi, Tory s'était déjà inspiré, dans son *Champ Fleury*, des descriptions de l'*Hypnerotomachia Poliphilii* pour son évocation des obélisques romains qu'il aurait pourtant réellement contemplés.

Si est ce (a dire vray) qu'ilz [les théoriciens] ne m'y ont en tout et par tout assisté, ains a souventesfois convenu que je me soye fait la voye par le moyen de la raison, joincte à l'usage du compas et pratique de pourtraicture, dont j'ay presenté les choses aux ouvriers, teles que je les concevoye en fantasie afin d'en avoir leur jugement avec la propriété des termes de leurs ars correspondans aux antiques [...]¹⁷⁶

L'intérêt porté au lexique des architectes et des « ouvriers » apparaît lié à un souci de « propriété des termes » qu'on retrouve formulé, dans les années qui suivent, par les textes théoriques des poètes de la Pléiade et de leurs contemporains. Du Bellay, puis Ronsard recommandent en effet aux futurs poètes de connaître le vocabulaire des artisans et des arts mécaniques : « toutes sortes d'Ouvriers, et gens Mecaniques, comme Mariniers, Fondeurs, Peintres, Engraveurs », ainsi que « leurs inventions, les noms des matieres, des outiliz, et les termes usitez en leurs Ars, et Metiers » pour enrichir le français littéraire et améliorer la précision de la langue, mais aussi pour orner leur poésie de « belles comparaisons, et vives descriptions de toutes choses »¹⁷⁷. Le rôle joué par une personnalité telle que J. Martin dans l'apprentissage du lexique artistique est manifeste dans la traduction du *De Re Aedificatoria* d'Alberti, publiée posthume en 1553, l'année même de la mort du traducteur. Le texte du traité y est précédé d'une dédicace au roi Henri II de l'éditeur et traducteur Denis Sauvage, qui célèbre la carrière de Jean Martin et son rôle dans l'enrichissement de la langue :

... vous osant bien promettre [...] qu'outre le pur et vray langage françois ordinaire, congnu par ses traductions de l'Arcadie de Sannazar, des Azolains de Bembo, du Poliphile, de Vitruve [...], y trouverez votre langue enrichie de mille mots, paravant cachés dedans les boutiques des seuls ouvriers [...]¹⁷⁸.

Suivent une série d'épithètes en l'honneur du défunt ; la première, due à Ronsard, commence par un éloge du travail de J. Martin, où le rappel classique de l'inéluctabilité de la mort côtoie l'illustration par l'exemple, à travers l'emploi d'un lexique artisanal et architectural précis, du rôle de « passeur » de la langue que joua J. Martin :

Tandis qu'à tes edifices
Tu faisais des frontispices,
Des termes, des chapiteaux,
Ta truelle et tes marteaux
N'ont seu de ta destinée

¹⁷⁶ *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, mis de latin en françoys par Jan Martin...*, Paris, J. Gazeau, 1547, « Avertissement aux Lecteurs ». Voir aussi l'article de F. Lemerle, « Jean Martin et le vocabulaire d'architecture », dans *Jean Martin. Un traducteur...*, op. cit., p. 113-127.

¹⁷⁷ J. Du Bellay, *La Deffence...*, op. cit., II, 11.

¹⁷⁸ *L'Architecture et Art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert, Gentilhomme Florentin, divisée en dix livres, traduits de Latin en François, par deffunct Jan Martin, Parisien...*, A Paris, par Jacques Kerver, 1553, « Au treschrestien Roy Henry, deuxieme de ce nom », f. aij.

Rompre l'heure terminée¹⁷⁹.

Est ainsi mis en avant le rôle central de la traduction dans l'importation et dans l'élaboration d'un lexique technique et artistique amené à prendre une place importante non seulement dans l'enrichissement et dans le renouvellement du français littéraire, mais encore, et plus largement, dans l'affirmation d'une *translatio studii* visant à faire des productions françaises, artistiques et poétiques, autant d'exemples d'un savoir-faire nouveau. Vers la fin du siècle encore, Guy Le Fèvre de la Boderie, l'auteur de la *Galliade*, rend hommage au rôle joué par Jean Martin dans « l'illustration » de la langue française par la maîtrise des techniques artistiques :

et toy, laborieux et propre Jan Martin, qui cest art illustrant as avec illustrée nostre langue des mots de l'art mesme accoustrée...¹⁸⁰

B. « Peindre en Poésie » : lexique artistique et théorie poétique

La contribution des artistes français, comme J. Perréal et J. Goujon, des poètes comme J. Lemaire de Belges et des philologues ou traducteurs comme G. Tory ou J. Martin, apparaît donc comme un élément essentiel de la diffusion du lexique et de la théorie artistiques en France dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Dans les textes théoriques et poétiques de la Pléiade, elle se traduit par une revalorisation du langage technique et artisanal, doublement liée à l'élaboration de la poétique descriptive, d'une part parce qu'elle introduit une exigence de précision ou de « propriété des termes » dans la poésie, d'autre part parce qu'elle souligne l'importance du modèle artistique dans la pratique de la vive représentation.

Nous avons rappelé à propos des traductions de Jean Martin que le lexique artistique et, plus largement, le langage des artisans ou des « ouvriers » participait, chez les poètes de la Pléiade, d'un enrichissement de la langue. De fait, les arts poétiques de cette période, ainsi qu'un certain nombre de textes métapoétiques recourent fréquemment à la comparaison entre les arts visuels et la poésie, ou aux mots de la peinture, du dessin et parfois de l'architecture comme autant de désignations du travail du poète. Les poètes et théoriciens des années 1550, comme l'a montré l'étude de

¹⁷⁹ *Ibid.*, « Epitaphe de Jan Martin, par Pierre de Ronsard, Vandomois », v. 1-6, f. aij v^o.

¹⁸⁰ G. Le Fèvre de la Boderie, *La Galliade, ou De la Révolution des arts et sciences*, Paris, G. Chaudière, 1578 ; cité par C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.*, p. 16.

C. Occhipinti, tendent à puiser dans les traductions de textes de critique d'art récents un vocabulaire précis et varié, qui souligne les affinités théoriques entre l'imitation poétique et les techniques artistiques. Il faut aussi souligner le travail des lexicographes comme Robert Estienne, auteur en 1549 d'un *Dictionnaire françois latin* plusieurs fois réédité et augmenté, qui contribue à diffuser et à fixer l'usage de termes techniques et artistiques parfois récents¹⁸¹. En somme, au-delà de la traditionnelle comparaison entre poésie et peinture, c'est tout un vocabulaire artistique spécialisé qui acquiert un droit d'entrée dans la théorie poétique.

1. Retours sur l'ut pictura poesis : la référence picturale dans les arts poétiques français

La référence artistique fait son entrée dans les arts poétiques français dès la fin des années 1540, à mesure que s'impose, avec la diffusion du texte d'Horace et de ses commentaires, la comparaison entre les arts, *topos* relayé de manière précoce par les arts poétiques italiens. L'*Art Poétique françois* de Sébillet se réfère ainsi aux premiers vers de la poétique horatienne pour fonder sa définition du blason sur une comparaison entre la poésie et l'armoirie :

Et comme le peintre et le Poète sont cousins germains, d'où la règle : Pictoribus atque poetis, etc. me faudrait peu pousser pour croire que le Blason des couleurs aux Armoiries, nous eût été origine de peindre en Poésie notre Blason¹⁸².

Filant la métaphore picturale, il rapproche ensuite le genre du blason de celui de la description, qui « peint et colore [...] la chose décrite par ses propriétés et qualités accidentaires ». Dès le texte de Sébillet, la comparaison horatienne entre les arts, interprétée comme une invitation à « peindre en Poésie », trouve ainsi à s'exprimer de manière privilégiée dans la théorie de la poésie descriptive.

Les arts poétiques écrits dans les années qui suivent par les poètes-théoriciens de la Pléiade et par leurs contemporains vont souvent accentuer cette tendance. La comparaison entre poésie et peinture est parfois employée de manière assez fidèle à la

¹⁸¹ R. Estienne, *Dictionnaire françois latin, autrement dict les mots françois avec les manieres d'user d'iceulx, tournez en Latin*, Paris, R. Estienne, 1549. Voir aussi C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.*

¹⁸² T. Sébillet, *Art poétique français* (1548), dans F. Goyet (éd.), *Traité de poétique...*, *op. cit.*, p. 136. Sur la description comme genre et ses rapports avec la définition, voir notre premier chapitre, « Descriptions et “vives représentations” ».

lettre du texte horatien : ainsi, dans l'avant-dernier chapitre de *La Deffence...*, Du Bellay, en appelant au jugement du lecteur, reprend à son compte les réflexions d'Horace sur la réception d'une œuvre et rappelle que « les jugementz des Hommes sont divers, comme en toutes choses, principalement en la Poësie, la quelle est comme une Peinture, et non moins qu'elle, subjecte à l'opinion du vulgaire »¹⁸³. Peletier, bon connaisseur de l'*Art poétique* d'Horace qu'il avait, rappelons-le, traduit dès 1541, effectue au début de son *Art poétique* de 1555 une synthèse des deux comparaisons horatiennes entre poésie et peinture, pour finalement orienter le « parallèle » entre les arts dans le sens d'une égale liberté d'invention accordée aux peintres et aux poètes :

La poésie bien proprement est comparée à la Peinture pour beaucoup de convenances qu'elles ont ensemble : L'une que le Peintre peut librement fantesier sur son ouvrage en ordonnance, en habits, en qualités de personnes : en paysages, arbres, fleurs et autres embellissements : Comme aussi le Poète en disposition, discours, digressions, et tant de sortes d'ornements. Et aussi conviennent toutes deux en cela, que chacune se juge de près ou de loin, de prime vue ou à loisir, en l'obscur ou au jour, diversement. Mais l'une des plus évidentes ressemblances qui soit entre les deux, est que comme le Tableau est susceptible de toutes sortes de portraits, ainsi le Poème de tous Sujets [...] ¹⁸⁴.

La comparaison entre les arts, d'inspiration nettement horatienne – le passage sur le « jugement » des œuvres est une traduction presque littérale des vers sur l'*ut pictura poesis* – est aussi l'occasion d'un développement sur la « fantaisie » du poète et sa liberté de traiter, à l'instar de l'artiste, une grande variété de sujets, qui requiert une non moins grande variété dans la composition et l'ornementation du tableau ou du poème. Le parallèle entre les arts, qui illustre chez Horace une réflexion sur la disposition ou sur la réception de l'œuvre, aboutit ainsi chez Peletier à une comparaison terme à terme entre la poésie et la peinture, qui suggère une ressemblance formelle et non seulement métaphorique entre les deux arts, l'« ordonnance », les personnages, les paysages et les « embellissements » de l'un répondant à la « disposition », aux « discours », aux « digressions » et aux « ornements » de l'autre. Le rapprochement de l'artiste et du poète prend ainsi une valeur incitative : il alimente une réflexion sur la capacité de la langue poétique à représenter avec précision des sujets aussi variés que « les Guerres, l'Amour, la Pastoralité et l'Agriculture »¹⁸⁵, et sur son possible enrichissement :

¹⁸³ Du Bellay, *La Deffence...*, *op. cit.*, II, XI.

¹⁸⁴ Peletier, *Art poétique*, I, III, éd. F. Goyet, *Traité de poétique...*, *op. cit.*, p. 248.

¹⁸⁵ *Idem.*

Et cette partie m'admoneste de dire, que notre Poésie Française n'est pas encore en sa grandeur : d'autant qu'elle est jusques ici trop voisine du langage vulgaire [...] chose qui argue une enfance et imperfection de notre Art.¹⁸⁶

C'est donc souvent à travers le filtre de la théorie descriptive, parfois doublé d'une réflexion sur l'enrichissement de la langue poétique, que la comparaison entre poésie et peinture se diffuse dans les textes théoriques français. Héritant de leurs homologues italiens la relecture de l'*ut pictura poesis* à travers la *mimesis* - « imitation de la nature », les théoriciens français en viennent à utiliser la référence artistique pour désigner un pouvoir de représentation commun au peintre et au poète, et à lui accorder une valeur normative : il incombe au poète de savoir représenter la nature aussi bien ou mieux qu'une œuvre d'art. En témoignent dès 1554 ces vers du poète Jacques Tahureau, un émule de Ronsard, dans un poème adressé à Saint-Gelais :

Les poèmes plus parfaictz
Doivent ressembler aux traictz
Du bon peintre, qui prend cure
De rendre au vif la nature¹⁸⁷.

Parallèlement à la tradition horatienne de l'*ut pictura poesis*, la comparaison entre les arts tend ainsi peu à peu à s'imposer comme une figure du pouvoir mimétique de la poésie, un indice de vive représentation. Ronsard lui-même, dans des textes un peu plus tardifs, compare volontiers à la peinture le pouvoir de description et d'imitation du poète ; dans l'*Abrégé* de 1565, la référence picturale souligne l'utilité de pratiquer des descriptions « à l'imitation d'Homère [...] sur lequel tu tireras au vif les plus parfaits linéaments de ton tableau »¹⁸⁸ ; la préface de la *Franciade* (1572) définit la poésie héroïque comme une « peinture, ou plustost imitation de la nature »¹⁸⁹.

Cette conception de la poésie comme imitation de la nature continue longtemps de régir l'emploi de la référence picturale dans les arts poétiques français, même les plus fidèles en apparence au texte horatien. En 1605 encore, l'*Art poétique françois* de Vauquelin de la Fresnaye, dont J. C. Monferran a récemment montré qu'il présentait

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 250

¹⁸⁷ J. Tahureau, *Les Premières Poésies*, 1554, « A Monseigneur de Saingelays », *Poésies complètes*, éd. T. Peach, Genève, Droz, 1984, p. 140. Ces vers sont souvent cités comme exemple d'utilisation de la référence picturale en poésie française : voir G. Castor, *La Poétique de la Pléiade...*, *op. cit.* ; C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.* ; T. Chevolet, *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*

¹⁸⁸ P. de Ronsard, *Abrégé de l'art poétique*, [réf exacte]

¹⁸⁹ P. de Ronsard, « Preface sur la *Franciade* » (1587), Lm XVI, p. 345.

une « traduction paraphrastique intégrale » en même temps qu'une « actualisation » de la poétique horatienne¹⁹⁰, propose des premiers vers d'Horace la lecture suivante :

Donc s'un peintre avoit peint un beau visage humain,
Y joignant puis après d'un trait de mesme main,
Un haut col de cheval dont l'estrange figure
D'un plumage divers bigarrast la nature,
Et qu'ores d'une beste, et qu'ores d'un oyseau
Il adjoutast un membre à ce monstre nouveau, [...]
Sire, venant à voir ce monstre de Sirene,
De rire que je croy vous tiendriez à peine.
Croyez ô mon grand Roy qu'en ce tableau divers,
Semblable vous verrez un beau livre en ces vers,
Auquel feintes seront diverses Poësies,
Comme au chef d'un fievreux sont mille fantasies :
De sorte que le bas ni le sommet aussi
Ne se rapporte point à mesme sorte icy :
Toutefois tout le corps des figures dépeintes
Donnent un grand plaisir ainsi quelles sont feintes :
Ce sont des vers muets que les tableaux de prix
Ce sont tableaux parlants que les vers bien écrits.¹⁹¹

Ce passage constitue bien une glose du *pictoribus atque poetis* et de la célèbre chimère horatienne ; toutefois, s'il semble suivre de près le mouvement du texte horatien, Vauquelin intercale dans sa paraphrase une réflexion sur le plaisir pris aux imitations, qui fait écho à la théorie aristotélicienne de la *mimesis* à laquelle il se référerait quelques vers auparavant (v. 187-193). La dénonciation horatienne des chimères artistiques ou poétiques est ainsi peu à peu détournée vers un éloge de l'imitation bien réussie, qui suscite du plaisir quelle que soit la beauté ou la laideur de son sujet ; c'est désormais « la qualité de l'imitation » qui fait « la qualité de l'œuvre »¹⁹². Une semblable analyse pourrait être faite à propos du passage du livre III où Vauquelin développe la formule de *ut pictura poesis*. Sa traduction, fidèle dans un premier temps au texte d'Horace, recentre peu à peu la comparaison entre les arts autour de l'idée d'imitation de la nature, faisant surgir les qualités descriptives et picturales de la poésie :

La douce Poésie est comme la peinture,
Que belle on trouvera bien prise en sa nature :
Car l'une de plus près, plus belle semblera,

¹⁹⁰ J.-C. Monferran, *L'Ecole des Muses*, mémoire pour l'Habilitation à diriger des Recherches, Université Paris X, 2009, ch. I, p. 50 sq. Nous tenons à remercier J.-C. Monferran de nous avoir confié ce chapitre de son mémoire avant sa publication ; les analyses que nous donnons ici de l'art poétique de Vauquelin suivent de près une partie de son propos.

¹⁹¹ J. Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poétique* (1605), I, 205-226, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁹² J. C. Monferran, *L'Ecole des Muses...*, *op. cit.*, p. 53.

Et l'autre de plus loin davantage plaira [...]
Tout ainsi le Poète en ses vers ravira
Par divers passetemps celui qui les lira,
Emerveillé de voir tant de choses si belles,
En ses vers repeignant les choses naturelles :
Et de voir son esprit de ce monde distrait,
Mirer d'un autre monde un autre beau portrait.¹⁹³

Dans le prolongement des commentaires et des poétiques italiennes, la comparaison horatienne entre poésie et peinture est ainsi peu à peu assimilée, dans les arts poétiques français, à la nécessité d'imiter la nature et de faire de la poésie un « tableau » ou un « portrait » du monde. A mesure que s'impose cet impératif dans le discours sur la poésie, on assiste à une tendance à transposer un lexique artistique toujours plus riche et spécialisé dans la théorie poétique.

2. Le lexique artistique et ses emplois métapoétiques

L'intégration du lexique artistique dans le discours théorique sur la poésie et dans les textes métapoétiques autour de 1550 répond ainsi à deux exigences distinctes mais complémentaires : elle marque d'une part la volonté de désigner la poésie comme une « peinture » de la nature, et elle répond, d'autre part, au désir d'illustrer le pouvoir représentatif de la poésie par l'emploi d'un vocabulaire précis et approprié. Le lexique artistique se développe dès lors de manière privilégiée dans la théorie et dans la poésie descriptives, avec une prédilection assez nette pour les domaines du dessin et de la peinture, parfois de l'architecture et de la sculpture.

a) « Couleurs », « traictz » et « lineamens » : du « contour » à la « dernière main »

Alors que les traités sur l'art et les traductions commencent à diffuser le lexique et les techniques du dessin, l'un des motifs qui apparaît le plus souvent dans les textes théoriques ou métapoétiques est celui des « traits » et des « lineaments » ou « lineatures » tracés par la plume du poète, image qu'exploitait déjà la poésie de Maurice Scève :

Plus je poursuis par le discours des yeulx
L'art et la main de telle pourtraicture,

¹⁹³ J. Vauquelin, *L'Art Poétique*, III, v. 647-650 et 669-674

Et plus j'admire, et adore les cieux
Accomplissantz si belle Creature,
Dont le parfaict de sa lineature
M'esmeult le sens, et l'imaginative :
Et la couleur du vif imitative
Me brule, et ard jusques à l'esprit rendre.¹⁹⁴

Conformément aux deux principes désormais reconnus comme constitutifs de l'art pictural, la « pourtraicture » de l'aimée tient sa perfection du dessin ou « lineature » et de la couleur « du vif imitative ». Le premier vers indique nettement la valeur métopoétique du passage : c'est par le « discours des yeux » que le poète, suivant du regard les traits du portrait qu'il observe, les retrace à son tour dans ses vers, traduisant par les mots la linéarité des contours. La « lineature » et les « couleurs » indiquent la beauté de la dame tout en soulignant l'absence de description, attribuant au seul « discours » le pouvoir d'évoquer, en la narrativisant, cette beauté qui « brule » le poète. L'emploi du lexique artistique va ainsi de pair, chez Scève, avec une certaine réticence envers la description¹⁹⁵.

A l'époque de la Pléiade, le lexique artistique et plus spécifiquement le motif des « lineaments » et des « couleurs », objet de plusieurs entrées dans l'édition de 1549 du *Dictionnaire* d'Estienne, se développe dans les textes théoriques et métopoétiques. Dans un premier temps, l'emploi de cette image reste généralement cantonné aux textes qui traitent de la poésie amoureuse. Du Bellay y recourt, par exemple, dans la préface de la seconde édition de *L'Olive* (1550), pour se défendre des accusations de plagiat qu'avait portées contre lui Barthélémy Aneau, l'auteur du *Quintil Horatian* :

Si deux peintres s'efforcent de représenter au naturel quelque vif protrait, il est impossible qu'ilz ne se rencontrent en mesmes traictz, et lineamens, ayant mesme exemplaire devant eulx¹⁹⁶.

La référence picturale permet au poète de justifier la pratique de l'imitation, tout en intégrant celle-ci à la problématique plus large de la représentation du « naturel » : c'est à la fois sur un « exemplaire » naturel – ou supposé tel – et sur le traitement qu'en

¹⁹⁴ M. Scève, *Délie, objet de plus haute vertu*, dizain 288, éd. E. Parturier [1^e éd. 1916], texte introduit par C. Alduy, Paris, S.T.F.M., 2001, p. 197-198.

¹⁹⁵ Sur l'emploi du lexique figuratif dans la poésie de M. Scève, voir C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.*, p. 35-37. Sur le rapport de M. Scève à la description, voir aussi V. Denizot, « Comme un soucy aux rayons du soleil ». *Le jeune Ronsard et la poétique de la merveille*, Genève, Droz, 2003, p. 148-149, qui souligne la tendance du poète à la « narrativisation » plutôt qu'à la description (par opposition, notamment, à Ronsard).

¹⁹⁶ J. Du Bellay, *L'Olive augmentee* (1550), « Au Lecteur », éd. E. Caldarini, Paris, STFM, 2007, p. 236-237.

ont fait ses prédécesseurs que le poète calque les principaux « traictz et lineamens » de son portrait. La référence picturale s'inscrit là dans une conception de l'imitation poétique qui rejoint celle que Du Bellay exposait un an plus tôt dans la *Deffence* : si le « dessin » du poète recouvre les « traictz » de ceux qui l'ont précédé, c'est parce que son œuvre est le fruit d'une imitation et d'une assimilation des poètes du passé, dont le style, à force d'être lu, étudié et imité, est devenu comme une « seconde nature » du poète¹⁹⁷. L'imitation de la nature ne se conçoit pas, dès lors, sans l'imitation littéraire, et l'image des « traictz et lineamens » indique précisément cette capacité du poète de conformer le « dessin » de son œuvre à celui des meilleurs auteurs du passé, tout en se l'appropriant et finalement en l'individualisant. La métaphore des « traictz et lineamens » vient ainsi compléter l'image picturale que Du Bellay utilisait dans la *Deffence* pour illustrer, précisément, sa conception de l'imitation :

Voyla en bref les Raisons, qui m'ont fait penser, que l'office et diligence des Traducteurs, autrement fort utile pour instruyre les ingnorans des Langues etrangeres en la congnoissance des choses, n'est suffisante pour donner à la nostre ceste perfection, et comme font les Peintres à leurs Tableaux ceste derniere main, que nous desirons¹⁹⁸.

L'image de la « dernière main », empruntée à Quintilien, renvoie, par opposition aux « traictz et lineamens », aux éléments non traduisibles de la langue poétique – « Metaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, et tant d'autres figures »¹⁹⁹ – qui font la force et la « vertu » de l'éloquence et qui ne s'acquièrent que par une pratique rigoureuse et assidue de l'imitation²⁰⁰. C'est d'ailleurs à propos de sa propre traduction de Virgile, mais dans un emploi négatif, que Du Bellay, dans son épître-préface à Jean de Morel de 1552, reprend l'image des « lineamens » :

¹⁹⁷ Nous empruntons l'idée de « seconde nature » à C. Gutbub, « Du livre X de Quintilien à la *Deffence* de Du Bellay : le motif de la culture et l'imitation entre nature et art », article cité : utilisée par Quintilien, la formule est associée au processus d'« innutrition » des auteurs anciens, dont le style finit par être « digéré » et incorporé par le poète. Scaliger fera une autre utilisation de l'expression de « seconde nature » (*altera natura*) dans le cadre d'un développement sur la *mimesis* poétique (voir *infra*).

¹⁹⁸ J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, V.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Pour un commentaire de ce passage et de l'image de la « dernière main », voir C. Gutbub, article cité. Comme le signale C. Gutbub, l'image picturale de la « dernière main » apparaît aussi dans l'adresse « Au Lecteur » de la première édition de *l'Olive*, sous la forme d'une *captatio benevolentiae* où Du Bellay compare son recueil « à un fruit abortif, ou à ces Tableaux, ausquels le Peintre n'a pas encore donné la dernière main ».

[...] non que je me vante (je ne suys tant impudent) d'avoir en cet endroit contrefaict au naturel les vrais lineamens de Vergile ; mais quand je diray que je ne m'en suys du tout si eslongné, [...] je croy que les equitables oreilles n'en devront estre offensées²⁰¹.

Des « traictz et lineamens » du tableau à la « dernière main » ajoutée par le poète, le pouvoir de représentation poétique apparaît ainsi comme le fruit d'un long travail d'assimilation technique et stylistique, toujours confronté aux exigences du « naturel » et du vivant. Le lexique pictural et artistique, qui avait, chez Scève par exemple, valeur de métaphore du discours poétique – les « lineatures » du portrait traduisant la linéarité du discours – participe donc pleinement, chez Du Bellay, de la théorie de l'imitation poétique, les « traictz et lineamens » s'apparentant au modèle ou au « patron » suivi par le poète, tandis que la « dernière main » renvoie à son style propre, nourri par l'assimilation des auteurs du passé.

b) Des « lineamens » à l'édifice poétique : lexique artistique et figuration poétique chez Ronsard et Scaliger

A partir des années 1550, notamment grâce aux traductions de Jean Martin, le lexique du dessin, de la peinture et de l'architecture se diffuse de façon plus massive dans les textes théoriques et littéraires. Les éditions françaises de Vitruve et d'Alberti semblent avoir joué un rôle important dans cette évolution, contribuant à vulgariser la référence au dessin et les notions de « contour » et de « linéament », souvent associés à l'idée de modèle, de forme ou de « patron », par opposition aux « couleurs », associées à la matière, qui attirent le regard et contribuent à créer l'illusion de vie²⁰². Un poème de Jacques Tahureau (1554) compare la poésie à un « tableau » que le peintre, après en avoir « trassé » la « lineature », aurait « enrichi() de sa peinture, / D'une et d'autre couleur vifve/ Lui donnant forme naïfve »²⁰³. La poésie de Ronsard recourt aussi volontiers à de tels termes : ainsi la fameuse « Elégie à Janet peintre du Roi » (1556) décrit le portrait de l'aimée comme un équilibre subtil entre une parfaite « lineature » qui donne forme au dessin, et des couleurs peintes « au vif » qui semblent animer le personnage portraituré. Dans le même temps, parallèlement au lexique du dessin et de la peinture, commencent à se diffuser dans les textes théoriques et métapoétiques des

²⁰¹ J. Du Bellay, épître-préface « Au seigneur I. de Morel Ambrunoys » introduisant *Le Quatriesme livre de l'Enéide de Vergile, traduit en vers françoys* (1552), *Œuvres poétiques*, éd. citée, vol. VI, p. 250.

²⁰² Sur ce point, voir C. Occhipinti, *Il Disegno...*, *op. cit.*, p. 46-47. Le premier livre du *De Re aedificatoria* d'Alberti était intitulé *De lineamentis*, soulignant la fonction première du dessin dans l'élaboration de l'œuvre architecturale.

²⁰³ J. Tahureau, *Les Premières Poësies...*, éd. T. Peach, *op. cit.*, p. 101

références aux arts en relief ou en trois dimensions, notamment à la gravure (« engravure ») et à la sculpture ou « taillure », comme dans ces vers adressés par Louis Le Caron à Ronsard (1554) :

Tu n'imites l'Engraveur,
Que l'Imagere taillure
Enflame au vulgaire honneur
De la muete graveure,
De l'ouvrage elaboré
Empaessant la louange,
Laquelle d'oubly ne vange
L'ouvrier par ell'honoré²⁰⁴.

Avec la diffusion des théories sur l'imitation, nourries par les commentaires de la mimesis aristotélicienne, le lexique artistique est de plus en plus souvent utilisé pour désigner l'activité imitatrice du poète. Scaliger, le principal introducteur de la *Poétique* d'Aristote en France, recourt à plusieurs reprises à des notions techniques en partie héritées des traités en latin d'Alberti²⁰⁵, et associées à l'art du dessin – *lineamenta*, *umbra* –, de la peinture – *lux*, *color* – et de l'architecture – *flexus*, *depressiones*, *elationes*, *recessus* (courbures, renforcements, saillies, arrière-plans) – pour désigner les qualités esthétiques de la poésie. C'est dans la réflexion sur l'imitation poétique qu'on trouve l'une des plus remarquables « série(s) de notations plastiques » des *Poetices libri VII*²⁰⁶ :

Hactenus rerum ideae quem ad modum ex ipsa naturae exciperentur, Virgilianus ostendimus exemplis. Ita enim eius poesi evenisse censeo sicut et picturis. Nam et plastae et ii, qui coloribus utuntur, ex ipsis rebus capessunt notiones, quibus lineamenta, lucem, umbram, recessus imitentur. Quod in quibusque praestantissimum inveniunt, e multis in unum opus suum transferunt : ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges potuisse uideantur.²⁰⁷

²⁰⁴ L. Le Caron, *La Poësie de Loys Le Caron Parisien*, Paris, V. Sertenas, 1554, f. 51v° ; référence donnée par E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, entrée « tailleure ».

²⁰⁵ Sur l'héritage d'Alberti dans les *Poetices libri VII* de Scaliger, voir l'article de P. Lardet, « "Figure" dans la *Poétique* de Jules César Scaliger : une plastique du discours », *La Statue et l'empreinte...*, *op. cit.*, p. 151-181

²⁰⁶ Selon la formule de P. Lardet, article cité, p. 158.

²⁰⁷ J.-C. Scaliger, *Poetices libri septem*, *op. cit.*, III, 25, 285 (nous soulignons) : « Jusqu'ici, nous avons montré avec les modèles virgiliens comment nous dégageons de la nature même les idées des objets. De fait, je crois qu'il s'est produit pour la poésie la même chose que pour les tableaux. En effet, les sculpteurs et ceux qui ont recours aux couleurs tirent des objets mêmes les notions qui leur permettent d'en imiter les contours, la lumière, l'ombre et les renforcements. A partir d'un grand nombre d'objets, ce qu'ils trouvent de plus remarquable en chacun d'eux, ils le transposent en une seule de leurs œuvres, si bien qu'ils semblent avoir, non pas reçu un enseignement de la nature, mais rivalisé avec elle, ou plutôt réussi à lui imposer des lois ». Nous suivons la traduction donnée par R. W. Lee/ M. Brock, *Ut pictura poesis...*, *op. cit.*, p. 27.

L'emploi des termes artistiques soutient chez Scaliger une conception originale de l'imitation poétique, qui superpose la *mimesis* aristotélicienne et l'imitation des modèles littéraires, cette dernière étant incarnée dans la seule figure de Virgile. La suite *lineamenta, lucem, umbram*, peut-être reprise d'Alberti, accorde à l'art du dessin ou aux linéaments la première place dans le travail d'imitation ; conformément à la tradition théorique depuis Alberti, les *lineamenta* correspondent en effet à l'étape plus intellectuelle de l'élaboration des formes ou des « idées » (*rerum ideae... ipsa naturae*), terme que Scaliger utilise, rappelons-le, dans un sens non platonicien²⁰⁸. Le terme de *lineamenta* avait déjà été utilisé par Scaliger à propos de la conception des figures de style ; il donne un contenu concret, d'ordre artistique, à l'élaboration du style poétique, en même temps qu'il renvoie à l'idée de modèle naturel et poétique. La poésie virgilienne s'offre comme l'exemple d'une œuvre qui recrée la nature en en extrayant la beauté des formes et en les réordonnant, à l'instar d'un Zeuxis recomposant les atouts des cinq plus belles jeunes filles de Crotone pour créer une image supérieure de la beauté²⁰⁹. Dès lors, représenter la nature, c'est imiter l'*altera natura*²¹⁰ de Virgile, et calquer sur sa poésie les *lineamenta* de l'œuvre à venir, préalable indispensable à l'ajout des couleurs, des ombres et de la lumière (*lucem, umbram*), du relief (*recessus*), qui permettent de recréer les effets mêmes de la nature en poésie. À la différence de Du Bellay, qui plaçait l'imitation des meilleurs auteurs au cœur de la composition artistique ou poétique, Scaliger fond l'imitation des auteurs dans une conception étendue de la *mimesis* qui conduit à définir la poésie comme un parfait artefact de la nature.

Il n'est pas impossible que Ronsard, recourant dans ses textes théoriques au même type de lexique artistique, se soit souvenu de Scaliger²¹¹. Dans l'*Abrégé de l'Art poétique*, publié en 1565, soit peu après les *Poetices libri VII*, il place en effet le motif

²⁰⁸ Voir *supra*, ch. I, « Entre Aristote et Horace : l'*enargeia* dans les poétiques néo-latines... ».

²⁰⁹ Nous empruntons à P. Lardet, « *Figure* dans la *Poétique*... », article cité, p. 158, la comparaison entre le Virgile de Scaliger et le peintre Zeuxis.

²¹⁰ J. C. Scaliger, *Poetices libri VII*, IV, 3, 86 : « seconde nature ». Pour une analyse de cette formule, voir C. Balavoine, « La Poétique de J.-C. Scaliger : pour une *mimesis* de l'imaginaire », article cité, p. 114-116.

²¹¹ Ronsard disposait, selon M. Simonin, d'un exemplaire des *Poetices* de Scaliger ; « peut-être même l'a-t-il acheté très tôt ». Voir M. Simonin, « Les *Poetices libri VII* dans leur fortune : influence ou réputation ? », dans *La Statue et l'Empreinte...*, *op. cit.*, p. 51-52. Sur la question d'une possible « influence » de Scaliger sur Ronsard, voir M. Magnien, « Anacréon, Ronsard et Jules-César Scaliger », *Mélanges V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 399-411 ; voir aussi le développement de T. Chevrolet sur Ronsard et Scaliger dans *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 519-524.

de la peinture et des « lineamens » au cœur de son développement sur les descriptions de la nature :

Pource tu te doibs travailler d'estre copieux en vocables [...]. Tu n'oublieras les comparaisons, les descriptions des lieux, fleuves, forests, montaignes, de la nuit, du lever du Soleil, du Midy, des Vents, de la Mer, des Dieux et Déesses, avecques leurs propres mestiers, habits, chars, et chevaux : te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere, que tu observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaictz lineamens de ton tableau²¹².

Là encore, l'imitation de la « vie » ou du « vif » de la nature se confond avec l'imitation de l'« exemple » littéraire, en l'occurrence homérique. Si la métaphore artistique est moins développée dans ce passage que chez Scaliger, l'image des « lineamens » du tableau effectué par le peintre renvoie bien à une conception similaire de la *mimesis* poétique, qui voit dans la poésie des plus grands auteurs du passé un parfait « tableau », une mise en forme de la nature, à partir de laquelle il devient possible de tracer les traits et les contours d'une œuvre nouvelle. Plus nettement peut-être que chez Scaliger, les descriptions « au vif » sont au cœur de ce dispositif mimétique nourri par l'imitation des modèles du passé ; associées à l'assimilation des auteurs anciens et à une volonté d'enrichissement de la langue – il faut « estre copieux en vocables » –, elles contribuent à fabriquer leur propre *altera natura* : un monde semblable à la nature, mais perfectionné par le travail incessant de la langue et de la composition poétiques. Le verbe « façonner » vient éclairer cette conception du travail poétique et du statut du poète, imitateur des conceptions d'autrui, et pour cela même artiste, voire artisan d'une nature réinventée.

Cette conception artistique de l'imitation poétique est plus nettement marquée dans la préface posthume de l'édition de 1587 de la *Franciade*, caractérisée, comme nous l'avons précédemment indiqué, par une connaissance plus sûre des théories aristotéliennes²¹³. Si Ronsard reconnaît désormais dans le « vraysemblable » l'objet spécifique de la poésie héroïque, il s'agit encore d'un « vrai » filtré et recomposé par la poésie homérique et virgilienne, à partir desquelles le poète se propose de bâtir son propre édifice poétique. L'imaginaire architectural se substitue alors à la métaphore picturale des « traictz », des couleurs et des « lineamens » et à l'image artisanale du façonnage :

²¹² P. de Ronsard, *Abrégé de l'art poétique...*, Lm XIV, p. 15.

²¹³ Voir *supra*.

Or imitant ces deux lumieres de Poësie [Homère et Virgile]... j'ay basti ma *Franciade* [...]. [Les Poètes] ne cherchent que le possible : puis d'une petite scintille font naistre un grand brazier, et d'une petite cassine font un magnifique Palais, qu'ils enrichissent, dorent et embellissent par le dehors de marbre, Jaspe et Porphire, de guillochis, ovalles, frontispices et pedestals, frises et chapiteaux, et par dedans de Tableaux, tapisseries eslevees et bosses d'or et d'argent, et le dedans des tableaux ciselez et burinez, raboteux et difficile à tenir ès mains, à cause de la rude engraveure des personnages qui semblent vivre dedans.²¹⁴

On a là un exemple d'*ekphrasis* de la création poétique, où se trouvent réunies les principales métaphores artistiques de l'écriture : l'architecture, la peinture et « l'engraveure », qui se prêtent chacune au déploiement d'un lexique technique d'utilisation souvent récente, créant par cette série d'amplifications un effet de variété et de luxuriance ornementales. On reconnaît, parmi les termes cités par Ronsard, un certain nombre de notions qu'avaient contribué à diffuser les traductions de Jean Martin, notamment dans le domaine architectural – « guillochis, ovales, frontispices, piédestals, frises et chapiteaux » –, mais aussi des références à d'autres techniques artistiques récentes, comme celles de la gravure au burin, souvent utilisée dans la poésie amoureuse des années 1550 comme une métaphore de l'*innamoramento*²¹⁵. En somme, le passage cité fonctionne à la fois comme un *compendium* de la poésie ronsardienne et de ses techniques, et comme une illustration par l'exemple de l'esthétique de la vive représentation, affirmant le caractère éminemment ornemental et artistique de la *mimesis* poétique et l'importance de l'illusion de vie, tout en posant « en acte » les fondements d'une nouvelle langue poétique qui s'élabore et se construit « sous les yeux » du lecteur.

Le développement du paradigme artistique dans les textes théoriques et métapoétiques du XVI^e siècle, en Italie et en France, apparaît ainsi étroitement lié à une nouvelle approche des fonctions mimétiques de la poésie. Qu'ils proposent une imitation directe de la nature ou une imitation médiatisée par les modèles des siècles passés, voire une pratique conjointe de ces deux modes de l'imitation, les théoriciens du XVI^e siècle soulignent de plus en plus la capacité de la poésie de se faire tableau, mise en forme de la nature, et son pouvoir de reproduire un modèle vivant par la force de ses « couleurs » propres, les mots et les figures. La théorie de la *mimesis* et sa réinterprétation par le biais de la référence artistique ouvrent ainsi la voie à une redéfinition de la poésie comme création d'un monde fictif et vraisemblable, mais à

²¹⁴ P. de Ronsard, « Préface sur la Franciade, touchant le Poëme Héroïque », LM XVIII, p. 340.

²¹⁵ Voir *infra*, ch. IV, « Le portrait dans les sonnets amoureux ».

l'image de la nature. Enfin, l'émergence de la théorie de l'art en Italie et sa diffusion en France par le biais des traductions permet aussi le déploiement d'un lexique artistique jusqu'alors inusité dans le domaine théorique et poétique : associée à l'importance nouvelle donnée à la *mimesis* et à la vive représentation, elle traduit chez les poètes français la volonté conjointe d'élever, d'illustrer et d'enrichir la langue poétique.

Chapitre 3

Illustratio : illustrer la langue, élever la poésie

L'étude du paradigme artistique à l'œuvre dans la poétique de la vive représentation nous a permis de mettre en avant, au-delà d'une comparaison déjà traditionnelle au XVI^e siècle entre la poésie et les arts visuels, la revendication d'un pouvoir de représentation propre à la poésie, ainsi qu'une réflexion approfondie sur l'expressivité et la richesse de la langue française et sur les moyens de l'enrichir. Pouvoir de la poésie, expressivité de la langue, « illustration », en somme, de la langue poétique : tels sont en effet les enjeux majeurs qui régissent au XVI^e siècle, en France, la poétique de la vive représentation. C'est à cette question de l'illustration que nous consacrerons ce chapitre. Dans les traités de rhétorique latins, notamment chez Quintilien, l'*illustratio* (ou *inlustratio*) est l'une des variantes de l'*enargeia* : elle accroît la clarté du discours et lui donne de l'éclat, lui apporte « un surcroît de brillant »¹. Au XVI^e siècle, la poétique de la vive représentation s'inscrit doublement dans une problématique de l'illustration : fruit de cette longue tradition rhétorique qui accorde une importance primordiale à la clarté et à l'éclat du langage, elle constitue d'une part le moyen d'enrichir la langue poétique, qu'elle pare de l'éclat des longues descriptions vivantes et ornées; elle apparaît d'autre part, aux yeux des poètes et des théoriciens français des années 1550 et 1560, soucieux d'élever la poésie en langue française au rang des plus grandes productions littéraires du passé, comme l'un des plus sûrs moyens d'« illustrer » la langue, dont elle déploie et développe les qualités expressives et élocutoires.

La problématique de l'illustration, mise en avant par le titre de la *Deffence et Illustration de la Langue françoise* de Du Bellay en 1549, constitue déjà depuis longtemps un enjeu majeur pour les auteurs soucieux d'augmenter le prestige de la langue nationale. En Italie, dès le XIII^e siècle, le *De vulgari eloquentia* de Dante entendait promouvoir le développement d'un « vulgaire illustre », à même d'« illuminer » et de glorifier la culture et la littérature italiennes². En France,

¹ Quintilien, *Inst. Or.*, VI, 2, 29 ; voir *supra*, ch. I, « Les théories antiques de l'*enargeia* ».

² Dante, *De vulgari eloquentia*, éd. bilingue latin/français, *Oc, oïl, si : les langues de la poésie entre grammaire et musique*, dir. M. Gally, Paris, Fayard, 2010, p. 99-183.

l'illustration de la langue constitue au XVI^e siècle un enjeu d'autant plus crucial qu'il s'inscrit également, depuis les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie* de Jean Lemaire de Belges, dans une double perspective littéraire et nationale : illustrer et enrichir la langue, c'est à la fois exprimer, par une poétique érudite et élevée, l'étendue des possibilités de la langue vulgaire, déployer sa puissance propre, et contribuer au prestige national.

L'objet de ce chapitre sera donc de montrer en quoi la poétique de la vive représentation participe de l'illustration de la langue. Associée au prestige de la Fable, elle conduit à une redéfinition de la poésie, en même temps qu'elle fait valoir la puissance expressive de la langue française et qu'elle contribue à son enrichissement. Enfin, elle participe par-là même d'une élévation de la langue poétique, rendant possible le renouvellement d'une poésie en langue française qu'on considère désormais comme capable d'égaliser, notamment à travers la pratique du « poème héroïque », le modèle des anciens.

I. Défendre la poésie : « vérité » des fables et représentation poétique

Héritiers d'une tradition humaniste qui remonte à Boccace, les poètes et théoriciens français des années 1550-1560 reprennent à leur compte un discours de défense des images et de la fable poétiques. Traditionnellement associée à un « art de seconde rhétorique », la poésie restait considérée, jusque dans les premières décennies du XVI^e siècle, comme une branche mineure des *artes dicendi*, conçue et pensée comme telle. La réflexion inaugurée par Boccace sur l'utilité de la fable poétique, essentiellement mythologique, entendait déjà contrer le modèle hiérarchique établi par les théologiens et les clercs du Moyen-Âge ; celui-ci faisait de la poésie un art mineur, consistant à envelopper le discours sous le voile séduisant de fictions et d'images colorées voire lascives, au risque d'entraîner le lecteur dans le domaine de la seule *delectatio* et de le détourner des vérités essentielles. La défiance qui frappait la poésie était ainsi semblable à celle qui s'attachait, depuis Platon et Sénèque, aux images et aux arts visuels. A l'époque de la Pléiade, ce discours n'a certes plus les mêmes répercussions qu'au siècle de Boccace, même si on en trouve des traces dans le discours théorique sur la poésie, notamment chez les auteurs néo-platoniciens³. Au milieu du XVI^e siècle, le statut et les modalités mêmes du discours poétique restent pourtant à repenser. La réflexion sur l'utilité et le pouvoir de la fable païenne est l'occasion, pour les théoriciens français, de ramener leur poésie à ses origines grecques et latines, tout en interrogeant le statut de la représentation poétique et son rapport à la « vérité ». La poétique de la vive représentation, essentiellement liée à la pratique de la fable mythologique, est au cœur de ces interrogations.

³ Voir par exemple le discours de C. Fauchet dans le dialogue de L. Le Caron, « Ronsard, ou De la Poésie », *Dialogues* (1556), éd. citée, 1986, p. 294, qui définit la poésie comme « le voile, qui deguise icelle [la vérité] de l'abus de tous mensonges ».

A. Le pouvoir des fables : la tradition allégorique chez Boccace et ses héritiers

À l'époque de la Pléiade, la poétique de la vive représentation est encore souvent associée, selon l'expression de J. Lecointe⁴, à une forme de « sacralisation » de la poésie et des images poétiques, qui cherche à voir dans le discours poétique un moyen d'accès plus ou moins détourné à une connaissance universelle et à des vérités essentielles, sinon divines. Cette représentation allégorique de la poésie avait commencé à se diffuser avec Pétrarque, qui l'appliquait, dans le prolongement des commentaires de Macrobe⁵, à sa lecture de l'*Enéide*, voyant dans ce poème « une lumière cachée en chaque mot sous le nuage poétique » (*in singulis uerbis lumen aliquod sub nube poetica*)⁶. Cette conception de la poésie comme « voile » ou « voilement » (*integumentum*) alimente à la Renaissance un vaste mouvement de défense des fables poétiques par l'allégorie, qui remonte à la *Genealogia Deorum gentilium* de Boccace, monumental exposé sur la mythologie antique et ses significations symboliques, qui s'achève dans les deux derniers livres sur un virulent plaidoyer en faveur de la poésie et de l'usage de la Fable. Ce texte contribue largement à imposer la définition de la poésie (*poiesis*) comme essentiellement liée à la fable, à la fiction⁷. Il convient donc d'examiner de plus près les ressorts de cette « défense » de la poésie et ses rapports avec la poétique de la vive représentation.

1. L'« efficience » de la fable chez Boccace

Soucieux de prouver l'utilité de la poésie contre ceux qui n'y voient qu'un savoir-faire vain et potentiellement dangereux, Boccace s'efforce de définir le fonctionnement

⁴ J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 277

⁵ Sur l'importance des théories de Macrobe au XVI^e siècle, voir S. Lecompte, *La Chaîne d'or des poètes. Présence de Macrobe dans l'Europe humaniste*, Genève, Droz, 2009.

⁶ Pétrarque, *Rerum Senilium (Lettres de la Vieillesse)*, IV, V, éd. E. Nota, trad. F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, L. Schebat, introduction U. Doti, Paris, Les Belles Lettres, 2003, t. II, p. 72-103

⁷ Comme le souligne T. Chevolet, *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 31-32, « c'est [...] comme un synonyme de mythologie, c'est en tant que *fable*, et cela aussi bien dans les défenses des pré-humanistes italiens comme Boccace que dans les textes théoriques français les plus importants du XV^e siècle qui subissent leur influence [...] que la poésie fait son entrée dans les théories poétiques du XVI^e siècle ».

spécifique du discours poétique, recourant à l'image traditionnelle du « voile » qui recouvre un savoir d'origine divine :

Poesis enim, quam negligentes abiciunt et ignari, est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi quod inveneris. Qui, ex sinu Dei procedens, paucis mentibus, ut arbitrator, in creatione conceditur, ex quo, quoniam mirabilis sit, rarissimi semper fuere poete. Huius enim fervoris sunt sublimes effectus, ut puta mentem in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditata ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere⁸.

Bien que la définition que donne Boccace de la poésie repose sur la notion de *fervor* et non sur celle de *furor*⁹, on peut voir dans ce passage, à la suite de J. Lecoinge, une des premières formulations de la théorie de l'inspiration et de la « fureur » poétiques, qui se développe à partir du XV^e siècle avec le néo-platonisme ficinien, et qui continue de nourrir en partie les positions des théoriciens français des années 1550¹⁰. La poésie y est définie comme un don d'essence divine, attribué à un petit nombre d'élus, qui exprime à travers le « voile », « l'écorce » ou le « manteau » des fables un savoir inaccessible au vulgaire. En ce sens, la poésie est comparable pour Boccace aux Écritures bibliques. Par le biais de la notion de *fervor*, manifestation d'une influence divine sur la nature physique et spirituelle du poète, Boccace renoue ainsi avec la figure du poète-prophète, héritée d'une longue tradition inaugurée selon lui par Aristote, qui définissait les poètes des premiers temps comme les « premiers théologiens », dépositaires d'un savoir divin qu'ils transmettaient aux hommes « sous l'écorce des mots » (*sub verborum cortice*)¹¹. Le néo-platonisme développera abondamment cette idée, en lui donnant pour caution théorique la définition de

⁸ Boccace, *Genealogie Deorum gentilium*, XIV, VII, dans V. Branca (éd.), *Boccaccio. Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1998, vol. VIII-2, p. 1398 : « La poésie, que rejettent les têtes légères et ignorantes, c'est le *fervor* (ardeur) qui pousse à trouver des inventions exquises, puis à dire ou écrire ce qu'on a inventé. Il procède du sein de Dieu et n'est accordé, je crois, qu'à peu d'esprits dans la création ; c'est quelque chose d'admirable, aussi les poètes ont toujours été très rares. De ce *fervor*, l'efficiency est sublime : il oblige l'esprit à désirer écrire, il conçoit des inventions étrangères et inconnues, il dispose les réflexions dans un ordre déterminé, il embellit la composition d'un tissu de mots et de pensées inhabituels, il couvre la vérité d'un voile de fables et de décence ». Pour cette citation et pour les suivantes, sauf indication contraire, nous suivons la traduction d'Y. Delègue, *La Généalogie des Dieux païens*, livres XIV et XV, P. U. de Strasbourg, 2001 (à l'exception du mot *fervor* que nous maintenons tel quel ; Y. Delègue traduit par « bouillonnement », J. Lecoinge par « effervescence »).

⁹ Sur la nuance de sens entre *fervor* et *furor*, voir J. Lecoinge, *L'Idéal et la Différence*, op. cit., p. 237.

¹⁰ J. Lecoinge, *L'Idéal et la Différence...*, op. cit., ch. 2 : « Le Génie et la Fureur », p. 215-314.

¹¹ Boccace, *Genealogie...*, XIV, VIII, éd. citée, p. 1406. La figure des « poètes- théologiens » serait empruntée à Aristote, *Métaphysique* (983b) ; il s'agit selon J. Lecoinge d'un « pur et simple détournement de sens ». L'image du poète inspiré des dieux est reprise par le *Pro Archia* de Cicéron, puis par les anciens chrétiens, Lactance, Fulgence, Augustin et Isidore de Séville, pour justifier le caractère « divin » de la poésie. Sur ce point, voir la préface d'Y. Delègue à sa traduction de la *Genealogie*, éd. citée, p. 10-11.

l'inspiration donnée par l'Ion de Platon, avec l'image de la chaîne aimantée qui relie le dieu et l'Idée du Beau aux poètes-« théologiens » (Homère), ceux-ci aux rhapsodes et ces derniers au reste des mortels¹².

Si Boccace n'emploie pas lui-même cette image, son approche allégorique n'en constitue pas moins une première légitimation de la fable poétique : elle contribue d'une part à définir le poète comme un être d'exception, dont le langage, témoin de son statut divin, se situe dans l'écart stylistique et rhétorique par rapport à la langue du vulgaire ; d'autre part, elle justifie l'existence même de la fable et des images par la nature particulière du savoir qu'elles transmettent, qui ne s'offre au lecteur qu'au terme d'un long et difficile travail de déchiffrement. Si la poésie a bien pour but de « séduire » le lecteur par le récit d'une belle fiction et par le plaisir des images poétiques, comme le lui reprochent ses détracteurs, c'est en l'écartant du sens littéral pour l'inciter à découvrir le sens caché de la fable ; l'image est ce détour nécessaire par lequel le poète peut adresser à l'imagination du lecteur des vérités qui ne sont pas immédiatement accessibles à la raison. Telle est selon Boccace « l'efficiencia » (*effectus*) propre du discours poétique :

Certissimum enim est [...] hanc, ut cetera discipline, a Deo, a quo sapientia omnis, initium habuisse ; et, uti relique, ab effectu nomen sortita est, a quo demum celebre poetarum nomen derivatum, et inde poematum a poetis. [...]¹³

Dès lors, les images en poésie n'apparaissent plus comme de futiles ornements du discours, mais comme le signe du divin qui s'exprime à travers le poète inspiré. C'est dans le *fervor*, dans la vérité d'une inspiration divine, que le vrai poète puise « la force de son éloquence » et l'énergie de ses descriptions¹⁴. La vivacité même de la représentation poétique est à la mesure de la force qui l'habite :

...velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere. Pretera, si exquirat inventio, reges armare, in bella deducere, e navalibus classes emictere, celum, terras et equora describere, virgines sertis et floribus insignire, actum hominum pro qualitatibus designare, irritare torpentes, desides animare, temerarios retrahere, sontes vincere, et egregios meritis

¹² Platon, *Ion*, 533a-536b.

¹³ *Ibid.*, XIV, VI, p. 1394 : « Il est hors de doute que, comme tous les savoirs, elle [la poésie] a son origine en Dieu d'où vient toute sagesse, et que comme elles toutes, son nom lui vient de son efficiencia ; c'est de là que le nom fameux de "poète" est dérivé, et de "poète" celui de "poème" ».

¹⁴ *Ibid.*, XIV, X, p. 1420. Boccace s'y réfère explicitement à Quintilien : « Male profecto noverunt Quintilianii sententiam, cuius maximi oratoris opinio est circa falsa nullum eloquentiae nervum posse consistere. » (Ils [les détracteurs des fables] ne savent sûrement pas ce que Quintilien pense du grand orateur : l'énergie de son éloquence, dit-il, ne peut s'exercer sur des sujets faux ».

extollere laudibus; et huiusmodi plura. Si quis autem ex his, quibus hic infunditor fervor, hec minus plene fecerit, iudicio meo laudabilis poeta non erit¹⁵.

La poésie est ainsi définie comme le fruit d'une association heureuse entre l'inspiration divine et le travail créateur du poète, qui donne à ses fictions l'illusion du vivant. Boccace est l'un des premiers à établir un lien étroit entre l'idée de poésie inspirée et le « labeur » rhétorique auquel le poète est prédisposé par sa nature même de poète élu, par sa « vocation »¹⁶. Ainsi se résout chez Boccace l'opposition entre fervor ou furor et labor, que développeront si souvent les théoriciens de la poésie aux XV^e et XVI^e siècle : l'« art » ne contredit pas la « nature » du poète, il contribue au contraire à lui donner sa plus parfaite expression. Aussi l'inspiration divine ne devient-elle poésie que lorsqu'elle s'associe à une maîtrise parfaite de la rhétorique, de la grammaire et des autres « arts libéraux » ; la poésie, pour Boccace, se définit d'abord comme « parole ouvragée » (*exquisita locutio*) :

Et quoniam ex fervore hoc, ingeniorum vires acuate atque illustrante, nil nisi artificiatum procedit, ars ut plurimum vocitata poesis est. Cuius quidem poesis nomen non inde exortum est, unde plurimi minus advertenter existimant, scilicet a poio pois, quod idem sonat quam fingo fingis, quin imo a poetas : vetustissimum Grecorum vocabulum latine sonans exquisita locutio. Nam primi, qui, hoc inflati spiritu, exquisite rudi adhuc seculo cepere loqui [...], tunc omnino loquendi genus incognitum, ut sonorum auribus audientium etiam videretur, illud pensatis moderavere temporibus, et, ne delectationem nimia brevitate subtraheret, aut longitudine plurima luxurians tedium videretur inferre, certis mensuratum regulis atque infra diffinitum pedum et sillabarum numerum coercuere. [...] Et sic, [...] tam arti quam artificiato ab effectu nomen consecutum est¹⁷.

L'« efficence » poétique dépend donc de la capacité du poète à traduire par une langue élégante et adaptée, ni trop brève ni trop luxuriante, les « inventions exquises »

¹⁵ *Ibid.*, XIV, VII, p. 1398 : « ... il couvre la vérité d'un voile de fables et de décence. Puis encore, si l'invention l'exige, il arme les rois, déclare la guerre, fait sortir la flotte de ses bassins, décrit le ciel, la terre, les ondes, pare les vierges de couronnes et de fleurs, décrit les types d'actions humaines, réveille les endormis, remue les mous, retient les téméraires, enchaîne les coupables, loue les héros selon leur mérite, et bien d'autres actions semblables. Si l'un de ceux en qui ce *fervor* est infus ne remplit pas tout ce programme, on ne peut pas, à mon sens, le louer comme poète ».

¹⁶ Voir le chapitre XV, où Boccace revient sur ses propres prédispositions à la poésie : « Dei beneplacito me in vocatione vocatum » (c'est par la volonté de Dieu que j'ai été appelé à cette vocation). Sur le sens de la « vocation » chez Boccace, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence*, *op. cit.*, p. 246-253

¹⁷ *Ibidem*, XIV, VII, p. 1400 : « Puisque ce *fervor* qui aiguise et illumine (*acuate atque illustrante*) les forces de l'esprit ne crée rien qui ne soit un produit de l'art, la poésie a été appelée très souvent un « art ». Mais l'origine du terme « poésie », contrairement à ce que pensent beaucoup qui ont manqué de vigilance, n'est pas *poio, pois*, qui signifie "je fais, tu fais", mais *poetas*, ce très ancien mot grec qui signifie "parole ouvragée". En effet les premiers qui, en des temps encore grossiers, inspirés par ce souffle commencèrent à user d'un langage ouvragé [...], ont modulé ce genre tout à fait inconnu de parole avec des accents marqués afin de le rendre sonore aux oreilles des auditeurs. Pour éviter que trop de brièveté ne supprime le plaisir, ou que trop de longueur ou de luxuriance ne le rebute, ils l'ont astreint à la mesure de certaines règles et à une quantité définie de pieds et de syllabes. [...] Par suite [...], la poésie a tiré son nom [tant] de cet art [que de cet artifice], et de ce que son efficence lui fait réaliser ». L'étymologie du mot *poésie* est inspirée d'Isidore de Séville (*Etymologiae*, VIII, 7, 2).

(*exquisite inveniendi*) que lui inspire le *fervor* ; on entrevoit déjà ce qu'Erasme fera des rapports entre *copia* et *enargeia*¹⁸. C'est qu'en effet la fable tient son « efficence » du plaisir qu'elle suscite, de sa capacité à éveiller, par son énergie propre, le plaisir de l'imaginaire, doublé du plaisir « sonoreux » suscité par la cadence du poème et par le rythme du vers. L'efficence poétique se distingue ainsi de l'efficacité rhétorique en ce qu'elle joue sur le plaisir du « voile » et d'une langue artificieuse qui recouvrent la « vérité » qu'elle donne à déchiffrer : « est pure poésie toute composition usant d'un voile, tout ouvrage écrit avec art » (XIV, VII).

Inspirées par le *fervor* qui habite le poète, la matière et la composition du « voile » sont donc aussi le fruit de ses connaissances et de son labeur. Aussi, pour Boccace, le poète doit-il vivre à l'écart des autres hommes, au contact de la nature et de la « création » divine, qui favorisent la venue de l'inspiration et développent les connaissances et le sens de l'observation du poète. C'est en méditant sur les œuvres de la nature que le poète est capable de rendre compte de l'ordre qui régit les objets de la création ; et si la poésie se définit essentiellement comme « fable », ce n'est pas la moindre force de la langue poétique que de savoir renfermer le mouvement même de la vie, restituant par l'efficence de ses vers ouvragés « ce que la nature fait par sa puissance » :

... cum pro viribus, quicquid ipsa, quicquid eius opera ratione operantur perpetua, poeta celebri conatur describere carmine. Quod si intueri velint isti, videbunt formas, mores, sermones et actus quorumcunque animantium, celi syderumque meatus, ventorum fragores et impetus, flammaram crepitus, sonoros undarum rumores, montium celsitudines et nemorum umbras atque discursus fluminum adeo apte descriptos, ut ea ipsa parvis in licticulis carminum inesse arbitrentur. In hoc ego poetas esse symias confitebor, quod ego honorabilissimum reor opus, in id scilicet arte conari, quod agit natura potentia¹⁹.

Le texte de Boccace s'efforce ainsi de concilier la désignation de la poésie comme « fable » avec l'exaltation nouvelle d'une mimesis poétique définie comme le pouvoir de rendre présente la nature à travers l'éclat sonore du vers. En s'émancipant du giron

¹⁸ Sur le rôle de la *Genealogie* dans la pensée d'Erasme, voir J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 418-422

¹⁹ *Ibid.*, XIV, XVII : « En effet le poète tente, dans la mesure de ses forces, de décrire dans des poèmes fameux tout ce qu'elle [la nature] fait, toutes les œuvres que sa raison éternelle réalise. Si [ses détracteurs] veulent y regarder, ils verront que les formes, les mœurs, les paroles, les actions de tous les êtres vivants, les mouvements du ciel et des astres, la force fracassante des vents, le crépitement des flammes, le bruissement sonoreux des ondes, l'élévation des montagnes, les ombres des bois, le cours des fleuves, ils verront que tout cela y est décrit de façon si précise qu'ils le croiront enfermé dans les caractères dont sont faits les poèmes. Les poètes sont des singes, j'en conviens, quand ils remplissent la tâche à mon sens la plus honorable de toutes, à savoir rendre par l'art ce que la nature fait par sa puissance ». A l'idée que les poètes seraient « les singes des philosophes », Boccace oppose dans ce chapitre une désignation des poètes comme « singes de la nature ».

de la rhétorique, le discours poétique est désormais reconnu dans son « efficacité » propre. La représentation poétique s'en trouve revalorisée, même si, encore soumise à la morale de la « fable », elle reste subordonnée à un critère d'utilité. Le lien étroit établi entre la « vérité » du discours poétique et le plaisir suscité par la vivacité des mots met en avant l'efficacité et l'énergie de la langue poétique, qui impose, sans la démontrer, sa « vérité » dans toute son évidence.

2. La tradition allégorique en France (XV^e-XVI^e siècles)

Les positions de Boccace, sa définition de l'inspiration poétique et sa défense de la fable, inaugurent une réflexion de grande ampleur sur le statut et la fonction de la poésie et des images poétiques, qui trouve un nouvel élan à partir du XV^e siècle, avec le développement du néo-platonisme ficinien²⁰. En France, elles rencontrent un écho favorable dès le début du XV^e siècle, avant de se diffuser de façon plus massive par le biais du ficinisme. En témoigne par exemple le succès d'un ouvrage comme l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand, texte de vulgarisation des diverses disciplines de la « sagesse » écrit vers 1400, qui constitue encore au XVI^e siècle un texte de référence²¹. On y trouve les premières traces d'une connaissance en France de la *Genealogia*²²; les chapitres consacrés à la rhétorique et à la « poésie » se réfèrent explicitement à Boccace, auquel elles reprennent la définition de la poésie comme une fable « fondée en vérité » :

Poetrie est science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veut parler. Et est ceste science moult necessaire a ceulx qui veulent beau parler ; et pour tant poetrie a mon advis est subalterne de rethorique. [...] Si dois savoir que la fin de poetrie n'est mie mentir ou laide chose reciter, mais sa consideracion tent a faire fictions fondees en la semblance des choses des quelles on parle²³.

²⁰ Sur l'héritage de Boccace dans la pensée ficinienne, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence*, op. cit., p. 228-230, selon lequel « le néo-platonisme de Florence, c'est, en un sens, Platon revu et corrigé d'après Boccace ».

²¹ Sur la « fortune » de Jacques Legrand au XVI^e siècle, voir l'introduction d'E. Beltran à son édition de l'*Archiloge Sophie*, Paris, Champion, 1986.

²² Sur la réception de Boccace en France au XV^e siècle, voir G. Di Stefano, *Multa mentiere poetae. Le débat sur la poésie de Boccace à Nicolas de Gonesse*, Montréal, Ceres, 1989. D'après cet auteur, le texte de la *Genealogia* (en latin) est largement diffusé en France dès le XV^e siècle, essentiellement auprès des clercs.

²³ J. Legrand, *L'Archiloge Sophie*, II : « De poeterie et comment on doit user d'icelle », éd. critique de E. Beltran, Paris, Honoré Champion, 1986, p. 149.

Bien que la poésie y soit encore déclarée, en des termes qu'on ne trouvait pas chez Boccace, une branche « subalterne de rhétorique », la désignation de la poésie comme une « science » et une « fiction », qui joue à la fois du plaisir de la fable et de la « semblance des choses » pour instruire son lecteur, constitue déjà un écart par rapport à l'approche métrique traditionnelle de la poésie, et un prolongement de la défense des fables inaugurée par Boccace. Comme Boccace, Jacques Legrand puise sa légitimation de la fiction poétique dans la distinction entre bons et mauvais poètes, et dans la comparaison entre fable mythologique et écriture biblique : « Et de fait la sainte Escripiture aucunesfois use de fictions... »²⁴. Dans un contexte où les érudits français des années 1400, majoritairement des clercs, commencent à s'interroger, à la suite de Boccace, sur le statut et l'utilité de la poésie, la *Genealogia* apporte ainsi une caution savante à l'usage des fictions poétiques, dont l'usage reste subordonné à leur contenu religieux et moral. Un contemporain de Jacques Legrand, Nicolas de Gonesse, définit à son tour la poésie comme « une puissance sublime d'inventer et de dire ce qui a été inventé sous le voile des fables, conçue principalement pour émouvoir les sentiments des hommes »²⁵. S'inspirant encore plus ouvertement de Boccace que Jacques Legrand, il reprend aussi presque mot pour mot le passage du livre XIV de la *Genealogia* où Boccace établissait un lien étroit entre la capacité du poète de représenter avec vivacité des actions humaines et des phénomènes naturels, et le haut contenu moral de la fable²⁶. Ainsi, le discours sur la poésie des humanistes français du début du XV^e siècle laisse entrevoir, à travers les emprunts à la *Genealogia* de Boccace, les premières ébauches d'une réflexion sur la vive représentation. Si la conception de la poésie reste largement tributaire de la dichotomie entre « profit » et « delit » (*utilitas* et *delectatio*), la poésie commence à être reconnue dans son fonctionnement propre, et avec elle les images poétiques et les descriptions.

Au début du XVI^e siècle, sous l'influence conjointe de Boccace et du ficinisme²⁷, la tradition allégorique s'enrichit d'une réflexion sur l'inspiration poétique, qui tenait une place essentielle dans les deux derniers livres de la *Genealogie*, mais qu'avaient jusqu'alors négligée les héritiers français de Boccace, de Jacques Legrand à Christine de

²⁴ *Ibid.*, II, « Des Poetes solempnelz et de leur Renommee », p. 154.

²⁵ N. de Gonesse, *Collatio artis poetice*, 58 : « Poesis est potentia sublimia inveniendi et dicendi quod inveneris sub velamine figurarum, ad affectus humani motionem principaliter adinventata » ; texte reproduit par G. Di Stefano dans *Multa mentiere poetae...*, *op. cit.*, p. 37-73 ; nous suivons la traduction que donne de ce passage T. Chevrolet, *L'Idée de fable...*, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, 74 ; voir aussi Boccace, *Genealogie...*, XIV, VII, passage cité *supra*.

²⁷ Sur cette question, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence...*, *op. cit.*, p. 300.

Pizan²⁸. Avant la Pléiade, c'est entre autres à Jean Lemaire de Belges qu'on doit d'introduire en France la réflexion boccacienne sur le fervor et sur le pouvoir de la poésie²⁹. Dans le deuxième prologue des *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye*, le nom de Boccace « en la Genealogie des dieux » apparaît parmi les « acteurs alleguez en ce second livre » à côté de ceux de M. Ficin et de C. Landino (« Christofle Landin »), auteur, entre autres, d'un commentaire de l'*Art poétique* d'Horace et d'une explication allégorique de l'*Énéide*. Le prologue du premier livre présentait le texte des *Illustrations* en soulignant le caractère essentiel des « mystères » contenus dans cette « rememoration veritable des hauts gestes Troyens » :

A fin donques de redresser, et ressourdre ladite tresnoble histoire, qui presque estoit tombee en decadence, et depravation ruïneuse, comme si elle fust destime frivole, et pleine de fabulosité par la coulpe dessudits mauvais escrivains, qui ne lont sceu desveloper, laquelle certes est veritable et fertile, contenant fructueuse substance souz lescorce des fables artificielles³⁰.

La fable mythologique, en l'occurrence le récit de la guerre de Troie, constituera aussi pour les auteurs du XVI^e siècle une source quasiment inépuisable de « vives descriptions ». Elle associe dans ce passage l'utilité d'un enseignement moral – la « fructueuse substance » – au plaisir suscité par les « fables artificielles », c'est-à-dire par une poésie ornée que Lemaire prend soin de distinguer des « fabulosités » commises par les mauvais écrivains. Il y a là, comme chez Boccace, l'idée d'une nécessaire adéquation entre la « substance » et la qualité de « l'écorce », entre le contenu moral et l'efficacité des images et de la fable : le récit mythologique, les images et les « couleurs » de la fable ne tiennent leur pouvoir d'émouvoir le lecteur que des profondes vérités qu'elles recèlent. Le poète inspiré est alors le seul dépositaire de l'utilité des fables poétiques :

Et veu que à moy (plus que a nul autre) des esprits celestes appartenoit de procurer la restauration dicelle histoire, attendu, que je fuz (comme chacun scait) ministre presential au jugement des trois Deesses, auquel gist lesclaircissement de toute l'histoire troyenne³¹.

²⁸ Sur ce point, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence*, *op. cit.*, p. 291-298.

²⁹ Sur les rapports tissés par la poésie de Lemaire avec la *Genealogie*, « livre que Lemaire ne quittait pas des yeux », voir P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges...*, *op. cit.*, p. 61 et *passim* ; et, du même auteur, « Lemaire de Belges et Boccace », *Il Boccaccio nella cultura francese*, dir. C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 1971.

³⁰ J. Lemaire, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, prologue du livre I, *Œuvres*, éd. J. Stecher, vol. I, p. 4.

³¹ *Idem.*

C'est bien l'imaginaire d'une inspiration divine qui nourrit la conception poétique de Jean Lemaire : il faut un « esprit celeste » pour « esclaircir » le sens du récit mythique tout en le voilant sous les ornements de la fable. Le motif de l'« esclarcissement » constitue une variation sur un thème développé par Boccace, qui attribuait au *fervor* le pouvoir d'« illuminer et aiguïser (*acuate atque illustrante*) les forces de l'esprit ». On le retrouve dans un épisode du premier livre des *Illustrations*, où Pâris est incité par la nymphe Énone à boire l'eau d'une fontaine « bouillonnante » qui le rend « plus eloquent que paravant » :

Et quant à la potion melliflue que tu mas administree, il me semble quil doit suffire aux supernelz esprits, silz sont servis de pareille. Car la seule nectaree et ambrosienne, est si penetrante et si vegetative, que des le flair en ha esté prochain à mon sens odoratif, mon rude concevoir sest esclarcy, mon gros entendement sest ouvert, et mes organes se sont ampliez, comme pour recevoir un don supernaturel : tellement que ainsi comme tout enyvré de nouveau desir, je suis ravy en ecstase : et aprens à speculer hautes choses³².

Le « bouillonnement » de la source, dans lequel J. Lecointe propose de voir une image du *fervor* boccacien, provoque « l'ecstase » du poète dont il « esclarcit » l'entendement et qu'il ouvre à la spéculation des « hautes choses », tout en lui conférant le don de l'éloquence. L'amour pour la nymphe Énone, substitut de la Muse inspiratrice³³, introduit Pâris à l'inspiration poétique, conformément au schéma des « quatre fureurs », amoureuse, poétique, mystique et prophétique, défini par Ficin dans son commentaire du *Phèdre*. Le motif de la fontaine et la figure de la nymphe, traditionnellement associés à l'inspiration poétique, achèvent de faire de ce passage une description des effets du *furor* poétique, tels que les théorise, après Boccace, Marsile Ficin³⁴.

Cette conception de l'inspiration poétique justifie pour Lemaire jusqu'aux séductions de la fable. Le texte des *Illustrations* en rappelle volontiers la valeur morale dès lors qu'il s'aventure dans de longues descriptions colorées et sensuelles, comme dans la scène du jugement de Pâris, où les trois déesses, parées des plus beaux ornements puis dévêtues, font chacune l'objet d'un portrait détaillé ; l'auteur entend donner

³² *Ibidem*, I, XXV, p. 176-177.

³³ Comme le rappelle J. Lecointe à la suite de F. Joukovsky (*Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance (1480-1580)*, Paris, 1969), « l'identification des Muses et des Nymphes est constante à la Renaissance » ; voir *L'Idéal et la Différence...*, *op. cit.*, p. 300.

³⁴ Pour une étude du « ficinisme » de ce passage, voir J. Lecointe, *op. cit.*, p. 300, dont nous résumons ici l'analyse.

...l'explication totale de leurs habits, ornements, valeurs et puissances ; esuelles choses qui y voudra viser, on peut cueillir assez de fruit allégorique et moral souz couleurs poétiques³⁵.

Le texte s'attarde particulièrement sur la figure de Vénus, proposant une « démonstration évidente » de ses « accoutremens » et de ses beautés³⁶. La visée morale de l'œuvre trouve dans le plaisir de la description sa plus « évidente » illustration, mais aussi une de ses limites : comme le montre F. Cornilliat³⁷, l'image charnelle de Vénus s'impose aux sens du lecteur avant que la signification morale de la fable n'ait pu parvenir à sa raison. À travers la description de Vénus et la préférence qu'accorde Pâris à cette déesse, on assiste à une mise en abyme de l'efficace de la fable. La déesse Junon ne s'y trompe pas, qui reproche à Pâris

... de mespriser la vraye vivacité des images celestes, pour le fard colouré et teint sophistique, dune statue plate et vuide [...] ³⁸.

Lemaire fait ainsi l'expérience, selon Cornilliat, d'« un retard de la glose et du sens sur l'évidence de la fiction, sur le plaisir qu'elle donne »³⁹. Ce faisant, dès avant les tentatives de la Pléiade, il pose le problème de la conciliation entre la conception allégorique de la fable et le plaisir de l'écriture descriptive.

Par le biais, principalement, de Jean Lemaire, c'est donc une conception boccacienne de l'inspiration et de la fable poétiques, revue à travers le ficinisme, qui s'impose progressivement dans un large courant du discours français sur la poésie. Relu à travers le furor ficinien, le fervor poétique peut à nouveau être considéré comme un enthousiasme d'origine divine qui s'empare du poète et confère à la « vraie » poésie le pouvoir sacré de donner un sens aux choses à travers un récit fabuleux et de belles images. *L'Art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri (1521) invoque l'autorité de Boccace pour légitimer le recours à la séduction des images poétiques, dont il compare l'effet à celui des paraboles bibliques :

Et a ceulx qui dient mal des poetes en les appelant menteurs, Bocasse au premier de sa Genealogie des Dieux leur en donne responce. Et pour le present me suffit de dire que toute

³⁵ J. Lemaire, *Les Illustrations...*, *op. cit.*, p. 231.

³⁶ J. Lemaire, *Ibidem*, p. 241.

³⁷ F. Cornilliat, *Or ne mens. Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, III, III, « Le Jugement de Pâris », Paris, Champion, 1995, p. 741-865 ; résumé dans *Histoire des Poétiques*, dir. J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier et J. Weisgerber, Paris, P.U.F., 1997, p. 143-145

³⁸ J. Lemaire, *Ibid.*, p. 258

³⁹ Voir l'analyse de F. Cornilliat, *Or ne mens...*, *op. cit.*, chapitre cité, et *Histoire des Poétiques*, *op. cit.*, p. 144

sainte escripture est plaine de poesie, comme au psaultier : Inebriato sagittas meas sanguine, et carnis meus devorabit carnes. Et qui plus fort est, Iesuchrist a le plus souvent parlé par parabolles, soubz lesquelles parolles couvertes sont les grandes substances contenues. Ainsi est-il des poesies⁴⁰.

Si le texte de Boccace peut encore avoir, aux yeux de certains érudits comme Tory, valeur de témoignage historique et littéraire sur la genèse et la signification des fables mythologiques⁴¹, les poètes et théoriciens français en retiennent de plus en plus le principe d'une légitimation de la poésie, fondée sur une sacralisation. Nombreux sont ceux qui renouent alors avec l'idée, amplement défendue par Boccace, d'une origine divine de la poésie, et d'une similitude entre le poète et le prophète. Cette conception du statut et du rôle de la poésie est même au cœur de la fameuse « querelle » opposant, autour de 1535, Marot et Sagon, lorsque les défenseurs du premier opposent, aux vers de circonstance du second, un éloge de la poésie élevée, « prophétique » et inspirée, à travers laquelle s'exprime rien moins que « Dieu »,

... qui par son mouvement
Le fait parler, comme un vent l'instrument,
En lui dictant maintes choses ardues,
Quant à nos sens cachées et perdues. [...]
J'ose affirmer qu'un bon divin prophete
Et ses ecrits, et un excellent poete
Semblables sont, sans quelque difference,
Et n'y a point entre eux de preference⁴².

Ce postulat théorique doit bien évidemment être relu à la lumière du contexte d'une « querelle » littéraire et idéologique qui s'était déchaînée autour d'une « hérésie » supposée de Marot. La poésie marotique n'est certes pas réductible à cette conception de la poésie comme produit d'un enthousiasme divin, et Marot lui-même, que les poètes de la Pléiade distingueront non sans réticence de la « vulgaire poésie » des générations passées, est bien éloigné de la figure du poète « prophète » ou « théologien », tel du moins qu'elle se dessine dans la théorie néo-platonicienne⁴³. Le passage cité n'en

⁴⁰ P. Fabri, *Le grant et vray art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Rouen, 1889-1890, t. I, p. 11. Voir aussi L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, Genève, Slatkine Reprints, 1999, p. 39 sq.

⁴¹ G. Tory, *Champ Fleury* (1529), éd. en fac-similé, avec introduction, notes et glossaire de G. Cohen, Genève, Slatkine, 1973 [1^e éd. 1931], f. 7 r^o: « L'uniforme consentement de toutes nations, est condescendu que toutes gens useroient des lettres des Ioniens. L'invention dicelle a este convertie en fable, comme les Grecz avoient de coutume faire en toutes choses, comme on peut veoir assez amplamment en Boccace, au Livre de la Genealogie des Dieux ».

⁴² Extrait d'un poème de Glotelet, défenseur de Marot, cité par P. Bonnefon, « Le différend de Marot et Sagon », *RHLF*, 1894, p. 121-122, et repris par L. Sozzi, « Boccaccio in Francia... », *op. cit.*, p. 40.

⁴³ Voir Du Bellay, *La Deffence...*, II, 1, éd. J. C. Monferran, Genève, Droz, 2001 : « Marot me plaist (dit quelqu'un), pour ce, qu'il est facile, et ne s'éloigne point de la commune maniere de parler ». Voir aussi l'éloge ambigu que fait Ronsard de Marot, « seule lumiere en ces ans de vulgaire poesie » dans la préface

atteste pas moins la diffusion en France, dès les années 1530-1540, d'une conception boccacienne et partiellement néo-platonicienne de la poésie, qui voit dans les ornements de la fable poétique le reflet d'une parole inspirée, voire sacrée ; il signale aussi la place centrale de ces réflexions dans un nouveau discours sur la poésie, qui fait de l'élévation de la langue et de l'invention un élément majeur du renouvellement poétique.

B. Le « fabuleux manteau » : éloges de l'écorce

Autour de 1550, en France, la réflexion sur l'utilité de la fable et sur le *furor* poétique s'enrichit d'une connaissance plus approfondie et plus directe de Platon et de Ficin, grâce à la traduction du *Commentaire du Banquet* de Ficin et de *l'Ion* (1546)⁴⁴. La vogue du néo-platonisme contribue à diffuser auprès des théoriciens français, à commencer par Thomas Sébillet, Pontus de Tyard et Ronsard lui-même, la notion de fureur poétique ainsi que l'approche allégorique et herméneutique de la poésie. Toutefois, les théoriciens des années 1550 bénéficient aussi de l'apport d'une réflexion humaniste italienne qui, sans complètement se dissocier de cette tradition, renouvelle la réflexion sur l'efficacité et l'utilité propres de la poésie, et sur son rapport à la « vérité ».

1. La fable poétique chez les humanistes italiens : entre révélation et représentation

La réflexion humaniste sur le pouvoir des fables poétiques se développe à la fin du XV^e et au XVI^e siècles, notamment chez Giovanni Pontano (*Actius*, 1507), Marco Girolamo Vida (*De Arte Poetica*, 1527) et Girolamo Fracastor (*Naugerius*, 1540), dont V. Denizot, dans des pages consacrées à la poétique humaniste de l'admiration, a souligné l'importance dans le renouvellement du discours sur la poésie à la

de ses *Odes* de 1550. Certes éloigné du « poète-théologien » inspiré par le *furor* divin, Marot n'en était pas moins le traducteur des *Psaumes* ; l'épître dédicatoire à François I^{er} souligne le caractère sacré de sa poésie. Voir *supra*, ch. II, « Peintres et poètes ».

⁴⁴ Voir J. Lecoq, *op. cit.*, p. 305. La traduction de *L'Ion* est de Richard Le Blanc. D'après J. Lecoq, le *Commentaire du Banquet* avait été traduit par J. Martin en 1545. Nous n'avons pas retrouvé cette référence ; en revanche, le *Commentaire...sur le Banquet d'amour de Platon* avait été traduit en français en 1546, par S. Silvius (J. de la Haye). La même année 1545, J. Martin traduit les *Azolains* de Bembo, constitués de trois dialogues sur « la Nature d'amour » et également inspirés du néo-platonisme florentin.

Renaissance⁴⁵, puis chez des théoriciens comme Antonio Minturno (*De Poeta*, 1559). Si ces textes s'interrogent de manière diverse sur le statut et la fonction de la poésie, ils présentent tous l'intérêt de proposer une relecture de la question de la fable, où la conception néo-platonicienne de la poésie comme « voile » d'un savoir plus profond est tempérée par de nouveaux impératifs d'érudition, d'admiration et de plaisir, qui aboutissent à revaloriser, au-delà – ou en deçà – du sens caché de la fable, « l'écorce » même des mots. La conception de la poésie et de la fable héritée de Boccace s'en trouve considérablement infléchie.

Publié posthume en 1507, le dialogue *Actius* du Napolitain Pontano met en scène un cercle d'humanistes parmi lesquels le poète Sannazar (alias Actius), autour des moyens et des fins de la création poétique⁴⁶. L'idée d'étonnement et d'admiration suscités par le langage poétique sont au cœur de ces réflexions⁴⁷. Alors que la tradition théorique héritée de Boccace s'efforçait de dissocier la poésie de la rhétorique, Pontano introduit sa définition de la poésie sur une comparaison développée, d'héritage cicéronien, entre le poète et l'orateur : l'un et l'autre ont pour but d'émouvoir l'auditeur (*movere et flectere auditorem*) mais, tandis que le but de l'orateur est de persuader, le poète cherche à susciter l'admiration (*admiratio*) de son auditoire ; aussi doit-il constamment rechercher l'excellence (*excellencia*) de son discours⁴⁸. Tendue vers l'admiration des autres hommes, le langage poétique, quel que soit son sujet, est toujours dans l'exception, et son excellence se manifeste jusque dans les descriptions des choses les plus « humbles » et les plus « petites », témoins de l'admirable puissance créatrice de la nature au même titre que les sujets plus nobles⁴⁹. Fondée sur l'idée d'un

⁴⁵ V. Denizot, « Comme un soucy aux rayons du soleil ». Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille, Genève, Droz, 2003, p. 64-88. Sur les quatre auteurs, nous renvoyons également aux notices de J. Balsamo dans *De Dante à Chiabrera : poètes italiens de la Renaissance dans la Bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2007.

⁴⁶ Sur la « fortune » de l'*Actius* en France et particulièrement dans les milieux proches de la Pléiade, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la Différence...*, *op. cit.*, p. 358 : « L'*Actius* est largement cité par le commentaire d'Horace d'Achille Statius, de 1553, approuvé par Muret [...] : c'est donc qu'il circulait dans des milieux proches de la Pléiade. Dorat au moins devait le connaître ».

⁴⁷ Sur la question de l'*admiratio* chez Pontano, voir M. Deramaix, « *Excellentia et admiratio* dans l'*Actius* de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 1987, vol. 99, n°1, p. 171-212, et les pages déjà citées de V. Denizot, « Comme un soucy aux rayons du soleil »..., *op. cit.* (en part. les p. 72-77). Nous serons amenée à suivre certaines de leurs analyses.

⁴⁸ G. Pontano, *Actius...*, V, *Dialogue*, éd. et trad. all. par H. Kiefer *et. al.*, Munich, Fink, 1984, p. 498.

⁴⁹ *Idem* : « ... poetae hoc ipsum [excellenter dicere] ubique suum [est] ac peculiare, etiam eum in minutissimis et humilibus describendis rebus appareat etiam eius excellentia. Nam et quae fuit naturae excellentia creando in homine, eadem nec minor pro specie illarum ac forma in apibus atque formicis fuit » (« [l'excellence] est précisément le propre et la caractéristique du poète, même lorsqu'il est occupé à des sujets très simples et humbles, puisqu'il faut, dans la description de ces sujets très simples et humbles, que se déclare son excellence aussi. En effet, l'excellence dont la nature a fait preuve par la

écart linguistique et stylistique intrinsèque à la poésie, cette conception de l'*admiratio*, condition, moteur et finalité de la création poétique, éclaire le statut et le rôle de la fable et des ornements poétiques dans l'*Actius*. Les intervenants du dialogue n'ignorent certes pas la longue tradition herméneutique qui associe le poète inspiré à un prophète, chargé de voiler des vérités essentielles sous les ornements du discours poétique ; c'est cette figure du poète-*vates* qui introduit le long passage central du dialogue consacré à la poésie :

Quodque poetica vis vaticinantium habetur persimilis, unde poetae et ipsi vates dicuntur...⁵⁰

Toutefois, sans renoncer à l'idée d'une inspiration poétique innée, d'origine naturelle ou même divine, Pontano considère les fables et les ornements poétiques moins comme l'accès à une vérité cachée que comme un aspect essentiel du langage poétique, qui suscite l'*admiratio* de son destinataire par l'excellence de l'*inuentio*, jointe à la perfection de l'expression. Le détour des fables apparaît alors comme le mode d'expression spécifique de la poésie, jouant de l'inattendu et parfois du merveilleux pour provoquer l'étonnement du lecteur :

Itaque non verbis modo magnificis, sed rebus quoque et inventis excellenter et expressis admiratio a poetis quaeritur, ut, cum poetica sicut historia constet rebus ac verbis, his utrisque poeta ad admirationem conciliandam non utatur modo, verum etiam innitatur. Quamobrem, quod veritas praestare hoc sola minus posset, veritatem nunc inumbrant fictis fabulosisque commentis, nunc ea comminiscuntur quae omnino abhorreant a vero atque a rerum natura [...] ⁵¹.

Ce n'est donc plus l'approche allégorique qui prédomine chez Pontano, mais une conception de la fable et des ornements orientée vers le plaisir du lecteur. On voit que,

création de l'homme, n'est pas moindre s'agissant de l'aspect et de la forme des abeilles et des fourmis » ; pour le début de cette citation, nous suivons la traduction de M. Deramaix). Cette conception quasi-« hugolienne », à notre sens, du langage poétique rejoint selon M. Deramaix la question du « sublime » telle qu'elle est abordée par le pseudo-Longin (article cité, p. 178 *sq.*).

⁵⁰G. Pontano, *Actius*, IV, *op. cit.*, p. 333 : « Et puisque la poésie est comparée au pouvoir des oracles, si bien qu'on dit des poètes qu'ils sont des prophètes... ». Sur une possible « rencontre » des réflexions menées par l'Académie de Pontano à Naples et du ficinisme florentin, voir M. Deramaix, article cité, p. 185.

⁵¹ *Ibid.*, VII, p. 502 : « C'est pourquoi les poètes cherchent à obtenir l'admiration non seulement grâce à des mots magnifiques, mais aussi par des arguments remarquablement inventés et exprimés ; ainsi, alors que la poésie est faite comme l'histoire de choses et de mots, le poète n'utilise pas seulement des uns et des autres pour attirer l'admiration du public, mais il s'appuie sur eux. C'est pourquoi, comme la vérité seule permet moins d'obtenir cet effet, tantôt ils la recouvrent de commentaires fictifs et fabuleux, tantôt ils y mêlent ces éléments qui sont absolument incompatibles avec le vrai et la nature des choses ». Comme le souligne V. Denizot (*op. cit.*, p. 74), dont nous suivons ici la traduction (légèrement modifiée), Pontano rejoint sur ce point Quintilien, qui voit dans la rareté d'un objet présenté à l'auditeur un moyen de susciter le plaisir et l'admiration (*Inst. Or.*, VIII, 3, 5)

par rapport à la tradition boccacienne et néo-platonicienne, l'accent s'est déplacé, de la question de l'utilité de la fable poétique, vers celle des effets du texte :

Quo enim majora atque admirabiliora quae ab ipsis dicuntur appareant, humana ad deos transferunt, fingunt monstra, mittunt insomnia, deos denique in homines vertunt. Comparationes quoque, quibus frequentissime utuntur, non magis ad docendum atque illustrandum pertinent quam ad movendam admirationem⁵².

Délestée de sa fonction d'instruire le lecteur et de lui transmettre les vérités qu'elle recèle, la poésie peut désormais jouer du « mensonge » des fables avec pour seule fin d'émouvoir et de surprendre. La « force agissante » de la poésie, selon l'expression de M. Deramaix, tient moins au savoir auquel elle donne accès, même si Pontano désigne parfois la poésie comme « mère » et source de tous les savoirs et de tous les arts⁵³, qu'à sa capacité de mettre en lumière le pouvoir créateur du poète dans un style élevé et orné, notamment à travers le travail du rythme et de la mesure du vers. Le poète est dès lors moins envisagé dans son statut de *vates* que dans son rôle d'*artifex*⁵⁴, artisan d'un langage poétique à la mesure de la nature admirable qu'il représente dans ses vers. Aussi, bien qu'il reconnaisse l'excellence et la grandeur de tous les genres poétiques, Pontano privilégie-t-il les exemples tirés du genre le plus élevé, l'épopée virgilienne, favorisant les descriptions de batailles, de tempêtes et d'événements prodigieux, qui provoquent la surprise et l'admiration du lecteur. En redéfinissant ainsi, à travers la notion d'*admiratio*, le statut du poète et le rôle de la fable, Pontano est conduit à repenser le rapport entre vérité et représentation poétique : sans complètement remettre en question le statut « divin » de la fable et l'idée de poésie inspirée, il déplace l'accent sur le travail de l'invention et de l'expression, constituant l'excellence de la fable, des descriptions et des ornements en critère distinctif de la grande poésie.

On trouve dans le *De Arte Poetica* de Vida, publié à Rome en 1527, un certain nombre de réflexions qui font écho à celles de Pontano, même si les deux auteurs

⁵² *Ibid.*, VII, p. 504 : « Pour que ce qu'ils racontent paraisse plus grand et plus admirable, ils transposent les affaires humaines chez les dieux, ils créent des monstres, ils envoient des songes et enfin ils transforment les dieux en hommes. Les comparaisons aussi, dont ils usent très souvent, ne visent pas plus à enseigner et à éclairer qu'à entraîner l'admiration » (nous reprenons là encore la traduction de V. Denizot, p. 75).

⁵³ *Ibid.*, VII, p. 508 : la poésie homérique contient les préceptes de tous les savoirs, la philosophie et la rhétorique ; et VII, p. 510, fin du dialogue, où Actius salue la poésie « *doctrinarum omnium mater foecundissima* » (mère très féconde de toutes les doctrines).

⁵⁴ Nous empruntons également cette distinction à M. Deramaix, qui voit dans cette évolution du *vates* à l'*artifex* une influence de l'*Art poétique* d'Horace.

présentent des points de vue assez différents sur la question de la représentation poétique. Vida fait également allusion à l'idée d'une inspiration d'origine divine et, plus que Pontano sans doute, il décrit de manière précise le *furor* qui s'empare du poète. Cependant, il insiste sur le fait que la vraie poésie, fruit d'un naturel inspiré, est aussi et surtout le produit d'un long et minutieux travail de lecture, d'imitation et d'écriture⁵⁵. Dans cet art poétique largement inspiré d'Horace, la figure du poète-*vates* tend à céder la place à la définition d'un *ingenium* poétique formé par l'étude des grands poètes du passé et par le travail incessant de la forme. Si le poète est « élu », c'est qu'il est prédisposé à la connaissance des choses et au labeur poétique ; la figure du poète dépositaire d'un savoir inaccessible aux autres hommes est renvoyée à un passé immémorial, pour laisser place à l'idéal horatien du *doctus poeta* :

Principio quoniam magni commercia caeli
 Numina concessere homini, cui carmina curae,
 Ipse dum genitor divinam noluit artem
 Omnibus expositam vulgo, immeritisque patere. [...]
 Multa adeo incumbunt doctis vigilanda poetis.
 Haud satis est illis utcumque claudere versum,
 Et res verborum propria vi reddere claras ;
 Omnia sed numeris vocum concordibus aptant,
 Atque sono quaecumque canunt imitantur, et apta
 Verborum facie, et quaesito carminis ore⁵⁶.

Dans le passage du poète *vates* au *doctus poeta* se joue la définition du statut et des fonctions de la représentation poétique : à la conception traditionnelle, allégorique, de la poésie comme « manteau » enveloppant de fables au sens obscur des vérités inaccessibles au commun des mortels, Vida oppose une poésie dominée par un impératif de clarté de la représentation :

Verborum in primis tenebras fuge, nubilaque atra ;
 Nam neque (si tantum fas credere) defuit olim,
 Qui, lumen iucundum ultro, lucemque persosus,
 Obscuro nebulae se circumfudit amictu :

⁵⁵ M. G. Vida, *De Arte poetica*, 1527, éd. fac-similé et trad. angl. R. G. Williams, New York, Columbia U.P., 1976 ; livre II, v. 428 sq (description du *furor* et mise en garde contre une trop grande « ardeur » poétique). Sur l'inspiration divine qui habite les poètes, voir aussi I, 545-549.

⁵⁶ *Ibid.*, III, v. 358-369 (nous soulignons) : « Aux premiers temps, puisque les puissances suprêmes ont permis aux humains / Férés de poésie d'entrer en relations avec le vaste ciel, / Le père des dieux, lui, n'a pas accepté que cet art tout divin / Soit mis entre les mains de tous sans distinction et s'ouvre à des indignes. / [...] Les doctes poètes doivent vouer leurs soins à des tâches multiples./ Il n'est point suffisant à leurs yeux de boucler un vers tant bien que mal / Et d'exprimer les choses clairement en prenant au sens propre les mots. / Ils choisissent toujours des termes dont le rythme s'accorde avec le sens, / Et dans tout ce qu'ils chantent, créent une ressemblance à la fois par le son, / L'aspect approprié des mots et la physionomie raffinée du poème ». Pour cette citation et pour les suivantes, nous reprenons la traduction de J. Pappé, à paraître à Paris, Champion.

Tantus amor noctis, latebrae tam dira cupido.
Ille ego sim, cui Pierides dent carmina Musae
Lumine clara suo, externae nihil indiga lucis⁵⁷.

Dès lors, la poésie s'illustre moins dans sa capacité à recouvrir d'un voile éclatant des vérités cachées que dans son pouvoir de décrire avec la plus grande clarté et de la manière la plus appropriée les choses qu'elle entend représenter. A l'idée de fable se substitue alors une poétique de la vive représentation : le rôle du poète n'est pas tant de révéler l'ordre caché du monde que de restituer les effets visuels et sonores des choses qu'il décrit, laissant affleurer la nature dans ses vers plus qu'il n'en donne à lire le sens. Comme Pontano, Vida ne place pas tant l'accent sur l'enseignement spirituel et moral délivré par la fable que sur les effets suscités par l'excellence de la langue poétique, capable de provoquer l'admiration et l'émotion de l'auditeur ou du lecteur par une représentation élégante et parfaitement adéquate de son sujet⁵⁸. Le modèle est là encore celui de l'*Enéide*, avec une nette prédilection pour les descriptions de batailles et de tempêtes, que le poète reproduit en des vers qui parviennent « à égaler la chose elle-même »⁵⁹. Aussi, comme Pontano encore, Vida insiste-t-il sur le nécessaire travail de la langue, du rythme et des sonorités, mais en soulignant davantage le pouvoir mimétique du vers et sa capacité à reproduire l'aspect et les sons des choses ou des scènes représentées.

La représentation poétique est ainsi soumise à une double exigence de clarté et de propriété : il s'agit pour le poète de trouver la langue la plus adéquate à la description de son sujet. Alors que la tradition boccacienne et néo-platonicienne fonde la valeur de la poésie sur l'emploi de figures aptes à voiler le sens, Vida recommande l'usage du « mot propre », n'autorisant les figures que dans la mesure où elles accroissent la clarté de la description :

Nonne vides, verbis ut veris saepe relictis
Accertant simulata, aliundeque nomina porro
Transportent, aptenque aliis ea rebus, ut ipsae
Exuviasque novas, res, insolitosque colores
Indutae, saepe externi mirentur amictus
Unde illi, laetaeque aliena luce fruuntur [...]

⁵⁷ *Ibid.*, III, v. 15-21 : « Pour commencer, évite les ténébreux nuages d'une expression obscure. /Un poète jadis (s'il est permis de croire une chose pareille)/ Poursuivant la lumière, la plaisante clarté d'une violente haine, / Choisit l'obscur manteau d'un discours nébuleux pour s'en envelopper./ Tant il aimait la nuit, si pernicieuse était sa passion de cacher./ Quant à moi, puissè-je être celui que les Piérides gratifient de poèmes / Qui de leur clarté propre brillent, sans nul besoin d'une lumière externe ».

⁵⁸ Sur la question de l'admiration chez Vida, voir V. Denizot, *op. cit.*, p. 65-72.

⁵⁹ Voir *De Arte poetica*, II, v. 367 sq.

Nam diversa simul datur e re cernere eadem
Mularum simulacra animo subeuntia rerum⁶⁰.

Loin d'obscurcir le langage poétique, les figures contribuent alors à la clarté de la représentation, participant même d'une fonction de dévoilement de la poésie : en présentant leur objet sous une « lumière étrangère » (*aliena luce*), elles en font miroiter les divers aspects et traduisent l'infinie variété de la nature, en même temps qu'elles renforcent l'éclat verbal du poème. Ainsi, sans renoncer à l'exigence d'excellence et au désir d'admiration qui caractérisaient la poétique pontanienne, Vida place la représentation poétique, à mi-chemin entre *mimesis* verbale et représentation figurée du réel, sous le signe de la plus grande « clarté » : dotée d'une perfection formelle en harmonie avec la nature qu'elle représente dans ses vers, la poésie porte en elle les clefs de sa propre herméneutique. Cessant d'être tributaire d'une vérité qui la dépasse, elle s'offre désormais comme une lecture possible de la nature et du monde⁶¹.

Les conceptions défendues par Pontano et par Vida trouvent un prolongement dans un texte un peu plus tardif, écrit en 1540 et publié seulement en 1555, le *Naugerius, sive de Poetica dialogus* de Girolamo Fracastoro (Fracastor), dialogue inspiré de l'*Actius* de Pontano, et dont V. Denizot a mis en évidence les nombreux points communs avec « les idéaux poétiques de Ronsard »⁶². Sans exposer dans le détail les théories de Fracastor, nous nous contenterons de souligner sa contribution à la redéfinition du statut de la fable et des ornements poétiques dans leur rapport à la « vérité »⁶³. Ce texte propose une relecture originale de l'inspiration poétique, à mi-chemin entre l'esthétique néo-platonicienne et la théorie aristotélicienne de l'imitation. La poésie est d'emblée définie comme une imitation à caractère universel, qui porte

⁶⁰ *Ibid.*, v. 44-50 et 62-63 : Ne vois-tu pas comment souvent ils abandonnent les vocables réels / Pour recourir à des équivalents fictifs, et vont chercher bien loin / Des termes qu'ils appliquent à des choses tout autres, à tel point qu'elles-mêmes, / Se voyant revêtues de costumes nouveaux, de couleurs insolites, / Ces choses, admirant ces habits étrangers, se demandent souvent / Quelle est leur provenance, et jouissent gaiement de cet éclat d'emprunt / Et de ce changement d'aspect : leur propre nom n'a plus leur préférence. [...] / Car une même chose nous donne en même temps divers objets à voir : / Ce sont les simulacres des choses qui, nombreuses, nous viennent à l'esprit ».

⁶¹ C'est en cela que la langue poétique, portée à son plus haut degré de perfection (chez Virgile par exemple) est « divine » : elle s'offre comme un moyen d'entendre l'harmonie qui préside à l'ordre des choses. Sur ce point, voir A. Moss, « Theories of Poetry: Latin writers », *The Cambridge History of Literary criticism*, vol. 3: *The Renaissance*, dir. G. P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 98-106.

⁶² V. Denizot, « Comme un soucy... », *op. cit.*, p. 78 sq.

⁶³ Sur le texte de Fracastor, voir, outre V. Denizot, *op. cit.*, I. Pantin, *La Poésie du ciel en France*, Genève, Droz, 1995, p. 193-195, et E. Peruzzi, « La Poetica del *Naugerius* tra platonismo e aristotelismo », *Girolamo Fracastoro fra medicina, filosofia e scienze della natura*, atti del convegno internazionale (Verona-Padova, 2003), a cura di A. Pastore e E. Peruzzi, Firenze, Olschki, 2006, p. 217-228.

aussi bien sur les caractères et les actions que sur les choses de la nature. Après avoir écarté le plaisir et l'utilité, mais aussi l'admiration, que défendait Pontano, comme finalités essentielles de la poésie, le poète Navagero (Naugerius), protagoniste du dialogue, s'interroge sur les vertus du discours poétique. C'est là qu'intervient l'argument central du dialogue : si Navagero, lui-même en proie au *furor* poétique lorsqu'il lit les vers de Virgile, attribue au poète un don divin qui le rend plus sensible à la « vraie » beauté des choses et lui confère une connaissance supérieure au reste des hommes, c'est à la *mimesis* aristotélicienne qu'il recourt pour rendre compte de la spécificité de la représentation poétique :

Poeta vero non hoc [rem nudam id est singularem], sed simplicem ideam pulchritudinibus suis vestitam, quod universale Aristoteles vocat⁶⁴.

La représentation de l'« universel » est précisément ce qui distingue l'imitation poétique des autres formes de discours ; à la différence d'Aristote, toutefois, Fracastor l'assimile non à une vérité « générale » obtenue par déduction à partir des choses particulières, mais à une Idée supérieure de la beauté qui s'offre directement à la contemplation. Seuls les poètes possèdent ce don de déceler la beauté universelle et absolue dans les objets qu'ils observent, et de la restituer dans leurs vers⁶⁵. Dès lors, les ornements sont essentiels, car ils révèlent « la perfection et la beauté » (*perfectionem et decorem*) des choses au lieu de les représenter dans leur imparfaite singularité. Comme chez Vida, le langage orné a pour fonction non d'obscurcir le discours, mais de révéler les beautés cachées de son objet :

Similiter et domibus si columnae addantur, si peristilia et alia, extra rem erunt : sufficit enim pro fine domus, quae ab imbris et frigoribus nos defendat, simplex domus. At vero si res ipsas consideremus tales, quales esse deceret, et quantum ad perfectionem spectat, illa quidem addita non solum extra rem non erunt, sed essentialia et necessaria. [...] Quare quae pictores et poetae rebus addunt ad perfectionem, non extra rem sunt, si rem consideres non nudam [...] sed perfectam et animatam ...⁶⁶.

⁶⁴ G. Fracastor, *Naugerius...*, *Opera*, 1555, éd. en fac-similé et trad. angl. Par R. Kelso, Urbana, 1924, f. 158 v° : « En vérité, les poètes ne représentent pas la chose nue, c'est-à-dire le particulier, mais l'idée absolue, revêtue de ses beautés propres, qu'Aristote appelle l'universel ».

⁶⁵ *Ibid.*, f. 163v° : « Est autem ille natura poeta, qui aptus est veris rerum pulchritudinibus capi moverique ; et [...] per illas loqui, et scribere potest » (« Est donc poète par nature celui qui est capable d'être saisi et ému par les vraies beautés des choses, et [...] qui peut parler et écrire grâce à elles » : trad. V. Denizot, *op. cit.*, p. 85)

⁶⁶ *Ibid.*, f. 162 v° : « De même si nous ajoutons des colonnes à une maison, un péristyle et d'autres éléments, ils sont superflus. En effet pour remplir sa finalité, une maison qui protège des pluies et du froid est suffisante. Mais si nous considérons les choses telles qu'elles devraient être et selon la perfection, ces ajouts non seulement ne seront pas superflus, mais ils seront essentiels et nécessaires. C'est pourquoi ce

Fracastor met ainsi en évidence le pouvoir du seul langage poétique, du fait même de ses ornements, de dévoiler la beauté essentielle des choses qu'il représente. La poésie entretient dès lors un lien essentiel et nécessaire avec la vérité, qu'elle présente les choses de manière vraisemblable, qu'elle tende à la représentation de l'universel ou qu'elle recoure à la puissance allégorique de la fable : le langage orné est le seul à même de « dire les choses absolument » (*dicere simpliciter*) et de rendre compte de la beauté idéale, excellente et variée, de la nature. En redéfinissant ainsi le rapport entre le poète et les objets de sa création, et en relisant la théorie de l'inspiration à travers l'imitation-*mimesis*, Fracastor propose une conception originale des rapports entre poésie et vérité, qui inclut sans s'y réduire le pouvoir allégorique des fables et s'ouvre à la représentation « vraisemblable » des objets de la nature⁶⁷.

Ainsi relu à travers de nouvelles exigences d'admiration, de plaisir esthétique ou d'instruction, le rapport entre représentation poétique et vérité change de statut au cours du XVI^e siècle. Si les théoriciens ne renoncent pas à la conception allégorique de la poésie comme « voile » recouvrant une vérité sacrée, ils l'utilisent de plus en plus comme une image de la création poétique, lui substituant une conception plus savante du fait poétique, fondée sur l'idéal horatien du *doctus poeta* et sur la théorie aristotélicienne de l'imitation. La fable poétique et ses ornements cessent d'être le voile somptueux de vérités secrètes et deviennent alors le lieu privilégié d'un dévoilement, qui peut prendre la forme d'un enseignement scientifique et moral ou d'une vive représentation des beautés de la nature, comme par exemple dans le *De Poeta* d'A. Minturno (1559) :

Nam, per deos immortales, quo facilius pueri quam fabula ad discentum deducuntur ? Quo capiuntur magis adolescentes ? Quo vehementius maiores natu excitantur ? Quo pulchrius ? Quo planius singulae res ante oculos positae describuntur ?⁶⁸

que les peintres et les poètes ajoutent aux choses pour les mener à la perfection ne sont pas superflues, si on ne présente pas la chose nue [...] mais si on la considère parfaite et animée... » (nous suivons la traduction de V. Denizot, *op. cit.*, p. 84).

⁶⁷ Sur ce point, voir I. Pantin, *La Poésie du Ciel*, *op. cit.*, selon laquelle la conception « fracastorienne » de la fable conduit à « une réhabilitation de la poésie des choses ».

⁶⁸ A. Minturno, *De Poeta*, Venise, 1559 : « Car, par les dieux immortels, par quel moyen plus aisé que la fable les enfants peuvent-ils tirer un enseignement ? Qu'est-ce qui captive davantage les adolescents ? Qu'est-ce qui anime avec plus de force les plus avancés en âge ? Avec plus de beauté ? Qu'est-ce qui peut décrire avec plus d'exactitude les choses une à une, comme si elles étaient placées devant nos yeux ? » (cité et traduit par T. Chevrolet, *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 152).

Associés au plaisir, à l'instruction et une extrême émotion, la fable et les ornements peuvent désormais être compris comme le mode d'action spécifique du texte poétique.

2. Les théoriciens français et le plaisir des fables

En France, la réflexion sur le statut des fables et des ornements poétiques se développe dans les années 1550, favorisée par la diffusion du ficinisme et de la lecture allégorique de la fable, infléchie toutefois par les théories poétiques des humanistes italiens. J. Lecoq distingue globalement deux périodes dans l'élaboration de la théorie poétique : les années 1545-1556 constituent selon lui une « décennie de la fureur », marquée par l'importance des thèses issues du néo-platonisme dans la réflexion sur la poésie ; à partir de 1556, la question de l'inspiration poétique et, partant, le problème du statut et de la fonction des fables et des ornements s'enrichit de divers courants de pensée, mêlant à un néo-platonisme toujours actif l'héritage d'Aristote et de Cicéron, auquel on peut ajouter celui d'Horace, qui tend à « minimiser » le rôle de la fureur et à souligner davantage la part de l'« art » dans la création poétique⁶⁹. Sans prétendre retracer cette évolution, nous nous proposons de poser quelques jalons sur la réflexion française, à l'époque de la Pléiade, autour du statut des fables et des ornements poétiques, et des rapports qu'ils entretiennent avec la description.

a) Du « ravissement » au plaisir du déchiffrement : la sève et l'écorce

La question du statut de la « fable » s'impose dans la théorie poétique française avec la diffusion, dans les années 1550, d'un néo-platonisme nourri, on l'a vu, par la fortune française de Boccace et des théories ficiniennes, qui trouvent un large écho auprès de Jean Dorat et de ses disciples, pour plusieurs d'entre eux poètes – ou futurs poètes – de la Pléiade. En 1564 encore, dans son *Hymne de l'Automne*, Ronsard rend hommage à ce maître en poésie en recourant à l'image désormais traditionnelle de la fable comme « manteau » recouvrant des vérités sacrées :

⁶⁹ J. Lecoq, *L'Idéal et la Différence*, op. cit., p. 348-371. Nous résumons ici, de façon forcément schématique, la pensée de l'auteur, qui nuance lui-même cette évolution en soulignant l'existence, avant 1556, de théories qui mettent davantage l'accent sur l'« art » que sur la « nature » inspirée du poète, et, à l'inverse, la persistance chez certains auteurs des théories du *furor* poétique jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Nous y reviendrons dans le cours de ce développement.

Ainsi disoit la Nymphé, et de là je vins estre
Disciple de D'Aurat, qui long temps fut mon maistre,
M'aprist la Poésie, et me montra comment
On doit feindre et cacher les fables proprement,
Et à bien deguiser la vérité des choses
D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses⁷⁰.

Cette conception quasiment sacrée de la poésie est alors déjà, en France, le fruit d'une longue réflexion théorique. Dès 1548, Sébillet, qui n'appartient pas au « cercle » de Dorat, introduit son *Art poétique françois* par une réflexion sur la nature de la poésie ; il distingue, comme Jean Lemaire quelques décennies plus tôt, « l'écorce » du poème et la « sève » qui l'irrigue, mais fonde cette distinction sur une conception de la poésie comme fruit d'une inspiration divine, d'une fureur sacrée canalisée et mesurée par les règles de « l'art » poétique. L'élaboration de la fable, la mesure du vers et le choix des ornements sont eux-mêmes le produit de cet enthousiasme divin qui pousse le poète à trouver la meilleure enveloppe formelle pour exprimer ses hautes conceptions ; cette adéquation entre l'écorce et la sève, entre « l'âme » divine de la poésie et les choix formels du poète participent, comme nous l'avons précédemment souligné, de « l'énergie » et de la « vigueur » propres à la poésie inspirée, qui justifient pour Sébillet le fait même d'écrire un *art poétique*⁷¹ :

Et certes comme en tous les arts cette étincelle du feu divin à l'approcher de l'esprit son semblable rend lumière, par laquelle elle est évidemment connue ; aussi en l'art Poétique (me soit permis de nommer art ce que plus proprement j'appellerai divine inspiration) reluit-elle en plus vive et plus apparente splendeur. Car le Poète de vraie marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation⁷².

Cette approche de la poésie comme expression d'une fureur sacrée, d'un « ravissement », est ensuite développée par Pontus de Tyard, auteur d'un dialogue, *Le Solitaire Premier* (1552), dans lequel il expose fidèlement et précisément la théorie ficinienne de l'inspiration⁷³. Dans ce texte, qui contribue largement à faire connaître la théorie du *furor* en France, Tyard recourt à son tour à l'image de l'écorce et de la sève

⁷⁰ P. de Ronsard, Lm XII, p. 50, v. 77-82. Sur l'enseignement allégorique de Dorat, voir Guy Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972, p. 30 sq, et Geneviève Demerson, *Dorat en son temps. Culture classique et présence au monde*, ADOSA, 1983, p. 179-186 ; sur Dorat et sa conception de la fable, voir L. Pradelle, « A propos du "fabuleux manteau" chez Jean Dorat : une lecture de l'*Ode latine* "Sur la cosmographie d'André Thevet" », *Jean Dorat. Poète humaniste de la Renaissance*, Actes du colloque international (Limoges, 2001), Genève, Droz, 2007, p. 237-257.

⁷¹ Sur les emplois du mot *énergie* chez Sébillet, voir *supra*, ch. I, « L'énergie selon Sébillet ».

⁷² T. Sébillet, *Art Poétique français*, I, 1, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 51-52.

⁷³ J. Lecoindre (*op. cit.*, p. 359) caractérise ce texte comme « une compilation de Ficin, et sans doute du *De Musis syntagma* de Gyraldi ».

pour mieux définir la fable poétique comme l'enveloppe d'un savoir légué par les Muses : « les fables Poétiques ont touché des Muses, sous l'escorce dequoy le suc et la moëlle se trouve de plusieurs bonnes doctrines »⁷⁴. Si les fables ont un « sens allegoriqu »⁷⁵, c'est parce que le poète est mû par « un instinct de divine fureur » qui lui est transmis par Apollon et les Muses, et qu'il transmet à son tour aux rhapsodes⁷⁶. On retrouve donc l'image de la chaîne aimantée qui relie les dieux, les poètes et les autres hommes, qu'avait commentée Marsile Ficin à partir de l'*Ion* de Platon⁷⁷. Comme Ficin, Tyard associe cette fureur à un « ravissement de l'âme » qui distingue les vrais poètes des versificateurs ; il mentionne parmi les premiers les noms que la tradition assimile aux poètes inspirés des temps anciens, et les poètes français de son temps, ceux de la Pléiade naissante :

L'action de la Poësie s'estent ou en ceux, qui escrivent les vers, ou en ceux, qui les recitent et interpretent. Les premiers s'appellent Poëtes : et tels furent jadis Homere, Thamire, Archiloque, Pindare, et autres : lesquels une petite troupe de noz Poëtes François represente si vivement⁷⁸.

À une époque où, chez les proches de Dorat, la conception néo-platonicienne de la poésie est indissociable de la renaissance du pindarisme, marquée par la publication des *Quatre premiers livres des Odes* de Ronsard en 1550, Tyard opère une subtile distinction entre les poètes du passé, parmi lesquels Homère et Pindare, et ses contemporains, qui « les représente(nt) vivement » : la création poétique, à l'époque de la Pléiade, ne peut plus être définie que comme une inspiration certes « divine », mais nourrie par l'imitation des Anciens. La poésie inspirée se définit désormais comme « vive représentation » d'un savoir divin qui appartient déjà, en partie, au passé.

Encouragée par la diffusion des idées néo-platoniciennes et ficiniennes, l'approche allégorique de la fable poétique continue par la suite de se développer chez les théoriciens français des années 1550. Pourtant, même chez les plus ardents défenseurs de la fable allégorique, l'idée s'impose peu à peu que la poésie et ses ornements ne sauraient se réduire à leur contenu moral, scientifique ou religieux, ouvrant la voie à la possibilité d'un plaisir plus proprement esthétique et d'une lecture de « l'écorce » pour elle-même. Dans sa longue préface aux *Trois premiers livres de la*

⁷⁴ Pontus de Tyard, *Solitaire Premier* (1552), éd. S. F. Baridon, Genève, Droz, 1950.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁷ À la Renaissance, cette image s'inspire aussi de la « chaîne d'or » de Macrobie. Voir S. Lecompte, *La Chaîne d'or des poètes...*, *op. cit.*, p. 267-276.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

Métamorphose d'Ovide (1556) dont il avait repris, après Marot, la traduction, Barthélémy Aneau, le censeur de Du Bellay, commence par une lecture strictement allégorique des mythes, fondée sur la figure du poète-prophète :

Ainsi donc les bons, et anciens Poètes qui estoient estimez divins, et Prophetes ont couvert les nobles arts, la Philosophie et la Théologie antique [...] soubz mythologies, et specieux miracles de fables escriptes en style plus haut monté que la pedestre, et simple prose des Philosophes, en parole nombreuse de beaux vers mesurez, en forme de parler riche, et ornée de toutes figures, et couleurs. Soubz telle fabuleuse escorce couvrant verité et sapience : laissant la noix à casser, et le noyau à chercher et guster aux excellens et divins espritz. [...] Car à la verité (comme je l'ay appris du bon Chevalier de Terre noire), toute fable Poétique se doibt, et peut rapporter par allegorie, ou à la Philosophie Naturelle donnant enseignement, et doctrine, ou à la Philosophie Morale ayant commandement, et conseil, ou à l'histoire baillant memoire et exemple : et quelque fois à deux, et quelque fois à toutes trois⁷⁹.

Cependant, après avoir exposé les significations de plusieurs des principaux mythes ovidiens, Aneau achève sa préface sur une mise en garde contre les excès de la lecture allégorique :

... tousjours ne fault exactement chercher es fables Poétiques raison, suycte, et Lyaison convenante et consequente, en une chescune menue partie d'icelles, mais suffict aucunement avoir trouvé, et monstré ce que en somme les Poètes ont voulu en toute la fable signifier. Car comme en la pincture, à laquelle Horace dict la Poësie estre semblable, ne fault enquerir les raisons, pourquoy oultre la principale image du tableau le Peinctre y a pourtraict des arbres, où il pavoit bien pourtraire des rochiers, et des airs où bien il pavoit faire des prairies : ainsi es mythologicques expositions des fables, ne fault trop scrupuleusement chercher les Allegories menues par celles, qui par aventure ne conviendroient aucunement à la principale allegorie de toute la fable laquelle sans plus de scrupule doibt suffire.⁸⁰

La référence à l'*ut pictura poesis* horatien conduit à une justification de l'ornement gratuit, délesté de la valeur allégorique de la fable, qui n'a d'autre objet que d'embellir le poème et d'augmenter le plaisir du lecteur. Si le contenu moral ou philosophique de la fable est dicté par l'inspiration qui s'empare du poète, la composition du poème et le choix des ornements sont bien l'effet de son art : l'écorce de la fable, avec ses descriptions et ses ornements, peut aussi être considérée de manière autonome, en fonction du seul plaisir qu'elle apporte au lecteur.

⁷⁹ B. Aneau, « Preparation de voie à la lecture, et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous Poètes fabuleux », *Les Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide* (1556), éd. J.-C. Moisan, Paris, Champion, 1997, p. 8. Le « Chevalier de Terre noire » désigne Mélanchthon, auteur de lectures allégoriques d'Homère et d'Hésiode, dont s'inspire largement la préface d'Aneau. Voir aussi F. Hallyn, « Poésie et savoir au Quattrocento et au XVI^e siècle », dans *Poétiques de la Renaissance*, op. cit., p. 167-217 (en part. les p. 172-180).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

C'est encore la notion de plaisir que met en avant Le Caron dans son dialogue « Ronsard, ou de la Poésie », publié la même année 1556 et très marqué par les théories néo-platoniciennes. S'il développe la théorie de l'*integumentum*, de la fable comme « voile » protégeant des vérités sacrées qui ne doivent être « entendues que des plus sages et doctes », ainsi que l'image de la chaîne aimantée empruntée à l'*Ion*, Le Caron met aussi l'accent sur le plaisir lié à l'acte même du déchiffrement du texte :

Quel grand plaisir se donne l'esprit, quand ravi et abstrait des pensements terrestres il cherche et recherche franchement, invente, conçoit, entend, traite et dessigne infinis discours, pour trouver la vérité, de laquelle la subtile fable lui donne quelque amorce ? [...] J'admire non sans cause les poètes, lesquelz se proposoient de contenter et les plus excellents et le commun. Car si les secrets cachez et enveloppez de leurs rares inventions ne pouvoient estre de chacun entendus : au moins le plaisir du discours chatouilloit et les uns et les autres, se rendant digne d'estre embrassé de tous⁸¹.

La *Genealogie* de Boccace évoquait déjà ce plaisir propre à la lecture des fables, lorsqu'elles nous conduisent à la découverte de la vérité. Le Caron, lui, met moins l'accent sur la découverte du sens que sur le moment même de la recherche, envisageant que l'esprit du lecteur puisse se perdre dans les détours de la fable, et se laisser prendre au charme des ornements. Si le sens profond ne se donne pas à tous, le plaisir du texte, qui vient nécessairement « chatouiller » l'esprit des lecteurs, est universel. L'« écorce » des fables et des ornements vaut désormais pour elle-même et pour le plaisir qu'elle donne, indépendamment de la « vérité » qu'elle renferme.

b) De l'inspiration à l'imitation

En insistant sur le plaisir suscité par la lecture des fables, les théoriciens des années 1550 mettent ainsi l'accent sur ce qui, dans l'élaboration du texte poétique, échappe à la seule inspiration : la composition de la fable, la part des descriptions, le choix des ornements. Sans renoncer à l'idée d'une « nature » inspirée du poète, ils insistent également, dans le sillage de l'*Art poétique* d'Horace⁸², sur l'importance de l'art et sur la nécessité d'un travail poétique fondé sur la lecture des anciens, sur le travail de la langue et sur l'imitation. Dès 1549, dans un célèbre passage de la *Deffence* (II, 3), Du Bellay, vraisemblablement en réaction à Sébillet, récuse l'idée, reprise et discutée dans de nombreux arts poétiques de l'époque, selon laquelle « le Poète naît,

⁸¹ L. Le Caron, « Ronsard, ou de la Poésie », *Dialogues*, (1556), éd. J. A. Buhlmann et D. Gilman, Genève, Droz, 1986, p. 268.

⁸² Horace, *Art poétique*, v. 408-411.

l'Orateur se fait »⁸³. A l'idée de fureur poétique, qui fait du poète le réceptacle passif d'un savoir divin, il oppose la notion d'*ardeur*, qui implique, comme l'a montré F. Cornilliat, une impulsion vers le savoir et vers le labeur poétique :

Qu'on ne m'allegue point aussi que les Poètes naissent, car cela s'entend de ceste ardeur, et allegresse d'Esprit, qui naturellement excite les Poètes, et sans la quele toute Doctrine leur seroit manque, et inutile. Certainement ce seroit chose trop facile, et pourtant contemptible, se faire eternal par Renommée, si la felicité de nature donnée mesmes aux plus Indoctes, estoit suffisante pour faire chose digne de l'Immortalité⁸⁴.

Si ce passage semble contredire les affirmations de Du Bellay sur la « nature » inimitable des poètes⁸⁵, il contribue en réalité à redéfinir l'idée de « fureur », d'inspiration poétique, de telle sorte qu'elle soit compatible avec l'art et le « génie » propre du poète. La notion d'ardeur renvoie, comme l'a montré P. Galand-Hallyn, à une réflexion sur le processus de l'improvisation, née chez Quintilien et développée ensuite chez les théoriciens de la Renaissance, qui voit dans le travail de lecture, d'innutrition et d'imitation des modèles le préalable indispensable à l'improvisation, favorisant le surgissement de visions et d'images mentales qui contribueront à l'*enargeia* du texte. C'est donc du labeur que naît « cette faculté d'improvisation assimilable à l'intervention d'une divinité », d'où proviennent les grandes œuvres poétiques⁸⁶.

L'*Art Poétique* de Peletier, en 1555, revient à son tour sur l'idée d'inspiration, opposant à la théorie néo-platonicienne de la fureur « assaillant l'esprit de l'homme » l'idée d'un « naturel » amélioré par l'art et la technique poétiques. Les « inventions » et les « ornements » des grands poèmes sont clairement présentés comme le résultat d'un travail qui associe l'imitation des modèles littéraires à l'imitation industrielle de la « Nature » :

Et semble que Platon soit ce cet avis quand il estime tant cette fureur : qui est une certaine inspiration et impétuosité, assaillant l'esprit de l'homme : Comme s'il voulait prendre la Poésie pour une Prophétie : en laquelle quand il y a de l'artifice, cela sent son humanité, c'est-à-dire, sa curiosité et son affectation. [...] Vrai est que le Naturel est à l'homme d'une grande maîtrise [...]. Comme en Homère, auquel reluit ce naturel, si en Poète du monde, nous voyons une infinité d'ornements, de subtilités, d'exquisions industrielles qui se trouvent en Virgile comme appelées et recherchées : qui a été laborieux plus que nulle autre

⁸³ « Fiunt oratores, poetae nascuntur ». Voir T. Sébillet, *Art poétique français*, I, 3, éd. citée, p. 59.

⁸⁴ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, 3. Sur cette question, voir F. Cornilliat, « Qu'on ne m'allegue point que les Poètes naissent : ardeur et labeur dans la *Deffence* », *Du Bellay. Colloque d'Angers*, P.U. d'Angers, 1990, p. 677-687.

⁸⁵ Voir *La Deffence...*, I, VI, et *supra*, ch. I, « L'énergie chez Du Bellay ».

⁸⁶ P. Galand-Hallyn, *Le « Génie » latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, Rumeur des Âges, p. 45-46.

des poètes du monde. Car lui étant bien né, a jugé et admiré ce naturel Homérique : puis en l'imitant, s'est efforcé d'en faire autant : et de dire quelque chose de plus⁸⁷.

Le « laborieux » Virgile surpasse Homère, parce qu'il joint à un « naturel » d'exception le travail d'imitation et le souci de la forme : « Nature donne la disposition, et comme une matière : l'Art donne l'opération, et comme la forme »⁸⁸. La poésie n'est donc plus considérée comme l'enveloppe fabuleuse d'un savoir sacré. Pour Peletier, l'imitation laborieuse de la nature prime sur la valeur allégorique du texte, et les fables elles-mêmes ne constituent plus qu'un ornement parmi d'autres, un moyen d'augmenter le plaisir du lecteur, à condition d'en user avec parcimonie. La représentation poétique, les descriptions mêmes sont désormais affranchies de leur usage fabuleux :

Il faut donc une magnificence pleine de sang et de force : Puis secondairement, y sont requises les grâces, beautés et élégances délectables. Comme sont, entre autres, les Fables : lesquelles faut seulement toucher en passant, pour en donner la remembrance au lecteur : Et non pas les décrire tout au long : qui est le traité, non d'un Œuvre sérieux, mais d'une Métamorphose. [...] Ce qui enrichit bien un écrit, sont les descriptions...⁸⁹.

Si la tendance à réhabiliter l'art contre la seule « nature » du poète tend à se généraliser dans les années 1550, certains poètes et théoriciens s'efforcent, à l'inverse de Peletier, de préserver l'idée de fable comme *integumentum* et le caractère sacré de la poésie. Toutefois, à mesure que l'imitation de la nature, sous l'influence conjointe d'Horace et d'Aristote, s'impose comme un nouvel impératif, certains vont tenter de concilier les exigences de la fable avec celles de la *mimesis*. C'est le cas par exemple de Le Caron, dans son dialogue sur Ronsard :

... ainsi les poètes [...] pensants estre indignes de prostituer leurs sacrées inventions au prophane vulgaire, les ont voulu couvrir de fables [...]. Toutesfois si naïvement elles imitent et representent la nature, qu'elles semblent estre tirées d'elle : les autres sont plus graves et éloignées de l'opinion commune...⁹⁰

L'esthétique de la fable rejoint ainsi celle d'une représentation « au vif » de la nature. Si Le Caron, par la bouche de Ronsard, condamne toujours, conformément à la tradition allégorique, les fables « mensongères », c'est en vertu de la vraisemblance et non plus en fonction de la « vérité » du poème :

⁸⁷ Peletier, *Art Poétique*, I, II, éd. citée, p. 244-245

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ *Ibid.*, II, IX, p. 273

⁹⁰ L. Le Caron, « Ronsard, ou de la Poésie », *Dialogues*, *op. cit.*, p. 268.

Je rejette avec Pindare les fables bigarrées de variables mensonges, plains d'inutiles et vaines moqueries : celles me plaisent seulement, qui ont une exquise imitation de la nature des choses, et avec la delectation l'utilité conjointe. Aucuns escrivent la fable estre en la poësie, ce que la couleur en la peinture, laquelle a plus de force que la ligne, pour faire regarder l'image bien tirée : aussi en l'œuvre poétique cette vraisemblance ornée de fables rend aucunement estonnez ceux qui l'oiënt, ou lisent : et avec meilleure grace, qu'une trop recherchée elegance de sentences et de vers⁹¹.

La comparaison avec la peinture appuie la définition de la fable comme « imitation de la nature » et établit son efficacité à la mesure de la « vraisemblance » du poème : associée aux couleurs d'un tableau, la fable renforce le pouvoir du texte en suscitant le plaisir du lecteur et en imposant à son imagination une « image bien tirée » de son objet. Telle est l'énergie de la fable poétique : en imposant, par le détour du mythe ou du récit fabuleux, la représentation de son objet à l'esprit du lecteur, elle facilite l'accès à une « vérité » qui n'est plus d'ordre philosophique ou théologique, mais qui ressort de la « vraisemblance » et attire son attention vers la vraie « nature des choses ».

Chez Ronsard, la pensée de la fable est en réalité plus complexe et si, dans l'ensemble, ses propos rejoignent souvent ceux que Le Caron fait tenir à son personnage, le poète revient à plusieurs reprises, dans ses textes tant théoriques que poétiques, sur sa conception de la poésie comme « fabuleux manteau ». Il développe dans plusieurs poèmes, parfois précisément sous la forme d'une longue fable mythologique, le motif de la fureur sacrée qui s'empare du poète inspiré, comme dans la célèbre ode pindarique adressée en 1552 à Michel de l'Hospital, où Jupiter, s'adressant aux Muses, inaugure une longue histoire de la poésie en recourant à l'image de la chaîne aimantée :

Comme l'Emant sa force inspire
Au fer qui le touche de pres,
Puis soudain ce fer tiré, tire
Un aultre qui en tire apres :
Ainsi du bon fils de Latonne
Je ravirai l'esprit à moy,
Luy, du pouvoir que je lui donne
Ravira les vostres à soy :
Vous, par la force Apollinée
Ravirez les Poëtes saints,
Eulx, de vostre puissance attaincts
Raviront la tourbe estonnée⁹².

Les textes poétiques et théoriques de Ronsard reviennent souvent sur les origines mythiques de la poésie, attribuant aux premiers poètes grecs un savoir divin qu'il

⁹¹ *Ibid.*, p. 270.

⁹² P. de Ronsard, *Le Cinquiesme livre des Odes* (1552), V, VIII, v. 409-420, Lm III, p. 48.

s'agissait tantôt de préserver de l'ignorance du « vulgaire », comme l'affirme encore en 1561 l'*Elegie à J. Grevin* :

... d'un voile divers
Par fables ont caché le vray sens de leurs vers
Afin que le vulgaire amy de l'ignorance
Ne comprist le mestier de leur belle science [...] ⁹³.

tantôt au contraire de transmettre au reste des hommes par le biais de l'allégorie :

...la Poésie n'estoit au premier aage qu'une Theologie allegoricque pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secretz qu'ils ne pouvoient comprendre quand trop ouvertement on leur descouvroit la verité ⁹⁴.

Malgré la fidélité affichée de Ronsard envers la valeur allégorique de la fable, ces contradictions témoignent en réalité d'une certaine réticence à réduire la poésie à sa seule signification, en même temps, peut-être, qu'une évolution vers une poétique plus lisible, plus « éducative », orientée vers le dévoilement plutôt que le voilement du sens ⁹⁵. On assiste ainsi, même chez Ronsard, à une tendance à l'amoindrissement du rôle de la fable, à mesure que le plaisir du texte l'emporte sur le sens de la fable. J. Lecointe évoque, à propos de Ronsard, une évolution « du platonisme de la fable vers une poétique plus sensible aux effets du travail et de l'art, fondée sur des références aristotéliennes » et relayée notamment par les poétiques de Vida et de Scaliger ⁹⁶. Si le Ronsard de *Le Caron* ne renonçait pas à la « vérité » des fables poétiques, les derniers textes théoriques de Ronsard traduisent en effet une tout autre conception de la fable, conçue davantage comme un ornement, à la manière de Peletier, que comme un élément signifiant :

Tu enrichiras ton Poëme par varietez prises de la Nature [...]. Tu dois davantage, Lecteur, illustrer ton œuvre de paroles recherchees et choisies, et d'arguments renforcez, tantost par fables, tantost par quelques vieilles histoires, pourveu qu'elles soient briefvement escrites et de peu de discours... ⁹⁷

⁹³ P. de Ronsard, *Elegie à J. Grevin* (1560), Lm XIV, p. 196. On peut rapprocher ce passage de l'extrait de l'*Hymne de l'Automne* donné *supra*.

⁹⁴ P. de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique françois* (1565), Lm XIV, p. 4. Sur la « contradiction » entre cet extrait et le précédent, voir aussi F. Hallyn, « Poésie et savoir »..., ch. cité, *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁵ Sur ce point, voir I. Silver, *The Intellectual Evolution of Ronsard*, St. Louis, Washington University, 1973, repris par T. Chevrolet, *L'Idée de Fable...*, *op. cit.*, p. 157.

⁹⁶ J. Lecointe, *op. cit.*, p. 366

⁹⁷ P. de Ronsard, « Préface sur la Franciade... » (1587), Lm XVI, p. 334.

A condition qu'elle soit brève et bien disposée, la fable contribue à faire « une naïve et naturelle poésie »⁹⁸, qu'elle « illustre » par la seule beauté du récit et des descriptions et non plus par le haut savoir qu'elle contient. Le « naturel » et la « vraisemblance » l'emportent ainsi sur les « secrets » recouverts du manteau des fables. La fable poétique devient le prétexte à une poésie ornée, qui fait de l'imitation « vraisemblable » de la nature, recomposée sous l'aspect séducteur du récit fabuleux, un moyen d'illustrer la langue. Cette conception de la fable comme ornement peut dès lors conduire à privilégier l'esthétique descriptive, l'« écorce » de la fable, par rapport à la signification profonde du poème.

Ainsi, dans la continuité de Boccace, puis du néoplatonisme ficinien, les poètes des années 1550 et 1560 placent la fable mythologique, devenue l'un des modes de l'imitation des anciens, au fondement de l'écriture poétique. La redéfinition de la poésie par la fable présente le double intérêt d'élever l'activité des poètes au rang des productions les plus inspirées, égalant la parole poétique à celle des prophètes, et de se prêter, par la variété et le prestige des fictions mythologiques qui la constituent, à un travail d'enrichissement, d'élévation et d'illustration de la langue poétique. À mesure, cependant, que la théorie de l'inspiration ou du *furor* poétique se voit tempérée par la nécessité du travail et du « labeur », convertissant comme chez Du Bellay l'enthousiasme des néo-platoniciens en « ardeur » poétique, les poètes cessent de ne voir dans les fictions poétiques que des fables à visée allégorique ; ils privilégient désormais la « matière » même du poème ; l'objectif n'est plus l'obscurité de la fable mais la clarté illustre de la fiction poétique. La vérité n'est pas à chercher dans le sens caché du poème, mais dans l'éclat de sa représentation. La description tend alors à s'affranchir du discours philosophique ou moral de la fable, faisant de l'« énergie » qui anime celle-ci le fruit d'un juste équilibre entre l'aspiration au beau et au vrai qui anime et transcende le poète, et le travail de la langue poétique.

⁹⁸ *Idem.*

II. Illustrer la langue vulgaire : langues « vives » et langues « mortes »

Pour les poètes et les théoriciens français des années 1550, la dignité de la poésie, établie à travers les théories de la fable, de son utilité, du plaisir qu'elle procure et de son efficacité propre, va de pair avec une réflexion sur le pouvoir de la langue poétique et plus spécifiquement sur l'expressivité de la langue vulgaire. Il s'agit en effet, pour les auteurs de cette période, représentants d'un idiome qui, comme ils le répètent à l'envi, « est encores en son enfance »⁹⁹, d'une part d'affirmer, sur le plan théorique, la capacité de leur propre « vulgaire » à traiter de sujets nobles qui traitent de vérités essentielles, et à construire des réussites aussi éclatantes que le grec et le latin des anciens ; d'autre part, de trouver dans les ressources de leur langue, alliées à un travail sans relâche d'imitation poétique et d'enrichissement linguistique, les moyens d'améliorer la variété, la richesse et l'expressivité de la poésie française. La poétique de la vive représentation est au cœur de ces réflexions : élément privilégié de la fable poétique dans les modèles héroïques homérique et virgilien, elle constitue un enjeu majeur de l'imitation poétique pour les poètes français. De plus, elle accompagne la réflexion sur les possibilités de la langue, fonctionnant dès les premiers textes théoriques et poétiques de la Pléiade comme un indice d'élégance et d'expressivité de la poésie en langue française.

La réflexion française sur les possibilités de la langue vulgaire vient prolonger, dans les années 1540-1550, un débat qu'avaient lancé les humanistes italiens dès le début du siècle, autour de la possibilité et de la légitimité d'une littérature en langue vulgaire. En Italie, ces questions s'enracinaient dans une réflexion théorique encore plus ancienne, qui remontait au *De vulgari eloquentia* de Dante, l'un des premiers manifestes en faveur d'un « vulgaire illustre » au fondement d'une littérature nationale, dont G. Trissino avait donné une traduction italienne en 1529¹⁰⁰. Les débats se prolongent chez les humanistes italiens des années 1520-1530, qui forts des réussites

⁹⁹ P. de Ronsard, « Au Lecteur », *Les Quatre premiers livres des odes...* (1550), Lm I, p. 45. La même idée est encore formulée en 1555 dans l'*Art poétique* de Peletier, et dans la dédicace de la *Rhétorique française* d'A. Fouquelin « A la Princesse Marie, Reine d'Ecosse » : « il plaira à votre grandeur, excuser la pauvreté de notre langue, qui, n'étant encore à grand-peine sortie hors d'enfance, est si mal garnie de tout ce qu'il lui faut... », éd. F. Goyet, p. 349.

¹⁰⁰ Dante, *De la volgare eloquentia... stampato in Vicenza per Tolomeo Ianiculo da Bressa*, 1529, trad. it. G. Trissino. Le traité de Dante semble n'avoir été connu en France qu'à la fin du XVI^e siècle.

littéraires de leurs « trois couronnes » toscanes, Dante, Pétrarque et Boccace, pouvaient revendiquer dès le début du siècle la dignité d'une littérature en langue vulgaire, fruit d'une *translatio studii* déjà aboutie, d'un transfert de la domination culturelle et surtout littéraire des Romains aux Italiens. Parallèlement aux Italiens et dans leur prolongement, les Français commencent à s'interroger, autour de 1550 sur la vitalité et l'« énergie » de leur propre langue, et sur les moyens de son illustration.

A. L'« énergie » de la langue

Les réflexions françaises sur la légitimité de la langue vulgaire comme langue littéraire ne naissent pas, en réalité, dans les années 1550 : elles sont précédées d'un large débat sur les vertus du français, qui se développe, dès les premières années du siècle, essentiellement en marge de la production littéraire, à travers des traductions, des préfaces, des prologues ou des épîtres dédicatoires. Claude de Seyssel ou Geoffroy Tory comptent parmi ces premiers « apologistes » du français¹⁰¹. Toutefois, à la différence des Italiens, les Français ne consacrent pas de traité théorique à cette question avant la publication de la *Deffence* en 1549. Dans les années qui précèdent, un texte présente cependant une première forme de plaidoyer pour le français : dès 1511, dans *La Concorde des deux langages*, Jean Lemaire de Belges effectue, sous couvert d'en appeler à une « concorde » entre le français et l'italien, une démonstration de l'excellence et de l'élégance du français, soutenue par l'exemple récent de ses plus brillantes illustrations littéraires, de Jean de Meun à Octovien de Saint-Gelais. L'expressivité et l'élégance de la langue sont déjà au cœur du débat :

Car l'une des parties soustenoit, que la langue François estoit assez gente et propice, suffisante assez, et du tout elegante pour exprimer en bonne foy, et mettre en effect, tout ce que le langage Toscan ou Florentin (jasoit ce qu'il soit le plus flourissant d'Italie) sauroit ditter ou excogiter, soit en amours soit autrement¹⁰².

Jusque dans les années 1550 et au-delà, le débat sur les possibilités expressives de la langue française est en effet sous-tendu par la prégnance du modèle italien. Les

¹⁰¹ Voir les textes réunis par C. Longeon, *Premiers combats pour la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche classique, 1989.

¹⁰² J. Lemaire de Belges, « Prologue », *Le Traicté intitulé la concorde des deux langages*, éd. J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 98-99. Sur ce texte et sur son importance dans le débat sur la « précellence » du français, voir J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses...*, Genève, Slatkine, 1992, p. 39-42.

réussites littéraires en langue vulgaire de Dante, de Pétrarque et de Boccace, citées aussi bien par Jean Lemaire que plus tard par Du Bellay, Peletier et Ronsard, ont autorisé en Italie un vaste et précoce mouvement de réflexion et de théorisation centré sur la dignité de la littérature en langue vulgaire, marqué notamment par les *Prose della volgar lingua* (*Proses de la langue vulgaire*) de Pietro Bembo (1525), « cicéronien » converti à la langue vulgaire, et par le *Dialogo delle lingue* (*Dialogue des langues*) de Sperone Speroni (1542). Ce sont ces débats italiens qui vont nourrir en France, dès *La Deffence, et illustration de la langue françoise* de Du Bellay, les textes en faveur de la langue vulgaire et les réflexions sur la vitalité de celle-ci¹⁰³.

1. Le « naturel » de la langue, l'art du poète

Le dialogue de Bembo fonde sa défense de la langue vernaculaire sur une distinction entre la langue vulgaire, langue « naturelle » (*naturale*), et la langue « étrangère » (*straniera*), latine ou grecque, acquise par l'étude et par le travail¹⁰⁴. Déjà présente dans le *De vulgari eloquentia* de Dante, cette distinction réapparaît ensuite chez Speroni, Du Bellay et Peletier. Bembo voit dans les écrits des « trois couronnes » toscanes, et principalement de Pétrarque, les œuvres qui ont su élever leur langue « naturelle » à la dignité d'une langue littéraire et la rendre capable de traiter des sujets élevés, exprimant ainsi un idéal de vérité et de beauté. En tant que langue naturelle, la langue vulgaire est la plus apte à l'époque moderne à produire de grands textes, mais elle reste insuffisante tant qu'elle n'a pas été illustrée par de grands écrivains. Bembo entend ainsi fonder la dignité de la langue vulgaire sur la fidélité au toscan « classique », purement littéraire, de Pétrarque et de Boccace, distinct de la langue parlée dans les cours italiennes, de cette *lingua cortegiana* que défend à la même époque le *Courtisan* de Castiglione. Il s'agit de définir une norme pour la langue littéraire, centrée sur « la naturale toscana usanza » : l'usage « naturel » de la langue

¹⁰³ Sur le rôle de la *questione della lingua*, et plus particulièrement des traités de Bembo et surtout de Speroni dans les réflexions françaises sur la langue, particulièrement chez Du Bellay, voir notamment P. Villey, *Les Sources italiennes de la Deffence... de Joachim Du Bellay* (1909), Genève, Slatkine reprints, 1969 ; K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique...*, *op. cit.*, p. 108-135 ; J. Balsamo, *Les Rencontres des Muses*, Genève, Slatkine, 1992, p. 134-137 ; J.-C. Monferran, « Préface », dans Du Bellay, *La Deffence...*, Genève, Droz, 2001, p. 16-20 ; F. Goyet, « Commentaire », dans Du Bellay, *La Deffence...*, *Œuvres complètes*, I, Paris, Champion, 2003, p. 326-356 ; E. Buron, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive*, Neuilly, Atlande, 2007, p. 38-55.

¹⁰⁴ P. Bembo, *Prose della volgar lingua* (1525), *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1992, p. 80.

littéraire, distinct de l'usage commun, définit un vulgaire « illustre », qui prend vie à travers un emploi livresque et mondain¹⁰⁵. La réflexion sur l'emploi littéraire de la langue vulgaire est ainsi indissociable d'une poétique nouvelle et exigeante que Bembo s'efforce de définir dans les *Prose*.

La situation linguistique de l'Italie au XVI^e siècle, où la présence de multiples dialectes rendait épineuse la question d'une langue littéraire unifiée et « illustre », n'est certes pas transposable à la France et les successeurs de Bembo n'ont guère été sensibles à ce « classicisme » linguistique qui figeait l'emploi de la langue vulgaire dans le toscan littéraire du XIV^e siècle. Les *Prose* n'en définissent pas moins l'idée d'un usage littéraire de la langue « naturelle » et les moyens d'illustrer son propre « vulgaire » dans de prestigieuses productions littéraires. L'injonction à illustrer sa langue naturelle réapparaît ensuite dans le dialogue de Speroni, et dans la *Deffence* de Du Bellay, qui reprend à ses prédécesseurs italiens l'exemple des auteurs toscans :

Mais je seroy' bien d'avis qu'après les avoir apprises [les langues anciennes], on ne déprisast la sienne : et que celuy, qui par une Inclination naturelle (ce qu'on peut juger par les œuvres Latines, et Thoscanes de Petrarque, et Boccace : voire d'aucuns sçavans Hommes de nostre Tens) se sentiroit plus propre à écrire en sa Langue qu'en Grec, ou en Latin, s'estudiasst plus tost à se rendre immortel entre les siens, écrivant bien en son vulgaire, que mal écrivant en ces deux autres Langues, estre vil aux doctes pareillement, et aux indoctes.¹⁰⁶

La question du « naturel » de la langue fait l'objet central du *Dialogue des langues* de Speroni, qui met en scène un groupe d'érudits, dont Bembo, s'interrogeant sur la vitalité respective des langues anciennes et de la langue vulgaire. Les points de vue des divers intervenants rendent compte des différentes théories qui s'affrontaient après 1530 autour de la question de la langue, privilégiant deux points de vue, celui de l'helléniste Lazzaro Bonamico, partisan des langues anciennes, et celui de Bembo, favorable à l'usage du toscan « classique » comme langue littéraire nationale. Cette opposition entre deux conceptions de la langue littéraire se traduit par l'emploi d'une première image picturale, censée accuser l'irréductible différence entre la langue « naturelle » et l'artifice de l'imitation. À Bonamico, qui voit dans la langue vulgaire une corruption du latin, et prétend qu'une poésie élevée en langue vulgaire ne pourrait

¹⁰⁵ P. Bembo, *Prose...*, *op. cit.*, p. 83. Sur cette définition du vulgaire illustre comme langue « vivante » littéraire, voir aussi l'introduction de C. Dionisotti à cette même édition de Bembo, p. 45 : « Fermissimo nel richiamare la lingua letteraria indietro di due secoli circa, all'uso testimoniato dagli scrittori, il Bembo intendeva però, così facendo, risalire al nucleo incorrotto di una lingua viva : elegantemente, letterariamente viva ».

¹⁰⁶ Joachim du Bellay, *La Deffence...*, I, XI.

être qu'un inconsistant reflet, un portrait sans âme de la langue virgilienne – « *un Virgilio dipinto* » –, le personnage du Courtisan, défenseur de la langue vulgaire, rétorque que la force de la poésie, sa *virtù*, ne réside pas dans la langue mais dans « la nature des choses représentées »¹⁰⁷. Le choix de la langue ne doit donc pas se faire en fonction de son prestige, mais de son adéquation à ce que l'auteur souhaite exprimer ; c'est pourquoi la langue « naturelle », moderne, est préférable au grec ou au latin des anciens. Le Courtisan oppose alors, aux « paroles mortes » du latin des érudits (*le vostre morte latine parole*), les « paroles vives » de la langue vulgaire (*le nostre vive volgari*)¹⁰⁸. Le débat sur les langues est ainsi ramené à un critère essentiel, celui de leur vitalité respective. L'opposition entre langue « vive » et langue « morte », qui trouve une de ses premières formulations dans le *Dialogue* de Speroni, réapparaît ensuite sous la plume des théoriciens français : on la retrouvera notamment chez Du Bellay, chez Ronsard et chez Laudun d'Aigaliers. Quant à Speroni, s'il ne partage pas entièrement les positions du Courtisan, il donne ensuite longuement la parole à Bembo, suggérant que la langue vulgaire littéraire, parce qu'elle est le fruit d'un apprentissage et non du seul usage, est une langue « vivante », susceptible d'être enrichie et perfectionnée. A la différence du Courtisan, Bembo insiste donc sur la part de l'art dans le travail du « naturel » de la langue. Cette idée qu'il faut travailler, cultiver et enrichir la langue reviendra sous la plume de Du Bellay : elle constitue autant une défense de la langue vulgaire qu'un programme poétique fondé sur la nécessité d'illustrer sa propre langue plutôt que sur le vain désir de ressusciter la langue des anciens.

La question de la vitalité des langues est au cœur de la deuxième partie du texte de Speroni : il s'agit d'un dialogue en abyme, relaté par l'un des intervenants, qui confronte l'humaniste Pomponazzi dit « Peretto », un philosophe padouan néo-aristotélicien et l'un des maîtres de Speroni, à l'helléniste Lascaris. Le débat porte cette fois sur la traduction des textes scientifiques et philosophiques, vivement défendue par Pomponazzi, dont l'argumentaire, qui sera presque intégralement repris par Du Bellay, retourne en faveur de la langue vulgaire le thème platonicien de l'inconsistance de toute imitation : l'apprentissage forcé des langues anciennes « n'est point une nourriture mais le songe et l'ombre de la vraie nourriture de l'intellect »¹⁰⁹. À force d'imiter les

¹⁰⁷ Speroni, *Dialogo delle Lingue, Dialogue des langues*, éd. bilingue, trad. G. Genot et P. Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, p. 7 : « credo la natura delle cose descritte avere virtù d'immutare il corpo e la mente di chi legge ».

¹⁰⁸ Speroni, *Dialogo...*, éd. citée, p. 24.

¹⁰⁹ Speroni, *Dialogo...*, éd. citée, p. 33 : « non è cibo ma sogno e ombra del vero cibo dell'intelletto ».

philosophes grecs et latins dans leur langue, les poètes en oublient d'enrichir leur propre idiome et leur propre savoir, et se contentent finalement d'un « portrait de l'ancienne philosophie »¹¹⁰. Pomponazzi file ainsi la métaphore picturale que brandissait Bonamico dans la première partie du dialogue et dénonce, dans le prolongement d'Érasme et avant Du Bellay, l'inanité d'une imitation focalisée sur les *verba* et non sur les *res*, d'une imitation trop servile qui ne rend qu'« un portrait chimérique »¹¹¹ et sans âme de l'original. L'imitation grecque ou latine dessert donc à la fois le savoir et la vitalité de la langue. En reprenant l'image picturale qui parcourait la première partie du dialogue, Speroni replace ceux-ci dans une perspective d'ensemble néo-platonicienne qui associe l'imitation des anciens dans leur langue à un simulacre de vérité et encourage la création en langue vulgaire, selon une démarche que suivront les théoriciens français, notamment Du Bellay.

2. *L'imaginaire organique de la langue : le complexe d'Esculape*

C'est en effet autour de cette question de la vitalité de la langue vulgaire que Du Bellay, dont on sait combien *La Deffence* doit au *Dialogue des Langues* de Speroni, rejoint le plus souvent l'humaniste padouan. Nous avons déjà brièvement évoqué, à propos de l'emploi du mot *energie* dans la *Deffence*, quelques emprunts faits par Du Bellay à Speroni et, à travers celui-ci, au *Cicéronien* d'Érasme, pour défendre l'idée d'une *energie* propre à la langue des grands poètes, intraduisible et surtout inimitable dans une langue d'emprunt¹¹². Nous mettrons en relation cette idée d'*energie* avec la conception vitale, organique, de la langue, qui se dégage des traités de Speroni et de Du Bellay, et avec la nécessité de son illustration.

Du dialogue de Speroni, dont il avait eu connaissance avant la traduction française de Claude Gruget, publiée en 1551, Du Bellay retient essentiellement les arguments de Bembo et ceux de Pomponazzi. Nous ne revenons pas sur la façon dont Du Bellay fonde à l'intérieur de son discours les voix parfois discordantes du dialogue de Speroni, gommant la contradiction pour asseoir la force de son argumentation¹¹³. Nous

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34: « Onde, seguendo l'altrui giudicio, altra cosa non viene ad essere questa moderna filosofia che ritratto di quell'antica ».

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² Voir *supra*, ch. I, « L'*energie* chez Du Bellay ».

¹¹³ Sur ce point, J. C. Monferran, « Préface » à *La Deffence...* (2001), p. 17-20 ; F. Goyet, « Commentaire » à *La Deffence...* (2003), p. 326 *sq.*, et P. Guérin, « Le Paradoxe de Du Bellay, ou

cherchons plutôt à voir comment, à partir de propos dispersés du *Dialogue des langues*, Du Bellay concentre un ensemble d'arguments et d'images qui dessinent une théorie originale et cohérente de l'*energie* vitale de la langue et de sa nécessaire illustration. Les passages empruntés à Speroni sont en effet concentrés dans cinq chapitres du premier livre de la *Deffence* (I,1 et 3 ; I, 9 à 11) qui ont pour point commun de poser le problème, après Bembo et Speroni, de la part du « naturel » et de l'art dans la maîtrise des langues littéraires, et de leur possible enrichissement. La question n'est en réalité pas entièrement nouvelle en France : elle avait notamment été soulevée par Etienne Dolet dans sa *Maniere de bien traduire d'une langue en une aultre*¹¹⁴. L'originalité de Du Bellay se manifeste précisément, à notre sens, par la réécriture qu'il propose des arguments défendus par les humanistes italiens. *La Deffence...* reprend indistinctement les positions qui s'expriment dans le *Dialogue des langues* en faveur de la langue vulgaire, privilégiant les passages qui développent une image végétale de la langue, si bien que le premier livre de la *Deffence*, des premiers aux derniers chapitres, est parcouru par un motif horticole qui associe la langue à l'idée de culture et d'accroissement.

Donques les Langues ne sont nées d'elles mesmes en façon d'Herbes, Racines, et Arbres : les unes infirmes, et debiles en leurs espèces : les autres saines, et robustes, et plus aptes à porter le faiz des conceptions humaines : mais toute leur vertu est née au monde du vouloir, et arbitre des mortelz¹¹⁵.

Du Bellay inaugure ainsi son traité sur une définition de la « vertu » des langues – au sens de *virtù*, puissance – comme fruit d'une volonté humaine. La langue est conçue comme une entité vivante, capable de croître et de se perfectionner pour peu qu'elle soit cultivée, que les hommes lui donnent les moyens de développer son *energie* propre. Le mot même de « vertu » rappelle selon E. Buron « la logique aristotélicienne de la puissance et de l'acte », selon laquelle un être naturel se développe en réalisant « en acte » les qualités qu'il contient « en puissance »¹¹⁶ : on retrouve l'idée de mise en

comment celui-ci « replante » Speroni dans *La Deffence, et Illustration de la langue françoise* », *Studi Rinascimentali*, n°5, 2007, p. 147-177.

¹¹⁴ E. Dolet, *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre...* a Lyon, chés Dolet mesme, 1540. Sur Dolet et Du Bellay, voir le commentaire de F. Goyet à *La Deffence...* de Du Bellay, Paris, Champion, 2003.

¹¹⁵ J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, 1. La métaphore horticole est topique : elle apparaissait déjà chez Quintilien, *Inst. Or.*, X, 3 et 7. Voir C. Gutbub, « Du livre X de Quintilien à la *Deffence* de Du Bellay : le motif de la culture et l'imitation entre nature et art », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXVIII, 2, 2005, p. 287-324.

¹¹⁶ E. Buron, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive, op. cit.*, p. 152.

mouvement, d'*energeia*, au centre de cette conception dynamique de la langue, étroitement liée à l'idée d'un nécessaire développement par l'art. Une fois acquise l'idée d'une essentielle perfectibilité des langues, cette métaphore inaugurale éclaire les autres emplois de l'image végétale dans le premier livre de la *Deffence*, également empruntés à Speroni. Dans le chapitre III, les langues sont à nouveau assimilées à des plantes qu'il faut « cultiver » pour en favoriser la croissance et les faire fructifier ; le Bembo du dialogue de Speroni employait la même image. C'est dans ce chapitre que Du Bellay expose sa théorie de l'imitation, enjoignant les poètes français à prendre exemple sur les auteurs latins pour enrichir et développer leur langue :

Mais eux [les Romains] en guise de bons Agriculteurs, l'ont premierement transmuée d'un lieu sauvage en un domestique : puis affin que plus tost, et mieux elle peust fructifier, coupant à l'entour les inutiles rameaux, l'ont pour echange d'iceux restaurée de Rameaux francs, et domestiques magistralement tirez de la langue Greque, les quelz soudainement se sont si bien entez, et faiz semblables à leur tronc, que desormais n'apparoissent plus adoptifz, mais naturelz¹¹⁷.

L'imaginaire de la « culture » des langues implique cette fois l'idée d'une transplantation, d'un élagage et d'une greffe, qui métaphorisent le processus de la *translatio studii* tel que l'entend Du Bellay : la langue poétique française ne peut retrouver et développer toute son « énergie » qu'en se débarrassant d'une tradition française jugée trop populaire – les « inutiles rameaux » – et en greffant sur son « tronc » les vigoureux « rameaux » des plus belles productions d'une langue et d'une culture étrangère ; l'image de la greffe traduit l'idée d'une appropriation de ces modèles étrangers qui deviennent peu à peu la « seconde nature » du poète, signe d'une greffe réussie. Par rapport au Bembo du dialogue de Speroni, qui utilisait la métaphore végétale pour illustrer la perfectibilité du toscan, sans renoncer au caractère normatif de la langue de Pétrarque et de Boccace¹¹⁸, Du Bellay revivifie l'image de la greffe en l'utilisant comme métaphore de l'imitation « extra-linguistique », celle des modèles grecs et latins, dont il recommande l'usage pour enrichir et illustrer la langue

¹¹⁷ Du Bellay, *La Deffence...*, I, III. Sur ce passage, voir C. Trotot, « Métaphore du vivant et vivacité métaphorique dans la poétique de la Pléiade », texte en ligne d'une communication prononcée à l'Université de Dijon (février 2006), non paginé, et E. Buron, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive, op. cit.*, p. 156-157.

¹¹⁸ Speroni, *Dialogue des Langues, op. cit.*, p. 21-22. Dans cette apparente contradiction entre « la perfectibilité des langues » et « la normativité de la production littéraire des "trecentistes" », K. Meerhoff lit une « critique implicite féroce » de Speroni à l'égard de Bembo : voir *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France*, Leiden, E.J. Brill, 1986, p. 90.

française¹¹⁹. On retrouve l'image de l'écorce et de la sève, comme chez Sébillet : cependant, le modèle n'est plus celui du *furor* nourrissant la parole inspirée du poète, mais celui de l'imitation des anciens, des rameaux étrangers qui greffés au « tronc » de la langue nationale alimentent celle-ci en profondeur ; la poésie des anciens remplace l'enthousiasme divin comme source d'*energie* de la langue poétique :

Le tens viendra (peut estre) [...] que nostre Langue, (si avecques François n'est du tout ensevelie la Langue Françoise) qui commence encor⁷ à jeter ses racines, sortira de terre, et s'elevera en telle hauteur, et grosseur, qu'elle se pourra egaler aux mesmes Grecz et Romains, produysant comme eux, des Homeres, Demosthenes, Virgiles, et Cicerons [...]¹²⁰

Cette image « énergique » et vitaliste de la langue qui se nourrit et croît de l'imitation des Anciens est entrecroisée, à partir du chapitre VII, avec une autre métaphore organique, héritée cette fois de Quintilien, et reprise par Politien, Erasme et Bembo, qui assimile le travail d'imitation poétique au processus de l'« innutrition » et de la digestion. L'image corporelle de la digestion et l'image végétale de la greffe s'y trouvent réunies dans une même métaphore de l'imitation poétique :

Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce Labeur de Traduction, par quelz moyens donques ont ilz peu ainsi enrichir leur Langue, voyre jusques à l'egaller quasi à la Greque ? Immitant les meilleurs Auteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, et apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang, et nourriture, se proposant chacun selon son Naturel, et l'Argument qu'il vouloit elire, le meilleur Auteur, dont ils observoient diligemment toutes les plus rares, et exquises vertuz, et icelles comme Grephes [...] entoint, et apliquoient à leur Langue. Ce faisant (dy-je) les Romains ont baty tous ces beaux Ecriz, que nous louons, et admirons si fort [...]¹²¹.

La métaphore du corps, de la nourriture et du sang, dont nous avons précédemment souligné l'importance dans la définition d'une poétique de la vive description¹²², est associée dans ce passage à l'image de la greffe pour désigner la puissance propre à l'imitation poétique telle que l'entend Du Bellay, qui « transforme » et « convertit » son objet en une énergie nouvelle qui irrigue la production du poète-imitateur. L'appropriation du modèle peut aboutir dans la mesure où le poète choisit l'auteur qu'il imite dans le respect de son propre « naturel » : on est à l'opposé du

¹¹⁹ Nous empruntons l'expression d'imitation « extra-linguistique » à E. Buron, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive, op. cit.*

¹²⁰ Du Bellay, *La Deffence...*, I, III. L'image de la langue comme « racine » est empruntée à Quintilien via le discours de Bembo chez Speroni : sur ce point, voir C. Gutbub, article cité.

¹²¹ Du Bellay, *La Deffence...*, I, VII. Sur l'emploi de l'image digestive chez Quintilien, Erasme et Bembo, voir K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique..., op. cit.*, p. 40 ; sur Politien, voir P. Galand-Hallyn, *Le « Génie » latin..., op. cit.*, p. 49-50.

¹²² Voir *supra*, ch. I, « Le mot “vif” et les “vives descriptions” ».

cicéronianisme strict de Bembo¹²³. Enfin, parce qu'elle porte davantage sur les *res* (la « sève » ou le « sang ») que sur les seuls *verba* (l'écorce), cette pratique imitative évite l'écueil auquel se heurtent les poètes néo-latins, qui « s'amusant à la beauté des Mots, perdent la force des choses »¹²⁴. L'imitation n'est pas asservissement à un modèle ancien, mais appropriation et transformation de ce qui aurait pu rester lettre morte en un nouvel organisme vivant¹²⁵.

Le chapitre XI présente la dernière occurrence importante de cette conception organique de la langue. Du Bellay y recourt encore, suivant toujours Speroni, à l'image corporelle, associée cette fois non plus à l'imaginaire végétal mais à la seule métaphore architecturale, sur laquelle se terminait également l'extrait précédent. Nous avons déjà évoqué ce chapitre où Du Bellay emploie explicitement la notion d'« Energie » pour dénoncer l'impuissance des poètes néo-latins à restituer dans une langue d'emprunt le *Genius* des anciens, de même que l'art sans « l'Idée » ne saurait exprimer « la vive Energie de la Nature » :

Et si vous esperez (comme fist Esculape des Membres d'Hippolyte) que par ces fragments recueilliz, elles puyssent estre resuscitées, vous vous abusez : ne pensant point qu'à la chute de si superbes Edifices conjointe à la ruynne fatale de ces deux puissantes Monarchies, une partie devint poudre, et l'autre doit estre en beaucoup de pieces, les queles vouloir reduire en un, seroit chose impossible [...]¹²⁶.

L'allusion au mythe d'Esculape, qui avait rassemblé les membres épars d'Hippolyte après sa mort et l'avait ramené à la vie, est opposée à la pratique imitative des néo-latins, comparés à des maçons impuissants à bâtir un édifice poétique vivant et cohérent à partir de mortes reliques ou des « ruines » poudreuses de l'Antiquité¹²⁷. Esculape personnifié à l'inverse l'imitateur des anciens dans sa propre langue, tel que le souhaite Du Bellay, capable de restituer dans une langue « vive » et en plein essor l'énergie qui présidait au pouvoir d'invention des poètes grecs et latins. L'image corporelle, opposée à la minéralité de l'image architecturale, traduit la capacité de la langue vulgaire à

¹²³ Comme le signale K. Meerhoff, Bembo, dans sa Lettre à Longueil, utilisait la métaphore de la digestion, en des termes très voisins de ceux de Du Bellay, pour défendre l'imitation exclusive du modèle cicéronien : *Rhétorique et poétique...*, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁴ Du Bellay, *La Deffence...*, I, VIII

¹²⁵ *Ibid.*, I, VII. Sur le processus de l'imitation qui « transmue le mort en vif », à l'image du pouvoir générateur de la nature, voir C. Trotot, « Métaphore du vivant... », article cité.

¹²⁶ Du Bellay, *La Deffence...*, I, XI. Voir aussi Speroni, *Dialogue des Langues*, éd. citée, p. 43.

¹²⁷ Dans le chapitre I, X, Du Bellay reprend au Pomponazzi de Speroni l'image des « Reliques » sacrées pour dénoncer l'intransigeance des érudits qui s'opposent à la traduction des textes scientifiques et philosophiques. Sur le mythe d'Esculape comme figuration du travail de la langue, voir P. Galand-Hallyn, *Le « Génie » latin...*, *op. cit.*, p. 32-32, qui en signale l'emploi chez Politien.

construire une œuvre poétique aussi vivante, et en même temps aussi pérenne, que celle des anciens¹²⁸.

L'exploitation des ressources de la langue française et son illustration apparaissent ainsi, désormais, comme un prolongement naturel, une « actualisation » de ses « vertus »¹²⁹, une manifestation de son énergie. Le travail de l'élocution, et plus particulièrement les procédés rattachés à la poétique de la vive représentation – laquelle, en « donnant à voir » son sujet, constitue la plus forte démonstration de la puissance langagière du poète – constituent dès lors l'aboutissement d'un travail centré sur l'accroissement et sur l'enrichissement de la langue.

B. Illustration, enrichissement, innovations : la langue comme vive représentation

Les réflexions sur l'énergie et la vitalité de la langue vulgaire posent ainsi la question de son illustration et de son enrichissement : la langue n'atteint sa pleine maturité que lorsqu'elle a été « illustrée » par l'écriture poétique. La volonté d'accroître l'élégance et l'expressivité de leur langue incite les poètes et les théoriciens français des années 1550 à rechercher les moyens rhétoriques, poétiques et grammaticaux d'une illustration du français.

1. De la langue à la poésie : l'élaboration d'un langage illustre

Cette nécessité était déjà ressentie par Etienne Dolet, qui dans l'épître dédicatoire de sa *Maniere de bien traduire*, adressée « Au Peuple françoys » (1540), plaçait les neuf petits traités censés constituer son *Orateur françoys* sous le signe d'une volonté d'« illustrer » la langue et « l'honneur » de son pays « par tous les moyens ». L'illustration du français passait par une mise en normes de tous les aspects de la langue, de la grammaire et de l'orthographe à l'art oratoire et à l'art poétique, en passant

¹²⁸ Pour une analyse détaillée de la métaphore architecturale dans ce passage, voir. D. Fenoaltea, « *La ruinée Fabrique de ces langues...* : la métaphore architecturale dans la *Deffence et illustration* », *Du Bellay*, colloque d'Angers, 1990, vol. II, p. 665-677. Voir aussi les pages que T. Cave consacre à Du Bellay dans *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 86-103.

¹²⁹ Nous empruntons cette expression à E. Buron, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive*, op. cit., p. 152-153.

par la ponctuation, la prononciation et la traduction¹³⁰. Pour les poètes de la génération de 1550, héritiers de Bembo, l'illustration du français passe d'abord par le travail de la langue poétique¹³¹. Dès 1545, dans l'épître dédicatoire de sa traduction de l'*Art Poétique* d'Horace, Peletier justifie son entreprise par sa volonté de contribuer à l'illustration du français, que représente souverainement « nostre Poësie Française ». L'emploi discret du motif végétal y traduit déjà l'idée d'une insuffisance de la langue par rapport à l'idéal littéraire que soutient Peletier, et de sa perfectibilité :

Partant ne puis non grandement louer plusieurs nobles espriz de notre temps, lesquelz se sont etudiez à faire valoir notre langue Françoise, laquelle n'a pas long temps commença à s'anoblir par le moien des Illustrations de Gaule et singularitez de Troie [...] Tellement qu'à voir la fleur où ell'est de present, il faut croire pour tout seur que si on procede tousjours si bien, nous la voirrons de brief en bonne maturité [...]. Et souverainement cela se pourra parfaire et mettre à chef moiennant notre Poesie Françoise, à laquelle plusieurs ont de cetui temps si courageusement aspiré, qu'il leur eut été facile d'i parvenir ne fut la persuasion qu'ilz ont eue d'i estre desja parvenuz¹³².

Dans *La Deffence...*, Du Bellay insiste à son tour sur le lien étroit entre le processus d'illustration et l'activité poétique, qui a pour fonction de faire éclore les « vertus » de la langue. Les poèmes sont les « fleurs » et les « fruits » d'un travail d'enrichissement et d'« accroissement de nostre Langue » qui passe par l'imitation des Anciens :

Ainsi puy-je dire de nostre Langue, qui commence encores à fleurir, sans fructifier [...]¹³³

[Qui] sera celuy des sçavans, qui n'y voudra mettre la Main, y rependant de tous cotez les fleurs, et fruitz de ces riches cornes d'abondance Greque, et Latine ?¹³⁴

La métaphore des fleurs et des fruits, qui développe l'image végétale de la langue, est aussi liée au motif de la corne d'abondance, qui figure traditionnellement la *copia* du style, tandis que l'image de la fleur incapable de fructifier possède une connotation

¹³⁰ E. Dolet, « Estienne Dolet au peuple François », *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre...* à Lyon, chés Dolet mesme, 1540, f. a4-b1, reproduit dans *Etienne Dolet. Préfaces françaises*, éd. C. Longeon, Genève, Droz, 1979, p. 91-94.

¹³¹ Sur cette conception de la poésie comme « travail sur la langue » et « actualisation spécifique du « naïf » de la langue », voir E. Buron, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive, op. cit.*, p. 99-103.

¹³² Peletier, « A tresvertueux et noble... Cretofle Perot, Ecuier Senechal du Maine », *L'Art Poétique d'Horace, traduit en vers françois...*, Paris, Michel de Vascosan, 1545, p. 4v°-5r°. On trouve dans *La Deffence* (II, 2) un éloge similaire de Jean Lemaire de Belges, qui « me semble avoir premier illustré et les Gaules, et la Langue Françoise : luy donnant beaucoup de motz, et manieres de parler poétiques... ». Sur la question des rapports entre poésie et illustration de la langue dans la traduction de l'*Art poétique* par Peletier, voir R. Fink, « Une "Deffence et Illustration de la langue française" avant la lettre : la traduction par Jacques Peletier du Mans de l'*Art Poétique* d'Horace (1541) », *Revue Canadienne de Littérature comparée*, VIII, n°2, 1981, p. 342-365.

¹³³ J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, 3.

¹³⁴ *Ibidem*, II, XII.

péjorative : elle renvoie à l'image topique des « fleurs » de rhétorique et à l'idée d'un style stérile, dépourvu de vitalité et incapable de produire de vrais « fruits » littéraires, qui puissent à leur tour nourrir les lecteurs. Pour Du Bellay, la richesse, l'abondance et la variété de la poésie correspondent à l'achèvement d'un processus de maturation : elles sont une manifestation de la vigueur de la langue, une « illustration » de sa puissance. Or, la *copia* est liée à la *mimesis* : l'abondance de la langue doit être à la mesure de la nature qu'elle imite. L'illustration de la langue passe donc par un renouvellement et par un enrichissement de l'écriture poétique, indissociables de la pratique imitative que recommande Du Bellay. Aussi les genres poétiques français traditionnels – « Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chant Royaulx, Chansons, et autres telles episseries » –, fondés sur les ressources déjà existantes de la langue et non sur son amplification, ne font-ils que « corump(re) le goust de nostre Langue »¹³⁵. Pour se développer pleinement et atteindre son plus haut degré d'illustration, la langue française doit se renouveler de l'intérieur, intégrant les apports des langues et des productions étrangères à son propre développement.

L'illustration de la langue passe donc d'abord par un renouvellement des formes poétiques, ou plutôt par l'importation de formes anciennes ou étrangères : aux « episseries » qui altèrent les possibilités de la langue, Du Bellay propose de substituer des formes poétiques élevées et érudites, qui étendent le champ des sujets possibles et renforcent l'éclat verbal et sonore de la représentation poétique.

Jéte toy à ces plaisans Epigrammes [...]. Distile avecques un style coulant, et non scabreux ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Properce [...]. Chante moy ces Odes, incongues encor' de la Muse Françoise, d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Grecque, et romaine [...] Sonne moy ces beaux sonnets, non moins docte, que plaisante Invention Italienne [...]. Chante moy d'une Musette bien resonante, et d'une Fluste bien jointe ces plaisantes Eclogues Rustiques à l'exemple de Thëocrit, et de Virgile [...]¹³⁶.

« Chanter », « sonner », « résonner » : la force expressive de ces formes poétiques contraste avec les formes françaises traditionnelles dont Du Bellay entend s'éloigner. Par leur variété stylistique et thématique, par leurs innovations formelles et lexicales, elles donnent à la langue française un cadre à la mesure de ses possibilités verbales et sonores. La poésie peut illustrer la langue dans la mesure où, l'éloignant de l'usage

¹³⁵ Du Bellay, *La Deffence*, II, IV.

¹³⁶ *Ibidem*.

commun, elle en révèle l'étendue et les possibilités. Le genre de l'ode apparaît exemplaire de cette illustre langue poétique que Du Bellay appelle de ses vœux :

Chante moy ces Odes, incongues encor' de la Muse Françoyse, [...] et qu'il n'y ait vers, où n'aparoisse quelque vestige de rare, et antique erudition. Et quand à ce, te fourniront de matiere les louanges des Dieux, et des Hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, et toute bonne chere. Sur toutes choses, prens garde que ce genre de Poëme soit eloigné du vulgaire, enrichy, et illustré de motz propres, et Epithetes non oysifz, orné de graves sentences, et varié de toutes manieres de couleurs, et ornementz Poétiques [...]

Déjà formulée par Horace¹³⁷, l'idée que la poésie lyrique doit être capable de représenter une grande variété de sujets est ensuite développée dans l'*Art Poétique* de Peletier. L'importation de formes poétiques et de contenus thématiques hérités des Anciens dans la poésie française définit ainsi l'idéal d'une langue poétique capable de représenter la nature dans son abondance et sa variété, tout en renforçant l'éclat de la représentation par un style élevé et orné, « éloigné du vulgaire ». L'imitation des anciens et le renouvellement des formes poétiques sont donc la condition de l'illustration de la langue : « sans l'immitation des Grecz, et des Romains, nous ne pouvons donner à nostre langue l'excellence, et lumiere des autres plus fameuses »¹³⁸. C'est dans l'élocution, dans le choix des mots, des figures et des ornements que se joue son amplification et son enrichissement.

2. Clarté et éclat : la question de l'élocution

Pour Du Bellay comme pour ses homologues français, l'illustration de la langue est en effet essentiellement liée au travail de l'élocution. Associée à l'érudition, à l'abondance et à la richesse verbales, l'élocution révèle le pouvoir expressif et l'énergie de la langue : l'éclat du langage poétique n'est pas qu'une écorce recouvrant la « divinité d'invention » du poète, elle en est le prolongement et la manifestation.

a) L'élocution entre clarté et « splendeur » de la langue

Pour Du Bellay, l'élocution traduit la puissance de représentation de la langue, sa capacité d'imiter la nature, en même temps qu'elle exprime la nature même du poète

¹³⁷ Horace, *Art Poétique*, v. 83-85.

¹³⁸ Du Bellay, *La Deffence...*, II, 1

inspiré, son « ardeur ». Elle constitue, avec l'invention, la part la plus importante du langage poétique :

Mais quand à l'Eloquution, partie certes la plus difficile et sans la quelle toutes autres choses restent comme Inutiles, et semblables à un Glayve encores couvert de sa Gayne ; Eloquution (dy je) par la quelle principalement un auteur est jugé plus excellent, et un genre de dire meilleur que l'autre, [...] et dont la vertu gist aux motz propres, usitez, et non aliénes du commun usaige de parler : aux Metaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, et tant d'autres figures, et ornemens, sans les quelz toute oraison, et Poëme sont nudz, manques, et debiles. Je ne croyray jamais qu'on puisse bien apprendre tout cela des Traducteurs, pour ce qu'il est impossible de le rendre avec la même grace, dont l'auteur en a usé [...] ¹³⁹

L'image du glaive recouvert de sa gaine, empruntée à Quintilien, est reprise par Peletier dans son *Art Poétique* de 1555 : « Finalement, sans l'Elocution serait inutile et sans fruit toute notre invention et disposition, ainsi qu'un couteau demeurant en sa gaine »¹⁴⁰. Elle fait valoir le rôle essentiel de l'élocution, qui loin de n'avoir qu'une fonction ornementale – ce que serait la « gaine » sans le « glaive » – constitue la substance même de l'écriture poétique. L'image virile du glaive est ainsi associée à la puissance de la langue, à sa « vertu », qui se révèle à travers l'éloquence poétique plutôt qu'elle n'est masquée par elle. Les « motz propres » et les figures illustrent chacun à leur manière l'expressivité et le pouvoir de représentation de la langue poétique. On retrouve l'idée de « clarté » de la langue qui régit souvent, dans les arts poétiques des années 1550 et au-delà, les développements sur les ornements de poésie : jusque dans l'érudition du lexique et dans l'éclat des figures, le langage poétique a pour fonction d'éclairer et de mettre en lumière le sujet traité et le style de l'auteur. Rappelons que pour Peletier,

La première et la plus digne vertu du Poëme est la Clarté [...] quand on dit par singularité de louange, cette chose ou celle-là avait été éclaircie et illustrée par un tel ou un tel [...] ¹⁴¹.

Laudun d'Aigaliers, dans son *Art poétique françois* largement inspiré par les théories de la Pléiade, reprend encore à la fin du siècle l'argument de Peletier, soulignant davantage le lien entre clarté de la langue et illustration de la poésie :

¹³⁹ Du Bellay, *La Deffence...*, I, 5. « Energie » est à comprendre au sens d'*enargeia* ; voir *supra*, ch. I, « L'énergie chez Du Bellay ».

¹⁴⁰ Peletier, *Art Poétique*, I, IV, éd. citée, p. 252. Passage cité plus amplement *supra*, ch. I, « L'expression vive des choses par les mots ». Voir aussi Quintilien, *Inst. Or.*, VIII, pr. 14-15 : selon Cicéron, l'éloquence appartient au seul orateur (*M. Tullius... eloquentiam oratoris [putat]*) ; sans elle, « les activités préliminaires de l'esprit sont inutiles et semblables à une épée rengainée, qui reste enfermée dans son fourreau (*similia gladio condito atque intra uaginam suam haerenti*).

¹⁴¹ *Ibid.*, I, IX, p. 272.

Le premier ornement comme tesmoigne Horace en son *Art poétique* et Scaliger au quatriesme livre [...] et Ronsard en la preface de sa *Franciade*, c'est la clarté d'escire, car lorsqu'un escript, pour docte qu'il soit, est obscur, en fin il envieilly et ensevely du tout, sans esperance d'estre jamais deterré¹⁴².

L'élocution illustre donc la langue dans la mesure où « l'élection des mots », le choix du lexique et des figures, éclairent le sujet traité en même temps qu'ils donnent de l'éclat à la représentation poétique. Le *De Arte poetica* de Vida, mentionné par Du Bellay et repris par Peletier, défendait déjà la même idée. Il s'agit donc de concilier clarté du langage, propriété des termes et des figures, et éclat du style. L'*Abrégé de l'art poétique* de Ronsard, en 1565, souligne ce triple impératif :

Elocution n'est autre chose qu'une propriété et splendeur de paroles bien choisies et ornées de graves et courtes sentences, qui font reluire les vers comme les pierres précieuses bien enchassées les doigts de quelque grand Seigneur [...]. Pource tu te dois travailler d'être copieux en vocables, et trier les plus nobles et signifiants pour servir de nerfs et de force à tes carmes, qui reluiront d'autant plus que les mots seront significatifs, propres et choisis¹⁴³.

« Propriété » des mots, splendeur des vers et noblesse du langage font à la fois la « force » et l'éclat de la parole poétique, l'une ne s'entendant pas sans l'autre. La Préface posthume de la *Franciade* (1587) développera la même idée, en insistant davantage sur le rôle des descriptions dans l'illustration de la langue poétique :

... les face [les vers] autant qu'il lui sera possible hausser, comme les peintures relevées, et quasi séparer du langage commun, les ornant et enrichissant de Figures, Schèmes, Tropes, Metaphores, Phrases et periphrases eslongnées presque du tout, ou pour le moins séparées, de la prose triviale et vulgaire [...] et les illustrant de comparaisons bien adaptées de descriptions florides, c'est-à-dire enrichies de passements, broderies, tapisseries et entrelacements de fleurs poétiques, tant pour représenter la chose que pour l'ornement et splendeur des vers¹⁴⁴.

La vive représentation constitue ainsi un sommet de l'« illustration » poétique, car elle a pour effet de représenter le sujet du poème avec des couleurs plus vives et de manière plus ornée et plus expressive.

¹⁴² P. Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois...* (1597), IV, 5, éd. critique sous la dir. de J.-C. Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 160.

¹⁴³ P. de Ronsard, *Abrégé de l'art poétique...* (1565), éd. F. Goyet, *op. cit.*, p. 474. Sur l'image des « nerfs » de la poésie, voir *supra*, ch. I, « Le mot “vif” et les “vives descriptions” ».

¹⁴⁴ P. de Ronsard, « Préface de la *Franciade*, touchant le poème héroïque » (1587), Lm XVI, p. 332.

b) Trouver des « mots significatifs » : mots et figures de l'illustration

Les théoriciens français des années 1550 et 1560 s'efforcent ainsi de définir les procédés qui vont contribuer à la représentation poétique la plus précise, la plus érudite et la plus élégante : il s'agit, selon l'expression de Du Bellay, d'inventer « quelque plus haut, et meilleur Style », régi par les qualités de variété et de propriété¹⁴⁵. Cette recherche passe d'abord par l'emploi du mot le plus « propre » à désigner les nouvelles réalités que peut désormais traiter la poésie, forte de l'imitation des anciens et d'une plus grande liberté d'invention. Dès 1548, l'*Art Poétique françois* de Sébillet incite les poètes à pratiquer – avec modération – la « novation des mots » pour enrichir la langue poétique, en recourant aux traductions récentes « des bons et anciens auteurs, faites par Macaut et par Jean Martin, [...] qui s'éveillent d'heure à autre en l'illustration et augmentation de notre langue française »¹⁴⁶. Du Bellay consacre quant à lui un chapitre entier de la *Deffence* à l'« invention des mots » : s'il recommande toujours la « modestie [...] et jugement de l'Oreille » dans cette pratique, il insiste autant ou davantage que Sébillet sur la nécessité de la propriété des mots aux choses qu'ils représentent. L'extension de la poésie française à une plus grande variété de sujets, « principalement ès Arts, dont l'usaige n'est point encores commun, et vulgaire » nécessite d'« user souvent de mots non accoutumés ès choses non accoutumées » : il s'agit, prenant exemple sur les auteurs grecs et latins, qui ont su élever leur langue à la hauteur de leurs inventions, de trouver de nouveaux mots pour signifier de nouvelles choses, afin d'accroître la variété et l'expressivité de la langue¹⁴⁷. C'est encore ce qu'écrivit Peletier dans son *Art Poétique* :

Ne soyons donc plus si scrupuleux, quant au choix des mots : Trouvons-les, et les mettons en service nouveau pour les nouvelles choses. Car sans point de doute, la chose la plus déplaisante aux hommes érudits, est de se voir abondants en inventions, et défectueux en parler¹⁴⁸.

Les deux auteurs s'accordent également sur les moyens de cet enrichissement de la langue : la francisation des mots latins, l'emploi de termes scientifiques, techniques et artistiques, le recours modéré aux néologismes – à condition, précise Peletier, qu'ils restent « approchan(ts) du naturel » –, l'introduction de quelques archaïsmes empruntés

¹⁴⁵ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, 1, éd. citée, p. 121.

¹⁴⁶ T. Sébillet, *Art Poétique françois* (1548), I, IV, éd. F. Goyet, p. 61.

¹⁴⁷ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, VI, p. 144-148.

¹⁴⁸ Peletier, *Art Poétique*, I, VIII, p. 272. Du Bellay comme Peletier paraphrasent un passage du *De Finibus* (3, 1, 3) de Cicéron.

aux « vieux Romains, et Poètes françois » sont autant d'éléments qui peuvent contribuer à l'enrichissement et à l'illustration de la langue poétique :

Ne crains donques Poète futur, d'innover quelques termes [...] : esperant que la Posterité l'approuvera, comme celle, qui donne foy aux choses douteuses, lumiere aux obscures, nouveauté aux antiques, usaige aux non accoutumées, et douceur aux apres, et rudes¹⁴⁹.

Outre « l'invention des mots », Du Bellay, Peletier et Ronsard encouragent le recours à des tours syntaxiques et à des figures poétiques qui rendent le style plus efficace et plus orné. Il s'agit pour Du Bellay de « rendre au plus pres du Naturel, que tu pouras la Phrase, et maniere de parler Latine, [et] de la Grecque » tout en respectant la « propriété » de chaque langue et en en renforçant l'expressivité. Comme le fera Peletier après lui, il recommande le recours à des tours syntaxiques qu'il présente comme des emprunts au grec ou au latin¹⁵⁰ : le poète doit « use(r) hardiment de l'Infinitif pour le nom », de l'adjectif substantivé – « le liquide des Eaux, ... le frais des Umbres » – ou encore « des Noms pour les adverbess » – « ilz combattent obstinez, pour obstinément ». Outre que ces innovations stylistiques contribuent à éloigner la langue poétique de l'usage commun en y intégrant des tours censément empruntés aux langues anciennes, elles accroissent l'expressivité de la langue poétique, à laquelle elles donnent « grace, et vehemence » : elles contribuent, de fait, à représenter les choses « en acte » et renforcent ainsi l'efficacité et l'énergie (l'*energeia*) de la langue¹⁵¹. Peletier considère quant à lui que ces innovations sont « si approchantes du naturel » qu'elles méritent de « peupler le Royaume François »¹⁵². La recherche d'expressivité, liée au respect du « naturel » de la langue et à l'imitation efficace de la nature, est ainsi associée à l'enrichissement et à l'illustration de la langue nationale.

Les mêmes impératifs commandent le choix des mots et des figures poétiques : Du Bellay, comme Peletier et Ronsard, tend à privilégier les expansions nominales et

¹⁴⁹ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, VI. Voir aussi Peletier, *Art Poétique*, I, VIII, p. 270, qui recommande, outre les archaïsmes, l'emploi des régionalismes, ainsi que Ronsard, « pourvu qu'ils soient bons et que proprement ils signifient ce que tu veux dire » (*Abrégé de l'Art poétique*, éd. F. Goyet, p. 470-471). Sur « l'invention des mots » dans la langue française du XVI^e siècle, voir aussi M. Huchon, *Le Français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1998, p. 63-81.

¹⁵⁰ Les citations de Du Bellay dans ce passage proviennent toutes de *La Deffence...*, II, IX, p. 158-160. Comme le souligne J.-C. Monferran dans son édition (p. 159), les procédés recommandés par Du Bellay comme autant d'emprunts au grec étaient en réalité déjà employés par Pétrarque et par Scève (pour l'adjectif substantivé) ou dans la langue médiévale (infinitif substantivé).

¹⁵¹ Sur l'emploi de ces tours poétiques chez Du Bellay, qui « donnent plus de force au sens » et « accroi(ssent) la puissance de signification de la parole », voir aussi J. Rieu, *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, Sedes, 1995, p. 43. Sur la *véhémence* comme qualité de l'*energeia*, et son rapport avec la vive représentation, voir *supra*, ch. I.

¹⁵² Peletier, *Art Poétique*, I, VIII, p. 270.

les figures qui contribuent à l'amplification de la langue, tant pour rendre le propos plus expressif et plus « significatif » que pour l'enrichir d'une grande abondance d'ornements. Les figures participent d'une esthétique de la *copia*, au sens érasmien du terme : l'abondance de la langue entend traduire la richesse d'invention de l'auteur et son érudition ; elle va de pair avec le pouvoir mimétique de la poésie. Parmi les procédés aptes à renforcer ces deux qualités, Du Bellay privilégie les épithètes, dont Erasme, déjà, recommandait l'usage comme d'un ornement propre à amplifier le discours¹⁵³. Utilisée de manière appropriée au nom qu'elle complète et au sujet traité, l'épithète renforce l'expressivité et le pouvoir de suggestion visuelle de la représentation poétique :

Quand aux Epithetes, qui sont en notz Poëtes François la plus grand'part ou froids, ou ocieux, ou mal à propos, je veux, que tu en uses de sorte, que sans eux ce, que tu diras seroit beaucoup moindre, comme *la flamme devorante, les Souciz mordans, le gehinnante sollicitude*, et regarde bien qu'ils soient convenables, non seulement à leurs substantifz, mais aussi à ce, que tu decriras, afin que tu ne dies *l'Eau undoyante*, quand tu la veux decrire *impetueuse* : ou *la flamme ardente*, quand tu la veux montrer *languissante*¹⁵⁴.

L'épithète utilisée « convenable(ment) » participe de la précision descriptive, en même temps qu'elle éveille l'imagination du lecteur et rend plus énergique le propos. Quintilien soulignait déjà la force oratoire de l'*epitheton*¹⁵⁵ ; sans doute les exemples choisis par Du Bellay – l'eau « impétueuse », la flamme tour à tour « dévorante », « ardente » et « languissante » – visent-ils eux-mêmes à traduire la vivacité descriptive (*enargeia* et *energeia*) de cette figure. On trouve encore dans l'*Abrégé* de Ronsard, en 1565, un semblable éloge de l'efficacité des épithètes :

Je te veux avertir de fuir les épithètes naturels, qu' ils ne servent de rien à la sentence de ce que tu veux dire , comme la rivière coulante, la verte ramée : tes épithètes seront recherchés pour signifier et non pour remplir ton carme ou pour être oiseux en ton vers¹⁵⁶.

L'épithète « significative » accroît ainsi la force visuelle du discours poétique¹⁵⁷.

¹⁵³ Chez Quintilien (*Inst. Or.*, VIII, 6, 40-43) et chez Erasme, le mot « épithète » (*epitheton*) désigne un ornement ; il est employé au sens large d'expansion nominale (adjectif, complément de caractérisation, apposition ou proposition relative). Sur l'épithète comme figure de la *vehementia*, de la *copia* et de l'*evidentia* chez Erasme, voir J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, I, p. 532 et II, p. 536-541. Sur l'emploi de l'épithète chez Du Bellay, voir l'analyse de N. Cernogora dans E. Buron et N. Cernogora, *Du Bellay. La Deffence..., L'Olive, op. cit.*, p. 315-317.

¹⁵⁴ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, IX, p. 160-161

¹⁵⁵ Quintilien, *Inst. Or.*, VIII, 6, 40 : « l'effet est obtenu si, sans elle, l'expression a moins de force » (*Tum autem efficitur si sine illo id quod dicitur minus est*). Plus loin, l'épithète est associée à la *vis* oratoire (VIII, 6, 43).

¹⁵⁶ P. de Ronsard, *Abrégé...*, p. 475.

Comme le soulignait déjà Quintilien, l'épithète peut être d'autant plus efficace qu'elle est associée à l'emploi d'autres figures ou tropes, comme la périphrase et surtout la métaphore et la comparaison¹⁵⁸. La première, proche de celle que Du Bellay nomme « antonomasie », est une figure « qui a fort bonne grace principalement aux descriptions » ; Peletier en souligne également la « grace » et Ronsard y voit un moyen d'éloigner la poésie « de la prose triviale et vulgaire »¹⁵⁹. En remplaçant la désignation directe de l'objet décrit par la description de ses attributs, dans une relation métonymique, la périphrase constitue en effet un élément d'amplification de la langue, qui fait valoir l'érudition de l'auteur tout en anoblissant l'objet représenté qu'elle pare d'un réseau d'images souvent mythologiques, comme dans l'exemple allégué par Du Bellay :

Cette figure [...] a fort bonne grace principalement aux descriptions. Comme Depuis ceux, qui voyent premiers rougir l'Aurore jusques là, où Thetis reçoit en ses undes le fils d'Hyperion pour depuis l'Orient jusques à l'Occident¹⁶⁰.

Quant aux métaphores et aux comparaisons, nous en avons déjà souligné le rôle majeur dans la définition de la poétique de la vive représentation. Parfois traitées avec l'allégorie, ces deux figures, que Du Bellay associe aux « Lumieres de poésie » qui font la force de l'élocution et le caractère inimitable du style d'un auteur, son « energie » propre¹⁶¹, sont systématiquement associées à l'enrichissement et à l'illustration de la langue. Peletier comme Ronsard les associent, l'un à la « clarté », l'autre à la « splendeur » du style, même si tous deux insistent sur la nécessité de savoir bien les

¹⁵⁷ L'emploi du mot « significatif » chez Ronsard peut être rapproché dans ce cas de la qualité de la *significatio* qui désigne, chez Scaliger par exemple, l'ensemble des figures qui mettent l'objet du discours « sous les yeux » du lecteur (*Poetices Libri VII*, III, XXXIII ; voir aussi *supra*, ch. I, « L'*enargeia* chez les humanistes néo-latins »).

¹⁵⁸ Quintilien, *Inst. Or.*, VIII, 6, 41.

¹⁵⁹ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, IX, p. 160 ; Peletier, *Art Poétique*, I, IX, p. 277-278 : la périphrase (ou circonlocution) « donne telle fois plus de grace au Poème, que ne ferait la chose nommée par son nom » ; P. de Ronsard, Préface de la *Franciade* (1587), passage cité plus amplement *supra*. Laudun d'Aigaliers reprend en 1597 le terme d'antonomasie pour désigner les seules périphrases qui se substituent au nom propre (« le Poète Grec, pour Homere ») : *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, IV, V, p. 164.

¹⁶⁰ J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, IX, p. 160. Sur la « puissance mythologisante » de l'*antonomasie* (qui se confond dans l'exemple donné ci-dessus avec une périphrase), voir les indications de N. Cernogora dans E. Buron et N. Cernogora, *Du Bellay. La Deffence...*, *L'Olive*, *op. cit.*, p. 307.

¹⁶¹ J. Du Bellay, *La Deffence...*, I, V et VI, p.86-87 et 90. Sur le pouvoir « énergique » de la métaphore depuis Aristote, voir P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 ; la place de la métaphore et son rapport avec l'*enargeia* et l'*enargeia* dans la poésie de la Pléiade a fait l'objet de la thèse de C. Trotot, *Poétique de la métaphore de la Deffence de Du Bellay à l'Abrégé de l'art poétique de Ronsard*, « *Le bal de tant d'astres divers* », Université Paris X, 2001 ; du même auteur, voir aussi la section « La métaphore » dans E. Buron et N. Cernogora, *Du Bellay. La Deffence...*, *L'Olive*, *op. cit.*, p. 320-330 (en part. les p. 320-324).

« accomoder », de telle sorte que le signifiant soit approprié au signifié. Pour Peletier, les métaphores « comme aussi les Comparaisons [...] consistent en l'accomodation des faits les uns aux autres ; et donnent une grande lumière au Poëme » ; elles permettent d'« éclaircir, exprimer et représenter les choses comme si on les sentait »¹⁶². Pour Ronsard, ces figures, associées à l'écriture descriptive, constituent « les nerfs et la vie du livre qui veut forcer les siècles pour demeurer de toute mémoire victorieux et maître du temps »¹⁶³. L'illustration est là encore fonction de la propriété des figures, qui rend l'écriture expressive. C'est ce qu'explique précisément, en 1555, la *Rhétorique* ramiste de Fouquelin, largement inspirée par les exemples des poètes de la Pléiade : la métaphore établit entre le signifié et son signifiant « quelque similitude illustre » qui donne à voir « la chose, mais aussi la similitude d'icelle », rendant à la fois plus clair et plus illustre le propos, « parquoi Aristote loue entre toutes les autres, ces Métaphores, lesquelles frappent les yeux, pour la clarté de leur signification »¹⁶⁴. Pour Fouquelin, c'est elle qui, « pour la splendeur de sa signification, tiendra le premier rang » parmi les figures poétiques : elle donne à voir dans le même mouvement l'objet décrit, son image et le pouvoir de l'écriture qui accomplit la métamorphose, illustrant à la fois le sujet du poème et le style de son auteur.

Il en va donc des comparaisons et des métaphores comme des autres figures préconisées par les poètes et théoriciens des années 1550 et 1560 : le choix des mots, les tours poétiques et les figures ont pour fonction d'anoblir et d'embellir le discours, d'amplifier et d'enrichir la langue, tout en en valorisant l'*énergie* et l'expressivité. Ainsi se met en place un langage poétique érudit et « copieux », dont la nouveauté souvent « rude » et parfois même obscure, qui n'a pas toujours échappé aux contemporains de Du Bellay¹⁶⁵, manifeste toujours le désir d'« illustrer » la langue et son pouvoir de représentation.

¹⁶² Peletier, *Art Poétique*, I, IX, p. 274

¹⁶³ P. de Ronsard, *Abrégé...*, p. 471.

¹⁶⁴ A. Fouquelin, *La Rhétorique française*, éd. F. Goyet, *Traité de poétique...*, *op. cit.*, p. 373.

¹⁶⁵ Sur cette question, voir les textes qui constituent la « querelle » de la *Deffence*, réunis dans l'édition de J. C. Monferran, notamment le *Quintil horatian* de B. Aneau et la *Replique* de G. Des Autelz. Ainsi, contre les ambitions hautaines de Du Bellay, Des Autelz défend la poésie marotique, pleine d'« une propriété, pureté et netteté de langage, non pleine mais ornée, de gracieuses plutôt que de hautaines figures : peinte non teinte, de plaisantes, non trop vives couleurs : somme ce Genie naturel, et non affecté, qui fait vivre les vers [...] » (*La Deffence...*, p. 378).

3. Expressivité et sonorité : innovations linguistiques et poétiques

Une autre manière d'illustrer les possibilités de la langue française, pour les poètes et théoriciens du XVI^e siècle, est justement de mettre en valeur son expressivité et son pouvoir de représentation sonore. Au-delà de la formation des mots, de l'éclat des figures poétiques, il s'agit de montrer que la langue française est capable d'exprimer avec force et vivacité les choses qu'elle représente, de faire affleurer son *energie* à la surface des *verba*¹⁶⁶. De fait, les textes théoriques français des années 1550 témoignent d'un questionnement sur les possibilités expressives de la langue, non seulement élocutoires, mais sonores : la question n'est pas tant, dans ce cas, celle de l'enrichissement lexical et poétique que celle d'une puissance expressive « naturelle » de la langue, qu'il s'agit de valoriser à tous les niveaux de l'écriture, de la simple graphie à la disposition des mots dans le poème.

Ces questions sont effectivement contemporaines d'un mouvement de réflexion sur l'orthographe de la langue française, qui se développe en France à partir des années 1540, dans le prolongement de quelques théoriciens italiens, notamment C. Tolomei et G. Trissino, qui s'interrogeaient dès les années 1520 sur les possibilités de renouvellement de la langue vulgaire, et d'un renforcement de son expressivité. Pour Trissino, la langue devait être une représentation vivante et « naturelle » des concepts humains : il fallait trouver de nouveaux mots pour désigner les nouveaux concepts et de nouvelles lettres pour exprimer les nouveaux mots. L'illustration de la langue passait donc par une rénovation de l'orthographe :

Dico, adunque, che manifesta cosa è che sì come le parole sono dimostratrici e rappresentatrici de i concetti de l'homo, così le lettere sono dimostratrici e rappresentatrici di esse parole. E sì come quella lingua è stimata migliore che ha le parole più proprie e più atte ad esprimere e dikiarire i concetti humani, così di quella scrittura si fa più stima che ha le lettere più distinte e più habili a dinotare e rappresentare esse parole. E tanto hanno quelle lettere più di perfezione quanto che più distintamente e meljo la pronunzia de le parole referiscono, sì come quella pintura è più perfetta che più naturalmente rappresenta la cosa dipinta¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Sur cette notion de « surface verbale », voir T. Cave, *Cornucopia*, p. 56-57, et *supra*, ch. I, « *Copia et enargeia* ».

¹⁶⁷ G. Trissino, *Dubbii Grammaticali...* (1529), *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma, Salerno Editrice, 1986, p. 88 : « Je dis donc qu'il est manifeste que, de même que les mots démontrent et représentent les concepts humains, de même les lettres démontrent et représentent ces mots. Et de même qu'on estime que la langue est meilleure quand elle dispose des mots les plus propres et les plus aptes à exprimer et à déclarer les concepts humains, de même on estime d'autant plus l'écriture qui dispose des lettres les plus distinctes et les plus appropriées pour dénoter et représenter ces mots. Et ces lettres sont

En France, le rapport entre la langue, dans sa plus parfaite matérialité graphique, et la représentation verbale est évoqué par quelques théoriciens qui, emmenés par Louis Meigret, partisan d'une réforme orthographique, s'interrogent sur la possibilité de faire de l'écriture « la vray' image de la parole »¹⁶⁸ et défendent une orthographe phonétique, « miroir » de la prononciation du français. Sébillet, qui s'inscrit dans le sillage de ces réflexions, remarque ainsi, en des termes qui rappellent étroitement ceux de Trissino, que l'écriture peut de cette manière « exprimer vivement » la langue et donner à entendre la force de « l'oraison ». L'*enargie* de l'écriture accompagne ainsi l'*enargie* du discours :

Mon avis est, et, si tu veux croire ton sain jugement, sans favoriser à l'antiquité, sera le tien, qu'écrivant le Français tu n' y dois mettre lettre aucune qui ne se prononce. Car tout ainsi que les mots sont les signes des passions de l'esprit, ainsi les lettres sont les notes de ce que la langue prononce. Et si la perfection de l'oraison est d'exprimer vivement en ses mots la conception de l'esprit : aussi la perfection de l'écriture sera d'exprimer vivement et purement en ses traits et figures la parole de l' oraison. Encore à ce sommes-nous induits par l' usage de toutes les autres langues tant polies que vulgaires : lesquelles ne figurent lettre en leur écriture, que la langue n'exprime en prononçant¹⁶⁹.

Pour Peletier, ami de Meigret et lui-même auteur d'un *Dialogue de l'Ortografie et prononciation françoese* publié en 1555, la même année que son *Art Poétique*, l'écriture doit représenter le plus exactement possible la langue prononcée. La réflexion sur l'*enargie* de l'écriture va plus loin que celle de Sébillet. L'« Apologie à Louis Meigret » qui introduit le dialogue compare l'écriture du français, qui « represante si peu ce qu'ele doit represanter »¹⁷⁰, à un vêtement trop large et mal taillé qui « masque » la puissance de la langue sous des pièces disparates et mal cousues¹⁷¹. Peletier entend ainsi s'en prendre à l'« abus » de lettres inutiles – c'est-à-dire non prononcées – qui caractérise l'orthographe française : l'écriture doit respecter la « puissance » des lettres, définie par la prononciation contemporaine de la langue, suivant l'usage de la cour. Il ne s'agit donc pas de « reduire les lettres en leur premiere et naive puissance », selon l'intention

d'autant plus parfaites qu'elles reflètent de la manière la meilleure et la plus distincte la prononciation des mots, tout comme la peinture la plus parfaite est celle qui représente de la manière la plus naturelle la chose peinte ».

¹⁶⁸ L. Meigret, *Tretté de la grammere françoese*, 1550, f. 3r°, cité par J.-C. Monferran, « Le *Dialogue de l'ortografie et prononciacion françoese* de Jacques Peletier du Mans : de l'œil, de l'oreille et de l'esprit », *NRSS*, 1999, n°1, p. 68. Pour une étude plus ample sur la question, voir N. Catach, *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968, en part. les ch. II et III.

¹⁶⁹ T. Sébillet, *Art poétique françois*, I, IX, p. 97.

¹⁷⁰ Peletier, « Apologie a Luis Meigret Lionnoes », *Dialogue de l'Ortografie et Prononciacion Françoese...*, a Lyon, par Jan de Tournes, 1555 ; reproduction en fac-similé, éd. L. C. Porter, Genève, Droz, 1966, p. 6.

¹⁷¹ *Idem*.

qu'il attribue à Meigret, mais de faire de l'écriture le reflet ou le « miroir » d'un moment, déjà avancé, du développement de la langue : « quant a l'Ecriture, ęle ne doęt avoęr autre usage ni puissance, fors cele que la Prolacion (*prononciation*) lui donne »¹⁷². Pour Peletier, qui s'efforce lui-même d'appliquer l'orthographe phonétique à son *Dialogue*, c'est là un moyen d'illustrer la langue et d'en assurer la pérennité :

...afin que quand notre Langue ne sera plus native, ou qu'ele aura pris un changemant notable (car les paroles n'ont vie que par l'Ecriture), iz puissent voęr comme an un miroer, le protret du Franęoes de cetui notre siecle, au plus pres du naturel¹⁷³.

Ces réflexions, qui pourraient sembler marginales, sont en fait au cœur de la poétique de la vive représentation, parce qu'elles posent de manière cruciale la question du pouvoir de représentation de la langue « naturelle » vulgaire. Chez Peletier, comme l'a montré J. C. Monferran, la question de l'orthographe comme « miroir » et « portrait » de la langue française est ainsi intimement liée au problème plus large de la « clarté » de la langue, dont nous avons rappelé qu'elle constituait une qualité primordiale pour l'auteur de l'*Art Poétique*¹⁷⁴. L'écriture phonétique et l'écriture poétique reposent en effet sur une même idée d'adéquation du langage à la chose qu'il représente. C'est pourquoi, à la fin de son « Apologie à Louis Meigret », Peletier fait part de son regret de n'avoir pu faire imprimer ses *Œuvres poétiques*, publiées en 1547, selon ses propres critères orthographiques ; *L'Amour des amours*, en 1555, suivra en revanche le modèle « phonétique ». Si la volonté de réformer l'orthographe n'est pas nouvelle, elle trouve donc chez Peletier l'occasion de renforcer le lien entre la matérialité de la langue et son expressivité. Tant les positions de Peletier sur l'orthographe phonétique que l'intérêt qu'il porte à la matière sonore de la langue poétique française, particulièrement aux possibilités offertes par l'harmonie imitative et par la figure qu'il nomme « hypotypose » témoignent en effet d'une même volonté de donner à entendre au lecteur, de restituer une présence orale par l'écriture ou par le vers :

¹⁷² *Ibid.*, p. 26. Sur l'image du miroir dans le *Dialogue*..., voir J.-C. Monferran, « Le *Dialogue de l'ortografe*... », article cité, p. 72-74.

¹⁷³ Peletier, « A tresillustre Princesse, Jane de Navarre, Duchesse de Vandome », *Dialogue*..., *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁴ J. C. Monferran, « *Declique un li clictis*. La poésie sonore de Jacques Peletier du Mans », *A Haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-55, et « Le *Dialogue de l'Ortografe*... », article cité, p. 82-83.

Et bref, avons gardé en tout le Chant une représentation la plus prochaine entre les choses et les mots, que nous avons su chercher en la langue Française¹⁷⁵.

Il s'agit bien de préserver dans le mot ou dans le vers quelque chose de la « naïve puissance » de la langue¹⁷⁶ : ce que Peletier tente d'obtenir, à l'échelle du mot, par l'adoption du modèle phonétique, il entend en produire l'effet, à l'échelle du vers, en usant des possibilités sonores de la langue : rimes riches, jeux d'allitérations et homéotéleutes, autant de procédés qui entendent fonder l'expressivité de la représentation poétique sur l'effet de répétition sonore. Mais il s'agit aussi, dans le cas de l'orthographe comme dans celui de l'écriture poétique, de renouer avec un rapport « naturel » à la langue que les Français, selon Peletier, ont perdu depuis l'époque des auteurs latins. L'orthographe phonétique vise en effet à compenser, dans la langue française, l'absence de lettres spécifiques qui auraient permis de sauvegarder la « puissance » de la langue et son pouvoir de signification :

E si les François usset etè amoureux de leur patrimoine, iz se fusset appropriè nouveles figures sinificatives de leurs voes et aççans, tout ainsi que firet les Latins [...]¹⁷⁷

La répétition des sons dans le poème vise quant à elle à compenser l'absence du « nombre » (*numerus*) propre à la poésie latine en inventant un autre type d'expressivité et de régularité poétiques :

Car si les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu : la Rime sera encore une plus expresse marque de Chant : et par conséquent, de Poésie. Et la prendrons pour assez digne de supplir les mesures des vers Grecs et Latins, faits de certain nombre de pieds que nous n'avons point en notre Langue¹⁷⁸.

La recherche d'expressivité sonore est donc étroitement liée au désir d'illustrer la langue en y important les effets d'*enargeia* propres à la poésie latine, tout en exploitant les ressources propres au français. Sur ce point, Peletier rejoint plusieurs de ses contemporains qui, sans forcément accorder la même importance à la question de l'orthographe, cherchent dans la même période à accroître l'expressivité sonore de leur

¹⁷⁵ Peletier, *Art Poétique*, I, IX, p. 276. Passage cité plus amplement *supra*, ch. I, « L'expression vive des choses par les mots ». Nous y renvoyons également pour la définition de l'*hypotypose* chez Peletier.

¹⁷⁶ Pour J.-C. Monferran, l'emploi du verbe « garder » dans ce passage témoigne d'une volonté de « retrouver un primitif du langage ». Sur ce point, et sur « l'harmonisme » de Peletier, voir « *Declique un li clictis* », article cité, p. 38-39. Le passage qui suit reprend certaines des analyses présentées dans cet article.

¹⁷⁷ Peletier, *Dialogue...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁸ Peletier, *Art Poétique*, II, 1, p. 286.

langue en cherchant les moyens d'importer le nombre latin dans leur poésie. Dès *La Deffence...*, Du Bellay loue dans la poésie latine « ces fleurs, et ces fruitz colorez de cete grande eloquence, avecques ces nombres, et cete lyaison si artificielle », obtenus à force d'« artifice » et de soins¹⁷⁹. Il propose, comme le fera Peletier, de remplacer le nombre latin par le décompte syllabique du vers et surtout par la rime, « pour ce qu'elle nous est, ce qu'est la quantité aux Grecz, et Latins »¹⁸⁰. Si les deux auteurs diffèrent sur la question de la « contrainte » de la rime, Peletier s'exprimant, à la différence de Du Bellay, en faveur d'une rime riche, tous deux s'accordent en revanche sur l'idée que la rime doit être « naturelle », « propre », qu'elle doit accorder le son au sens et faire résonner celui-ci. Ronsard, à leur suite, recommande le naturel dans le choix des rimes¹⁸¹. La recherche d'expressivité va de pair avec une recherche plus générale d'harmonie, qui tend à illustrer la langue à la fois par l'expressivité des sons et par la sonorité musicale des vers. Les réflexions de certains théoriciens sur l'orthographe, parallèlement aux efforts d'innovation poétique de la Pléiade, conduisent à valoriser une expressivité proprement sonore de la langue française, en même temps qu'elles visent à illustrer celle-ci en renouant, à la manière d'une antiquité latine en partie idéalisée, avec l'*energie* naturelle de la langue, dont la poésie constituerait la plus haute manifestation.

Ainsi, parce qu'elle donne à voir une parfaite maîtrise de l'élocution poétique, tout en mettant en valeur l'expressivité sonore de la langue et sa « puissance » naturelle, la poétique de la vive représentation apparaît comme l'un des plus sûrs moyens d'illustrer la langue. Associée à l'usage de la fable, c'est dans la poésie épique ou héroïque qu'elle trouve sa plus haute expression.

¹⁷⁹ J. du Bellay, *La Deffence...*, I, 3, p. 81

¹⁸⁰ *Ibid.*, II, VII, p. 148

¹⁸¹ P. de Ronsard, *Abrégé...*, éd. F. Goyet, p. 476.

III. Elever la langue poétique : le modèle héroïque de la vive représentation

Pour les théoriciens des années 1550, c'est par la pratique de l'épopée ou « poème héroïque » que l'illustration de la langue trouve pleinement son accomplissement. Définie par Aristote comme l'un des principaux arts de la *mimesis*, avec la tragédie, l'épopée est considérée au XVI^e siècle comme le genre le plus élevé. Pour les poètes français de l'époque de la Pléiade, férus d'élévation et de nouveauté poétiques, la poésie héroïque est d'abord parée du prestige de l'ancienneté : considérée comme le genre le plus antique, elle présente l'avantage d'avoir été illustrée par les plus grands noms de l'antiquité grecque et latine, Homère et Virgile. Mais elle constitue aussi et surtout un genre « neuf » en France, un terrain encore vierge susceptible de laisser se développer les germes du « grand œuvre » français à venir. Jean Lemaire de Belges, avec ses *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie*, offrait certes le précédent illustre d'une œuvre de grande ampleur fondée sur l'utilisation de la matière homérique, mais qui, écrit presque entièrement en prose, ne pouvait constituer pour la génération de 1550 un modèle de poésie héroïque. Enfin, par son ampleur et sa variété, par son registre de langue élevé, le poème héroïque, « somme » de tous les autres genres poétiques, se prête particulièrement à l'illustration de la langue française, témoignant de l'étendue de son pouvoir de représentation¹⁸².

A. Le poème héroïque entre illustration et représentation

Dès le début du XVI^e siècle, les poètes et les théoriciens français en appellent à la constitution d'un « long poème » français, déjà considéré comme le genre le plus prestigieux et le plus apte à illustrer la langue. Dans *La Concorde des deux langages* de J. Lemaire de Belges, l'idée d'une œuvre de grande ampleur en langue française permettait de mettre en avant le prestige d'une littérature nationale fondé sur celui des anciens. L'exemple du *Roman de la Rose*, que brandissait Jean Lemaire pour illustrer les possibilités de la littérature française, est repris en 1548 dans l'*Art Poétique François*

¹⁸² Sur l'épopée comme « sommet » et « somme » des genres au XVI^e siècle, voir B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 25.

de Thomas Sébillet, comme modèle de « grand œuvre » français¹⁸³. Cependant, la réflexion sur la place de la fable en poésie, et surtout l'engouement croissant pour la littérature homérique et virgilienne, favorisé par les traductions françaises d'Homère par H. Salel (1545) et J. Peletier (1547), puis de celles de l'*Enéide* par Du Bellay (1552) et L. des Masures (1552-1560), rendent les auteurs français conscients de l'absence d'un véritable modèle de poésie épique nationale, alors que commence à se diffuser la définition aristotélicienne de l'épopée comme art de la *mimesis*. Sébillet lui-même, qui traite du « grand œuvre » dans un chapitre consacré précisément aux traductions, ne peut que constater « cette pénurie d'œuvres grands et Héroïques » en langue française, et recommander au futur poète de « se former au miroir d'Homère et de Virgile » pour espérer élever la poésie française au rang des plus grandes productions des anciens.

1. Mimesis épique et illustration de la langue

C'est avec les premières publications théoriques de la Pléiade que le poème héroïque acquiert un statut à part dans la réflexion sur la poésie, en devenant à la fois un modèle d'illustration de la langue et un idéal poétique à atteindre. L'émergence en France du genre des « arts poétiques », à partir de Sébillet, introduit une réflexion sur les genres dans le discours théorique, qui tend à placer la poésie épique au sommet de toute production poétique¹⁸⁴. Les modèles dont s'inspirent ces textes accordaient déjà à l'épopée une place privilégiée : la *Poétique* d'Aristote lui préférerait la tragédie, mais louait l'« art » et le « génie » d'Homère, et son sens de la *mimesis* ; l'*Art Poétique* d'Horace, qui traitait davantage du genre dramatique, n'en vantait pas moins l'excellence de la poésie homérique, dans laquelle il conseillait aux poètes de puiser la matière de leurs œuvres. Dans l'*Institution oratoire* de Quintilien, l'*Enéide* joue pour les Latins le même rôle que l'*Iliade* chez les Grecs : elle constitue de plus un modèle d'efficacité rhétorique et de perfection de la langue. Nourris de ces références, les théoriciens du XVI^e siècle placent l'épopée au sommet de la hiérarchie des genres, exaltent sa richesse d'invention et l'excellence de sa langue, et constituent Homère et Virgile en parangons absolus du discours poétique. Défini comme une « représentation » des actions humaines et de la nature, le poème héroïque devient ainsi

¹⁸³ T. Sébillet, *Art poétique françois*, II, XIV, p. 140.

¹⁸⁴ Sur le lien entre l'émergence des « arts poétiques » et la réflexion sur le poème épique, voir F. Charpentier, « Le Désir d'épopée », *Revue de Littérature comparée*, 1996, n°4, p. 417-427.

le lieu par excellence où peut s'illustrer et s'enrichir la langue poétique moderne¹⁸⁵. Sur ce point, les théoriciens français sont précédés par leurs homologues italiens. Vida considère déjà l'épopée comme la forme la plus élevée de la poésie, qu'il inscrit d'emblée à l'horizon de son art poétique :

Nam licet hic divos, ac diis genitos heroas
In primis doceam canere, et res dicere gestas,
Haec tamen interdum mea te praecepta juvabunt¹⁸⁶.

Vida fait comme Horace l'éloge du « divin » Homère, père de toute poésie, mais c'est Virgile, « semblable aux dieux pour sa voix et pour son esprit » (*vocem, animumque deo similis*), qu'il présente comme idéal au futur poète, tant pour la richesse de ses inventions que pour l'éclat de son élocution. Imiter Virgile devient le plus sûr moyen d'illustrer la langue poétique :

Jamque sacrum teneris vatem veneretur ab annis,
Quem Musae, Mincii herbosis aluere sub antris,
Atque olim similem poscat sibi numina versum,
Admirans artem, admirans praeclara reperta¹⁸⁷.

À la suite de Vida, les théoriciens italiens, à quelques exceptions près – dont Trissino – tendent bien souvent à privilégier le modèle épique virgilien, sans doute, comme le fait remarquer B. Méniel, par sentiment de « fierté nationale », mais aussi parce que la langue de Virgile incarne, contre la « rudesse » d'Homère, un idéal d'expressivité, d'élégance et de douceur majestueuse associées à la *mimesis*, en somme une parfaite maîtrise rhétorique que les poètes et théoriciens de la Renaissance entendent égaler. Dans ses *Poetices libri VII*, Scaliger attribuera à Virgile rien moins que la *majestas*, la *gravitas*, la *nobilitas*, l'*elegantia*, la *simplicitas*, la *suavitas*, la *varietas*, le *studium* et la *diligentia*¹⁸⁸. Pour les théoriciens italiens de la langue vulgaire,

¹⁸⁵ Pour une analyse de « l'activité de représentation » comme « essence même de l'écriture épique », voir G. Mathieu-Castellani, « Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 389-405.

¹⁸⁶ M. G. Vida, *De Arte Poetica* (1527), I, v. 41-43, éd. R. G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976, p. 4 : « Car si l'objet premier de mon enseignement, c'est de chanter les dieux/ Ainsi que les héros de naissance divine, de dire leurs hauts faits, / Néanmoins mes préceptes te fourniront de l'aide en plus d'une occasion ». Comme pour les citations précédentes, nous suivons la traduction de J. Pappé, à paraître.

¹⁸⁷ M. G. Vida, *De Arte Poetica*, I, v. 111-115, éd. citée : « Qu'il vénère à présent dès ses tendres années le poète sacré/ Que sous les verdoyantes grottes du Mincius les poètes ont nourri, / Et qu'il demande aux dieux de lui faire trouver un jour d'aussi beaux vers, / A force d'admirer sa virtuosité, ses brillantes trouvailles ».

¹⁸⁸ Scaliger, *Poetices libri VII* (1561), V, III. Nous empruntons ce relevé des qualités virgiliennes louées par Scaliger à B. Méniel, *Renaissance de l'épopée...*, op. cit., p. 42-43.

Virgile représente à la fois le premier modèle national et un exemple d'excellence poétique encore inégalé ; seul un nouveau Virgile, comme l'écrit Daniello dès 1536, pourrait donner à la poésie italienne le lustre qui lui convient :

Con ciò sia cosa che se noi vorremo diligentemente riguardare, niente ci meraviglieremo che di tanti e così nobili ingegni quanti son quelli che non solamente nella vostra città, ma e nell'altre quasi tutte d'Italia, niuno ve ne ha che allo scrivere eroicamente si dia [...]. Il che se ben si riguarda, non per altro avviene se non perché essi non hanno chi s'imitare nel verso se non il Petrarca e Dante, e nelle prose il Boccaccio ; i quali, come sapete, furono i più eccellenti di tutti gli altri scrittori di questa lingua. E non avvenne così a' latini uomini, perciò che essi ebbero nella loro Vergilio grandissimo di tutti i poeti, che l'arme e gli errori d'Enea in così chiaro stile e così sublime cantò¹⁸⁹.

Les arts poétiques plus tardifs qui traitent de la poésie héroïque, comme le *Dell'arte poetica* de G. Muzio (1551), et surtout *L'Arte poetica* d'A. Minturno (1563), une source possible de Ronsard, dont se réclamera aussi Vauquelin, en appellent à leur tour à l'élaboration d'un poème héroïque susceptible de mettre en lumière les possibilités de la langue vulgaire, sa grâce (*leggiadria*) et sa noble gravité (*gravità*). Pour Minturno, la pratique héroïque est l'occasion de déployer la richesse de la langue, sa capacité de représenter une infinité de sujets (*spiegare ogni materia...*) et de le mettre en lumière par les mots (...*la qual per le voci possa in luce venire*)¹⁹⁰.

En France, c'est un peu plus tardivement que la poésie héroïque est introduite dans les textes théoriques, où elle est d'emblée rattachée, sans doute dans le prolongement des réflexions italiennes, à la question des moyens d'enrichir et d'illustrer la langue. Souvent traitée séparément des autres formes poétiques, elle en est perçue comme l'aboutissement, voire le couronnement, au point que la langue poétique française est considérée comme inaccomplie tant qu'elle n'a pas été illustrée par une œuvre digne des productions homériques et virgiliennes : comme l'écrit Peletier en 1555,

¹⁸⁹ B. Daniello, *Della Poetica* (1536), éd. B. Weinberg, *Trattati...*, I, p. 314-315 : « En effet, en y prêtant attention, nous ne nous étonnerons pas si, de tous ces si nobles esprits qui se trouvent non seulement dans votre ville, mais dans presque toutes les autres villes d'Italie, personne ne s'emploie à écrire des vers héroïques [...]. Car, à bien y regarder, la seule raison en est que nos auteurs ne peuvent imiter dans leurs vers que Dante et Pétrarque, et dans leur prose Boccace : ceux-ci, comme vous le savez, furent les plus excellents auteurs de notre langue. Il en alla diversément pour les Latins, car ils eurent dans leur langue Virgile, qui fut le plus grand de tous les poètes, et qui chanta dans un style clair et sublime les armes et les errances d'Enée ».

¹⁹⁰ A. Minturno, *Dell'arte poetica* (1563), p. 30 ; voir aussi G. Muzio, *Dell'arte poetica* (1551), I, v. 359-363, éd. B. Weinberg, p. 175.

L'Œuvre Héroïque est celui qui donne le prix, et le vrai titre de Poète. Et si est de tel conte et de tel honneur : qu'une Langue n'est pour passer en célébrité vers les Siècles : sinon qu'elle n'ait traité le Sujet Héroïque : qui sont les guerres¹⁹¹.

L'idée d'une poésie héroïque à la française marque pour les auteurs des années 1550 l'aboutissement d'une *translatio studii* : dès *La Deffence...*, Du Bellay incite les futurs poètes à pratiquer, sur le modèle des Anciens, une épopée renouvelée, qui puiserait sa matière dans le fonds littéraire des vieux romans français. La pratique du « long poème » apparaît comme un moyen de porter les possibilités expressives de la langue française non seulement au rang du grec et du latin, mais aussi de l'italien, qui s'était déjà doté, avec le *Roland furieux* de l'Arioste, d'un long poème narratif :

...ô toy (dy-je) orné de tant de graces, et perfections, si tu as quelquefois pitié de ton pauvre Langaige, si tu daignes l'enrichir de tes Thesors, ce sera toy veritablement, qui luy feras hausser la Teste, et d'un brave Sourcil s'egaler aux superbles Langues Greque, et Latine, comme a fait de nostre Tens en son vulgaire un Arioste italien, que j'oseroy (n'estoit la sainteté des vieulx Poëmes) comparer à un Homere, et Virgile¹⁹².

Les théoriciens plus tardifs, passant plus volontiers de la désignation un peu vague de « grand œuvre » ou de « long poème », telle qu'on la trouvait chez Sébillet et chez Du Bellay, à celle de « poème » ou « œuvre héroïque », accordent au « roman » chevaleresque de l'Arioste – qu'ils imitent pourtant abondamment – un statut plus ambivalent, sans pour autant renoncer à associer leur propre tradition romanesque à la grande poésie¹⁹³ : Peletier, par exemple, reproche à l'Arioste de traiter de « choses légères [...], futiles [...], certes indignes du Poème Héroïque, [...] qui ne peuvent donner splendeur aux Ecrits »¹⁹⁴, et Ronsard, dans la Préface de la *Franciade* de 1572, refusera toute comparaison de l'œuvre héroïque avec « une Poésie fantastique comme celle de l'Arioste »¹⁹⁵. Tous s'accordent, cependant, pour voir dans la pratique du poème héroïque le moyen d'illustrer la langue française. En 1597 encore, l'*Art Poétique françois* de Laudun d'Aigaliers, qui constitue sur bien des points une synthèse des écrits théoriques de la Pléiade, consacre un chapitre à « l'œuvre héroïque », « comble de tout honneur », qu'il place à la fin d'un livre consacré non à la théorie des genres, mais aux

¹⁹¹ Peletier, *Art Poétique*, II, VIII, p. 280.

¹⁹² J. Du Bellay, *La Deffence...*, II, V, p. 139.

¹⁹³ Voir Peletier, *Art Poétique*, II, VIII, p. 284 : les romans français « bien choisis » peuvent servir de matière au poème héroïque ; et Ronsard, « Epistre au Lecteur », *La Franciade* (1572), Lm XVI, p. 5 : « ce livre est un Roman comme l'*Iliade* et l'*Enéide* ». Sur le rapport entre épopée et roman au XVI^e siècle, voir F. Charpentier, « Le Désir d'épopée », article cité.

¹⁹⁴ Peletier, *Art Poétique*, II, VIII, p. 242.

¹⁹⁵ P. de Ronsard, « Epistre au Lecteur », *Les Quatre premiers livres de la Franciade* (1572), Lm XVI, p. 4.

moyens d'illustrer la langue et l'élocution, arguant après Peletier du fait qu'« une langue ne peut affranchir l'oubly ny passer d'une nation à l'autre, si ce n'est par le moyen de l'œuvre heroïque ». Il peut dès lors consacrer une grande partie de son chapitre à des points d'élocution qu'il reprend à ses prédécesseurs, comme le rôle des ornements, des « vives comparaisons » et des descriptions¹⁹⁶.

2. Le poème héroïque, « miroir » du monde

Ainsi, en définissant le « Poème héroïque » comme un long poème d'inspiration guerrière, imité d'Homère ou de Virgile, les théoriciens français en soulignent en même temps la richesse et la variété, tant dans l'invention que dans l'élocution. La poésie héroïque est d'autant plus apte à illustrer la langue qu'elle représente elle-même une « somme » des autres genres poétiques, une forme qui par son ampleur et sa variété est à même de représenter une infinité de sujets, sous une grande diversité de formes poétiques, sans nuire à l'unité d'ensemble du « long poème »¹⁹⁷. La préface posthume de la *Franciade* souligne ce point :

... le Poëte heroïque invente et forge argumens tous nouveaux, fait entreparler les Dieux aux hommes et les hommes aux Dieux, fait haranguer les Capitaines comme il fault, décrit les batailles et assaults, factions et entreprises de guerre, se mesle de conjecturer les augures, et interpreter les songes, n'oublie les expiations et les sacrifices que l'on doit à la divinité : tantost il est Philosophe, tantost Medecin, Arboriste, Anatomiste, et Jurisconsulte, se servant de l'opinion de toutes sectes, selon que son argument le demande¹⁹⁸.

Pour les théoriciens du XVI^e siècle, le poème héroïque est ainsi défini comme une représentation poétique universelle : c'est le lieu d'un enrichissement du savoir, d'une pratique variée de l'éloquence et d'une élévation de la langue poétique. Quintilien, déjà, désignait la poésie homérique comme inspiratrice et modèle de toutes les formes

¹⁹⁶ P. Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois* (1597), IV, IX, éd. citée, p. 174-184. Sur le statut du poème héroïque chez Laudun, voir dans cette même édition l'introduction de J. C. Monferran, p. LXX, selon lequel « le poème héroïque [...], au-dessus ou à l'écart des genres, [...] constitue un principe d'écriture résumant à lui seul la difficulté (et l'ambition) d'illustrer la langue, c'est-à-dire exactement la fin de tout art poétique ».

¹⁹⁷ Par exemple « la fable, l'épithaphe, le cartel, les stances, l'héroïde, l'hymne », selon l'énumération proposée par B. Méniel, *Renaissance de l'épopée...*, *op. cit.*, p. 26. L'étude de B. Méniel envisage une période légèrement plus tardive, prenant pour point de départ *La Franciade* ; néanmoins, c'est le texte de Ronsard qui lui sert d'exemple pour l'insertion de plusieurs sous-genres comme l'héroïde et l'hymne à l'intérieur du poème épique. Sur la conception du poème épique comme « supra-genre », voir aussi J.-C. Monferran et O. Rosenthal, « Le Poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d'illustrer la langue ? », *RHLF*, 2000, n°2, p. 201-217.

¹⁹⁸ P. de Ronsard, « Préface sur la *Franciade*, touchant le Poème Heroïque » (1587), Lm XVI, p. 336.

d'éloquence et de savoir¹⁹⁹. Peletier reprend et développe cette idée, en décrivant le poème héroïque non seulement comme un condensé de tous les autres genres poétiques, mais aussi comme un microcosme à l'image du monde, comme un reflet de la « nature » même, dans son abondance et sa variété :

Nous dirons donc les autres genres d'Ecrits être les Rivières et ruisseaux : et l'Héroïque être comme une Mer, ainçois une forme et image d'Univers : d'autant qu'il n'est matière, tant soit-elle ardue, précieuse, ou excellente en la nature des choses : qui ne s'y puisse apporter, et qui n'y puisse entrer²⁰⁰.

L'image d'une mer vers laquelle convergent les fleuves et les ruisseaux des autres genres poétiques revient fréquemment dans les textes théoriques français pour désigner l'œuvre héroïque. On la trouve déjà dans l'épître dédicatoire d'Hugues Salel à sa traduction d'Homère, et Peletier la réutilise pour présenter sa traduction partielle de l'*Odyssée* qui ouvre les *Œuvres poétiques* de 1547. Ce caractère « universel » du poème héroïque, somme de tous les genres et image de la nature, permet à Peletier de fonder la plupart des préceptes de son *Art Poétique* sur des exemples empruntés à la poésie héroïque, principalement à l'*Enéide* : « soit donc premièrement le Poète exercité en Homère et Virgile (car j'exemplifierai partout pour l'Œuvre Héroïque, sur lequel s'entendront les autres genres) »²⁰¹. Pour Peletier, Homère, père de la première épopée, est certes un grand « inventeur », mais Virgile représente le parfait « imitateur », au double sens du terme : en imitant la poésie homérique et en l'améliorant, il fait de son œuvre une parfaite imitation de la nature. Comme Vida, Peletier encourage donc le futur poète à prendre pour exemple l'épopée virgilienne, qui représente plus encore qu'un modèle de parfaite élocution : un « miroir » du « Théâtre de ce monde », « grand et parfait image de la vie », un poème enfin « où mieux reluisent tous les genres de dire »²⁰² :

En quoi il a imité cette grande ouvrière et mère Nature, quand il a fait un accord de tant de sortes et de si divers tons²⁰³.

Forme-somme et « miroir » de la nature, l'épopée devient ainsi, pour les théoriciens français, non seulement le plus élevé des genres, mais un modèle d'imitation

¹⁹⁹ Quintilien, *Inst. Or.*, X, 1, 46.

²⁰⁰ Peletier, II, VIII, p. 280.

²⁰¹ *Ibidem*. Pour une lecture de l'*Art Poétique* de Peletier comme « glose de l'*Enéide* », voir J.-C. Monferran et O. Rosenthal, « Le Poème Héroïque... », article cité, p. 208.

²⁰² Peletier, *Art Poétique*, II, VIII, p. 284-289.

²⁰³ *Ibid.*, II, VIII, p. 290.

poétique et d'illustration de la langue, voire « le paradigme même du poétique »²⁰⁴, fondé sur l'abondance, la variété et l'élévation du style. L'*Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye décrit encore en ces termes ce « miroir » du monde que constitue à ses yeux le poème épique :

C'est un tableau du monde, un miroir qui raporte
Les gestes des mortels en différente sorte. [...]
Car toute Poésie il contient en soymême
Soit Tragique ou Comique, ou soit autre Poëme²⁰⁵.

Ainsi défini par son pouvoir d'illustration de la langue poétique et de représentation de la nature ou du « monde », le poème héroïque devient le modèle privilégié de la vive représentation.

B. Poésie héroïque et vive représentation

En effet, les théoriciens de la Renaissance soulignent tout particulièrement le pouvoir descriptif du poème héroïque ; la poétique de la vive représentation, associée dès l'origine à cette forme poétique par le biais de l'*ekphrasis* homérique – on sait combien la description du bouclier d'Achille, au chant XVIII de l'*Illiade*, représente pour les auteurs du XVI^e siècle un modèle du genre – constitue pour les auteurs de cette période la quintessence du poème épique. Les théoriciens assignent à la vive représentation, au sein du poème épique, une double fonction descriptive et narrative. Elle permet, d'une part, de représenter de façon vivante et de « placer sous les yeux » du lecteur la scène, l'objet ou le phénomène naturel qu'elle décrit, réalisant ainsi pleinement la fonction mimétique de l'épopée et le rôle de « miroir » du monde que lui attribuent les théoriciens renaissants. D'autre part, dans le cas des représentations d'actions, qu'il s'agisse d'une scène traitée sur le mode de l'hypotypose ou d'une *ekphrasis* imitant une scène représentée sur un objet d'art, elle participe également de la progression du récit ; certaines *ekphraseis*, comme le célèbre bouclier d'Achille, donnent à voir des actions qui ne sont pas directement racontées par le narrateur, et

²⁰⁴ G. Mathieu-Castellani, « Pour une poétique de l'épique... », article cité, p. 391.

²⁰⁵ J. Vauquelin de la Fresnaye, *L'Art Poétique* (1605), I, v. 471-772 et 503-504, éd. G. Pellissier, Paris, Garnier, 1885, p. 26 et 28.

créent une tension narrative en retardant le déroulement du récit principal²⁰⁶. Enfin, la vive représentation joue évidemment un rôle dans l'illustration de la langue puisqu'elle donne à voir, en même temps que la scène ou l'objet décrit, les qualités descriptives et stylistiques de l'auteur. Ainsi, de même que le poème héroïque fonctionne pour les théoriciens de la Renaissance comme un « condensé » des autres genres poétiques, la vive représentation peut apparaître comme un « condensé » d'épopée, voire une mise en abyme du poème, un « miroir second » à l'intérieur de ce « miroir du monde » que constitue l'œuvre héroïque²⁰⁷.

1. Le modèle homérique : représentation des « mystères du monde » et vives peintures

Les poètes et les théoriciens accordent une importance d'autant plus grande à la poésie descriptive qu'ils la considèrent comme une qualité majeure des auteurs anciens, et donc comme une possibilité de rivaliser avec l'expressivité de la langue homérique ou virgilienne ; ils la comparent volontiers à l'art du peintre, tout en soulignant sa capacité de donner vie à l'objet de sa représentation. La *Poétique* d'Aristote comparait déjà l'art du poète épique à celui d'un peintre, en soulignant la capacité d'Homère à « imiter les choses » et à s'effacer devant elles : « le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel, puisque quand il le fait, il n'imité pas »²⁰⁸. L'effacement du narrateur constitue, selon l'expression de G. Mathieu-Castellani, un élément de cette fonction d'« extériorisation » et de « présentification » propre au poème épique, qui place directement son objet sous les yeux du lecteur, sans médiation apparente²⁰⁹. Dès 1545, dans l'importante « Epistre de Dame Poesie » qui introduit sa traduction des dix premiers livres de l'*Iliade*, Hugues Salel fait l'éloge des descriptions homériques, qui associent la poésie inspirée à une vive représentation de la nature. L'œuvre d'Homère, « De Nature l'imaige », parvient à « Représenter les mysteres du monde / Le mieux au vyf » ; c'est cette qualité qui rend sa poésie « à jamais

²⁰⁶ Voir, sur ce point, l'article de K. Csüros, « La fonction de l'*ekphrasis* dans les longs poèmes », *NRSS*, 1997, 15/1, p. 169-183.

²⁰⁷ Voir B. Méniel, *Renaissance de l'épopée...*, *op. cit.*, p. 350.

²⁰⁸ Aristote, *Poétique*, 1460a.

²⁰⁹ G. Mathieu-Castellani, « Pour une poétique de l'épique », article cité.

immortelle »²¹⁰. Pour Salel, telle est en effet la puissance descriptive d'Homère qu'elle est capable de « peindre » même des choses abstraites, et de placer sous les yeux du lecteur un savoir essentiel aux hommes :

Oultre cecy, tout l'estat politique,
L'agriculture et soing oeconomique,
Tant necessaire a ceste vie humaine,
Le vray mespris de toute chose vaine
Et l'honneur deu, par les hommes, aux dieux,
Y est descript, et se presente aux yeulx
De tout lisant comme vive peinture²¹¹.

L'épître de Salel développe ainsi la figure du poète source de tout savoir, tout en insistant sur sa capacité à « peindre » les choses. La description homérique rivalise avec les arts visuels, comme le montre l'anecdote du sculpteur Phidias qui se vantait d'avoir façonné sa statue de Jupiter à partir « De quatre vers du poète gentil/ Qui luy servaient de pourtraict et d'outil ». La comparaison avec les arts est d'autant plus probante que, comme le rappelle P. Ford, la traduction de Salel paraît au moment où se développe la peinture de Fontainebleau, riche de thèmes et de motifs homériques, sous le patronage de François I^{er}, dédicataire de l'épître²¹². Dès lors, la traduction française peut elle-même se placer en rivale de la peinture, et en égale de l'œuvre d'Homère : il s'agit à la fois pour Salel d'apporter à la culture française la « perfection » de l'œuvre ancienne, et d'illustrer le prestige de la langue nationale :

Ve mesmement que par là l'on peult veoir
Que ceste langue est duisante au sçavoir,
Et qu'il n'est rien trop dur au translateur,
Ayant ung roy à maistre et protecteur²¹³.

Peletier, qui fait paraître sa traduction des deux premiers livres de l'*Odyssée* avec ses *Œuvres poétiques* de 1547, rend un double hommage à l'auteur de l'*Iliade* et à son traducteur, soulignant les qualités descriptives de cette œuvre « Dedans laquelle un Achille on voit luire/ De hardiesse et d'armes le vray trait », tandis que l'*Odyssée* donne à voir le « protrait » de la sagesse d'Ulysse²¹⁴.

²¹⁰ H. Salel, « Epistre de Dame Poesie, au treschrestien Roy François... », v. 29-36, *Les dix premiers livres de l'Iliade d'Homere*, par Salel, Paris, V. Sertenas, 1545 ; repris dans H. Salel, *Œuvres poétiques complètes*, éd. H. H. Kalwies, Genève, Droz, 1987, p. 73-89.

²¹¹ *Ibid.*, v. 103-109.

²¹² Ph. Ford, « Homer in the French Renaissance », *Renaissance Quarterly*, n°59, 2006, p. 15.

²¹³ H. Salel, « Epistre de Dame Poésie... », *op. cit.*, v. 331-334.

²¹⁴ Peletier, « Au tres chrestien roy François Ier... », *Les Œuvres Poétiques... (1547)*, éd. L. Séché, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1^e éd. 1904], p. 7.

Traducteurs ou imitateurs d'Homère, les auteurs du XVI^e siècle insistent ainsi sur le pouvoir descriptif du poème héroïque grec, qu'ils considèrent comme la manifestation d'une inspiration sacrée, le déploiement d'un savoir divin, et comme l'expression de la « naïve » ou naturelle « puissance » d'une langue capable de rivaliser avec le pouvoir de représentation de la peinture et des arts visuels. La vive représentation est dès lors souvent considérée comme la marque d'une poésie épique inspirée. En Italie, Trissino, qui fait publier sa propre épopée, *L'Italia liberata* (1547), en même temps qu'il compose les deux derniers volumes de sa *Poetica* (publiés en 1563), consacre la majeure partie de la lettre-dédicace qui introduit son long poème à un développement sur l'*enargia* des descriptions homériques, qualité qu'il n'évoque que brièvement dans son art poétique²¹⁵. En France, l'enseignement de Dorat, qui diffuse auprès de Baïf, Du Bellay et surtout Ronsard des commentaires allégoriques de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, attire l'attention des jeunes poètes sur les descriptions homériques. Le discours théorique sur le poème épique prolonge cette conception de la représentation poétique comme double manifestation d'un « enthousiasme » divin et d'une grâce « naïve » liée à un contact privilégié avec la nature. C'est ce que souligne en 1575 l'helléniste Louis Le Roy :

Premierement ce qu'il [Homère] écrit ne le semble dire, ains représenter devant les yeux [...] en sorte que sa poésie paroist estre une image de la vie humaine [...]. Tant ont de force les escrits faicts aupres du naturel, que jamais n'aneantissent : ains tant plus que vont en avant, plus ils ont de grace, et plus ils acquierent d'autorité²¹⁶.

À mesure que la *mimesis* aristotélicienne est comprise comme « imitation de la nature » et non plus seulement comme « imitation d'actions » donnant à voir le général ou le « nécessaire » à travers le particulier²¹⁷, le poème héroïque devient, comme l'écrit Ronsard dans un fameux passage de la préface posthume de sa *Franziade*, une « peinture » des « varietez prises de la Nature » :

Tu imiteras les effets de la nature en toutes tes descriptions, suyvant Homere. Car s'il fait bouillir de l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre son bois, puis l'allumer et le souffler, puis la flame environner la panse du chaudron tout à l'entour, et l'escume de l'eau se blanchir et s'enfler à gros bouillons avec un grand bruit, et ainsi de toutes choses. Car en

²¹⁵ G. Trissino, « Epistola », *La Italia liberata dai Gothi del Trissino*, stampata in Roma per Valerio e Luigi Dorici, 1547 ; f. iij r^o-iiij v^o.

²¹⁶ L. Le Roy, *De la Vicissitude et variété des choses en l'Univers, Et concurrence des armes et des lettres par les Premieres et plus Illustres Nations du Monde* (1575), Paris, Fayard, 1988, p. 207-208 ; cité par J. Jehasse, *La Renaissance de la critique, l'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*, Paris, Champion, 2002, p. 36, et par B. Méniel, *Renaissance de l'épopée, op. cit.*, p. 40.

²¹⁷ Voir *supra*, notre ch. II.

telle peinture, ou plustost imitation de la nature consiste toute l'ame de la Poesie Heroïque, laquelle n'est qu'un enthousiasme et fureur d'un jeune cerveau²¹⁸.

L'image d'un « bouillonnement », d'une ferveur descriptive fait de la vive représentation la meilleure expression d'une « fureur » poétique définie comme une puissance inspiratrice travaillée par l'art. C. Binet, dans sa *Vie de Ronsard*, développera l'idée d'une communauté de destins entre l'auteur sourd de la *Franciade*, auteur de vers sonores, et le poète grec aveugle et clairvoyant, qui donne à voir par sa poésie :

Voila comment deux grans Poëtes, par un presque semblable sort se virent privez de sens fort necessaires : Homere, les escrits duquel tout le monde devoit voir, et lire si soigneusement, de celui de la veüe : et Ronsard, dont la douce cadence des vers devoit estre recueillie des plus delicates oreilles du monde, de celui de l'ouye²¹⁹.

Dans le poème héroïque, la vive représentation est ainsi conçue comme une association du pouvoir sacré de la fable et d'une parfaite maîtrise poétique qui transforme les vers du poète en une « vive peinture » des dieux et des hommes.

2. Entre Homère et Virgile : poétiques de la description héroïque

Les qualités descriptives de l'œuvre héroïque sont souvent au cœur du « parallèle » entre Homère et Virgile, qui constitue un lieu commun du discours théorique sur la poésie héroïque au XVI^e siècle²²⁰. Les uns vantent la force « naïve » et un peu rude des descriptions homériques, les autres la majesté, l'élégance et la « convenance » de celles de Virgile. Dans la lettre-dédicace de l'*Italia liberata*, Trissino voit dans l'*energìa* la marque distinctive de l'écriture homérique, une manifestation de sa force et de son « efficace », par opposition au style recherché et, selon lui, trop délicat des poètes latins²²¹. Ronsard encore, dans la première préface de la *Franciade* (1572), affirme avoir « patronné [son] œuvre [...] plutost sur la naive facilité d'Homere

²¹⁸ P. de Ronsard, « Préface sur la *Franciade*, touchant le Poème heroïque » (1587), Lm XVI, p. 245. Sur cette question, voir aussi F. Cornilliat, « De l'ode à l'épopée : sur le projet épique dans le discours préfaciel de Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, II. *L'Art de poésie*, Genève, Droz, 1989, p. 5.

²¹⁹ C. Binet, *Discours de la vie de Ronsard* (1586), éd. P. Laumonier, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 8.

²²⁰ Sur le « parallèle » entre Homère et Virgile, voir B. Méniel, *Renaissance de l'épopée...*, *op. cit.*, p. 41

²²¹ G. Trissino, « Epistola », *La Italia liberata...*, *op. cit.*, f. iij r^o-iiij v^o. Pour une analyse plus précise de l'*energìa* chez Trissino, voir *supra*, ch. I, « L'*energìa* dans le débat sur les genres... ».

que sur la curieuse diligence de Virgile »²²². Cependant, à mesure que se développent les arts poétiques d'inspiration horatienne, les théoriciens tendent à mettre davantage en valeur le respect du *decorum* et de la propriété des descriptions, qualités plus propres au poème virgilien. Le *De Arte Poetica* de Vida développe ainsi longuement le parallèle entre les descriptions d'Homère, auxquelles il reproche d'obscurcir le propos et d'égarer le lecteur par leur longueur et leur manque de convenance au sujet traité, et celles de Virgile, dont il loue au contraire l'à-propos et la capacité à éclairer l'ensemble du poème :

Omnia sponte sua veniant, lateatque vagandi
 Dulcis amor, cunctamque potens labor occulat artem.
 Sic olim Aenae, venturi haud inscius aevi,
 Res Italum in clypeo, Romanorumque triumphos
 Fecerat ignipotens, pugnataque in ordine bella,
 Stirpis ab Ascanio quondam genus omne futurum²²³.

De la même façon, au sein de la description, les comparaisons d'Homère sont critiquées pour leur inconvenance esthétique et morale, tandis que celles de Virgile, « propres et bien accomodées », comme l'écrit plus tard Peletier, concourent à la clarté de la description et à l'élégance de l'expression²²⁴. Pour Vida, en effet, la réussite d'une description est indissociable des qualités de clarté et de propriété de l'élocution, qui caractérisent tout particulièrement la langue de Virgile, dans son aptitude à accommoder les images au sujet traité, les mots aux objets et les sons au sens, si bien que ses descriptions constituent un parfait modèle de vive représentation, qui donne à voir et à entendre son objet. Les commentaires sur les images, le rythme et les sonorités des vers tendent à constituer le long poème virgilien en lieu privilégié de la vive représentation :

An memorem, quandoque omnes intendere nervos
 Quum libuit, verbisque ipsam rem aequare canendo,
 Seu dicenda seri tempestas horrida ponti,
 Ventorum et rabies, fractaque ad faxa carinae
 Aut Siculo angusto, aut impacato Euxino ? [...]

²²² Ronsard, Adresse « Au Lecteur » de 1572, Lm XVI, p. 5. Voir aussi F. Cornilliat, « De l'ode à l'épopée... », article cité, p. 4, qui rappelle que le poésie épique de Ronsard suit en réalité davantage le modèle virgilien.

²²³ M. G. Vida, *De Arte poetica*, II, 226-231, éd. citée, p. 58 : « Il faut privilégier le naturel, cacher, pour le vagabondage, /Ton penchant, travailler puissamment à masquer toutes les traces d'art./Ainsi, jadis, au fait des âges à venir, le grand maître du feu/ Avait figuré sur le bouclier d'Enée le sort des Italiens,/ Les triomphes romains, leurs opérations guerrières successives, /Toute une race à naître de la lignée un jour fondée par Ascanius ».

²²⁴ Voir M. G. Vida, *ibid.*, II, v. 282-300. Les comparaisons que Vida présente comme autant de contre-exemples au lecteur (les combattants comparés à des mouches, Turnus défait comparé à un âne) réapparaissent dans un contexte similaire chez Peletier (*Art Poétique*, I, IX, p. 254).

Vidisti quum bella canunt horrentia, et arma
Arma fremunt, miscentque equitum, peditumque ruinas.
Ante oculos, Martis se se offert tristis imago...²²⁵

Le vers héroïque virgilien apparaît alors comme le mieux adapté à l'expression des phénomènes naturels, du bruit des combats et du fracas des armes. Les *Poetices libri VII* de Scaliger, qui s'inspirent ouvertement de la poétique de Vida, soulignent également la supériorité des vers virgiliens, dans un parallèle longuement développé avec l'auteur de l'*Illiade* : la confrontation des descriptions et des comparaisons pratiquées par les deux auteurs vise à mettre en évidence, contre la « bassesse », « l'indignité » ou l'invraisemblance d'Homère, la grandeur de Virgile, sa majesté (*majestas*) et sa capacité de rendre le mouvement, de « remplir nos yeux » (*farcit oculos*) et de donner à voir, non une simple peinture, mais « la réalité elle-même »²²⁶. Scaliger se montre particulièrement attentif à l'expressivité des images et des sonorités. Dans ce domaine, « Virgile doit nous servir d'exemple, de règle, de principe et de fin »²²⁷. De fait, si les poètes néo-latins, à l'instar d'un Vida par exemple, lui-même auteur d'une épopée chrétienne, la *Christiade*, s'efforcent de reproduire l'effet des vers virgiliens dans leur poésie, les poètes français entendent le transposer dans la langue française, jouant du rythme et des sonorités du décasyllabe ou de l'alexandrin, qui commence à s'imposer comme « vers héroïque » à partir de 1555²²⁸. C'est ce à quoi tend l'*Art poétique* de Peletier, où le commentaire élogieux des descriptions de l'*Enéide*, présentées comme un exemple de clarté, un modèle de vive représentation et d'« expression vive des choses par les mots », valent comme une incitation à imiter le pouvoir descriptif du poète latin, ou du moins à s'approcher de cet idéal :

Comme, entre autres l'expression vive des choses par les mots : savoir est, les soudaines et hâtives, par mots brefs et légers : et les pesantes ou de travail, par mots longs et tardifs. En quoi notre Virgile est souverain : Comme quand il veut exprimer l'ahan des tireurs d'aviron : il dit par spondées, *Adnixi torquent spumas, et caerulea verrunt* : [...]. Et en nos

²²⁵ *Ibid.*, II, 367-371 et 377-379 : « Faut-il citer les cas où il plaît au poète de tendre tous ses nerfs/ Et de produire un chant qui égale les mots à la chose elle-même? /Il peut avoir à dire la tempête effroyable d'une mer déchaînée/Et la rage des vents, et les coques venant se briser sur les rocs,/ Ou bien dans le détroit de Sicile, ou bien dans l'Euxin tumultueux./ [...]Tu as vu, quand ils chantent les guerres effroyables, où les armes cliquettent,/ Réclamant d'autres armes, et font choir pêle-mêle fantassins, cavaliers/Juste devant tes yeux se présente de Mars la figure sinistre...

²²⁶ J. C. Scaliger, *Poetices libri VII* (1561), V, III, éd. fac-similé A. Buck, Stuttgart, F. Formann Verlag, 1964, p. 245 : « ubi non pictam rem, aut mortuam poesim vides : sed rem ipsam... ». La traduction française est celle de J. Chomarat, dans J.-C. Scaliger, *La Poétique*, V : *Le Critique*, Genève, Droz, 1994, p. 154.

²²⁷ *Ibid.*, V, III, p. 245 : « cuius exemplum, regula, principium, finis esse debet nobis Maro ». Trad. J. Chomarat, *La Poétique*, op. cit., p. 151

²²⁸ Sur cette question, voir infra, ch. V, « Décasyllabe et alexandrin... ».

Œuvres derniers, avons imité la rencontre des deux premiers rangs de la bataille, par ce vers qui est en notre Mars, Poussant, ferme plantés en leurs places pressées. Et en même lieu avons fait sonner le Tabourin, la Trompette, l'Artillerie...²²⁹

Il [Virgile] est si excellent, il est si propre et si exquis en comparaisons : si fréquent en la représentation des choses par résonance de mots : qu'il n'a bonnement laissé en cet endroit aux suivants, que l'imitation : laquelle encore semble être difficile jusques à impossibilité. Il a si vivement décrit la pauvre amante Didon, et la fait parler si lamentablement à sa mort [...] ²³⁰

Un certain nombre de passages de l'*Enéide*, abondamment repris et commentés dans les arts poétiques de cette période, en viennent ainsi à constituer des « lieux communs » de la vive représentation, offerts à l'imitation des poètes du XVI^e siècle. La description du bouclier d'Enée, souvent comparée à son modèle homérique, le combat de Darès et Entelle, ou encore les passions et la fureur de Didon, dans la description desquelles l'Italien G. Muzio voit un exemple de « novo ritratto,/ Nova figura, nova, viva e vera »²³¹, tandis que Du Bellay en fait l'éloge dans l'épître dédicatoire de sa traduction partielle de l'*Enéide* :

Je diray seulement qu'œuvre ne se trouve en quelque langue que ce soit, où les passions amoureuses soyent plus vivement depeinctes, qu'en la personne de Didon²³².

En somme, ce que les théoriciens français du XVI^e siècle, souvent précédés par leurs homologues italiens, retiennent des grands poèmes héroïques, c'est moins leur propension à transmettre un vaste savoir sous les ornements de la fable que leur capacité à rendre présent un monde fait de divins personnages, de nobles actions et de créations divines et humaines, naturelles et artistiques, aux yeux du lecteur. La prédilection affichée pour les modèles homérique et virgilien ramène toujours la pratique du poème héroïque, plus souvent théorisée que réalisée, au désir d'illustrer la langue en égalant les plus belles productions héroïques des anciens ; elle permet surtout, en opposant la « naïveté » d'Homère à l'expressivité élégante de Virgile, de préciser les exigences propres à la poétique de la vive représentation qui s'élabore dans les mêmes années, et souvent dans les mêmes textes. Avec le modèle virgilien, qui s'impose dans de nombreux textes théoriques des années 1550-1560, la vive représentation devient en effet le lieu héroïque par excellence, offrant à l'admiration de ses lecteurs le double

²²⁹ Peletier, *Art Poétique*, I, IX, p. 255

²³⁰ *Ibid.*, II, VIII, p. 289-290

²³¹ G. Muzio, *Dell'arte poetica*, III, v. 1470-1471, éd. B. Weinberg, *Trattati...*, II, p. 206 : « un nouveau portrait.../ une nouvelle figure, nouvelle, vivante et vraie ».

²³² Du Bellay, « Epistre au seigneur Jan de Morel », *Le Quatriesme livre de l'Eneide de Virgile, traduit en vers françoys* (1552), *Œuvres Poétiques*, VI, éd. H. Chamard, Paris, STFM, 1991, p. 249

spectacle d'une action guerrière prestigieuse et d'une exceptionnelle maîtrise poétique. L'*Illiade* et l'*Enéide* sont désormais moins lues comme des récits fabuleux des origines que comme des « réservoirs » d'images et de vives représentations offertes à l'imitation des auteurs et à l'illustration d'une langue poétique soucieuse d'égaliser l'élégance et l'expressivité des anciens.

Conciliant le prestige de la fable mythologique et une conception élevée de la langue poétique, la pratique du poème héroïque apparaît ainsi comme la plus à même, dès les années 1550, d'illustrer la puissance et l'expressivité de la langue poétique française, et de faire valoir l'*énergie* qui l'anime. La pratique de l'*ekphrasis*, des descriptions d'actions et des représentations sonores, qui lui sont associées depuis l'*Illiade* et l'*Énéide*, placent désormais la pratique descriptive au cœur de l'entreprise d'illustration de la langue et d'élévation de la poésie, faisant d'elle un élément majeur du renouvellement poétique mis en avant, dans la théorie et dans la pratique, par les poètes français des années 1550 et 1560.

Conclusion partielle : l'éloge de la poésie

L'élaboration au XVI^e siècle d'une poétique française de la vive représentation apparaît ainsi comme le fruit d'une réflexion qui s'enracine dans de multiples traditions rhétoriques, poétiques ou esthétiques. La polysémie du mot « représentation », que nous évoquions dans notre introduction, permet d'inscrire la pratique descriptive au croisement de ces différents domaines. Elle traduit la volonté d'affranchir la poétique descriptive des définitions rhétoriques auxquelles elle était traditionnellement associée, pour l'inscrire pleinement dans le champ du poétique. La vive représentation hérite ainsi des exigences rhétoriques de l'*enargeia* – clarté et éclat du discours – tout en bénéficiant de l'apport des générations de commentateurs et de théoriciens qui, après l'avoir enrichie des qualités de l'*energeia* – représentation « en acte », vivacité, mise en mouvement – en ont peu à peu déplacé les enjeux. Les commentaires sur la *mimesis* au XVI^e siècle, les gloses de l'*ut pictura poesis* horatien, la tradition du *paragone* entre les arts, enfin l'héritage d'une réflexion désormais séculaire sur la légitimité de la poésie et du « manteau » des fables, opèrent en effet le passage d'un régime rhétorique à un régime descriptif. D'une qualité du style, censée renforcer l'efficacité oratoire d'un discours, on passe ainsi à l'idée du pouvoir de l'image poétique, capable de créer l'illusion de vie et de présence de son objet.

De cette évolution découlent deux conséquences majeures pour la poétique descriptive. Parée du pouvoir de la *mimesis*, telle que la réinterprètent les théoriciens de la Renaissance, la vive représentation est désormais désignée non seulement comme une peinture efficace de son objet, capable d'imiter si bien la nature qu'elle parvient à restituer l'illusion de vie et de mouvement dans et par les mots, mais aussi comme une représentation idéalisée, ou plutôt « universalisée » des êtres et des choses qu'elle imite : la reproduction fidèle, voire « illusionniste » de la nature n'empêche pas le poète d'en extraire des modèles, de créer des exemples (l'*exemplar uitae* horatien), et de désigner sa poésie comme la représentation d'une vérité. La réflexion sur le pouvoir des fables poétiques achève de parer la vive représentation d'une *aura* de vérité, en lui attribuant une valeur philosophique et parfois allégorique, sinon sacrée. L'idéal de vive représentation parvient ainsi à concilier l'idée d'une imitation vivante, voire directe

(« au vif ») de la nature, et celle d'un embellissement ou d'une idéalisation par la poésie. La nature imitée est une nature recréée par l'esprit et par l'imaginaire d'un auteur. Dès lors, en même temps que l'imitation vivante de la nature, la vive représentation réhabilite l'intellect de l'artiste et du poète : elle marque et accompagne l'émergence d'une subjectivité artistique ou d'une « personnalité littéraire »²³³ qui trouve désormais dans la poétique descriptive un lieu d'expression privilégié.

Enfin, et c'est peut-être l'une des principales particularités de la poétique descriptive française par rapport à son homologue néo-latine, la vive représentation devient, pour les poètes des années 1550, un moyen d'illustrer la langue, d'enrichir et de renouveler le langage poétique français. Forte du prestige conjoint de l'*enargeia* et de la *mimesis*, elle atteste en effet les possibilités expressives de la langue française, son étendue, sa variété, sa capacité de renouvellement, enfin son pouvoir « quasi-magique » de donner à voir par les mots, de faire revivre les absents, ou de faire advenir le réel dans la poésie²³⁴. De *La Deffence...* à *L'Abrégé de l'art poétique*, les textes théoriques français insistent sur la nécessité de s'exercer à l'art des « vives descriptions » non seulement pour améliorer, enrichir et élever la langue poétique française, mais pour en démontrer les qualités propres, les « représenter » et les imposer à l'imaginaire du lecteur. Les réflexions d'un Peletier, d'un Ronsard sur le pouvoir d'évocation sonore des mots, héritées des auteurs latins ou néo-latins, sont significatives de cette attention nouvelle portée au pouvoir de représentation propre à la langue française. Enfin, parce qu'elle constitue un marqueur du genre héroïque, traditionnellement considéré comme la forme de poésie la plus noble et la plus élevée, la vive représentation apparaît comme un moyen d'élever la poésie française au rang de celle d'Homère ou de Virgile, voire précisément de « redonner vie » à ces auteurs en faisant d'eux les modèles d'une poésie élevée et renouvelée.

C'est dire que la vive représentation, tant dans le discours théorique que dans la pratique poétique, participe d'une forme d'éloge de la poésie. Parce qu'elle constitue, précisément, une imitation de son objet en même temps qu'une représentation du pouvoir de la poésie, voire d'une « personnalité littéraire », elle permet de concilier la valeur épидictique traditionnellement associée aux figures de l'*enargeia* et la mise en évidence d'un style poétique. Cette double vocation de l'écriture descriptive apparaît

²³³ Selon l'expression de J. Lecoine, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

²³⁴ Nous empruntons l'idée d'un pouvoir « quasi-magique » de l'*enargeia* à P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Caen, Paradigme, 1995.

nettement dans la poésie des années 1550, qui constitue non seulement une application, mais un prolongement des positions et des revendications théoriques de nos auteurs. Il s'agit d'une poésie essentiellement lyrique, qui entend participer à l'élaboration de formes poétiques nouvelles qu'elle contribue dans le même temps à redéfinir : formes récentes comme le sonnet, ou « renouvelées » à partir d'un modèle ancien, comme les odes, les hymnes et les élégies. Mais cette poésie constitue aussi un lieu d'expérimentation et d'« illustration » d'un nouveau style poétique, marqué par la volonté d'étendre le pouvoir de la représentation poétique aux dimensions de la « nature », et tendu vers le modèle héroïque. C'est dans cette perspective que nous proposons d'étudier les textes publiés par nos auteurs entre 1547 et 1560.

DEUXIÈME PARTIE

**« Vivantes peintures » : techniques et modèles de la
« vive représentation »**

Introduction

Nous consacrerons le second temps de notre réflexion à une lecture plus détaillée des textes descriptifs composés pendant les années 1550, parallèlement à l'élaboration du discours théorique sur les modes et les enjeux de la vive représentation. Il nous paraît important, à ce propos, d'insister sur l'étroite complémentarité qui unit dans cette période le discours théorique et la pratique poétique. De même, en effet, que les ouvrages théoriques français constituent bien plus qu'un simple exposé doctrinal, de même les textes poétiques ne sauraient se réduire à une application précise et fidèle de quelques points de doctrine poétique. Ils participent eux-mêmes du discours théorique, comme l'atteste l'existence de quelques poèmes-manifestes notamment chez Ronsard, ou plus largement la présence de réflexions métopoétiques insérées au sein de certains poèmes, que nous étudierons de plus près dans la suite de notre propos. Mais surtout, ils constituent un apport essentiel à la définition même de la vive représentation et de ses enjeux, prolongeant la réflexion critique, la dépassant parfois, et faisant surgir, surtout, de nouveaux enjeux de la poétique descriptive. Si nous avons fait le choix, par souci de clarté, de consacrer respectivement une partie de notre étude à la réflexion théorique et à la pratique poétique, c'est donc bien dans la perspective d'une progression d'ensemble de notre travail que nous inscrivons ces trois chapitres consacrés aux vives représentations poétiques.

Les textes composés entre 1547 et 1560 se présentent en effet comme un prolongement au discours critique et plus particulièrement à la théorie descriptive. Constitués de formes lyriques variées, inusitées dans la poésie française, ils participent du renouvellement de la langue poétique par leur originalité tant formelle que stylistique. Le rejet des formes fixes traditionnelles, le choix de formes « nouvelles » comme le sonnet, l'ode ou l'hymne, pour n'en citer que les plus caractéristiques, traduit en effet une nouvelle conception de la langue poétique, de ses fonctions et de sa portée. Le choix d'une poésie difficile et élevée, mais non virtuose, manifeste une prédilection pour le contenu plutôt que pour la forme, ainsi qu'une volonté d'élévation du discours poétique qui ne passe plus par la complexité des jeux sur les rythmes et les rimes, mais par la profondeur d'une voix poétique, qui traduit une appréhension plus « philosophique » du monde, ainsi qu'une volonté d'« imiter la nature », de la

circonscire ou plutôt de l'exprimer dans une forme nouvelle et un langage nouveau. Enfin, il renforce la valeur encomiastique du poème, désormais conçu comme une caisse de résonance de la voix poétique, qui donne à entendre autant qu'il « donne à voir » la louange de son destinataire et, plus largement, l'éloge enthousiaste de la nature et du monde²³⁵.

Plutôt qu'une série d'analyses textuelles, nous proposons donc, dans les trois chapitres qui suivent, un parcours à travers les vives descriptions poétiques. Le chapitre IV s'intéresse plus particulièrement aux expressions poétiques de l'émulation entre poésie et arts visuels, pour mieux mettre en évidence la façon dont est conçue et mise en scène la fonction mimétique de la poésie. Le chapitre V poursuit cette analyse en analysant, au-delà de la diversité des poèmes et des descriptions, les différents modes d'insertion des vives représentations dans le texte poétique et la façon dont la description infléchit la vocation du poème lyrique. Enfin, le dernier chapitre propose de lire, derrière la singularité des poèmes et des textes descriptifs, la cohérence d'un programme poétique et une évolution des formes mêmes de la description.

²³⁵ Sur cette évolution, voir A. Génétiot, « De l'ode encomiastique au chant du monde », préface à *L'Éloge lyrique*, dir. A. Génétiot, P.U. de Nancy, 2008.

Chapitre 4

La vive représentation entre esthétique visuelle et émulation littéraire

Le développement de la théorie descriptive et du paradigme pictural, la redéfinition de la poésie par la « fable » mythologique et l'émergence du modèle héroïque conduisent les poètes et théoriciens des années 1550 à se désigner comme « peintres de la nature » et à se comparer à des peintres, parfois à des architectes, à des sculpteurs ou à des orfèvres. Le rapport entre poètes et artistes à l'époque de la Pléiade a déjà fait l'objet de nombreuses études depuis l'article de J. Plattard, qui évoquait dès 1914 les conditions historiques, sociologiques et littéraires de la rencontre entre les arts¹ ; les contributions de J. Adhémar sur Ronsard et l'école de Fontainebleau, celles de M. Raymond sur le « maniérisme » de la Pléiade, puis celles de F. Joukovsky et, plus récemment, la thèse d'I. Ciolo ont pu souligner la diversité et la richesse des rapports que Ronsard et ses contemporains entretenaient avec l'art et les artistes, et parfois déceler des affinités entre tel poème et l'esthétique picturale ou architecturale de son temps². Notre propos n'est pas de revenir sur ces questions, que nous évoquerons ponctuellement au cours de notre développement, mais d'étudier la mise en scène poétique d'une confrontation et d'une émulation entre poètes et artistes, poésie et arts visuels, qui nous semble s'inscrire au cœur du problème de la vive représentation et de l'esthétique descriptive telle que la comprennent et la pratiquent les poètes des années 1550 et 1560.

Dans un contexte politique et culturel où les souverains, depuis François I^{er}, mettent à contribution les artistes comme les poètes pour participer au rayonnement de la famille royale, la rencontre et l'émulation entre les arts sont favorisées par la nécessité de construire un éloge du roi, sinon un mythe de la monarchie. L'émulation

¹ J. Plattard, « Les Arts et les artistes de la Renaissance française jugés par les écrivains du temps », *RHLF*, XXI, 1914.

² J. Adhémar, « Ronsard et l'école de Fontainebleau », *BHR*, 1958, XX, p. 344-348 ; M. Raymond, « La Pléiade et le maniérisme », *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 391-425, et *La Poésie française et le maniérisme, 1546-1610*, Paris, Minard, 1971 ; F. Joukovsky, *Le Bel objet. Les Paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991 ; I. Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques. Eléments d'analyse*, thèse de doctorat, Université Paris X, 2001.

entre poésie et arts visuels s'exprime tout particulièrement dans la composition d'*ekphraseis* d'œuvres d'art, dans l'exécution des portraits et dans la construction de monuments, autant de formes artistiques et descriptives qui peuvent participer d'une manière ou d'une autre du prestige de leur commanditaire ou destinataire royal, et par-là même de celui de l'art ou de la poésie.

I. Images « mortes », images « vives » et « vive Poésie »

C'est souvent dans la poésie, plus que dans les textes théoriques, qu'on trouve les signes d'une véritable émulation, et parfois d'une forme de rivalité entre poésie et arts visuels. Si les théoriciens français commentent parfois, à la suite des Italiens, l'*ut pictura poesis* horatien³, la comparaison des mérites respectifs de la poésie et des arts visuels constitue en réalité un « lieu » poétique plus qu'un véritable précepte théorique. La formule attribuée à Simonide, selon laquelle « la peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante » alimente un lieu commun qui désigne le travail du poète comme une peinture plus « parlante » et plus « vive » que la peinture elle-même. Elle sous-tend l'éloge que fait Pétrarque de la poésie d'Homère, « *primo pittor delle memorie antiche* », et Politien la cite à l'appui de son propre éloge des « peintures » du poète grec. La comparaison avec la peinture est d'ailleurs invoquée depuis longtemps par les poètes eux-mêmes pour désigner leur propre travail ; elle revient à plusieurs reprises sous la plume de Pétrarque, puis chez ses imitateurs italiens et français. Au-delà de la rivalité entre poésie et peinture, la mise en scène d'une confrontation entre les arts traduit ainsi une émulation plus sourde et peut-être plus profonde avec les « peintures » poétiques des anciens et des poètes italiens, dont les auteurs français s'efforcent d'égaliser, voire de surpasser le pouvoir d'expression et de description.

A. De l'emblème à l'ekphrasis : l'image et son commentaire

La présence de l'image visuelle dans la poésie française de la deuxième moitié du XVI^e siècle rend compte d'un intérêt nouveau des poètes à l'égard de l'image et des arts plastiques, lié à la présence croissante de l'élément visuel dans la production culturelle de l'époque, et d'abord dans le domaine de l'imprimé. Vers le milieu du XVI^e siècle, l'engouement pour les livres d'emblèmes, né du succès des *Emblèmes* d'Alciat (1531), favorise ainsi une « imbrication » croissante « du pictural et du verbal », selon

³ Sur ce point, voir *supra*, ch. II.

l'expression de F. Lecercle⁴, mais contribue aussi à diffuser l'idée que les mots sont nécessaires à la traduction de l'image. Alors que l'image était traditionnellement considérée comme le « livre des ignorants » (*liber idiotarum*) qui permettait notamment de délivrer la parole biblique auprès d'un public d'illettrés, une autre conception de l'image apparaît, plus complexe, voire plus secrète, renforcée par le goût de l'énigme et du symbolique, lui-même favorisé par la diffusion du néoplatonisme ficinien et de sa conception herméneutique des images et des symboles picturaux et poétiques. Le genre des emblèmes montre que l'image, toute « visible » qu'elle soit, n'est pas toujours immédiatement lisible : les mots permettent alors de la déchiffrer, d'en déployer le sens : ils la font « vivre » en lui donnant la parole. C'est ainsi que B. Aneau justifie l'entreprise de son recueil d'emblèmes, *L'Imagination poétique* (1552) :

J'ay privée familiarité avec Macé Bonhomme Imprimeur Lyonnois, par laquelle estant un jour en sa maison, trouvoy quelques petites figures pourtraictes, et taillées, demandant à quoi elles servoient : me respondit, A rien, pour n'avoir point d'inscription propres à icelles, ou si aucunes en avoit eües, icelles estre perdues pour luy. Alors je estimant que sans cause n'avoient esté faites, luy promis que de muetes, et mortes, je les rendroie parlantes, et vives : leur inspirant ame, par vive Poësie⁵.

Dans le rapport entre texte et image, la poésie est l'« âme » sans laquelle l'image reste un corps « mue(t) » et « mor(t) ». La préface d'Aneau met en scène une genèse fictive de l'œuvre : son projet a ceci d'original que, si l'image préexiste au texte, ce sont les mots qui lui donnent sens *a posteriori*⁶ : l'ouvrage, de l'aveu même d'Aneau, repose sur une « appropriation » des images à « l'invention » de l'auteur et de ses modèles poétiques « Grecz ou Latins » :

Combien que en le faisant je ne me suis point tant soucié, que pourroit avoir imaginé celluy quiconque en fait le deseing imparfait, et sans parole ; que d'y approprier de mon invention : ce que me a semblé le plus convenable, et Mythologic à la figure, en partie de moy inventé : en partie pris es tresbons Auteurs, Grecz ou Latins. [...] Afin que les images ensevelies, et muetes, je ramenasse en lumiere et vie, exercesse mon esprit, satisfisse aux yeux, et aux espritz des lecteurs⁷.

⁴ F. Lecercle, « Du visible au lisible : l'expansion de l'image », *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances, Moyen-Âge-XVI^e siècle*, dir. J.-C. Darmon, F. Lestringant, M. Prigent, M. Zink, Paris, P.U.F., 2006, p. 329-347

⁵ B. Aneau, « Préface », *L'Imagination poétique, traduite en vers françois, des Grecz, et Latins, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 6.

⁶ B. Aneau feint d'avoir retrouvé des images perdues que le lecteur pouvait en réalité facilement identifier, une bonne partie d'entre elles représentant des *Métamorphoses* d'Ovide : voir O. Rosenthal, « Images mortes, images vives dans *L'Imagination poétique* de B. Aneau », *La Licorne*, n°35, 1995, p. 11-24, et *Donner à voir : écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 238.

⁷ B. Aneau, « Préface », *L'Imagination poétique...*, *op. cit.*, p. 8.

Accompagnées d'un texte qui leur donne la cohésion de « l'invention » de l'auteur, les images prennent corps, trouvent une cohérence et un sens. Au-delà d'une apparente promotion de l'image, l'emblème dans le discours d'Aneau souligne ainsi le pouvoir visuel de l'écriture elle-même, seule capable de redonner « vie » à la représentation figurée.

Nous ne développerons pas davantage la question de l'emblème, qui constitue une sorte de cas-limite de la poétique de la vive représentation, où le discours accompagne une représentation figurée, la complète, lui donne sens éventuellement, mais ne s'y substitue pas. Le succès de la littérature emblématique n'en favorise pas moins, vers le milieu du XVI^e siècle, un rapprochement de la poésie avec les arts visuels, en même temps qu'il accroît la présence de l'illustration dans les imprimés et renforce l'idée d'une complémentarité entre le texte et l'image⁸. Au-delà du genre des emblèmes, le succès des livres figurés contribue également à une meilleure connaissance des arts visuels et à un rapprochement entre les arts et la poésie⁹ : ainsi *Le Songe de Poliphile*, traduit par Jean Martin en 1546, où l'image fait partie intégrante de l'œuvre et participe pleinement de son déchiffrement, offre au lecteur l'exemple rare d'une imbrication étroite entre un récit riche de descriptions et de notations techniques, et des images dont la fonction peut être aussi bien « descriptive » que « narrative », associant l'illustration des faits racontés à la représentation de temples allégoriques, de statues antiques et d'œuvres d'art imaginaires¹⁰. L'alliance du texte et de l'image y met en lumière, outre un vocabulaire déjà développé des techniques artistiques et une comparaison possible des arts anciens et modernes, de nombreux motifs artistiques susceptibles d'enrichir les œuvres des artistes et des poètes, se superposant aux motifs littéraires développés dans les descriptions poétiques, auxquels ils prêtent de nouveaux traits et qu'ils parent de nouveaux ornements. La thèse d'I. Ciolo a montré que certaines des illustrations du *Songe de Poliphile* ont pu servir de support à des portraits de Cassandre en Vénus, dans

⁸ Voir F. Lecercle, « Du visible au lisible... », article cité, p..., qui donne pour exemple les *Images* de Philostrate traduites par Vigenère (1578), accompagnées d'illustrations à partir de l'édition de 1614..

⁹ Sur le rôle des imprimés, notamment du *Songe de Poliphile* et des *Images* de Philostrate traduites par Vigenère, comme « médiation littéraire » dans la connaissance en France des arts visuels anciens et modernes, voir J. Balsamo, « Les écrivains français du XVI^e siècle et la peinture italienne », *Studi di letteratura francese*, Firenze, Olschki, XXI, 1996, p. 29-54.

¹⁰ F. Colonna, *Hypnerotomachie ou Discours du Songe de Poliphile...*, trad. J. Martin, Paris, J. Kerver, 1546, rééd. G. Polizzi, Imprimerie Nationale, 1994. Sur le rapport entre texte et image dans le *Songe*, voir G. Pozzi, « Il Polifilo nella storia del libro illustrato veneziano », *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, ch. 2, p. 89-113, et R. Trippe, « The *Hypnerotomachia Poliphili*. Image, Text, and Vernacular Poetics », *Renaissance Quarterly*, Chicago, vol. 55, n°4, 2003, p. 1222-1258.

les sonnets des *Amours* de 1552, ou à des représentations de temples dans d'autres poèmes descriptifs de Ronsard¹¹.

Emblèmes et livres figurés contribuent ainsi à véhiculer une nouvelle conception de l'image comme imitation de la nature et discours sur le monde, en même temps qu'ils soulignent le pouvoir visuel de l'écriture. Cette évolution trouve sans doute son illustration la plus aboutie avec la publication des *Images ou tableaux de platte-peinture* de Philostrate, traduits et commentés par Blaise de Vigenère en 1578. Plus tardif que les textes de notre corpus, et entièrement en prose, cet ouvrage présente toutefois l'intérêt de montrer un état du rapport entre texte, image et arts visuels à la fin de notre période, à travers une pratique originale et variée de l'*ekphrasis* d'œuvres d'art. D'abord publié sans illustration, le livre de Vigenère se présente comme une traduction commentée des *Images* de Philostrate, une série de descriptions de tableaux probablement fictifs et pour la plupart mythologiques, composées pendant la période de la Seconde Sophistique, qui voit se développer le genre de l'*ekphrasis*¹². Soucieux de rendre plus accessibles les descriptions de Philostrate, le travail de Vigenère, bon connaisseur de l'art antique et amateur de peinture moderne, notamment celle de Michel-Ange qu'il avait pu admirer à Rome, répond à une triple ambition :

[...] l'une de « traicter des peintures et de ce qui en dépend, pour s'en pouvoir servir à l'ordonnance des tableaux ; l'autre de donner quelque instruction des fables et fictions poétiques, à ceux qui ne sont pas si avancez en la lecture des bonnes lettres ; [...] et la tierce pour tracer et prescrire certains thèmes et menus discours ; qui pourront paradvanture servir de lieux communs, de plusieurs choses memorables, tres-que necessaires à ceux qui se voudront ingérer d'escrire en langue vulgaire¹³.

Pour Vigenère, la pratique des arts visuels participe d'une lecture allégorique du monde, à travers le déchiffrement des mythes que représentent les peintures. Il suggère une équivalence entre le langage poétique et les arts visuels, tous deux construits autour de la fable ; comme la fable poétique, la connaissance des arts constitue un accès aux mystères du monde et un moyen d'illustrer et d'enrichir la langue par la richesse et la variété de ses contenus et des techniques formelles qu'elle nécessite. Comme le souligne R. Crescenzo, Vigenère se place ainsi dans le prolongement de Du Bellay, pour la recherche des moyens d'embellir la langue vulgaire, et de Ronsard, pour sa

¹¹ I. Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques. Eléments d'analyse, op. cit.*, en part. les ch. I et II, p. 18-71.

¹² Sur le développement de l'*ekphrasis* et sa définition chez les rhéteurs grecs, voir *supra*, ch. I, « Les figures de l'*enargeia*... »

¹³ B. de Vigenère, *Les Images ou tableaux de platte-peinture* (1578), éd. F. Graziani, Paris, Champion, 1995.

lecture allégorique des images et des mythes. L'image peinte, le mythe et la parole, selon R. Crescenzo, ont en commun pour Vigenère « d'être des systèmes de signes qui produisent du sens [...] ». Tableau, mythe et parole sont trois instruments d'une ascension intellectuelle et spirituelle »¹⁴. Le livre de Vigenère fait ainsi état d'une nouvelle façon de considérer et d'apprécier les arts visuels, qui se prêtent désormais à un travail de lecture au même titre que la poésie ; il contribue largement à une promotion de l'image à la fois comme représentation picturale et comme élément du discours poétique ; enfin, en diffusant de nombreux motifs ou « lieux communs » artistiques à l'usage des peintres et des poètes, il traduit, à la fin du siècle encore, le désir d'enrichir et d'embellir la peinture et la langue françaises par la pratique et par la description des arts visuels, la vive représentation étant considérée, en prose ou en poésie, comme l'exercice le plus difficile et le plus inimitable qui soit. C'est ce que précise l'« Epistre à Barnabé Brisson » qui introduit le texte des *Images* :

Car c'est icy l'une des plus fortes besongnes [...] et des plus penibles pour traduction, qui se puisse guere aborder du Grec ny du Latin en langue vulgaire. Tout y est plein de Prosopopeïes, Hypotyposes, et Ecphrases : nous ne sçavons comme bonnement appeler ces fictions de personnes : representations au naturel : et descriptions tresnaïves ; qui nous introduisent les choses plus distinctement en l'apprehension ; nous les approchent trop mieux du sentiment ; et les impriment plus vivement en la congnoissance : que tous les chefs d'œuvre de peinture et imagerie qui soient oncques partis des plus souverains anciens maîtres¹⁵.

La pratique de la description d'œuvres d'art constitue pour Vigenère le lieu privilégié d'une démonstration des pouvoirs de l'écriture et de sa supériorité sur les autres arts. Reprenant la désignation de la peinture comme « Poésie muette »¹⁶, Vigenère remarque ensuite que les peintures de Polygnote qui ornaient le temple de Delphes ne sont plus connues que par les descriptions littéraires de Pausanias :

... ce qui nous confirme de plus en plus quel avantage et prééminence a l'écriture : et de combien elle est de plus grande efficacité et longue duree, que ce qui peut partir ne du pinseau, ne de la pointe aceree pour tailler le Porphyre et le marbre ; voire qui seule a le pouvoir de perpétuer nostre nom ; et garantir de l'éternel silence la memoire que nous laissons icy bas comme quelque beau portraict ou image, au lieu du corps si fragile et

¹⁴ R. Crescenzo, *Peintures d'instruction. La Postérité littéraire des Images de Philostrate en France, de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999, p. 105. Sur la question de l'enrichissement de la langue, voir aussi M. Fumaroli, « Blaise de Vigenère et les débuts de la prose d'art française : sa doctrine d'après ses préfaces », *L'Automne de la Renaissance*, éd. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Vrin, 1981, p. 31-52.

¹⁵ B. de Vigenère, « Epistre à Barnabé Brisson », *Les Images...*, éd. citée, p. 8.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

caduque, que sans cela il vaudrait autant (au moins pour le regard d'iceluy) n'avoir onques esté¹⁷.

Le *topos* de l'écriture qui pérennise et rend vivante la mémoire des absents et des morts se superpose dans ce passage à l'image de l'écriture-âme, opposée à la peinture-corps, qu'on trouvait déjà chez Aneau. Cependant, lorsqu'elle se déploie dans la description d'œuvre d'art, l'écriture semble de plus absorber les qualités de la peinture, pérennisant la trace des absents, leur « beau portraict ou image » que la seule représentation plastique, vouée à la détérioration, ne saurait préserver de l'oubli.

Considéré comme le premier ouvrage français de critique d'art, le livre de Vigenère traduit ainsi, dans le prolongement des auteurs de la Pléiade, un nouveau rapport aux arts visuels, conçus à la fois comme source de connaissance, défi posé à la représentation littéraire et moyen d'illustrer et d'enrichir la langue. S'il marque un aboutissement au XVI^e siècle de l'évolution des rapports entre la peinture et les lettres, il éclaire aussi en partie, rétrospectivement, l'inscription des arts visuels dans la poésie des années 1550 et 1560.

B. L'inscription des arts visuels dans les recueils poétiques

Les recueils de poèmes des années 1550 et 1560 recourent souvent aux mêmes lieux communs de la « parole » et de la « vie » pour désigner le rapport entre la poésie et les arts visuels. Si la critique a parfois souligné la rareté et le peu d'originalité des références artistiques, notamment picturales, dans la poésie de la Pléiade¹⁸, les poètes utilisent en revanche souvent la comparaison entre poésie et peinture, qui se fait le plus souvent à l'avantage de la première, dans un sens métalinguistique et métapoétique. Il s'agit d'affirmer la supériorité de la poésie sur les autres arts, ou de mettre en avant l'érudition et le pouvoir de représentation de la langue poétique.

¹⁷ B. de Vigenère, *Les Images*, « Phorbas, ou les Phlegiens », éd. citée, vol. II, p. 739 ; voir aussi R. Crescenzo, *Peintures d'instruction*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸ J. Plattard, « Les Arts et les artistes de la Renaissance française... », article cité, souligne le manque de témoignages sur la peinture et la sculpture au temps de François I^{er} et Henri II dans les écrits des poètes et des prosateurs ; il souligne déjà la nette prédilection des auteurs pour l'architecture. Sur la faible présence de la référence picturale dans les écrits de poètes de la Pléiade et plus particulièrement chez Du Bellay, voir aussi M. D. Legrand, « La Référence picturale dans l'œuvre de Joachim Du Bellay », *Du Bellay. Colloque d'Angers*, P. U. d'Angers, 1990, vol. I, p. 325-336 ; voir enfin la thèse d'I. Ciolo, « La Pléiade et les arts plastiques... », qui tout en soulignant la rareté de la « référence » picturale ou artistique, souligne l'intérêt réel des écrivains de la Pléiade pour les arts visuels de leur temps.

1. Une « peinture » non pas « mue, mais vive » : autour des Odes de Ronsard

La comparaison entre peinture et « vive » poésie est très présente dans les premiers recueils de Du Bellay et de Ronsard, publiés entre 1549 et 1552, au même moment que *La Deffence* ou peu après la parution de ce texte, dans une période d'intense réflexion théorique sur le pouvoir de la poésie. Elle apparaît fréquemment dans *L'Olive*, dans les *Vers liriques* et dans le *Recueil de poésie* de Du Bellay, publiés en 1549 à la suite de la *Deffence*, puis surtout dans les *Quatre premiers livres des Odes*, publiés en 1550 et précédés d'une longue préface-manifeste où Ronsard s'explique sur les hautes ambitions de sa poésie. Dans ce texte, le poète exprime son ambition d'élaborer par ses *Odes*, composées sur le modèle de Pindare et d'Horace, une œuvre érudite et élevée : la poésie devra d'abord « ressembler la nature », être « comme elle inconstante, et variable en ses perfections » ; rappelons qu'il s'agit bien d'imiter dans le même mouvement poétique la puissance créatrice de la nature, et la richesse de ses créations¹⁹. C'est en partie cette conception mimétique de la poésie qui motive la comparaison entre poésie et peinture dans les *Odes*. Une ode pindarique du premier livre adressée précisément à Du Bellay dresse un éloge de la poésie inspirée, désignant les poètes comme les meilleurs des « peintres » :

Ils connoissent la peinture
De nostre mere, et cela
Qu'el'varie cà et là
En chaq'une creature,
Ores par leur ecriture
Ils sont pescheurs, laboureurs,
Maçons, soudars, empereurs,
Vrais peintres de la nature²⁰.

La référence picturale appuie dans ces vers l'éloge des connaissances encyclopédiques du poète et de ses capacités d'imitateur de la nature. C'est l'occasion pour Ronsard de rappeler la définition mimétique de la poésie énoncée dans la préface des *Odes*, et de rendre hommage à Du Bellay, dont la *Deffence* préconisait de pratiquer le langage des arts et des métiers pour en tirer de « vives descriptions de toutes choses »²¹.

¹⁹ Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes* (1550), préface « Au Lecteur », Lm I, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, I, 16, « A Jouachim du Bellai Angevin », Lm I, p. 146.

²¹ Du Bellay, *La Deffence...*, II, 11, éd. J. C. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 166.

La comparaison entre poésie et peinture repose sur un autre *topos* que Ronsard développe également dans sa préface, celui du rapport entre poésie et immortalité, qui est au cœur de la poétique de l'ode pindarique dont l'objet, comme le rappelle Ronsard dans sa préface, est de « célébrer jusques à l'extrémité celui qu'il entreprend de louer »²². Pindare puis Horace avaient plusieurs fois affirmé dans leurs propres odes que la vertu des hommes ne pouvait être immortalisée que par la poésie²³. Peletier, en 1555, assigne encore comme première fonction à l'ode « les louanges des Dieux, Demi-dieux, et des Princes »²⁴. Dans ce contexte, la comparaison entre poésie et peinture peut dès lors être développée à l'avantage de la poésie : plus pérenne et plus propre à s'inscrire dans la mémoire collective que la représentation figurée, la poésie est capable de rendre éternellement « vive » la mémoire des hommes. Seul un passage des *Odes* de Ronsard accorde le même pouvoir à la peinture : il s'agit de l'épithaphe de François de Bourbon, qui loue le peintre Timanthe à l'égal d'Homère pour avoir su faire revivre les personnages représentés dans ses peintures :

D'Homere grec la tant fameuse plume,
 Ou de Timante un tant fameus tableau,
 Durant leurs jours avoient une coutume
 D'arracher vifs les hommes du tombeau²⁵.

A partir de 1555, les éditions successives des *Odes* remplacent le qualificatif « tant fameus » par « animés ». Timanthe et Homère, le peintre et le poète épique, sont ainsi loués pour leur aptitude à la vive représentation, capable de ressusciter une mémoire ensevelie. On précisera que la célébrité de Timanthe repose surtout, au XVI^e siècle, sur le souvenir, transmis par les Anciens, d'une représentation du sacrifice d'Iphigénie où le peintre, faute de pouvoir représenter la douleur d'Agamemnon, avait recouvert d'un voile le visage de celui-ci. Contrairement à la poésie, la peinture représente par une absence ou, comme le soulignait déjà Du Bellay dans la *Deffence*, par un « silence » les passions ou les vertus qu'elle ne parvient pas à exprimer dignement :

²² *Ibid.*, « Au Lecteur », Lm I, p. 48

²³ Sur ce point, et sur la mise en scène de « l'orgueil pindarique » comme manifestation de la *persona pindarica* de l'auteur des *Odes*, voir J.-E. Girot, *Pindare avant Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 349-366.

²⁴ Peletier, *Art Poétique*, II, 3, 5, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 273.

²⁵ *Ibid.*, II, 20, « Epithaphe de François de Bourbon, conte d'Anguian », Lm I, p. 234.

De toy dy-je, dont l'incomparable Sçavoir, Vertu, et conduyte, toutes les plus grandes choses, de si long tens de tout le Monde sont experimentées, que je ne les sçauroy plus au vif exprimer, que les couvrant (suyvant la ruse de ce noble peintre Timanthe) soubz le voyle de silence²⁶.

Ainsi, même comparée à l'art d'Homère, la peinture reste une poésie « muette ». Dans les *Odes*, c'est souvent le sens que prend la comparaison entre les arts, qui vise davantage à souligner le pouvoir de la poésie qu'à faire l'éloge de la peinture ou à développer la comparaison entre les deux arts. Le caractère matériel et périssable des arts plastiques est opposé à l'infinie transmissibilité de la parole poétique, seule capable de ressusciter durablement les personnages dont elle fait l'éloge. L'ode « A René d'Urvoi » développe ainsi le *paragone* formulé par Simonide, opposant le mutisme de la peinture, implicitement associé à la mort, non à la seule parole mais au pouvoir vivifiant de la poésie :

Ma peinture n'est pas mue,
Mais vive, et par l'univers
Guinée en l'air se remue
De sus l'engin de mes vers²⁷.

L'anecdote selon laquelle Alexandre, devant le tombeau d'Achille, aurait loué Homère pour avoir rendu ses héros immortels, est souvent reprise dans la poésie des années 1550 et notamment dans les *Odes* de Ronsard, où elle fonde l'affirmation de la supériorité de la poésie sur les autres arts. Ronsard l'associe volontiers à deux images : celle des morts « arrachés » au tombeau par la force de résurrection du chant poétique, comme dans les vers déjà cités de l'« Epitaphe de François de Bourbon » ou encore dans l'ode « À Charles de Pisseleu », qui rappelle que seul le « fort et puissant stile » d'Homère a su immortaliser Hector et Ajax, et « Du creus de la fosse inutile/ Les a déterrés tous vivans »²⁸ ; et, à l'inverse, l'image aérienne du « vol » des vers qui transmettent la mémoire des personnages célébrés dont ils font « voler » la renommée et dont ils « éternisent » la gloire : l'ode « À René d'Urvoi » affirme que la mémoire d'Hector serait « morte », « si les vers/ N'eussent empané sa gloire/ Voletant par l'univers »²⁹. Associant la poésie à un art quasi-divin, capable de ramener les grands hommes à la vie et d'éterniser leur renom, ces deux images contribuent à définir la poésie comme un art qui transcende tous les autres, unissant les qualités représentatives

²⁶ Du Bellay, *La Deffence...*, « A Monseigneur le reverendissime Cardinal Du Bellay », éd. citée, p. 67.

²⁷ Ronsard, *Odes*, IV, XVII, v. 5-9, Lm II, p. 148-149.

²⁸ Ronsard, *Odes*, II, 19, v. 27-28, Lm I, p. 228.

²⁹ Ronsard, *Odes*, IV, 17, v. 45-49, Lm II, p. 150.

et mimétiques des arts visuels à un pouvoir d'immortalisation propre à la seule poésie. Aussi le lexique artistique signifie-t-il moins, chez le Ronsard des *Odes*, l'aptitude du poète à une *mimesis* de la nature que son pouvoir d'éterniser une image glorieuse et idéalisée des morts et des vivants :

Tu n'as rien fait si telle gloire
N'est *portraite* en mes vers, affin
Que ta renaissante memoire
Vive par les bouches sans fin³⁰.

Utilisée à la fois comme une image de l'inspiration poétique, comme une désignation des possibilités mimétiques du poète et à titre de comparaison avec le pouvoir immortalisant de l'écriture poétique, la référence artistique manifeste surtout, dans les *Odes*, une haute conception de la poésie qui conduit à louer les talents du poète lui-même, imitateur et « bucinateur », des glorieux faits de ses destinataires.

2. La poésie, les arts et les artistes : entre comparaison topique et rivalité

C'est donc dans un emploi largement métapoétique que le lexique artistique intervient dans la poésie des années 1550. Dans ce contexte, les références artistiques sont généralement peu développées et se prêtent rarement à une évocation concrète des arts et des artistes du temps. Si la comparaison entre poésie et arts visuels, plus fréquente dans les recueils de 1549-1550, et plus encore la métaphore picturale qui attribue aux vers la capacité de « peindre » leur objet, apparaissent souvent dans la poésie de cette période, où elles rendent compte de la plupart des occurrences des mots « peindre » et « peinture », « portrait » et « tableau », en revanche les mentions concrètes des œuvres et des artistes du temps sont beaucoup plus rares. Pour s'en tenir à la seule référence picturale, qui est la plus employée dans les définitions de la « vive représentation » et dans la comparaison entre poésie et arts visuels, la « peinture » dans sa généralité est plus souvent évoquée que la figure singulière du « peintre » ; généralement utilisée à titre de comparant, elle est souvent accompagnée de l'épithète « vive » ou « parlante » lorsqu'elle désigne par métaphore l'écriture poétique ; mais elle reste « muette », « vaine » ou « morte », lorsqu'elle renvoie, par opposition à la poésie, à l'art pictural proprement dit. Les *Epithètes* de Maurice de la Porte (1571), qui se

³⁰ Ronsard, *Odes*, II, 18, v. 33-36, Lm I, p. 228. Nous soulignons.

fondent sur les exemples poétiques de la Pléiade, montrent encore combien la peinture reste associée à une image de la poésie, proposant comme qualificatifs du mot « peinture » la liste suivante : « *vaine, parlante, enluminée, belle, riche, colorée, vive ou vivante, morte, azurée, illustre, muette, vermeille ou vermillonnée, naïve, animée* »³¹.

Quant aux figures d'artistes, il est significatif que les poètes se réfèrent davantage, dans les années 1550, à des peintres ou à des sculpteurs anciens qu'à leurs contemporains : comme le souligne M.-D. Legrand, les artistes anciens jouent en effet pour les arts d'imitation le même rôle de « paradigme » mimétique qu'Homère et Virgile pour la poésie³². Le nom du peintre Apelle, parfois associé à celui du sculpteur et graveur Lysippe, est cité sept fois dans la poésie de Du Bellay, trois fois seulement dans celle de Ronsard ; il fonctionne comme un parangon de l'imitation-*mimesis* et comme une figure topique de la comparaison entre les arts. En revanche, à l'exception de Ronsard, les poètes mentionnent plus rarement les peintres de leur temps, et citent du reste presque toujours les mêmes noms, ceux de François Clouet ou « Janet » et du peintre et poète Nicolas Denisot, un proche de la Pléiade. Entre 1550 et 1555, Ronsard nomme neuf fois Janet – dont six fois, il est vrai, dans la fameuse « élégie » adressée au peintre – et huit fois Denisot. À la fin des années 1550, Du Bellay se réfère également à Michel-Ange, mais pour développer une comparaison avec Clouet-Janet qu'avait déjà employée Marot³³.

Pour affiner un peu cette analyse, on peut toutefois préciser que la référence artistique est à la fois plus fréquente et moins riche dans la poésie des années 1549-1550, où elle nourrit le *paragone* avec la poésie, que dans les recueils un peu plus tardifs, à partir des *Amours* de 1552, où surgissent peu à peu des références plus concrètes et plus développées aux arts visuels de l'époque, avec une certaine prédilection pour l'architecture, sans doute en partie liée aux traductions de Jean Martin et au succès du *Songe de Poliphile*. La référence artistique prend corps à mesure que l'art et les artistes acquièrent une place dans la poésie. Si les sonnets d'*Olive* se réfèrent à plusieurs reprises au « protraict » ou à la « portraiture » de la femme aimée comme image d'un idéal poétique désincarné, les sonnets des *Amours* de 1552 se réfèrent à un

³¹ M. de La Porte, *Les Epithètes...* (1571), éd. F. Rouget, Paris, Champion, 2009, p. 435. Nous soulignons.

³² M.-D. Legrand, « La référence picturale... », article cité, p. 328.

³³ Sur la façon dont Du Bellay renouvelle cette comparaison devenue topique, voir G. Répaci-Courtois, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *NRSS*, 8, 1990, p. 62-83, et *supra*, ch. II, « Peintres et poètes ».

« portrait » de Cassandre exécuté par Nicolas Denisot³⁴. Dans le même temps, les artistes font leur entrée dans la poésie : toujours en 1552, Ronsard dédie une ode au même Denisot ; il adresse au portraitiste « Janet » la célèbre élégie de 1556 et il dédie une autre élégie à l'architecte Pierre Lescot en 1560. C'est encore à Nicolas Denisot que Remy Belleau dédie un poème de ses *Petites inventions* de 1556, opportunément intitulé « Le Pinceau ». Quant à Du Bellay, qui confesse avoir souhaité se former, au cours de son séjour romain, à l'art « du lut et du pinceau »³⁵, il adresse à Nicolas Denisot le sonnet 21 des *Regrets*, dans lequel il évoque également « Janet » et Michel-Ange, et à Pierre Lescot deux autres sonnets.

Ce relevé succinct et nécessairement indicatif n'a pour but que de signaler une évolution dans l'emploi de la référence artistique au cours des années 1550 et du début des années 1560 : si les premiers recueils de Ronsard et de Du Bellay, plus volontiers métatextuels, recourent à la référence artistique comme métaphore ou comparant de l'écriture poétique, les recueils plus tardifs témoignent, surtout chez Ronsard, d'un intérêt plus affirmé pour les arts visuels de leur temps, qui traduit une autre forme d'émulation avec les artistes.

3. Les mots de l'art en poésie : le renouvellement du lexique artistique (1549-1552)

Cette émulation se traduit, dès les tout premiers recueils qui suivent la publication de la *Deffence*, par le développement d'un abondant lexique technique qui, sans se limiter à la peinture, tend à mettre en avant les qualités artistiques de la poésie, ainsi que l'étendue du pouvoir de représentation de la langue. Dès 1549, les sonnets de l'*Olive*, répondant aux injonctions de la *Deffence* sur l'enrichissement du lexique, développent une comparaison entre la poésie et les arts visuels qui met à contribution un vocabulaire déjà varié des techniques artistiques : outre l'art de la peinture et de la « portraiture », le lexique de la gravure ou « engravure », d'utilisation récente, apparaît comme une nouvelle image de l'écriture poétique³⁶. Dans le sonnet 19 de l'*Olive*, la technique des

³⁴ Ronsard, *Les Amours...* (1552), sonnets 9 et 106, Lm IV, p. 13-14, 104-105. Sur le portrait de N. Denisot dans *Les Amours*, voir *infra*.

³⁵ Du Bellay, *Les Regrets*, 32, Chamard II, p. 177 ;

³⁶ Le verbe « engraver », désignant la technique d'incision par laquelle le graveur trace un modèle sur une surface plane, n'est introduit qu'en 1552 dans le *Dictionnaire latin françois* de Robert Estienne. Saint-Gelais l'utilisait déjà pour désigner de manière figurée la naissance du sentiment amoureux qui « grave »

vers rapportés permet de filer sur l'ensemble du poème la comparaison entre la poésie, la peinture et la gravure (« engraver, tirer, decuire »), mentionnant tour à tour les artistes qui représentent ces trois arts (« Lysippe, Apelle, Homere »), l'objet dans lequel ils s'illustrent (« en la statue, au tableau, et au livre »), leurs instruments respectifs (« cyzeau, pinceau, ou la plume » ; « marteau, couleur », « encre ») et enfin leurs supports (« marbre », « table », « charte »), pour finalement conclure, dans une perspective platonicienne, sur l'impuissance de ces trois arts à représenter fidèlement la vraie et divine beauté d'Olive³⁷. Les mêmes images apparaissent dans d'autres sonnets pour souligner le caractère insaisissable de la beauté d'Olive, dont le « vray » ou le « saint protraict » (35, 58) et la « (vive) portraiture » (29, 74), « gravé(s) » (13) ou « engrav(és) » (61, 67) dans le seul cœur de l'amant, dépassent les possibilités de la représentation figurative. Le mot « vif » est alors à prendre dans le sens fort, ontologique, du « vrai » beau, inaccessible aux sens. Dans un poème des *Vers liriques* de 1549, la comparaison entre le poète, le peintre et l'« engraveur » vient encore renforcer l'opposition topique entre poésie parlante, qui donne « vie » à son sujet, et peinture muette :

Dy leur que je n'ay l'artifice
 D'un peintre, ou engraveur, qui puisse
 Au vray le semblable égaler.
 Mais bien je les puy'faire vivre
 Mieux qu'en tableau, en marbre ou cuyvre,
 Qui n'ont l'usaige de parler³⁸.

La référence artistique concourt ainsi à l'affirmation d'une émulation entre le poète et l'artiste. Cette tendance devient plus nette dans les *Amours* de Ronsard (1552-1553), où elle s'accompagne d'un lexique plus développé et plus varié, qui témoigne à la fois d'une affirmation du pouvoir de représentation de la poésie, et d'une plus grande attention portée aux arts visuels. Le lexique artistique ronsardien se caractérise en effet par une tendance à réactiver, au-delà de leur emploi métaphorique, le sens premier des

ou imprime les traits de l'aimée dans le cœur de l'amant. Sur l'emploi technique et poétique de ce verbe en France à la Renaissance, voir Carmelo Occhipinti, *Il Disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Studi per le edizioni scelte, 2003.

³⁷ Du Bellay, *L'Olive*, 19, v. 2 et 4, 5 et 8, 10, 11 et 14, éd. E. Caldarini, dans J.-C. Monferran et E. Caldarini, *La Deffence..., L'Olive*, Genève, Droz, 2007, p. 260. Par souci de clarté, nous reprenons la numérotation des sonnets d'Olive telle qu'elle est donnée dans cette édition, suivant l'organisation de *L'Olive augmentée* de 1550. Sur le *paragone* et ses conséquences sur la pratique de la vive représentation dans *L'Olive*, voir *infra*, p...

³⁸ Du Bellay, *Vers liriques* (1549), V, « A deux damoyzelles », v. 7-12, Chamard III, p. 21.

mots³⁹. Ainsi du mot « portrait », qui désigne tantôt, comme chez Du Bellay, l'image de la femme aimée que reçoit le cœur de l'amant (2, 75, 88), tantôt l'objet exécuté par l'art du peintre, en l'occurrence Denisot (9, 34, 106). Il en est de même de la « peinture » et du verbe « peindre » ; celui-ci trouve un emploi particulièrement riche dans les *Amours*, suscitant des variantes comme « peindre » ou même des innovations lexicales, avec le néologisme « empeindre »⁴⁰. Les mots de la peinture peuvent renvoyer par métaphore à l'image ou au portrait de Cassandre que l'amour « peint » ou « peint au vif » dans le souvenir de l'amant ; mais ils peuvent aussi désigner plus directement l'art descriptif du poète, peintre des beautés de Cassandre, ou être utilisés dans leur sens le plus concret, celui de « recouvrir de couleurs un objet ». Le sens figuré ou métaphorique quelque peu figé des termes artistiques s'enrichit ainsi d'un double sens plus technique et concret, qui rend plus suggestive la référence aux arts visuels. C'est le cas lorsque ces termes créent un réseau de sens à l'intérieur d'un même poème :

Du ciel à peine elle estoit descendue,
 Quand je la vi, quand mon ame esperdue
 En devint folle : & d'un si poignant trait,
 Le fier destin l'engrava dans mon ame,
 Que vif ne mort, jamais d'une autre dame
 Empraint au cœur je n'auray le portraict⁴¹.

Dans ce passage, le motif pétrarquiste du regard de l'aimée qui décoche ses « traits » dans le cœur du poète est renouvelé par une série de termes empruntés au lexique des arts figuratifs : on retrouve le verbe « graver », associé à la technique de l'« empreint(e) » et à l'évocation du « portrait ». Associés les uns aux autres, ces termes réactivent le sens graphique du mot « trait » et superposent au motif de la blessure amoureuse un deuxième réseau d'images, plus technique et figuratif, qui pare la beauté de l'aimée de tout un imaginaire artistique, tout en indiquant, au seuil du recueil, son statut de « portrait » poétique, fruit de l'art du poète. Le motif du « trait » entre ensuite en résonance, dans les poèmes suivants, avec d'autres images graphiques et picturales qui désignent l'activité descriptive du poète : le « tracé », obtenu avec le « papier » et l'« encre », des souffrances de l'amant (167), constitue le fond sur lequel se déploient les « peintures » qui « colorent » et « émaillent » le portrait de Cassandre (25) ; la

³⁹ Sur ce point, voir A.-P. Pouey-Mounou, « Le mot et l'image dans le premier livre des *Amours* : l'invention du figuré chez Ronsard », *NRSS*, 12 (2), 1994, p. 137-149.

⁴⁰ Ronsard, *Les Amours* (1552), 151, Lm IV, p. 145. Sur ce néologisme, voir aussi L. Terreaux, *Ronsard, correcteur de ses œuvres. Les variantes des Odes et des deux premiers livres des Amours*, p. 348.

⁴¹ Ronsard, *Les Amours* (1552), II, v. 9-14, Lm IV, p. 7.

présence du papier et de l'encre, puis la mention de la technique de l'« émaillage », réactivent le sens concret du « tracé » et des « couleurs », qui font du portrait de Cassandre, entre dessin et coloris, le produit du talent descriptif du poète, capable de rivaliser avec l'art du peintre en représentant aussi bien le domaine de l'intime et des passions de l'âme que la forme extérieure des beautés de Cassandre⁴². Les *Amours* appliquent enfin nombre de termes techniques et artistiques non à la seule activité poétique ou picturale mais à la « nature » elle-même, qui « peint », « peinture » (165) ou « r'affigure » (59) aux yeux du poète les beautés de Cassandre, traduisant ainsi une appropriation artistique de la nature par l'imaginaire poétique.

Nous avons délibérément restreint cette étude du lexique artistique aux recueils amoureux des années 1549 et 1552, qui mettent en place, avec les *Odes*, les éléments d'une poétique nouvelle. Elle nous semble mettre en évidence deux tendances qui fondent la poétique de la vive représentation dans les années 1550 : d'une part, l'importation dans la langue poétique d'un vocabulaire artistique qui accroît le pouvoir de représentation de la langue et enrichit la langue poétique du lexique des arts visuels ; d'autre part, surtout chez Ronsard, une tendance à réactiver le sens concret, technique, des mots de l'art, qui entend témoigner de la capacité des poètes de s'approprier les capacités mimétiques des artistes.

⁴² Sur l'opposition entre dessin et couleurs (*disegno e colorito*) au XVI^e siècle, voir *supra*, ch. II ; sur le portrait de Cassandre, voir *infra*. Rappelons que pour B. Varchi, la peinture, travaillant avec des lignes et des couleurs, était plus apte à représenter la forme extérieure (*il di fuori*) tandis que la poésie représentait mieux l'intérieur (*il di dentro*) les passions de l'âme.

II. Arts visuels et vive représentation : la description d'œuvres d'art chez Ronsard

C'est dans la description d'œuvres d'art que se manifeste le plus ouvertement l'émulation entre poésie et arts visuels. Ce type de description, amené à connaître un grand succès dans les dernières décennies du siècle, commence à se développer dans la poésie française dès les années 1550. Il constitue en effet, pour les poètes de cette période, l'occasion de déployer les possibilités descriptives et mimétiques de la poésie, tout en mettant à contribution un important lexique artistique et technique et en rivalisant avec l'inventivité et l'expressivité des poètes anciens. L'exemple canonique de l'*ekphrasis* d'œuvres d'art, représenté par la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, associe étroitement cette pratique descriptive à la poésie héroïque ; recommandée par les théoriciens comme l'un des moyens de rivaliser avec l'excellence littéraire d'Homère et de Virgile, l'*ekphrasis* devient, pour les poètes français, un lieu de création poétique et d'enrichissement de la langue. L'intérêt des humanistes de la Renaissance pour cette pratique descriptive, depuis Guarino de Vérone, est renforcé par l'édition et par la traduction des modèles du genre, qui contribuent à assurer le succès de l'*ekphrasis* au XVI^e siècle : la célèbre description par Lucien de la *Calomnie* d'Apelle, traduite en latin par Guarino, sert à son tour de modèle à un tableau de Botticelli et à une description d'Alberti dans le *De Pictura*, révélant ainsi la capacité de l'écriture de se faire elle-même tableau⁴³. Pratiquée par les auteurs néo-latins, l'*ekphrasis* d'œuvres d'art reste cependant sous-représentée dans la poésie française jusque dans les années 1550⁴⁴. Elle devient alors l'une des expressions du renouvellement de la langue poétique, particulièrement dans la poésie de Ronsard, sur laquelle nous centrerons notre développement. Le portrait et les descriptions architecturales seront développés à part dans la suite de ce chapitre.

⁴³ Voir M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*, trad. fr. M. Brock, Paris, Seuil, 1989, p. 113 sq.

⁴⁴ Sur l'*ekphrasis* néo-latine, voir les travaux de P. Galand-Hallyn, notamment *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

A. La description d'œuvres d'art autour de 1550 : les Odes

Dès la publication des *Odes*, entre 1550 et 1552, la description d'œuvres d'art laisse apparaître l'importance de la vive représentation dans la poésie de Ronsard. *Les Quatre premiers livres des Odes* présentent plusieurs descriptions d'œuvres d'art imaginaires. L'absence de référent réel n'empêche pas ce recueil d'offrir ce qui constitue sans doute l'un des plus riches ensembles descriptifs de la poésie de cette période et peut-être de toute l'œuvre de Ronsard. Cette exception descriptive est à mettre au compte du caractère inaugural des *Odes* et du statut de recueil-manifeste que celles-ci occupent dans la poésie ronsardienne ; l'*ekphrasis* présente, rappelons-le, le double intérêt de mettre en « évidence » – au sens rhétorique de ce terme – la richesse et le pouvoir visuel de la langue, et d'élever le discours poétique vers les prestigieuses descriptions homériques et virgiliennes.

1. « Des peintures » dans un poème : l'ode II, 28

Les *Odes* présentent ainsi l'exemple unique, si l'on excepte le cas particulier de l'épigramme « À Janet » de 1556, d'un long poème entièrement consacré à la description d'un tableau, avec l'ode « Des Peintures contenues dedans un tableau » (II, 28)⁴⁵. Il s'agit d'un tableau mythologique représentant la forge des Cyclopes et le mont Ida, doublé d'un tableau historique qui retrace l'expédition de Charles Quint à Tunis en 1535 et imagine sa défaite contre Henri II. L'ode présente directement le tableau observé par le poète, qui se trouve dans la même position de spectateur fictif que le lecteur : on retrouve là l'effet d'« extériorisation » et de « présentification » qui caractérise, selon G. Mathieu-Castellani, l'*ekphrasis* épique⁴⁶. Les premiers vers font l'éloge des qualités mimétiques du tableau :

Tableau, que l'éternelle gloire

⁴⁵ Sur l'épigramme « À Janet », voir *infra*. Sur l'ode « Des peintures... » (Lm I, p. 259-264), voir notamment P. Ford, « Ronsard the painter : a reading of "Des Peintures contenues dedans un tableau" », *French Studies*, n°XL, janvier 1986, p. 32-44, et P. Eichel, « Quand le poète-*fictor* devient *pictor*... Lecture de l'ode II, 28 de Ronsard : "Des Peintures contenues dedans un tableau" (1549) », *BHR*, n°LIII, 1991, p. 619-643.

⁴⁶ Voir G. Mathieu-Castellani, « Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 389-404. Sur ce point, voir *supra*, ch. III, « Le poème héroïque entre illustration et représentation ».

D'un Apelle avoueroit pour sien,
Ou de quelque autre dont l'histoire
Celebre le nom ancien,
Tant la couleur heureusement parfaite
A la Nature en son mort contrefaite.

On retrouve le *topos* du peintre-imitateur de la nature, qui joue le rôle de *captatio* et attire l'attention du lecteur sur les qualités descriptives du poème : le tableau fictif, entièrement conçu et décrit par le poète, est comparé à l'art d'un Apelle, dont Pline louait le talent de « contrefaire la nature » et l'adresse à représenter même les phénomènes naturels, sous une forme allégorique⁴⁷. Or, le tableau décrit par Ronsard met en scène tant des personnages mythologiques et historiques que des éléments naturels qu'il représente sans passer par l'allégorie⁴⁸. Non seulement le poète rattache ainsi sa description au plus noble des arts visuels, celui de la « peinture d'histoire »⁴⁹, mais il suggère la supériorité de la poésie sur la peinture dans l'art de représenter la nature : les premiers vers peuvent ainsi se lire comme une variation sur l'*ut pictura poesis*, tournée une fois de plus à l'avantage de la poésie.

L'ensemble du « tableau » se présente de fait comme une représentation complexe, qui juxtapose – ou superpose⁵⁰ – un tableau mythologique, lui-même divisé en trois scènes représentant tour à tour la forge des Cyclopes, Jupiter guerrier déclenchant un orage, puis le même Jupiter amoureux de Junon, et un tableau historique centré d'abord sur l'expédition de Charles Quint à Tunis en 1535, puis sur la victoire d'Henri II contre les forces impériales menées par le même Charles Quint. La coexistence des scènes mythologique et historique dans un même espace pictural, fût-il fictif, ne pose pas problème en elle-même : P. Ford et P. Eichel ont montré qu'elle pouvait s'expliquer par une interprétation allégorique de l'œuvre, soit en faisant de Jupiter, conformément à une mode iconographique de l'époque, une figure du pouvoir royal incarné par Henri II, et de son union avec Junon un symbole de l'harmonie entre les peuples, soit en interprétant l'ensemble de l'épisode mythologique comme une allégorie du passage des saisons, qui annoncerait la venue d'un nouvel âge d'or sous le règne d'Henri II. Cependant, la description de Ronsard est construite de telle sorte qu'elle ne saurait se réduire à une explication allégorique univoque. Jupiter apparaît

⁴⁷ Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 10, 96

⁴⁸ Voir P. Eichel, « Quand le poète-*factor*... », article cité, p. 631

⁴⁹ Sur le prestige de la « peinture d'histoire » au XVI^e siècle, voir *supra*, ch. II, « peintres et poètes ».

⁵⁰ Sur cette hésitation entre une lecture du poème « Des peintures... » comme diptyque ou comme « superposition » du mythologique et de l'historique, voir P. Eichel, « Quand le poète-*factor*... », article cité, p. 637-639, et son analyse des multiples « échos » entre les deux moments de la description.

deux fois dans le poème, de même que Charles Quint ; les deux souverains « historiques », Charles Quint et Henri II, se présentent tour à tour comme une figuration humaine du dieu grec ; enfin, l'explication allégorique ne suffit pas à rendre compte de la scène de l'orage qui contraint le « pilote », dans la strophe 7, à laisser dériver son navire, sauf à voir dans ce passage, avec P. Eichel, une image de l'inconstance qui viendrait quelque peu écorner la représentation victorieuse d'Henri II à la fin du poème⁵¹, ou à lire l'ensemble du poème, selon l'analyse d'A.-P. Pouey-Mounou, comme une représentation nécessairement conflictuelle des « grandes forces cosmologiques de l'amour et de la guerre »⁵².

Plutôt que de trancher entre les différentes interprétations de cette *ekphrasis*, nous nous intéressons précisément à ce qu'apportent, par rapport à la représentation picturale, les apparentes incohérences de la description ronsardienne. Malgré les indications spatiales données ici et là par le poète, Jupiter « un peu plus haut parmi les nues », Junon « a cousté gauche de l'orage », Charles Quint victorieux « au meillieu de l'onde imprimée » puis vaincu par Henri II « tout au bas » du tableau, et quelques indications chromatiques – l'Océan « pein(t) » d'« asur verdoiant », ses « flots » « blanchissans », la mer « pourpre » du sang des vaincus, et l'image finale de l'empereur « d'une couleur palle/ Repaint » –, il est en effet impossible de se représenter mentalement le tableau, comme le voudrait le principe même de l'*ekphrasis*. Les effets de dédoublement des personnages, renforcés par le goût du détail et de la mise en abyme, qui font par exemple apparaître en miniature l'épisode mythologique des amours de Léandre et Hérodote sur le « baudrier » porté par Junon, où sont également figurés des dauphins qui réapparaissent ensuite autour de la flotte de Charles Quint, empêchent délibérément le lecteur de se construire une vision autre que diffractée de l'œuvre décrite. Il semble bien que l'*ekphrasis* ait pour objet d'être lue et non « vue » : les apparitions successives de Jupiter, puis de Charles Quint, introduisent une temporalité narrative dans le « tableau », lequel suggère en même temps, par les nombreux motifs communs aux deux scènes mythologique et historique, les correspondances entre l'humain et le divin. Les effets de dédoublement et de superposition ne nuisent donc pas à une interprétation d'ensemble du poème, qui chante l'amour et la guerre pour exalter le retour à la paix et

⁵¹ P. Eichel, « Quand le poète-fictor... », article cité, p. 643.

⁵² A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002, p. 144 et p. 153-156.

la réalisation d'un idéal d'harmonie⁵³. Mais elles introduisent un principe de variété dans la représentation, qui permet au poète, en présentant successivement différentes images des personnages et des motifs représentés, d'exhiber son talent d'imitateur et d'intégrer à son « tableau » des traits empruntés à plusieurs types iconographiques de son temps, tout en favorisant une lecture linéaire de son tableau.

L'ode donne ainsi à lire une succession de tableaux emboîtés ou juxtaposés qui trouvent une cohérence au sein d'une cosmogénèse évoquant les origines mythiques de l'harmonie entre les hommes. La source du poème est moins picturale que littéraire, plus précisément homérique et virgilienne : les situations décrites dans la partie mythologique et les descriptions des éléments naturels viennent de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, de l'*Énéide* et des *Géorgiques*⁵⁴. Toutefois, Ronsard modifie ses sources antiques dans le sens d'une plus grande picturalité : la figure de Jupiter tour à tour terrifiant et viril, puis aimant et doux, et le contraste entre la pointe aiguisée de son « foudre » et l'enlacement des deux dieux amoureux constitue une synthèse des formes tantôt acérées, tantôt courbes que représentaient alors les artistes de Fontainebleau⁵⁵. La vive représentation naît de ces effets visuels combinés à des moyens rhétoriques et grammaticaux qui renforcent la vivacité des descriptions : l'usage fréquent des formes progressives à la rime – participe présent et adjectif verbal – introduit le lecteur dans le présent d'une action en train de se faire : les Cyclopes « vont martelant » leur « ouvrage étincelant » ; l'enclume est « gemissante », la tenaille « pinçante » ; le tonnerre est « finissant », le feu « rougissant », et le bras de Jupiter apparaît « foudroiant » l'écume « blanchissante » de l'océan. Lorsqu'il décrit le travail des Cyclopes, le poète prend lui-même à parti son lecteur pour lui faire partager son admiration devant le réalisme de la représentation :

Vous les diriez qu'ils ahanent et suent

⁵³ Sur ce point, voir J. Céard, qui montre les liens entre la description mythologique et politique dans l'ode II, 28 et l'évocation du tableau représentant « Mars et Vénus » dans l'ode « À son lit » qui précède : « D'une ode à l'autre : la disposition des livres des *Odes* », *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Genève, Droz, 1987, et A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 153-156

⁵⁴ Pour une analyse plus précise des sources de ce poème, voir Ph. Ford, « Ronsard the Painter », article cité.

⁵⁵ Voir T. Cave, « Ronsard's Mythological Universe », *Ronsard the Poet*, London, Methuen, 1973, p. 162, et P. Eichel, « Quant le poète-fictor... », article cité, p. 633. Sur l'art de Fontainebleau et la façon dont il a pu inspirer les poètes de cette période, voir *infra*.

Tant obstinés leur labeur continuent⁵⁶.

Le travail de la langue poétique ajoute à ces effets visuels et rhétoriques l'expressivité du rythme et l'efficacité sonore des allitérations et des assonances, comme dans ces vers où le retour insistant des sons [r], [ã] et [õ], répartis sur les deux décasyllabes qui viennent clore la strophe, accompagne la description du fracas de l'orage provoqué par Jupiter :

Le feu se suit, et sacageant l'air, gronde
Faisant trembler les fondements du monde⁵⁷.

C'est bien l'efficacité visuelle et sonore d'une « peinture parlante » qui se dégage de cette description de l'« ire » jupitérienne.

Sans sacrifier complètement à l'effet-tableau attendu d'une *ekphrasis* d'œuvre d'art, l'ode II, 28 conjugue ainsi l'efficacité d'une vive représentation visuelle et sonore, capable de s'appropriier les modèles iconographiques de l'époque, et un schéma narratif qui permet de varier les approches descriptives et d'exprimer le pouvoir mimétique du poète, tout en rapprochant l'ensemble de l'ode, tant par son contenu mythologique et historique que par l'efficacité de ses descriptions, du modèle héroïque homérique et virgilien. À l'illusionnisme du poème-tableau, Ronsard préfère dans ce texte l'« exhibitionnisme » de l'*ekphrasis*⁵⁸, la mise en scène du pouvoir de représentation de la poésie. Le lecteur est confronté à une série de vives représentations juxtaposées, superposées ou enchâssées, qui prennent sens non dans la dimension spatiale de l'œuvre picturale mais dans la linéarité de la lecture poétique. La temporalité du récit mythologique et historique parvient ainsi à s'inscrire dans cette représentation des fondements cosmologiques de l'harmonie entre les hommes, conjurant à sa manière les propos de Léonard de Vinci sur l'incapacité de la poésie, prisonnière de sa « linéarité » propre, à atteindre « l'harmonie » de l'œuvre picturale⁵⁹.

⁵⁶ Ronsard, *Odes*, II, 28, v. 17-18, Lm I, p. 260. Rappelons que pour Quintilien (*Inst. Or.*, VI, 2, 29-32), les adresses directes à l'auditoire sont un moyen de renforcer l'*enargeia* du discours.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 35-36, Lm I, p. 261. Le décasyllabe constitue alors pour Ronsard le vers « héroïque ». Voir *infra*, ch. V, « Décasyllabe et alexandrin ».

⁵⁸ Sur le caractère fondamentalement « exhibitionniste » de l'*ekphrasis*, voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Paradigmes humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, « L'Atelier de la Renaissance », 1995, et *supra*, ch. I, « L'*ekphrasis* ».

⁵⁹ Sur le *paragone* de Léonard, voir *supra*, ch. II, « L'émulation entre les arts... ».

2. La fonction de l'ekphrasis dans les Odes : esthétique descriptive et programme narratif

Si toutes les descriptions n'ont pas la même importance ni la même fonction, l'*ekphrasis* ronsardienne témoigne dès 1550 d'une volonté d'assimilation des qualités plastiques à la poésie, tout en s'inscrivant dans un programme d'anoblissement de la langue. L'*ekphrasis* participe doublement du renouvellement de l'écriture poétique, par les liens qu'elle entretient avec la représentation artistique et par la ressemblance qu'elle poursuit avec la « grande poésie » héroïque ; elle participe du plaisir esthétique de la lecture, tout en s'insérant dans la composition narrative ou lyrique du poème ; enfin, elle contribue parfois à orienter la dimension symbolique ou allégorique du texte en donnant forme à des motifs poétiques ou iconographiques signifiants. Dans les *Odes*, la plupart des descriptions d'œuvres d'art assument ainsi une double, voire une triple fonction : esthétique, poétique ou narrative, et parfois symbolique.

Outre l'ode II, 28, le recueil de 1550 présente plusieurs autres exemples d'*ekphraseis* d'œuvres d'art. Quand elle ne constitue pas entièrement l'objet du poème, l'*ekphrasis* est un motif privilégié des longues odes mythologiques. F. Joukovsky qualifie d'« épisodique » ce type de description, qui introduit une pause descriptive dans le récit et fonctionne comme un « élément adventice » à la narration⁶⁰. Mais l'*ekphrasis* peut aussi s'inscrire dans un rapport de specularité avec le reste du texte, et se présenter comme une mise en abyme de l'action racontée, contribuant alors à la construction du sens du poème⁶¹. Ainsi, dans l'ode « La Defloration de Lede » (III, 25), le récit ovidien des amours de Léda et de Jupiter laisse la place à des *ekphraseis* de longueur variable. La division de l'ode en quatre « poses » permet de varier les points de vue et les effets de perspective. Dans la première pose, le récit de la métamorphose de Jupiter est interrompu par une première et brève *ekphrasis* à valeur essentiellement ornementale, qui décrit, à la manière du fameux bouclier d'Achille chez Homère, le carcan d'or et d'émail du cygne, et présente à l'admiration du lecteur l'œuvre « merveillable » de Vulcain⁶². La description est alors « soumise au narratif », contrainte par les nécessités

⁶⁰ F. Joukovsky, *Le Bel Objet. Les paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991, p. 129-130.

⁶¹ Sur cette fonction de l'*ekphrasis* comme « miroir » du long poème, voir *supra*, ch. III, « Le poème héroïque, miroir du monde ».

⁶² Ronsard, ode III, 25, v. 41-48, Lm II, p. 70.

du récit qu'elle interrompt provisoirement pour renforcer l'attente du lecteur⁶³. La deuxième pose, en revanche, est entièrement descriptive : elle est constituée d'une longue *ekphrasis* qui décrit le panier de Lédà, puis les fleurs qu'il contient. « Paint de diverses couleurs/ Et paint de diverse sorte », le panier est orné de scènes ou de paysages mythologiques ou bucoliques. Sur le haut du panier, Aurore couvre le ciel de « fleurs colorées » ; le pourtour et l'anse représentent la « montée » des chevaux de Phébus et le parcours du soleil, tandis que le bas du panier donne à voir un paysage maritime où se couche le soleil⁶⁴. Enfin, deux saynètes pastorales ornent le corps du panier, décrivant l'une un berger et son troupeau de moutons menacé par un loup, l'autre deux satyres qui se disputent une panetière et un seau de lait⁶⁵. Bien qu'elle soit étroitement circonscrite par la forme du panier et par les deux têtes de béliers qui en délimitent la surface décorée, la description tend cette fois nettement à excéder le cadre narratif du récit ovidien. La rondeur du panier, sa forme « courbe et torte » font de cet objet un microcosme, avec ses éléments – le ciel, le soleil, la mer – et les figures mythologiques qui les représentent. L'*ekphrasis* est elle-même à l'image de cette tension entre encadrement et élargissement, puisqu'elle intègre aussi bien l'infiniment grand, symbolisé par le mouvement du soleil autour du panier, que l'infiniment petit, comme ce « limas » (limaçon) qui grimpe sur la tige d'un lys dans la saynète pastorale⁶⁶. Enfin, si l'ensemble des éléments de la description prend sens en s'intégrant dans la cohérence d'une représentation cosmologique, chacun des tableaux présente aussi une certaine autonomie, renforcée par la disposition strophique du poème, mais aussi par l'emploi du présent verbal et par les verbes de mouvement qui contribuent à animer la description et à la doter d'une vie propre : les cheveux d'Aurore « vag(uent) errans », les nerfs des chevaux « s'enflent », la mer « ride », le loup « se haste », les satyres « folatr(ent) » et « courent ». La description des chevaux, de leurs nerfs « enfl(és) » et de leur « puissance indontée », l'évocation du lait renversé par les satyres et, plus loin, du sang versé par les fleurs fraîchement cueillies évoquent des images associées à l'érotisme et à la violence, qui préfigurent le récit du viol de Lédà par Jupiter, présenté à son tour comme une image du désir du poète pour Cassandre.

⁶³ Voir F. Joukovsky, *Le Bel Objet...*, *op. cit.*, p. 131. Quintilien (*Inst. Or.*, 6, 2, 32) insiste sur la nécessité de soumettre la description aux contraintes de la narration ou de la démonstration.

⁶⁴ Ronsard, *Odes*, III, 25, Lm II, p. 72-73.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibid.* A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. , suggère de voir dans l'image du « limas » un rappel « plaisant » de la « pénible montée » des chevaux de Phébus.

Inserée dans un récit-cadre mythologique, l'*ekphrasis* du panier de Lédé présente ainsi une valeur ornementale, mais aussi narrative, allégorique et symbolique : elle annonce la scène de l'accouplement de la femme et du cygne, développée dans la troisième pose de l'ode. De plus, elle suscite la présence des grandes forces naturelles représentées par Aurore, par les chevaux de Phébus et par la mer, et suggère ainsi un sens allégorique à donner aux amours de Lédé et de Jupiter, symbole d'une harmonie cosmique, d'une union entre l'humain et le divin. Enfin, elle laisse entrevoir une possible lecture métatextuelle et intratextuelle de l'ode : miroir diffracté de l'ensemble du poème, lui-même reflet de l'amour du poète pour Cassandre, l'*ekphrasis* du panier se présente aussi comme une représentation en miniature du recueil de 1550, conciliant dans un souci de *varietas* l'inspiration pindarique des grandes odes mythologiques et le style plus bas des odes horatiennes et bucoliques. L'annonce par Jupiter de la naissance des jumeaux Castor et Pollux et de celle d'Hélène, dans la dernière « pose » de l'ode, annonce quant à elle une autre éclosion : celle de l'*Iliade*, archétype du poème épique, et peut-être celle de la future *Franciade*. Microcosme à l'intérieur du macrocosme, « miroir » du poème et de la poésie ronsardienne, l'*ekphrasis* se présente donc aussi comme un fragment d'épopée, esquisse du grand œuvre à venir, et comme un moyen d'élever le poème à une dimension héroïque et cosmologique⁶⁷.

La description d'œuvres d'art concilie ainsi, en 1550, deux aspirations majeures de cette première poésie ronsardienne. D'une part, elle témoigne de la richesse d'une poésie capable de renouer avec l'ampleur et la variété descriptives des anciens, qui considéraient l'*ekphrasis* d'œuvres d'art, au moins depuis Hermogène, comme l'exercice de style par excellence⁶⁸. D'autre part, elle constitue un moyen de mettre en évidence l'aspiration ronsardienne à une poésie érudite et élevée, capable de combiner le prestige des grandes descriptions héroïques aux vertus de l'allégorie. Dans « Le Ravissement de Céphale » (IV, 16), qui se rapproche de « La Defloration de Lede » par sa disposition en trois poses et par son sujet mythologique, l'*ekphrasis* du manteau de Neptune devient le prétexte à un développement épique. La première pose est consacrée à la description du manteau brodé par les Néréides pour les noces de Thétis et Pelée. Inspirée d'un épithalame de Catulle, qui décrivait les tentures du lit nuptial de ces deux

⁶⁷ Voir D. Bjaï, *La Franciade sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.

⁶⁸ Sur ce point, voir *supra*, ch. I, « Les figures de l'*enargeia* ».

divinités, et de la description des tapisseries de Minerve et d'Arachné chez Ovide⁶⁹, l'*ekphrasis* du manteau devient le cadre d'une description de tempête sur la mer, inspirée de l'*Énéide*⁷⁰. L'*ekphrasis* artistique finit par s'effacer derrière cette description en abyme qui semble s'animer d'une vie propre sous les bruits de l'orage et les cris des marins. C'est alors une hypotypose de la tempête qui prend vie, entre les mains des Néréides, au cœur de l'*ekphrasis* du manteau :

Si que la pluie, et la grêle,
Le vent, et les tourbillons,
Se menacent pelle melle
Sur les humides sillons.
Les bords en voies effroiantes
Crient, d'estre trop lavés
Des tempestes aboiantes
Autour de leurs piés cavés⁷¹.

Développée, cette fois, dès le début du poème, cette *ekphrasis* sans lien apparent avec le sujet du poème infléchit toutefois profondément le sens du récit mythologique développé dans la deuxième pose. À l'image des Néréides, elle « tisse » des échos entre les deux scènes, crée un parallèle entre les noces de Thétis et Pelée et l'union d'Aurore avec Céphale, entre la tempête et la naissance de l'amour, entre la victoire de Neptune sur les éléments et le retour à l'harmonie. Rapportée à la tempête brodée sur le manteau, l'histoire de la déesse Aurore et du mortel Céphale peut dès lors figurer le caractère tumultueux et inconstant de l'amour charnel, l'union potentiellement orageuse de la terre et du ciel, de l'humain et du divin, mais aussi, pour reprendre l'analyse d'A.-P. Pouey-Mounou, « le cycle des ténèbres et de la lumière », associé à la figure de l'Aurore⁷². Enfin, elle annonce la troisième « pose » qui fait intervenir le dieu Neptune paré de son manteau, au moment des noces de Thétis et Pelée, au cours desquelles Thémis prophétise la naissance d'Achille, le héros de la guerre de Troie, « Un qui donnera matiere/ Aux Poëtes de chanter ». Le lien entre l'*ekphrasis* et la prophétie finale annonce donc là encore la naissance du poème épique : l'*ekphrasis* du manteau constitue à la fois une illustration et une mise en abyme de la création poétique, le déchaînement de la tempête et la victoire de Neptune sur les éléments pouvant être

⁶⁹ Catulle, *Poèmes, Épithalame de Pélée et de Thétis*, v. 50-266 ; Ovide, *Métamorphoses*, VI, 1-69 (source : P. Laumonier).

⁷⁰ Virgile, *Énéide*, I, 142-156.

⁷¹ Ronsard, *Odes*, IV, 16v. 49-56, Lm II, p. 135. Pour la distinction entre *ekphrasis* et hypotypose, voir *supra*, ch. I, « Les figures de l'*enargeia*... ».

⁷² A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 151.

interprétés comme une représentation du chaos et de sa mise en ordre par le pouvoir de la parole poétique⁷³. La présence même d'un fragment de récit épique, virgilien, au sein de cette *ekphrasis* peut alors se lire comme une mise en évidence du potentiel épique de la poésie ronsardienne.

La représentation d'œuvres d'art apparaît ainsi, vers 1550, comme un ornement de l'écriture poétique, et comme un moyen d'enrichir et d'approfondir le sens du poème. Elle pare la poétique descriptive du prestige de l'*ekphrasis* épique et de l'allégorie, et elle renouvelle la représentation traditionnelle de la mythologie tout en jouant de l'émulation avec les arts visuels contemporains. À travers la représentation vivante de l'œuvre d'art, c'est le pouvoir de la poésie ronsardienne elle-même que l'*ekphrasis* fait valoir dans ce recueil.

B. Représentations complexes : un « maniérisme » descriptif ?

L'*ekphrasis* d'œuvres d'art bénéficie donc d'un statut particulier dans la poétique descriptive de la Pléiade autour de 1550. Le prestige de la poésie épique et de l'allégorie justifient en effet le recours aux longues *ekphraseis* mythologiques, qui élèvent et enrichissent le sens du poème, en même temps qu'elles illustrent les possibilités descriptives de la langue. Ainsi, dès les premiers recueils de la Pléiade, la description d'œuvres d'art tend à acquérir un statut à part au sein du texte poétique. Cette relative autonomie de l'*ekphrasis* est aussi un moyen de mettre en avant l'esthétique descriptive du poète : elle tend à isoler la description du reste du texte et à la constituer en œuvre d'art à l'intérieur de l'œuvre poétique.

1. L'esthétique « maniériste » dans les Odes

Dans les *Odes*, la plupart des descriptions constituent en effet des tableaux mythologiques, exprimant un goût pour l'antiquité païenne qui se développe aussi, dès le XV^e siècle en Italie et depuis le début du XVI^e siècle en France, dans les arts visuels. De fait, l'*ekphrasis* ronsardienne privilégie la description de scènes ou de motifs souvent traités par les artistes de Fontainebleau qui avaient eux-mêmes pu s'inspirer,

⁷³ Voir C. Hayashi, « L'*ekphrasis* dans les *Odes* de Pierre de Ronsard », *Études de langue et littérature française*, Hiroshima, n° 84, 2004, p. 17-30.

par l'intermédiaire des peintres italiens appelés en France, des œuvres de Léonard, de Michel-Ange et de Raphaël. Ainsi, l'accouplement de Lédè et du cygne avait été traité, dès le début du XVI^e siècle, par Léonard et par Michel-Ange. Le tableau de Léonard se trouvait alors à Fontainebleau, ainsi qu'un tableau de Rosso qui s'inspirait de celui de Michel-Ange. Quant à la description d'Aurore, qu'on retrouve aussi bien sur le panier dans « La Defloration de Lede » et que Ronsard développe ensuite dans « La Ravissement de Cephale », elle constitue depuis Homère un sujet d'*ekphrasis*, mais aussi, déjà, un motif pictural et sculptural que diffuseront plus massivement les artistes de la deuxième moitié du siècle⁷⁴. Enfin, la représentation de Mars et Vénus « dans un tableau portraits tous nus » de l'ode « À son lict » fait allusion à un tableau sans doute fictif, mais vraisemblablement inspiré d'œuvres picturales ou de gravures contemporaines. Les amours de Mars et Vénus faisaient l'objet, depuis le XV^e siècle, d'un grand nombre de représentations plastiques aussi bien chez les artistes italiens que chez leurs homologues français : traitées dès le XV^e siècle par Botticelli et Mantegna, elles apparaissaient aussi à Fontainebleau dans de nombreux objets d'art et dans un dessin réalisé par Rosso Fiorentino, offert en 1530 à François I^{er}.

L'existence de traits communs entre les descriptions de Ronsard ou de ses contemporains et les œuvres d'art de leur temps demande toutefois à être précisée. Vers 1550, en réalité, les poètes français connaissent encore trop peu les arts visuels pour fonder leur pratique descriptive sur l'observation directe d'un tableau⁷⁵. L'art de Fontainebleau est un art de cour, un art de l'ostentation, qui a d'abord pour but d'exalter le prestige du roi et d'illustrer l'idéal de la *translatio studii*. Pour la plupart, les œuvres d'art qui ornent le palais de Fontainebleau font partie des appartements privés du roi, et n'y ont accès, selon sa volonté, que des membres de la famille royale ou des ambassadeurs étrangers susceptibles de renforcer l'image prestigieuse du souverain hors des frontières⁷⁶. Plutôt que des transpositions d'œuvres d'art, les motifs descriptifs du poète sont d'abord des réminiscences littéraires, issues des grands textes poétiques et

⁷⁴ Michel-Ange avait effectué vers 1530 des statues représentant Aurore et le Crépuscule pour les tombeaux des Médicis à Florence, dont les *Vies* de Vasari font en 1548 une description élogieuse. Quelques décennies plus tard, les Carrache représenteront plusieurs fois Aurore et Céphale, notamment sur le plafond du palais Farnese à Rome. C. Ripa, dans son *Iconologia* (1593), décrit enfin avec précision les attributs d'Aurore.

⁷⁵ Sur le rapport des poètes français aux arts visuels, voir J. Balsamo, « Les écrivains français du XVI^e siècle et la peinture italienne », article cité.

⁷⁶ C'est notamment le cas de la galerie François I^{er}. Voir M. Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002, et J. Balsamo, « Le Prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième siècle*, n°7, 2011, p. 316-317.

épiques latins dont s'inspiraient aussi les peintres et les sculpteurs de Fontainebleau : l'*Énéide* de Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide, et la poésie alexandrine constituent les principales sources des *ekphraseis* ronsardiennes vers 1550. Toutefois, si le thème et la forme même de l'*ekphrasis* sont bien un héritage des Anciens, les œuvres d'art de ses contemporains ont pu suggérer à Ronsard les traits caractéristiques de ses descriptions⁷⁷. La très large diffusion de gravures qui reproduisaient les fresques et les stucs de Fontainebleau ont sans doute permis à un large public d'écrivains et de poètes de connaître des motifs iconographiques qui circulaient dans les milieux artistiques⁷⁸. La posture des sujets représentés, la forme des objets, la mise en valeur de certains symboles et parfois la disposition même de l'*ekphrasis* ronsardienne constituent autant de détails artistiques sur lesquels se construit l'écart avec le modèle littéraire antique. C'est à partir de ces éléments qu'on peut s'interroger sur la pertinence de la notion de « maniérisme » rapportée à la pratique descriptive de Ronsard⁷⁹.

Le terme de « maniérisme » a été formé au XVIII^e siècle pour désigner rétrospectivement, et dans un sens d'abord péjoratif, la pratique de certains artistes italiens du XVI^e siècle qui privilégiaient l'artifice, la mise en avant d'un style ou *maniera* plutôt que la vérité et la fidélité de l'imitation. D. Arasse rappelle que Michel-Ange était critiqué dès le milieu du XVI^e siècle pour la gestuelle exagérée et les poses artificielles de ses sujets, pour les couleurs acides et la disposition parfois « invraisemblable » de ses tableaux⁸⁰. Vasari avait été l'un des premiers, au XVI^e siècle, à évoquer la *maniera* des artistes dont il retraçait les vies ; mais cette *maniera* ne s'opposait pas nécessairement, pour lui, à l'idéal d'une *mimesis* artistique de la nature. La *maniera* même de Michel-Ange, la *terribilità* de ses fresques ou de ses tableaux apparaissaient comme un moyen non pas de trahir la nature, mais de la rendre encore plus vivante et expressive. C'est dans l'équilibre entre la *maniera* et la fidélité au

⁷⁷ Ph. Ford, « La Fonction de l'*ekphrasis*... », article cité, p. 82.

⁷⁸ Voir H. Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

⁷⁹ Sur ce point, dans une abondante bibliographie critique, nous renvoyons aux travaux fondateurs de J. Plattard, « Les Arts et les artistes de la Renaissance française jugés par les écrivains du temps », *RHLF*, XXI, 1914, p. 481-502 ; J. Adhémar, « Ronsard et l'école de Fontainebleau », *BHR*, XX, 1958, p. 344-358 ; ; R. Lebègue, « La Pléiade et les Beaux-Arts », *Les Langues et Littératures modernes dans leurs relations avec les Beaux-Arts*, actes de congrès (1951), Firenze, Valmartina, 1955 ; M. Raymond, « La Pléiade et le Maniérisme », *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 391-425, et *La Poésie française et le maniérisme, 1546-1610* (?), Genève, Droz, 1971.

⁸⁰ D. Arasse, « Pour une brève histoire du maniérisme », *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006. article cité.

« vrai » que se jouait la qualité de l'œuvre d'art⁸¹. Pour les artistes et les théoriciens du XVI^e siècle, la recherche de l'artifice n'est donc pas forcément incompatible avec l'imitation fidèle de la nature. L'art maniériste, pour reprendre la formule de D. Arasse, est un art de la « citation », un art « du second degré » : son objet n'est pas tant de déformer la nature que d'en imiter l'imitation par les grands artistes, c'est-à-dire en soulignant l'aspect nécessairement artificiel de toute représentation artistique. En cela, l'*ekphrasis* ronsardienne peut être rapprochée d'une forme de « maniérisme » : l'imitation de la nature y passe par l'imitation d'un modèle et par l'exhibition d'un style.

Les *ekphrasis* ronsardiennes sont en effet souvent rapprochées de la peinture maniériste des années 1530 à 1550, plus particulièrement à celle de la première « école » de Fontainebleau, représentée par les artistes italiens et français que François I^{er}, puis Henri II avaient mis à contribution pour orner les galeries du château de Fontainebleau, comme Rosso, le Primatice et Dubreuil. Il serait illusoire de vouloir présenter dans le cadre de cette analyse les caractéristiques de cette « école » qui en réalité ne se réduit pas à un mouvement artistique unique et homogène. On se contentera donc d'en signaler certaines particularités⁸² : la richesse décorative et la saturation de l'espace pictural, le foisonnement des détails, démultipliés par les effets de la miniaturisation et de mise en abyme, la représentation du corps nu – une nouveauté en France –, l'élégance des formes ou au contraire l'élongation et la torsion des corps, le recours à la mythologie et à l'allégorie. Du maniérisme italien, l'art de Fontainebleau a retenu deux caractéristiques antagonistes : d'une part, un certain goût pour le gigantisme, l'amplification et une forte expressivité, associée à la *terribilità* de Michel-Ange ; de l'autre, une recherche d'élégance et de grâce (*venustà*) qui s'exprime particulièrement dans la représentation du corps féminin. Ces deux styles cohabitent dans la célèbre galerie François I^{er} à Fontainebleau : un ensemble de fresques y représente des figures historiques et mythologiques, qui forment un parcours allégorique

⁸¹ Sur Vasari et Michel-Ange, voir *supra*, ch. II, « Les débuts du *paragone*... ». Sur l'emploi de *maniera* chez Vasari, voir A. Pinelli, *La Belle Manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, trad. fr. B. Arnal, Paris, Le Livre de Poche, 1996 ; p. 167-189.

⁸² Sur la notion de maniérisme, et plus généralement sur l'art français au XVI^e siècle, voir S. Béguin, *L'École de Fontainebleau. Le Maniérisme à la cour de France*, Paris, Seghers, 1960 ; C.-G. Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979 ; A. Chastel, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève-Paris, Skira-Flammarion, 1989 et *Idem*, *L'Art français, II. Temps modernes, 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1993 ; A. Pinelli, *La Belle Manière ... op.cit.* ; H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996 ; D. Arasse, « Pour une brève histoire du maniérisme », article cité.

célébrant les ambitions politiques et culturelles ou les événements marquants du règne de François I^{er}. Les fresques sont encadrées de motifs secondaires peints ou sculptés, qui contribuent à leur interprétation⁸³.

Outre sa préférence marquée pour les sujets mythologiques et pour la représentation du corps nu, l'*ekphrasis* ronsardienne partage avec l'esthétique maniériste le goût de l'érudition, de l'allégorie, du détail et de l'ornement. Les odes « La Defloration de Lede » et « Le Ravissement de Cephale » procèdent ainsi d'une structure d'encadrement complexe qui rappelle selon P. Ford la composition des fresques encadrées de stucs de la galerie François I^{er} : situées avant le récit principal, les *ekphraseis* développent un motif secondaire et ornemental, le panier de Léda ou le manteau de Neptune, occupant ainsi une fonction décorative tout en suggérant une interprétation allégorique de l'ensemble du poème⁸⁴. Dans les deux cas, l'*ekphrasis* conduit à un décentrement du référent : elle déplace l'attention sur un détail du récit mythologique et permet ainsi de multiplier les angles d'approche et les points de vue, tout en jouant d'un effet de mise en abyme. Enfin, l'*ekphrasis* suscite une représentation mouvante de son objet : elle privilégie les supports courbes, comme le panier, ou flottants, comme le manteau de Neptune. Les ornements du panier de Léda, tout particulièrement, sont soumis à un mouvement constant d'ondoiement ou de torsion, qui sensualisent la description à la manière de la forme « serpentine » prisée par les artistes maniéristes : le mouvement « vague » et « erran(t) » des cheveux d'Aurore, l'ondoiement de l'eau qui « ride » la surface de la mer, la « voie courbe et torte » offerte au soleil par le pourtour du panier offrent un contraste net, à la fin de l'*ekphrasis*, avec les deux béliers « qui se hurtoient/ Le haut de leurs testes dures » et qui délimitent l'espace de la description⁸⁵.

L'ode « À son licit », qui décrit brièvement les amours de Mars et Vénus, évoque particulièrement l'art pictural. Le « tableau » que mentionne Ronsard développe une scène mythologique très connue depuis Homère, Lucrèce et Ovide⁸⁶. Cependant, alors qu'Homère et Ovide mettaient l'accent sur la punition par Vulcain d'une passion adultère, Ronsard ne s'intéresse qu'à l'union sensuelle des dieux amants :

⁸³ Pour l'interprétation des fresques et des décors de la galerie François I^{er}, voir S. Béguin, *L'École de Fontainebleau*, *op. cit.* ; S Béguin *et. al.*, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *Revue de l'art*, n° 16-17, Paris, Gallimard, 1972, en part. les p. 143-173 ; D. et E. Panofsky, *Étude iconographique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, tr. fr. A. Girod, Brionne, Gérard Montfort, 1992.

⁸⁴ P. Ford, « La Fonction de l'*ekphrasis*... », article cité.

⁸⁵ Ronsard, *Odes*, Lm II, p. 73-74.

⁸⁶ Homère, *Odyssée*, VIII, 266-366 ; Lucrèce, *De la Nature des choses*, I, 29-37 ; Ovide, *Métamorphoses*, IV, 167-189.

Qui a point veu Mars et Venus
Dans un tableau portraits tous nus,
Des deux amours la mere estroitement
Tient Mars lassé, qui laisse lentement
Sa lance tomber à costé
De si douce force donté,
Et la baisant presse l'ivoire blanc
Bouche sur bouche, et le flanc sur le flanc⁸⁷.

L'insistance sur la nudité et sur la blancheur de la carnation associée à la métaphore de l'ivoire, la précision des gestes et du lexique corporel renforcent le caractère visuel et sensuel de cette *ekphrasis*, qui introduit le lecteur dans l'intimité de la couche des dieux et dans le présent d'une action amoureuse. La composition du tableau, avec la présence à peine esquissée des « amours », la « lance » qui tombe « à costé » du couple, les gestes amoureux du dieu Mars qui « bais(e) » et « presse » le corps de Vénus rappelle des motifs bellifontains, très largement diffusés par les gravures⁸⁸. À ces éléments visuels viennent s'ajouter des effets sonores : le balancement hétérométrique mime le « branle dous » du lit, et les allitérations en [l] soulignent la sensualité de l'étreinte et de l'enlacement. Dans cet exemple, le motif épique devient le prétexte à un développement artistique sur une scène connue pour son potentiel érotique. La signification allégorique du « tableau », discrètement suggérée par la mention des « amours » et par l'image de Mars abandonnant ses armes guerrières, est cette fois estompée par cette vive représentation de l'étreinte des dieux⁸⁹.

L'*ekphrasis* ronsardienne présente ainsi, dès 1550, d'indéniables propriétés visuelles et picturales, qui rappellent parfois la peinture mythologique de l'époque, ainsi que certains traits du « maniérisme » de Fontainebleau. Pourtant, en dépit d'un même goût pour la représentation du corps et pour la forme courbe, pour l'abondance décorative et ornementale, les ressemblances formelles entre la poésie de Ronsard et les arts visuels restent relativement limitées. Si elle se rapproche parfois d'une forme de « maniérisme », c'est donc surtout par sa capacité de mettre en évidence un style poétique et d'en souligner la puissance descriptive.

⁸⁷ Ronsard, *Odes*, II, 27, Lm I, p. 258.

⁸⁸ Voir H. Zerner, *École de Fontainebleau...*, *op. cit.*

⁸⁹ Pour une autre lecture de cette *ekphrasis*, plus allégorique et « néoplatonicienne », voir P. Ford, « La Fonction de l'*ekphrasis* chez Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, II. *L'Art de poésie*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Genève, Droz, 1989, p. 87-88.

2. L'ekphrasis après les Odes : continuités descriptives et « exhibitionnisme » poétique

De telles descriptions continuent d'orner la poésie ronsardienne dans les recueils un peu plus tardifs. Après les *Odes*, l'*ekphrasis* se caractérise encore par la même tentation de la description épique, de la mise en mouvement, et par la récurrence d'un certain nombre de motifs esthétiques et mythologiques, qui contribuent à des effets de mise en abyme de l'œuvre ronsardienne au sein même de la description. Nous nous intéresserons plus particulièrement à deux ensembles descriptifs dans la poésie d'après 1550 : l'importante *ekphrasis* de l'armure de François de Guise dans la « Harangue que fit Monseigneur le duc de Guise aux soudars de Mez... » (1553), et l'*ekphrasis* d'œuvres d'art dans les *Hymnes* de 1555-1556, particulièrement celle du manteau des Dioscures dans l'« Hymne de Calaïs, et Zethes ».

Entre les *ekphraseis* des *Odes*, celle de l'armure dans la « Harangue du duc de Guise » et celles des *Hymnes*, le lien peut paraître ténu, tant les poèmes qui encadrent ces descriptions diffèrent par leur genre et par leur style. Les grandes odes mythologiques proposent une poésie élevée, d'inspiration pindarique, au style délibérément obscur et volontiers allégorique. Les *Hymnes* de 1555-1556 participent d'une poésie d'éloge solennelle, célébrant les merveilles de la Création. Quant à la « Harangue... », il s'agit d'un poème à part, où la description s'inscrit dans un contexte historique et non plus mythologique, celui du siège de Metz dont François de Guise sortit victorieux, contre les armées de Charles Quint, en 1553⁹⁰. Si différents que puissent paraître ces poèmes, l'*ekphrasis* s'y caractérise cependant par la présence d'éléments stylistiques et descriptifs déjà en germe ou développés dans les *Odes*.

a) La « Harangue de monseigneur le duc de Guise aux soudars de Mez » : les « replis » de l'*ekphrasis*

Imitée du poète grec Tyrtée, la « Harangue » contient l'une des plus importantes *ekphraseis* écrites par Ronsard dans les années 1550-1555. Il s'agit d'une description de l'armure et du bouclier de François de Guise, qui s'inscrit dans une vaste tradition littéraire de descriptions des armes, dont la plus célèbre est l'*ekphrasis* homérique du

⁹⁰ « La Harangue que fit monseigneur le Duc de Guise aux soudars de Mez le jour qu'il pensoit avoir l'assaut, traduite en partie de Tyrtée poète Grec : et dediée à monseigneur le reverendime Cardinal de Lorraine son frere » fut publiée en 1553 avec la seconde édition augmentée du *Cinquieme Livre des Odes*.

bouclier d'Achille, relayée par le *Bouclier d'Hercule* chez Hésiode et par la description du bouclier d'Énée chez Virgile⁹¹. L'*ekphrasis* du bouclier est ainsi devenue le prototype de la description à valeur métatextuelle, qui donne à voir, au-delà de l'objet représenté, le travail de la création poétique⁹². Or, la description des armes dans la « Harangue » constitue bien une mise en évidence d'un style poétique et d'une esthétique descriptive. Développée sur quatre-vingt vers, l'*ekphrasis* de l'armure y est placée entre une description du siège de Metz (v. 1-33) et l'ample « harangue » au discours direct de François de Guise (v. 113-290), qui constitue la partie centrale du poème. Elle décrit successivement, suivant un mouvement ascensionnel, les « cuissôs » et les « greves » (jambières), le « corselet », puis la « targe » (bouclier), le casque ou « morrion » et enfin l'épée. Tous ces éléments ornés, historiés, constituent un équipement d'apparat, tel qu'on peut encore l'observer non sur les portraits du duc de Guise, mais sur certaines représentations d'Henri II⁹³. De fait, la description s'accompagne de termes techniques récents, qui témoignent d'une volonté d'actualiser la matière descriptive antique et de l'adapter à un style artistique plus contemporain : les boucles d'or des jambières sont ornées de « mille croisettes d'or au burin engravées » ; le corselet donne à voir une « riche engraveure » du pape Urbain II appelant à la croisade, et le duc Godefroy de Bouillon, dont les Guises revendiquaient la descendance, y est « enbossé dans l'acier » ; sur les bords du corselet s'élèvent « en graveure bossée » les murs des cités assiégées lors des croisades ; et sur le bouclier sont « enburinés » les combats menés dans le passé par la maison de Lorraine⁹⁴. L'*ekphrasis* met ainsi en scène, en même temps que la victoire du duc de Guise dont elle propose une relecture mythique, l'artifice et la richesse ornementale qui accompagnent la description.

Contrairement à ses sources antiques, Ronsard ne réduit pas l'*ekphrasis* au seul bouclier, mais la disperse en plusieurs éclats descriptifs en s'attardant sur chacun des

⁹¹ Homère, *Iliade*, XIX, 369 ; Hésiode, *Bouclier d'Hercule*, 122 sq. ; Virgile, *Énéide*, VIII, 626 sq.

⁹² Voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 99-121 ; V. Denizot, « Argus et l'*ekphrasis* chez Ronsard : le bouclier de François de Guise », *Par la vue et par l'ouïe*, dir. M. Gally et M. Jourde, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1999, p. 97-108.

⁹³ Nous sommes redevable de ce rapprochement à l'intervention de J. Balsamo lors du colloque « Paris, 1553 : audaces et innovations poétiques », Paris, avril 2008. Henri II possédait des armures et des armes d'apparat ornées de motifs historiques et mythologiques, d'après des dessins d'Étienne Delaune. Voir B. Thomas, « Les armures de parade des Rois de France », *Actes du colloque international sur l'Art de Fontainebleau* (1972), études réunies et présentées par A. Chastel, Paris, CNRS éditions, 1975, p. 57-70.

⁹⁴ Sur les termes techniques associés à l'« engraveure », à la « graveure » au « burin » et en « bosse », voir *supra*, ch. II, « L'importation du lexique artistique... ». Ce sont les seules occurrences des mots « emburiner » et « embosser » chez Ronsard, à en croire la concordance établie par A. E. Creore, *A Word-Index to the Poetic Works of Ronsard*, *op. cit.*

éléments qui composent l'armure. À la composition de chacune des *ekphraseis* s'ajoute la complexité d'ensemble de la description de l'armure, qui prend sens à travers la superposition des motifs et des scènes décrits, tout en empêchant une lecture univoque de l'ensemble descriptif. Selon A.-P. Pouey-Mounou, « le poète propose ici, plutôt qu'une vision du monde organisée, un jeu de reflets organisés en réseau de signes »⁹⁵. Les différentes parties de l'armure se répondent les unes aux autres, offrant une représentation diffractée de la victoire des Français sur les armées impériales, elle-même image des rapports conflictuels entre les mers tempétueuses et la terre, l'humain et le divin, la Discorde et la paix⁹⁶. Toute en fer, or, argent et matières précieuses, l'étincelante armure du duc de Guise renvoie au camp ennemi le reflet effrayant d'orgueilleuses citées vaincues, de terres ravagées, de géants écrasés. Le hausse-col du corselet représente en vis-à-vis l'admonestation faite par le pape Urbain II aux rois chrétiens pour la conquête de Jérusalem, et les exploits de Godefroy de Bouillon ;

... et dedans cette armeure
Vivoit, miracle grand, une riche engraveure⁹⁷.

Cet objet, « miracle » descriptif qui unit la vive représentation de la parole du pape à celle des combats victorieux, préfigure à la fois la harangue du duc de Guise et sa victoire sur les troupes impériales, que la présence des Espagnols, « peuples basanés, mi-mores d'Occident » permet d'identifier aux « Sarrazins » jadis vaincus par les croisés. Sur le large bouclier, parsemé des yeux d'Argus transformés en « cent étoiles d'or », la scène historique devient périphérique : les combats menés par « la maison Lorraine » à Naples sont « enburinés » sur une portion de la « targe », dont le centre est occupé par une immense et furieuse Gorgone aux trois têtes. Enfin, avec la description du casque, l'historique cède entièrement la place au mythologique : le haut de la crête représente la victoire d'Hercule sur le géant Antée, image de l'orgueil et des ambitions guerrières démesurées de Charles Quint. Précédant la harangue proprement dite, l'*ekphrasis* occupe ainsi une place péricentrale dans le poème, en même temps qu'elle se présente comme une mise en abyme de l'ensemble du texte, miroir des combats évoqués en amont et de la victorieuse harangue à venir, à laquelle elle renvoie le reflet prestigieux de grandes conquêtes historiques et de victoires mythologiques.

⁹⁵ A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, op. cit., p. 173.

⁹⁶ Voir A.-P. Pouey-Mounou, *ibidem*, p. 172-178.

⁹⁷ Ronsard, « La Harangue... », v. 43-44, Lm V, p. 205.

Cet effet de mise en abyme est démultiplié par les réseaux d'images que l'*ekphrasis* suscite avec le reste du poème, privilégiant les métaphores cosmologiques et météorologiques, auxquelles s'entremêlent des motifs monstrueux qui concourent au grandissement cosmique et épique de la description. L'*ekphrasis* crée ainsi, à travers ces réseaux d'images, une superposition de sens qui donne une nouvelle cohérence au poème. Dans la première partie du texte, le déferlement des armées impériales sur Metz évoque le spectacle d'une mer agitée par la tempête ; les « gorges beantes » des canons « vomiss(ent) » leurs projectiles sur la ville assiégée, semant l'effroi et la désolation : les murailles ébréchées de la ville assiégée rappellent alors l'image d'un champ après la moisson,

...quand la faucille dure
A rongé les tuiaux, et que le moissonneur
Ne laisse un seul épi pour la main du glaneur [...]⁹⁸.

Ces images trouvent un reflet éclaté dans les différents éléments qui composent l'*ekphrasis* de l'armure : sur le corselet, Godefroy de Bouillon conduit ses troupes « ainsi qu'une tenpeste amenoit un orage/ De Soudars tous armés » ; les trois têtes de la Gorgone représentée sur le bouclier « Grongnante, vomissoit la foudre et la tempête » ; enfin, l'éclat du « mourrion » est semblable à « un long trac de feu, qui des chams va pillant / Les épis desja meurs... ». À son tour, l'*ekphrasis* associe ces images à d'autres motifs. Le victorieux Hercule représenté sur le « morrion » réapparaît dans le discours du duc, qui reprend le mythe de l'Hercule gaulois pour exhorter ses troupes à se montrer dignes de leur prestigieuse et mythique ascendance ; et lors du combat contre les troupes impériales, le bouclier renvoie à son tour l'image d'un « monstrueus éclair », qui rappelle lui-même la rougeur sanglante d'une comète ou l'éclat de Sirius dans la « gueule » de la Canicule⁹⁹. L'*ekphrasis* inverse ainsi le sens des images et le cours de l'histoire : les images menaçantes de la tempête, de la destruction et de la dévoration se retournent, à la fin du poème, contre l'ennemi impérial. Conformément à la tradition homérique et virgilienne, les motifs sculptés sur le bouclier soulignent eux-mêmes le caractère prophétique et prémonitoire de cette œuvre d'art et de son *ekphrasis*, eux qui

Ressenbloient de couleur à cet Arc varié,
Que Jupiter atache au milieu des nuages

⁹⁸ *Ibidem*, v. 23-26, p. 205.

⁹⁹ Pour une analyse détaillée et une lecture « cosmologique » de ces métaphores, voir là encore A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, op. cit., p. 172-178.

Tout courbe, pour servir aux hommes de presages¹⁰⁰.

Ainsi, tout en diffractant le récit des combats et de la harangue en de multiples morceaux descriptifs, l'*ekphrasis* l'amplifie et l'élève à une dimension mythique qui donne un sens aux images apparemment dispersées que suscite la description. Le lien entre les différentes parties du poème et les différents éléments de l'armure se traduit par la présence des figures serpentine qui parcourent toute la « Harangue » de leur mouvement tortueux : « les tortis des serpentes tranchées » remplies des « soudars » de Charles Quint ont pour pendant les motifs gravés sur les jambières du duc de Guise :

Sur le pli du genou erroit un grand serpent
Qui des tortis brisés de son ventre ranpant
Faisoit le mouvement de cette genouilliere¹⁰¹...

Sur le bouclier apparaît une immense tête de Gorgone, et son pourtour représente « deux couleuvres d'acier dos à dos tortillées, / Traînant dedans le fer leurs traces écaillées ». Enfin, le panache du duc de Guise, « Terriblement courbé, par ondes descendant / Sur le dos écaillé » évoque également la figure d'un serpent. Ronsard a pu s'inspirer d'Hésiode, dont le *Bouclier d'Hercule* était lui aussi orné de serpents¹⁰². Toutefois, son *ekphrasis*, littéralement envahie par ces silhouettes tortueuses, rappelle plutôt les équipements de parade d'Henri II, où ce genre de motif ornemental pouvait apparaître sur tout le corps de l'armure¹⁰³. La Gorgone, en particulier, rappelle la figure de Méduse, qui était un motif iconographique répandu et un symbole abondamment commenté, lié à une image d'érotisme, de mort et de pétrification¹⁰⁴. Toute l'*ekphrasis* semble d'ailleurs se soumettre à ce mouvement de courbe et de torsion : les fils d'or et d'argent du corselet forment de courbes « sillons », la robe du pape présente des « replis bossus », le fourreau de l'épée est orné de « barbillons courbés », et Hercule tente de retenir le géant Antée dans le « pli » formé par ses « bras courbés ». On peut donc aussi voir dans la silhouette serpentine, au-delà d'un motif esthétique et symbolique, une image de l'*ekphrasis*, qui donne du sens à travers les détours et les « replis » du texte.

¹⁰⁰ Ronsard, « La Harangue... », *op. cit.*, v. 82-84, p. 208. Voir V. Denizot, « Argus et l'*ekphrasis*... », article cité, p. 99.

¹⁰¹ *Ibidem*, v. 37-39, p. 205.

¹⁰² Hésiode, *Bouclier d'Hercule*, 126.

¹⁰³ Voir B. Thomas, « Les armures de parade... », article cité.

¹⁰⁴ Sur la symbolique de Méduse, voir N. Vickers, « Les Métamorphoses de la Méduse : pétrarquisme et pétrification chez Ronsard », *Sur des Vers de Ronsard*, éd. M. Tetel, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 159-171.

L'*ekphrasis* présente ainsi une description animée et mouvante de l'armure du duc de Guise et des scènes qui y sont représentées, en même temps qu'elle met en abyme l'événement historique qui constitue le sujet central du poème et en suggère une lecture allégorique. Aux images de la tempête sur la mer et des combats mythologiques, déjà développées dans les *Odes*, s'ajoutent l'imaginaire herculéen et des motifs plus spécifiques aux descriptions d'armes et aux ornements militaires de l'époque, comme la Gorgone et les serpents, qui participent de la construction du sens. La victoire historique du duc de Guise et de ses troupes sur l'ennemi impérial annonce en effet une autre victoire, celle de l'éloquence sur l'orgueil belliqueux. L'image de la Gorgone, que dirige le bouclier contre l'armée impériale, est peut-être aussi une façon de condamner l'ennemi au silence, de le pétrifier par la puissance des mots¹⁰⁵. Toute l'*ekphrasis* se construit de fait autour d'une mise en scène de la parole : trait d'union entre la description du siège de Metz et la harangue du duc de Guise, la description de l'armure célèbre aussi l'efficacité du langage : elle s'ouvre sur l'admonestation du pape Urbain II et se clôt sur une victoire d'Hercule, que la suite du poème assimile à l'Hercule Gaulois, symbole de l'éloquence ; enfin et surtout, elle illustre l'éclat de la parole poétique, capable de renvoyer au destinataire du poème, nouvel Hercule, le reflet prestigieux de son propre exploit amplifié, transformé en matière épique, annonce d'un autre poème à venir dont l'*ekphrasis*, une fois de plus, se fait l'illustration :

Encore quelquesfois de ma trompe d'airain
 Je cornerai tes fais d'une longue Iliade
 Car ceus-là de Pericle, ou ceus d'Alcibiade
 N'égaleent tes honneurs...¹⁰⁶

Si l'*ekphrasis* des longues odes mythologiques, délimitée par les bornes d'une « pose » poétique, introduisait une digression descriptive au sein du poème lyrique, la description de l'armure de François de Guise répercute ses éclats descriptifs sur l'ensemble du poème. Les effets « maniéristes » de miroitement, de diffraction et de mise en abyme, la contamination de l'ensemble de l'*ekphrasis* par la figure serpentine mettent en évidence la capacité du poète d'actualiser, de transformer et d'amplifier ce prestigieux motif antique, éminemment héroïque, qu'est la description d'une armure et d'un bouclier.

¹⁰⁵ N. Vickers, « Les Métamorphoses... », article cité, p. 162-163, rappelle que l'humaniste italien Coluccio Salutati voyait en Méduse le symbole de l'éloquence ornée, et que Platon, déjà, dans le Banquet (198 c), assimilait la Gorgone à l'éloquence du sophiste.

¹⁰⁶ Ronsard, « La Harangue... », v. 313-317, Lm V, p. 218.

b) L'« Hymne de Calais, et Zethes » : l'*ekphrasis* dans l'*ekphrasis*

Tout en reprenant et en amplifiant parfois des motifs poétiques et esthétiques déjà développés dans les *Odes*, l'*ekphrasis* d'œuvres d'art confirme ainsi, après 1550, sa tendance à l'« exhibitionnisme »¹⁰⁷. Au-delà des fonctions ornementale, narrative et parfois allégorique de l'*ekphrasis*, la description d'œuvres d'art ronsardienne s'inscrit donc bien dans la perspective d'une illustration de la langue poétique, dont elle atteste la capacité de rivaliser aussi bien avec les arts visuels de son temps qu'avec la poésie descriptive épique des anciens. Nous terminerons ce parcours par le recueil des *Hymnes* de 1555-1556. Contrairement aux *Odes*, la poésie ronsardienne de l'hymne laisse relativement peu de place à l'*ekphrasis* d'œuvres d'art. L'hymne est à l'origine associé à une poésie de célébration religieuse, qui ne se prête guère aux développements descriptifs. Cependant, si l'hymne ronsardien reste une parole d'éloge, il célèbre moins le dieu créateur que les merveilles de la création, la nature et les *naturalia*, sur le modèle des *Hymni naturales* de Marulle¹⁰⁸. Dans les recueils de 1555 et de 1556, ce renouvellement formel se traduit par une poésie d'inspiration élevée, mais variée, qui célèbre tour à tour les dieux, les vertus qui gouvernent le monde, les éléments de la nature et les grands hommes. Le désir de concilier le plaisir du lecteur et la dimension encomiastique de l'hymne se résout dans la pratique d'une description vivante et détaillée, dont P. Ford a pu montrer qu'elle présentait, comme celle des *Odes*, des affinités esthétiques avec l'art de Fontainebleau¹⁰⁹.

Si la description des *Hymnes* participe pleinement de la célébration de l'ordre du monde et des merveilles de la nature, l'*ekphrasis* d'œuvres d'art y reste relativement rare : en 1555, le « Temple de Messeigneurs le Connestable, et des Chastillons » décrit longuement un temple imaginaire¹¹⁰. En 1556, dans l'« Hymne de l'Éternité », l'éloge hymnique prend la forme d'une triple allégorie qui figure tour à tour l'Éternité, la Puissance et la Jeunesse, et présente au lecteur une succession de portraits dont le premier confine à un début d'*ekphrasis* avec la description du manteau de l'Éternité, coloré

¹⁰⁷ Selon l'expression de P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁰⁸ Sur ce point, voir M. Dassonville, « Éléments pour une définition de l'hymne ronsardien », *Autour des Hymnes de Ronsard*, Paris, Champion, 1984, p. 1-32, et la thèse de N. Lombart, *Réinventer un « genre » : l'hymne dans la poésie française de la Renaissance (1500-1610)*, Montpellier III, 2004, résumée dans *L'Information littéraire*, 2005/2, p. 33-39.

¹⁰⁹ Ph. Ford, *Ronsard's Hymnes. A Literary and Iconographical Study*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997.

¹¹⁰ Sur ce poème, voir *infra*.

De pourpre rayé d'or, duquel la borderie
De tous costez s'esclatte en riche pierrerie¹¹¹.

C'est encore un manteau qui fait l'objet d'une *ekphrasis* dans l'« Hymne de Calais, et Zetes » de 1556. Ce long poème narratif est inspiré d'un épisode des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Le récit de l'escale en Bithynie, dans la première partie de l'hymne, donne lieu à une série de descriptions d'Orphée et des Argonautes, qui aboutit à l'*ekphrasis* du « moryon » et du manteau de Castor et Pollux. Deux motifs caractéristiques de l'*ekphrasis* d'œuvres d'art y sont donc réunis : la description du vêtement, pratiquée dans les *Odes*, et la description de l'armure, développée dans la « Harangue du duc de Guise ». Cependant, alors que les précédentes *ekphrasis* avaient une valeur à la fois allégorique et prophétique, anticipant sur le sujet du poème et en approfondissant le sens, cette *ekphrasis* se présente comme une forme close, un tableau en apparence indépendant du reste du poème, lequel relate le combat victorieux d'un autre couple de héros, Calais et Zéthès, sur les Harpies. L'ensemble de l'*ekphrasis* est construit sur le mode du décentrement et de la digression : la description, assez brève, attire temporairement l'attention du lecteur sur un détail du poème, un objet d'art lui-même associé à des personnages secondaires, qui restent à la marge du récit mythologique développé dans cet hymne. L'effet de clôture est souligné par la construction de l'*ekphrasis* : la brève description des casques, dont la forme rappelle la coquille de l'œuf d'où naquirent Castor et Pollux, est suivie de l'*ekphrasis* plus développée du manteau, qui se termine elle-même sur l'image ronde de l'œuf,

Entr'enclos à demy, où la peinture vive
De Castor à un bout de l'œuf se presentoit,
Et celle de Pollux à l'autre bout estoit¹¹².

L'*ekphrasis* de la robe se déploie quant à elle sur un support mouvant, « une robe de pourpre ainsi que feu trablante ». L'image de la flamme, souvent associée à la figure serpentine des artistes maniéristes¹¹³, introduit un effet de mouvement dans la description, que prolongent les fils d'or et de soie « entrelass(és) d'une segrete voye », et le mouvement du fleuve Eurote sur le bas du manteau, « serpentant en son fleuve / À longs tortis d'argent ». Ce mouvement suscite un décentrement du sujet de l'*ekphrasis* :

¹¹¹ Ronsard, « Hymne de l'Eternité », *Le Second livre des Hymnes...* (1556), Lm VIII, p. 248.

¹¹² Ronsard, « Hymne de Calais, et Zetes », v. 154-156, *Les Hymnes de P. de Ronsard* (1556), Lm VIII, p. 264.

¹¹³ Voir A. Pinelli, *La Belle Manière...*, op. cit., p. 201-202.

le regard est attiré vers les bords du fleuve où s'ébattent « filles » et « garçons », tandis que la naissance de Castor et Pollux est réduite à une représentation miniature en abyme, une « peinture vive » sur un œuf. Sur le même pan du manteau sont figurés Lédà et le Cygne-Jupiter. Deux moments distincts du récit mythologique sont ainsi mêlés, la séduction de Lédà par le cygne et la naissance des héros.

Au droit de l'estomaq, de soye blanche et fine
Voloit au naturel la semblance d'un Cygne
Ayant le col si beau et le regard si doux,
Que chascun eut pensé que Juppiter dessous
Encore aymoît caché, tant l'image portraïtte
Du Cygne et de Lédà, estoit vivement faicte¹¹⁴.

La présence de Lédà comme « ouvrière » et personnage du manteau souligne la construction en abyme de l'*ekphrasis* ; elle fonctionne aussi comme un renvoi intratextuel à l'ode « La Defloration de Lede ». L'*ekphrasis* crée ainsi un jeu de références internes qui « tissent » une cohérence dans la poésie descriptive ronsardienne. Le manteau tout entier peut dès lors apparaître comme une image de la création ronsardienne, et les expressions de « vive peinture » ou d'« image vivement faite » comme une célébration des talents descriptifs du poète. Apparemment close sur elle-même, l'*ekphrasis* est donc construite selon une structure d'encadrement complexe, qui met en scène des tableaux dans le tableau, des poèmes dans le poème, et exhibe les possibilités descriptives de la poésie.

Enfin, l'image de l'œuf « entr'enclos à demy » d'où sortent Castor et Pollux signale, derrière la forme apparemment close et autonome de l'*ekphrasis*, une ouverture de la description vers un autre possible du poème narratif. L'*ekphrasis* est cette fois clairement désignée comme un embryon du poème épique à venir. Aussi, à la fin de l'hymne, Ronsard congédie-t-il Calais et Zéthès pour consacrer à Castor et Pollux le poème qui suit immédiatement dans le recueil :

Vostre Hymne est achevé, je ne vous loüray plus,
Je me veux souvenir de Castor et Pollux,
Enfans de Jupiter : je veux randre leur gloire
Comme j'ay faict la vostre à tout jamais notoire :
Ils meritent mes vers...¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibidem*, v. 157-162, p. 264.

¹¹⁵ *Ibidem*, v. 719-723, p. 292.

Ces deux hymnes constituent ainsi, selon G. Demerson, « un développement déjà épique », et pour Ronsard, soucieux de convaincre l'entourage royal de soutenir le projet de sa *Franciade*, « l'occasion de s'exercer à l'art de la grande fresque historique, qui pouvait démontrer à ses mécènes ce dont est capable un poète formé à la concurrence avec les anciens »¹¹⁶.

Dans la poésie ronsardienne des années 1550, l'*ekphrasis* d'œuvre d'art se développe ainsi dans les longs poèmes lyriques ou narratifs, comme les *Odes* et les *Hymnes*. Elle privilégie les descriptions mythologiques, même dans les textes qui s'inscrivent dans un contexte plus historique, comme la « Harangue du duc de Guise ». Les représentations mythologiques se prêtent en effet à des développements tout à la fois artistiques, épiques et allégoriques participant de l'accomplissement d'un programme poétique et descriptif. La présence de plusieurs *ekphraseis* de manteaux associe le prestige de l'*ekphrasis* épique à l'agrément d'une description ornée, tout en associant celle-ci au « manteau des fables », et en suggérant la présence d'un sens allégorique derrière le développement descriptif¹¹⁷. Enfin, l'*ekphrasis* ronsardienne témoigne dès les années 1550 d'une volonté d'égaliser les arts plastiques dans la précision et la minutie des détails, dans les effets « maniéristes » de mouvement, de torsion et d'élongation des formes, dans le goût pour la mise en abyme et les représentations diffractées. La silhouette serpentine qui parcourt l'*ekphrasis* depuis les *Odes* apparaît comme un emblème de cette poésie descriptive, mouvante et sinueuse, qui incite le lecteur à entrer dans les replis du texte, à percevoir jusque dans les plus infimes détails autant de représentations miniaturisées de la poésie ronsardienne. Il s'agit moins, finalement, d'adapter la matière antique au goût « maniériste » que d'utiliser le potentiel artistique et épique de l'écriture pour inventer une nouvelle poésie héroïque en langue française.

¹¹⁶ G. Demerson, « La mythologie des *Hymnes* », *Autour des Hymnes de Ronsard, op. cit.*, p. 113.

¹¹⁷ Voir T. Cave, « Ronsard's Mythological Universe », *Ronsard the Poet*, London, Methuen, 1973, p. 159-208.

III. Les poètes portraitistes

En dehors des *ekphraseis* d'œuvres d'art, l'émulation entre poésie et arts visuels trouve l'un de ses principaux moyens d'expression dans la pratique du portrait, qui constitue l'un des lieux privilégiés de la vive représentation dans la poésie des années 1550. Depuis l'Antiquité, le portrait était reconnu comme un moyen de rendre présents les absents ou de prolonger la vie des morts. On attribuait aux effigies de cire (*imagines*) modelées sur le visage des morts le pouvoir de perpétuer le souvenir des vivants. Selon la légende retranscrite par l'*Histoire naturelle* de Pline, le portrait aurait pour origine un trait dessiné par une jeune femme autour d'une ombre de son bien-aimé projetée sur un mur (*circumductio umbrae*)¹¹⁸. Au XV^e siècle encore, Alberti y voit encore un moyen de « montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants »¹¹⁹. L'engouement des poètes de 1550 pour la forme du portrait s'explique aussi par les récentes innovations artistiques et poétiques. Il est d'abord lié au développement, depuis le XV^e siècle, du portrait pictural, « principal bénéficiaire, selon F. Lecercle, du grand mouvement de sécularisation » qui touche alors la peinture occidentale¹²⁰. Il est aussi tributaire du succès d'un genre, la poésie amoureuse, et d'une forme, le sonnet, qui se développent à la faveur des premiers recueils français d'« Amours » à partir des années 1540, sur le modèle du *Canzoniere* de Pétrarque¹²¹. Les portrait poétique n'est pas absent des plus longs poèmes ; mais la forme du sonnet lui donne un cadre fixe qui va permettre d'isoler la représentation d'un individu, de renforcer l'autonomie de la description en l'affranchissant de tout contexte narratif ou rhétorique, et de constituer le portrait poétique en genre, sur le modèle du portrait de chevalet qui se développe alors dans la peinture européenne¹²². Notre étude consacrera donc une place importante aux recueils de sonnets amoureux avant d'envisager quelques longs poèmes ; nous verrons comment le développement du portrait poétique contribue, sous ses différentes formes, à l'accomplissement des ambitions descriptives de la Pléiade.

¹¹⁸ Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, I, 5.

¹¹⁹ L. B. Alberti, *De Pictura* (1435), II, 25, trad. fr. et notes de J.-L. Schaefer, introduction de S. Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1995, p. 131. Sur les origines théoriques et sur les fonctions du portrait, voir aussi E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

¹²⁰ F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis...*, *op. cit.*, p. 53.

¹²¹ Sur ce point, voir l'étude de C. Alduy, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.

¹²² F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis...*, *op. cit.*, p. 54.

A. Le portrait dans les sonnets amoureux

La pratique du portrait poétique participe à double titre de l'émulation avec les arts visuels : elle permet aux poètes de développer une forme particulière d'*ekphrasis* d'œuvre d'art, quand le poème s'inspire ou prétend s'inspirer d'un portrait pictural ; et elle érige le poète lui-même en artiste, quand le portrait poétique se développe sans le support d'un référent artistique réel ou imaginaire. Considéré comme plus intime que la grande fresque historique ou mythologique, le genre du portrait se prête aussi à l'exploitation d'une forme brève comme le sonnet, et introduit ainsi une plus grande variété dans la pratique descriptive.

Pour les poètes du XVI^e siècle, le développement du portrait poétique dans les sonnets amoureux trouve un précédent illustre dans les *Rerum vulgarium fragmenta* de Pétrarque, que les lecteurs plus tardifs désigneront comme « *Canzoniere* ». Les sonnets de Pétrarque *in vita di Laura*, alternés avec de plus longues « chansons » (*canzoni*), présentaient déjà les éléments épars d'un portrait poétique féminin¹²³. Considérés par les poètes français comme un modèle du genre, les sonnets de Pétrarque, imités par les pétrarquistes italiens que les poètes français connaissaient à travers des anthologies poétiques imprimées en Italie¹²⁴, constituaient en effet un réservoir d'images et de métaphores désignant tour à tour les cheveux, les yeux, le visage ou le corps de la femme aimée, voués à devenir des lieux communs du portrait poétique féminin. Le recueil de Pétrarque consacrait même deux sonnets à un portrait de Laure effectué par le peintre Simone Martini, ami du poète. Le premier de ces deux textes, « Per mirar Policeto a prova fiso », désignait l'œuvre du peintre comme la saisie d'un idéal divin, auquel elle donnait corps à travers les traits de Laure. Le second, « Quando giunse a Simon l'alto concetto », faisait un nouvel éloge du portrait de Laure, si bien exécuté

¹²³ Les sonnets de Pétrarque étaient connus en France dès la première moitié du XVI^e siècle. Autour de 1540, Marot avait traduit *Six sonnets de Petrarque sur la mort de sa dame*, Peletier, dans ses *Œuvres poétiques* de 1547, inclut douze sonnets traduits des *Rime* de Pétrarque, et Vasquin Philieul, en 1548, traduit une grande partie des *Rerum vulgarium fragmenta* dans sa *Laure d'Avignon*. Voir *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. J. Balsamo, Genève, Droz, 2004, notamment les articles de J. Balsamo, « François I^{er}, Clément Marot et les origines du pétrarquisme français », p. 35-52, et G. Bellati, « La Traduction du *Canzoniere* de Vasquin Philieul », p. 203-227.

¹²⁴ Notamment les *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, in Venezia, Giolito de'Ferrarii, 1545-1556, 7 vol. Sur ce point, voir J. Balsamo, « Les Poètes français et les anthologies lyriques italiennes », *Italique*, V : *Poésie italienne de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 9-32, et *infra*.

qu'il semblait ne lui manquer que « la voix et l'intellect »¹²⁵. Vers la fin des années 1540, dans une des *lezioni* données à Florence, G. Gelli avait commenté ces sonnets en les inscrivant dans un nouveau *paragone* avec la peinture. Les deux arts suscitaient le plaisir des hommes, par l'imitation des formes pour la peinture, ou par l'imitation des mots et des idées, pour la poésie. Les sonnets de Pétrarque soulignaient cependant, aux yeux de Gelli, l'insuffisance de la peinture pour restituer autre chose qu'une beauté imparfaite, simple image de la beauté céleste et divine incarnée dans un « modèle » naturel (*esemplare*) en la personne de Laure. Dans le même temps, ils illustraient avec éclat la supériorité de la poésie, par leur approche philosophique de la beauté, que Gelli tentait d'explicitier en se réclamant de Platon et d'Aristote, et par la pureté de la langue poétique¹²⁶.

Ainsi lus et compris comme des exemples de perfection formelle et conceptuelle, les sonnets de Pétrarque démontraient à la fois la possibilité d'une élévation littéraire et philosophique, ainsi qu'un moyen d'approcher une forme supérieure de beauté par la pratique du portrait poétique. Cependant, bien plus que Pétrarque, qui reste le modèle affiché des poètes français dans les années 1550, ceux-ci ont surtout imité les sonnets de ses émules pétrarquistes et la poésie de l'Arioste, qu'ils enrichissaient de leur propre expérience poétique et artistique pour puiser dans ces diverses sources les éléments d'un portrait renouvelé.

1. Olive, « saint protraict » (1549-1550)

Premier recueil français de sonnets amoureux, premier recueil publié par Du Bellay, recueil-manifeste publié en même temps que *La Deffence...* en 1549, puis « augmenté » en 1550, *L'Olive* occupe une place à part dans la production poétique des années 1550. Son statut inaugural fait de ce texte une première « illustration » des préceptes poétiques énoncés dans *La Deffence*, tandis que le recours au sonnet et l'organisation du recueil en « canzoniere » traduisent la volonté de rivaliser avec l'œuvre en toscan de Pétrarque, que *La Deffence* avait érigée en modèle de poésie en

¹²⁵ Pétrarque, *Rerum vulgarium fragmenta (Canzoniere)*, LXXVII et LXXVIII, éd. bilingue de P. Blanc, Paris, Bordas, p. 176-179.

¹²⁶ G. Gelli, *Tutte le lezioni di Giovambattista Gellei, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, In Firenze, 1551, « Lettione decima », p. 357-405.

langue vulgaire et plus particulièrement du sonnet¹²⁷. C'est notamment à travers un nouveau rapport à la pratique descriptive que se manifeste cette volonté de réaliser les ambitions de la jeune Pléiade et d'égaliser le prestigieux modèle pétrarquien. Les sonnets de *L'Olive* se caractérisent de ce fait par une tension constante entre la tentation de la description et un mouvement d'abstraction qui, sur le modèle du *Canzoniere*, élève l'ensemble du recueil vers un idéal poétique et spirituel.

a) Poésie, pétrarquisme et image, de Scève à Du Bellay

Cette double ambition d'illustration et d'élévation spirituelle fait la particularité de *L'Olive*, qui se distingue d'autres recueils poétiques publiés dans les mêmes années en France, notamment de la *Délie* de Maurice Scève (1544). *Délie* inaugure un pétrarquisme à la française, marqué par l'emploi d'une forme unique, le dizain, qui contraste avec la variété formelle du *Canzoniere* de Pétrarque et introduit un principe de répétition cyclique au sein du recueil, allant de pair avec le refus de la bipartition *in vita / in morte* des poèmes adressés à Laure¹²⁸. Chez les poètes de la Pléiade, autour de 1550, le choix du sonnet comme forme de prédilection de la poésie amoureuse s'inscrit en partie dans cette filiation, en même temps qu'elle marque une réappropriation du pétrarquisme par la pratique et la systématisation d'une forme dont Pétrarque est considéré comme le plus illustre modèle¹²⁹. Scève est également l'un des principaux représentants, dans les années 1540, d'un néoplatonisme exigeant qui se traduit par une certaine défiance vis-à-vis des beautés terrestres et s'exprime dans une langue volontiers obscure, dont Sébillet, on s'en souvient, avait loué l'« enargie »¹³⁰. Le titre *Délie*, possible anagramme de « l'Idée », évoque aussi les vertus et la chasteté de Diane, déesse de Délos. Dans la continuité des théories sur l'amour de Marsile Ficin, la vision

¹²⁷ Du Bellay, *La Deffence...*, I, 11 et II, 4, éd. citée, p. 109-110 et p. 136. Sur la construction du recueil de *L'Olive* et le modèle pétrarquien, en plus généralement sur la constitution du genre des Amours en France, voir C. Alduy, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007 ; sur *L'Olive* comme « illustration » de *La Deffence...*, voir l'analyse d'E. Buron dans E. Buron, N. Cernogora, C. Trotot, *Du Bellay. La Deffence...*, *L'Olive*, Neuilly, Atlande, 2007.

¹²⁸ Voir C. Alduy, « Scève et Pétrarque : “De mort à vie” », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par J. Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 169.

¹²⁹ Nous résumons ici brièvement l'analyse de C. Alduy, « Scève et Pétrarque... », article cité.

¹³⁰ Voir *supra*, ch. I, « L'enargie chez Sébillet ».

de l'objet aimé constitue une étape vers une forme de contemplation supérieure et vers la « vraie » beauté d'essence divine, dont Délie est l'incarnation, la « divine image »¹³¹ :

Le Naturant par ses haultes Idées
Rendit de soy la Nature admirable.
Par les vertus de sa vertu guidée
S'esvertua en œuvre esmerveillable.
Car de tous bien, voyre es Dieux desirable,
Parfeit un corps en sa perfection,
Mouvant aux Cieulx telle admiration,
Qu'au premier œil mon ame l'adora,
Et de moy seul fatale Pandora¹³².

Cette idéalisation de l'objet aimé caractérise également de nombreux sonnets de *L'Olive*. Du Bellay ne manque pas de rendre hommage à son prédécesseur lyonnais, « Esprit divin », « Cigne nouveau » et digne successeur de Pétrarque, auquel il adresse en 1550 l'un des derniers sonnets de *L'Olive augmentee* :

...J'aime, j'admire et adore pourtant
Le hault voler de ta plume dorée.
L'Arne superbe adore sur sa rive
Du saint Laurier la branche tousjours vive,
Et ta Délie enfle ta Saone lente.
Mon Loir aussi, demy dieu par mes vers,
Bruslé d'amour etent les braz ouvers
Au tige heureux, qu'à ses rives je plante¹³³.

L'image aérienne de la « plume » et l'image aquatique des fleuves font de Scève le précurseur d'un renouvellement de la poésie, initiateur d'une élévation de l'écriture et relais du pétrarquisme, la « Saone » lyonnaise et sa Délie matérialisant le mouvement d'une *translatio studii* depuis la Toscane de Pétrarque (« l'Arne » et son Laurier) jusqu'aux rives du « Loir » où Du Bellay fait pousser son olivier. Ce mouvement ascendant, de la terre vers le ciel et de la Toscane vers la Loire, érige Scève en guide du pétrarquisme français, tout en désignant implicitement sa poésie comme un moment de transition, prestigieux mais éphémère, entre Pétrarque et la Pléiade. En 1550, le dernier sonnet de *L'Olive* laisse la place à un autre « cigne » et à un autre guide, Ronsard, comme pour laisser la place à un nouveau mode du renouvellement poétique, une autre manière de renouer avec le pétrarquisme :

¹³¹ M. Scève, *Delie, object de plus haulte vertu*, III, éd. E. Parturier, introduction et notes de C. Alduy, Paris, STFM, p. 6.

¹³² *Ibidem*, II, p. 6.

¹³³ Du Bellay, *L'Olive*, 105, v. 7-14, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 342.

Pour mieux haulser la Plante que j'adore
Jusqu'à l'égal des Lauriers toujours verts¹³⁴.

En effet, les sonnets de *L'Olive* déploient une nouvelle conception de la poésie et de la langue poétique : sans renoncer à la recherche d'érudition et d'élévation qui caractérisaient la *Délie*, ils privilégient l'éclat et l'illustration de la langue à l'obscurité scévienne du discours. Ce renouvellement du pétrarquisme français passe par un nouveau rapport à l'image, qui favorise la mise en valeur des procédés d'illustration prônés dans *La Deffence* : richesse lexicale, épithètes variées, métaphores et périphrases¹³⁵. Le portrait féminin devient alors le lieu privilégié de l'expérimentation d'un nouveau langage poétique. Au moment où sont publiés *L'Olive* et les premiers recueils d'« Amours » en France, les images pétrarquistes qui désignent le corps et les beautés de la femme, loin d'être encore des « clichés » de la poésie amoureuse, constituent au contraire une nouveauté¹³⁶. Comme le précise la préface de 1550, l'imitation du portrait pétrarquiste participe pleinement du renouvellement et de la langue poétique française par l'importation des innovations italiennes.

Vrayment je confesse avoir imité Pétrarque, et non luy seulement, mais aussi l'Arioste et d'autres modernes Italiens : pource qu'en l'argument que je trayte, je n'en ay point trouvé de meilleurs¹³⁷.

Le portrait poétique devient dès lors un des enjeux de *L'Olive* de 1549, et le recueil pose moins la question d'un dépassement du portrait physique par l'expérience intellectuelle et spirituelle qu'il n'interroge la possibilité même de la représentation, et la capacité ou la « suffisance » de la langue poétique à exprimer une telle perfection :

Regardez doncq' si suffisant je suys
À vous louer, qui seulement ne puy
Vos grands beautez contempler à mon gré¹³⁸.

Auray'je bien de louer le pouvoir
Cette beauté...¹³⁹ ?

Du Bellay ne renonce pourtant pas, même sur le mode de la prétérition, à décrire les beautés d'Olive. Il s'agit de « peindre au vif » et de donner à voir au lecteur, dans toute

¹³⁴ *Ibidem*, 115, v. 13-14, p. 351.

¹³⁵ Voir *supra*, ch. III, « De la langue à la poésie... ».

¹³⁶ J. Balsamo, « Introduction », *Les Poètes français... et Pétrarque*, *op. cit.*, p. 13-34.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 355.

¹³⁸ Du Bellay, *L'Olive*, 6, v. 9-11, *op. cit.*, p. 246.

¹³⁹ *Ibidem*, 8, v. 1-4, p. 248.

son amplitude physique, morale et spirituelle, le visible et l'invisible, la « divine » beauté et les « célestes » qualités d'Olive.

b) Le portrait d'Olive : description et illustration

Dans *L'Olive*, le portrait poétique est ainsi soumis à de multiples contraintes : il s'agit de représenter par un langage adéquat la beauté d'Olive, tout en exprimant le caractère incomparable de celle-ci. À la fois exalté comme moyen de renouveler et d'enrichir la langue poétique, et rejeté pour son « insuffisance » à rendre compte des vraies beautés d'Olive, le portrait témoigne d'un statut encore incertain de la langue poétique et de la poésie amoureuses bellayennes, tiraillées entre la tentation de l'amplification descriptive et un désir d'élévation qui implique le renoncement aux beautés terrestres, donc à la représentation mimétique.

Les enjeux qui se rattachent à la poétique du portrait en 1549 expliquent l'importance de cette pratique dans la « première » *Olive*, constituée des cinquante sonnets publiés en même temps que *La Deffence...*, *L'Antérotique...* et deux recueils de vers lyriques. C. Alduy a montré le caractère doublement « parcellaire » de ce premier recueil de sonnets, section du plus vaste recueil de 1549 qui présente, à travers sa variété formelle, un aperçu des nouvelles ambitions de la jeune Pléiade, et première partie de *L'Olive augmentee* de 1550, annoncée dès la préface de cette première édition. C'est dire l'importance de l'illustration dans ce premier recueil de sonnets, qui présente un premier « échantillon » d'une poétique amoureuse censément conforme aux préceptes de la *Deffence*. Il s'agit donc de s'interroger sur cette double fonction, descriptive et illustrative, du portrait dans *L'Olive*.

L'Olive de 1549 consacre une suite de treize sonnets au portrait physique d'Olive. Située au début du recueil (sonnets 6-18), cette séquence succède immédiatement à l'évocation de la première vision d'Olive et du moment pétrarquien de l'*innamoramento*, qui annonce l'éloge des beautés d'Olive. Comme chez Pétrarque, la vision de l'aimée saisit d'un même mouvement les yeux et le cœur de l'amant :

Le coup au cœur par les yeux descendit,
Trop ententifz à ceste grant'beauté¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Du Bellay, *Olive*, 5, v. 7-8, *op. cit.*, p. 245.

Le portrait d'Olive se développe ensuite autour d'un certain nombre de motifs et d'éléments topiques du portrait pétrarquiste, en même temps qu'il met en scène l'émerveillement du poète devant cette beauté éblouissante et la mise en cause réitérée de sa capacité de décrire celle-ci. La description se double d'une réflexion sur le pouvoir du langage poétique. « Donner à voir » la beauté d'Olive implique de mettre en évidence l'acte même de voir et de décrire. Les images et les métaphores pétrarquiennes et pétrarquistes ne contribuent pas seulement à construire le portrait d'Olive : elles sont aussi un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur l'activité du poète-portraitiste, et d'illustrer le travail d'imitation qu'il opère sur ses modèles. Si Pétrarque constitue la figure tutélaire de cette suite de sonnets, c'est plutôt aux *Rime* de l'Arioste et à quelques poètes italiens des *Rime diverse* de 1545 que Du Bellay emprunte les éléments de son portrait d'Olive¹⁴¹, notamment les métaphores et les comparaisons qui associent les cheveux à l'or, les yeux à des étoiles, les ongles à des perles et le teint à l'albâtre, au marbre ou à l'ivoire. Le portrait d'Olive apparaît ainsi comme le fruit d'un travail d'imitation et de contamination de diverses sources, exhibé dans le cas de Pétrarque – modèle assumé du sonnet de l'*innamoramento* –, plus discret dans le cas de l'Arioste et implicite dans le cas des autres sources poétiques.

Cette forte métaphorisation du corps témoigne d'une volonté de donner à voir l'artifice poétique, en même temps qu'elle rend paradoxalement moins visible le corps d'Olive, accusant ainsi ce que F. Lecercle qualifie de « faillite du portrait »¹⁴². La fin de la séquence renvoie de fait portrait poétique et représentation artistique, incapables de saisir la « vraie » beauté d'Olive, au même constat d'échec :

Pour engraver, tyrer, decrire, en cuivre,
 Peinture et vers, ce qu'en vous est compris,
 Si ne pouroient leur ouvrage entrepris
 Cyzeau, pinceau, ou la plume bien suyvre¹⁴³.

C'est qu'en réalité la pratique descriptive s'inscrit moins dans une émulation avec les arts visuels que dans une interrogation sur les limites de la représentation poétique. La vive représentation n'est pourtant pas absente de cette suite de poèmes, mais elle vise moins à « donner vie » aux beautés de la dame qu'à faire surgir dans l'imaginaire du lecteur le pouvoir suggestif des métaphores et de la poésie.

¹⁴¹ Nous nous référons aux notes d'E. Caldarini, *L'Olive*, *op. cit.* Voir aussi J. Balsamo, « Les poètes français et les anthologies... », article cité.

¹⁴² F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴³ Du Bellay, *L'Olive*, 19, v. 5-8, *op. cit.*, p. 260.

Le sonnet 7, qui parcourt de manière synthétique le corps d'Olive, constitue le premier sonnet descriptif de la séquence et du recueil, en même temps qu'un répertoire de métaphores pétrarquistes : la bouche y exhale « une halaine/ Qui les odeurs des Arabes excelle » ; le « chef » est « d'or », les seins sont des « coustaux d'albâtre », la main est « polie » comme du marbre. Inspiré d'un sonnet des *Rime* de l'Arioste, « *Madonna sete bella* », que reprendront également Ronsard, Baïf et Magny¹⁴⁴, le poème de Du Bellay en appuie la force descriptive : il ajoute des images – l'haleine douce comme de l'encens –, souligne le pouvoir d'évocation de celles-ci par des métaphores *in absentia* – « ces coustaux d'albâtre » –, qui substituent au comparé l'image du comparant et condensent le sens, là où l'Arioste privilégiait la métaphore *in praesentia* – « *o di terso alabastro il collo e il seno...* » ; enfin, il associe la métaphore à la comparaison pour créer un réseau d'images et favoriser la naissance d'une représentation mentale dans l'esprit du lecteur : le « chef d'or » appelle ainsi l'image de l'« étincelle » et du « Soleil », nourrissant le motif de la lumière et de l'éclat qui parcourt cette séquence de sonnets ; la métaphore de l'« albâtre » appelle l'image de la main « polie », qui annonce elle-même d'autres sonnets (13 et 15) centrés sur la comparaison d'une main ou d'un pied au marbre le plus pur.

Après cette première approche du corps de la dame, les sonnets suivants donnent une représentation diffractée de celui-ci, selon un mouvement descendant : les cheveux (sonnets 8 à 10), les yeux (11 et 12), la main (13), le « pié » (14). Le portrait physique peut s'étendre sur quelques vers ou sur l'ensemble du sonnet, mais presque toujours dans le sens de l'amplification par rapport au modèle italien. Il participe ainsi de cette langue « copieuse » et ornée prônée par *La Deffence*. La richesse et la précision des épithètes, l'emploi des métaphores ou des comparaisons, des périphrases ou « *antonomasies* », accroissent l'effet visuel de la description, que ce soit pour préciser le portrait d'Olive ou pour en souligner le pouvoir d'évocation métaphorique et poétique. Le sonnet 8, par exemple, ne consacre que deux vers aux cheveux d'Olive, « reluysans et blons, / Entrenouez, crespes, egaulx et longs », inspirés de l'Arioste : « *e'l mirar quanto sian lucide e quanto/ lunghe ed ugual le ricche fila d'oro* », mais il développe la richesse adjectivale de la description : l'accumulation d'épithètes, débordant les limites du vers, mime le mouvement de la chevelure, et suggère la possibilité d'un foisonnement descriptif. L'effort d'amplification descriptive se poursuit dans les autres

¹⁴⁴ Ronsard, *Les Amours* (1552), 156 (voir *infra*), Magny, *Les Amours*, 1553, 4 et 22, et Baïf, *Les Amours de Francine* (1552), II, 93. Voir F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, *op. cit.*, p. 170-174.

sonnets. Les quelques épithètes de couleur qualifiant Olive – « blons », « doré », « blanc » – et son emblème, l’olivier, s’enrichissent de l’évocation du « verd printemps » (9), ou du « jaune lict » d’Aurore (16). À l’inverse, une même qualité, comme la « clarté » d’Olive, tour à tour « violente » et « nuisante », « sainte », « radieuse » et « pitoyable » au poète, suscite une multiplicité d’épithètes qui précisent de sonnet en sonnet l’image d’Olive tout en introduisant un effet de variation. Les périphrases contribuent également à superposer, au portrait d’Olive, un nouveau réseau d’images qui impose à l’imagination du lecteur une réalité nouvelle ou inattendue, en substituant une désignation indirecte à la mention du corps d’Olive : « De mon soleil la clarté radieuse » (11), ou « de ma vie à peu près expirée / le seul filet » (12) réactivent l’image du regard éclatant de la femme aimée. Quant à la périphrase mythologique, elle constitue un cas particulier, qui conduit dans le sonnet 16 à une autre forme de célébration des beautés d’Olive :

Qui a peu voir celle que Déle adore
 Se devaler de son cercle congneu,
 Vers le pasteur d’un long sommeil tenu
 Dessus le mont qui la Carie honore :
 Et qui a veu sortir la belle Aurore
 Du jaune lict de son espoux chenu,
 Lors que le ciel encor’tout pur et nu
 De mainte rose indique se colore¹⁴⁵ :

La comparaison mythologique avec Diane et avec l’Aurore est revivifiée par un enchaînement de périphrases, qui remplacent la désignation directe des personnages ou des éléments par une description de leurs attributs : Délos et la forme circulaire de la Lune évoquent la déesse Diane, le « pasteur » renvoie à Endymion endormi sur le mont Latmos en Carie, et l’« époux chenu » d’Aurore désigne Tithon. Associée à la précision des formes et des couleurs, la périphrase agrmente la référence érudite d’une vive représentation mythologique, qui enrichit l’éloge de « la beauté nompaille/ De ma Déesse » (v. 12-13) d’une description ornée et lui superpose un prestigieux paysage, tout en illustrant avec éclat le pouvoir « mythologisant » et divinisant de la poésie¹⁴⁶.

D’autres sonnets, enfin, procèdent par une description détaillée d’une partie du corps : c’est alors la vive représentation de celui-ci qui se nourrit des références mythologiques, et non l’inverse. Le pouvoir d’*enargeia* de la description l’emporte dans

¹⁴⁵ Du Bellay, *L’Olive*, 16, v. 1-8, *op. cit.*, p. 257.

¹⁴⁶ Sur le rôle des périphrases et sur leur « puissance mythologisante », voir la synthèse de N. Cernogora dans *Du Bellay. La Deffence..., L’Olive, op. cit.*, p. 303-308.

ce cas sur l'érudition des figures de substitution. Ces poèmes sont sans doute ceux où l'émulation avec les arts visuels est la plus patente. Ainsi, le sonnet 13, consacré à la main d'Olive, a parfois été comparé aux portraits féminins de la Renaissance, qui accordaient, comme le rappelle F. Joukovsky, une attention particulière à la main de la dame¹⁴⁷ :

La belle main, dont la forte foiblesse
D'un joug captif domte les plus puissans,
La main, qui rend les plus sains languissans,
Debendant l'arc meurtrier qui les cœurs blesse,
La belle main, qui gouverne et radresse
Les freins dorez des oiseaux blanchissans,
Quand sur les champs de pourpre rougissans
Guydent en l'air le char de ma maitresse,
Si bien en moy a gravé le protraict
De voz beautez au plus beau du ciel néés,
Que ny la fleur, qui le sommeil attrait,
Ny toute l'eau d'oubly, qui en est ceinte,
Effaceroient en mil'et mil'années
Vostre figure en un jour en moi peinte¹⁴⁸.

La description de la main est surtout un *topos* de la poésie amoureuse depuis Pétrarque ; les éditeurs modernes de Du Bellay rapprochent ce texte d'un sonnet de G. Mozzarello, qui figurait dans les *Rime diverse* de 1545¹⁴⁹. À l'instar du poète italien, Du Bellay structure la description par le mouvement anaphorique de son sonnet, qui permet de varier les approches de la main d'Olive et de superposer plusieurs images de celle-ci. Là encore, il amplifie la description par rapport à son modèle italien, auquel il emprunte les motifs de la main qui tend l'arc et de celle qui tient les « freinz » du char. Il étend sur tout le second quatrain la référence mythologique au char de Vénus traîné par des colombes, que le sonnet italien condensait sur un vers et demi, et substitue une description périphrastique à la désignation directe des lieux, des personnages et des motifs. L'identification d'Olive à Vénus s'en trouve renforcée ; elle suggère le caractère divin d'Olive et insère dans le sonnet un vivant tableau mythologique, les périphrases favorisant la présence des épithètes et des adjectifs verbaux, qui confèrent couleur et mouvement à la description : « freins dorez », « oiseaux blanchissans », « champs de pourpre rougissans ». Le motif du char de Vénus figurait dans une peinture du Rosso,

¹⁴⁷ F. Joukovsky, « Variantes et notes » de *L'Olive*, dans Du Bellay, *Œuvres poétiques*, I, Paris, Bordas, 1993, p. 285.

¹⁴⁸ *Ibidem*, 13, v. 1-10, p. 254.

¹⁴⁹ Voir *L'Olive*, éd. E. Caldarini, *op. cit.*, p... ; *L'Olive*, éd. revue et augmentée, dans Du Bellay, *Œuvres poétiques*, I, éd. H. Chamard, p. 37 ; *L'Olive*, dans Du Bellay, *Œuvres complètes*, II, éd. M-D. Legrand, M. Magnien, D. Ménager et O. Millet, p. 288.

La Mort d'Adonis, qui ornait la galerie François I^{er} de Fontainebleau¹⁵⁰. Sans aller jusqu'à lire le sonnet de Du Bellay comme une tentative de rivaliser avec cette œuvre picturale, on peut du moins souligner la richesse du tableau mythologique qu'il superpose à la description de la main d'Olive, autour d'un motif poétique et iconographique alors prisé. Dans le sizain, l'image du portrait « gravé » dans le cœur de l'amant, autre *topos* pétrarquien, et de la figure « peinte » en lui, introduit une métaphore artistique absente du sonnet de Mozzarello. On retrouve cette formule dans les derniers sonnets (18 et 19) de la séquence, au sein du *paragone* entre poésie et arts visuels, qui consacre désormais le recueil au seul portrait contenu dans le « cœur » de l'amant :

L'art peult errer, la main fault, l'œil s'ecarte.
De voz beautez mon cœur soit doncq'sans cesse
Le marbre seul, et la table, et la carte¹⁵¹.

Cet ensemble de sonnets se présente donc autant comme une série d'« échantillons » du pétrarquisme bellayen que comme une séquence pourvue d'une unité et d'une cohérence propres, seul moment de *L'Olive* consacré de manière continue au portrait physique de la dame. L'éclat incomparable d'Olive, souligné dès le sonnet de l'*innamoramento*, oblige le poète à multiplier les approches descriptives. Les portraits se présentent comme une expérimentation de la langue descriptive de Du Bellay, et plus largement comme l'illustration d'une poétique nouvelle fondée sur l'imitation et sur l'élévation de la langue. La variété des épithètes, le goût des descriptions périphrastiques et de l'érudition mythologique mettent en pratique un nouveau langage poétique, intégré dans une forme elle-même récente, le sonnet. Cette galerie de portraits peut ainsi se lire comme un micro-recueil dans le recueil, pourvu de la même variété lexicale et formelle, et du même mouvement cyclique que les deux *Olive* de 1549 et 1550 : le mouvement descendant amorcé par le sonnet de l'*innamoramento*, qui évoque l'apparition sur terre de la céleste Olive, se poursuit avec la description du corps, des cheveux au « pié », et se retourne en un mouvement ascendant de statufication puis de divinisation, qui préfigure la « crise de la représentation mimétique » (E. Buron)¹⁵² due à la trop grande perfection de l'objet aimé. La fin de cette séquence marque un

¹⁵⁰ Le motif vient des *Métamorphoses* d'Apulée, VI. Pour le rapprochement avec la peinture du Rosso, voir les notes du sonnet 13 de *L'Olive*, dans Du Bellay, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 288.

¹⁵¹ Du Bellay, *L'Olive*, 18, v. 12-14, op. cit., p. 43.

¹⁵² E. Buron, *La Deffence...*, *L'Olive*, op. cit., p. 129.

renoncement provisoire à la description physique de la dame : gravé dans le « cœur » de l'amant, le portrait d'Olive est désormais intériorisé, et la vive représentation cède la place aux inflexions lyriques de la complainte amoureuse. À la fin du recueil, le poète se destine désormais à chanter, selon une formule introduite en 1550, le « saint protrait » d'Olive¹⁵³.

En 1549, le portrait poétique s'inscrit ainsi comme un moment de l'itinéraire amoureux, poétique et spirituel décrit par le poète. On ne trouve guère d'équivalent à cette séquence descriptive dans les soixante-cinq sonnets ajoutés en 1550, qui prolongent cet itinéraire tout en approfondissant le thème des vertus célestes d'Olive et en y introduisant une dimension néoplatonicienne. Le mouvement général de *L'Olive* de 1550 conduit en effet à une redéfinition de la beauté et à une réorientation de la quête amoureuse et poétique, qui tend désormais à s'affranchir du sensible pour s'élever vers « l'Idée / De la beauté, qu'en ce monde j'adore » (113). Les sonnets de 1550 ne sont pourtant pas exempts de descriptions physiques, qui interviennent de façon plus dispersée dans le recueil, où ils introduisent selon C. Alduy un « facteur d'ambiguïté et d'altération » et rappellent la possibilité d'une « lecture parcellaire et stylistique » de l'œuvre¹⁵⁴. Alors que les portraits d'Olive, en 1549, s'organisaient en séquence et participaient d'une réflexion sur le pouvoir et sur l'objet même de la représentation poétique, ils insèrent à l'inverse, en 1550, des fragments descriptifs au sein d'un recueil globalement orienté vers une élévation poétique et spirituelle. La description peut désormais attester les possibilités expressives d'une poésie vouée à chanter non seulement les charmes de la dame, mais aussi une forme supérieure de beauté dont le corps n'est que l'incarnation. Plusieurs sonnets de 1550 se développent donc encore autour du portrait d'Olive, qui constitue à la fois un prolongement de la poétique descriptive expérimentée en 1549, et un dépassement, voire une élévation de celle-ci. Le sonnet 65, par exemple, reprend le modèle énumératif en parcourant les beautés d'Olive et les images qu'elles suscitent – « Ces cheveux d'or, ce front de marbre, et celle/ Bouche d'oeillez... » –, poussant à l'extrême le portrait métaphorique pour mieux mettre en évidence le caractère artificiel de la création poétique. Olive est finalement assimilée au « doux grave stile » qui définit l'écriture même du poète. Le sonnet 75 développe un portrait élogieux de la dame dans le cadre d'un tableau mythologique

¹⁵³ Du Bellay, *L'Olive*, 58, v.

¹⁵⁴ Sur cette analyse de la composition « en spirale » du recueil, où se mêlent linéarité d'un parcours et effets de répétition, voir C. Alduy, *Politique des « Amours »...*, *op. cit.*, p. 221-235.

représentant les « Nymphes » prélevant de la nature les plus parfaites beautés pour les attribuer à Olive. Les « lys » les « plus blanchissans », les « oeillets » les « plus rougissans » et « les plus belles choses » de la nature figurent bien le travail poétique de métaphorisation et d'imitation sélective qui préside au portrait de la dame. Les derniers vers, qui assimilent la gloire d'Olive à celle de « l'Anjou » natal du poète, signalent une volonté d'illustrer la langue natale du poète en y « greffant » la poésie mythologique des Anciens. Les beautés d'Olive échappent ainsi à la représentation mimétique, mais elles se prêtent au déploiement d'autres formes descriptives, qui substituent aux charmes insaisissables de la dame des images ou des tableaux naturels ou mythologiques.

Ainsi, alors que le recueil de 1549 explorait les limites de la représentation mimétique, les sonnets de 1550 font du portrait féminin l'occasion d'une réflexion sur les ressources propres de la description poétique : les incursions métopoétiques et l'ancrage angevin du portrait soulignent le travail d'imitation, d'appropriation et d'innovation opéré par Du Bellay sur ses modèles anciens et italiens. Olive symbolise au-delà de la beauté féminine une entreprise poétique nouvelle, soucieuse d'érudition et d'élévation, qui incite à rechercher derrière l'apparente « évidence » d'une description féminine, et le cadre restreint d'un sonnet, une ouverture aux beautés et à l'harmonie de l'univers.

c) *L'Olive* et *L'Antérotique* de 1549 : portrait et « contre-portrait »

En 1549, les sonnets de *L'Olive* sont accompagnés d'un bref opuscule poétique intitulé *L'Antérotique de la vieille et de la jeune amyé*. Bien qu'il s'agisse d'un long poème, nous avons pris le parti d'évoquer ce texte en complément des sonnets de *L'Olive* pour mieux souligner l'esthétique de la « contradiction » qui caractérise dès 1549 le portrait bellayen, et qu'une étude isolée de la seule *Olive* aurait tendance à négliger¹⁵⁵. Construit autour du double portrait d'une « vieille » à qui le poème est adressé et d'une belle « jeune amyé », *L'Antérotique* se présente en effet sous bien des aspects comme un contrepoint à l'esthétique descriptive de *L'Olive* ; il témoigne de la variété des sources et du style du poète, et contribue ainsi à faire de l'ensemble du recueil de 1549 l'« illustration » d'une esthétique de la *varietas* fondée sur l'imitation, telle que la recommande *La Deffence* la même année. La poésie française du XVI^e

¹⁵⁵ Nous empruntons le mot « contradiction » aux éditeurs de *L'Antérotique...* dans Du Bellay, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 315.

siècle ne manque certes pas de poèmes satiriques consacrés à de vieilles dames édentées ; Du Bellay lui-même développe ce thème dans des textes plus tardifs, notamment dans un sonnet des *Regrets* et dans les *Divers Jeux rustiques*¹⁵⁶. Cependant, *L'Antérotique* est le seul de ses textes où le portrait de la vieille est aussi développé et forme un contraste aussi net avec le portrait de la « jeune amye », soulignant déjà un rapport ambivalent avec le portrait pétrarquiste. Dans *L'Olive* de 1550, cette tension est déjà présente au cœur même du recueil, qui consacre deux sonnets à un personnage de vieille dame, « sale harpie, oiseau de triste augure », « charogne puante », qui prête ses traits à la Jalousie¹⁵⁷.

L'Antérotique développe ce diptyque dans le cadre d'une invective à la vieille dame, issue de la tradition satirique horatienne, ainsi que de Properce et d'Ovide¹⁵⁸. Mais le portrait même de la « vieille » et de la « jeune amye » s'inscrit bien dans une veine pétrarquiste et anti-pétrarquiste, héritée plus probablement des satiristes italiens comme F. Berni ou encore l'Arétin¹⁵⁹. De fait, le portrait de la vieille se construit sur une opposition terme à terme avec le portrait de la jeune fille, qui condense et accumule les principaux motifs du portrait de *L'Olive* de 1549 : les cheveux « crespes et blonds », les « traictz » des « beaux yeux ryans » et « l'arc » des « beaux sourcils voutilz », le céleste front, le teint plus beau que « l'Aurore » qui « L'Orient de pourpre colore », les lèvres d'où sort « une halaine fleurante/ Mieux qu'Arabie l'odorante », enfin le buste, « valée d'ivoire » aux « petits coutaux d'albastre »¹⁶⁰. Quant au portrait de la « vieille », il fonctionne comme un double inversé du portrait des beautés féminines, qui tend au lecteur le miroir inquiétant et grotesque d'une épouvantable laideur et d'un érotisme dévoyé :

Vieille, qui a as, ô vieille Beste !
 Plus d'yeux, que de cheveux en Teste.
 Vieille, à trois petiz bouz de Dentz
 Tous rouillez dehors, et dedens.
 Vieille qui as joue, et Narine

¹⁵⁶ Du Bellay, « Contre une vieille », « La Courtisane repentie » et « La Contre-repentie », « La Vieille Courtisane », *Divers Jeux rustiques* (1558), Chamard V, p. 128, 136, 142, 148. Voir aussi J. Bailbé, « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », *BHR*, n°26, 1964, p. 98-119.

¹⁵⁷ Du Bellay, *L'Olive*, 99, p. 337.

¹⁵⁸ Voir J. Bailbé, « Le Thème de la vieille femme... », article cité, p. 106-109.

¹⁵⁹ Sur ce point, voir J.-L. Nardone, « Les canons de la laideur : portraits des muses des antipétrarquistes », *Dérision et démythification dans la culture italienne*, P. U. de Saint-Etienne, 2003, p. 27-40.

¹⁶⁰ Du Bellay, *L'Antérotique...*, v. 98, 109-113, 118-119, 125-126, 133-134, 146-147, Chamard I, p. 131-134.

Bordées de Crasse, et farine,
 De bave la Bouche, et Gensitive,
 Et les yeux d'Ecarlate vive.
 Vieille, qui as telle Couleur,
 Que celle, qui par grand'douleur
 Du bien d'autrui se lamentant,
 Se va soymesmes tormentant.
 Et couchée à plat sur le ventre
 En lieu, où point le Soleil n'entre,
 Par nourrissage de ses œuvres
 Se paist de Serpens, et Couleuvres.
 Vieille, horrible plus que Meduse [...] ¹⁶¹.

Tous les éléments du portrait de la vieille forment un parfait contrepoint aux beautés de la « jeune amye » : le front ridé, le cheveu rare et les dents gâtées, les yeux et les gencives « écarlates », le teint blême qui rappelle les couleurs même de la jalousie, la « crasse » et l'absence de lumière qui s'opposent à la pureté et à l'éclat de la femme dans le portrait pétrarquiste. La suite du portrait évoque aussi sa « semblable halaine / A celle du stigieux Gouphre » et enjoint la vieille femme de ne pas se montrer à la lumière du jour, de peur qu'elle n'y donne « quelque tache » au Soleil ¹⁶². Enfin la comparaison avec Méduse et la référence aux « Serpens, et Couleuvres », introduisent une référence ovidienne dans le poème et associent le personnage de la vieille à une force malfaisante, à l'opposé de la divine et céleste Olive ¹⁶³. Belle jeune fille transformée en monstre « pétrifiant » de laideur, à la chevelure de serpents, Méduse fait de la vieille le miroir inversé d'Olive : son pouvoir pétrifiant, capable de lier la langue et la plume du poète, n'a d'égal que l'éblouissement suscité par les beautés de la jeune femme. Elle incarne aussi bien la dangereuse puissance du désir amoureux, qui emprisonne de ses liens le cœur du poète, que la perte de l'éloquence, voire, selon Louis Marin, le danger même de la représentation ¹⁶⁴.

Le jeu sur les antithèses, les antonymes et les inversions construisent ainsi un diptyque où l'image de la beauté et l'érotisme léger s'efforcent de conjurer la tentation de la laideur et de l'obscénité. En réalité, et malgré la précision comique du portrait de la vieille femme, la vive représentation apparaît là comme un jeu purement littéraire, qui

¹⁶¹ Du Bellay, *L'Antérotique*, v. 12-27, Chamard I, p. 127-128.

¹⁶² *Ibidem*, v. 31-34 et v. 39-42.

¹⁶³ Sur l'association de la « vieille » à une sorcière, héritée de la tradition antique (Horace, Propertius, Ovide), voir là encore J. Bailbé, « Le thème de la vieille femme... », article cité, p. 110-112. La « vieille » de *L'Antérotique* annonce les invectives de Ronsard « Contre Denise Sorcière » dans les *Odes* de 1550.

¹⁶⁴ L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008. Sur le motif de la Méduse dans les représentations du XVI^e siècle, voir N. J. Vickers, « Les Métamorphoses de la Méduse... », article cité, et *supra*.

oppose moins deux esthétiques artistiques qu'elle ne confronte deux possibles de la poésie bellayenne de 1549. Le poète procède dans ce texte de la même façon que pour les portraits d'Olive, par l'imitation de plusieurs modèles, parmi lesquels l'Horace satirique des *Epodes*, le Properce des *Élégies*, l'Ovide des *Métamorphoses*, mais aussi la poésie satirique et anti-pétrarquiste italienne, plus particulièrement « bernésque », pour la référence ironique à l'éclat rougeoyant des yeux et des gencives¹⁶⁵. Par sa précision et sa force comique, le portrait de la vieille femme présente ainsi une nouvelle illustration des pouvoirs mimétiques de la poésie ; mais surtout, dans un rapport parodique et burlesque avec le portrait d'Olive, il suggère la variété descriptive de la poésie amoureuse de Du Bellay, sa capacité de mettre à distance le pétrarquisme pour s'aventurer dans un registre plus bas, et expérimenter les possibilités descriptives « d'un alexandrinisme satirique et humoristique »¹⁶⁶. Ainsi, non seulement *L'Antérotique* contribue à remplir le programme poétique de *La Deffence...*, mais il incite aussi à une lecture rétrospective des portraits de *L'Olive* comme illustration d'un pétrarquisme renouvelé, expérimentation poétique plutôt qu'expression d'une voix amoureuse.

2. *Cassandre : le « protraict au vif » (1552-1553)*

Les *Amours* de 1552, ou *Amours de Cassandre*, constituent l'un des premiers recueils poétiques à accorder une place aussi importante au portrait féminin. Celui-ci prend part à une émulation avec les arts visuels plus nettement affirmée que dans *L'Olive*. Les *Amours* de Ronsard font du portrait poétique le lieu d'une affirmation des pouvoirs de la poésie et de sa supériorité sur les autres arts. La vive représentation devient un enjeu majeur de ce recueil de sonnets, et le portrait même de Cassandre concentre une grande part des innovations poétiques, lexicales et descriptives introduites par Ronsard en 1552. Le portrait est dès lors appelé à devenir la forme descriptive spécifique du genre des « Amours », dont la publication de Ronsard constitue à la fois l'acte de naissance et la consécration¹⁶⁷.

¹⁶⁵ J.-L. Nardone, « Les Canons de la laideur... », article cité, identifie ces éléments dans certains textes de Berni (*Rime*) ou de Politien.

¹⁶⁶ Nous empruntons cette formule aux éditeurs de *L'Antérotique*, dans Du Bellay, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 317.

¹⁶⁷ C'est avec Ronsard que le titre d'*Amours* est introduit dans la langue éditoriale française. Sur ce point, voir C. Alduy, *Politique des « Amours »...*, *op. cit.*, p. 129-139.

a) Du portrait gravé au portrait littéraire : représenter Cassandre

L'importance du portrait apparaît dès les premières pages des *Amours*, où apparaît le double portrait gravé de Ronsard et de Cassandre. P. Laumonier attribue cette gravure au peintre et poète Nicolas Denisot, alias le Conte d'Alsinois, ami de la Pléiade. V. Denizot remarque quant à elle l'aspect « inhabituel » des deux protagonistes par rapport aux portraits qui ornent parfois les recueils amoureux : Ronsard en empereur romain couronné de myrte, et Cassandre laissant deviner ses charmes à peine voilés d'une étoffe légère, qu'elle met au compte de la *persona* guerrière et « impérialiste » du poète et, surtout pour la représentation de la femme, à l'influence du modèle italien, peut-être celle de Michel-Ange¹⁶⁸. Mais la couronne de myrte qui ceint le visage du poète rappelle aussi, immanquablement, le laurier de Pétrarque¹⁶⁹. Les *Amours* s'inscrivent ainsi dans le mouvement d'une *translatio studii* : il s'agit de s'approprier la poétique et le prestige du pétrarquisme pour fonder une nouvelle poésie amoureuse, orientée à la fois vers l'illustration de la langue et vers la constitution d'un patrimoine littéraire national. Le portrait participe pleinement de cette poétique de l'éclat. Dans les premières éditions des *Amours*, le double portrait de Cassandre et de Ronsard surmonte deux épigrammes en grec de Jean-Antoine de Baïf, condisciple et ami du poète ; la disposition des vers simule un début de dialogue entre les deux amants, comme pour instaurer d'entrée de jeu un lien étroit entre la voix lyrique et la création d'une image visuelle. Le dialogue entre poésie et arts visuels se poursuit tout au long du recueil, qui se clôt précisément sur un sonnet de Nicolas Denisot, « Sur la couronne de myrthe de Ronsard »¹⁷⁰, tandis que *Le Cinquième livre des Odes*, qui le prolonge en 1552, se termine sur une ode adressée au « Conte d'Alsinois ». Dans la fiction du recueil, Denisot, auteur réel ou allégué du portrait gravé, apparaît donc bien comme un double du poète, créateur comme lui d'une Cassandre de papier dont il s'efforce de construire l'image sous les yeux du lecteur.

¹⁶⁸ V. Denizot suggère que le graveur a pu s'inspirer d'un portrait de Zénobie dessiné par Michel-Ange. Voir « *Comme un souci aux rayons du Soleil* ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003, p. 137-141. Pour une étude plus large du portrait dans les frontispices des recueils de sonnets amoureux, voir C. Alduy, *Politique des « Amours »...*, *op. cit.*, p. 317-333.

¹⁶⁹ Pétrarque n'est pas seulement le poète de Laure et de son emblème, le laurier, mais aussi le poète couronné de lauriers au Capitole en 1341. Les portraits de Pétrarque représentaient souvent le poète avec sa couronne de lauriers, parfois avec Laure en vis-à-vis y compris dans les éditions françaises de ses œuvres : voir par exemple *Il Petrarca*, Lyon, Jean de Tournes, 1547, page de titre ; *Il Petrarca*, Lyon, Guillaume Rouillé, p. 16 (ces deux portraits sont reproduits dans C. Alduy, *Politique des « Amours »...*, *op. cit.*, p. 321).

¹⁷⁰ Ronsard, *Les Amours* (1552), Lm IV, p. 180.

Or, au sein même du recueil, trois sonnets font allusion à un portrait de Cassandre exécuté par Nicolas Denisot. Dans le sonnet 9, le poète se met en scène dans une nature sauvage et solitaire, contemplant l'image de la femme aimée :

Là, renversé dessus leur face dure
Hors de mon sein je tire une peinture,
De tous mes maux le seul allègement,
Dont les beaultez par Denisot encloses,
Me font sentir mille metamorphoses
Tout en un coup, d'un regard seulement.¹⁷¹

Une nouvelle mention d'un « portrait » de Cassandre apparaît au sonnet 34 ; il s'agit vraisemblablement du même portrait¹⁷² :

Puis je me plain d'un portraict inutile,
Ombre du vrai que je suis adorant,
Et de ces yeux qui me vont devorant
Le cœur bruslé d'une flamme gentille¹⁷³.

La référence picturale établit ainsi un lien entre les sonnets et leur paratexte, entre le réel – la gravure à l'effigie de Cassandre – et la fiction, instituant un échange entre Nicolas Denisot et le poète lui-même, tour à tour commanditaire et dédicataire de l'artiste. Dans les deux sonnets, la mention du tableau de Denisot souligne déjà une forme d'émulation entre le portrait pictural et le portrait poétique. Le sonnet 9 oppose, par le double jeu de la rime (*encloses/metamorphoses*) et de l'hyperbole (*mille metamorphoses*), la forme « close » du tableau et la variété du texte poétique, qui d'un regard porté sur les beautés de la femme aimée fait naître une infinité d'images¹⁷⁴. Le sonnet 34 dénonce quant à lui, avec des accents platoniciens qui rappellent certains sonnets de *L'Olive*, l'« inutilité » du portrait peint, « ombre » de la « vraie » Cassandre, mais aussi du seul « vrai » portrait possible, que tente de réaliser le poète de sonnet en sonnet. On trouve dans d'autres sonnets la trace de ce *paragone* : des expressions comme « vaine peinture », « image incertaine », « idole feinte » traduisent l'insuffisance de la

¹⁷¹ Ronsard, *Les Amours* (1552), IX, v. 9-14, *Œuvres complètes*, IV, édition P. Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1992 (1^{er} éd. 1925), p. 13-14. Les citations suivantes des *Amours* de 1552 sont tirées de la même édition.

¹⁷² C'est ce que suggère Marc Antoine Muret, dans le *Commentaire* qui accompagne l'édition des *Amours* de 1553 : *Les Amours, leurs commentaires* (éd. de 1553), éd. C. de Buzon et P. Martin, Paris, Didier érudition, 1999.

¹⁷³ *Les Amours* (1552), XXXIV, v. 5-8.

¹⁷⁴ C. Alduy propose une analyse un peu différente de ce sonnet : la forme close et l'unité du portrait gravé constituerait selon elle « l'horizon rêvé » du recueil de sonnets, voué à la discontinuité. Voir *Politique des « Amours »*, *op. cit.*, p. 328-329.

représentation figurative, qu'elle soit le produit de l'art du peintre ou le fruit de l'imagination du poète, pour restituer la « vraie » et « divine » beauté de Cassandre¹⁷⁵.

Le troisième sonnet consacré à un portrait de Denisot permet de préciser le sens que donne Ronsard à cette comparaison entre les arts. Il est probablement inspiré des deux sonnets de Pétrarque à Simone Martini. Seul sonnet du recueil directement adressé au peintre, il constitue une invitation à la contemplation : le poète suggère à Denisot de s'élever en pensée jusqu'au monde des dieux, pour « fantastiquer » – « imaginer en son esprit », selon Muret – une idée de la plus parfaite beauté.

Haulse ton aile, et d'un voler plus ample,
Forçant des ventz l'audace et le pouvoir,
Fay, Denisot, tes plumes esmouvoir,
Jusques au ciel où les dieux ont leur temple.
Là, d'œil d'Argus, leurs deitez contemple,
Contemple aussi leur grace, et leur sçavoir,
Et pour ma Dame au parfait concevoir,
Sur les plus beaulx fantastique un exemple.
Moissonne après le teint de mille fleurs,
Et les detrampe en l'argent de mes pleurs.
Que tiedement hors de mon chef je ruë :
Puis attachant ton esprit et tes yeulx
Dans le patron desrobé sur les dieux,
Pein, Denisot, la beauté qui me tue¹⁷⁶.

Le sonnet de Ronsard se développe sur le même arrière-plan néoplatonicien que ceux de Pétrarque : la « vraie » beauté est une Idée divine qui transcende l'humain. Cependant, alors que Pétrarque plaçait la beauté toute spirituelle de Laure dans le monde céleste, Ronsard s'affranchit de cette stricte opposition entre le divin et l'humain. Au mouvement ascensionnel évoqué dans les quatrains succède, dans le sizain, un mouvement descendant : après avoir contemplé les beautés des dieux, le peintre se tourne vers la nature, à laquelle il emprunte les couleurs de son tableau (« le teint de mille fleurs »), et vers le corps même du poète, qui dilue la peinture de ses « pleurs ». Le dernier tercet fait de la représentation de Cassandre une synthèse entre une forme idéale (le « patron »), conçue par « l'esprit » du peintre à partir des beautés observées dans les cieux, et les couleurs de la nature qui se présentent à ses « yeux ». Alors que le portrait de Laure s'offrait comme la reproduction d'un modèle unique et parfait, le portrait de Cassandre fait ainsi l'objet d'une imitation sélective et créatrice : le peintre

¹⁷⁵ Respectivement dans les sonnets 124, v. 8 ; 125, v. 7 ; 93, v. 12, Lm IV, p. 121, 122, 93.

¹⁷⁶ Ronsard, *Les Amours*, 106, Lm IV, p. 104-105. Sur ce texte, voir aussi A. Gendre, *L'Esthétique de Ronsard*, p. ..., et V. Denizot, « *Comme un soucy...* », *op. cit.*, p. 146.

« fantastique » l'idée de la beauté, il la construit plus qu'il ne la reproduit¹⁷⁷. Enfin, en valorisant l'imagination créatrice du peintre, le poète se place lui-même en position de créateur : à la différence de Pétrarque qui évoquait un tableau déjà achevé, Ronsard se met en scène comme commanditaire d'une œuvre à venir : le mode injonctif, associé au temps présent des verbes, guide le pinceau de Denisot et réalise en acte, sous les yeux du lecteur, le portrait de Cassandre. Pétrarque regrettait de ne pas être Pygmalion pour pouvoir donner vie et parole au portrait de Laure ; Ronsard, lui, représente dans le même mouvement la construction de l'image de Cassandre et le pouvoir démiurgique du poète capable de donner vie à ses créations, qui trouvera sa pleine expression dans l'« Élégie à Janet » de 1556¹⁷⁸.

Ce sonnet traduit ainsi les enjeux du portrait ronsardien dans le recueil de 1552 : comme dans *L'Olive*, le portrait poétique entend rendre compte de la « vraie » beauté de la dame, physique et spirituelle. Mais Ronsard entend la vive représentation de la beauté comme une synthèse entre un idéal conçu par l'esprit du poète et le spectacle que lui offre la contemplation des beautés terrestres. Les portraits de Cassandre reflètent cette volonté de concilier idéalisation de la femme et fidélité mimétique au spectacle varié de la nature.

b) Les portraits de Cassandre : description et métamorphose poétique

Plus encore que les sonnets de *L'Olive*, les *Amours* de 1552-1553 présentent une grande variété dans l'art du portrait. Celle-ci témoigne d'une recherche sur le potentiel descriptif de la poésie amoureuse dont on ne trouve pas d'équivalent dans les autres recueils d'*Amours* de Ronsard : *La Continuation des Amours* de 1555 et la *Nouvelle Continuation...* de 1556 illustrent un style plus « bas », d'où les descriptions ne sont certes pas exclues, mais qui n'attache pas à la vive représentation les mêmes enjeux que cette poésie d'éloge érudite et élevée, qui expérimente alors un nouveau langage poétique amoureux.

À la différence de *L'Olive* de 1549, les *Amours* de 1552-1553 n'organisent pas le portrait de la dame en séquence ; le portrait est plutôt disséminé tout au long du recueil, omniprésent en même temps que fragmenté. Dès les tout premiers vers, l'accent est mis

¹⁷⁷ Sur cette intériorisation de « l'Idée » du beau et son assimilation à la faculté de l'imagination chez les artistes et les théoriciens de la Renaissance, voir E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1989, ch. III : « La Renaissance », p. 63-93 ; et *supra*, ch. II, « *Mimesis* et imitation : le modèle et l'Idée ».

¹⁷⁸ Sur ce texte, voir *infra*.

sur l'importance du visuel : à la dénégation inaugurale de *L'Olive* (« Je ne quiers pas... ») s'est substituée une injonction à « voir » les sonnets du poète : « Qui voudra *voyr* comme un Dieu me surmonte [...] / Me vienne *voir* [...] »¹⁷⁹. Les sonnets des *Amours* traduisent en effet la volonté de donner à voir l'objet décrit, même si le poète, devant la beauté de son modèle, sacrifie parfois au *topos* de modestie. Le sonnet 4 met en scène l'insuffisance du poète confronté au regard de l'aimée, qui l'« empierre » telle une « horrible Méduse »¹⁸⁰. La figure de Méduse désigne là encore une puissance négative du désir amoureux et peut-être du désir poétique, susceptible de priver le poète du don de l'éloquence. Dans d'autres sonnets, cette modestie trop nettement affichée, démentie par un éloquent développement descriptif, apparaît plus clairement comme un jeu avec les codes de la poésie amoureuse¹⁸¹ :

Quand j'aperçoy ton beau chef jaunissant,
 Qui l'or filé des Charites efface,
 Et ton bel œil qui les astres surpasse,
 Et ton beau sein chastement rougissant :
 A front baissé je pleure gemissant,
 De quoy je suis (pardon digne de grace)
 Soubz l'humble voix de ma rime si basse,
 De tes beaultez les honneurs trahissant.
 Je connoy bien que je devroy me taire,
 Ou mieux parler : mais l'amoureux ulcere
 Qui m'ard le cœur, me force de parler¹⁸².

Le portrait en buste qui occupe le premier quatrain désamorce les interrogations du poète sur sa capacité de décrire la dame et ne laisse entrevoir, derrière cette posture d'humilité excessive, qu'un effet de variation sur le portrait féminin, voire une reprise discrètement parodique du *topos* de l'ineffable et de l'indicible, cher aux poètes pétrarquistes et aux sonnets de *L'Olive*. La plupart des sonnets descriptifs des *Amours* témoignent plutôt d'un goût pour la description vivante et détaillée, qui met en scène une émulation, réelle ou affichée, avec les arts visuels. Tous les portraits de Cassandre ne constituent pourtant pas des *ekphraseis* ou des tableaux propres à susciter l'image de la femme dans l'esprit du lecteur ; le portrait ronsardien se nourrit du même réseau

¹⁷⁹ Ronsard, *Les Amours*, 1, Lm IV, p. 5-6 : « Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte/ [...] / Qui voudra voir une jeunesse prompte/ [...] Me vienne voir : il voirra ma douleur / [...] Et si voirra que je suis trop heureux, / D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux... ». La formule est héritée du « Chi vuol veder » de Pétrarque et des pétrarquistes. Chez Ronsard, la présence insistante du verbe « voir » est maintenue jusque dans les éditions de 1567 et 1578, qui le remplacent alors par « lire » (« Me vienne lire », 1578) ou « connoistre » (Et connoistra, que je suis trop heureux », 1567).

¹⁸⁰ *Ibidem*, 8, v. 1-4, p. 12.

¹⁸¹ V. Denizot, « *Comme un soucy...* », p. 152, oppose cette « coquetterie littéraire » au « rôle structurant » de « l'excuse » chez Du Bellay.

¹⁸² Ronsard, *Les Amours*, 55, v. 1-11, Lm IV, p. 57.

métaphorique que ses prédécesseurs, et comme chez ces poètes le portrait tend parfois à être enseveli sous une accumulation d'images pétrarquistes qui désignent sans vraiment la décrire la beauté hyperbolique de la dame :

Ce beau coral, ce marbre qui soupire,
Et cest ébène ornement d'un sourci,
Et cest albatre en voute racourci,
Et ces zaphirs, ce jaspe, ce porphyre [...] ¹⁸³

Ce quatrain juxtapose des métaphores fréquentes dans la poésie amoureuse pétrarquiste, le plus souvent dans un emploi *in absentia* qui tend à réduire le portrait à une froide accumulation de minéraux, soulignée par l'anaphore et condensée dans l'énumération du vers 4. Mais Ronsard prend le parti de mettre en avant le caractère artificiel de cette description, en introduisant dans les deux vers centraux des notations d'ordre technique et artistique : l'ébène sert d'« ornement » au sourcil, l'albâtre est « racourci » en « vouîte » pour figurer le front ¹⁸⁴. La représentation est donc assumée comme telle. On retrouve cette tendance proprement ronsardienne à réactiver le sens premier des métaphores par l'emploi d'un lexique technique précis, qui crée dans ces vers un double réseau d'images, minéral et artistique, grâce auquel l'image virgilienne et pétrarquienne du « marbre qui soupire » prend sens ¹⁸⁵ : le minéral sculpté et le corps « orné » donnent vie non à la femme elle-même, mais au geste créateur du poète, qui transforme les éléments de la nature en objets d'art ¹⁸⁶.

Ainsi, alors que l'accumulation d'images pourrait conduire à écraser la description sous le poids des ornements, Ronsard joue pleinement le jeu de l'artifice et désigne Cassandre, au-delà de la femme aimée et admirée, comme une œuvre d'art façonnée à partir des images empruntées ou « pillées » aux auteurs qui l'ont précédé. La fécondité de ces associations d'images pétrarquistes et de termes techniques, qui transforme l'imitation en vive représentation, est particulièrement manifeste dans les sonnets qui s'inspirent d'un modèle unique, comme dans le sonnet 156, imité du célèbre

¹⁸³ *Ibidem*, 23, v. 1-4, p. 26-27.

¹⁸⁴ Sur le verbe « ra[c]courcir », qui désigne un effet de perspective qui donne l'illusion du relief sur une surface plane, et sur l'importation de ce mot dans le lexique français, voir *supra*, ch. II, « L'importation du lexique artistique... ».

¹⁸⁵ Virgile (*spirantia signa*), *Géorgiques*, III, 34 ; Pétrarque (*spirantia marmora*), *Lettres familières (Rerum familiarum)*, *Correspondance*, II, IV-VII, éd. P. Laurens (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

¹⁸⁶ Sur l'association des arts visuels dans les portraits de Cassandre, et plus spécifiquement sur la place de la joaillerie et de l'art floral, voir Claude-Gilbert Dubois, « Motifs sculpturaux et décoratifs dans la poésie amoureuse (Recueil de 1552-3) », *Ronsard in Cambridge : proceedings of the Cambridge Ronsard colloquium* (1985), éd. P. Ford, Cambridge French Colloquia, 1986, p. 12-25.

« Madonna sete bella » de l'Arioste, qui avait déjà servi de modèle au sonnet 7 de *L'Olive* :

Son chef est d'or, son front est un tableau
Où je vois peint le gaing de mon dommage,
Belle est sa main, qui me fait devant l'age,
Changer de teint, de cheveux, et de peau¹⁸⁷.

Le sonnet de Ronsard reprend la structure d'ensemble de celui de l'Arioste, tout en y introduisant, dès les premiers vers, une métaphore picturale qui souligne l'irréalité de la femme aimée, son statut de pure représentation. Là où Du Bellay concentrait l'amplification descriptive sur le renforcement ou l'ajout de métaphores¹⁸⁸, Ronsard modifie en profondeur le système métaphorique de l'Arioste, et met en évidence le travail même de la description. Le *je* du poète, absent du poème de l'Arioste, apparaît dès le premier quatrain ; les traits de Cassandre forment un « tableau » qui donne à voir, sous l'or d'une chevelure ou derrière la beauté d'une main, l'imaginaire de son créateur. Ainsi, tandis que la structure distributive du sonnet disperse le portrait en suivant l'organisation strophique, renforçant l'effet de fragmentation et de déréalisation du corps, le système métaphorique laisse la place à un imaginaire mythologique, constituant dans chaque strophe un tableau à l'intérieur du tableau :

Belle est sa bouche, et son soleil jumeau,
De neige et feu s'embellit son visage,
Pour qui Juppin reprendroyt le plumage,
Ore d'un Cygne, or le poil d'un toreau.
Doux est son ris, qui la Meduse mesme
Endurciroyt en quelque roche blesme,
Vangeant d'un coup cent mille cruaultez¹⁸⁹.

La fragmentation du portrait devient la condition d'une vive représentation des beautés de Cassandre. Les parties du visage donnent lieu à un développement descriptif qui les anime en même temps qu'il les déréalise : transposées dans un micro-récit mythologique, les beautés de Cassandre deviennent les protagonistes d'une série de métamorphoses ovidiennes qui désignent les « changements » successifs du poète-amant, annoncés dès le premier quatrain. La métaphore picturale utilisée au début du sonnet peut ainsi être lue comme une invitation à voir dans le portrait dispersé de Cassandre, possible image du recueil, le tableau vivant d'une poétique qui joue de la

¹⁸⁷ Ronsard, *Les Amours*, 156, v. 1-4, Lm IV, p. 149.

¹⁸⁸ Voir *supra*, notre analyse du sonnet 7 de *L'Olive*.

¹⁸⁹ Ronsard, *Les Amours*, 156, v. 5-11, Lm IV, p. 149.

diversité de ses sources et place la métamorphose au cœur du dispositif descriptif. Dans les derniers vers, le mythe inversé de Méduse, « pétrifié(e) » à son tour par le sourire de Cassandre, peut alors être lu comme l'affirmation du pouvoir de représentation de la poésie, capable de conjurer l'imaginaire du silence et de la pétrification en donnant vie et mouvement à son objet.

Ainsi se constitue dans les *Amours* une représentation mouvante de Cassandre, née d'un travail constant d'amplification et d'appropriation des modèles littéraires, latins ou pétrarquistes, du poète. L'exhibition de l'artifice fait du portrait de Cassandre une image du travail de l'artiste, une représentation de la création poétique. Les descriptions des *Amours* ne recréent pas tant l'image de la femme qu'elles ne la revivifient par le pouvoir métaphorique et métamorphique de la poésie. Lorsque la métamorphose aboutit, le portrait peut alors se constituer en un tableau qui s'étend sur l'ensemble d'une strophe ou des quatrains, voire d'un sonnet tout entier. Ce que fait alors apparaître la description, ce n'est pas le corps même de Cassandre, mais le regard que porte sur lui le poète, et le mouvement auquel il le soumet :

Quand au matin ma Deesse s'abille
D'un riche or cresse ombrageant ses talons,
Et que les retz de ses beaux cheveux blondz
En cent façons enonde et entortille ;
Je l'acompare à l'escumiere fille,
Qui or peignant les siens jaunement longs,
Or les ridant en mille crespillons
Nageoyt abord dedans une coquille¹⁹⁰.

Les quatrains de ce sonnet offrent l'exemple caractéristique d'un portrait qui confine à l'*ekphrasis* d'œuvre d'art : la description de la chevelure de Cassandre amène la comparaison avec Vénus. L'image de la déesse sortie d'une coquille rappelle inévitablement *La Naissance de Vénus* de Botticelli. En réalité, Ronsard n'avait pas pu voir ce tableau, mais il en connaissait vraisemblablement la source littéraire, une *ekphrasis* des *Stanze per la giostra* du poète toscan Politien qui décrivait le palais de Vénus¹⁹¹. La naissance de Vénus constituait de plus un motif iconographique et poétique répandu. Le commentaire de Muret rappelle une anecdote de Pline qui évoquait une Vénus peinte par Apelle, et les poètes de *l'Anthologie grecque* avaient fait

¹⁹⁰ *Ibidem*, 39, v. 1-8, p. 42.

¹⁹¹ A. Politien, *Stanze*, I, 99-104, *Poesie volgari*, éd. F. Bausi, Roma, Vecchiarelli, 1997. Sur l'*ekphrasis* des portes de Vénus, voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence...*, *op. cit.*, p. 283-293. Sur l'*ekphrasis* de Politien comme source du sonnet de Ronsard, voir I. Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques*, *op. cit.*, p. 25-27.

de ce motif un de leurs objets de prédilection. Ce motif avait aussi inspiré un poème de J. A. de Baïf, également cité par Muret en 1553¹⁹². Enfin, il figurait également dans les illustrations du *Songe de Poliphile* de F. Colonna et dans un bas-relief de Rosso qui ornait la galerie François I^{er} à Fontainebleau¹⁹³. La description de Cassandre en Vénus s'inscrit ainsi dans une tradition d'*ekphraseis* d'une œuvre d'art plus imaginaire que réelle, que Ronsard enrichit de sa propre tendance à la description ornée. L'évocation artificialisée du corps nu, le recentrement de la description sur un détail du corps, le mouvement « serpentín » d'ondoiement et de torsion de la chevelure qui reproduit la surface « ridée » de la mer, la vivacité des couleurs jaune et or, ne sont pas sans rappeler certaines *ekphraseis* mythologiques des *Odes* ; ils renvoient aussi à des éléments caractéristiques d'un « maniérisme paganisant », tel que le définit M. Raymond¹⁹⁴.

Toutefois, dans ce sonnet, Ronsard cherche moins à fixer le portrait de Cassandre en déesse qu'à faire naître l'image même de la métamorphose : le « Je » du poète régit une disposition symétrique des deux strophes autour du verbe-pivot « acomparer », tandis que la récurrence des sons *or* et *on* estompe cette symétrie trop nette en diffusant les motifs de l'or, du blond et de l'onde sur l'ensemble des vers 1 à 8. Enfin les enjambements favorisent la fluidité du rythme, si bien que l'image de Vénus finit par se superposer à celle de Cassandre, achevant la métamorphose de la femme en divinité :

De femme humaine encore ne sont pas
Son ris, son front, ses gestes, ni ses pas...¹⁹⁵

Si ce sonnet offre l'exemple assez rare, même dans les *Amours*, d'un portrait qui prend la forme d'une *ekphrasis*, les autres descriptions développées de Cassandre dans les sonnets du recueil témoignent également du lien étroit qui unit le portrait amoureux ronsardien et la poétique de la métamorphose. Ce n'est pas une image de Cassandre, mais l'infinité d'images nées de la figure de Cassandre que le poète entend montrer au lecteur. La vive représentation n'a pas tant pour objet la dame elle-même que la dame transformée en éléments naturels, en déesse ou en nymphe. Tel sonnet présente un gracieux portrait de Cassandre en « dryade » assise au milieu des fleurs, « echevelée en

¹⁹² M. A. de Muret, *Commentaire des Amours* (1553), éd. citée, p. 49-50.

¹⁹³ Sur ce point, voir I. Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques*, *op. cit.*, ch. I. Le bas-relief de Rosso est également mentionné par M. McGowan, en rapport avec la poétique du portrait de Ronsard, dans *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley, University of California Press, 1985. Sur la présence du motif de « la naissance de Vénus » dans la gravure française, voir H. Zerner, *École de Fontainebleau...*, *op. cit.*

¹⁹⁴ M. Raymond, « La Pléiade et le maniérisme », article cité.

¹⁹⁵ *Ibidem*, v. 9-10

simple verdugade »¹⁹⁶ ; tel autre, à l'inverse, s'attarde sur un détail du corps : c'est la chevelure blonde qui se prête au développement d'une vive représentation, qui est aussi vivante métamorphose, « merveille » même, « Quand ses cheveux troussés dessus l'oreille / D'une Venus imitent la façon »¹⁹⁷.

Les multiples métamorphoses de Cassandre présentent donc l'intérêt de mettre en évidence le pouvoir de métamorphose de la poésie, et d'éveiller l'imaginaire visuel du lecteur en superposant à l'image de la dame une figure mythologique parfois présente dans l'iconographie du temps. Le portrait ronsardien est vive représentation et mise en mouvement. La figure de Cassandre offre une image de la poésie ronsardienne, reflet du désir créateur d'un poète-Pygmalion qui entend façonner en artiste et en poète l'objet de son désir, lui donner vie et mouvement sous de multiples formes. Au-delà donc de l'émulation affichée avec les arts visuels, c'est une autre forme de rivalité, plus profonde et peut-être aussi plus féconde, que révèlent les portraits de Cassandre : l'image de l'artiste au travail laisse aussi entrevoir la figure d'un poète féru d'érudition et d'imitation, qui joue constamment avec le modèle descriptif pétrarquiste pour mieux le renouveler, le transformer et lui « redonner vie ».

B. Le portrait dans les poèmes à forme libre : l'« Elegie à Janet »

En dehors des sonnets, le portrait n'est en réalité pas si fréquent chez les poètes du corpus et de la période étudiés. Le sonnet est considéré dans les premières années de la Pléiade comme le genre pétrarquiste par excellence, tandis que les plus longs poèmes privilégient souvent, dans les années 1550, d'autres sources littéraires, souvent latines et néo-latines, au contenu plus philosophique, encomiastique ou plus rarement satirique. Peletier, par exemple, ne s'intéresse guère à cette forme poétique en dehors de quelques sonnets de *L'Amour des amours*. Dans ses *Œuvres poétiques* de 1547, en réponse au poème « Des beautés qu'il voudroit en s'amie » de Ronsard, il décrit le portrait du parfait amant et homme de cour, mais sans se départir d'une distance discrètement ironique à l'égard des codes de la poésie amoureuse pétrarquiste que commence alors à élaborer la jeune Pléiade : en témoigne la « pointe » épigrammatique de son poème, qui

¹⁹⁶ Ronsard, *Les Amours*, 51, v. 1-4, Lm IV, p. 53-54.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 76, v. 10-11, p. 77.

imagine le parfait amant « cocu »¹⁹⁸. Quant à Du Bellay, il marque ses distances avec le portrait pétrarquiste dès l'ode « À une dame » de 1553, qui tourne en dérision les codes de la représentation amoureuse et qui reparaît en 1558, sous le titre plus explicite « Contre les pétrarquistes », dans les *Divers jeux rustiques*. Dans ce même recueil, il développe plusieurs portraits d'une vieille courtisane, qui se rapprochent davantage de la veine anti-pétrarquiste de *L'Antérotique*, nourrie par la lecture de l'Arétin, que de la poésie amoureuse de *L'Olive*. Le portrait amoureux lui-même est contaminé par cette distance ironique : morcelé et parcouru hâtivement, il est réduit à une accumulation d'images et de métaphores conventionnelles débitées sur un rythme paratactique, comme une leçon trop souvent répétée :

De l'œil sort ma flamme vive,
L'or des cheveux me captive,
Par la rigueur suis gelé,
La main en cinq traicts s'allonge,
Et le cruel qui me ronge,
C'est ce petit Dieu aelé.

Venus fait l'œil que j'adore,
Son chef fut pris de l'Aurore,
Diane son cœur donna,
Pallas sa main tant prisee,
Et sur une ongle aguisee
Mon torment se façonna¹⁹⁹.

Dès la première moitié des années 1550, les poètes marquent une prise de distance avec un pétrarquisme déjà trop souvent imité. Pétrarque reste le modèle de la poésie amoureuse et le maître du sonnet, mais dans les plus longs poèmes, une autre voix se fait entendre, qui exprime le besoin d'un renouvellement de l'inspiration ou de la pratique même du portrait.

Dans ce contexte, la poésie de Ronsard fait un peu exception. Loin de se détourner de la pratique du portrait féminin après son premier recueil d'*Amours*, Ronsard consacre à cette forme descriptive un long poème des *Meslanges* de 1555, alors même que paraît la même année la *Continuation des Amours*, qui se caractérise par une nouvelle orientation de la poésie amoureuse ronsardienne, moins pétrarquiste et plus « alexandrine ». L'« Elegie à Janet » met en scène une commande du poète adressée au peintre François Clouet (« Janet »), qui était alors le portraitiste officiel d'Henri II. Ce

¹⁹⁸ Peletier, « Des beautez et accomplissemens d'un Amant », *Œuvres poétiques* (1547), éd. L. Séché, introduction et notes de P. Laumonier, Genève, Slatkine, 1970 [1^e éd. Paris, 1904],

¹⁹⁹ *Ibidem*, « De sa peine et des beautez de sa dame », v. 13-24, p. 57.

texte où Ronsard propose un parcours poétique des beautés de la dame – parfois identifiée à Cassandre – sous prétexte de les décrire au peintre, a été abondamment commenté²⁰⁰. Nous laisserons donc de côté la question, longtemps débattue, des éventuels traits communs entre le portrait littéraire de Ronsard et la peinture de Clouet ou plus généralement la peinture « maniériste », que nous n’aborderons que ponctuellement, pour envisager ce texte du point de vue celui de la vive représentation et de son rôle dans l’émulation entre les arts. Pour les poètes de la Pléiade et pour Ronsard en particulier, « Janet » représente en effet, plus qu’un style ou une « manière » esthétique, un paradigme pictural auquel on compare volontiers l’activité descriptive du poète, au même titre qu’Apelle ou Michel-Ange. On se souvient du sonnet des *Regrets* qui comparait Du Bellay à Janet et Ronsard à Michel-Ange pour illustrer la différence entre un style « mineur » – le portrait en peinture ou le sonnet bellayen – et le « grand style » de la peinture d’histoire et de la description ronsardienne²⁰¹. En 1553, un sonnet des *Amours* convoquait déjà « Janet, honneur de nostre France », maître en l’art du « craïon » (*crayon*), pour illustrer l’opposition entre le portrait pictural, soumis aux ravages du temps, et l’immortel portrait peint « dans le cœur » de l’amant²⁰². Le « Janet » que convoque Ronsard dans son élégie de 1556 est donc un portraitiste reconnu et honoré²⁰³, mais aussi le représentant générique d’un art, la peinture, et d’une catégorie sociale, l’artiste de cour. L’adresse à Janet met donc en scène le « prince des poètes » s’adressant au peintre des princes, « premier portraitiste de la cour » selon la formule d’H. Zerner²⁰⁴. Ce contexte est essentiel à la compréhension de cette élégie, qui voit le poète Ronsard s’arroger une prérogative royale et passer commande auprès d’un peintre qui était l’artiste exclusif du souverain, tout en se substituant à lui dans l’exécution même du portrait. La question de la « ressemblance » entre le portrait feint de Ronsard et les portraits réels de Clouet devient dès lors inopérante : l’émulation entre poésie et peinture se joue sur un autre tableau.

²⁰⁰ R. Sayce, « Ronsard and Mannerism : the *elegie à Janet* », *L’Esprit créateur*, 1966, p. 234-247 ; R. E. Campo, « A Poem to a Painter : the « *Elegie à Janet* » and Ronsard’s Dilemma of Ambivalence », *French Forum*, XII, 3, 1987, p. 273-287 ; F. Joukovsky, « L’*Elegie à Janet* de Ronsard, portrait “ mental ” », *Le Portrait...*, P.U. de Rouen, 1987, p. 21-36.

²⁰¹ Voir *supra*, ch. II, « peintres et poètes ».

²⁰² Ronsard, *Les Amours*, 1553, 208, Lm V, p. 154-155.

²⁰³ Sur le statut de François Clouet à la cour de France, voir notamment H. Zerner, *L’Art de la Renaissance...*, *op. cit.*, p. 195-204, l’étude récente d’A. Zvereva, *Le Cabinet des Clouet au château de Chantilly. Renaissance et portrait de cour en France*, domaine de Chantilly, 2011, p. 18-21. Voir aussi J. Balsamo, « Le Prince et les arts », 2011, *op. cit.*

²⁰⁴ H. Zerner, *L’Art de la Renaissance...*, *op. cit.*, p. 209.

En effet, comme dans les autres portraits littéraires de cette période, la description se nourrit d'abord de réminiscences littéraires, réagencées suivant un axe vertical qui construit le portrait en pied de la dame, depuis les cheveux jusqu'aux pieds « estrois » et aux « tallons petis »²⁰⁵. Le commentaire du pseudo-Muret met en évidence une inspiration moins picturale que littéraire, tout en y soulignant la puissance visuelle de la « vive représentation ».

Au reste ce ne sont que belles descriptions, vives representations et douces mignardises d'amour prises des beautez de la mesme Venus. Il a expressement imité en ceste Elegie deux odes d'Anacreon, esquelles en l'une il fait peindre s'amie et en l'autre son mignon [...] ²⁰⁶.

Il s'agit, là encore, de montrer la supériorité du pouvoir de représentation de la parole sur celui du pinceau. La comparaison entre les arts est suggérée par des termes qui rappellent à tout moment la présence de la peinture dans le poème, et du poète derrière le tableau : « portrait », « tableau », « peinture » et « lineature », et surtout les verbes « peindre » et « faire » – au sens de « feindre » ou *fingere* – utilisés de préférence à l'impératif et parfois accompagnés du complément « au vif » :

Fai luy premier les cheveux ondulés...
Peins gravement sur trois sieges d'ivoire...
Après fai lui son beau sourci voutis ...
Après au vif pein moi sa belle joue²⁰⁷ ...

En revanche, les couleurs ne sont guère plus précises que dans les portraits des *Amours* : sourcils et coiffe noirs, blanc neigeux et argenté du front, couleur laiteuse de la carnation, joue « du mesme taint d'une rose », et plusieurs nuances de rouge : « rubi », « vermillon », « coural » (*corail*), « rouge sang ». Une attention plus grande est portée au rendu des nuances et de la transparence : celle, cristalline, du voile qui laisse apparaître l'oreille, et surtout celle de la fine étoffe qui recouvre l'intimité du modèle tout en la laissant deviner. La représentation du corps nu, son érotisation par les jeux de transparence constituent en effet un moyen d'illustrer l'émulation avec le portrait pictural²⁰⁸ :

²⁰⁵ Ronsard, « Elegie à Janet », v. 11-12 et 176, Lm VI, p. 152 et 160.

²⁰⁶ M. A. de Muret, *Commentaires...*, éd. J. Chomarat, M.-M. Fragonard et G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985, p. 119. Texte cité *supra*, ch. I, « Définitions de la “vive représentation” ».

²⁰⁷ *Ibidem*, v. 11, 25, 39, 81, p. 152-155.

²⁰⁸ Sur la représentation du corps nu à la Renaissance en peinture et en poésie, voir H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, *op. cit.*

Mais je te pry ne me l'ombrage point,
Si ce n'estoit d'un voile fait de soie,
Clair et subtil, afin qu'on l'entrevoie²⁰⁹.

Cependant, Ronsard s'intéresse davantage à la valeur suggestive des mots empruntés à la sculpture et à l'architecture : le front est « en bosse revouté », le nez « poly », le sein élevé « en bosse » et les cuisses « faites au tour », « ainsi qu'un terme arondi d'artifice / Qui soutient ferme un royal edifice »²¹⁰. La présence d'un tel vocabulaire n'est pas seulement un moyen d'introduire le relief dans la description et de souligner une insuffisance de la « plate peinture » dans le rendu des proportions : elle introduit une dimension réflexive dans la description, et surtout elle contribue à faire du portrait poétique une synthèse de tous les arts. Il en va de même des références littéraires. Les *Odes* d'Anacréon donnent la trame d'ensemble du poème, depuis l'apostrophe au peintre jusqu'à l'éloge final de celui-ci, dont le portrait est si bien exécuté qu'il semble prêt à parler :

Leve tes mains, ha mon Dieu je la voy !
Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy²¹¹.

Le portrait même de « Cassandre » est plutôt à dominante pétrarquiste. Il reprend plusieurs éléments des portraits d'Alcine et d'Olympie dans l'*Arioste*, comme la comparaison du nez à un « petit mont », de la blancheur du cou à du « lait caillé » ou des seins à « deux pommes verdelettes ». Il emprunte aussi une expression au *Roman de la Rose* – « beaux sourcis voutis » –, un motif à Jean Lemaire de Belges ou à Marot – la bouche qui appelle un baiser –, une comparaison à Catulle²¹²... En somme, le poète se comporte avec ses sources artistiques et littéraires comme Zeuxis avec les jeunes filles de Crotoné : pillant tantôt une référence ou une figure particulièrement suggestive, tantôt un terme technique, pour composer un portrait qui ne trouve son unité que dans le mouvement même de l'idéalisation.

En effet, la figure de « Cassandre » se constitue suivant un mouvement qui mêle la linéarité des « traits » du pinceau aux incessantes retouches apportées par le poète à mesure que la dame prend forme sous ses yeux. La figure de la dame est à l'image de

²⁰⁹ Ronsard, « Elegie à Janet », v. 160-162, p. 159.

²¹⁰ Sur le lexique de la « bosse » et de l'« arrondi », voir *supra*, ch. II, « L'importation du lexique artistique... ».

²¹¹ Ronsard, « Elegie à Janet », v. 191-192, Lm VI, p. 160.

²¹² Pour l'identifications des sources, nous nous fondons sur l'édition Laumonier (VI), ainsi que sur les articles critiques précédemment cités.

cette poétique : elle combine la verticalité d'un corps aux formes allongées, comme ce cou et cette gorge « un petit long(s) », au mouvement d'arabesque formé par les cheveux « ondulés », « retors » et « annelés », par le « pli tortis » des sourcils et par les courbes toutes en « arondis » du corps. On retrouve bien là les éléments d'une esthétique « maniériste » caractérisée par l'élongation des formes – on pense à *La Madonne au long cou* du Parmesan – et par le goût de la forme courbe, dont F. Joukovsky rappelle qu'il caractérisait déjà les portraits florentins du XV^e siècle²¹³. Mais le trait et l'arabesque illustrent aussi le mouvement d'une poétique qui tente de concilier l'efficacité d'une vive représentation et le pouvoir suggestif de la variation. Ainsi, les cheveux de la dame sont tantôt apprêtés, tantôt « demesle(s) » et « libres » ; le sourcil emprunte sa forme tantôt au « croissant » de lune, tantôt à l'« arc d'Amour », les yeux expriment à la fois la douceur de Vénus et la colère de Mars, et la « rondelette oreille » comme la « belle joue » empruntent leur couleur et aux lis, et aux roses. Le poème introduit aussi d'autres éléments sensoriels comme l'odeur des cheveux, la douceur de l'haleine, l'harmonie d'une voix dotée de « la douceur de persuasion ». Ronsard illustre ainsi la possibilité d'un portrait poétique mouvant et varié, là où le peintre ne peut reproduire qu'une image unique, purement visuelle, figée dans l'espace restreint du tableau²¹⁴. Du fait de sa linéarité, le poème inscrit ainsi le portrait de la dame dans la temporalité de la variation et de la métamorphose. Chaque détail du visage et du corps fait l'objet d'une nouvelle image poétique qui lui confère autonomie et mouvement, et qui suggère à tout moment la possibilité d'un nouveau développement descriptif, un peu comme dans le sonnet 156 des *Amours*²¹⁵. La « fossette » dessinée sur la joue de la dame devient ainsi la « cachette » d'un petit « Amour » qui, de là, tire les « traitz » – on notera le double sens graphique et métaphorique de ce mot – qui atteignent le poète ; les yeux tour à tour tristes et gais évoquent tantôt la joie de Pénélope au retour d'Ulysse, tantôt le désespoir d'Ariane abandonnée, et font alors revivre la mémoire d'un épisode mythologique :

Mais las ! mon Dieu, mon Dieu je ne sai pas
 Par quel moien, ni comment, tu peindras
 (Voire eusse tu l'artifice d'Apelle)
 De ses beaux yeux la grace naturelle [...] :

²¹³ F. Joukovsky, « L'*Elegie à Janet*, portrait mental », *Le Portrait*, éd. J.-M. Bailbé, P.U. de Rouen, 1987, p. 21-36.

²¹⁴ Sur cette dimension du *paragone*, et sur l'« ironie » de Ronsard dans ces vers qui soulignent l'insuffisance de la peinture, voir l'article de R. E. Campo, « A Poem to a Painter... », article cité, p. 274.

²¹⁵ Voir *supra*.

Ou que l'un soit pitoiable à le voir,
Come celuy d'Ariane delessée
Aux bors de Die, alors que l'incensée,
Voyant la mer, de pleurs se consommoit,
Et son Thésée en vain elle nommoit²¹⁶.

La longueur du poème permet donc d'amplifier l'effet de variation qui caractérisait déjà le portrait de Cassandre dans les *Amours* : la variété des sources, des images et des formes descriptives double le portrait de la dame d'un tableau galant, mythologique ou naturel.

Or, comme l'ont montré M.-M. Fontaine et A.-P. Pouey-Mounou, les images suscitées par le portrait s'organisent elles-mêmes en réseau, privilégiant les motifs de l'onde et de la navigation²¹⁷. L'ondulation de la chevelure, recouverte d'un voile noir « en cent plis canelés », rappelle au poète l'image de Cléopâtre lors de la bataille d'Actium, encourageant ses troupes en pleine mer du « haut de sa poupe » ; le « beau front » lisse est comparé à une « pleine marine » puis à une « greve » ; les yeux évoquent le souvenir de deux femmes tournées vers le rivage, celle d'Ariane et celle de Pénélope ; le « col » est « en forme d'Isthme », et les genoux réactivent l'image lisse de la grève,

Telle que l'ont les vierges de Lacene,
Alant luter au rivage connu
Du fleuve Eurote...²¹⁸

Enfin la bouche rappelle le « coural vermeil » des fonds marins, et les joues reprennent en miniature le motif de la navigation avec l'image « d'une rose qui noüe/ De sur du laict ». La description de « Cassandre » laisse ainsi entrevoir, sous la couche picturale du portrait, un autre support figuratif, qui représente des images empruntées, une fois de plus, à l'épopée virgilienne ou homérique, et qui suggère un au-delà du portrait.

Que retirer de cette analyse ? D'abord, que si l'« Elegie à Janet » met bien en scène une émulation entre poésie et arts visuels, c'est moins pour rivaliser avec l'esthétique picturale de son temps, même si cette dimension est présente avec la représentation du corps nu, les mouvements d'élongation et de torsion et les effets de transparence, que pour suggérer la possibilité d'accéder par la poésie à une autre forme

²¹⁶ Ronsard, « Elegie à Janet », v. 47-60, Lm VI, p. 154.

²¹⁷ M. M. Fontaine, « Nager, voler », *Ronsard et les éléments*, colloque de Neuchâtel, éd. A. Gendre, Genève, Droz, 1992, p. 67-124, et A. P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 165-167, dont nous suivons ici l'analyse.

²¹⁸ Ronsard, « Elegie à Janet », v. 170-172, Lm VI, p. 159.

de représentation. Ensuite, que le portrait de « Cassandre » ne dit pas seulement la supériorité de la poésie sur les arts visuels, mais aussi l'insuffisance de tout portrait, qu'il soit poétique ou plastique. Le poème se présente certes comme une synthèse de tous les arts visuels, et il montre la supériorité de la parole pour dépeindre son objet dans ses variations et ses métamorphoses. Mais le portrait de la dame laisse aussi entrevoir une infinité d'autres poèmes possibles qui tendent à se développer à partir de ses éléments. Il apparaît comme une esquisse préparatoire d'une autre forme descriptive, ou à l'inverse comme la couche superficielle d'un plus « grand poème » qui attend de se dégager du pétrarquisme et de la poésie amoureuse pour apparaître au grand jour. Une autre image picturale révèle la présence d'une charpente derrière les beautés féminines, dans le passage où le poète recommande à « Janet » la pratique de « l'écorché », telle que la pratiquaient alors les portraitistes italiens²¹⁹ :

Puis quant au vif tu auras decouvers
Desous la peau les muscles et les ners,
Enfle au dessus deux pommes nouvelettes...

L'image du « sang », des « muscles » et des « ners » préfigure le lexique métaphorique auquel recourra *L'Abrégé de l'art poétique* de 1565 pour recommander le recours aux vives représentations homériques. L'« Elegie à Janet » suggère déjà, au-delà de l'émulation entre les arts, une rivalité entre deux formes descriptives, où se laisse entrevoir la préférence pour le modèle épique au-delà du modèle figuratif.

On peut alors proposer une autre lecture de la relation entre Ronsard et « Janet », dans cette élégie où le poète, rappelons-le, se substitue à Clouet dans l'exécution du tableau, tout en se plaçant en position de commanditaire de l'œuvre, rôle en principe réservé au seul souverain. À mesure que prend forme le portrait de la dame, le poète prouve sa capacité de dépasser les possibilités figuratives du peintre, et transforme l'image de « Cassandre » en miroir de sa propre poésie, en laissant deviner derrière le portrait féminin l'esquisse d'une plus haute forme de poésie descriptive. Ronsard fait ainsi du roi Henri II le point de fuite de son poème : placé dans une position intermédiaire entre François Clouet et son commanditaire royal, le poète illustre en acte la supériorité du pouvoir de l'écriture sur la peinture, et encourage implicitement la commande d'une nouvelle œuvre d'art, poétique et non picturale, où la dynastie royale

²¹⁹ Sur cette pratique, voir F. Joukovsky, « L'Elegie à Janet... », article cité, p. 28.

serait protagoniste non plus d'une galerie de portraits, mais d'une vaste « peinture d'histoire »²²⁰.

La pratique du portrait apparaît ainsi, dès les premières publications des poètes de la Pléiade, comme un moyen privilégié d'illustrer et d'enrichir une poésie soucieuse de réinventer en langue française une pratique descriptive et une thématique amoureuse souvent associées à une forme poétique récente, le sonnet, et marquées par le prestigieux modèle pétrarquien. Elle représente aussi, dans une moindre mesure, un moyen d'éprouver le pouvoir descriptif de la poésie face à une pratique picturale alors en pleine expansion. Enfin, elle constitue une occasion d'enrichir la langue de l'éloge poétique, d'expérimenter une nouvelle pratique descriptive, tout en esquissant les premiers traits d'une plus haute forme de poésie.

²²⁰ On peut comparer ce poème à l'analyse des *Ménines* de Velazquez par M. Foucault dans *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31. L'auteur voit dans ce tableau une « représentation de la représentation classique », marquée par la place à la fois centrale et invisible du roi Philippe IV et de son épouse : « En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau [...] : un point... idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation. Dans cette réalité même, il ne peut pas ne pas être invisible ». Le portrait fictif peint par Ronsard suggère déjà cette problématique « classique » de la représentation du souverain.

IV. Le poète en architecte : poésie et monument

Après les *ekphraseis* d'œuvres d'art, après les portraits, il nous reste à prendre en compte une dernière forme d'émulation entre poésie et arts visuels, avec les descriptions architecturales. Rappelons que le succès d'ouvrages comme *Le Songe de Poliphile* et les traductions par Jean Martin des traités d'architecture de Vitruve, Serlio et Alberti, publiées dans les années 1540 et 1550, érigent l'architecture au rang des arts intellectuels et favorisent la diffusion de théories et de termes techniques architecturaux auprès d'un public d'humanistes et de lettrés²²¹. Ronsard dédie dès 1550 une ode au traducteur, loué pour avoir rendu les Français capables de dépasser les artistes romains eux-mêmes, et pour avoir rendu « sçavant(s) » même les « maçon(s) »²²². En 1553, le même Ronsard fait partie du groupe de poètes qui rendent hommage au traducteur récemment décédé, dans les poèmes liminaires de sa traduction d'Alberti²²³. L'architecture est un art plus prisé à la cour d'Henri II que la peinture elle-même : les nombreux programmes d'édification ont pour objet de refléter la grandeur et la stabilité du royaume, ainsi qu'un idéal monarchique de plus en plus centralisé²²⁴. Les plus grands architectes du temps, comme Pierre Lescot et Philibert Delorme, n'hésitent pas à revendiquer leur appartenance au rang des humanistes et des lettrés. Le roi Henri II les associe à la direction des travaux et leur assure ainsi un plus large pouvoir de décision²²⁵. Quant aux poètes, leur intérêt pour l'art de bâtir et pour les grands chantiers architecturaux est attesté par la présence marquée de la métaphore architecturale, surtout dans les premières années de la Pléiade, où se diffuse l'image du poème-monument, qui reprend le thème horatien de l'*exegi monumentum*. Mais il se manifeste aussi à travers des descriptions plus précises de décors, de palais, de temples et de tombeaux, réels ou imaginaires, où la connaissance du lexique architectural trouve une application concrète et non plus seulement métaphorique ; il apparaît dans les recueils romains de Du Bellay où s'exprime l'admiration du poète pour les œuvres antiques révélées par les grands

²²¹ Voir *supra*, ch. II, « L'importation du lexique... ».

²²² Ronsard, *Odes* (1550), I, 13, v. 51-64, Lm I, p. 134-135.

²²³ Voir *supra*, ch. II.

²²⁴ Voir A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, et C. Skenazi, *Le Poète architecte en France. Construction d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003, p. 11-23.

²²⁵ Voir J. Balsamo, « Le Prince et les arts en France... », article cité, p. 309.

chantiers archéologiques et pour les constructions modernes ; il est enfin présent dans la série de poèmes consacrés, à la fin des années 1550, au château d'Anet²²⁶. Pourtant, malgré la présence incontestable des références architecturales dans la poésie des années 1550, les poèmes consacrés à des descriptions de monuments restent relativement peu nombreux. Ce constat peut s'expliquer par la rivalité sociale entre les poètes, soucieux d'attirer sur leurs œuvres la reconnaissance royale, et des architectes renommés, estimés, souvent considérés comme des érudits ou des lettrés²²⁷. Nous nous intéresserons à quelques poèmes où le développement d'une référence ou d'une description architecturale nous a semblé particulièrement significatif de la relation qui s'établit alors entre poésie, vive représentation et architecture.

A. Un programme poétique et architectural : l'« entrée royale » de 1549

L'intérêt des poètes pour l'architecture se manifeste dès 1549, l'année même de la publication de la *Deffence*, qui voit aussi célébrer l'« entrée » d'Henri II à Paris. Officiellement organisée pour accueillir le cortège royal dans Paris, la cérémonie avait aussi pour but d'asseoir la prééminence de la capitale sur les autres villes françaises et, surtout, d'affirmer le prestige et la puissance de la monarchie française sur la scène européenne, dans un contexte politique marqué par les tentations hégémoniques de Charles Quint²²⁸. Aussi les amples décors qui ornaient le parcours royal se devaient-ils d'être d'autant plus somptueux que le roi avait été magnifiquement accueilli l'année précédente lors de son « entrée royale » à Lyon, dont Scève avait été l'un des organisateurs. Les auteurs contemporains ne tarissent d'ailleurs pas d'éloges sur l'entrée de 1549, « la plus riche et magnifique qui fut jamais veüe entre les François », selon le témoignage de G. Corrozet²²⁹. Enfin, les organisateurs des festivités entendaient illustrer la suprématie politique et culturelle française par le déploiement d'une esthétique nouvelle, conforme à un « idéal néo-classique » qui circulait alors à la cour d'Henri II, et que I. D. McFarlane rapproche des innovations poétiques revendiquées

²²⁶ Voir J. Balsamo, « Les Poètes d'Anet », *Henri II et les arts*, dir. H. Fritsch et J. Oursel, Paris, Ecole du Louvre, 2003, p. 417-425.

²²⁷ *Ibidem*, p. 417.

²²⁸ Voir la longue introduction de I. McFarlane, *The Entry of Henri II into Paris, 16 June 1549*, éd. fac-similé, *Medieval and Renaissance texts and studies*, New York, 1982, p. 11-75.

²²⁹ G. Corrozet, *Les Antiquitez, histoires et singularitez de Paris*, G. Corrozet, 1550, cité par I. D. McFarlane, *The Entry...*, *op. cit.*, p. 11.

dès la même année par les poètes de la Pléiade. Restés à l'écart des préparatifs, ces poètes n'en ont pas moins apporté un vif intérêt aux décors de l'entrée d'Henri II, qui avaient mis à contribution Jean-Martin lui-même, ainsi que des architectes de renom, comme Jean Cousin, Jean Goujon et Philibert Delorme. Sous la direction de ces trois personnages, les décors réalisés pour l'entrée d'Henri II entendaient se conformer aux idéaux artistiques et architecturaux transmis par les théoriciens récemment traduits en France, notamment ceux d'Alberti, mais aussi par des fictions allégoriques comme *Le Songe de Poliphile*, qui avait pu inspirer le décor des arcs et de l'obélisque²³⁰. Le livret qui décrit les décors et l'organisation des cérémonies fait l'éloge des vives représentations architecturales qui ornent le parcours du roi : les chapiteaux ornés de feuilles d'acanthé dont « il sembloit à la vue éblouissante par trop les contempler qu'elles undoyassent au vent », ou les figures du pont Notre-Dame, « tant bien exprimez au naturel, que l'on ne se pouvoit assouvir de les contempler »²³¹. Enfin, ce texte atteste l'importance du mythe d'Hercule parmi les motifs décoratifs de l'entrée : symbole de puissance et d'autorité, le demi-dieu rappelait aussi la figure de l'« Hercule Gaulois », sur laquelle se terminait également la *Deffence* : une image de l'éloquence et de l'aboutissement d'une *translatio studii* qui faisait des Français les héritiers directs des héros mythiques grecs et du prestige de l'épopée homérique.

L'année 1549 voit aussi la parution de deux poèmes écrits par Ronsard et Du Bellay en l'honneur d'Henri II. Ces poèmes entendent contribuer à la construction du même imaginaire royal que celui qui présidait à la réalisation des décors de l'entrée royale, et constituer la poésie en monument de cette éloquence française que vantait la figure de l'Hercule gaulois²³².

²³⁰ Pour une description de l'entrée royale de 1549 et de ses sources d'inspiration, voir, outre l'édition d'I.D. Mc Farlane, *The Entry...*, *op. cit.*, D. Duport, *Le Jardin et la Nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 227-262 (en particulier les p. 241-242 pour l'influence probable du *Songe de Poliphile*).

²³¹ *The Entry...*, *op. cit.*, f. 6v et 16 v.

²³² Pour une lecture de ces deux poèmes, et plus généralement sur le rôle des entrées royales dans la définition du rapport entre le pouvoir et les Lettres, voir aussi B. Petey-Girard, *Le Sceptre et la Plume. Images du Prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010, p. 269-273.

1. L'Avantentrée du roi treschrestien à Paris : l'extension du monument

La métaphore architecturale est présente dès les premiers vers de l'*Avantentrée*, qui entend inscrire la « gloire » d'Henri II « au temple de Memoire », image qui reviendra souvent, comme la rime « gloire/mémoire », dans les *Odes* de 1550²³³. Le poème lui-même n'obéit pas à une composition monumentale : constitué de décasyllabes à rimes plates, il est structuré non par l'organisation strophique mais par les apostrophes successives du poète à la ville de Paris, et par la reprise des principaux lieux rhétoriques de l'éloge : éloge du roi, de la reine et de leurs « vertus », renommée et adoration du souverain, éloge de la puissance royale, divinisation, annonce des exploits guerriers et promesse d'immortalité²³⁴. Au mouvement linéaire du parcours royal se superpose ainsi un mouvement d'élévation, de la personne royale à sa divinisation, et d'amplification, de la ville de Paris à la France puis aux « nations estranges » et à l'Univers, où le poète fera résonner le nom et les exploits du souverain :

Faisant voler ton renom nomparel :
Où d'un plain sault le renaissant Soleil
Monte à cheval, et là, où il attache
Ses las coursiers qu'aus fons des eaux il cache²³⁵.

Ce mouvement d'amplification est renforcé par le passage du présent descriptif au mode injonctif et au futur prophétique, qui traduit la volonté du poète de porter l'éloge au-delà du décor délimité par le cadre de l'entrée royale. Ronsard entend faire advenir par la poésie ce que ne pouvaient que suggérer les décors de 1549 : l'accomplissement des exploits guerriers, les bienfaits apportés par le roi à sa ville et à son peuple, enfin la divinisation du « grand Henri », identifié à Hercule :

Comme Tyrinthe est le propre héritage
Du grand Hercule, et de Junon, Carthage :
Ainsi Paris tu seras désormais
Du Roi Henri la ville pour jamais,
Et dedans toi les estrangers viendront
Baiser son temple et leurs veus leur rendront²³⁶.

²³³ Sur cette rime et sur la notion de « mémoire » chez Ronsard, voir N. Dauvois, *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992.

²³⁴ Voir Quintilien, *Institution oratoire*, III, 7, et D. Duport, *Le Jardin...*, p. 256-257. Les lieux de l'éloge d'un dieu énuméré par Quintilien sont, dans l'ordre : la majesté du dieu, la puissance, les inventions, les exploits, l'antiquité, l'immortalité. D'après D. Duport, l'organisation spatiale et la disposition décorative des entrées royales suivait symboliquement le même modèle.

²³⁵ Ronsard, *L'Avantentrée du roi treschrestien à Paris*, v. 127-132, Lm I, p. 23.

L'image du « temple » revient au moment précis où le poète accomplit la transformation du souverain en Hercule, revendiquant ainsi sa volonté de contribuer à l'édification de la *persona* et du prestige royaux. À l'inverse, les mots de l'architecture sont absents des descriptions de l'entrée royale ; le poète n'y recourt que pour les élargir à des dimensions célestes :

Iö Paris, éleve au ciel ta porte [...]

Et Arcs, et Traits, et Carquois, et Croissans,
Qui leur rondeur parfaite rempliront,
Et tout le cerne en brief accompliront,
A celle fin que leur splendeur arrive,
De l'Océan à l'une et l'autre rive²³⁷.

Le « croissant » était l'emblème d'Henri II, et le mouvement circulaire indiqué dans ces vers faisait écho à la devise royale, *Donec totum impleat orbem* (« en attendant qu'il remplisse son disque/ le monde »)²³⁸. Ainsi, non seulement Ronsard élargit le décor à une dimension cosmique, mais il réalise le triomphe d'Henri II avant même que l'entrée royale ait réellement eu lieu. Il prophétise, de plus, l'accomplissement du destin royal suggéré par l'emblème du croissant et par la devise. Enfin, il reprend à son compte le travail des architectes, non pour présenter une vive description des monuments, mais pour redonner vie aux éléments naturels qu'ils représentaient, et pour faire de ceux-ci les spectateurs animés du triomphe d'Henri II. L'*ekphrasis* attendue des monuments cède la place à l'hypotypose d'une nature personnifiée :

Ja du Soleil la tiede lampe allume
Un autre jour plus beau que de coustume.
Ja les forests ont pris leurs robbes neuves,
Et moins enflés glissent aval les fleuves, [...]
Entre lesquels la bienheureuse Seine
En floflotant une joie demeine,
Peigne son chef, s'agence et se fait belle
Et d'un haut cri son nouveau Prince appelle²³⁹.

Si la précision des détails, l'effet de mouvement et l'emploi du présent descriptif assimilent bien ces vers à une vive représentation, la description n'est jamais présentée comme telle : seules les figures choisies par Ronsard – Jupiter, Hercule, les fleuves

²³⁶ *Ibidem*, v. 27-34, p. 18-19.

²³⁷ *Ibidem*, v. 9, p. 17, et v. 57-64, p. 19-20.

²³⁸ Note de P. Laumonier, p. 20. Voir aussi l'analyse d'A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 743-744.

²³⁹ *Avantentree...*, v. 47-56, p. 19.

personnifiés –, ainsi que les motifs végétaux et les mouvements courbes qui emplissent le poème rappellent les décors et l'esthétique de l'entrée royale de 1549. En omettant la présence du monument, Ronsard extrait ces éléments de leur cadre et les renvoie à leur nature première de dieu-Soleil, de dieux-forêts ou de dieux-fleuves, pour répercuter à l'échelle de « l'orbe » terrestre et de l'univers l'éloge de la personne royale. La forme du « croissant » d'Henri II se reflète elle-même à l'infini dans l'image du ciel « courb(é) » et « vout(é) » autour de la terre, qui porte son regard sur le nouveau roi.

Plutôt que de décrire les décors du triomphe d'Henri II, Ronsard leur redonne vie et mouvement, et réalise leur transformation en dieu ou en demi-dieu comme pour accomplir par la poésie le programme suggéré par les décors architecturaux de 1549. Il pourvoit son poème des mêmes motifs décoratifs et des mêmes formes courbes, qui s'élargissent aux dimensions d'un univers centré sur le roi, pour mieux souligner le pouvoir de divinisation et d'immortalisation de la poésie.

2. *Le Prosphonématique au roi treschrestien Henry II : l'encadrement du monument*

La même année 1549, Du Bellay publie son *Prosphonématique* en l'honneur d'Henri II. Ce texte se caractérise par une organisation strophique plus marquée que l'*Avantentrée*, en sizains de décasyllabes, propices à une autre forme de représentation monumentale. Le *Prosphonématique* se caractérise par une structure poétique et énonciative complexe, qui n'est pas sans rappeler les effets d'encadrement et de trompe-l'œil chers aux architectes de l'entrée royale comme aux artistes de Fontainebleau²⁴⁰. Si l'éloge du roi est d'abord pris en charge par le poète lui-même, comme dans l'*Avantentrée* de Ronsard, une grande partie du poème est consacrée à la description de la Seine et de ses affluents, la Marne, l'Oise et l'Yonne, personnifiées en autant de « Nymphes », telles que les représentaient les peintures ornant un arc de triomphe de 1549 et les sculptures de la fontaine des Innocents. Suit une prosopopée de la Seine elle-même, emboîtée dans le discours du poète, qui annonce à Henri II de grands succès politiques et diplomatiques, avant de regagner son cours. Pas plus que Ronsard, Du Bellay ne présente son évocation des fleuves comme une *ekphrasis*. La Seine et les Nymphes-fleuves sont replacées dans leur élément naturel, « au soleil », près d'un

²⁴⁰ Sur l'art du trompe-l'œil dans les entrées royales, voir D. Duport, *Le Jardin...*, p. 256-263.

« rocher sauvage ». Toutefois, les trois fleuves forment un tableau mythologique qui présente une disposition similaire à celle des « plattes peintures » qui ornaient l'arc de l'entrée royale. Le poète en présente d'abord une vue d'ensemble : la Seine alanguie, aux « belles tresses blondes », est entourée de « ses filles, qui à my-corps y nouent », formant un portrait érotisé par le mouvement des corps féminins dénudés²⁴¹. Les « tresses blondes » reprennent un détail d'une statue qui représentait une autre figuration de Paris, la *Lutetia nova Pandora*, exécutée par J. Cousin comme un symbole d'abondance et de profusion, et comme une image de Paris s'offrant au roi²⁴². La strophe suivante présente une vue plus détaillée du tableau, qui décrit brièvement l'attitude et la gestuelle de chacune des Nymphes :

Marne peignoit ses beaux cheveux liquides,
 Qui lui armoit et l'un et l'autre flanc :
 Oyze au soleil sechoit les siens humides,
 Les separant sur son col net et blanc :
 Et de ces jongz, Yonne, que tu portes,
 Tu en tissois chapeaux de mille sortes²⁴³.

Le motif des cheveux liquides est conforme à la représentation traditionnelle des fleuves depuis l'Antiquité ; Du Bellay le reprendra en 1558 pour sa description du dieu-Tibre dans l'élégie 3 des *Poemata*. Il concorde aussi avec l'image des fleuves représentés sur l'arc de triomphe en 1549. Du Bellay développe brièvement cette image pour en faire une petite « scène de genre » mythologique²⁴⁴, où le regard du lecteur, entraîné d'une nymphe à l'autre, perd momentanément de vue la Seine et le cadre même de l'entrée royale pour s'intéresser à des détails annexes de la description. On retrouve cette tendance « maniériste » à la digression descriptive qui caractérise dans la même période les descriptions ronsardiennes²⁴⁵.

Bien qu'elle ne soit pas présentée comme une *ekphrasis* d'œuvre d'art, la description des divinités fluviales laisse ainsi paraître son caractère artificieux. L'effacement du cadre monumental inscrit les figures des Nymphes dans un tableau mythologique en trompe-l'œil. Les limites entre art et réalité s'estompent, d'autant plus

²⁴¹ Du Bellay, *Prosphonématique...*, v. 91-96, *Recueil de poésie*, Chamard III, p. 67.

²⁴² *The Entry...*, *op. cit.*, f. 13. Sur le motif de la *Lutetia nova Pandora*, voir E. Buron, « La Nouvelle Pandore... », *Journal de la Renaissance*, I, 2000, p. 275-304.

²⁴³ Du Bellay, *Prosphonématique*, v. 97-102, p. 67-68.

²⁴⁴ Nous reprenons la notion de « scène de genre » à P. Galand-Hallyn, qui l'utilise à propos de la description du dieu-Tibre dans l'élégie 3 des *Poemata* de 1558 : voir *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Caen, Paradigme, 1995, p. 163-171.

²⁴⁵ Voir *supra*.

que, si les divinités fluviales sont intégrées dans la « réalité » de l'éloge, à l'inverse les décors naturels qui entouraient réellement la ville de Paris sont, quant à eux, mythologisés : les champs de blé se transforment en « Ceres », les vignes prennent le visage de « Bacchus », les forêts deviennent autant de « Demidieux, et Nymphes ». Quant aux monuments eux-mêmes, ils ne sont mentionnés que dans la prosopopée de la Seine, dont les visions prophétiques combinent références mythologiques, symbolisme allégorique et vives représentations architecturales amenées par un « Je vois » caractéristique de l'*enargeia* visionnaire :

Je vois tomber soubz les fleches Françaises
Le Leopard, ton antiq'ennemy [...]

Je vois desja la colonne elevee
De ta victoire : et la gloire qui luit
Est si avant dans les cieux engravee,
Qu'on la peut lire en l'obscur de la nuit.
Le beau Croissant, qui le ciel François orne,
Ameine en rond et l'une et l'autre corne²⁴⁶.

La Seine décrit une colonne surmontée du croissant d'Henri II, qui apparaissait dans les décors de l'entrée royale. Dans le même mouvement, le symbolisme des monuments, associés au triomphe du roi, se trouve renforcé, et leur réalité contestée. Insérées dans un discours encadré par la prise de parole du poète, et décrites par une divinité allégorique participant d'un décor artistique de l'entrée royale, qui constitue elle-même l'objet du poème, les œuvres architecturales sont réduites par un effet de perspective à une représentation miniature, une *ekphrasis* dans l'*ekphrasis*. Par un nouveau renversement, le poème apparaît dès lors comme le seul éloge tangible du roi.

Cette *ekphrasis* elle-même fait l'objet d'une nouvelle mise en scène dans un poème latin plus tardif. En 1558, l'élégie 3 des *Poemata* présente une hypotypose du dieu-Tibre combinée, elle aussi, avec une prosopopée adressée à Jean d'Avanson, l'ambassadeur du roi de France, auquel le Tibre prédit une entrée triomphale d'Henri II à Rome. P. Galand-Hallyn a étudié de manière détaillée cette élégie, montrant que la description du Tibre superposait des représentations artistiques antiques, alors récemment découvertes dans les chantiers archéologiques romains, et des éléments maniéristes, tandis que la prosopopée était un souvenir de la prophétie du Tibre à Énée chez Virgile²⁴⁷. Il nous semble qu'on peut ajouter à la structure déjà complexe de cette

²⁴⁶ *Prosphonématique*, v. 181-192, *op. cit.*, p. 72-73.

²⁴⁷ Virgile, *Énéide*, VIII, 18-67. Voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence...*, *op. cit.*, p. 163-171.

élégie un deuxième niveau d'encadrement : en effet, la prophétie du Tibre constitue également une réécriture du *Prosphonématique*. Les prosopopées des deux fleuves présentent une structure très similaire, et la fin de l'élegie 3, qui décrit le Tibre regagnant son cours, est une traduction presque littérale des derniers vers du *Prosphonématique*. L'annonce par le Tibre du triomphe d'Henri II transpose la prophétie de la Seine à Rome et met en abyme l'ensemble du *Prosphonématique*, décrivant une nouvelle entrée royale qu'elle réinsère dans un cadre virgilien. Ces effets démultipliés de mise en abyme contribuent à déréaliser la mise en scène du triomphe royal, tandis que le poème latin de Du Bellay, transposition d'un poème français inséré dans une imitation de l'*Énéide*, s'offre comme un modèle de réécriture et de *translatio studii*²⁴⁸.

Les poèmes écrits à l'occasion de l'entrée royale de 1549 présentent ainsi l'intérêt de transposer dans une matière littéraire des monuments identifiés et décrits avec précision par les érudits et les artistes contemporains. Que ce soit, comme chez Ronsard, pour mettre en valeur le pouvoir d'élévation et d'immortalisation de la description poétique, ou pour souligner, comme chez Du Bellay, le statut irréel et éphémère de la représentation artistique, la poésie apparaît comme seule à même de bâtir un monument durable.

B. La construction du monument poétique

La comparaison entre monument poétique et monument architectural, traditionnelle depuis Horace, devient ainsi l'une des expressions du *paragone* entre les arts dans la poésie des années 1550. À partir des *Odes* de 1550, la référence architecturale se développe dans la poésie pour désigner la construction d'un monument poétique associé à l'édification de la parole d'éloge.

²⁴⁸ Nous développons cette analyse dans notre article « *Spirantia marmora* : arts visuels et “vives descriptions” dans les *Poemata* et les autres recueils romains de Du Bellay (1558), *Camena* n°6, juin 2009, p. 18-19.

1. Exegi monumentum : l'architecture dans les Odes

L'imaginaire architectural est très présent dans les *Odes* de 1550, qui posent les fondations du monument poétique ronsardien. La métaphore architecturale intervient souvent, au même titre que l'image picturale, pour désigner la pérennité de la parole poétique contre la matérialité du monument de pierre, soumis aux ravages du temps. On a vu que dès 1549, *La Deffence...* développait une longue comparaison entre la poésie néo-latine et un monument dépourvu de plan et de fondations, pour dénoncer la fragilité d'un édifice poétique fait d'une imitation servile, purement linguistique, dépourvue de « souffle » et d'Idée²⁴⁹. Dans les *Odes*, le lexique architectural contribue à la mise en scène de la parole d'éloge ronsardienne. Il s'agit de montrer que la poésie est capable de contribuer à la construction et au prestige de l'image royale, dans un contexte où se multiplient les projets monumentaux. D. Fenoaltea a montré que l'« architecture » même du recueil des *Odes* de 1550, par les divers effets d'« emboîtement », de « correspondances » ou de « concaténation » créés entre les poèmes, offrait l'aspect d'un projet monumental²⁵⁰. Nous ne prendrons que ponctuellement en compte cet aspect du monument poétique, pour nous intéresser de plus près au fonctionnement des références et des descriptions architecturales, qui contribuent à la construction du projet descriptif ronsardien.

Les descriptions de monuments sont en fait relativement peu nombreuses dans les recueils de 1550, où la référence architecturale est surtout utilisée à titre de comparant, pour exalter le pouvoir d'immortalisation de la poésie. Tantôt le poète établit explicitement la comparaison entre les deux arts, pour souligner la supériorité de l'écriture sur l'art de bâtir :

Ne pilier, ne terme dorique
D'histoires vieilles décoré,
Ne marbre tiré de l'Afrique
En colonnes élaboré,
Ne fer animé sur l'enclume
Ne feront vivre ton renom,
Comme la pointe de ma plume
Pourra perpetuer ton nom²⁵¹.

²⁴⁹ Voir *supra*, ch. I, « L'énergie chez Du Bellay ».

²⁵⁰ D. Fenoaltea, *Du Palais au jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990. Nous suivons ici certaines de ses analyses.

²⁵¹ Ronsard, *Odes* (1550), I, 7, « Usure a luimesme [le seigneur de Carnavalet] », Lm I, p. 99.

Tantôt, à l'inverse, le lexique du monument est intégré au discours sur la poésie, dont la métaphore architecturale sert à désigner le pouvoir immortalisant. Elle s'accompagne alors souvent du mot « Mémoire » : il s'agit de construire un « temple de Memoire » ou de bâtir le poème sur les « piliers de Memoire ». La référence mythologique à la déesse Mémoire ou Mnémosyne, mère des neuf Muses, réactive la métaphore monumentale, qui ajoute un sens concret à l'image traditionnelle de l'édifice poétique et permet un développement plus riche du lexique architectural. Outre les images récurrentes du « temple » et du « tombeau », de l'« autel » et des « piliers », le poète évoque le « front » (fronton) de ses vers, sur lequel il entend graver l'éloge de son destinataire²⁵². Il dédie un « temple » à un autre dieu, Phébus, dont les attributs traditionnels se confondent avec des motifs architecturaux que l'on trouvait aussi sur les décors de l'entrée royale de 1549, et pour certains dans l'*Avantentrée* ou dans le « Prosphonématique » : les « longues tresses », « l'arc Turquois » et le « Carquois »²⁵³. Enfin, le motif du monument poétique ou du « Temple de Memoire » peut conduire à mettre en scène le travail même du poète bâtisseur. L'image monumentale confine alors à une *ekphrasis* qui mobilise un plus vaste lexique artistique et témoigne d'une appropriation des qualités architecturales par la poésie. L'ode liminaire du livre II, adressée au roi, illustre ainsi le projet poétique et encomiastique du poète :

Je te veil bâtir une ode
 La maçonant à la mode
 De tes palais honorés,
 Qui volontiers ont l'entrée
 De grands marbres accourée
 Et de haus piliers dorés [...]

Sur deux Termes de memoire
 J'engraverai ta victoire²⁵⁴...

La comparaison entre l'ode ronsardienne et le palais « à la mode » de l'époque d'Henri II traduit la volonté de rivaliser avec les grands projets architecturaux du temps. L'image des « termes » gravés ou historiés rappelle un motif de l'architecture ancienne, où les colonnes et les pilastres servaient de support à la représentation des exploits

²⁵² *Ibidem*, I, 1, v. 56 ; I, 8 v... et I, 10 v..., Lm I, respectivement p. 65, 103 et 125. Pour cette analyse du mot « front », nous renvoyons à D. Fenoaltea, *Du Palais...*, *op. cit.*, p. 27.

²⁵³ *Ibidem*, I, 18, v. 79-84, Lm I, p. 159. Selon P. Laumonier, les attributs de Phébus viennent de Callimaque. Le croissant et l'arc turquois sont aussi les symboles d'Henri II : voir T. Crépin-Leblond, « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », *Henri II et les arts*, *op. cit.*, p. 77-92.

²⁵⁴ *Ibidem*, II, 1, v. 1-6 et 13-14, p. 167-168.

guerriers ou politiques du personnage célébré, à l'image de la colonne de Trajan à Rome. Elle souligne ainsi une ambition commune à l'architecture et à la poésie de ces années 1550 : ressusciter l'art des anciens pour construire un monument moderne à la gloire de la puissance royale.

En dehors de ce poème, Ronsard ne pratique guère l'*ekphrasis* architecturale dans les *Odes* de 1550, où l'émulation avec la peinture, plus apte à rendre compte de la puissance visuelle de la poésie, est privilégiée. Par la présence du lexique architectural, du *paragone* et de quelques esquisses descriptives, les *Odes* n'en établissent pas moins un programme d'édification poétique, qui trouvera son aboutissement dans quelques poèmes d'éloge plus tardifs. En attendant, le dernier poème du recueil de 1550 célèbre sur le mode de l'*exegi monumentum* d'Horace l'achèvement du premier « monument » ronsardien, amplifié une fois de plus aux dimensions de « l'univers » :

Plus dur que fer, j'ai fini mon ouvrage [...]
Sous le tumbeau tout Ronsard n'ira pas
Restant de lui la part qui est meilleure.
Toujours toujours, sans que jamais je meure
Je volerai tout vif par l'univers [...] ²⁵⁵.

2. Le monument allégorique

La description architecturale se développe ensuite dans les temples allégoriques, où elle peut s'affranchir de la fidélité mimétique au réel pour exprimer l'imaginaire artistique et symbolique du poète. La tradition des temples allégoriques remonte aux auteurs grecs et latins, Hésiode et Virgile. Associant le développement d'une allégorie morale à une virtuosité poétique et descriptive, le modèle du temple allégorique, repris au Moyen-Âge par le *Roman de la Rose*, avait également été traité par Jean Lemaire de Belges, auteur d'un *Temple d'Honneur et de Vertus*, par Jean Molinet dans son *Temple de Mars*, et par Marot, dont *L'Adolescence clémentine* contenait un « Temple de Cupido » qui participait d'un éloge de la vertu amoureuse. Du Bellay développe brièvement ce modèle avec un « temple de Victoire » consacré à Henri II, inspiré de Virgile et de son temple d'Auguste, dans la dernière partie du « Chant triumpal sur le voyage de Boulogne » de 1549. Ronsard pratique à plusieurs reprises ce type de description, notamment dans les *Hymnes* et dans un poème de 1560, « La Vertu

²⁵⁵ *Ibidem*, IV, 18, v. 1-10, p. 152-153.

amoureuse », où il développe la description du temple allégorique de la Vertu. Dans le « Temple de Ms. le connestable, et des Chastillons », publié dans les *Hymnes* de 1555, il se propose de « bastir, à l'exemple/ Des Romains et des Grecz, la merveille d'un temple » consacré à la famille des Chastillons, puissants mécènes célébrés pour leurs « vertuz » morales et guerrières. Tout en s'inscrivant dans une riche tradition ekphrastique, ce poème combine la fonction encomiastique de l'hymne et la vertu allégorique du « temple poétique », en même temps qu'il tente de rivaliser avec les constructions architecturales et avec les arts visuels de son temps par le développement de prolifiques et vivantes descriptions.

Le « Temple » entend « sacre(r) à la Memoire » le nom, le souvenir et la « gloire » des Chastillons. La description du temple évoque les parties d'un discours d'éloge relevant de cette « rhétorique du mémorable » qu'a étudiée N. Dauvois chez Ronsard²⁵⁶ : les vertus du héros célébré sont rapportées à celles de sa famille et de ses ancêtres, évoqués dans l'ordre chronologique et selon une structure concentrique. Les « Ayeux » des Chastillons sont « gravez en airain » sur des médaillons disposés « à l'entour des murailles » du temple ; une inscription gravée précise « leurs gestes et leurs noms ». Sont ensuite évoquées, dans l'ordre et avec force indications spatiales, les figures de marbre placées sur des piliers : le père d'Odet de Chastillon, situé « vers la main dextre » ; « dans le meillieu du Temple », Anne de Montmorency, l'oncle du dedicataire, entouré de quatre piliers blancs gravés de ses hauts faits ; « une marche plus bas », Odet de Chastillon, revêtu d'une robe de cardinal ornée de ses « vertuz » allégorisées ; « à (son) dextre côté », Gaspard de Coligny, son frère, avec son « morion » gravé, sur une colonne historiée vantant ses exploits ; enfin, « suyvant ce mesme rang », son autre frère François de Coligny, qui était alors en captivité. Cette spatialisation de l'éloge traduit aussi la volonté de renforcer la présence visuelle du temple et d'inscrire l'image du personnage célébré, de ses « vertuz », dans l'imagination et dans la mémoire du lecteur. C. Skenazi évoque à ce propos les « lieux de mémoire » des traités de rhétorique et des arts de mémoire, qui suggéraient de disposer les informations dans un édifice mental pour mieux les retenir²⁵⁷.

Ainsi, derrière le foisonnement descriptif de l'hymne aux Chastillons, le temple imaginé par Ronsard obéit à un ordre rhétorique aussi bien qu'architectural. C. Skenazi

²⁵⁶ N. Dauvois, *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992, ch. I.

²⁵⁷ C. Skenazi, *Le Poète architecte en France : constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003. Sur l'importance des « lieux de mémoire » au XVI^e siècle, voir F. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. fr. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1987.

souligne la différence entre le *Temple de vertus* de Jean Lemaire de Belges, organisé sur le mode de la « juxtaposition », et le *Temple* de Ronsard, qui obéit à un ordre unificateur, où chaque détail de l'*ekphrasis* trouve sa place. I. Ciolo dégage de cette description un plan central, « probablement circulaire », qui a pu s'inspirer des descriptions de monuments anciens donnés par les guides de Rome ou, plus vraisemblablement, du plan circulaire d'une église figurant dans le traité d'architecture de Serlio²⁵⁸. Cette structure unifiée sert de support aux tableaux consacrés aux Chastillons, à partir desquels se développent de nouvelles *ekphraseis*. L'art de la représentation est souligné par la présence de verbes empruntés à différents arts visuels : outre les classiques « bastir », « peindre » et « peindre », le poète entend « tracer », « graver », « cizeler », « imprimer », « engraver » et « ourdir » les exploits et les vertus de ses héros sur des « termes », des « piliers » ou des « frises ». Il souligne également la puissance descriptive de son édifice en développant avec insistance le lexique du vivant :

Ton pere, qui jadis fut Marechal de France,
Sera vivant en marbre, et tellement le traict
De sa face premiere au vif sera portrait,
Qu'on lui reconnoistra vivement en la pierre
La mesme audace au front, qu'il eut jadis en guerre²⁵⁹. [...]

À l'intérieur de ces *ekphraseis*, les indications de lieu se font cependant moins précises, tandis que les portraits des Chastillons s'étendent à des tableaux historiques, épiques ou mythologiques. La comparaison initiale d'Anne de Montmorency au dieu Mars enrichit d'un imaginaire épique ses exploits guerriers représentés sur les piliers, avec des hyperboles – ennemis « épouvantez d'effroy », massacre de « dix mille Espagnols » par sa seule ruse – et des épithètes épiques – la « furieuse armée » d'Avignon. L'imprécision des indications spatiales : « là », « après », « d'autre part », gomme les distinctions entre les différentes scènes, pour constituer un vaste tableau guerrier, où la force visuelle l'emporte sur la précision historique. Le tableau superpose ensuite deux images du même personnage, pendant et après ses glorieux faits d'armes, « quand il fut de Grand-Maistre/ Erigé Connestable ». Entre ces deux figures métamorphiques, une autre *ekphrasis* représente le dieu-Rhône « dedans ses eaux

²⁵⁸ I. Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques...*, op. cit., ch. II, p. 42-48.

²⁵⁹ Ronsard, « Le Temple du connestable, et des Chastillons », v. 18-22, Lm VIII, p. 73 : description de Gaspard de Coligny « le père ».

couché », qui prédit les triomphes à venir du futur connétable, comme jadis le Tibre de Virgile, et inscrit les exploits du personnage dans un temps mythique.

À mesure que l'ordre ekphrastique se superpose à l'ordre architectural du temple, le rappel des hauts faits est ainsi mêlé à un imaginaire mythologique qui fait triompher la représentation poétique et artistique sur la réalité des exploits accomplis. Le désir d'inscrire la mémoire des Chastillons dans un mythe collectif devient le prétexte au développement d'*ekphraseis* mythologiques, comme dans le portrait de Gaspard de Coligny en Neptune :

Je le peindray dessus une coche emailée
De bleu, que trois dauphins à l'échine escaliiée
Traineront sous le joug, et Glauque qui fera
Semblant de les brider, tant bien paint il sera :
Il tiendra dans la dextre un trident venerable,
Dedans la gauche main une hache effroiable²⁶⁰...

L'image de Neptune finit par s'imposer à la place de celle de l'amiral, débordée par l'image d'un combat maritime aux échos épiques. Il n'est jusqu'à l'équipement guerrier qui ne se trouve contaminé par cet imaginaire mythologique : le « morion » de Coligny est surmonté d'un panache

Qui par ondes joura le long de son échine,
Et dessus le panache il aura peint un cygne...²⁶¹.

Le mouvement ondoyant du panache appelle à son tour une nouvelle *ekphrasis*, l'aspect blanc et duveteux du panache s'alliant au motif de l'onde pour former l'image mouvante et sinieuse d'un cygne, motif dont on sait l'importance dans l'imaginaire mythologique ronsardien. Les attributs de Coligny-Neptune, le trident à sa « dextre » et la hache dans la main « senestre », rappellent l'attitude du dieu-Rhône « ayant la dextre mise / à son menton... » et tenant une rame en la main « senestre ». Or, l'image du dieu-Rhône emprunte son aspect à la statue antique du dieu-Tibre exhumée à Rome, mais aussi, selon I. Ciolo, à un bas-relief de la récente Cour carrée du Louvre. Quant au Coligny-Neptune, il rappelle les représentations du dieu marin qui figuraient dans l'entrée royale de 1549²⁶². La mémoire artistique réactive ainsi l'imaginaire mythologique, superpose l'ancien et le moderne, et impose aux lieux de l'éloge et à la

²⁶⁰ *Ibidem*, v. 121-126, p. 78-79.

²⁶¹ *Ibidem*, v. 133-134. Sur l'image du cygne, voir *infra*, ch. VI, « Le poète en cygne ».

²⁶² I. Ciolo, *La Pléiade et les arts plastiques*, op. cit.

structure rigoureuse du temple un nouvel ordre d'images, qui les rend mouvants et vivants, conformément au souhait formulé par le poète : « que des Chastillons la maison estimée/ Vive, malgré le temps, par longue renommée ».

Parce qu'il se construit sur un imaginaire poétique, le temple allégorique illustre tout particulièrement la fonction du monument poétique dans les années 1550 : associé à la rhétorique de l'éloge, il inscrit la mémoire du dédicataire et de ses vertus dans la construction d'une mythologie poétique, et il témoigne d'une émulation féconde avec l'art de bâtir, qui donne lieu à de précises descriptions architecturales, mais qui incite aussi le poète à réinventer sa propre architecture poétique.

C. La description du monument

Enfin, la description architecturale peut se développer sous la forme d'une *ekphrasis* assumée comme telle, à partir d'un édifice réel. Ce type de description présente l'intérêt de montrer comment les poètes transposent dans leurs vers des œuvres d'art qu'ils ont pu observer de manière concrète, quoique parfois par le biais de livres illustrés. Il traduit aussi la manière dont sont mis en scène les enjeux qui unissent, voire assimilent les poètes aux architectes, et qui renforcent en même temps la rivalité entre les arts : l'organisation de l'espace – réel et symbolique –, la grandeur et la pérennité du monument, la vive représentation d'un imaginaire artistique et poétique.

Nous nous intéresserons notamment aux descriptions du Louvre et du château d'Anet, deux édifices qui constituent chacun à leur manière, au XVI^e siècle, un modèle architectural. Les sonnets des *Antiquitez de Rome...* et du *Songe*, qui sont pourtant les seuls recueils essentiellement ou en grande partie consacrés à des descriptions de monuments romains, nous semblent avoir moins leur place dans ce développement. Les *Antiquitez...* témoignent d'une connaissance de la terminologie architecturale antique, et le *Songe*, qui en constitue le prolongement allégorique, présente quelques *ekphraseis* de monuments dont la précision lexicale et descriptive n'a rien à envier à celle des *Regrets*. Mais le regard méditatif qui caractérise *Les Antiquitez*, et l'écriture allégorique qui domine les descriptions du *Songe* excèdent la question de la poésie encomiastique. Nous consacrerons donc à ces textes un développement ultérieur, en nous interrogeant, pour l'heure, sur le sens des descriptions monumentales dans le contexte d'une réflexion française sur l'art de bâtir et sur ses enjeux.

1. « Je chanteroi d'Anet les édifices... » : l'éloge monumental

Le Louvre et le château d'Anet comptent parmi les plus importantes réalisations architecturales de notre période. Les travaux du premier, commencés sous François I^{er}, se poursuivent tout au long du règne de Henri II, dirigés par l'architecte Pierre Lescot. Le second, construit pour Diane de Poitiers, est achevé en 1552 sous la direction de Philibert Delorme. Ce sont aussi les édifices qui retiennent le plus explicitement l'attention des poètes de cette période. Les monuments des entrées royales constituent une source d'inspiration majeure, mais rarement désignée comme telle. Le sonnet liminaire des *Antiquitez*, adressé à Henri II, mentionne bien « vostre Saint-Germain ou vostre Fontainebleau », mais cette évocation participe surtout d'une mise en scène de l'éloge royal et d'un *topos* de modestie : le poète fait présent de son « petit tableau » poétique au roi, faute de pouvoir lui « donner », pour orner les palais royaux, les « ouvrages antiques » qu'il s'apprête à décrire. Par-là même, il n'en souligne pas moins l'intérêt qu'avaient alors les souverains français pour les œuvres d'art romaines antiques. Le transfert d'Italie à la France des richesses de l'antiquité constituait un enjeu politique et artistique, qui s'inscrivait pleinement, depuis le règne de François I^{er}, dans la perspective d'une *translatio studii et imperii*²⁶³. Les enjeux sous-jacents à ce premier sonnet des *Antiquitez* restent perceptibles dans les trois sonnets des *Regrets* qui développent une description monumentale, comme ils le sont dans les quelques poèmes de Ronsard qui traitent de la thématique architecturale entre 1555 et 1560.

Ronsard évoque assez rarement les réalisations architecturales de son temps. Anet est mentionné fugitivement dans l'ode de 1555 « À Diane de Poitiers », où la brève description architecturale favorise une rhétorique de l'éloge qui vise autant à chanter les louanges de la destinataire qu'à mettre en valeur l'étendue du pouvoir encomiastique du poète :

Je chanteroi d'Anet les édifices,
Termes, piliers, chapiteaus, frontispices,
Voutes, lambris, canelures : et non,
Comme plusieurs, les fables de ton nom.
En te louant je chanterois peut estre
Si hautement, que ce grand Roi mon maistre
En ta faveur auroit l'ouvrage à gré,

²⁶³ Pour cette lecture de la description architecturale comme exaltation de la *translatio imperii*, voir C. Skenazi, *Le Poète architecte*, *op. cit.*.

Qu'humble j'aurois à tes pieds consacré²⁶⁴.

La description du château se résume à une énumération de termes architecturaux d'usage parfois récent, qui n'a d'autre but que de distinguer la précision descriptive de l'éloge ronsardien de la poésie de ses contemporains, qui pouvaient développer un éloge mythologique convenu – « les fables de ton nom » – grâce à l'homonymie qui associait la favorite à la déesse Diane. Au-delà de Diane de Poitiers, c'est au roi lui-même, son « maistre », que s'adresse le poète. Dans un contexte de rivalité artistique et sociale avec les architectes, et particulièrement avec Philibert Delorme²⁶⁵, il s'agit d'apparaître comme le plus à même de glorifier Henri II et sa cour. Le poète entend rivaliser par sa richesse descriptive avec le luxe architectural du château d'Anet, comme il entend surpasser la poésie d'éloge de ses contemporains. Réinventer l'éloge royal implique de dépasser dans le même mouvement la pratique traditionnelle de l'éloge et de la fable mythologique, pour construire un nouveau monument poétique, « hautement » édifié sur le modèle des anciens, mais dans un style renouvelé, orné et élevé. La précision des termes architecturaux qu'emploie Ronsard préfigure enfin la fameuse préface de la *Franciade* (1587), où Ronsard définit le poème héroïque comme un « magnifique palais », avec ses « frontispices et pedestals, frises et chapiteaux »²⁶⁶. L'*ekphrasis* épique est donc déjà en germe dans ce poème d'éloge.

Les sonnets que Du Bellay consacre au château d'Anet représentent de manière plus élogieuse les beautés architecturales de l'édifice. Dans le sonnet 159 des *Regrets*, la description construit en perspective l'éloge de Diane de Poitiers. Elle suit un mouvement d'élargissement progressif, de la façade (premier quatrain) au palais et au jardin (deuxième quatrain) jusqu'à une vue d'ensemble de l'édifice (premier tercet), pour aboutir à l'éloge de Diane, « Astre benin » dont la magnificence éclipse celle du chef-d'œuvre de Delorme. La description n'est jamais détaillée : elle procède d'abord par métonymies, omettant les détails de la façade pour louer « la belle architecture/ Les marbres animez, la vivante peinture », en des termes qui dans d'autres contextes s'étaient vus appliqués à la description poétique. Le quatrain suivant, qui présente une vue du palais et de ses jardins, semble plus détaillé ; toutefois la précision descriptive n'excède pas les conventions de l'éloge : « lambriz », « chapelles », « dongeons » et

²⁶⁴ Ronsard, « À Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois », *Odes* (1555), III, 7, v. 55-62, Lm VII, p. 83-84.

²⁶⁵ Sur l'hostilité de Ronsard envers Delorme, voir J. Balsamo, « Les poètes d'Anet », *op. cit.*

²⁶⁶ Passage cité *supra*, ch. II, p...

autre « couverture » participent d'un imaginaire plus romanesque qu'esthétique, dont J. Balsamo a montré qu'il s'inspirait d'une description de la traduction des *Amadis de Gaule*²⁶⁷. Les « donjons », le « jardin tapissé d'éternelle verdure » et la « fontaine à la source immortelle » contribuent à déréaliser le palais et le transforment en *locus amoenus* médiéval²⁶⁸. Enfin, le premier tercet constitue un éloge de la politique culturelle royale, « Rapportant de l'antique le plus parfait exemple » et « Montr(ant) un artifice et des dépenses admirables », où l'on retrouve la réalisation de l'idéal de la *translatio studii*. La description du château d'Anet tend ainsi à s'effacer derrière l'éloge de la favorite et du roi.

Il faut se reporter au sonnet précédent des *Regrets* pour trouver des allusions plus détaillées au château d'Anet :

De ce royal palais, que bastiront mes doigts,
Si la bonté du Roy me fournit de matière,
Pour rendre sa grandeur et beauté plus entière,
Les ornemens seront de traictz et d'arcs turquois.
Là d'ordre flanc à flanc se verront tous noz Rois,
Là se voyra maint Faune et Nymphes passagère,
Avecques son croissant, son arc et son carquois²⁶⁹.

Les « ornemens » de « traicts et d'arcs turquois », le « croissant », l'« arc » et du « carquois » rappellent à la fois les emblèmes d'Henri II et ceux de Diane, qui figuraient à divers endroits du château²⁷⁰ ; « la Vierge forestière » figure quant à elle la statue de l'entrée, qui représentait une Diane chasseresse, adossée à un cerf et pourvue de son arc²⁷¹. La précision de détail que donne ce sonnet, pourtant présenté explicitement comme une construction poétique – « ce royal palais, que bastiront mes doigts » –, nous semble précisément redevable du caractère fictif et allégorique de cet édifice. Du Bellay transpose certains décors du château d'Anet et s'en approprie les emblèmes pour en parer son propre palais. Extraits du contexte architectural d'Anet, les emblèmes du croissant et de l'arc servent désormais l'éloge exclusif du roi : le poète entend chanter de celui-ci la « grandeur et beauté tout entière », tandis que la favorite passe au second

²⁶⁷ J. Balsamo, « Les poètes d'Anet », article cité, p. 420-421.

²⁶⁸ Sur l'imaginaire médiéval, voir C. Skenazi, *Le Poète architecte*, op. cit., p. 242.

²⁶⁹ Du Bellay, *Les Regrets* (158), v. 1-8, Chamard II, p. 178.

²⁷⁰ Sur ces emblèmes et leur signification, voir T. Crépin-Leblond, « Sens et contresens... », article cité, p. 82-85. L'auteur voit dans ces emblèmes la marque omniprésente d'Henri II et non celle de Diane de Poitiers. Mais l'« ambiguïté » de ces emblèmes aurait permis à la favorite de s'en attribuer une partie (le croissant, l'arc).

²⁷¹ Cette statue était également décrite dans la traduction des *Amadis de Gaule* ; voir J. Balsamo, « Les poètes d'Anet », article cité, p. 420-421.

plan. Le sonnet suivant peut alors chanter les beautés d'Anet et l'éloge de Diane de Poitiers ; la vive description architecturale reste l'apanage de l'éloge royal.

2. *La réécriture du monument*

Si les poèmes d'Anet relèvent des conventions de l'éloge, d'autres descriptions monumentales suggèrent une collaboration entre artistes et poètes. Les poèmes adressés par Du Bellay et par Ronsard à l'architecte Pierre Lescot sur le palais du Louvre mettent en scène la figure du poète bâtisseur et font de la description la matière même de l'éloge. Les sonnets 157 et 158 des *Regrets* développent cette description autour d'un *paragone* attendu entre l'architecture et la poésie, mais aussi entre Lescot lui-même et Du Bellay. L'émulation artistique se double ainsi d'une émulation sociale, chacun des deux artistes rivalisant d'ingéniosité pour construire l'éloge royal. Une équivalence est établie entre les deux artistes, qui tous deux construisent leur monument à partir d'un modèle ancien renouvelé :

Tu vas renouvelant d'un hardy frontispice
La superbe grandeur des plus vieux monumens [...]

Aux Muses je bastis, d'un nouvel artifice,
Un palais magnifique à quatre appartemens²⁷².

Le poète attribue ensuite un ordre architectural – dorique, attique, ionien et corinthien – à chacune de ses quatre « Muses » latine, grecque, toscane et française. Or, comme l'a noté J. Balsamo, cet ordre ne correspond pas à la disposition réelle de la façade du Louvre. Cette discordance entre le palais réel et le palais poétique apparaît comme un moyen d'élever la muse française à la « grave douceur » du style ionien, et de réduire la muse italienne moderne à un style « corinthien » considéré comme inutilement enflé et orné²⁷³. Le sonnet suivant précise cette description. Il prolonge moins qu'il ne dédouble le poème précédent, créant un effet de relief et de perspective, ou plutôt de mise en perspective poétique de l'édifice²⁷⁴. Le poète ajoute à son palais poétique les

²⁷² Du Bellay, *Regrets*, 157, v. 3-4 et 7-8, Chamard II, p. 178.

²⁷³ Pour cette analyse des quatre « ordres » dans le sonnet, voir J. Balsamo, « Le poète et l'architecte (notes sur les sonnets 157 et 159 des *Regrets*, *Du Bellay et ses sonnets romains*, éd. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1994, p. 61-75.

²⁷⁴ J. Balsamo parle de « triptyque » à propos des sonnets 157-159 ; C. Skenazi étudie ces deux sonnets dans le prolongement l'un de l'autre ; dans le cadre de notre analyse, la notion de « mise en perspective » nous semble propre à désigner l'effet de reconfiguration poétique du monument architectural.

ornements emblématiques d'Henri II, et attribue cette fois un auteur à chaque « appartement » : Homère, Virgile, Pétrarque et enfin Ronsard à l'étage le plus élevé. Ces auteurs « emblématisent » à leur tour un style poétique, et ils illustrent une progression poétique d'Homère à Ronsard, en passant par les poésies latine et italienne²⁷⁵. Redessiné par Du Bellay, le plan architectural du Louvre est ainsi remis en perspective ; il devient à son tour une image de la poésie, selon un effet de renversement qu'on avait déjà observé à propos du *Prosphonématique*. La place qu'occupent dans ce sonnet le *je* du poète (« mes doigts »), et l'architecte (« Clagny »), au premier et au dernier vers du sonnet, souligne cet effet d'encadrement et de mise en perspective. Ronsard occupe certes l'étage le plus élevé du monument « encadré », mais c'est bien Du Bellay qui est l'artisan de ce renversement.

Dans la même période, Ronsard écrit son « Elegie à Pierre Lescot », où il retrace sa vocation précoce pour la poésie, qu'il compare à celle de Lescot pour l'architecture : la docte fureur de l'artiste rejoint celle du poète. Mais la comparaison ne sert pas seulement à construire une relation d'égalité entre le poète et l'architecte, bâtisseurs du prestige royal. Il s'agit rien moins pour Ronsard que de reconstruire l'histoire même de la conception du Louvre, et de se donner une place de premier plan dans la hiérarchie des poètes et des artistes.

Il me souvint un jour que ce prince à la table
 Parlant de ta vertu comme chose admirable,
 Disoit que tu avois de toimesmes apris,
 Et que sur tous aussi tu emportoies le pris ;
 Comme a fait mon Ronsard [...].
 Et pour cela tu fis engraver sur le hault
 Du Louvre une Déesse, à qui jamais ne fault
 Le vent à joüe enflée au creux d'une trompette,
 Et la monstras au Roy, disant qu'elle estoit faicte
 Expres pour figurer la force de mes vers,
 Qui comme vent portoyent son nom par l'univers²⁷⁶.

La statue de la Renommée, qu'avait exécutée Jean Goujon pour orner la façade du Louvre, est présentée comme une « figure » du poète et une figuration de la puissance de ses vers. Cette interprétation de l'œuvre d'art est attribuée à la parole royale, mise en scène dans le poème, qui passe insensiblement du discours indirect (« disant que tu avois... ») au discours direct (« mon Ronsard »). Comme dans l'« Elegie à Janet », le poème met en place une relation triangulaire entre le roi, l'artiste et le poète. La prise de

²⁷⁵ Voir l'analyse de C. Skenazi, *Le Poète architecte*, op. cit., p. 240.

²⁷⁶ Ronsard, « A Pierre Lescot... Elegie », v. 147-152, *Le Second livre des Poemes*, 1560, Lm X, p. 307.

parole du roi se confond avec la voix du poète, qui s'impose à la fois comme commanditaire de la statue, et comme une figure intermédiaire entre le souverain et l'architecte, seule capable de faire résonner l'éloge et le « renom » du roi. Derrière l'apparente équivalence établie entre le poète et l'architecte est ainsi réactivé l'ancien *paragone* entre « poésie parlante » et architecture « muette ».

Qu'il s'agisse d'*ekphraseis* d'œuvres d'art, de portraits ou de descriptions architecturales, l'émulation entre poésie et peinture se manifeste dans un art de la vive représentation où s'exprime un imaginaire artistique, mais surtout mythologique et épique. Si la rivalité mise en scène entre poètes et artistes peut refléter une tension sociale réelle, elle constitue surtout la métaphore d'un nouvel enjeu pour une poésie qui se donne elle-même comme œuvre d'art, représentation du réel, miroir enfin du prestige politique et culturel de la cour. L'*ekphrasis* est essentiellement liée à la poétique de l'éloge, parce qu'elle donne à voir, en même temps que la perfection de son objet, le pouvoir descriptif d'une poésie capable non seulement de restituer la beauté d'une forme, voire de lui « donner vie », mais de représenter, au-delà de l'apparence, une autre « idée » de la beauté, qu'expriment particulièrement les portraits poétiques. De plus, parce qu'elle laisse entendre la parole du poète derrière la perfection formelle de l'objet d'art, la description poétique apparaît comme la plus à même de faire « résonner » l'éloge et de le répercuter au-delà de l'espace d'un tableau, d'un portrait ou d'un monument, pour le « graver » dans la mémoire des hommes. Enfin, la récurrence de certains motifs d'une description, d'un recueil ou d'une forme poétique à l'autre, signale la présence d'une trame sous-jacente qui tisse une cohérence entre tableaux, portraits et monuments, au-delà de la diversité des genres et des formes descriptives.

Chapitre 5

Poèmes-tableaux : encadrements et débordements descriptifs

Le développement des *ekphraseis* d'œuvres d'art, des portraits et des descriptions monumentales témoigne de la prédilection de certaines formes poétiques pour la description détaillée, sans que la distinction générique soit un frein au développement d'une *ekphrasis* ou d'une vive représentation. Pour les auteurs de notre période, la poésie épique constitue évidemment le modèle et l'horizon de la poésie descriptive ; mais c'est dans d'autres genres, lyriques ou narratifs, que la vive représentation commence à se développer. Les odes ou « vers lyriques », mais aussi les sonnets, les hymnes et certaines élégies peuvent ainsi apparaître comme autant de supports poétiques susceptibles d'accueillir une description vivante et détaillée. À l'origine de cette expansion « transgénérique » du descriptif, il y a d'abord un problème de définition, ou plutôt une redéfinition des « genres » poétiques qui s'opère à la Renaissance : ainsi les odes et les hymnes de Ronsard, Du Bellay ou Peletier, qui recourent eux-mêmes une grande diversité de poèmes, ne se confondent pas précisément avec leurs homonymes antiques ; et les arts poétiques, malgré un réel effort taxinomique, ne définissent pas toujours avec exactitude la matière, les traits formels et le style propre à chacun de ce qu'ils nomment, recourant à une notion encore peu usitée, des « genres de poèmes » ou des « genres d'écrire »¹. À une époque où les formes poétiques sont parfois mises en pratique avant même d'être théorisées – comme dans le cas des *Odes* de Ronsard –, les poètes peuvent s'octroyer une grande liberté formelle, redéfinir au fil du temps des poèmes classés à l'origine dans tel ou tel « genre »², ou encore insérer dans une ode, un hymne ou même un sonnet, un développement qui

¹ Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, II, 4 : « Quels genres de Poèmes, doit elire le Poëte François », éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 131-138 ; Peletier, *Art Poétique*, II, 3 à 8 : « Des genres d'écrire », *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 268-291. Sur la question du genre, voir *La Notion de genre à la Renaissance*, dir. G. Demerson, Genève, Slatkine, 1984, et particulièrement H. Naïs, « La Notion de genre en poésie au XVI^e siècle : étude lexicologique et sémantique », p. 103-127.

² C'est notamment le cas de Ronsard dans les éditions successives de ses *Œuvres* : des poèmes classés parmi les *Odes* sont ensuite rebaptisés « Hymne » ou « Chanson ». Sur les désignations fluctuantes de ces trois formes poétiques, voir *infra*.

aurait aussi bien trouvé sa place au sein d'un « poème héroïque ». Définition théorique et pratique poétique se nourrissent l'une l'autre et contribuent à réinventer les formes poétiques.

Dans ce contexte, la vive représentation devient à la fois un indice générique et une marque de liberté formelle : elle se développe aussi bien dans les formes fixes que dans les formes plus libres, crée des motifs récurrents d'un poème à l'autre et d'un « genre » à l'autre, s'accommode aussi bien de la brièveté que de la longueur d'un poème. En même temps, elle constitue toujours l'indice d'une recherche formelle tendue vers l'idéal d'une poésie élevée, ornée, voire du « grand genre » par excellence, le poème héroïque. Nous verrons donc comment les vives représentations s'inscrivent dans les différentes formes poétiques, et dans quelle mesure elles contribuent à réinventer ces « genres » qu'elles entendent, précisément, illustrer.

I. Une poétique de la condensation : du sonnet au tableau

Au moment où paraissent les premiers recueils de la Pléiade, autour de 1550, le sonnet est une forme d'importation récente en France, considérée comme « grave » et élevée, et surtout parée du prestige de Pétrarque. *L'Olive* de Du Bellay et *Les Amours* de Ronsard sont exclusivement composés de sonnets, ainsi que toute la partie amoureuse de *L'Amour des amours* de Peletier du Mans (1555)³. Introduit en France par Saint-Gelais et par Marot, le sonnet est encore considéré dans les années 1550 comme une nouveauté poétique, qui offre à la fois une occasion de se démarquer des formes médiévales encore pratiquées, pour certaines, par la génération de Marot, et de multiples possibilités de variation et d'innovation. C'est ainsi que Peletier, après Marot, introduit un nouveau système de rimes dans le sizain, et contribue à l'élaboration d'une forme française du sonnet que suivront largement les poètes de la Pléiade et leurs successeurs⁴. Du fait même de ses contraintes formelles et de ses variations possibles à partir d'une forme fixe, le sonnet se prête autour de 1550 à différents modes d'insertion de la description.

A. Contraintes formelles et amplification descriptive

Dans les années 1550, la forme du sonnet fait encore l'objet d'une indéfinition théorique et générique. Sebillet, en 1548, et Peletier en 1555 comparent le sonnet au genre bref de l'épigramme, tout en soulignant sa plus grande « gravité ». Pour Sebillet, le sonnet constitue même « le parfait épigramme de l'italien, comme le dizain du français »⁵. Peletier souligne quant à lui le caractère plus noble et plus élevé du sonnet.

³ Dans les mêmes années paraissent les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (1549), principalement constituées de sonnets, mais aussi de chansons et d'épigrammes. Voir P. de Tyard, *Les Erreurs amoureuses*, éd. J. A. McClelland, Genève, Droz, 1967. En revanche, les *Amours* « de Méline » de J.-A. de Baïf intercalent des sonnets et des odes : voir J.-A. de Baïf, *Œuvres complètes*, éd. J. Vignes (dir.), Paris, Champion, 2010. Pour une description des éditions *princeps* de ces textes, voir J.-P. Barbier-Mueller, *Ma Bibliothèque poétique*, III. *Ceux de la Pléiade*, Genève, Droz, 1994. Sur la « gravité » du sonnet, voir Sebillet, *Art poétique français*, II, 2, *Traité de poétique et de rhétorique*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche, 1990, p. 105, et *supra*, ch. I, « L'énargie chez Sebillet ».

⁴ Sur cette question, voir *infra*.

⁵ T. Sebillet, *Art poétique français*, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 105.

Le Sonnet donc est plus hautain que l'Epigramme : a plus de majesté : et est capable de discours grave, mais qui soit bref : Car sa mesure est limitée de quatorze vers⁶...

Du Bellay assimile en revanche le sonnet au genre de l'ode, rappelant la signification originelle de sonnet, « chanson ».

Sonne moy ces beaux Sonnetz, non moins docte, que plaisante Invention Italienne, conforme de nom à l'Ode, et differente d'elle seulement, pource, que le Sonnet a certains Verz reglez, et limitez...⁷

En théorie, le sonnet ne se distingue donc pas par son sujet, mais par sa forme, même si les théoriciens s'accordent pour voir en Pétrarque et en sa « vive expression des passions amoureuses », selon la formule de Peletier⁸, le modèle par excellence du sonnet. L'élévation du propos, jointe à la contrainte de la forme fixe, fait du sonnet une forme noble, susceptible d'accueillir un grand nombre de sujets et de formes descriptives.

1. L'insertion de l'image dans les sonnets amoureux

Par sa brièveté et par la structure qui lui est propre, composée de deux quatrains à rimes embrassées – schéma imposé par Pétrarque – et d'un sizain de structure plus souple, le sonnet se prête particulièrement au développement de certaines formes descriptives comme le portrait, dont l'efficacité peut être renforcée par cet effet d'encadrement. Toutefois, au-delà de la pratique du portrait, la structure du sonnet se prête à des effets descriptifs variés.

a) L'image dans le sonnet : comparaisons et métaphores

Les sonnets de *L'Olive* et des *Amours*, dont on a observé la tendance à l'amplification descriptive par rapport à leurs modèles italiens, présentent une importante diversité dans les modes d'insertion de l'image. Le portrait de la dame suscite un univers métaphorique qui peut s'imposer l'espace d'un quatrain, voire de

⁶ Peletier, *Art Poétique*, II, 4, *op. cit.*, p. 270.

⁷ Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549), II, 4, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 132.

⁸ Peletier, *Art poétique*, II, IV, *op. cit.*, p. 270.

deux ou trois strophes, parfois même de l'ensemble d'un sonnet, à l'exception le plus souvent du vers final.

Dès *L'Olive* de 1549, certains sonnets représentent ainsi, par des comparaisons développées ou des métaphores filées, un sujet emprunté à la nature ou à la mythologie, qui peut se surimposer à l'image de la femme, voire s'y substituer. Plusieurs sonnets jouent par exemple sur l'« asymétrie » entre les quatrains et le sizain pour développer une ou deux images dans les deux premières strophes, qui contribuent à resserrer et à dramatiser l'expression du tourment amoureux dans le sizain⁹. En 1555, Peletier recommandera de jouer sur ces effets structurels pour complexifier le contenu du poème et présenter « deux ou trois conclusions » au sein d'un même sonnet :

Car celui-là emportera le prix qui au milieu de son écrit, contentera le Lecteur de telle sorte, qu'il semble que ce soit un achèvement : puis rechargera, et couronnera son ouvrage d'une fin heureuse, et digne des beautés du milieu¹⁰.

Dans *L'Olive*, cette structure apparaît clairement, par exemple, dans le sonnet 83, inspiré d'un sonnet du poète italien A. Rainieri, qui développe le thème pétrarquiste de la « belle matineuse » dont les beautés éclipsent même celles de l'Aurore¹¹. Le sonnet de Du Bellay reprend la structure d'ensemble de son modèle italien, tout en y introduisant un double mouvement de métaphorisation et d'amplification qui modifie le sens de la description.

Dejà la nuit en son parc amassoit
Un grand troupeau d'étoiles vagabondes,
Et pour entrer aux cavernes profondes
Fuyant le jour, ses noirs chevaux chassoit :
Dejà le ciel aux Indes rougissoit,
Et l'Aulbe encor de ses tresses tant blondes
Faisant gresler mille perlettes rondes,
De ses thesors les prez enrichissoit¹².

Les quatrains s'organisent en diptyque et font se succéder une évocation cosmique de la nuit et une description pittoresque de l'aube. Au lieu d'accumuler les images de l'aurore comme dans le sonnet italien, Du Bellay n'en développe qu'une seule dans chaque strophe, constituée d'une seule phrase dont l'ampleur et la régularité (*concininitas*) soulignent l'immensité de l'objet décrit. L'anaphore renforce le parallélisme des deux

⁹ Sur cette « asymétrie » formelle du sonnet, voir A. Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 41.

¹⁰ Peletier, *Art Poétique*, II, 4, *op. cit.*, p. 270.

¹¹ *Rime diverse di molti eccellentissimi autori...*, vol. II, in Vinegia, Giolito, 1547, f. 22.

¹² Du Bellay, *L'Olive*, 83, v. 1-8, Chamard I., p. 321.

strophes et met en valeur les effets de contraste entre la nuit et le jour, avec la reprise dans chaque quatrain du thème de l'innombrable, qu'illustre l'image du « troupeau d'étoiles » et celle des « mille perlettes » de rosée. La présence des imparfaits à la rime met la description en mouvement (« amassoit »/ « chassoit ») ou souligne les variations chromatiques du portrait de « l'Aulbe » (« rougissoit »/ « enrichissoit »). Le poète met ainsi en relation l'infiniment grand et l'infiniment petit, les « étoiles » et les « perlettes », l'alternance du jour et de la nuit et le portrait d'une jeune fille aux tresses blondes, qui annonce l'apparition d'Olive dans le sizain :

Quand d'occident, comme une étoile vive,
 Je vis sortir dessus ta verte rive,
 O fleuve mien ! Une Nymphé en riant.
 Alors voyant cette nouvelle Aurore,
 Le jour honteux d'un double teint colore
 Et l'Angevin et l'Indique orient¹³.

Entre les quatrains et le sizain se produit un changement énonciatif et temporel, marqué par la présence du « je » et le passage au passé simple qui narrativise l'apparition de la dame. Olive n'est pas nommée, mais désignée comme une « Nymphé » et assimilée à une « étoile vive » qui répercute les sonorités de son prénom et rappelle les images du premier quatrain. L'ensemble du sonnet constitue ainsi une vive représentation mythologique et cosmologique, tout en renforçant la portée divinisante de l'éloge par la mise en scène de l'apparition féminine et du thème de l'éblouissement.

En 1552, le sonnet 78 des *Amours* de Ronsard développe à son tour l'image de la « belle matineuse », en adaptant un peu plus librement le même modèle italien. La description de « la rousoyante Aurore » est cette fois concentrée dans le premier quatrain, tandis que les trois strophes suivantes évoquent l'arrivée de « la Nymphé que j'adore » et la jalousie de l'Aurore devant la beauté de celle-ci. Plus narrative que descriptive, la structure du sonnet met en scène un micro-récit mythologique qui prend dans les derniers vers une dimension étimologique :

Et ses souspirs parmy l'air se suyvnt,
 Troys jours entiers enfanterent des ventz,
 Sa honte un feu, et ses yeulx une pluye¹⁴.

¹³ *Ibidem*, v. 9-14.

¹⁴ Ronsard, *Les Amours*, 78, v. 12-14, Lm IV, p. 79.

En superposant un tableau mythologique au portrait féminin, le sonnet amoureux peut ainsi concilier l'éloge lyrique de la dame, la vive représentation mythologique et un bref récit resserré en deux ou trois strophes.

Tous les sonnets ne construisent donc pas une opposition nette entre les quatrains et les sizains. Le pivot du poème peut être décentré, déplacé ou bousculé. Plusieurs sonnets des recueils amoureux mobilisent ainsi les ressources d'une comparaison développée ou d'une métaphore filée jusqu'à la dernière strophe ou jusqu'au vers final, qui vient alors *in extremis* éclairer le sens de l'image. La diversité des effets descriptifs produits par ces différents modes de construction apparaît clairement si l'on compare deux sonnets de *L'Olive* qui développent en 1549 l'image d'une tempête pour désigner les tourments de l'amant. Le sonnet 41, imité de B. Tomitano, présente une structure plutôt didactique : la comparaison du poète avec un « marinier » est soulignée dès l'attaque du poème – « Je suis semblable au marinier timide... » – et développée sur les quatrains. L'image est ensuite explicitée par le sizain :

Le nocher suis, mes pensers sont la mer,
Soupirs et pleurs sont les ventz et l'orage,
Vous, ma Deesse, etes ma clere etoile¹⁵...

Par rapport à son modèle italien, Du Bellay remplace la métaphore par une comparaison et met en évidence, en décomposant l'image, le pouvoir d'association de sa poésie. À l'inverse, le sonnet 11, inspiré de l'Arioste, file la métaphore maritime jusqu'au dernier tercet, alors que le sonnet italien l'interrompait dès le début du sizain. Le sonnet de Du Bellay amplifie cette image et lui donne une coloration épique, renforcée par l'opposition thématique entre clarté et obscurité qui parcourt verticalement le poème et contribue à la divinisation de la dame :

Des ventz emeuz la raige impetueuse
Un voyle noir etendoit par les cieux,
Que l'orizon jusqu'aux extremes lieux
Rendoit obscur, et la mer fluctueuse.
De mon soleil la clarté radieuse
Ne daignoit plus aparoitre a mes yeulx,
Ains m'annonçoient les flolz audacieux
De tous costez une mort odieuse.
Une peur froide avoit saisi mon ame
Voyant ma nef en ce mortel danger,
Quand de la mer la fille je reclame,
Lors tout soudain je voy' le ciel changer,
Et sortir hors de leurs nubileux voyles

¹⁵ Du Bellay, *L'Olive*, 41, v. 12-14, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 281-282.

Ces feux jumeaux, mes fatales étoiles¹⁶.

Le dernier vers éclaire, dans les deux sens du terme, l'image de la tempête, avec la métaphore pétrarquienne des « fatales étoiles » (*le mie fatali stelle*) qui ramène le lecteur aux yeux d'Olive et à la problématique du portrait. Le mot « voile » fait intervenir l'anagramme d'Olive de manière symétrique au deuxième et à l'avant-dernier vers du sonnet : il redouble ainsi l'effet d'encadrement de la métaphore maritime par l'éloge de la dame, et suggère la présence cachée de celle-ci tout au long du poème, derrière le « voile » de l'image héroïque¹⁷.

Notons enfin que le sonnet 114 des *Amours* de 1552 développe à son tour le motif de la tempête à partir du même sonnet de l'Arioste¹⁸. Le renforcement de la description ne repose pas, cette fois, sur l'extension de la métaphore, qui reste condensée dans les deux premières strophes, mais sur son amplification héroïque. L'image météorologique de la tempête, développée dans le premier quatrain, est elle-même métaphorisée dans le deuxième quatrain, qui décrit un combat mythologique auquel prennent part Vulcain, les Cyclopes et Jupiter.

Desja Vulcan les bras de ses souldards
Hastoy despît à leur forge cognue,
Et Juppiter dans le creux d'une nue
Armoyt sa main de l'esclair de ses dards¹⁹...

L'« asymétrie » entre les quatrains et le sizain est accusée par le brusque changement de tonalité accompagnant l'irruption de Cassandre, « Nymphette en simple verdugade/Cueillant des fleurs... », qui provoque la fin de la tempête et du combat des dieux. Le grandissement héroïque de l'image est souligné par le « style rhétorique » du sonnet²⁰ : le poème est constitué d'une seule phrase, divisée en deux membres d'ampleur décroissante autour d'un mot-pivot, le subordonnant « quand » à l'attaque du sizain. Cette cadence mineure dramatise l'opposition entre le tableau épique des quatrains, lui-même construit en diptyque, et la description mignarde du sizain. L'image de la « Nymphette » chassant les « tropes » des vents tempétueux – « troupes » guerrières et

¹⁶ *Ibidem*, 11, p. 251-252.

¹⁷ Sur les anagrammes d'Olive, voir F. Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977, p. 128-154. Sur l'image du « voile », voir *supra*, ch. III, « Défendre la poésie... ».

¹⁸ Ronsard, *Les Amours* (1552), Lm IV, p. 112.

¹⁹ Ronsard, *Les Amours* (1552), 114, v. 5-8, Lm IV, p. 112.

²⁰ A. Gendre, *Évolution...*, *op. cit.*, p. 36-38, distingue les sonnets qui suivent un « ordre rhétorique » et ceux qui suivent l'« ordre grammatical ». Dans les premiers, l'ampleur de la période oratoire amène un « effet de tension » et suscite une attente sémantique ; dans les seconds, le sonnet suit l'ordre « naturel » de la phrase en thème et prédicat.

« tropes » rhétoriques – met en scène l’abandon provisoire de la poésie épique pour chanter les seules beautés de Cassandre. La succession de trois tableaux condense ainsi, en l’espace d’un sonnet, une grande variété de styles poétiques et descriptifs, et elle illustre déjà, avec ses deux mouvements et ses « trois conclusions », les recommandations que fera Peletier en 1555.

Forme fixe ou « semi-fixe »²¹, le sonnet se prête ainsi à différentes variations dans la manière d’agencer la syntaxe et le sens à l’intérieur des quatorze vers. À partir d’un même modèle italien, les poètes français peuvent amplifier la description ou en enfler le style, imposer une métaphore à la place de l’objet décrit, ou encore souligner, par une succession de tableaux, le pouvoir d’association, de métamorphose et de représentation de la poésie.

b) Le travail du cadre : agencement strophique et système rimique

Outre les différents modes d’insertion de l’image, le sonnet permet également des variations sur le « cadre » même de la description, c’est-à-dire sur l’agencement des strophes, sur le système des rimes et sur le travail du vers. En tant que forme fixe, le sonnet constitue un cadre pour le discours poétique, limité verticalement et horizontalement²². Au moment où le sonnet est introduit en France, dans les années 1540-1550, la disposition des quatrains en rimes embrassées *abba abba* est désormais fixée ; le sizain est en revanche moins homogène, et c’est dans la systématisation du distique à rimes plates et dans l’introduction d’une troisième rime que va se constituer l’identité du « sonnet français »²³. On sait que Marot introduit, à la suite du distique *cc*, le quatrain à rimes plates *deed* qui redouble la disposition des premières strophes ; Peletier propose dès 1547 une disposition plus « ouverte » en rimes croisées *dede*²⁴. Ce sont là les deux structures qui s’imposent le plus largement dans les recueils français des années 1550, même si, dans *L’Olive* notamment, le sizain peut encore parfois se construire sur deux rimes, à la manière de Pétrarque²⁵.

²¹ *Ibidem*, p. 14.

²² Sur le cadre du sonnet, voir A. Haberer, « Le sonnet au risque de la limite », *Le Sonnet au risque du sonnet*, éd. B. Degott, Paris, L’Harmattan, 2006, p. 391-403.

²³ Voir J.-C. Monferran, « Le sonnet français, “machine à penser” ou “poème stationnaire” ? Étude de l’agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L’Information grammaticale*, n°75, 1997, p. 29-33.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Voir N. Lombart, « Pensée et pratique bellayennes du sonnet », *Du Bellay. Une révolution poétique ?*, éd. B. Roger-Vasselín, Paris, PUF, 2007, p. 99-117.

Dans *L'Olive* surtout, recueil-échantillon²⁶, Du Bellay exploite les différentes possibilités formelles du sonnet, en variant l'agencement rimique du sizain, mais aussi la nature ou le « genre » des rimes et les possibilités rythmiques du vers. Le travail sur la forme participe toujours de la construction du sens²⁷. *L'Olive* expérimente ainsi un grand nombre de systèmes rimiques dans le sizain, avec une certaine prédilection pour les systèmes « français » : le schéma « marotique », et dans une moindre mesure le schéma inauguré par Peletier. Il s'agit d'abord d'affirmer le triomphe d'une forme française sur les formes italiennes au moment où se constitue le sonnet français. Mais la disposition des rimes prend sens aussi par rapport au contenu et à la signification du sonnet et du recueil. Le modèle « marotique » tend à clore le sonnet sur lui-même, puisqu'il le termine sur un quatrain à rimes embrassées ; la présence marquée de ce schéma dans le recueil de 1550 souligne le ressassement de la voix poétique, condamnée à répéter l'éloge d'Olive sans parvenir à la saisir, en même temps qu'elle figure, particulièrement dans les derniers sonnets, l'effet de clôture et d'achèvement du recueil. La présence d'autres systèmes rimiques peut également être signifiante, notamment quand le sonnet suit une disposition italienne sur deux ou trois rimes. Le sonnet 24, qui assimile la voix impuissante du poète à celle de la nymphe Echo, emprunte à son modèle italien le schéma rimique *cde cde*, et renforce le motif de l'écho par une représentation rimique du redoublement : le même système se répercute sur les deux tercets, et le poète lui-même redouble la voix de son modèle italien :

Seule je t'ay pitoyable trouvée.
O noble Nymphe ! en qui (peult estre) encores
L'antique feu de nouveau s'evertue.
Pareille amour nous avons éprouvée
Pareille peine aussi nous souffrons ores.
Mais plus grande est la beauté qui me tue²⁸.

La relative richesse et le genre des rimes, enfin, peuvent contribuer à mettre en valeur le contenu du poème. C'est le cas dans la séquence de portraits de la première *Olive*, où sont illustrés plusieurs systèmes de rimes qui mettent en valeur, au début du recueil de 1549, la maîtrise et l'appropriation française de la forme du sonnet. Le sonnet 7, par exemple, qui présente le premier portrait d'Olive et parcourt le corps de la dame,

²⁶ Pour cette désignation de *L'Olive* comme « échantillon », voir *supra*, ch. IV, « Les poètes portraitistes ».

²⁷ Voir J.-C. Monferran, « Le Sonnet français... », article cité, p. 29 : « Au XVI^e siècle [...], toute innovation formelle est mûrie et motivée par rapport à un contenu ».

²⁸ Du Bellay, *L'Olive*, 24, v. 9-14, *op. cit.*, p. 265-266.

est entièrement en rimes féminines. De même, la séquence finale de *L'Olive augmentee*, qui marque un moment d'élévation de l'âme et de la voix poétique, est aussi un lieu d'expérimentation de la rime. Au moment où le poète renonce à la représentation mimétique pour s'élever vers une forme supérieure de beauté, rétive à la représentation, le mouvement d'ascension vers « l'idée » est suggéré par des choix rimiques particuliers. Le sonnet 110 est entièrement construit sur deux rimes antithétiques, « mort » et « vie », qui suggèrent le mouvement dialectique du cheminement poétique, son arrachement aux biens terrestres avant l'élévation vers une plus haute forme de « vie », animée par « l'idée ». À l'inverse, le sonnet 114, qui évoque la double ascension de l'« esprit » et des « vers » du poète vers les « celestes beautez », expérimente le vers libre comme pour signifier un affranchissement de l'écriture par rapport à la sujétion de la rime, suivant en cela une recommandation de *La Deffence*²⁹. La pratique du vers libre marque l'élévation de la parole vers « l'Idée ».

O toy, qui tiens le vol de mon esprit,
Aveugle oiseau, dessile un peu tes yeux,
Pour mieux tracer l'obscur chemin des nues³⁰.

Du Bellay conçoit ainsi le sonnet comme une forme-sens, où l'agencement de la strophe et la disposition des rimes soulignent la portée de la représentation poétique, et peuvent même pallier l'absence de description pour matérialiser dans les vers ou dans les rimes une idée ou un mouvement vers l'abstraction.

L'agencement strophique, combiné au travail du vers, se prête enfin à des effets de sens qui peuvent renforcer ou étendre la portée de la représentation poétique. Le sonnet suit souvent un schéma anaphorique ou énumératif qui structure le sonnet et renforce l'effet d'insistance ou de ressassement. Plusieurs poèmes sont structurés par une anaphore pétrarquienne en « Ny », comme le sonnet 96 de *L'Olive* (« Ny par les bois les Dryades courantes/ Ny par les champs les fiers scadrons armez... »), qui conduit le sonnet vers la condensation négative des derniers vers :

Ny le plaisir pouroit plaire à mes yeux,
Ne voyant point le soleil qui m'eclaire³¹.

²⁹ Sur la possibilité des vers libres, voir *La Deffence...*, II, 7, *op. cit.*, p. 151.

³⁰ Du Bellay, *L'Olive*, 114, v. 9-14, p. 350.

³¹ *Ibidem*, 96, v. 13-14

Ou encore par la répétition du vocatif « Ô », qui construit le sonnet sur le mode de l'éloge hyperbolique, conduisant l'évocation des beautés de la dame à l'*acmé* émotionnelle des derniers vers :

O vermeillons, o perlettes encloses,
O diamantz, o liz pourprez de roses,
O chant qui peult les plus durs esmovoyr,
Et dont l'accent dans les ames demeure.
Et dea beaultez, reviendra jamais l'heure
Qu'entre mes bras je vous puisse ravoyr ^{32?}

Outre leur expressivité, ces figures de construction présentent l'intérêt de mettre en évidence, par la répétition même des mots, la présence du modèle pétrarquien.

Parmi les autres effets de structure remarquables, on se contentera de signaler un cas particulièrement expressif, que Du Bellay comme Ronsard pratiquent ponctuellement dans leurs premiers recueils de sonnets. Il s'agit de la technique des vers « rapportés », qui consiste à développer de vers en vers, selon un axe paradigmatique, les syntagmes énoncés au début du sonnet³³. Pasquier saluera la tentative de Du Bellay dans ses *Recherches de la France*³⁴. Dans *L'Olive*, au cœur de la séquence consacrée au portrait, le sonnet 10 développe un éloge des « cheveux » d'or et des « yeux » de la dame, renforcé par l'évocation de la « flamme » qui étreint le poète. L'ensemble du sonnet développe le triple paradigme du « lien », du « trait » lancé par les yeux et de la « flamme », et met en scène l'image de l'amant assailli par les beautés de sa dame.

Fors sont les neudz, apre et vive la flamme,
Le coup, de main à tyrer bien apprise,
Et toutesfois j'aime, j'adore et prise
Ce qui m'etraint, qui me brusle et entame³⁵.

En 1552, le sonnet 17 des *Amours* recourt de manière similaire aux vers rapportés pour présenter un triple éloge des cheveux, des yeux et de la main, et pour décrire parallèlement les souffrances de l'amant. Le sonnet de Ronsard tend à resserrer et à condenser les vers rapportés, et rend ainsi plus expressive la représentation du tourment amoureux :

³² Ronsard, *Les Amours*, 46, v. 9-14, p. 49

³³ Voir *supra*, ch. IV, « Olive : "saint protrait" », sur le sonnet 19 de *L'Olive*.

³⁴ E. Pasquier, *Les Recherches de la France* (éd. de 1665), VII, 14, éd. M.-M. Fragonard et F. Roudaut (dir.), Paris, Champion, 1996, p. 1488.

³⁵ *Ibidem*, 10, v. 5-8, p. 64.

Par un destin dedans mon cuœur demeure,
L'œil, et la main, et le crin delié,
Qui m'ont si fort, bruslé, serré, lié,
Qu'ars, prins, lassé, par eulx faut que je meure.
Le feu, la serre, et le ret à toute heure,
Ardant, pressant, nouant mon amitié [...]³⁶

La variété des recherches formelles sur le sonnet traduit ainsi, autour de 1550, la volonté d'exploiter l'expressivité de la forme brève et d'en mettre en valeur le pouvoir de représentation. Nous ne développerons pas davantage la question du travail de la strophe et du vers dans le sonnet : la mesure des vers, l'accentuation et les effets sonores, qui participent pleinement de la vive représentation, seront analysés ultérieurement. Il s'agissait surtout de mettre en évidence le travail de variation effectué autour de 1550 sur une forme fixe, qui souligne la force expressive de cette forme poétique et contribue à mettre en valeur le pouvoir de vive représentation de la poésie.

2. *Le sonnet « microcosme »* : L'Amour des Amours

Le sonnet se présente ainsi aux auteurs des années 1550 comme une forme à la fois close et dynamique, fixe et mobile, capable de se prêter, par son resserrement même, à des effets descriptifs divers. Genre de prédilection de la poésie amoureuse dans les années 1550, il peut toutefois accueillir une grande variété de sujets auxquels l'expression du tourment amoureux ou l'éloge des beautés de la dame sert alors de prétexte. Ronsard se prête ponctuellement dans les sonnets des *Amours* à des développements philosophiques d'inspiration platonicienne ou lucrétienne. Le sonnet 37 résume la théorie des atomistes anciens pour associer la naissance chaotique de l'amour dans le cœur de l'amant à l'apparition du monde, né de « petits corps, culbutans de travers/ [...] Hurtez ensemble ». La dame elle-même fait le lien entre le « petit tout » du cœur amoureux et le « grand Tout » où se répercute la parole de louange du poète³⁷. Peletier, qui s'accorde avec Sebillet pour reconnaître la « gravité » propre à cette forme poétique, en souligne aussi le caractère « philosophique » :

³⁶ Ronsard, *Les Amours* (1552), 17, v. 1-6, Lm IV, p. 20-21.

³⁷ Ronsard, *Les Amours*, 37, Lm IV, p. 40.

Il doit être élaboré, doit sentir sa longue reconnaissance, doit résonner en tous ses vers sérieusement : et quasi tout philosophique en conceptions³⁸.

Peletier est l'un de ceux qui poussent le plus loin la réflexion sur le pouvoir de représentation du sonnet. Il accorde à cette forme le pouvoir « philosophique » de fixer le mouvement de la pensée dans une forme close, voire d'y enclorre l'infini. Dans *L'Amour des amours*, publié la même année que *L'Art poétique* (1555), la thématique amoureuse n'est plus seulement le prétexte, mais le point de départ à une exploration de la nature et de l'univers. Comme l'a montré J.-C. Monferran, l'organisation même du recueil, constitué d'un « canzoniere » de sonnets suivi de plus amples « vers lyriques » consacrés à des descriptions scientifiques, suit le mouvement expansif d'une pensée portée vers une forme de contemplation toujours plus étendue, de la beauté de la dame à l'harmonie des sphères célestes³⁹.

Le sonnet amoureux traduit lui-même un moment de cette contemplation. La dame qui nourrit les pensées du poète n'est pas tant un corps qu'une synthèse de toutes les beautés du monde, et le sonnet est le microcosme qui enclôt l'image de cette totalité⁴⁰. Cette conception éminemment néoplatonicienne de la beauté visible, émanation d'une beauté divine, explique l'absence de portrait physique de la dame dans ce recueil. Dans *L'Olive*, la beauté physique de la dame était à l'image des beautés du monde. La « dame » de Peletier se donne d'emblée comme une « image résumée » de la nature ; au lieu d'emprunter aux beautés du monde terrestre les éléments de son portrait⁴¹, le poète effectue le mouvement inverse et fait de la dame une image *a priori* de la perfection, qui embellit la nature environnante et ouvre la voie à l'immensité :

De vos clertez l'er serein respandit,
De voz faveurs la Terre devient pleine,
Les soeves fleurs nissent de votre aleine,
De votre bruit l'Ocean s'agrandit⁴²....

³⁸ Peletier, *Art Poétique*, II, 4, éd. F. Goyet, *Traité de poétique...*, op. cit., p. 270. Sur la « gravité » du sonnet, voir *supra*, et ch. I, « L'énargie chez Sébillot ».

³⁹ J. C. Monferran, « Introduction » à *L'Amour des Amours*, Paris, STFM, 1997, p. LIII-LV. Voir aussi C. Alduy, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau*, Genève, Droz, 2007, p. 402-403.

⁴⁰ Voir I. Pantin, « Microcosme et “Amour volant” dans *L'Amour des amours* de Jacques Peletier du Mans », *NRSS*, n°2, 1984, p. 43-54. Nous reprenons ici quelques-unes de ses analyses.

⁴¹ Voir par exemple *L'Olive*, 2, v. 9-11, op. cit., p. 242. Nous empruntons l'expression d'« image résumée » à I. Pantin, « Microcosme... », article cité, p. 46.

⁴² Peletier, *L'Amour des Amours*, 8, v. 1-4, op. cit., p. 28.

Le portrait, ou ce qui en tient lieu, effectue dans ce sonnet un mouvement centrifuge et non centripète comme dans certains portraits pétrarquistes⁴³ : la dame est l'image d'un élan vers la nature, d'un désir de savoir infini. Elle est elle-même objet de connaissance, parce qu'elle reflète l'infini de la nature dans les perfections d'un visage et d'un corps où la Nature même « va se mirant »⁴⁴. L'image de la dame « miroir » de la nature et des beautés du monde, en elle-même, n'est pas nouvelle ; elle participe d'un lieu commun néoplatonicien que reprennent fréquemment les auteurs de recueils amoureux, de Scève à Ronsard⁴⁵. Plus qu'un « miroir », cependant, Peletier fait de sa « dame » désincarnée une réduction de l'harmonie qui gouverne l'univers, une image à la « mesure » de la perfection divine :

Lors que je voe cete grace assuree,
 Ce port divin, cete majeste grave,
 Cet eulh celeste, et cete alure brave :
 Somme, ce tout, personne mesuree :
 A qui complèt la Machine azuree⁴⁶...

Comme les autres recueils amoureux, les sonnets de *L'Amour des amours* construisent une représentation variée de la dame. Toutefois, cette démultiplication de l'objet du désir du poète n'est pas le produit d'un imaginaire tout-puissant, comme chez Ronsard, mais le reflet sensible et donc variable d'une beauté unique et divine. La représentation poétique entend rendre compte non d'un pouvoir infini de métamorphose, mais des multiples formes visibles de l'Un et du « tout ». Aussi les images suscitées par les beautés de la dame-microcosme privilégient-elles la perfection d'une forme cyclique, reproduction en miniature de l'éternel et régulier mouvement des sphères :

Il se produit de sa grand'preferance,
 Quand dedans soe si rondemant chemine,
 Infinite de trez, dont se termine
 E s'accomplit une Circonference⁴⁷.

À la fois « centre et circonférence », la femme reçoit ses bienfaits de l'univers et les répercute dans la nature. Elle est à la fois l'union de toutes les âmes et l'âme du monde, « Un cler Soleilh, des Cieus un haut chef-d'œuvre, / Des dieus le soin, le miroer et

⁴³ Selon les expressions de F. Goyet, « Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique », *Le Sonnet à la renaissance...*, dir. Y. Bellenger, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988., p. 31-41.

⁴⁴ *Ibidem*, LVIII, v. 1-4, p. 71.

⁴⁵ Scève, *Délie, Delie object de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier, introduction de C. Alduy, Paris, S.T.F.M., 2001 ; Ronsard, *Amours*, 63, p. 64-65. Voir I. Pantin, « Microcosme... », article cité, p. 45-46.

⁴⁶ *Ibidem*, 10, v. 1-5, p. 30.

⁴⁷ *Ibidem*, 16, v. 5-8, p. 35.

science », qui éclaire et guide le poète, et lui donne accès à la connaissance de l'univers⁴⁸.

À travers cette représentation de la dame, la « mesure » du vers et la forme close du sonnet renvoient à leur tour une image de la perfection de l'univers. Pour Peletier, la poésie, mue par un désir de savoir scientifique et régie par les lois mathématiques du nombre, est elle-même une démarche de connaissance et une image de l'harmonie universelle :

[Les arts] sont choses trop célestes, pour être attribuées à l'imagination humaine. [...] Il n'a jamais été [...] que les hommes n'aient compté, mesuré, chanté, syllogisé, c'est-à-dire raisonné [...]. [Nature] a donné premièrement à l'homme une mesure et nombre de parler, sans considération toutefois d'artifice poétique. Puis, par curiosité et par imitation, les hommes trouvant la chose belle, en ont fait un usage : après, l'ont rédigé en Art [...]. Pour ce, les Anciens ont fait Apollon et les Muses présider à la Poésie, comme Dieux à une chose divine : pour montrer qu'elle n'a origine autre que céleste⁴⁹.

Comme la dame dont il fait l'éloge, le sonnet est une forme-microcosme, dont l'effet de clôture, la mesure et l'harmonie propre constituent un palier vers la connaissance du « tout » et des lois qui régissent l'univers. La répétition d'une forme unique dans la partie consacrée au « canzoniere » de *L'Amour des amours* traduit, d'une part, la recherche d'un principe organisateur capable d'ordonner le recueil et de lui donner son unité derrière la profusion des pièces et l'ampleur du sujet traité⁵⁰. D'autre part, la tension du « canzoniere » vers la partie en vers lyriques de *L'Amour des amours* crée une dynamique à l'intérieur du recueil de sonnets et oriente celui-ci vers une plus haute forme de savoir. Les sonnets de *L'Amour des amours* entendent ainsi donner l'image de l'unité et du mouvement, de l'harmonie du « tout » et de l'ouverture au monde. La construction même des sonnets est à l'image de cette tension entre unité et diversité : le refus du schéma marotique à rimes embrassées, fermé sur lui-même, et l'introduction d'un système rimique à rimes croisées (*ccdede*), plus dynamique et ouvert sur un au-delà du sonnet, fait de la clôture même une ouverture à une autre forme de poésie. Les contraintes formelles du sonnet, assimilables à la rigueur des mathématiques,

⁴⁸ Peletier, *L'Amour des Amours*, sonnet 33, p. 51. Voir aussi l'analyse d'I. Pantin, « Microcosme... », article cité, p. 50-51. Sur la « poésie de la lumière » chez Peletier, en relation avec la conception microcosmique du monde humain et de la poésie, voir H. Weber, *La Création poétique en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1994, p. 467.

⁴⁹ Peletier, *Art poétique*, I, 1, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁰ Voir C. Alduy, *Politique des « Amours »...*, *op. cit.*, p. 386-387. L'auteur met en relation ce « désir d'unité » avec l'hymne au nombre Un que Peletier insère en 1554 dans son « Proème sur le second livre » de son *Algèbre*.

introduisent le poète à l'harmonie du nombre céleste, comme l'affirmait déjà une ode de 1547 :

Cette science l'homme cueille
Alors qu'il imagine
La facture et ronde merveille
De la ronde machine⁵¹.

L'exemple de Du Bellay, de Ronsard et plus encore celui de Peletier montre ainsi que les poètes du XVI^e siècle pressentent déjà la force expressive du sonnet, les possibilités représentatives offertes par l'extrême resserrement et par la clôture de cette forme, qui en font déjà au XVI^e siècle, pour paraphraser la formule de Baudelaire, un « infini diminutif ». De la condensation formelle naît ainsi une intensification du sens du poème, qui met en valeur la vive représentation.

B. Description et condensation : Du Bellay, des Poemata aux sonnets romains

Par sa forme contraignante et ses effets d'encadrement, le sonnet se prête donc à une condensation de la parole poétique, dont les poètes peuvent tirer parti pour dramatiser une description ou renforcer le pouvoir de suggestion. L'effet produit par la forme du sonnet sur l'écriture descriptive apparaît plus particulièrement dans les recueils des sonnets « romains » de Du Bellay, publiés en 1558 après le séjour à Rome du poète : *Les Antiquitez de Rome... plus un Songe*, et *Les Regrets*. Cela tient, d'une part, à la conception même du sonnet et de ses fonctions dans ces recueils : en s'affranchissant du sonnet amoureux, Du Bellay s'éloigne en même temps d'un certain pétrarquisme et fait du sonnet une forme capable d'accueillir une réalité plus vaste – la « description » de Rome dans les *Antiquitez* et des monuments dans le *Songe*, la représentation de Rome et des courtisans romains dans les *Regrets* – qui va de pair avec une variété stylistique nouvelle. D'autre part, l'effet de condensation des sonnets romains apparaît d'autant mieux qu'il peut se mesurer à l'ampleur descriptive de la poésie latine de Du Bellay, composée dans les mêmes années, et dont P. Galand-Hallyn

⁵¹ Peletier, « À ceux qui blament les mathématiques », *Œuvres poétiques* (1547), éd. L. Séché, P. Laumonier, Genève, Slatkine, 1970, p. 105.

a montré qu'elle constituait le pendant en latin des sonnets en langue française⁵². Les sonnets romains traduisent de fait un moment particulier d'un itinéraire poétique personnel, mais aussi un nouvel infléchissement stylistique et même générique de la poésie descriptive.

I. Les Antiquitez, ou la poétique de l'« emphase »

Le recueil des *Antiquitez de Rome* présente la particularité de s'inscrire partiellement dans deux traditions littéraires jusqu'alors bien distinctes : d'une part, celle du recueil de sonnets, encore étroitement associée, à la fin des années 1550, au pétrarquisme et à la poésie amoureuse ; d'autre part, celle de la poésie des ruines, motif encore rare, mais qui commence à se développer à la faveur de la redécouverte des vestiges antiques, alors que les fouilles archéologiques connaissent une vigueur nouvelle à Rome. Si le sentiment des ruines s'exprimait déjà dans certains écrits de Pétrarque, il s'exacerbe avec le succès du *Songe de Poliphile*, tandis que la vogue des traités d'architecture attise l'intérêt pour les monuments antiques⁵³. En Italie, les premiers guides humanistes « antiquisants » de Rome apparaissent précisément dans les années 1550 ; l'architecte A. Palladio est l'auteur d'un ouvrage en italien intitulé *Le Antichità di Roma*, qui paraît en 1554, au moment où Du Bellay, alors à Rome, commence à écrire les sonnets des *Antiquitez*⁵⁴. Enfin, la thématique des ruines s'impose à partir de la fin du XV^e siècle chez les auteurs néo-latins puis italiens, notamment chez Sannazar, auteur d'une élégie « Aux ruines de Cumes », chez les poètes néo-latins Buchanan et surtout Janus Vitalis, importante source d'inspiration de Du Bellay⁵⁵, et chez des poètes de langue italienne comme l'Arétin et B. Castiglione.

⁵² P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels de Du Bellay dans les recueils romains : de l'emphase des *Antiquitez* à l'ekphrase des *Elegiae* », *Du Bellay. Antiquité et nouveaux mondes dans les recueils romains*, dir. J. Rieu, Publications de la Faculté de Lettres de Nice, 1995.

⁵³ Sur la traduction du *Songe de Poliphile* et des traités d'architecture en France, voir *supra*, ch. II, « L'importation du lexique artistique... ».

⁵⁴ Voir R. Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 21-68.

⁵⁵ Voir *Ibidem*, en part. le ch. II, p. 36-45. Sur Janus Vitalis (Giano Vitale) et Du Bellay, voir les travaux de G. H. Tucker, notamment « Sur les *Elogia* de Janus Vitalis et les *Antiquitez de Rome* de Du Bellay », *BHR*, n°47, 1985, p. 103-112 ; *The Poet's Odyssey : Joachim Du Bellay and the « Antiquitez de Rome »*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 149-160 ; et « *Roma instaurata* en rapport avec *Roma prisca* : la représentation néo-latine de Rome sous Jules III 1553-1555, chez Janus Vitalis, Joachim Du Bellay et Lelio Capilupi (de l'ekphrase à la prosopopée) », *Camena*, n°2, 2007, 34 p.

La nouveauté des sonnets romains de Du Bellay ne réside donc pas dans la description des ruines, mais dans l'adaptation de ce motif à une poésie en langue française, qui plus est dans la forme brève du sonnet, qui en renforce à la fois le caractère allusif et la portée élégiaque. Comparés non seulement à la plupart de leurs sources latines et néo-latines, mais aussi aux descriptions romaines de Du Bellay lui-même dans ses *Poemata*, les sonnets romains se caractérisent par une poétique de l'emphase, au sens rhétorique d'*emphasis* : la force de l'implicite ou *tacita uis* du langage, c'est-à-dire un mode d'expression qui joue du pouvoir de suggestion et de l'expressivité des mots⁵⁶. P. Galand-Hallyn a mis en évidence le contraste entre la poétique de l'emphase des *Antiquitez* et la poétique de l'« ekphrase » des *Poemata*⁵⁷. C'est aux modalités de cette écriture « emphatique » dans les sonnets français que nous nous intéressons. La critique bellayenne a souvent souligné la « réticence » descriptive propre aux sonnets des *Antiquitez*⁵⁸ ; le titre même du recueil indique que la « description » de Rome ne prend sens que par rapport à la « deploration de sa grandeur ». Or, malgré l'apparente pauvreté descriptive des *Antiquitez*, la vive représentation n'en est pas absente, dès lors qu'on l'envisage, malgré la présence du mot « description »⁵⁹ dans le titre du recueil, non comme une pratique de l'« ekphrase », mais dans le cadre d'une poétique du sonnet qui fait de la brièveté et de l'allusion une condition de son expressivité.

Le recueil des *Antiquitez*, qui concentre avec les quinze sonnets du *Songe* la majeure partie des descriptions architecturales de Du Bellay, se caractérise par une épure descriptive dont témoigne la relative pauvreté du lexique architectural. Il est question dans plusieurs sonnets de « palais », de « murs » et de « temples », parfois d'« arcs triomphaux », de « thermes » ou de « pointes ». Mais aucun de ces édifices architecturaux n'est identifié ni localisé, et l'emploi du pluriel générique – « ces murs, ces arcs, ces thermes et ces temples » (sonnet 27) – témoigne d'une volonté de généraliser la méditation sur les ruines de Rome plutôt que d'en particulariser la description. Dans le sonnet 2 apparaissent pourtant plusieurs références monumentales

⁵⁶ Sur la notion rhétorique d'emphase comme « *tacita uis* », notamment chez Erasme, voir J. Chomarat, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 803-815 ; voir aussi J. Lecoq, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 695-704 ; sur le sonnet comme art de l'emphase, voir A. Gendre, *Évolution...*, *op. cit.*, p. 26-27 et 37-38.

⁵⁷ P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels... », article cité.

⁵⁸ Sur cette « réticence », voir J. Chomarat, *Ibidem*.

⁵⁹ Rappelons qu'en latin, *descriptio* peut être un équivalent d'*ekphrasis*. Voir *supra*, ch. I, « Les sources rhétoriques et oratoires... ».

uniques dans le recueil, qui désignent les sept merveilles du monde, comparées au sept collines de Rome : « vergers en l'air » de Babylone, « fabrique ancienne » d'Éphèse, « pointes » du « peuple du Nil », « Mausole » de la Carie, « Colosse » de Rhodes... La comparaison met en évidence le statut d'*exempla* que le poète entend accorder aux références architecturales dans la suite de son recueil romain :

Et si quelque œuvre encor digne se peut vanter
De marcher en ce ranc, quelque plus grand'faconde
Le dira : quant à moy, pour tous je veulx chanter
Les sept costaux Romains, sept miracles du monde⁶⁰.

La grandeur de Rome est devenue mythique, et c'est l'idée d'une Rome désormais disparue, insaisissable aux sens, qu'il s'agit de représenter. C'est ce qui distingue les *Antiquitez* de certaines pièces des *Poemata* latins, notamment de la « Romae descriptio » (*Elegiae*, 2) qui met en place une description détaillée de Rome et de ses monuments, antiques et modernes :

Quid referam magni pendentia culmina Petri ?
Quo nullum Ausonia pulchirus extat opus [...].
Adde tot augustas aedes, totque atria longa,
Quaeque oculis uilla est nomine pulchra suo.
Adde tot aérias arceis, molemque sepulchri,
Aurasque domos, pictaque templa Deum...⁶¹.

La poétique de l'accumulation, scandée par la répétition anaphorique des impératifs « adde », participe d'une description ekphrastique de Rome, qui parcourt la ville partie par partie, monument par monument, empruntant à Stace la *persona* du « promeneur admiratif » et la poésie des palais et des œuvres d'art⁶². Le discours moral n'est pas absent de ce texte, mais la référence artistique ne renvoie qu'à elle-même, et elle pose avant tout le problème de la capacité du discours à embrasser une telle accumulation d'œuvres d'art en un seul « tableau » poétique :

⁶⁰ Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome...*, 2, v. 11-14, Chamard II, p. 5.

⁶¹ Du Bellay, « Romae Descriptio », *Elegiae*, 2, v. 27-30, *Poemata*, éd. et trad. G. Demerson, *Œuvres poétiques*, VII, Paris, Nizet, 1984, p. 37-39 : « Pourquoi évoquer la coupole, encore en suspens, dédiée au grand saint Pierre ? Il n'existe pas de plus bel ouvrage en Ausonie. [...] Ajoute encore tant de demeures augustes, tant de longues pièces de réception, et la villa belle à voir, belle à nommer. Ajoute tant de constructions aériennes, et la masse du sépulcre, et la Maison d'or, et les sanctuaires avec leur peintures... ».

⁶² Voir P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels... », article cité. La « Romae descriptio » date vraisemblablement de 1553, date de l'arrivée à Rome du poète, qui avait effectué une visite guidée de la ville en compagnie de l'humaniste Louis de Bailleul. Dans le même volume des *Poemata*, l'épigramme 27 dédie à ce dernier la « Romae descriptio » (*op. cit.*, p. 96). Sur ce personnage, « le cicérone archéologique de Du Bellay à Rome », voir R. Cooper, *Litterae in tempore belli*, Genève, Droz, 1997, p. 368.

Singula si cupiam breuibus describere chartis,
Scribentem calamus destituatque dies⁶³.

À l'inverse, le poète des *Antiquitez* adopte la posture méditative d'un moraliste qui extrait de ses observations une réflexion sur le caractère éphémère des choses humaines. Au mouvement extensif et énumératif qui caractérisait la « Romae Descriptio » succède un mouvement déductif et comparatif : les monuments et les ruines deviennent des symboles à interpréter, des « signes » de la fragilité universelle des choses. La brièveté du sonnet se prête au mouvement d'une pensée inspirée de Sénèque, pour la réflexion morale sur la brièveté des choses, et de *La Pharsale* de Lucain, pour la sombre description de la décadence romaine⁶⁴. De la réflexion philosophique de l'un, de l'épopée de l'autre, le sonnet bellayen tire la quintessence de ses descriptions et de ses réflexions.

La poétique de l'emphase contribue à ériger le spectacle romain des *Antiquitez* en exemple moral offert à l'observation du lecteur. Les apostrophes et les adresses directes au lecteur soulignent la force oratoire de la poésie, conformément aux recommandations de Quintilien, qui voyait dans la prise à parti de l'auditoire un moyen de susciter ou de renforcer l'*enargeia* du discours⁶⁵ :

Nouveau venu qui cherches Rome en Rome [...]
Voy quel orgueil, quelle ruine⁶⁶...

Toy qui de Rome émerveillé contemples
L'antique orgueil, qui menassoit les cieux⁶⁷...

Le discours adressé peut s'accompagner d'un recours à l'emphase démonstrative, qui substitue à la description détaillée le geste ostentatoire du poète indiquant au lecteur ou au « promeneur » fictif les ruines romaines :

Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.⁶⁸

⁶³ Du Bellay, « Romae Descriptio », *op. cit.*, v. 107-108 : « Si je voulais, dans de brefs écrits, décrire ces merveilles une à une, la plume me ferait défaut, un jour n'y suffirait pas ». La même idée apparaissait déjà sous la plume de Pétrarque (lettre à Colonna, *Rerum familiarum*, VI, 2) : « Mais où vais-je ? Puis-je dans ma courte lettre te faire une description de Rome ? » (*Sed quo pergo ? possum ne tibi in hac parua papiro Romam designare ?*).

⁶⁴ Sur ces deux sources latines des *Antiquitez*, voir l'article cité de P. Galand-Hallyn, et J.-C. Ternaux, « La Ruine et la cendre. L'imitation de Lucain dans *Les Antiquitez de Rome* et le problème des genres », *Du Bellay et ses sonnets romains. Études sur Les Regrets et Les Antiquitez de Rome*, éd. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1994, p. 227-245.

⁶⁵ Quintilien, *Inst. Or.*, VI, 2, 29-32. Voir *supra*, ch. I, « Les sources rhétoriques et oratoires... ».

⁶⁶ Du Bellay, *Les Antiquitez...*, *op. cit.*, 3, v. 1 et 5, p. 5-6.

⁶⁷ *Ibidem*, 27, v. 1, p. 25.

Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs que tu vois⁶⁹ ...

Le poète peut aussi prendre à parti les « Romains » eux-mêmes (24), le paysage de Rome – « Sacrez costaux, et vous saintes ruines » (7) –, les « astres » ou les « Dieux inhumains » (9) qui n'empêchèrent pas sa destruction, ou même en convoquer les « esprits », comme dans le sonnet qui introduit le recueil sur le mode antique de l'invocation aux Mânes :

Divins Esprits, dont la poudreuse cendre [...]
À haulte voix trois fois je vous appelle :
J'invoque ici vostre antique fureur⁷⁰ ...

Palles Esprits, et vous Umbres poudreuses [...]
Dictes, Espritz⁷¹ ...

La rhétorique de l'invocation vaut comme appel à la contemplation et à la méditation : elle introduit le discours sentencieux du poète, qui se développe dans les sizains ou dans les tout derniers vers des sonnets. L'emploi abstrait des verbes « voir » et « montrer » y suggère le passage de l'image visuelle à l'*exemplum*⁷². Tantôt le spectacle des ruines s'offre à la réflexion du lecteur, « Monstrant que tout en rien doit un jour devenir » (20) ou « Monstr(ant) que tout retourne à son commencement » (18). Tantôt la répétition même du verbe « voir » dans ses emplois concret puis abstrait suggère la naissance d'une image mentale à partir d'une vision de Rome, comme dans le sonnet 3, structuré par la figure de la répétition :

Nouveau venu qui cherches Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.
Voy quel orgueil, quelle ruine ; et comme
Celle qui mist le monde sous ses loix,
Pour donter tout, se donta quelquefois,
Et devint proye au temps, qui tout consomme⁷³ .

⁶⁸ *Ibidem*, 3, v. 3-4, p. 5.

⁶⁹ *Ibidem*, 18, v. 1, p. 18-19.

⁷⁰ *Ibidem*, 1, v. 1 et 11-13, p. 4.

⁷¹ *Ibidem*, 15, v. 1 et 5, p. 16.

⁷² F. Giordani évoque à propos du verbe « voir » un « glissement de la vue physique au regard intérieur ». Voir « Utilisation et description symboliques de l'espace dans les *Antiquitez de Rome* de Joachim Du Bellay », *Du Bellay et ses sonnets...*, *op. cit.*, p. 25.

⁷³ Du Bellay, *Les Antiquitez*, 3, v. 1-8, p. 5-6.

Imité d'une épigramme de J. Vitalis, ce sonnet s'adresse à un visiteur fictif qui ne retrouve du passé prestigieux de Rome qu'un monceau de ruines. La deuxième occurrence du verbe « voir » au vers 5, sujet d'un zeugme grammatical (« voy quel orgueil... et comme... »), suggère le mouvement réflexif d'une pensée que la vision des ruines conduit à une méditation sur le sort de Rome, puis sur l'inconstance des choses humaines, suivant un mouvement de généralisation progressive que reproduit le sizain. Dans le même temps, la répétition de « Rome » en antanaclase – tantôt dans son emploi propre, tantôt comme métonymie de la grandeur passée de l'Empire romain – épuise jusqu'à la signification de ce nom prestigieux :

Rome de Rome est le seul monument,
 Et Rome Rome a vaincu seulement.
 Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,
 Reste de Rome. O mondaine inconstance !
 Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
 Et ce qui fuit, au temps fait résistance⁷⁴.

L'intensité du vocatif – « O mondaine inconstance ! » – le rejet du vers 12 et l'expressivité de l'antithèse dans les deux derniers vers condensent en un ultime paradoxe la force emphatique de l'énoncé sentencieux. Du fait même de l'économie de mots, la poétique de l'emphase suscite non seulement une image mentale des ruines de Rome, mais aussi la vision de sa chute et donne corps au concept même de l'inconstance⁷⁵. La densité de l'écriture favorise ainsi le pouvoir de la représentation poétique, et en renforce la portée.

Cependant, la poétique de l'emphase joue aussi sur le pouvoir de suggestion des métaphores et des comparaisons, qui trouvent dans la condensation du sonnet matière à renforcer l'intensité visuelle de la représentation poétique. La plupart des sonnets des *Antiquitez* sont construits selon un mouvement d'opposition, de comparaison ou de déduction, qui laisse une place importante au développement de l'image⁷⁶ : la confrontation du prestige passé de Rome et de la vision présente des ruines, les comparaisons historiques ou mythologiques qui rappellent le motif de l'orgueil châtié, la vision déconcertante des ruines de Rome se prêtent tour à tour au développement de

⁷⁴ *Ibidem*, v. 9-14, p. 6. Voir aussi M. Magnien, « Roma Roma non est. Échos humanistes au sac de Rome », *Les Discours sur le Sac de Rome de 1527 : pouvoir et littérature*, éd. A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 151-168.

⁷⁵ Pour une définition de l'emphase descriptive comme passage de « l'image » à « la saisie du concept », voir P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels... », article cité.

⁷⁶ Nous nous inspirons de la typologie proposée par J. Vignes, « Deux études sur la structure des *Regrets* », *Du Bellay et ses sonnets...*, op. cit., p. 87-136.

la réflexion morale. Deux sonnets (4 et 12) développent ainsi le thème de la gigantomachie, et illustrent l'*hybris* des anciens Romains par un tableau mythologique qui s'étend sur les deux quatrains :

Telz que l'on vit jadis les enfans de la Terre
Plantez dessus les monts pour escheller les cieux,
Combattre main à main la puissance des Dieux,
Et Juppiter contre eulx, qui ses foudres desserre :
Puis tout soudainement renversez du tonnerre
Tomber deçà delà ces squadrons furieux,
La Terre gemissante, et le Ciel glorieux
D'avoir à son honneur achevé ceste guerre⁷⁷...

Dans ce sonnet, la comparaison mythologique donne lieu à une hypotypose du combat de Jupiter contre les géants, caractérisée par le souci du détail – « dessus les monts », « main à main » –, la précision du vocabulaire – le verbe « escheller » –, l'effet de dramatisation suscité par le présent de narration et par l'adverbe « soudainement », et le pouvoir de suggestion des périphrases qui désignent les géants et renforcent l'effet de puissance et de multitude : « les enfans de la terre », « ces squadrons furieux ». La vive représentation du combat mythologique renforce le sens et la portée du discours moral du poète, qui associe le glorieux passé de Rome à l'orgueil des géants, et mythifie l'histoire romaine pour en faire un nouvel *exemplum* de l'inconstance des choses humaines. Et tandis que l'opposition entre quatrains et sizain sépare le comparant du comparé, le passé du présent, la récurrence du verbe « voir », au passé simple (v. 1), au passé composé (v. 9 : « Tel encor'on a veu par-dessus les humains/ Le front audacieux des sept costaux Romains ») puis au présent (v.12) souligne la continuité entre le temps mythique, le temps historique et le temps présent, suggérant le mouvement cyclique de l'élévation et de la destruction. La récurrence même de l'image du combat des géants, déjà développée dans le sonnet 4, inscrit dans le recueil un motif cyclique, renforcé par le ressassement, de sonnet en sonnet, des images lucaniennes de la poudre et de la cendre.

La forme du sonnet contribue donc à donner sens à cette représentation de Rome. Elle permet de multiplier les effets de confrontation et d'opposition entre passé et présent, gloire et déchéance de Rome. La structure brève rend d'autant plus saisissante la « description » de ces « antiquitez » qu'elle va de pair avec une condensation du temps historique, qui met le lecteur en présence d'un passé historique et mythique sans

⁷⁷ Du Bellay, *Les Antiquitez...*, 12, v. 1-8, p. 14.

cesse confronté aux ruines du présent. L'espace est également resserré dans les limites du sonnet, qui évoque tantôt, selon une structure qui se répète également tout au long du recueil, l'extension des frontières de l'ancien empire romain jusqu'aux confins de la terre, tantôt sa réduction à un monceau de ruines. La rondeur de la terre, qui marque hyperboliquement les bornes de l'ancien empire romain, suggère une tension entre immensité et clôture, amplification et circularité, qui informe aussi le mouvement même du sonnet :

Celle qui de son chef les estoilles passoit, [...]
De la terre et du ciel la rondeur compassoit...

Avoit de sa grandeur le terme limité
Par la mesme rondeur de la terre et de l'onde [...]

Non autrement qu'on voit la pluvieuse nüe
Des vapeurs de la terre en l'air se soulever,
Puis se courbant en arc, a fin de s'abrever,
Se plonger dans le sein de Thetis la chenue [...]⁷⁸

Les sonnets des *Antiquitez* constituent ainsi un exemple de condensation descriptive, mis en valeur tant par l'écart entre l'ampleur du sujet traité et la forme brève, que par le resserrement de l'expression et le recours à une poétique de l'emphase. Si le recueil ne recourt guère à l'*ekphrasis* architecturale, la vive représentation s'y développe de manière détournée : elle constitue de « petit(s) tableau(x) »⁷⁹ qui déploient moins l'enthousiasme descriptif devant la vision des ruines que la profondeur d'une voix poétique qui donne à voir ou plutôt à contempler, faute de pouvoir le conjurer, le spectacle de la déchéance et de l'oubli.

2. *Le Songe, ou la condensation métaphorique*

Publiés à la suite des *Antiquitez de Rome*, les quinze sonnets du *Songe, ou vision sur le mesme subject*, présentent un autre mode d'insertion de la description dans le sonnet. Le titre du recueil établit la continuité avec les *Antiquitez* dont il reprend le « mesme subject », tout en annonçant cette fois une « vision » et non une « description » de Rome. Cette nuance lexicale doit être précisée : l'écart entre *descriptio* et *uisio*

⁷⁸ *Ibidem*, 4, v. 1-4, p. 7., 8, v. 3-4, p. 11, et 20, v. 1-4, p. 20.

⁷⁹ Voir le sonnet liminaire des *Antiquitez*, v. 3 : « Je vous les donne, Sire, en ce petit tableau... », *op. cit.*, p. 3.

correspond en effet à celui qui oppose l'*enargeia* « mimétique », tendue vers l'*ekphrasis* du monument, et l'*enargeia* « visionnaire », plus proche de l'hypotypose et dominée par le symbole et par l'allégorie⁸⁰. Or, autant les sonnets des *Antiquitez* rejettent ou contournent la description monumentale, autant celle-ci est présente dans le *Songe*, dont plusieurs sonnets décrivent un monument, une statue ou une fontaine de manière suffisamment détaillée pour qu'on y ait pu identifier de réelles œuvres d'art romaines⁸¹. Le regard du poète parcourt ces objets dans le détail, les décrit avec une précision lexicale et même numérique qui n'a pas d'équivalent dans les *Antiquitez*. Le sonnet 2 représente « une Fabrique / de cent brasses de hault », au « front » orné d'un « rond » de « cent colonnes », construit « à la Dorique ». Les quatrains du sonnet 4 se rapprochent, par leur précision, d'une description d'architecte :

Je vy hault eslevé sur colonnes d'ivoire,
Dont les bases estoient du plus riche metal,
A chapiteaux d'albastre et frizes de crystal,
Le double front d'un arc dressé pour la memoire.
A chaque face estoit portraicte une victoire,
Portant ailes au doz, avec habit nymphal,
Et hault assise y fut sur un char triomphal
Des Empereurs Romains la plus antique gloire⁸².

On pourrait encore citer le sonnet 3, qui décrit un obélisque « de dix pieds en carré » surmonté d'une urne et disposé sur un piédestal formé de « quatre lyons d'or », ainsi que les descriptions de la Louve allaitant des jumeaux (6) et du Tibre chevelu appuyé sur une urne (9), qui reprennent des motifs de la statuaire romaine antique. Cependant, la description du monument opère dans le *Songe* le mouvement inverse des sonnets des *Antiquitez*. Dans ce dernier recueil, la description suivait un mouvement généralisant, où l'observation du particulier – les ruines d'un monument romain – aboutissait à une réflexion morale sur la condition humaine. Dans le *Songe*, à l'inverse, le thème de la vanité est donné d'emblée, et il se cristallise dans la présence du monument, suivant un mouvement particularisant. Le savoir du poète inspiré par le « Daemon » qui lui apparaît en songe (sonnet 1) impose une nouvelle lecture du

⁸⁰ Sur ce point, voir *supra*, ch. I, « Les figures de l'*enargeia* ».

⁸¹ Il s'agit du *tempietto* de Bramante au Janicule (sonnet 2), de l'obélisque du Vatican (3), des statues du Belvédère (9), de l'arc de Titus (10), et des trophées de la Via Prenestina, représentant une Rome triomphante et des rois enchaînés. Voir G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972, p. 328 sq, et *Idem*, « Le *Songe* de J. Du Bellay et le sens des recueils romains », *Le Songe à la Renaissance*, actes du colloque de Cannes (1987), éd. F. Charpentier, P.U. de Saint-Etienne, 1990, p. 169-178 ; G. Gadoffre, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1995, p. 158.

⁸² Du Bellay, *Le Songe*, 4, v. 1-8, Chamard II, p. 32.

monument, allégorique et prophétique, qui constitue chaque œuvre d'art en un nouveau symbole de la « mondaine inconstance » :

Quand un Daemon apparut à mes yeux [...]
Puis m'escria : Voy (dit-il) et contemple
Tout ce qui est compris sous ce grand temple,
Voy comme tout n'est rien que vanité⁸³.

La « vision » annoncée par le titre ne désigne donc pas tant la description même du monument que la saisie d'un sens existentiel ou moral derrière toute construction humaine. Inspirée d'une *canzone* de Pétrarque qui décrivait des présages de mort et des visions de l'Apocalypse, la description, encadrée par le motif du songe, se fait prophétique ; elle peut dès lors imposer au lecteur l'imaginaire architectural du poète.

Aussi les sonnets du *Songe* suggèrent-ils moins le mouvement cyclique de l'édification et de la destruction, comme dans les *Antiquitez*, que la récurrence obsessionnelle des images de l'effondrement. Chaque sonnet est construit sur un schéma identique, suivant cette « syntaxe des cauchemars » qu'évoque G. Demerson⁸⁴ : la description d'une vision onirique, étendue sur les quatrains et parfois jusqu'aux derniers vers du sizain, rend d'autant plus saisissante la destruction suggérée dans les derniers vers qu'elle se déploie elle-même sur le mode d'une *ekphrasis*. La structure du sonnet se répercute sur l'ensemble du recueil : passé le premier poème qui met en place le motif du songe et l'apparition du « Daemon » au poète, le *Songe* est constitué de quatorze sonnets formant une « vision » d'ensemble apocalyptique. La chute finale décrit en un raccourci saisissant une figure guerrière féminine, image de la *Roma victrix*, frappée par la foudre, et le réveil du poète, dont la soudaineté est soulignée par le passage des temps du passé au présent narratif :

Le ciel encore je luy voy guerroyer,
Puis tout à coup je la voy foudroyer,
Et du grand bruit en sursault je m'esveille⁸⁵.

Le recueil s'achève donc sur l'évanouissement des visions du « songe ». De même, à l'intérieur de chaque sonnet, la vision du poète prend brutalement fin sur le motif d'une destruction. Le thème de l'inconstance des choses humaines est ainsi dédoublé par

⁸³ *Ibidem*, 1, v. 5 et 9-11. On retrouve la morale de l'Ecclésiaste : « vanité des vanités, tout n'est que vanité ».

⁸⁴ G. Demerson, « Le *Songe* de J. Du Bellay... », article cité, p. 169.

⁸⁵ Du Bellay, *Le Songe*, 15, v. 12-14, p. 39.

l'irréalité du songe, qui impose en même temps la puissance de l'imagination onirique aux descriptions du poète. Comme le rappelle P. Galand-Hallyn, le songe constitue en effet le domaine de prédilection de l'*enargeia* ; l'état de demi-veille ou de sommeil impose au dormeur la puissance de sa *phantasia*. Quintilien recommande à l'orateur de travailler son imaginaire dans un état proche de celui du songe :

Lorsque nos esprits sont désœuvrés, en proie à de vagues espoirs, comme plongés dans des songes que nous faisons en veillant ces images dont je parle nous poursuivent au point qu'il nous semble voyager, naviguer, combattre, haranguer la foule, jouir de richesses que nous ne possédons point [...]. Ce défaut de notre esprit, ne le tournerons-nous pas en quelque chose d'utile⁸⁶ ?

Dans le *Songe*, la puissance des visions oniriques est soulignée par l'omniprésence du « je vy », souvent à l'attaque du sonnet (4, 7, 8, 12) ou dans le premier vers (2, 5, 6). Le contexte du songe crée un changement de perspective qui met en valeur l'objet de la description : il isole le monument ou l'œuvre d'art de son contexte architectural et historique. La focalisation ainsi opérée par le cadre du sonnet amplifie ou modifie le sens de l'objet décrit, qui devient une métonymie, un symbole de l'*hybris* humaine et de l'orgueil châtié. La précision ekphrastique du tableau ainsi obtenu, même s'il s'inspire d'un monument réel, n'empêche donc pas l'effet de condensation et de déplacement du sens, propre au travail du rêve⁸⁷. Les monuments décrits dans les premiers sonnets deviennent autant d'objets brillants et irréels, organisés selon des lignes de fuite qui créent un effet de dilatation des proportions :

La muraille n'estoit de marbre ny de brique,
Mais d'un luisant crystal, qui du sommet au fond
Elançoit mille raiz de son ventre profond
Sur cent degrez dorez du plus fin or d'Afrique⁸⁸.

Quant aux éléments naturels ou aux animaux emblématiques de Rome, comme le dieu-Tibre ou la Louve allaitant les jumeaux Romulus et Remus, jadis figés sous forme de statues que Du Bellay lui-même avait décrites dans sa « *Romae Descriptio* »⁸⁹, ils deviennent les symboles vivants et effrayants de la démesure et de la déchéance d'une

⁸⁶ Quintilien, *Inst. Or.*, VI, 2, 28-30. Cité par P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Caen, Paradigme, 1995, p. 124.

⁸⁷ Voir S. Freud, *L'Interprétation du rêve*, trad. fr. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, préface de F. Robert, Paris, PUF, 2010 [1^{er} éd. Leipzig/Wien, 1900].

⁸⁸ Du Bellay, *Songe*, 2, v. 5-8, p. 31. Sur l'effet « maniériste » de dilatation des formes et d'élongation des lignes dans le *Songe*, voir D. Aris et F. Joukovsky, « Introduction » aux *Œuvres poétiques* de Du Bellay, Paris, « Classiques Garnier », 2009, p. XXXI.

⁸⁹ Du Bellay, « *Romae descriptio* », *Elegiae*, II, *Poemata*, op. cit.

civilisation. Le sonnet consacré à la Louve romaine présente ainsi deux facettes de l'animal, construisant les quatrains en diptyque autour de deux images antagonistes, l'une rustique et bucolique, l'autre sanglante :

Une Louve je vy sous l'ancre d'un rocher
Allaictant deux bessons : je vis à sa mamelle
Mignardement jouïer ceste couple jumelle,
Et d'un col allongé la Louve les lecher.
Je la vy hors de là sa pasture chercher,
Et courant par les champs, d'une fureur nouvelle
Ensangler la dent et la patte cruelle
Sur les menus troppeaux pour sa soif estancher⁹⁰.

La description traditionnelle de la Louve nourricière cède la place, dans le deuxième quatrain, à l'image moins attendue d'une créature carnassière, revenue à ses instincts premiers, qui suggère les ambitions démesurées et meurtrières de l'Empire romain. Dans le sizain, la violence se retourne contre elle-même : le massacre cruel de la puissante Louve par les meutes lombardes est une image des invasions barbares qui détruisirent l'Empire romain, et que les humanistes invoquaient parfois pour faire le parallèle avec le Sac de Rome de 1527 :

Je vy mille veneurs descendre des montagnes
Qui bornent d'un costé les Lombardes campagnes,
Et vy de cent espieux luy donner dans le flanc.
Je la vy de son long sur la plaine estendue,
Poussant mille sanglotz, se veautrer en son sang,
Et dessus un vieux tronc la despouille pendue⁹¹.

À travers l'image particulièrement sanglante et pathétique des derniers vers, le poète livre ainsi une image saisissante de la décadence de Rome, transformant l'emblème de la Ville opulente en une allégorie de la démesure châtiée. Le contexte du songe donne vie à l'emblème et en détourne le sens ; si la Louve de Du Bellay déjoue les attentes du lecteur – ou celles du rêveur –, c'est parce que l'*enargeia* onirique privilégie « l'impact affectif » plutôt que la « vraisemblance » de l'image⁹². La violence, le caractère parfois pathétique et effroyable de ces représentations imposent avec d'autant plus de force une nouvelle image et un nouveau sens à l'esprit du lecteur. Ils participent ainsi de la force persuasive du discours poétique.

⁹⁰ Du Bellay, *Songe*, 6, v. 1-8, p. 33.

⁹¹ *Ibidem*, v. 9-14, p. 34. Sur le parallèle entre le Sac de Rome et les invasions barbares, voir A. Redondo, dir., *Les discours sur le Sac de Rome : pouvoir et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

⁹² Voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence...*, *op. cit.*, p. 125.

Avec le *Songe*, Du Bellay poursuit donc le projet des *Antiquitez de Rome*, tout en jouant d'un autre type d'efficacité descriptive. L'*enargeia* prophétique suscite l'image d'une destruction inéluctable de la grandeur romaine et nourrit le discours poétique et politique de Du Bellay. Le contenu même des visions du *Songe* est adapté d'une *canzone* de Pétrarque, « Standomi un giorno solo a la fenestra », à laquelle Du Bellay emprunte une bonne part des symboles qui prennent vie dans ses sonnets : la mort d'une « fauve » (la Louve du sonnet 6), le naufrage d'une nef (13), l'arbre abattu par la foudre (5), la fontaine engloutie chez Pétrarque, ou pillée chez Du Bellay (10), le phénix consumé par son propre orgueil (7)⁹³. Cependant, Du Bellay opère sur ces motifs pétrarquiens, selon la formule de G. Genette, une « transfocalisation »⁹⁴, puisqu'il en modifie aussi bien le sens que la perspective d'ensemble : alors que Pétrarque y voyait autant de présages de mort, explicités à la fin du poème par l'évocation du décès de Laure, Du Bellay en fait les images d'une destruction avérée. Les images se passent alors d'explicitation, et la vive représentation s'impose au détriment de l'argumentation : les visions du poète emplissent tout le recueil, renforçant par leur violence onirique et par la répétition du même schéma descriptif le motif de la chute de Rome. Détournées de leur contexte premier, les visions de mort et de destruction nourrissent un discours politique sous-tendu par un nouvel idéal de *translatio imperii et studii* : l'ancienne Rome est morte et la possibilité même d'un retour à sa puissance passée, que Pétrarque appelait justement de ses vœux, est désormais ruinée⁹⁵.

Les recueils romains de Du Bellay jouent donc de diverses formes descriptives pour nourrir le discours du poète sur le sort de Rome et sur ses implications. Le sonnet est le lieu d'une condensation descriptive, à l'opposé de la poétique de l'« ekphrase » que développent au même moment les descriptions de Rome dans les *Poemata*.

⁹³ Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier, canzone*, « Standomi un giorno solo a la fenestra », éd. bilingue, trad. fr. P. Blanc, Paris, Bordas, p. 488-492.

⁹⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 340, repris par G. Demerson, « Le *Songe* de Du Bellay... », article cité, p. 170.

⁹⁵ Pour cette lecture politique du *Songe*, et pour la reprise « ironique » de la *canzone* de Pétrarque, voir F. Hallyn, « Le *Songe* de Du Bellay : de l'onirique à ironique », *Le Sens des formes*, Genève, Droz, 1994, p. 81-94, et G. Demerson, « Le *Songe* de Du Bellay », article cité. Sur le *Songe* et la référence pétrarquienne, voir aussi R. Leushuis, "Visions of Ruin: *vanitas vanitatum* in Du Bellay's *Songe* and Petrarch's Canzone delle visioni (Rime 323)", in *Petrarch and his Readers in the Renaissance*, éd. K. A. E. Enenkel & J. Papy, Leyden, Brill, 2006, p. 233-250. Enfin, sur la chanson de Pétrarque et ses illustrations, voir M. Orth et R. Cooper, « Un manuscrit peint des visions de Pétrarque traduites par Marot », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, dir. J. Balsamo et J.-P. Barbier-Mueller, et M. Jeanneret, Genève, Droz, 2004, p. 53-72.

L'enthousiasme descriptif des poèmes latins laisse la place à une introspection méditative ou à une écriture prophétique. Alors que les sonnets des *Antiquitez*, par la poétique de l'emphase, suggéraient au lecteur des images de la décadence de Rome, le *Songe* lui impose, par une rhétorique de la *uisio*, les visions oniriques imaginées par le poète. Les sonnets de ce recueil parviennent ainsi, par un coup de force descriptif, à concilier la condensation propre à l'emphase et l'esthétique de l'*ekphrase*, et à rendre ainsi plus efficace le pouvoir de la représentation poétique.

La pratique descriptive dans les formes fixes témoigne ainsi d'une tension entre encadrement formel et recherche d'expressivité descriptive, qui se résout dans les différents modes d'insertion de la description : par le développement d'une métaphore ou d'une comparaison, stratégie descriptive à laquelle se prête tout particulièrement la pratique du portrait ; par la poétique de l'emphase, qui met en valeur la force de l'implicite (*tacita uis*) de la langue ; enfin, comme dans le cas particulier du *Songe*, par la condensation métonymique et métaphorique de la description, dont les effets sont démultipliés par les changements de perspective – focalisation et « transfocalisation » – opérés par le poète sur l'objet décrit. Le resserrement de l'expression révèle finalement une tentation de l'amplification descriptive, contenue dans l'espace restreint de la forme brève.

II. Une poétique de l'expansion : la tentation narrative et épique

Cette tension entre contraintes formelles et amplification descriptive, qui apparaît de manière particulièrement nette dans une forme fixe comme celle du sonnet, tend dans toutes les formes poétiques à superposer une logique descriptive à la logique formelle du poème. Le modèle prégnant de la littérature narrative et épique fait de la vive représentation le lieu d'une possible transgression des frontières génériques. Sans être complètement réductible au récit, la description relève en effet, traditionnellement, du genre narratif : elle en constitue une marge ou, pour reprendre la formule de G. Genette, une « frontière », tout en étant censément limitée par les nécessités du récit⁹⁶. Dès lors, les développements descriptifs insérés dans des formes poétiques comme le sonnet, l'ode ou l'hymne introduisent la possibilité d'un brouillage des genres, en superposant à la parole lyrique une écriture plus mimétique ou « représentative »⁹⁷. Dans les sonnets, la description rend compte, malgré les contraintes de la forme brève, d'une tentation de l'amplification qui se manifeste à travers la présence sous-jacente de sources narratives, mais aussi à travers la mesure du vers et l'organisation interne du sonnet. Dans les plus longs poèmes, l'écriture descriptive tend souvent vers la digression, voire le débordement descriptifs, détournant la forme lyrique dans laquelle elle s'insère vers d'autres formes d'écriture, tendues vers le modèle héroïque. Après les effets de condensation propres au sonnet, c'est cette tendance à l'amplification descriptive que nous examinerons.

A. *Le modèle narratif dans les sonnets*

Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, le sonnet, forme « semi-fixe »⁹⁸, est sujet à de nombreuses variations qui concernent aussi bien l'organisation interne du discours au sein des quatrains et du sizain, que le système rimique du sizain et les choix

⁹⁶ G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69.

⁹⁷ Sur la désignation de la narration et de la description comme formes « représentatives », voir D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

⁹⁸ Selon l'expression d'A. Gendre ; voir *supra*, « Contraintes formelles et amplification descriptive ».

de versification⁹⁹. Les évolutions formelles apportées par les poètes français des années 1540-1550, notamment avec la réorganisation du sizain (*ccdede*) proposée par Peletier, font du sonnet une forme plus « dynamique » et moins circulaire que les formes fixes héritées de la poésie médiévale, mais aussi plus ouverte que le sonnet lui-même sous sa forme italienne ou « marotique »¹⁰⁰. Cette évolution formelle accompagne une nouvelle conception du sonnet, désormais perçu comme une forme plus malléable, propre à accueillir une plus grande variété de sujets. Dans les années 1550, les expérimentations poétiques menées par les auteurs de la Pléiade contribuent ainsi à intégrer le sonnet dans un *continuum* formel avec les autres formes poétiques.

1. Sources narratives et encadrement poétique

La pratique descriptive, telle qu'elle se développe dans les sonnets précédemment étudiés, opère un changement de perspective qui peut conduire au déplacement ou au contournement du sujet du poème, auquel se substitue alors une autre réalité, artistique comme dans le *Songe*, et plus souvent mythologique, épique ou plus largement narrative. Insérée dans le cadre contraint du sonnet, la description tend ainsi, dans le même temps, à déborder celui-ci et à l'ouvrir vers d'autres formes poétiques, voire à intégrer une logique narrative, linéaire, dans l'espace clos du sonnet. La description fait alors figure de transition entre deux genres ou deux « modes » de la poésie, la poésie lyrique et la poésie narrative.

Dès les premiers recueils de sonnets amoureux, la tentation narrative apparaît dans le choix des sources poétiques qui nourrissent les passages descriptifs. Si le sonnet amoureux revendique ses origines pétrarquienes et pétrarquistes, ses sources d'inspiration peuvent être aussi narratives et épiques. Homère et surtout Virgile constituent les modèles privilégiés des poètes français, mais ceux-ci s'inspirent aussi de textes narratifs italiens plus récents, comme *L'Arcadie* de Sannazar, que Jean Martin avait traduite en français en 1544, et surtout le *Roland furieux* de l'Arioste, long poème chevaleresque qui connaît au XVI^e siècle une immense fortune éditoriale en Italie et en France, où il fait l'objet de plusieurs traductions successives¹⁰¹. Il faut préciser que le

⁹⁹ Voir *supra*, « Contraintes formelles... »

¹⁰⁰ Voir sur ce point F. Goyet, « Le Sonnet, vrai et faux héritier de la grande rhétorique... », article cité.

¹⁰¹ Voir J. Vignes, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580). Etude comparative », *Le Tasse et l'Arioste en France au XVI^e siècle*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2003, p. 75-98.

statut du « roman », lui-même souvent confondu avec le poème « chevaleresque », n'est alors pas défini avec précision, et pas toujours clairement distinct de la forme héroïque ou épique : elle peut même en être considérée, sinon comme un équivalent, du moins comme un prolongement ou une adaptation. Le *Discorso* de G. Giraldi sur les romans, en 1554, repose sur une comparaison systématique du chef-d'œuvre de l'Arioste aux poèmes héroïques de Virgile et d'Homère¹⁰². En 1572 encore, dans sa préface sur la *Franciade*, pour défendre l'idée d'une fiction poétique reposant sur le vraisemblable et non sur l'authenticité du fait historique, Ronsard affirmera avoir voulu écrire « un Roman »¹⁰³. En revanche, le statut de l'Arioste lui-même est plus délicat. Du Bellay se réclame explicitement du poète ferrarais dans *La Deffence* et dans la seconde préface de *L'Olive* (1550). En revanche, les préventions de Peletier contre le *Roland furieux*, dans l'*Art Poétique* de 1555, et celles de Ronsard dans la préface de 1572, témoignent d'une appréciation plus mitigée du poète italien :

L'Arioste encore a tant de choses légères, comme les Latins disent, futiles, mêlées parmi son Livre, certes indignes du Poème Héroïque : et sont celles qui ne peuvent donner splendeur aux Écrits, et qu'il faut expressément délaïsser¹⁰⁴.

[Le] poète qui escrit les choses comme elles sont ne merite tant que celui qui les feint et se recule le plus qu'il luy est possible de l'historien : non toutefois pour feindre une poésie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain¹⁰⁵.

Le poème héroïque de l'Arioste constitue ainsi un modèle parfois à moitié avoué, mais souvent imité, notamment dans les recueils de sonnets. Les passages les plus souvent repris sont les plaintes lyriques de Roland, de Roger, de Sacripante et de Bradamante, et surtout les portraits féminins d'Alcine (chant 7) et d'Olympie (chant 11)¹⁰⁶. Nous passerons plus rapidement sur la réécriture des plaintes lyriques, qui ne fait guère appel à l'écriture descriptive et dont K. W. Hempfer a montré, à propos de *L'Olive*, qu'elle participait d'une lecture anthologique de l'Arioste, au même titre que

¹⁰² G. Giraldi, *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi... intorno al comporre dei Romanzi...*, in Vinegia, Giolito, 1554, p. 59-60. Sur ce texte, voir aussi *supra*, ch. I, « L'enargeia vulgarisée... ».

¹⁰³ Ronsard, « Epistre au Lecteur », *La Franciade* (1572), Lm XVI, p. 4.

¹⁰⁴ Peletier, *Art poétique*, I, 5, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰⁵ Ronsard, « Epistre au Lecteur », *La Franciade* (1572), Lm XVI, p. 4.

¹⁰⁶ Pour une analyse plus détaillée, voir A. Cioranescu, *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Éditions des Presses modernes, 1939.

l'imitation des sonnets pétrarquistes et de ceux de l'Arioste lui-même¹⁰⁷. Les sonnets de *L'Olive* tendent de fait à « homogénéiser » les emprunts lyriques à l'Arioste, à intégrer les plaintes des différents personnages dans le discours du seul « je » poétique, et à en gommer l'ironie anti-pétrarquiste. On peut toutefois signaler un cas où ce type de réécriture structure une séquence de quinze sonnets (33 à 47) largement articulés autour des lamenti de plusieurs personnages du *Roland furieux*. Attribuées au seul « je » poétique et associées à la métaphore filée de la « prison » amoureuse, les lamentations imitées de l'Arioste créent une continuité d'un sonnet à l'autre, superposent une linéarité narrative à la logique répétitive du recueil de sonnets, et rapprochent la plainte lyrique, qui se prolonge tout au long de cette séquence, d'un motif romanesque¹⁰⁸. Quant aux portraits d'Alcine et d'Olympie, ils apportent aux descriptions des sonnets amoureux la précision des longues énumérations descriptives et la puissance d'évocation des images de l'Arioste, que les poètes reprennent de façon condensée tout en les étendant parfois sur deux ou trois strophes, ou sur l'ensemble du poème¹⁰⁹. Ce double mouvement de condensation de l'écriture romanesque et d'expansion de la description impose une présence plus romanesque du corps, avec ses formes et sa sensualité, dans le sonnet¹¹⁰. L'image des seins « coutaux d'albâtre », à laquelle recourt plusieurs fois Du Bellay, et que Ronsard développe sur un sonnet entier des *Amours*, « Ces flots jumeaux, de lait bien espoissis... », constitue par exemple un emprunt aux deux portraits d'Alcine et d'Olympie.

Mais il est aussi des poèmes où l'imitation du modèle narratif laisse entrevoir plus nettement la tentation du récit romanesque ou épique derrière l'écriture descriptive. Le sonnet 92 des *Amours* de Ronsard, par exemple, utilise la référence à l'Arioste pour comparer le sort de l'amant ronsardien à celui de Roger dans le *Roland furieux*. Développée sur les onze premiers vers, la comparaison met en place un tableau érotique mouvant, sur un mode plus narratif que descriptif. L'adresse directe au héros de l'Arioste, l'expressivité des appositions (vers 2 et 5), les métaphores filées de la

¹⁰⁷ K. W. Hempfer, « Traditions discursives et réceptions partielles : le *Roland furieux* de l'Arioste dans *L'Olive* de Du Bellay », *Le Tasse et l'Arioste en France au XVI^e siècle*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2003,....p. 53-74.

¹⁰⁸ Pour une analyse plus détaillée du modèle narratif de *L'Arioste* dans les sonnets de *L'Olive*, voir G. Polizzi, « Les *Voiles* d'Alcine : la dramaturgie de *L'Olive* à la lumière du *Roland Furieux* », *L'Olive de Joachim Du Bellay*, éd. R. Campagnoli, E. Lysoe, A. Soncini Fratta, *Seminari/Séminaires Pasquali*, Bologne, CLUEB, 2005, p. 103-145.

¹⁰⁹ Voir *supra*, ch. IV, « Le portrait dans les sonnets amoureux ».

¹¹⁰ Sur cette sensualisation de l'écriture par l'imitation du *Roland furieux*, voir A. Gendre, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », *Italique*, n°VI, 2003, p. 9-36.

navigation et du feu participent bien d'une rhétorique de l'*enargeia*, mais c'est davantage une « scène » – au sens narratologique¹¹¹ – qu'une peinture que le sonnet donne à voir à son lecteur :

Entre tes bras, impatient Roger,
Pipé du fard de magicque cautelle,
Pour refroidir ta chaleur immortelle,
Au soyz bien tard Alcine vint loger.
Opiniatre à ton feu soulager,
Ore planant, ore nouant sus elle
Dedans le gué d'une beauté si belle,
Toute une nuit tu apris à nager.
En peu de temps, le gracieux Zephyre,
Heureusement empoupant ton navire,
Te fit surgir dans le port amoureux¹¹² [...]

La comparaison ainsi narrativisée associe le pouvoir d'*enargeia* de l'image érotique à l'*energeia* de la mise en mouvement¹¹³, et contribue à l'efficacité du sonnet tout en laissant entrevoir, derrière la structure formelle de celui-ci, la possibilité d'une scène narrative : l'imitation, selon la formule d'A. Gendre, « réunit le même et l'autre »¹¹⁴. Le sonnet de Ronsard reproduit et condense les effets suscités par son modèle narratif : explicitée dans le poème de l'Arioste, l'attente de Roger est suggérée dans le premier quatrain par les jeux d'inversions syntaxiques, qui rejettent l'action principale (« Alcine vint loger ») à la fin du quatrième vers ; les images antithétiques du feu et de l'eau évoquent quant à elles la sensualité de l'étreinte. Les possibilités formelles du sonnet intensifient ainsi le pouvoir de suggestion visuelle de la scène romanesque, tandis que la présence du modèle narratif suggère une continuité entre le sonnet et le long poème.

Si l'Arioste constitue sans doute la source narrative la plus importante des sonnets amoureux, avant même le récit épique vers lequel le poème chevaleresque semble offrir une transition, les poètes français recourent ponctuellement à d'autres textes narratifs, notamment pour les descriptions de paysages naturels introduites dans les sonnets. Le sentiment de la nature était déjà bien présent chez Pétrarque, mais ses descriptions étaient moins développées que chez les poètes français, dont les sources sont parfois plus narratives que lyriques. Le poète néo-latin et italien Sannazar, auteur de l'*Arcadie*,

¹¹¹ Nous utilisons ce terme dans l'acception que lui donne G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. La « scène » tend vers la coïncidence entre temps du récit et temps de l'histoire (temps « vécu » par les personnages et temps raconté).

¹¹² Ronsard, *Les Amours*, 92, v. 1-11, *op. cit.*, p. 92.

¹¹³ Sur la distinction entre *enargeia* (descriptive) et *energeia* (dynamique), voir *supra*, ch. I., « les sources rhétoriques et oratoires ».

¹¹⁴ Voir A. Gendre, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », *Italique*, VI, 2003 (version numérisée en ligne, 2009), p. 19-20. La brève analyse qui suit lui emprunte quelques éléments.

un récit italien en prose émaillé de descriptions de paysages, est imité aussi bien par Du Bellay que par Ronsard. *La Deffence* le mentionnait dès 1549 parmi les poètes recommandés à l'imitation des auteurs français¹¹⁵, et le sonnet 84 de *L'Olive* en constitue une imitation. Dans ce poème, la description du paysage naturel, qui rappelait déjà au narrateur de *L'Arcadie* les charmes de la femme aimée, est là encore condensée dans les limites du sonnet, où elle s'étend tout de même sur les trois premières strophes.

Seul et pensif par la deserte plaine
 Resvant au bien qui me faict doloireux,
 Les longs baisers des collombs amoureux
 Par leur plaisir firent croitre ma peine . [...]
 Voyant encor' sur les bords de mon fleuve
 Du sep lascif les longs embrassements,
 De mes vieux maux je fy nouvelle epreuve¹¹⁶.

La densité formelle de la description prend appui sur les jeux de rimes antithétiques dans les quatrains (douloureux/amoureux ; savoureux/ malheureux) et sur les allitérations en [s] et en [l] du vers 10 pour faire ressortir l'extrême sensualité du paysage et les souffrances tout aussi fortes de l'amant. La « *mimesis* paysagière » renvoie l'image d'une identité entre le poète-amant et le paysage décrit¹¹⁷. Le modèle narratif introduit une progression linéaire dans la description, qui suit le cheminement du poète dans la « plaine », mais qui reste parfaitement encadrée dans les limites du sonnet, entre l'« attaque » pétrarquienne – « Seul et pensif... » – et les invocations finales qui renforcent l'effet de clôture. Chez Ronsard, qui imite en 1555 précisément le même passage, la tension entre encadrement et expansion descriptive est plus manifeste. La structure anaphorique forte du poème ne suffit pas à contenir la tendance au débordement descriptif à l'intérieur de la strophe :

Je mourois de plaisir voyant par ces bocages
 Les arbres enlassés de lierres épars,
 Et la lambruche errante en mille et mille pars
 Es aubepins fleuris près des roses sauvages.

Je mourois de plaisir oyant les doux langages
 Des hupes, et coqus, et des ramiers rouhars
 Sur le haut d'un fouteau bec en bec fretillars,
 Et des toutres aussi voyant les mariages.

¹¹⁵ Du Bellay, *La Deffence...*, II, 4, *op. cit.*, p. 137. Sur l'importance de *L'Arcadie* comme intertexte de *L'Olive*, voir G. Polizzi, « Du Bellay en Arcadie : l'intertexte de Sannazar dans *L'Olive* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°65, p. 129-139.

¹¹⁶ Du Bellay, *L'Olive*, 84, v. 1-4 et 9-12, p. 322.

¹¹⁷ Cette idée est également développée par G. Polizzi, article cité, auquel nous empruntons l'expression de « *mimesis* paysagière ».

Je mourois de plaisir voyant en ces beaux mois¹¹⁸...

La précision du vocabulaire animalier, les énumérations et les nombreux enjambements témoignent d'une tendance à la prolifération descriptive, qui semble vouloir excéder le cadre strophique. La sensualisation du paysage, discrètement suggérée par l'image de l'enlacement et par les allitérations du vers 2, est reléguée au second plan pour mettre en avant le seul « plaisir » de décrire un décor printanier et luxuriant. À l'identification du poète et du paysage opérée par Du Bellay se substitue ainsi, dans le sonnet de Ronsard, une « extériorisation »¹¹⁹ et une narrativisation de la description, qui va de pair avec son amplification.

Chez Ronsard enfin, dès les *Amours* de 1552, certains sonnets tendent à souligner la présence du narratif dans des descriptions imitées d'un poème lyrique et même d'un sonnet. La comparaison du célèbre sonnet 49 de 1552, « Comme un chevreuil, quand le printemps détruit... » avec son texte-source, le sonnet « Sì come suol, poi che'l verno aspro e rio... » de Bembo, montre ainsi que Ronsard privilégie chez son modèle l'effet de suspens narratif suscité par la composition du poème. Le sonnet des *Amours* suit en effet le même mouvement que son intertexte italien : la comparaison avec le chevreuil, développée sur les trois premières strophes, forme un tableau animé et dramatisé dans le premier tercet par la mort de l'animal, auquel les trois derniers vers comparent la souffrance de l'amant assailli par les « traitz » du regard de Cassandre. Chez Ronsard, l'ampleur et la précision de la partie descriptive accusent plus nettement que chez son modèle la séparation entre les quatrains et les tercets, entre la description sylvestre et la mort sanglante de l'animal. L'ordre « rhétorique » du sonnet, constitué d'une seule phrase dont la syntaxe suit l'organisation strophique du poème, est ébranlé au début du sizain par une rupture de construction qu'A. Gendre qualifie d'« anacoluthé homérique »¹²⁰ :

Comme un chevreuil, quand le printemps détruit
L'oyseux crystal de la morne gelée, [...]
De retz ne d'arc sa liberté n'a crainte,
Sinon alors que sa vie est atteinte,

¹¹⁸ Ronsard, *La Continuation des Amours...* (1555), 60, v. 1-9, Lm VII, p. 177.

¹¹⁹ L'« extériorisation » de la description est propre au genre narratif et particulièrement épique. Voir G. Mathieu-Castellani, « Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 389-405, et *supra*, ch. III, « Le poème héroïque entre illustration et vive représentation ».

¹²⁰ A. Gendre, « La Pléiade entre Bembo... », article cité, p. 14-15. Sur la construction « rhétorique » du sonnet, voir *supra*.

D'un trait meurtrier empourpré de son sang¹²¹.

Par rapport à son modèle, Ronsard ajoute à son tableau des épithètes figurées (« la morne gelée », « l'herbette emmielée ») qui contribuent à la précision et à l'expressivité de la description. La rupture introduite dans le sizain substitue brusquement une logique narrative à l'ordre descriptif, subordonnant la construction syntaxique du sonnet aux exigences du récit.

La poétique descriptive traduit ainsi, jusque dans les sonnets, une porosité de la forme poétique ou, du moins, la possibilité d'introduire un mode narratif dans une forme lyrique. Deux principaux types de rapports entre sonnet, description et narration se dégagent. Tantôt la forme du récit est condensée et intégrée dans l'organisation du sonnet, introduisant un schéma linéaire à l'intérieur de celui-ci sans remettre en cause le principe lyrique qui l'informe ; c'est le cas de plusieurs sonnets de *L'Olive* imités de l'Arioste ou de Sannazar. Tantôt, à l'inverse, les sonnets présentent une tendance à l'expansion descriptive qui tend à substituer une poétique de la *mimesis* objective, de type narratif et épique, au modèle lyrique du sonnet, comme l'attestent plusieurs exemples de la poésie ronsardienne ; la forme du sonnet tend alors à s'aligner sur le modèle narratif. Il ne s'agit pas d'opposer schématiquement une forme bellayenne et un modèle ronsardien du sonnet, mais de mettre en évidence la fonction potentiellement « narrativisante » des développements descriptifs et les différents usages que peuvent en faire les poètes.

2. Décasyllabe et alexandrin : mètre et description

Il reste à préciser le fonctionnement formel de cette description « narrativisante » : nous ne reviendrons pas sur l'organisation du sonnet, ni sur l'insertion des développements descriptifs à l'intérieur du poème, mais sur une question formelle qui nous semble plus étroitement liée au rapport entre sonnet et écriture narrative. Il s'agit des choix métriques opérés par les poètes, notamment de la place relative du décasyllabe et de l'alexandrin : question complexe, mais souvent significative, chez Ronsard et chez Du Bellay, du statut accordé à la description, et de la manière dont celle-ci peut informer l'écriture du sonnet.

¹²¹ Ronsard, *Les Amours* (1552), 49, v. 1-2 et 9-11, Lm IV, p. 52.

a) Des *Amours* aux *Continuations* : la question du « vers héroïque »

La poésie et la poétique ronsardiennes désamorcent d'emblée la tentation d'une relecture « moderne » des choix métriques opérés par les poètes, et conduisent à une remise en perspective de la place respective du décasyllabe et de l'alexandrin dans la poésie de cette période. Si les poètes entendent rapprocher leur poésie du style épique, l'alexandrin ne constitue pas encore, dans les premières années de la Pléiade, le vers noble, héroïque, à l'exclusion des autres vers¹²². Il commence à s'imposer dans la poésie à partir de 1555, mais il reste concurrencé tout au long des années 1550 par le décasyllabe, comme le souligne en 1555 *L'Art poétique* de J. Peletier :

Restent les Décasyllabes et Dodécasyllabes [...]. Desquels le premier, jusques ici, a été accomodé aux faits héroïques. Le Dodécasyllabe autrement vers alexandrin, était fort rare, jusques à cet âge : lequel nous avons ouï avoir été ainsi dit, parce qu'en ce vers furent particulièrement écrits les gestes d'Alexandre, par un de nos anciens Poètes Français. Il a puis naguère été reçu pour Héroïque : qui est son vrai et propre usage¹²³.

La poésie de Ronsard témoigne d'un usage fluctuant de ces deux vers. Si *l'Abrégé de l'Art poétique* désigne l'alexandrin, en 1565, comme le vers héroïque par excellence, il met aussi en garde le poète contre un emploi trop prosaïque de cette forme :

La composition des Alexandrins doit être grave, hautaine, et (si faut ainsi parler) altiloque, d'autant qu'ils sont plus longs que les autres, et sentiraient la prose, si n'étaient composés de mots élus, graves, et résonnants, et d'une rime assez riche, afin que telle richesse empêche le style de la prose, et qu'elle se garde toujours dans les oreilles, jusqu'à la fin de l'autre vers¹²⁴.

Le même argument justifiera plus tard, dans les préfaces successives de la *Franciade*, le retour aux décasyllabes au sein du poème héroïque, au détriment des alexandrins, vers « trop énervez et flasques » et qui « sentent trop la prose tresfacile »¹²⁵. Dans les sonnets des années 1550, le choix du mètre ronsardien reflète plutôt une recherche de densité et d'expressivité dans lesquelles le poète reconnaît les vraies marques du style héroïque. Aussi les *Amours* sont-elles toutes constituées de décasyllabes, à l'exception de deux sonnets de 1553 (77 et 79), tandis que la *Continuation* et la *Nouvelle Continuation*, en 1555 et 1556, laissent la place à une plus grande variété formelle et

¹²² Sur ce point, voir A. Gendre, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », *Ronsard en son IVe centenaire*, II. *L'Art de poésie*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, M. Simonin, D. Ménager, p. 13-22 ; et surtout la thèse d'O. Halévy, *La Vie d'une forme : l'alexandrin renaissant*, Grenoble III, résumée dans *L'Information littéraire*, n° 56, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

¹²³ Peletier, *Art poétique* (1555), II, 2, *op. cit.*, p. 266.

¹²⁴ Ronsard, *Abrégé de l'art poétique* (1565), éd. F. Goyet, *Traité de poésie...*, *op. cit.*, p. 480-481.

¹²⁵ *Ibidem*.

métrique qui inclut de nombreuses pièces en alexandrins et qui favorise un style moins « rhétorique » et plus « naturel » du sonnet¹²⁶.

Le décasyllabe des *Amours* de 1552 se prêtait à une accentuation plus souple et à des rapports variés, souvent discordants, entre le mètre et la syntaxe ; il privilégiait une lecture verticale du poème, qui surimposait un schéma narratif et un style épique au schéma formel et rimique du sonnet. A. Gendre a montré, à propos des *Amours* de 1552, que l'ordre « rhétorique », propre au « sonnet inspiré », pouvait à la fois souligner l'organisation strophique du sonnet et en orienter la lecture dans le sens vertical, en retardant l'éclaircissement du sens¹²⁷. Le sonnet 48, par exemple, développe un récit épique autour de l'allégorie traditionnelle du combat entre le cœur et la raison :

Quand le Soleil à chef renversé plonge
Son char doré dans le sein du veillard,
Et que la nuit un bandeau sommeillard
Des deux coustez de l'orizon alonge :
Amour adonc qui sape, mine, et ronge
De ma raison le chancelant rempart,
Pour assaillir à l'heure à l'heure part,
Armant son camp des ombres et du songe.
Lors ma raison, et lors ce dieu cruel
Seulz per à per d'un choc continuel
Vont redoublant mille escarmouches fortes¹²⁸...

Le sonnet est constitué de deux phrases coordonnées, dont la structure est mise en valeur par la présence d'un connecteur logique à l'attaque de chaque strophe. Le tableau homérique du premier quatrain suscite un décor épique qui incite à une lecture héroïque du combat entre cœur et raison. La progression narrative est assurée par la souplesse tonale du décasyllabe, dont le deuxième hémistiche porte selon les vers un ou deux accents, et contribue à la fluidité du rythme, ainsi que les nombreux enjambements (v. 3-4, 5-6, 10-11). Enfin, le sonnet s'articule verticalement autour du lexique épique et guerrier : les assauts d'Amour (v. 5 et 7) qui font « chancel(er) » les « remparts » de la raison, le « choc » et les « escarmouches » entre ces deux puissances soulignent la cohérence entre l'univers héroïque du premier quatrain et le combat intérieur du poète, transformant celui-ci en une *Iliade* miniaturisée. La description initiale détermine ainsi l'impression visuelle que dégage l'ensemble du sonnet, dont la construction décasyllabique, à la fois « rhétorique » et narrative, assure l'efficacité. Les ressources

¹²⁶ Sur cette distinction proposée par A. Gendre, voir *supra*, « Contraintes formelles... ».

¹²⁷ A. Gendre, « Du Sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », *Ronsard en son IV^e centenaire*, II : *L'Art de poésie*, Genève, Droz, 1989, p. 13-22, et *Évolution du sonnet...*, *op. cit.*, p. 39-52.

¹²⁸ Ronsard, *Les Amours* (1552), 48, v. 1-11, Lm IV, p. 51.

du décasyllabe peuvent ainsi être exploitées pour renforcer le style épique de cette première poésie amoureuse ronsardienne.

En revanche, les deux *Continuations* de 1555-1556 marquent un renoncement provisoire au style élevé, héroïque, qui caractérisait les *Amours* de 1552 : l'inconstance amoureuse revendiquée par le poète va de pair avec l'abandon de la posture pétrarquienne, mais aussi avec un net recul des références mythologiques, des métaphores et des périphrases érudites, ainsi que des innovations lexicales. Le contraste avec les sonnets de 1552 est revendiqué dès la pièce liminaire de 1555 :

Thiard, chacun disoit à mon commencement
Que j'estoi trop obscur au simple populaire :
Aujourd'hui, chacun dit que je suis au contraire,
Et que je me dements parlant trop bassement¹²⁹.

L'inconstance amoureuse signale surtout une variété de formes, de styles et de tons nouvelle dans le recueil amoureux ronsardien. Les sonnets sont alternés avec des odes anacréontiques ou de simples « chansons », et le décasyllabe – nettement minoritaire – avec l'alexandrin. Ronsard n'abandonne pas pour autant la poétique descriptive : en témoignent le sonnet imité de Sannazar, précédemment évoqué, et plusieurs autres sonnets qui développent tour à tour un portrait de Marie (10) ou de ses sœurs (20), une nouvelle description de chevreuil dans un cadre sylvestre (17), et même quelques tableaux mythologiques (48, 56). La prédominance de l'alexandrin marque cependant, dans l'ensemble, un changement de ton et d'inspiration au sein même de la description. Les travaux d'A. Gendre ont montré que l'ampleur et la régularité rythmique de l'alexandrin avaient tendance à favoriser, chez Ronsard, un accord plus fréquent entre mètre et syntaxe. L'ordre grammatical et syntaxique se plie davantage à l'organisation strophique du sonnet, suscitant une construction plus « naturelle » et moins « rhétorique », qui privilégie l'expansion linéaire, horizontale, à la dynamique verticale des sonnets décasyllabiques¹³⁰.

De fait, en 1555, les sonnets fortement structurés par la répétition ou par l'anaphore se font plus rares, et la tension entre contraintes formelles et amplification descriptive tend à s'estomper. Ce changement de style a pour corollaire un nouveau type d'inspiration poétique, qui puise dans la veine alexandrine ou dans celle, pastorale, des *Bucoliques* et de *l'Arcadie*, les principaux ressorts de ses descriptions. L'ampleur et

¹²⁹ Ronsard, *La Continuation...*, 1, v. 1-4, Lm VII, p. 115.

¹³⁰ A. Gendre, « Du Sonnet en décasyllabes... », article cité, p. 19-21, et *Évolution du sonnet...*, *op. cit.*,

le caractère potentiellement prosaïque de l'alexandrin intègre de nouvelles dynamiques narratives dans le sonnet. Ainsi dans le sonnet 17, la description du chevreuil, qui rappelle le sonnet 49 des *Amours* de 1552, est intégrée dès les premiers vers dans le récit allégorique d'un songe, que P. Laumonier propose de rapprocher des descriptions du *Roman de la Rose*, un texte courtois en prose du XIII^e siècle. La présence du récit est moins dramatisée que dans le sonnet de 1552, qui réalisait un coup de force narratif dans le sizain. La concordance entre mètre et syntaxe favorise une composition régulière du sonnet, qui trouve dans l'unité syntaxique de chaque strophe l'occasion de développer une étape du récit.

Le vingtième d'avril couché sur l'herbelette,
Je vy, ce me sembloit, en dormant un chevreuil,
Qui çà, puis là, marchoit où le menoit son vueil,
Foulant les belles fleurs de mainte gambelette.
Une corne et une autre encore nouvellette
Enfloit son petit front...¹³¹

L'ampleur des vers, la mobilité des accents toniques, la simplicité du lexique et la présence des diminutifs mignards à la rime des quatrains contribuent à ancrer la description dans un style plus léger, plus bas, et dans un récit plus prosaïque que celui des *Amours*.

Cependant, dès les années 1555-1556, le sonnet en alexandrins peut aussi donner lieu à d'autres modes d'amplification descriptive, relevant d'une forme narrative plus élevée. C'est le cas de la section de la *Continuation* intitulée « Sonetz en vers heroïques », où le vers de douze syllabes se prête à une plus grande variété d'emplois. Dans le sonnet 48, la mise en scène du poète amoureux qui se détourne du récit héroïque constitue ainsi le prétexte, dans le premier quatrain, à la description succincte d'un belliqueux Jupiter, où Ronsard expérimente brièvement le potentiel épique de l'alexandrin :

Tu as beau, Jupiter, l'air de flammes dissoudre,
Et faire galloper tes haux-tonmans chevaux,
Ronflans deçà delà dans le creux des nuaus,
Et en cent mille esclats tout d'un coup les descoudre,
Ce n'est pas moi qui crains tes esclairs, ni ta foudre¹³²...

¹³¹ Ronsard, *Continuation...*, 17, v. 1-6, Lm VII, p. 134-135.

¹³² *Ibidem*, 17, v. 1-5, p. 164-165.

La stricte concordance entre mètre et syntaxe met en évidence, non sans ironie, l'ampleur héroïque des quatre premiers vers, tandis que les inversions syntaxiques, les néologismes – « haux-tonnans chevaux » –, l'hyperbole des « cent mille esclats » et le lexique guerrier condensent les procédés majeurs du haut style épique. Le sonnet met en scène un poème épique avorté, qui souligne, au moment même où Ronsard compose en alexandrins la poésie solennelle des *Hymnes* (1555-1556), l'expressivité et la variété de ce vers capable de parcourir tous les registres de la lyre.

En somme, l'emploi du décasyllabe et de l'alexandrin témoigne, dans les sonnets ronsardiens des années 1550, des recherches du poète sur l'expressivité descriptive. Vers « héroïque » jusqu'en 1555, le décasyllabe est associé, dans les *Amours* de Cassandre, à la recherche d'un style élevé qui rend certains développements descriptifs capables de hausser le sonnet au rang du genre épique. L'emploi un peu plus tardif de l'alexandrin, qui ne supplantera jamais complètement le décasyllabe ronsardien, suggère une plus grande variété poétique et stylistique de la description. Il traduit la concurrence des divers modèles narratifs qui informent la description ronsardienne dans cette période : le développement du style bas signale l'émergence d'un modèle romanesque ou pastoral dans la description, qui n'annule pas pour autant l'idéal épique et son corollaire, la recherche d'un style élevé.

b) Les sonnets romains : description poétique et description prosaïque

Chez Du Bellay, les recherches expressives autour de la mesure du vers apparaissent surtout dans les sonnets romains, qui recourent tantôt au décasyllabe, tantôt à l'alexandrin, alternant parfois les deux formes au sein d'un même recueil, dans les cas des *Antiquitez* et du *Songe*. Une étude de M.-M. Fontaine a mis en évidence la fonction typographique et quasi-architecturale de cette alternance – la superposition d'un sonnet décasyllabique et d'un sonnet en alexandrins sur la même page offrant un monument au regard du lecteur –, mais aussi les variations de rythme et d'expressivité induites par la présence de ces deux types de vers. En résumant à grands traits son analyse, on peut dire que le décasyllabe, plus oratoire, est le vers de la « déploration », dont le rôle est d'émouvoir le lecteur ou d'invoquer les morts, tandis que l'alexandrin, plus didactique, est le vers de la « description » et de la démonstration, qualités associées aux deux

« formes de raisonnement » que sont l’analogie et la narration¹³³. Ce propos rejoint dans une certaine mesure celui d’A. Gendre sur le caractère « inspiré » du sonnet décasyllabique et sur l’ordre plus « grammatical » du sonnet en alexandrins. Il présente l’intérêt de montrer que le choix du vers est lié à la recherche d’une expressivité particulière et, dans le cas précis des *Antiquitez*, à une certaine forme d’*enargeia*.

La lecture des sonnets des *Antiquitez* montre en effet que, comparée à celle du décasyllabe, la pratique de l’alexandrin est clairement associée à une recherche d’amplification descriptive et narrative. Le décasyllabe contribue à la mise en scène de la voix poétique, associée à un agencement rhétorique fort qui structure le poème par la répétition des mêmes formules ou des mêmes invocations :

Ny la fureur de la flamme enragee,
Ny le trenchant du fer victorieux,
Ny le degast du soldat furieux...¹³⁴

Pasles Esprits, et vous Umbres poudreuses...
Dites, Esprits...
Dites moy donc...¹³⁵

L’alexandrin a une vocation plus mimétique : il favorise le développement de descriptions et de comparaisons mythologiques qui rendent compte d’une volonté de donner à voir l’objet ou le monument représenté et de suggérer sa splendeur passée. Les sonnets analogiques, reposant sur l’emploi d’une ou de plusieurs comparaisons, peuvent ainsi combiner la poétique de l’emphase à l’amplification descriptive, et la structuration anaphorique – donc verticale – du sonnet à son expansion narrative – horizontale – grâce à l’ampleur de l’alexandrin :

Comme on passe en aesté le torrent sans danger
Qui souloit en hyver estre roi de la plaine [...]
Comme on voit les coüards animaux outrager
Le courageux lion gisant dessus l’arene [...]
Et comme devant Troye on vid des Grecz encor
Braver les moins vaillans autour du corps d’Hector :
Ainsi ceux qui jadis souloient à teste basse,
Du triomphe Romain la gloire accompagner,
Sur ces poudreux tombeaux exercent leur audace,
Et osent les vaincus les vainqueurs dédaigner¹³⁶.

¹³³ M.-M. Fontaine, « Le Système des *Antiquitez* de Du Bellay : l’alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », *Le Sonnet à la Renaissance, op. cit.*, p. 67-81.

¹³⁴ Du Bellay, *Les Antiquitez...*, 13, v. 1-3, Chamard II, p. 14.

¹³⁵ *Ibidem*, 15, v. 1, 5 et 9, p. 16.

¹³⁶ *Ibidem*, 14, v. 1, 5 et 9-14, p. 15-16.

La comparaison suscite un développement à la fois descriptif et narratif, qui suggère la vanité de l'ancienne Rome en l'associant aux triomphes sans gloire des puissants sur les faibles. Les quatrains reprennent des images développées dans *La Pharsale* de Lucain : l'image du torrent et la description sanglante du lion préparent le cadre du combat violent suggéré dans le premier tercet, autour d'un motif épique emprunté cette fois à *L'Illiade*. Le rythme régulier de l'alexandrin accompagne la métaphore du torrent-roi (v. 2), l'image du « courageux lyon » (v. 6) puis celle de la mort d'Hector (v. 9-10), soulignant à la fois le potentiel héroïque du vers et le contraste avec l'évocation de la chute de Rome.

Dans d'autres sonnets en alexandrins, la comparaison peut n'être que le prétexte à un développement descriptif et narratif, quand elle ne vient pas simplement seconder la narration. Le motif épique de Rome accablée par sa propre grandeur s'inscrit dans un bref récit imagé :

Quand ce brave sejour, honneur du nom Latin,
 Qui borna sa grandeur d'Afrique et de la Bize, [...]
 Anima contre soy d'un courage mutin
 Ses propres nourrissons, sa despouille conquise,
 Qu'il avoit par tant d'ans sur tout le mode acquise,
 Devint soudainement du monde le butin¹³⁷.

L'image sanglante et pathétique des « nourrissons » armés contre la terre maternelle et celle de la « despouille » offerte à la cupidité de ses ennemis, éléments récurrents de l'*enargeia* lucanienne, introduisent des images épiques dans les quatrains, soutenues par l'ampleur du vers qui les convertit en récit épique. On pense déjà à la tonalité de certains passages des *Tragiques* d'A. d'Aubigné, qui évoqueront à la fin du siècle d'autres troubles civils¹³⁸.

L'importance du choix du vers, décasyllabe ou alexandrin, apparaît donc clairement dans le recueil des *Antiquitez*. Celui-ci mêle au moins deux formes d'*enargeia* en faisant alterner des sonnets adressés, généralement en décasyllabes, qui introduisent la force oratoire de la répétition, de l'apostrophe ou de l'invocation, et des sonnets plus narratifs ou descriptifs, qui jouent de l'ampleur du vers de douze syllabes pour développer des fragments épiques qui amplifient le propos sans remettre en cause ni la structure du sonnet, ni le principe de l'emphase qui caractérise la poétique du

¹³⁷ *Ibidem*, 21, v.1-2 et 5-8, p. 21-22.

¹³⁸ Au moment des guerres de religion et après la Saint-Barthélémy. Sur l'appartenance des *Tragiques* au poème épique, voir B. Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 181-189.

recueil¹³⁹. Riche de cette force invocatoire et de ce contenu épique, la voix du poète peut alors s'élever à une forme d'*enargeia* prophétique, qui sera ensuite développée dans le *Songe* :

Ainsi quand du grand Tout la fuite retournée,
Ou trentesix mil'ans ont sa course bornée,
Rompra des elemens le naturel accord¹⁴⁰...

Considéré dans son ensemble, le recueil n'offre pas seulement l'image d'un monument poétique dressé sur les ruines des monuments romains, comme l'analyse de M.-M. Fontaine, mais la structure même d'un poème épique, où la prise de parole du poète soucieux de tirer les leçons du passé alterne avec des passages plus proprement narratifs et avec des descriptions qui donnent à voir l'élévation et la chute d'une civilisation.

En revanche, dans les *Regrets*, le recours au seul alexandrin est rarement associé au développement d'une description de type narratif ou épique. Le contraste avec les sonnets des *Antiquitez* est suggéré dès le début du recueil dans un vers célèbre du sonnet 2 :

Aussi veulx-je (Paschal) que ce que je compose
Soit une prose en ryme ou une ryme en prose...¹⁴¹.

L'alexandrin, dont les *Antiquitez* exploitaient le potentiel épique, est plutôt utilisé dans les *Regrets* pour son caractère prosaïque, autorisant un style plus naturel, plus « naïf » que le décasyllabe, et souvent rapproché du style de la conversation ou du *sermo pedestris* de la satire horatienne¹⁴². Aux inflexions héroïques des sonnets en alexandrins qui jalonnaient le recueil des *Antiquitez* se substitue une inspiration plus basse, souvent élégiaque ou satirique, et le vers est l'un des outils majeurs de cette nouvelle orientation poétique. L'alexandrin se prête généralement dans ce recueil à une concordance entre mètre et syntaxe, qui peut avoir pour effet d'estomper la structure formelle du poème et d'inscrire le propos du poète dans la continuité de la réflexion satirique ou de la conversation :

¹³⁹ Sur la poétique de l'emphase dans les *Antiquitez*, voir *supra*.

¹⁴⁰ Du Bellay, *Les Antiquitez*, 21, v. 9-11, p. 22.

¹⁴¹ Du Bellay, *Les Regrets*, 2, v. 9-10, Chamard II, p. 54.

¹⁴² Voir par exemple N. Dauvois, « Les *Regrets* à la frontière du poétique. Prose, poésie, satire dans les *Regrets* », *Du Bellay : la poétique des recueils romains*, Cahiers Textuel, n°14, 1994, p. 77-89 ; G. H. Tucker, *Les Regrets et autres œuvres poétiques de Joachim Du Bellay*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 61-66 ; F. Argod-Dutard, *L'Écriture de Joachim Du Bellay*, Genève, Droz, 2002, p. 345-350.

Si je monte au Palais, je n'y trouve qu'orgueil,
Que vice déguisé, qu'une cérémonie,
Qu'un bruit de tabourins, qu'une étrange harmonie,
Et de rouges habits un superbe appareil¹⁴³.

Au-delà de ce caractère prosaïque revendiqué, la rhétorique du sonnet reste cependant très marquée ; elle participe aussi à la construction du sens en créant des effets d'insistance ou de gradation, notamment par les figures d'accumulation et de répétition et par le travail de la « pointe », qui condense le contenu du poème. Associé au prosaïsme de l'alexandrin, le sonnet peut alors prêter sa forme à de petits tableaux satiriques, qui brossent en quelques traits un portrait de la Rome moderne et de la cour pontificale. Ainsi prend sens l'opposition du sonnet 21, déjà évoquée, entre les « portraits » à la Clouet esquissés par le poète et les grandes fresques picturales à la façon de « Michelange ». Les tableaux des *Regrets* se caractérisent davantage par la vivacité satirique que par l'ampleur épique. Dans le sonnet 86, par exemple, l'accumulation des infinitifs, qui se succèdent en suivant le balancement binaire de l'alexandrin, mime l'agitation et la répétition qui caractérisent les activités du poète à Rome :

Marcher d'un grave pas et d'un grave sourci,
Et d'un grave soubriez à chascun faire feste,
Balancer tous ses mots, répondre de la teste,
Avec un *Messer non*, ou bien un *Messer si* :
Entremesler souvent un petit *Et cosi*¹⁴⁴...

Cependant, la variété des tons à l'intérieur du recueil laisse aussi libre cours à d'autres emplois de l'alexandrin, où l'on retrouve ponctuellement l'ampleur descriptive et narrative qui pouvait caractériser les sonnets des *Antiquitez*. C'est notamment le cas des poèmes, plus fréquents dans la partie élégiaque du recueil, qui développent le thème de l'exil en reprenant le motif homérique du retour d'Ulysse. Jouant de la symétrie du vers, le sonnet 40 développe en miroir un récit épique des aventures d'Ulysse et une évocation mélancolique de la situation présente du poète :

Un peu de mer tenoit le grand Dulichien
D'Ithaque séparé, l'Appennin porte-nue
Et les monts de Savoye à la teste chenu
Me tiennent loing de France au bord Ausonien. [...]
Pallas sa guide estoit, je vays à l'aventure,
Il fut dur au travail, moy tendre de nature :

¹⁴³ *Les Regrets*, 80, v. 1-4, p. 113.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 86, v. 1-5, p. 118.

À la fin il ancra sa navire à son port,
Je ne suis assuré de retourner en France¹⁴⁵.

On retrouve dans ce sonnet les éléments rythmiques, stylistiques et lexicaux du haut style héroïque : contrastes rythmiques entre la disposition symétrique et les jeux d'enjambements, périphrase mythologique (« le grand Dulichien »), adjectif composé (« porte-nue ») ou épithète homérique (« les monts de Savoye à la texte chenue ») favorisent à la fois l'ampleur de la phrase et la construction verticale du sonnet. L'alexandrin se présente ainsi dans les *Regrets* comme un vers flexible, capable de s'adapter à différentes tonalités et à différents modes de la représentation poétique. Mais l'idéal du long poème épique, qui affleure dans certains sonnets, reste sous-jacent dans le recueil.

L'analyse de quelques sonnets des années 1550 laisse donc entrevoir, derrière la poétique descriptive, une tendance à l'amplification narrative, romanesque ou plus souvent épique, dont témoignent tant les sources des descriptions poétiques que le travail effectué sur le vers. Si elle reste limitée par le cadre formel du sonnet, la description tend alors à s'y étendre, soit en déjouant les contraintes de la forme fixe, soit en jouant sur l'ampleur du vers. La poétique de l'image peut alors s'inscrire dans une forme narrative insérée à l'intérieur du sonnet. La vive représentation met ainsi en place une poétique potentiellement digressive, susceptible de s'étendre au-delà des frontières du genre.

B. Le modèle digressif

Si la tentation narrative se manifeste de façon particulièrement dense dans les sonnets, c'est évidemment dans les formes libres ou plutôt « semi-libres » que la vive représentation trouve l'occasion de déployer sa tendance à la digression. On a vu dans le chapitre précédent, notamment à propos des *ekphraseis* dans les *Odes*, que la description pouvait se présenter comme une amplification plus ou moins autonome au sein du poème, parfois limitée par les bornes d'une « pose » poétique, tout en renvoyant au lecteur, parfois, l'image réduite du poème, voire du recueil ou de la création

¹⁴⁵ *Ibidem*, 40, v. 1-4 et 9-12, p. 83.

poétique¹⁴⁶. C'est à présent au statut de la description dans ces formes poétiques « semi-libres », à ses modes d'insertion dans le poème et à son éventuelle inscription dans un « genre » poétique que nous nous consacrerons.

Les poèmes que nous désignons par « formes libres » ou « semi-libres » désignent les formes non fixes, strophiques ou non strophiques, pratiquées par nos auteurs entre 1547 et 1560 : les odes ou vers lyriques, mais aussi les hymnes et les élégies que pratique surtout Ronsard. Il s'agit en réalité de poèmes répondant à des contraintes de ton, de style ou de rythme, mais dont l'usage reste fluctuant et la définition parfois encore incertaine. Cette relative variabilité formelle crée une certaine porosité entre ces différentes formes – jusqu'en 1555, l'ode est encore souvent confondue avec l'hymne –, en même temps qu'elle les rend aptes à traiter un grand nombre de sujets et donc à élargir le potentiel descriptif de la poésie. De l'ode, seule de ces formes à faire l'objet d'une tentative de théorisation dans les années 1550, les poètes retiennent essentiellement le caractère élevé et la grande variété : pour Du Bellay, en 1549, « l'Ode peut courir par toutes manières de Vers librement, voire en inventer à plaisir à l'exemple d'Horace... »¹⁴⁷, et pour Peletier, l'ode constitue simplement

... le genre d'écrire le plus spacieux pour s'ébattre, qui soit au-dessous de l'œuvre Héroïque, en cas de toute liberté Poétique : comme Fables, Figures, et autres naïvetés¹⁴⁸.

Cette relative indéfinition générique donne libre cours à la description poétique pour se déployer dans un certain nombre de formes « semi-libres ». Plus encore que les sonnets, ces formes sont en effet susceptibles de tendre vers le mode narratif, notamment en amplifiant la part du mimétique au détriment du lyrique. La question qui se pose est donc moins celle des modes d'insertion de la description dans le poème, comme pour le sonnet, que celle de sa tendance à la digression, voire à « l'inflation » (P. Hamon)¹⁴⁹, au risque de faire basculer le poème lyrique sur le mode représentatif.

¹⁴⁶ Voir *supra*, ch. IV, « Arts visuels et vive représentation... ».

¹⁴⁷ Du Bellay, *La Deffence...*, II, 4, *op. cit.*, p. 136. Les premières *Odes* de Ronsard sont publiées en 1550.

¹⁴⁸ Peletier, *Art poétique*, II, 5, *op. cit.*, p. 274.

¹⁴⁹ P. Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.

1. Description et disposition

Les arts poétiques et les textes théoriques du XVI^e siècle posent régulièrement la question de la place des descriptions ou plus largement des vives représentations dans les formes « semi-libres » ou dans les longs poèmes. La pratique de la vive représentation est largement encouragée parce qu'elle participe du style élevé et qu'elle fonctionne comme un indice de poésie héroïque. Mais elle fait aussi l'objet, en théorie, d'un certain nombre de contraintes qui relèvent de la disposition du poème. Caractéristique du long poème épique, la poétique descriptive, dès lors qu'elle cesse d'être contrainte par une forme fixe, présente en effet un potentiel digressif alimenté par l'esthétique de la *copia* et de l'*amplificatio* à laquelle elle recourt et dont elle participe. Dès 1527, le *De arte poetica* de M. G. Vida, dont on sait l'importance pour la réflexion théorique de la Pléiade et surtout de Peletier, met en garde contre une pratique excessive de la description, qui nuit à la clarté et à la cohésion du récit :

Nam quid opus gemmis armatos pingere carros ?
Multa superque rotas super axes sistere multa ?
Tunc cum bella manus poscut atque arma fremit Mars ? [...]
Multa tamen graiae fert indulgentia uocis,
Quae nostros minus addeceant grauiora sequentes¹⁵⁰.

La tendance de la description à devenir un fragment autonome au sein du poème risque en effet de concurrencer la narration principale, et de lui substituer dans l'esprit du lecteur le tableau ou le récit enchâssés qu'elle met en place, en vertu de sa fonction « narrativisante » et de son aptitude à donner vie à la représentation. Aussi Vida s'en prend-il au « vagabondage » des auteurs comme Homère, trop enclins à céder à la tentation descriptive, qu'il oppose à un Virgile, chez qui la vive représentation, efficace et mesurée, reste soumise aux lois de la narration. On retrouve cet idéal classique, mis en évidence par G. Genette, d'une description « *ancilla narrationis* »¹⁵¹.

Les propos de Peletier présentent une réflexion assez similaire à celle de Vida sur la place de la description dans le récit. Pour Peletier, la disposition « donne la beauté et la dignité à tout le poème », si bien que

¹⁵⁰ M. G. Vida, *De arte poetica*, éd. R. G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976 : « Eh oui ! qu'est-il besoin de décrire des chars ornés de pierreries, / De se pencher longtemps au-dessus de leurs roues, au-dessus des moyeux, / Lorsqu'il faut en venir aux mains et qu'à grands cris Mars réclame ses armes [...]. Cependant le laxisme propre à la langue grecque tolère bien des choses / Qui ne conviendraient pas aux nôtres, qui s'attachent à plus de gravité » (trad. fr. inédite J. Pappé, à paraître).

¹⁵¹ G. Genette, « Frontières du récit », article cité, p. 157.

Sans la Disposition, l'Invention serait confuse, difforme, désagréable, et comme si elle n'était point¹⁵².

Comme Vida, Peletier voit en Virgile un modèle de « gravité » et d'équilibre entre la description et la narration principale. Ronsard, en revanche, subordonne la disposition, à laquelle il ne consacre qu'un bref passage de son *Abrégé* de 1565, à l'invention poétique : « la Disposition suit l'Invention mère de toutes choses, comme l'ombre fait le corps »¹⁵³. Et c'est Homère, plus que Virgile, qu'il recommande à l'imitation du poète pour ses descriptions.

Dans la poésie lyrique de notre période, le statut de la vive représentation est donc doublement problématique, car celle-ci menace non seulement l'unité et la cohésion du poème, mais son identité générique même. La description, dès lors qu'elle cède à l'amplification, tend en effet à s'aligner sur le modèle de la description héroïque, et à insérer dans les formes lyriques de longs développements mimétiques qui surimposent un ordre narratif à l'ordre formel du poème. Les poètes soulignent eux-mêmes cette tendance digressive lorsqu'ils mettent en scène, dans le cours du discours poétique, un brusque revirement énonciatif qui vise à rétablir le propos dans le cadre initial du poème. Ainsi Peletier, qui dédie en 1547 ses *Œuvres poétiques* au roi François I^{er}, insère dans le poème d'éloge un développement sur sa traduction d'Homère, qui le conduit à imaginer sur le mode de l'*enargeia* héroïque et prophétique un combat du roi et des Muses contre le dieu Mars, avant de revenir *in extremis* à l'éloge royal :

Car est-il rien, o Mars que tu n'etannes ? [...]
Mais comme un feu qu'un temps le tison couvre
Plus grand'clairté par le tison recouvre,
Ainsi sera ta force consumee,
Et leur vigueur de ton feu allumee : [...]
Lors tu verras sa force suffisante
Pour soustenir ta malice nuisante,
Pour repousser tes furieux assauz,
Et pour donter tes soudars et vassauz [...].
O Roy François, je romps à Mars propos,
Ma Muse s'est a ce destour induitte
Transport d'esprit jusqu'icy l'a conduite,
Et en transport ta grandeur a louee¹⁵⁴.

¹⁵² Peletier, *Art poétique*, I, 4, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵³ Ronsard, *Abrégé...*, *op. cit.*,

¹⁵⁴ Peletier, *Les Œuvres poétiques*, « Au treschrestien roy François... », éd. L. Séché, commentaire de P. Laumonier, Genève, Slatkine, 1970, p. 6. Les *Œuvres poétiques* s'ouvrent sur la traduction d'Homère, qui suit donc immédiatement la dédicace à François I^{er}.

Ronsard pratique à plusieurs reprises, surtout dans la poésie inspirée de ses débuts, de tels décrochages énonciatifs qui laissent entrevoir la possibilité, *via* l'écriture descriptive, d'un développement narratif interrompu par l'intervention métatextuelle du poète. La très longue « Ode à Michel de l'Hospital », publiée en 1552, en offre l'exemple le plus caractéristique. Cette ode pindarique, structurée selon un système d'enchâssements complexe, met en scène la requête originelle des Muses à leur père Jupiter, qui leur donna le pouvoir de répandre la poésie parmi les hommes. Insérée dans un poème d'éloge à la gloire du chancelier de l'Hospital, la visite des Muses à Jupiter prend la forme d'un long récit mythologique orné de descriptions : la représentation mignarde de la déesse Mémoire entourée de ses neuf filles laisse ensuite la place à une description des « eaux cruelles » aux « riddes creuses », au fond desquelles se trouve le palais de Jupiter, objet d'une nouvelle *ekphrasis*. Enfin le chant dédié par les Muses à Jupiter prend la forme d'un long récit épique qui retrace avec force détails descriptifs la victoire originelle du savoir contre l'ignorance, sous la forme d'un combat mythologique entre Jupiter et les Géants. La fin du chant marque une première intrusion du poète, qui s'adresse directement aux Muses pour les supplier de lui inspirer sa *Franciade* :

Dieu vous gard, jeunesse divine, [...]

Donnez moy le sçavoir d'eslire

Les vers qui sçavent contenter,

Et mignon des Graces, chanter

Mon FRANCION sur vostre Lyre¹⁵⁵.

Dans les dernières strophes de l'ode, après un nouveau récit qui retrace le retour des Muses et les origines divines de la poésie, le poète prend à nouveau la parole pour mettre fin à cette longue digression qui en est venue à constituer, de descriptions en narrations enchâssées, la quasi-totalité du poème :

Hâ chere Muse, quel Zephyre

Souflant trop violement

A faict écarter mon navire

Qui fendoit l'eau si droitement ?

Tourne à rive douce Nourrice...¹⁵⁶

La longue digression qui constitue l'essentiel de cette ode n'est pas de nature uniquement descriptive : la description constitue un ornement du récit, mais le récit lui-

¹⁵⁵ Ronsard, *Odes* (1552), v. 511 et 519-522, Lm III, p. 147-148.

¹⁵⁶ *Ibidem*, v. 693-697, p. 157.

même naît du détour figuré qu'emprunte le poète dès le début du texte, substituant dès les premières strophes les formes représentatives de la poésie, narration et description, à celle de l'éloge lyrique¹⁵⁷. Par la vivacité de la narration et par la richesse de ses images, le récit mythologique s'impose à l'esprit du lecteur à la place de la figure du chancelier de l'Hospital.

Les textes théoriques et les passages métatextuels des poèmes de notre période mettent ainsi en évidence la tendance digressive de la poésie descriptive, toujours susceptible de superposer ou même de substituer un nouvel ordre poétique à l'ordre lyrique. Au-delà des frontières génériques qui distinguent les différentes formes et les différents styles poétiques, la vive représentation instaure une cohérence nouvelle entre des poèmes dont elle donne à voir le potentiel mimétique.

2. *L'ordre descriptif : l'émergence d'une forme*

De fait, la lecture de plusieurs poèmes « semi-libres » de formes diverses – odes, hymnes, élégies – laisse entrevoir une trame descriptive au-delà des distinctions formelles et génériques entre les poèmes. En vertu de ses tendances digressives, la vive représentation se constitue ainsi en forme autonome non seulement à l'intérieur du poème, mais au-delà des bornes du poème. Les descriptions naturelles et les descriptions mythologiques nous serviront de point de départ pour examiner cette aptitude de la vive représentation au débordement formel et générique.

a) Du tableau au récit mythologique : paysages et descriptions naturelles

Si nous étudions séparément quelques descriptions paysagères ou plus largement naturelles – les descriptions de la « nature », au sens restreint d'environnement naturel – c'est parce qu'elles constituent, comme dans les sonnets, une forme à la fois distincte des descriptions mythologiques par ses sources, par ses caractéristiques formelles et par son mode d'insertion dans le poème, et contiguë à celles-ci. Les représentations de paysages et les descriptions rustiques développent dans les formes « semi-libres » des motifs dont on a pu observer l'apparition dans les sonnets amoureux. Le paysage

¹⁵⁷ Sur cette poétique de l'errance, voir *infra*, ch. VI, « Du lyrique à l'épique... ».

poétique traduit à la fois une volonté mimétique et une réappropriation poétique de la nature environnante.

La description de paysage est considérée au XVI^e siècle comme un élément du style moyen ou bas, qu'on associe à la poésie virgilienne des *Géorgiques* et des *Bucoliques*, et au style horatien des *Odes* et des *Épodes*. Ces sources latines sont mises en évidence dans les *Œuvres poétiques* de Peletier, en 1547. Le recueil est constitué d'une partie consacrée à des traductions de *L'Odyssee* et des *Géorgiques*, de douze sonnets de Pétrarque, puis de quelques pièces latines de Martial et surtout d'Horace, suivie d'une section en vers lyriques de l'invention de l'auteur, en partie consacrée à des descriptions de la nature et des saisons. Les vers lyriques de Peletier constituent ainsi le pendant français à la présence des *Géorgiques* et des odes rustiques d'Horace¹⁵⁸. Cependant, la description y fait généralement l'objet d'un développement par rapport aux modèles latins dont elle s'inspire, et elle participe déjà d'une volonté d'illustrer la langue et la poésie françaises :

J'escris en langue maternelle,
Et tasche a la mettre en valeur,
Affin de la rendre eternelle,
Comme les vieux ont fait la leur¹⁵⁹.

L'insertion de la description dans une forme alors inusitée en France, celle de l'ode horatienne en strophes isométriques ou hétérométriques, participe de cette ambition¹⁶⁰. « L'Esté », ode à huitains d'octosyllabes et d'hexasyllabes, privilégie les notations pittoresques qui nourrissent la description. La relative longueur du poème, par rapport au sonnet, permet de multiplier ces indices de rusticité. Le rythme des vers se prête à de nombreux enjambements qui soulignent le caractère prosaïque de cette représentation de la nature et des travaux des champs :

Il fait bon voir la gaye troupe
En faisant la moisson nouvelle,
Qui en chemise le blé coupe,
Et le met par ordre en javelle : [...]

¹⁵⁸ Sur ce point, et plus particulièrement sur la présence d'Horace dans les *Œuvres poétiques*, voir J.-C. Monferran, « Horace dans les *Œuvres poétiques* de Jacques Peletier du Mans (1547), *BHR*, n°68, 2006, p. 517-533.

¹⁵⁹ Peletier, « À un poète qui n'escrivoit qu'en latin », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁰ Sur la nouveauté du projet de Peletier, voir *ibidem*, p. 517-523. J.-C. Monferran rappelle qu'en 1547, la seule traduction en français d'une ode horatienne avait été publiée, précisément, à la suite de sa traduction de *L'Arcadie* de Sannazar par Jean Martin. Cette traduction, peut-être de Jean Martin lui-même, consistait non en un poème strophique mais en un « massif de décasyllabes à rimes plates » (p. 520), alors que Peletier s'efforce d'imiter par le rythme et par la rime l'expressivité de son modèle.

Margot pour tous les compagnons
Charge une friture de pois,
Avecques serfeuil et oignons
Sur sa teste en un plat de bois¹⁶¹...

La précision du vocabulaire renforce le caractère agreste de la description : qu'il s'agisse de l'activité des moissonneurs qui « bat(ent) » le blé, le « purg(ent) » au « van » et le « mesur(ent) au boisseau », ou de l'énumération des oiseaux qui égaient le paysage de leurs chants – « Tourtrelle », « Ramier », « Sansonnets », « Cailleaux » –, les détails descriptifs traduisent déjà une volonté d'enrichir la langue poétique par l'emploi du « mot propre » et d'un lexique emprunté aux domaines des activités humaines et de la nature, comme le recommanderont *La Deffence* et *l'Art poétique* de 1555. La précision descriptive est aussi un moyen d'actualiser le contenu des poèmes latins en y introduisant des références aux techniques agricoles contemporaines, qui renforcent le caractère pittoresque du poème¹⁶². Là encore, Peletier semble avoir appliqué les principes mimétiques qu'il défendra en 1555, en constituant sa propre écriture descriptive à partir d'une imitation des anciens nourrie et enrichie par l'observation directe de la nature vivante :

Aille contempler les vives images de la Nature. Autrement, il n'écrira jamais de hardiesse : et ne fera dire de soi autre chose, sinon qu'il parle par la bouche d'autrui, par cœur et à crédit¹⁶³.

Le style bas de cette ode, caractérisé par la simplicité d'un style précis et peu figuré, renforce ainsi l'efficacité de la description. Pourtant, on observe aussi dans les mêmes odes la présence d'éléments hétérogènes à ce type de description, qui développent une autre forme de poésie au sein de la description rustique. La poésie de Peletier traduit ainsi, selon F. Joukovsky, une sensibilité « à l'existence des énergies élémentaires » qui caractérisera plus tard la poésie météorologique de *L'Amour des Amours*¹⁶⁴ et qui peut prendre l'aspect, dès les *Œuvres poétiques*, d'un paysage mythologique figurant les phénomènes naturels. Dans l'ode sur « l'Esté », l'arrivée violente de l'orage est ainsi illustrée par un brusque changement de ton et de style. Le

¹⁶¹ Peletier, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 89-90.

¹⁶² Sur ce point, voir F. Joukovsky, « Peletier et les paysages », *Paysages de la Renaissance*, Paris, PUF, 1974, p. 91-95.

¹⁶³ Peletier, *Art Poétique*, « Conclusion de l'œuvre », op. cit., p. 296. Voir aussi *supra*, ch. II, « Mimesis et vive représentation... ».

¹⁶⁴ F. Joukovsky, *Paysages...*, op. cit., p. 93.

style simple de la description champêtre cède la place à l'évocation figurée d'une rencontre mythologique entre le ciel et la terre :

En Esté souvent se courrousse
Jupiter rencontre la Terre
Et de main foudroyante pousse
Ca bas un éclatant tonnerre : [...]
Alors en l'air horrible et trouble
Les vents et les tourbillons croissent
En pluie epaisse, et l'etouble
Agitent, renversent, et froissent¹⁶⁵ ...

La mythologisation du paysage, les amples enjambements qui étendent la phrase sur quatre vers, les allitérations en [f], en [r] et en [s] qui miment le bruit de la foudre et de l'orage relèvent bien du style héroïque, tel que le définit Peletier lui-même dans son *Art poétique*¹⁶⁶. On trouve dans d'autres odes rustiques de tels développements dont le ton et le style tranchent avec la description champêtre. Ainsi, dans l'ode du « Printemps », l'écart métrique entre le plus ample décasyllabe et la brièveté de l'hexasyllabe se prête à des effets expressifs divers. Il souligne notamment le caractère pittoresque d'une description pastorale du renouveau de la nature, où « les herbages poliz/ Aux pastoureux de jours servent de litz... / Que Nature a tissuz »¹⁶⁷. Mais il peut aussi prendre l'aspect plus solennel d'un long poème didactique qui retrace le récit des origines du monde :

Cestuy Printemps luisoit lors que le Monde
Premierement prit cette forme ronde [...]
Quand le Ciel eut sa regle coustumiere,
Et les Astres lumiere¹⁶⁸.

Ainsi, dès 1547, la poétique descriptive fait preuve d'une certaine malléabilité. Dans ces formes strophiques libres, la description rustique elle-même peut déjà se prêter à des développements plus solennels, voire héroïques, témoignant de la présence sous-jacente et constante du modèle épique qui inaugurerait le recueil avec la traduction d'Homère. Pour Peletier, c'est un moyen d'illustrer les possibilités de la langue, mais aussi de se rapprocher de la poésie virgilienne, y compris des descriptions rustiques de

¹⁶⁵ Peletier, *Œuvres poétiques*, « L'Esté », *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁶ Peletier, *Art poétique*, I, 10. Sur la place des représentations sonores dans le style héroïque chez Peletier, voir *supra*, *infra*.

¹⁶⁷ *Ibidem*, « Le Printemps », p. 88.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

l'auteur latin, qui étaient elles-mêmes sujettes à de tels « débordements » stylistiques, comme le soulignaient déjà, dès la fin du XV^e siècle, les humanistes italiens¹⁶⁹.

Les descriptions paysagères publiées dans les années qui suivent par Ronsard et par Du Bellay prolongent cette tendance à s'aligner sur le modèle du style simple, tout en introduisant des éléments de style élevé qui font affleurer le modèle de la haute poésie. Les *Odes* de 1550 consacrent plusieurs pièces à des descriptions de la campagne vendômoise. Le modèle virgilien des *Géorgiques* et surtout le modèle horatien de l'ode rustique y sont plus présents que chez Peletier, sans doute pour souligner le contraste avec le style inspiré des grandes odes pindariques et pour mettre en valeur le principe de variété qui régit le recueil. Cependant, la description naturelle y relève toujours d'une poésie inspirée : elle passe par une rhétorique de l'invocation, qui fait des éléments du paysage autant de sources poétiques, susceptibles de faire l'objet d'un langage figuré et métaphorisé, comme ces arbres de la forêt de Gâtine peuplée des « Muses » qui inspirent le poète :

Toi, qui au caquet de mes vers
Etans l'oreille oiante,
Courbant en bas les cheveux vers
De ta sime ploiante¹⁷⁰.

Le paysage acquiert un autre statut que chez Peletier : la nature renvoie au poète l'écho d'un lyrisme inspiré, et les éléments qui la constituent deviennent autant d'images poétiques. Aussi les odes même les plus rustiques laissent-elles entrevoir, ici et là, la tentation d'un style figuré, noble et inspiré, qui laisse poindre la métaphorisation et la figuration mythologique du paysage. C'est le cas de l'ode « De la venue de l'Esté », où l'inspiration très horatienne apparaît, comme chez Peletier, dans les nombreux détails pittoresques qui animent le tableau naturel par une description précise des activités champêtres, mais où les éléments du paysage peuvent aussi susciter des réminiscences mythologiques et épiques : le blé y devient « le poil de Ceres jaunissant », les champs se

¹⁶⁹ Sur ce point, voir F. Tateo, « Le Paysage dans la prose bucolique de Sannazaro », *Le Paysage à la Renaissance*, dir. Y. Giraud, Fribourg Suisse, Éditions Universitaires, p. 144. L'auteur de l'article se réfère à la préface de B. Pulci dans ses *Bucoliche elegantissime* publiées en 1481.

¹⁷⁰ Ronsard, *Odes* (1550), II, 23, v. 13-16 et 21-24, Lm II, p. 244-245. Sur les descriptions de paysages dans les *Odes* de Ronsard, voir aussi F. Joukovsky, « Qu'est-ce qu'un paysage ? L'exemple des *Odes* ronsardiennes », dans *Le Paysage à la Renaissance, op. cit.*, p. 55-65.

couvrent de « fleurs Apollinées » et le spectacle estival de la nature rappelle au poète « l'antique fable » d'« Erigone la pitoyable »¹⁷¹.

Il n'est jusqu'aux *Divers Jeux rustiques* de Du Bellay (1558) qui ne manifestent cette double vocation de la description naturelle, qui ressortit tantôt à un principe de variété par la pratique du style bas, tantôt à un principe d'illustration de la langue par l'insertion d'autres éléments qui détournent le pittoresque descriptif vers une forme de poésie plus élevée. Ainsi le « Chant de l'Amour et du Printemps » découle d'une prétérition par laquelle le poète annonce son refus de chanter « De Mars la guerriere troppe » et « les horribles combats/ Des deux Seigneurs de l'Europe », pour se consacrer à la poésie amoureuse et aux descriptions de la nature, seules « Muses » dont soient dignes ses vers. Ce faisant, non seulement il justifie son choix poétique par un récit mythique des origines où l'Amour apparaît comme « le premier des Dieux / Formant ceste masse ronde », qui « D'un discord melodieux/ Lia les membres du monde », mais il fait du paysage même qu'il décrit l'image d'un âge d'or qui le ramène aussitôt à l'histoire récente et à la poésie d'éloge politique :

Des fleuves les piedz glissans
Frappent leurs plus haultes rives,
Et les sommetz verdissans
Rehalsent leurs testes vives : [...]

Bacchus, Priape et Cerés,
Palés, Vertumne et Pomonne,
Et chaque Dieu des forêts
Se prepare une couronne.

Tel fut le siecle doré,
Tel sera le nostre encore
Dessoubz le sceptre doré
De Henry, qui le redore :

Despouillant de ses butins
La monstrueuse Ignorance,
Pour accabler les mutins
Dessoubz les bras de la France¹⁷².

Le poème oscille ainsi entre un style poétique qui entend se cantonner au chant amoureux et aux descriptions de la nature, et une poésie plus en prise sur l'histoire et sur l'éloge guerrier, qui ressurgit à plusieurs reprises dans le mouvement du texte, comme un refoulé de l'écriture bellayenne. La description naturelle apparaît là comme

¹⁷¹ *Ibidem*, III, 10, Lm II, p. 24-25. D'après P. Laumonier, *ibidem*, les sources de ces trois passages viennent de l'*Énéide* de Virgile ou des *Métamorphoses* d'Ovide.

¹⁷² Du Bellay, *Divers Jeux rustiques*, 16, v. 61-64 et 69-80, Chamard V, p. 40-41.

un prétexte, voire comme un voile posé à grand-peine sur un autre langage poétique, difficilement contenu par la plume du poète : « Ce pendant un autre soing/ Plus doucement me r'appelle ».

Dans le cas des représentations de paysages, la description est donc, dans l'ensemble, moins digressive que protéiforme : si l'évocation des charmes de la nature constitue bien une source descriptive et mimétique importante pour nos poètes, si elle introduit un principe de variété formelle et stylistique en laissant s'exprimer une veine poétique plus basse et plus prosaïque, elle peut aussi donner lieu à des développements descriptifs plus inattendus, qui laissent apparaître au détour d'une formule ou d'une digression épiques l'idéal d'une poésie élevée, héroïque, à laquelle ne cessent d'aspirer les poètes.

b) De la scène mythologique au poème héroïque

Sans renoncer à la variété des tons et des styles, les poètes des années 1550 tirent donc parti de l'écriture descriptive pour illustrer le haut potentiel de la langue poétique. La cohérence d'un programme descriptif se dessine ainsi derrière les distinctions génériques et formelles des poèmes. C'est fort logiquement dans les descriptions mythologiques que se manifeste le plus ouvertement cette volonté de mettre en évidence le pouvoir représentatif de la poésie, et qu'apparaît le plus nettement la propension de la poésie lyrique à s'aligner sur le modèle du poème héroïque. La richesse et la variété des mythes païens se prêtent en effet à toutes les formes de vive représentation, aussi bien à l'*ekphrasis* qu'à l'hypotypose, et elles introduisent l'efficacité de l'*enargeia* héroïque dans la poésie. De façon générale, la vive représentation mythologique est la plus à même d'introduire un schème ou une « séquence » narratifs dans un poème à vocation lyrique, une ode, un hymne ou une élégie¹⁷³. Non seulement elle crée un réseau d'images par-delà les différentes formes poétiques, mais elle déroule une trame narrative de poème en poème.

Outre sa fonction d'ornement et d'illustration, la description mythologique constitue un moyen de donner à voir et de mettre en mouvement une certaine conception de la poésie et du statut du poète. La richesse et la variété des références mythologiques dans la poésie des années 1550 n'empêche pas les poètes de privilégier

¹⁷³ Pour la distinction entre « schème » narratif et « séquence » narrative, voir G. Mathieu-Castellani, « Les modes du discours lyrique au XVI^e siècle », *La Notion de genre...*, *op. cit.*, p. 129-148.

certains motifs qui se prêtent particulièrement à l'illustration du pouvoir de la poésie. Les analyses précédentes nous ont permis d'entrevoir la récurrence de certaines figures : image-repoussoir de Méduse ou image identificatoire des neuf Muses, figures tour à tour sensuelles ou cruelles, belliqueuses, puissantes ou souveraines de Vénus, Mars, Hercule et Jupiter, toutes peuplent de leur présence la poésie des années 1550, de même qu'elles habitent l'imaginaire symbolique et les arts visuels de l'époque¹⁷⁴. Un motif qui revient fréquemment dans les poèmes à forme libre ou strophique libre est celui du combat mythologique qui oppose Jupiter aux Géants, les Muses aux figures de l'Ignorance ou Hercule à d'autres divinités monstrueuses, comme le géant Antée ou le dieu-fleuve Acheloüs. Le motif du combat est riche de connotations littéraires, politiques et plus largement symboliques. Figure par excellence de la poésie héroïque, modèle d'*enargeia* chez Quintilien et chez les rhéteurs grecs, il représente aussi, au XVI^e siècle, un idéal qu'exaltaient déjà les entrées royales de la fin des années 1540¹⁷⁵ : celui d'une *translatio imperii et studii* qui consacrerait la domination politique et culturelle de la France et imposerait, plus largement, la victoire de l'ordre et de la paix sur les forces de la discorde et de la guerre.

L'un des développements les plus importants de ce motif se trouve chez Ronsard dans l'ode « à Michel de l'Hospital » de 1552, dont nous avons précédemment évoqué la tendance narrative et digressive. Ronsard n'est pas le premier à développer une gigantomachie dans sa poésie : le thème du combat contre l'ignorance était à la mode et Du Bellay, dès 1550, lui avait consacré sa *Musagnoeomachie*, publiée en même temps que *L'Olive augmentee*. Il y exhortait les poètes de son temps à écraser le « Monstre » Ignorance aux « grand's pates velues », « pere / Des plus horribles forfaitz ». La comparaison de l'Ignorance avec les plus terribles créatures de la mythologie autorisait dans les dernières strophes du poème un développement épique et allégorique, où le combat des dieux contre les Géants annonçait « la fin de la Guerre » et le temps des « Dieux triomphans » sur l'ignorance. La digression héroïque s'inscrivait dans une défense de la poésie, en même temps que dans une stratégie d'illustration de l'élévation de la langue et du pouvoir civilisateur de la poésie. Dans la très longue ode pindarique de Ronsard, le combat contre les Géants prend une dimension plus essentielle. Le chant des Muses à Jupiter, qui occupe une longue partie de l'ode, soit dix-huit strophes, lui est

¹⁷⁴ Sur les représentations mythologiques dans l'art de Fontainebleau, et pour les références critiques sur cette « école », voir *supra*, ch. IV.

¹⁷⁵ Sur les entrées royales, voir *supra*, ch. IV,

presque intégralement consacré, et il conserve la valeur initiale de récit des origines qu'il avait dans la *Théogonie* d'Hésiode. Au moment où le poète s'apprête à retracer une histoire mythique de la poésie, la victoire de Jupiter illustre celle de l'ordre et de l'harmonie sur les puissances discordantes de l'ignorance et de la guerre. Le combat épique, titanesque, enclos dans le chant lyrique des Muses, préfigure le récit développé dans la deuxième partie de l'ode, qui retrace le combat des Muses elles-mêmes pour imposer la poésie dans le monde, contre l'obscurantisme et l'ignorance. Au sein du chant des Muses, l'évocation mythologique impose une longue « séquence narrative » qui substitue l'hypotypose chaotique du combat au lyrisme de louange des Muses et du poète :

Après sus la plus grosse chorde
 D'un bruit qui tonnoit jusqu'aux cieulx,
 Le pouce des Muses accorde
 L'assault des Geants, et des Dieux.
 Comme eux, sur la crouppe Othryenne
 Rangeoient en armes les Titans,
 Et comme eulx, sus l'Olympienne
 Leur feirent teste par dix ans :
 Eux, dardant les roches brisées
 Mouvoyent en l'air chacun cent brasz,
 Eulx, ombrageant tous les combatz
 Grelloyent leurs fleches aiguisées¹⁷⁶.

La répétition du pronom « eux » produit un effet de confusion généralisée, qui mêle les Dieux et les Géants, et parmi ces derniers les Titans, les Géants et les Hécatonchires, créatures aux « cent braz ». Ronsard superpose dans ces vers deux passages de sa source hésiodique pour renforcer l'efficacité de la scène mythologique¹⁷⁷ : la superposition des pronoms, l'énumération de verbes et de participes présents entraînent le lecteur au cœur du combat et lui donnent à voir le chaos des commencements. Les vers cités constituent un exemple d'hypotypose, mais aussi une retranscription poétique d'un motif iconographique alors répandu, où la victoire des dieux sur les Géants, ou d'autres combats mythologiques et allégoriques remplissaient l'espace pictural de roches et de corps amoncelés¹⁷⁸. Dans les strophes suivantes, le récit mythologique semble

¹⁷⁶ Ronsard, *Odes* (1552), V, 8, antistr. 7, v. 217-228, Lm III, p. 130-131.

¹⁷⁷ Voir les indications de P. Laumonier, *Ibidem*, et l'analyse d'A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷⁸ On pense à la fresque représentant la chute des Géants au palais du Tê (Mantoue) de G. Romano, qui avait travaillé avec le Primatice avant la venue de celui-ci à Fontainebleau. Dans la galerie François I^{er}, la fresque représentant *La Bataille des centaures et des Lapithes* présente un effet similaire d'amoncellement. Une autre fresque représente *L'Ignorance chassée* par le roi François I^{er}, motif souvent associé, dans l'imaginaire symbolique du XVI^e siècle, à la répression par Jupiter de la révolte des Géants.

s'émanciper de son cadre lyrique, le chant des Muses, pour y surimposer la continuité narrative du combat des géants et des dieux. La construction strophique du poème permet de distinguer différentes saynètes à l'intérieur du récit, tout en jouant des alternances syllabiques entre les strophes ou antistrophes et les épodes pour varier les effets de rythme. Le recours au présent narratif, associé aux nombreux déictiques, contribue enfin à l'efficacité de l'*enargeia* héroïque, qui dramatise les temps forts du combat, comme lors de l'intervention d'Hercule :

Voici le magnanime Hercule
Qui de l'arc Rhete a menacé,
Voici Myme qui recule
Du heurt d'un rocher eslané :
Neptune à la fourche estophée
De trois crampons, vint se mesler
Dans la troupe, contre Typhée
Qui roüait une fronde en l'air :
Ici, Phebus d'un traict qui jette
Feit Encelade trebucher,
Et Porphyre là, luy fait bruncher
Hors des poings l'arc, et la sagette¹⁷⁹.

La répétition des adverbes « voici », « ici » et « là », censée répartir dans l'espace les sujets du tableau mythologique, renforce en réalité l'effet de confusion en superposant plusieurs combats « mesl(és) » au sein d'une même strophe. Les discordances entre mètre et syntaxe contribuent à suggérer l'image d'un ordre perturbé par la révolte des Géants, en même temps qu'elles soulignent une tension entre l'ordre narratif et le cadre lyrique de la strophe, renforcée par les expansions nominales qui allongent le mouvement de la phrase et y introduisent des éléments de style héroïque : épithètes homériques (v. 285), compléments du nom et de l'adjectif qui amplifient le syntagme des vers 289-290 autour de la figure de Neptune. Dans ce récit qui retrace le combat finalement victorieux des dieux sur les géants et donc de l'harmonie sur le désordre, la naissance de la poésie est elle-même le fruit d'une rencontre entre l'ordre lyrique et l'ordre héroïque. Les voix d'Hésiode et de Pindare se mêlent au moment où la victoire héroïque des dieux met fin au chant de louange des Muses :

Du feu, les deux pilliers du Monde
Bruslez jusqu'au fond chanceloyent,

Sur la galerie François I^{er} à Fontainebleau, voir *supra*, ch. IV, « Représentations complexes ». Pour la diffusion du motif de « L'Ignorance chassée » dans les gravures, voir H. Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

¹⁷⁹ Ronsard, *Odes* (1552), V, 8, antistr. 9, v. 285-296, Lm III, p. 135.

Le Ciel ardoit, la Terre et l'Onde
Tous petillanz etincelloyent : [...]
Atant les filles de Memoyre
Du Luth appaisèrent le son,
Finissant leur douce chanson
Par ce bel hynne de victoire¹⁸⁰.

L'ode se développe ainsi selon un schème tout à la fois lyrique et narratif. Le récit mythologique raconte un double commencement. Restituer l'« hynne » des Muses, c'est remonter au lyrisme originel et retrouver, dans le même mouvement, les origines immémoriales du poème héroïque, chant des commencements et d'une première mise en ordre du monde. La vive représentation mythologique donne à voir ce moment où, du chant lyrique, naît le poème héroïque. L'ode à Michel de l'Hospital est elle-même constituée de vingt-quatre triades, comme l'*Illiade* et *L'Odyssée* sont composées chacune de vingt-quatre « chants » et l'*Enéide*, de douze. L'ode de Ronsard, qui célèbre en Michel de l'Hospital un personnage humaniste, incarnation d'un espoir de paix, est d'abord une ode à l'harmonie originelle qui présidait au « surgissement » de la poésie, objet d'une quête dont le poème mime le perpétuel « recommencement »¹⁸¹. L'*enargeia* héroïque est liée, dans ce texte, à cette quête du « vif sourgeon parannel » (v. 130) de la poésie, conçue comme surgissement d'une voix et d'une présence, ou comme naissance simultanée du chant et du monde.

Si cette ode de Ronsard entend se constituer comme le poème d'une « renaissance » du lyrisme et de la poésie héroïque, elle impose aussi dans la poésie le motif du combat mythologique, en l'associant presque toujours à la représentation des forces antagonistes de l'harmonie et de la guerre, du savoir – ou de la poésie – et de l'ignorance. On sait l'importance de ce motif chez Ronsard¹⁸², qui en développe d'autres versions dans des poèmes ultérieurs. L'« Hymne des Astres », en 1555, reprend le motif de la gigantomachie dans le cadre d'un nouveau récit des origines qui explique comment les Astres prirent en charge les « Destins » des hommes et les vocations des poètes. On a affaire, cette fois, à une vraie « séquence narrative », intégrée dans le mouvement plus narratif de l'hymne et dans le rythme ample de l'alexandrin, mais limitée par les développements étiologiques et encomiastiques propres à cette forme poétique. La gigantomachie insère un fragment héroïque dans le poème, sans en

¹⁸⁰ *Ibidem*, str. 10, v. 307-310 et 315-318, p. 136-137.

¹⁸¹ Sur cette composition de l'ode « À Michel de l'Hospital » suivant le principe d'un « éternel recommencement », voir A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸² Voir J. Céard, « La révolte des Géants, figure de la pensée de Ronsard », *Ronsard en son IVe centenaire*, *op. cit.*, p. 221-232.

perturber le fonctionnement formel ni la dynamique d'ensemble. Ronsard trouve ainsi dans la forme de l'hymne l'occasion de développer un récit expressif du combat épique :

Ja desja s'ataquoit l'escarmouche odieuse,
Quand des Astres flambans la troupe radieuse
Pour esblouir la veüe aux Geantz furieux,
Se vint droite planter vis-à-vis de leurs yeux,
Et alors Jupiter du traict de sa tempeste
Aux Geantz aveuglez ecarbouilla la teste,
Leur faisant distiller l'humeur de leurs cerveaux
Par les yeux, par la bouche, et par les deux naseaux,
Comme un fromage mol, qui suspendu s'égoute
Par les trous d'un panier, à terre goutte à goutte¹⁸³.

Ce passage traduit une volonté d'illustrer le potentiel héroïque de la poésie ronsardienne par le rythme de l'alexandrin, « vers héroïque » en 1555, qui souligne la syntaxe emphatique et qui met en valeur l'expressivité des sons, notamment les assonances graves en [a] et les allitérations guerrières en [r] et en [s]¹⁸⁴. La comparaison des géants écrasés avec du « fromage mol », pour plaisante qu'elle soit, rappelle l'incongruité de certaines comparaisons homériques, que Peletier, après Vida, souligne au même moment dans son *Art poétique*¹⁸⁵. Elle illustre ainsi une poétique conforme à l'*ethos* héroïque de son auteur, fondée sur la surprise et l'étonnement du lecteur plus que sur le respect d'un certain *decorum* poétique. Dans le récit mythique, Ronsard trouve ainsi l'occasion d'exprimer sa conception élevée et héroïque de la poésie, mais aussi du statut, non moins héroïque, du poète lui-même.

Si le motif du combat des géants apparaît avant tout, pour paraphraser J. Céard, comme une « figure de la pensée » ronsardienne¹⁸⁶, on trouve aussi, chez ses contemporains, d'autres représentations de combats mythologiques qui conduisent toujours à célébrer une victoire de l'harmonie sur le désordre, et qui se prêtent ainsi à une lecture métapoétique plus ou moins explicite, célébrant la poésie au moment même où elles introduisent un « schème » ou une « séquence » héroïque dans le discours poétique. Après la *Musagnoeomachie*, le combat contre les géants revient à plusieurs reprises sous la plume de Du Bellay, y compris dans les *Jeux rustiques*, dont on a vu

¹⁸³ Ronsard, *Les Hymnes* (1555), « Hymne des Astres », v. 69-78, p. 153.

¹⁸⁴ Pour une analyse plus détaillée de ce passage et de son efficacité descriptive, voir V. Denizot, *Comme un soucy...*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁸⁵ Peletier, *Art poétique*, I, 10, *op. cit.*, p. 254.

¹⁸⁶ J. Céard, « La révolte des Géants, figure de la pensée de Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Genève, Droz, 1989, p. 221-232.

qu'ils n'étaient pas exempts d'une tendance à la digression épique. Un poème entier de ce recueil reprend ainsi le récit ovidien du « Combat d'Hercule et d'Acheloüs », que Du Bellay transforme en un motif épique. Alors qu'Ovide plaçait son récit dans la bouche d'Acheloüs lui-même et insistait sur le moment même la métamorphose du dieu-fleuve, Du Bellay opère un changement énonciatif et stylistique sur le texte latin : il présente son discours à la troisième personne, effectuant ainsi un mouvement d'« extériorisation » à partir du texte-source, et il consacre l'essentiel de son poème au récit du corps-à-corps épique entre les deux adversaires, dont il renforce l'efficacité descriptive par les procédés habituels de l'*enargeia* héroïque : récit détaillé au présent narratif, emploi de déictiques et jeux sur les sonorités, auxquels s'ajoutent, comme chez Ronsard, des enjambements qui bouleversent le rythme du poème au moment du combat. Les métamorphoses d'Acheloüs en serpent, puis en taureau, font l'objet d'un même souci de précision :

Des mains d'Hercule il s'écoule,
Et faict serpent qui se roule,
En longs cercles va glissant,
Siffle comme une sargette,
Dardant menu sa languette
En deux pointes finissant¹⁸⁷.

À la précision descriptive s'ajoutent les allitérations imitatives en liquides [l] et en sifflantes [s] qui accompagnent la transformation du fleuve en reptile. La victoire finale d'Hercule sur Acheloüs, devenu taureau, marque non seulement le triomphe d'un personnage hautement symbolique pour les poètes de notre période, incarnation de la puissance « gallique » et de la force de l'éloquence, mais la possibilité même de la poésie : de la corne arrachée au taureau vaincu naît en effet la corne d'abondance (*cornucopia*), image de profusion nourricière et de fécondité, mais aussi de la *copia* du discours poétique, à laquelle Du Bellay avait consacré un poème entier en 1550¹⁸⁸.

Bien d'autres poèmes de forme « semi-libre » développent, dans les mêmes années, de semblables scènes de combats mythologiques qui concentrent les éléments les plus efficaces de l'*enargeia* héroïque. Si ces motifs remplissent d'un poème à l'autre ou d'un auteur à l'autre des fonctions différentes, tantôt ornementales et tantôt fortement symboliques, à valeur scientifique, étimologique ou politique, ils n'en créent

¹⁸⁷ Du Bellay, « Le Combat d'Hercule et d'Acheloüs, pris d'Ovide », v. 135-140, *Divers Jeux rustiques* (1558), p. 34.

¹⁸⁸ « Description de la corne d'abondance » (1550), Chamard IV, p. 34-36.

pas moins des effets d'échos entre des poèmes voués, à l'origine, à différentes formes de lyrisme. Des descriptions guerrières de la *Musagnoeomachie* à celles de l'ode « À Michel de l'Hospital », des poèmes ronsardiens aux digressions épiques des *Jeux rustiques*, auxquelles on pourrait encore ajouter, dans *L'Amour des Amours* de Peletier, la description belliqueuse de la planète Mars, ces récits mythologiques à tendance digressive tendent à constituer les fragments d'un long poème qui trouve sa cohérence dans une pratique de la vive représentation tendue vers le modèle héroïque et dans la célébration d'une puissance nouvelle, civilisatrice, de la poésie.

Dans les sonnets comme dans les formes libres ou « semi-libres », le développement de la vive représentation incite ainsi à repenser l'opposition entre poésie lyrique et littérature épique ou narrative, et à ébranler le « coup de force » théorique sur lequel se fonde *a priori* la définition de la poésie lyrique, à l'exclusion de toute forme narrative¹⁸⁹. La *mimesis* descriptive introduit dans les formes lyriques une autre forme de poésie, plus représentative et ouverte sur le monde extérieur. Contrainte ou même condensée dans les formes brèves, sujette à la digression dans les formes plus libres, la vive représentation, toujours soumise à la tentation de l'amplification, crée une tension au sein des différentes formes poétiques, auxquelles elle superpose une nouvelle logique formelle, narrative ou simplement descriptive. Elle contribue ainsi à renouveler la définition traditionnelle des « genres » et des formes poétiques, tout en revalorisant la présence de la nature extérieure qu'elle donne à voir ou à entendre dans les vers.

¹⁸⁹ L'idée d'un « coup de force » théorique à propos de l'exclusion du narratif de l'ordre lyrique vient de D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 31.

III. « Ressembler la nature » : tableaux sonores et expériences mimétiques

Si les analyses précédentes ont montré que la vive représentation représentait un moyen de déjouer les contraintes formelles, de les dépasser ou au contraire de les mettre à contribution pour renforcer l'efficacité d'une description, on s'est surtout interrogé sur les modes d'insertion de la poésie descriptive dans les formes lyriques, sur les effets de condensation ou de digression narrative auxquels elle pouvait se prêter. Jusqu'à présent, le rapport entre développements descriptifs et contraintes formelles a donc toujours fait apparaître, dans nos analyses, une tension sous-jacente entre le mouvement tendanciellement linéaire des formes représentatives – récit et description – et l'effet de clôture propre aux formes lyriques, y compris dans les formes « semi-libres » qui peuvent obéir, si longues soient-elles parfois, à un système métrique et strophique précis et régulier. Dans les formes non strophiques, moins lyriques et plus narratives, comme les hymnes ronsardiens ou certaines élégies, la vive représentation peut certes se déployer plus librement, mais elle reste contrainte par les bornes du poème et par les contraintes de ton, de style et parfois de contenu, inhérentes à la définition même du poème lyrique. L'ordre représentatif, autrement dit la *mimesis*, ne semblent donc pouvoir s'imposer dans le poème qu'au détriment du lyrisme.

Pourtant, par les liens profonds qu'elle entretient avec la musique, la poésie lyrique présente également une expressivité qui lui est propre, et dont on a pu ponctuellement apprécier les effets dans les analyses précédentes, au détour d'une recherche rythmique ou d'un effet d'insistance sonore particulièrement remarquables. C'est à cette expressivité sonore de la poésie que nous consacrerons la fin de ce chapitre. Nous entendons montrer comment les contraintes formelles peuvent aussi renforcer l'efficacité d'une vive représentation, en prêtant la forme d'une strophe ou le rythme d'un vers à l'expressivité d'une description, ou en suscitant cette forme particulière d'*enargeia* qu'est l'harmonie imitative, dans laquelle on peut voir la forme la plus extrême de condensation descriptive.

A. *Poésie, musique et harmonie : l' « énergie » du rythme et des sons*

Dès les années 1550, les recherches métriques et sonores effectuées par les poètes de la Pléiade entendent valoriser la musicalité propre à la poésie lyrique, en même temps qu'elles affichent la volonté de représenter de manière expressive, par le travail des sonorités, la réalité qui se fait entendre dans les vers. Ces années voient aussi la mise en place d'une poétique nouvelle, accompagnée d'un effort de théorisation qui met en avant une conception plus exigeante du lyrisme poétique et des rapports entre écriture et musicalité. Les poèmes de cette période entendent articuler, dans une même recherche d'« harmonie », une musicalité propre à la constitution d'une poésie « mesurée à la lyre », selon la formule de Ronsard et de Peletier¹⁹⁰, et une expressivité proprement poétique où se manifeste, dans toute sa réalité sonore, le pouvoir descriptif du poète.

1. *La notion d'harmonie*

Le développement de la poésie et de la poétique de la Pléiade, à partir des années 1550, coïncide avec un intérêt nouveau pour les diverses possibilités offertes par la mise en relation de la poésie et de la musique. La poésie avait certes entamé, dès la génération de Clément Marot, un retour à la musique favorisé par l'essor de l'édition musicale et par le succès de la chanson polyphonique, qui avaient déjà incité des musiciens comme Pierre Certon ou Clément Janequin à la mise en musique de quelques poèmes¹⁹¹. Avec les premières publications de la Pléiade, autour de 1550, les relations entre poésie et musique prennent cependant une dimension nouvelle, qui s'accompagne d'un effort de théorisation, sans précédent en France, autour des mérites respectifs des deux arts et des effets de leur union. Dans le prolongement de Macrobie et de la réflexion néo-platonicienne et ficinienne, les poètes et les théoriciens attribuent à la

¹⁹⁰ Voir Ronsard, Avis « Au Lecteur » des *Odes* de 1550, Lm I, p. 44, et Peletier, *Art poétique*, II, 5, *op. cit.*, p. 273.

¹⁹¹ Sur ce point, voir J. Vignes, « Poésie et musique en France (XVI^e siècle) », *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le modèle franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 638-658 (en part., sur la mise en musique de la poésie marotique, les p. 639-640). Nous reprenons dans les pages qui suivent certaines analyses développées lors d'une communication au colloque « Clément Janequin, un musicien parmi les poètes », organisé par I. His, O. Halévy et J. Vignes, (Paris, mars 2010, actes à paraître), développées avec quelques modifications.

musique et à la poésie la capacité de reproduire, par leur « harmonie » propre, l'ordre et le mouvement des astres et des planètes dans l'univers¹⁹². C'est ainsi que Peletier justifie la composition des odes pindariques en strophes et antistrophes :

Et comme Macrobe dit (selon la valeur même du mot, qui signifie conversion ou contournement : la Strophe était à l'exemple et imitation du droit tour ou mouvement du Ciel étoilé : et l'Antistrophe qui signifie retour ou conversion, était à l'imitation du cours rétrograde des Planètes¹⁹³...

C'est autour de cette idée d'harmonie que les poètes et les théoriciens de la Pléiade vont élaborer leur réflexion sur la relation entre poésie et musique et sur la question du lyrisme poétique. Pontus de Tyard consacre en 1555 en dialogue entier, *Le Solitaire Second*, à la musique et à ses rapports avec la poésie. Il définit la musique comme une « disposition de sons proportionnables, separez par propres intervalles », qui « procède de certains nombres et mesures de voix et de sons¹⁹⁴ ». De cette « proportion » procède l'harmonie, définie comme un « accouplement de sons » propre à « touch(er) gracieusement l'oreille¹⁹⁵ ». Pour Pontus de Tyard, dont la réflexion se place dans le prolongement de celle de Boèce, telle du moins que la comprenaient déjà les humanistes italiens depuis le XV^e siècle¹⁹⁶, la plus parfaite harmonie musicale, qui rend compte de l'ordre et des proportions qui règnent entre les astres et les planètes de l'univers, est incarnée par la figure d'Orphée, poète-musicien et figure par excellence du lyrisme poétique. L'harmonie musicale n'est jamais aussi « efficace » que lorsqu'elle associe le pouvoir des sons au pouvoir de la parole, atteignant alors, par la « grace » conjointe de la musique et de la poésie, la perfection du nombre céleste. Aussi Tyard rejette-t-il la musique polyphonique ou « figurée », qui prédomine alors dans les mises en musique de poèmes, et appelle-t-il de ses vœux le retour à une musique monodique, calquée sur la pratique des anciens, seule à même, selon lui, de révéler par le chant l'ordre caché des choses, et de restituer ainsi « l'énergie » de la musique divine :

...car si l'intention de Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celui qui scet proprement accomoder une voix seule me semble mieux atteindre à sa fin aspirée, vu que la Musique

¹⁹² Sur l'importance de Macrobe, voir S. Lecompte, *La Chaîne d'or des poètes. Présence de Macrobe dans l'Europe humaniste*, Genève, Droz, 2009.

¹⁹³ Peletier, *Art poétique*, II, 5, *op. cit.*, p. 274.

¹⁹⁴ Pontus de Tyard, *Solitaire Second*, éd. Cathy M. Yandell (établie sur l'édition de 1587), Genève, Droz, 1980, p. 81.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 82-84.

¹⁹⁶ Sur les sources du *Solitaire second* et particulièrement sur le *De Musica* de Boèce, voir l'introduction de C. M. Yandell à son édition du texte de Tyard, *op. cit.*, p. 31-52.

figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace. Mais la simple et unique voix, coulée doucement, et continuée selon le devoir de sa Mode choisie pour le mérite des vers, vous ravit la part qu'elle veut. Ainsi consistoit en ce seul moyen la ravissante energie des anciens Poëtes lyriques...¹⁹⁷

La poésie ancienne se distingue pour Tyard par son « energie », définie dans ce contexte comme la capacité de la seule voix poétique de faire entendre l'harmonie du monde. Au-delà de la seule mise en musique des textes poétiques, la relation entre poésie et musique s'inscrit dès lors dans une volonté de renouvellement du lyrisme poétique : Ronsard, comme Tyard, voit dans l'alliance entre poésie et musique un moyen de retrouver cette « energie » première de la poésie chantée ou « mesurée à la lyre » des anciens. Dès ses premières productions poétiques, Ronsard se présente de fait comme l'héritier du lyrisme antique et entend façonner sa poésie sur cette exigence musicale. En 1549 déjà, l'« Hymne de France » inaugurerait cette recherche poétique par une invocation du poète à son « luc », qu'il appelait à « donner plaisir aux oreilles Françaises »¹⁹⁸. La publication des quatre premiers livres des *Odes* de 1550 constitue une première réalisation de cet objectif : l'élaboration d'une poésie inspirée et aux rythmes variés, sur le modèle pindarique et horatien, marque une tentative nouvelle dans la poésie lyrique en langue française, censée désormais allier la puissance de la parole poétique à l'efficacité du chant. L'avis « Au Lecteur » du recueil de 1550 souligne la nouveauté que constitue le fait d'avoir renoué avec une poésie véritablement lyrique, c'est-à-dire musicale :

Mais quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François, et celui qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois [...]. Et ferai encores revenir (si je puis) l'usage de la lire aujourd'hui resuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers, et leur donner le juste poix de leur gravité¹⁹⁹.

Les textes écrits autour de 1550 multiplient les allusions à la parenté étroite qui unit la poésie à la musique. Dans *La Deffence...*, déjà, Du Bellay recommandait au poète de « sonne(r)... ces beaux sonnetz », et de « chante(r) d'une Musette bien resonnante, et d'une Fluste bien jointe » les églogues et les élégies. Les poèmes de Ronsard associent de façon récurrente « la Poésie et la Musique seurs »²⁰⁰. Les *Odes*, tout particulièrement, ne cessent de célébrer la puissance d'évocation de la voix

¹⁹⁷ Pontus de Tyard, *Solitaire Second*, op. cit., p. 214.

¹⁹⁸ Ronsard, « L'Hymne de France », v. 6, Lm I, p. 24.

¹⁹⁹ Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes...*, 1550, « Au Lecteur », Lm I, p. 43-48.

²⁰⁰ « L'Hymne de France », v. 175, Lm I, p. 32.

poétique, capable tour à tour de « sonner » et de « fredonner », de « bruire », « tonner », « craqueter et dire », d'« accorder » enfin ses « cordes » aux besoins de la louange poétique, et de répandre une « musique neuve » tout en ressuscitant la force lyrique d'un Pindare ou d'un Horace²⁰¹.

Les poètes manifestent donc, autour de 1550, le désir non seulement d'accommoder l'écriture poétique à la « lyre », mais d'assimiler les effets mêmes de la musique à l'écriture et de faire entendre, selon la formule de Tyard, « l'efficace » de la voix poétique. Les recherches poétiques menées dans cette période tendent vers l'élaboration d'une poésie suffisamment musicale et expressive pour pouvoir, à la limite, se passer d'accompagnement instrumental ; les effets prosodiques, rythmiques et sonores visent à égaler l'harmonie et le pouvoir d'évocation de la musique, et à imposer une conception du discours poétique comme principe d'harmonie entre l'ordre du monde et sa mise en chant. Du Bellay souligne dès 1549, dans un chapitre de la *Deffence*, l'importance de « bien prononcer les vers » afin de les rendre « sonoreux, et graves » ; Peletier, en 1555, associe la poésie au chant ,

pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu²⁰².

L'harmonie propre au lyrisme poétique naît de la mesure du vers et des sonorités qu'il exprime. De l'organisation rythmique et strophique du poème, de l'ordre des mots dans le vers naît l'harmonie propre au lyrisme poétique, qui appelle d'elle-même le chant. Aussi l'*Abrégé de l'art poétique*, en 1565, insiste-t-il encore sur la nécessité de « hautement prononcer » et de « chanter » les vers à voix haute, avec ou sans musique :

Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plus tost les chanter, quelque voix que tu puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer²⁰³.

La poésie, pour Ronsard, se « chante » donc plus qu'elle ne se prononce : l'idéal qui s'exprime dans ces phrases est bien celui d'une poésie capable d'associer à elle seule l'harmonie musicale et l'expressivité poétique. Cette recherche conjointe de musicalité

²⁰¹ Voir par exemple les odes I, 3 (« À Madame Marguerite »), antistr. et épode 3 ; I, V (« La Victoire de François de Bourbon... »), antistr. et épode 1 ; I, 8 (« La Victoire de Gui de Chabot »), antistr. 3 ; I, 10 (« À Jean d'Orat ») ; etc...

²⁰² Peletier, *Art Poétique*, II, 1, *op. cit.*, p. 286.

²⁰³ Ronsard, *Abrégé de l'art poétique* (1565), éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, 1990, p. 482.

et d'expressivité sonore, qui relèvent d'une harmonie proprement poétique, s'applique notamment au système rythmique et rimique du poème, et au choix des sonorités.

2. Harmonie et expressivité sonore : odes, sonnets et chansons

Cet idéal d'une poésie à la fois « mesurée à la lyre » et capable d'assimiler à l'écriture les qualités musicales du chant explique en partie l'intérêt des poètes, autour de 1550, pour les nouvelles formes lyriques que sont l'ode et le sonnet, et dans une moindre mesure, à partir de 1555 chez Ronsard, pour la chanson. Les recherches rythmiques et sonores ne sont certes pas absentes des hymnes ronsardiens ou des élégies ; mais ces deux formes non strophiques et souvent plus narratives se prêtent moins aux variations formelles et rimiques que l'ode et la chanson, sur lesquelles nous concentrerons nos analyses.

Les textes théoriques écrits autour de 1550 soulignent en effet le rapport étroit que ces deux formes, comme le sonnet, entretiennent avec le chant. Dès 1548, *l'Art poétique français* de Sébillet regroupe en un même chapitre le cantique, l'ode ou « chant lyrique » et la chanson, lesquelles ne se distinguent que par leur longueur respective et par la relative liberté thématique et stylistique dont bénéficie la chanson. Pour Du Bellay, qui en revanche associe dans *La Deffence...* l'ode et le sonnet, ces deux formes, par la qualité et l'exigence du chant, se distinguent de la pratique française traditionnelle de la « chanson », jugée trop simple et trop populaire. La recherche de musicalité est désormais explicitement liée à l'étrangeté et à la nouveauté de la forme. Le renouvellement du lyrisme passe dès lors par l'élaboration de ce que Ronsard nommera, dans ses *Odes*, une « musique neuve », visant à revivifier l'antique rapport du chant lyrique à la nature et à l'ordre du monde. Les positions de Ronsard lui-même à l'égard des différentes formes lyriques ne sont cependant pas si tranchées. Si le poète des *Odes* de 1550 rejette le « petit sonnet petrarquisé », et si l'auteur des *Amours* de 1552 dédaigne encore la forme de la chanson, Ronsard semble avoir vu dans la pratique conjointe de ces trois formes, dès 1555, de grandes possibilités de variation lyrique. La *Continuation* et surtout la *Nouvelle continuation des Amours* intègrent en effet, en 1555-1556, des odes, des sonnets et un certain nombre de chansons. Les variations lyriques opérées entre 1550 et 1560 autour de ces trois formes témoignent d'une recherche

poétique, rythmique et sonore fondée à la fois sur la variété et sur la continuité des différentes formes lyriques.

a) La strophe lyrique : odes et chansons

Dans les années 1550, le développement des formes strophiques est en effet commandé par un double impératif de musicalité et d'expressivité sonore. Les principes prosodiques et formels appliqués à la poésie poursuivent un effet de « cadence » et de « consonance », selon le lexique musical qu'on retrouve alors de manière récurrente dans les textes théoriques de cette période²⁰⁴. La recherche de musicalité et d'expressivité détermine l'organisation strophique ainsi que le système rimique et rythmique du poème. Sans entrer dans une étude systématique des diverses combinaisons strophiques expérimentées par les poètes de notre période²⁰⁵, précisons simplement que la diversité des formes strophiques est liée à un principe de variété et d'expressivité. Les textes théoriques ne développent guère ce point : l'*Art poétique* de Peletier recommande simplement de ne pas excéder les couplets de dix vers, et l'*Abrégé* de Ronsard donne toute liberté au poète pour la disposition du premier couplet, « pourvu que les autres suivent la trace du premier »²⁰⁶. La grande variété des systèmes strophiques dans les *Odes* de Ronsard et, dans une moindre mesure, dans les vers lyriques de Du Bellay et de Peletier témoigne cependant d'une attention précise portée à l'organisation strophique du poème. Dans les premiers recueils d'*Odes* ronsardiennes, la coexistence de pièces relevant du modèle de la triade pindarique – strophe, antistrophe, épode – et de poèmes d'inspiration horatienne, caractérisés par une structure plus souple, répond à un principe de variété qui détermine également l'insertion de pièces de longueur très inégale, constituées de strophes et de vers de mesures elles-mêmes très variables. Souvent comprise entre quatre et dix vers pour l'ode, entre quatre et huit pour la chanson, la strophe peut ainsi s'étendre, dans les grandes odes pindariques de Ronsard, jusqu'à quinze, dix-sept ou vingt vers, associant parfois une longueur

²⁰⁴ Voir, entre autres, Peletier, *Art Poétique*, II, 5, *op. cit.*, p. 274 ; Ronsard, *Abrégé de l'art poétique*, *op. cit.*, p. 476.

²⁰⁵ Pour une étude précise de l'organisation strophique des poèmes lyriques et de l'ode en particulier, on pourra se référer à l'étude de F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée. L'Esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle, de Sébillot à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994, en part. la III^e section : « Rythmique de l'ode », p. 283-345.

²⁰⁶ Peletier, *Art poétique*, II, 5, p. 274 ; Ronsard, *Abrégé*, *op. cit.*, p. 434.

inhabituelle à la difficulté de la strophe impaire, comme pour exprimer la grandeur du sujet et l'inspiration élevée du poète²⁰⁷.

Mais c'est surtout la disposition des vers à l'intérieur de la strophe qui contribue aux effets rythmiques et expressifs du poème. L'alternance des vers pairs et impairs, associée au choix de l'isométrie ou de l'hétérométrie, suscite une grande variété musicale. Dès les *Œuvres poétiques* de 1547, Peletier recourt à des systèmes strophiques variés pour restituer l'expressivité des différents modèles de l'ode horatienne. Entre 1550 et 1552, Ronsard expérimente à son tour une grande variété de modèles prosodiques et rythmiques. Si l'ode, comme le rappelle F. Rouget, est « essentiellement isométrique », Ronsard pratique à l'occasion la strophe hétérométrique, qui multiplie les possibilités expressives du poème en variant les rythmes au sein même de la strophe. C'est le cas, par exemple, de « l'Hymne à la Nuit », poème imité du néo-latin de Pontano :

Nuit, des amours ministre et sergente fidele
Des arrests de Venus, et des saintes lois d'elle,
Qui secrete acompaignes
L'impatient ami de l'heure acoutumée,
O l'aimée des Dieus, mais plus encore aimée
Des etoiles compaignes,
Nature de tes dons adore l'excellence,
Tu caches les plaisirs desous muet silence
Que l'amour jouissante
Donne, quand ton obscur étroitement assemble
Les amans embrassés, et qu'ils tombent ensemble
Sous l'ardeur languissante²⁰⁸.

Dans ce poème, l'hétérométrie crée un effet de balancement régulier entre l'alexandrin et l'hexasyllabe ; associée aux effets de sonorités – allitérations en [s] et en [l], assonances en [ã] – et à un système de rimes exclusivement féminines, elle accompagne la sensualité de l'étreinte nocturne. La strophe hétérométrique permet de transposer le rythme de la strophe alcaïque de Pontano, tout en mettant en valeur, par le jeu du rythme et des sonorités, une expressivité musicale proprement française²⁰⁹. L'hétérométrie peut aussi se prêter à de tout autres effets lyriques et expressifs, dans des poèmes moins amples et de style plus bas, notamment lorsqu'elle s'accompagne de

²⁰⁷ Voir par exemple Ronsard, *Odes* (1550), I, 4, I, 6, I, 12 ; *Odes* (1552), V, 10. Voir aussi F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée*, op. cit., p. 283-345.

²⁰⁸ Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes...* (1550), III, 9 (« Hymne à la Nuit »), v. 1-12, Lm II, p. 21. Malgré son titre, l'« Hymne à la Nuit » est intégré jusqu'en 1560 dans le recueil d'*Odes*.

²⁰⁹ Sur ce poème et sur son intertexte pontanien, voir aussi D. Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005, p. 53-56.

l'emploi du vers court et impair. C'est le cas, par exemple, dans une ode de la *Nouvelle continuation* de 1556, « Bel Aubépin verdissant », qui a ensuite été mise en musique par Clément Janequin, où ces deux principes métriques mettent surtout en valeur les effets de répétition sonore et le rythme dansant des vers, rapprochant cette ode d'une forme de chanson²¹⁰.

Bel Aubépin verdissant,
Fleurissant
Le long de ce beau rivage,
Tu es vestu jusqu'au bas
Des longs bras
D'une lambrunche sauvage²¹¹.

La liberté rythmique propre à l'ode et à la chanson se prête donc à l'expression d'une large gamme de styles et de sentiments. L'ampleur de la strophe et la disposition de celle-ci contribuent ainsi au pouvoir de suggestion et de représentation de la poésie.

b) Musique et expressivité du vers

Plus que la strophe elle-même, cependant, c'est surtout le rythme et le choix du vers, parfois associés à la question de la rime, qui retiennent l'attention des poètes et sur lesquels se concentrent les effets de variation lyrique. On a pu observer comment, dans les sonnets et plus ponctuellement dans certains poèmes de forme libre ou « semi-libre », l'alternance entre décasyllabe et alexandrin créait d'un recueil à l'autre ou d'un poème à l'autre un effet de variété rythmique, mais aussi stylistique et parfois même générique. L'attention portée, plus largement, au rythme du vers et à la question des rimes traduit de fait, dès les années 1550, une volonté d'expérimentation métrique qui s'inscrit dans une recherche d'expressivité rythmique et sonore.

On sait, depuis les travaux de K. Meerhoff, que le rythme du vers et le système de rimes constitue aux yeux des poètes du XVI^e siècle un moyen de compenser l'absence en langue française du « nombre » propre aux vers latins, et d'apporter à la poésie, par le retour régulier des mêmes sonorités en fin de vers, une valeur musicale et expressive²¹². Rares sont encore les textes théoriques qui formulent le souhait de composer des vers mesurés ou « métrifiés » à l'antique, scandés par le seul rythme des

²¹⁰ On retrouve au sein de même recueil le même rythme strophique 7/3/7/7/3/7 dans la Chanson « Pourquoi tournez vous vos yeux/ Gratieux... ». Voir Lm VII, p. 246.

²¹¹ Ronsard, *La Nouvelle Continuation...* (1556), « Ode », v. 1-6, Lm VII, p. 242-243.

²¹² K. Meerhoff, *Rhétorique et poétique en France au XVI^e siècle*, Leiden, J. Brill, 1986, p. 4-14.

mots et capables de se passer de rime. Du Bellay évoque cette possibilité dès 1549 et Peletier, en 1555, l'envisage comme une expérimentation poétique au même titre que les vers sans rime, dont Du Bellay défendait l'usage avant de proposer lui-même un sonnet non rimé dans *L'Olive augmentée*²¹³. Avant les tentatives de poésie mesurée de Baïf²¹⁴, cependant, cette possibilité reste très théorique, et la rime, associée à la régularité du mètre, continue d'être envisagée comme le meilleur moyen de produire une cadence musicale et un rythme expressif dans la poésie française. Quel que soit leur attachement à la rime et leurs positions respectives sur la richesse de celle-ci, ou sur l'alternance des rimes féminines et masculines que recommande surtout Ronsard²¹⁵, les poètes et théoriciens s'accordent sur la nécessité de subordonner le son au sens, qui régit aussi le choix des mots, des épithètes et des ornements²¹⁶ : la rime doit faire « résonner » le sens, non lui substituer la seule beauté des sons. Dès 1549, cette recherche d'« harmonie » entre le son et le sens entend se construire en opposition aux recherches métriques et aux jeux sonores des Rhétoriciens :

Mais la Rythme de notre Poëte sera volontaire, non forcée : receüe, non appelée : propre, non aliene : naturelle, non adoptive. Bref, elle sera telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien harmonieuse Musique tumbant en un bon, et parfait accord. Ces Equivoques donc, et ces simples, rymez avec leurs composez [...], s'ilz ne changent, ou augmentent grandement la signification de leurs simples, me soint chassez bien loing²¹⁷...

Peletier, plus attaché à la richesse de la rime, croit lui-même devoir préciser que « jamais propriété de rime ne [lui] fit abandonner propriété ni de mots ni de sentences » ; quant à Ronsard, s'il veut la rime « sonoreuse » et « resonante », il recommande en 1565 d'être « plus soigneux de la belle invention et des mots »²¹⁸. En somme, l'harmonie sonore du poème doit naître, pour reprendre une notion chère à Peletier, de la « propriété » des mots. Cet impératif explique la prédilection des poètes des années 1550, par exemple, pour les diverses formes de rimes verbales, qui associent

²¹³ Du Bellay, *La Deffence...*, *op. cit.*, I, 8, p. 96-97 (sur les vers mesurés) et II, 7, p. 150-151 (sur les vers sans rime) ; Peletier, *Art Poétique*, II, 2, *op. cit.*, p. 267-268. Sur le sonnet 110 de *L'Olive* et la question du vers sans rime, voir aussi *supra*.

²¹⁴ Sur Baïf et sa poésie mesurée à l'antique, voir J. Vignes, « Poésie et musique au XVI^e siècle », *Poétiques de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 638-659.

²¹⁵ Ronsard, *Abrégé...*, *op. cit.*, p. 470.

²¹⁶ Sur ce point, voir *supra*, ch. III, « Clarté et éclat... ».

²¹⁷ Du Bellay, *La Deffence...*, II, 7, *op. cit.*, p. 150-151. Du Bellay s'en prend particulièrement à la rimé équivoquée et à la rime du simple au composé, que défendait Sébillet. Sur cette question, et sur la confusion entre « rythme » et « rime », que fait également Sébillet, voir les notes de J.-C. Monferran, *Ibidem*, p. 150 et 154.

²¹⁸ Ronsard, « Avertissement », *Les Quatre premiers livres des Odes...*, Lm I, p. 54 ; *Abrégé...*, *op. cit.*, p. 476.

le pouvoir de suggestion du son au mouvement suggéré par le sens du verbe. On les retrouve dans plusieurs sonnets des *Regrets* qui accumulent les infinitifs en fin de vers, ou dans les sonnets des *Amours* qui jouent sur les différentes formes verbales. Dans le sonnet 20 des *Amours* de 1552, par exemple, les infinitifs et les adjectifs verbaux à la rime contribuent à la représentation des métamorphoses du poète-Jupiter en pluie d'or et en taureau, et favorisent la mise en place d'un vivant et mouvant tableau mythologique :

Je voudroy bien richement jaunissant
En pluye d'or goute à goute descendre
Dans le beau sein de ma belle Cassandre,
Lorsqu'en ses yeulx le somme va glissant.
Je voudroy bien en taureau blandissant
Me transformer pour finement la prendre,
Quand elle va par l'herbe la plus tendre
Seule à l'écart mille fleurs ravissant²¹⁹.

Les rimes riches font résonner le prénom de Cassandre dans l'ensemble des quatrains, tandis que les jeux d'allitérations en [s] et les assonances en [ã] et en [i] renforcent l'accord sensuel entre le son et le sens par le rappel, dans le vers et dans la strophe, des sonorités mises en valeur par la rime, qui suscitent un effet d'écho ou de continuité sonore et font résonner le sens du poème.

Quant au rythme du vers, il fait l'objet de toute l'attention des poètes, surtout dans le cas des formes strophiques libres qui peuvent bénéficier d'une grande variété rythmique, dont jouent particulièrement Ronsard dans ses *Odes* de 1550 et Peletier dans les vers lyriques de *L'Amour des Amours*. Outre le décasyllabe et l'alexandrin qu'il fait alterner dans ses sonnets à partir de 1555, Ronsard expérimente dès 1550 une grande variété de modèles prosodiques et rythmiques. Dans les *Odes* et plus tard dans un certain nombre de chansons des *Continuations*, le poète affiche une nette prédilection pour les vers courts, de neuf syllabes ou moins, pairs ou impairs, qui « marchent d'un pas licencieux » :

[Ils] sont merveilleusement propres pour la Musique, la lyre et autres instruments : et pour ce, quand tu les appelleras lyriques, tu ne leur feras point de tort, tantôt les allongeant, tantôt les accourcissant, et après un grand vers un petit, ou deux petits, au choix de ton oreille, gardant toujours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers propres (comme je t'ai dit auparavant) pour la Musique, la lyre et autres instruments²²⁰.

²¹⁹ Ronsard, *Les Amours...* (1552), sonnet 20, v. 1-4, Lm IV, p. 23. Sur cette question, voir aussi E. McPhail, « Rich Rhyme : Acoustic allusions in Ronsard's "Amours", *French Forum*, vol. 27, 2002, p. 1-12.

²²⁰ Ronsard, *Abrégé...*, op. cit., p. 482

L'emploi du vers court va de pair, en effet, avec une certaine liberté accentuelle qui renforce l'expressivité du rythme en évitant de soumettre le sens à une césure fixe. Ainsi, dans ces quelques vers de l'ode « A Gui Peccate » (IV, 7), le recours à l'hexasyllabe favorise la fluidité de la strophe et se prête à la représentation de l'écoulement de l'eau et du temps :

Gui, nos meilleurs ans coulent
Comme les eaus qui roulent
D'un cours sempiternel,
La mort pour sa sequelle
Nous ameine avec elle
Un exil eternal²²¹.

La flexibilité du vers court permet également de mettre en valeur un système de répétitions sonores internes, comme dans l'ode « À René d'Oradour » (II, 12), où la souplesse accentuelle de l'heptasyllabe fait ressortir les paronomases (*amie, aimé, ramé*) et retentir les assonances en [o], [i] et [wi], qui donnent à entendre le cri « esjoui » du poète :

De t'amie le nom aimé
Ores sur les eaus soit oui,
Et ores par le bois ramé
Qu'il n'y ait pré de fleurs semé
Qui d'elle ne soit esjoui²²².

L'organisation métrique et rythmique du texte contribue donc à une recherche d'harmonie interne au poème, entre le rythme, les sonorités et le sens des mots. Peletier est sans doute l'un des poètes de notre période qui mène le plus loin la réflexion sur le rapport entre le rythme et le sens, et sur la possibilité de faire du poème un tableau poétique, visuel et sonore de son objet. Dans les vers lyriques de ses *Amours des amours*, en 1555, il expérimente en effet les possibilités expressives de divers mètres. Si la variété rythmique y est moins importante que dans les *Odes* de Ronsard, la présence de poèmes isométriques en vers de sept à douze syllabes traduit une recherche d'expressivité et une volonté d'approprier le rythme à la matière du poème. Comme l'a montré J.-C. Monferran, la succession, dans le même recueil, d'une partie de sonnets amoureux et d'une partie de poèmes lyriques plus amples, traduit le mouvement d'élévation cosmique retracé par le poète, des sonnets amoureux à « l'Amour volant »

²²¹ Ronsard, *Odes* (1550), IV, 7, v. 1-6, Lm II, p. 109. Voir aussi F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée...*, op. cit., p. 315.

²²² *Ibidem*, II, 12, v. 26-30, Lm I, p. 210.

puis à la poésie cosmique de « L'Uranie », composée de seize poèmes astronomiques imités du néo-latin de Pontano²²³. Dans cette « Uranie », Peletier s'efforce d'adapter le rythme du vers à la matière et au sens du poème. Le vers s'allonge à mesure que le poème gagne en ampleur et que le poète lui-même, dans la fiction du recueil, accède aux régions supérieures du monde. Les premiers poèmes, comme « l'Er », « la Rosee », « La Grêle » et « les Vans » sont en heptasyllabes, « la Foudre » en décasyllabes, « Mercure » et « Vénus » en octosyllabes, « le Soleil » et « Mars » en alexandrins. Quant à « La Lune », seul poème hétérométrique du recueil, il fait alterner dans chaque strophe quatre décasyllabes et quatre octosyllabes, mimant ainsi « le mouvement de flux et de reflux de la mer » et donc l'alternance des phases lunaires²²⁴.

Ajoutons à cela que le travail même du vers contribue à rendre compte des phénomènes représentés. La légèreté et la fluidité de l'heptasyllabe servent tantôt à décrire le caractère impalpable de « l'Er, du Soleil la verriere, / Des legers Vans la carriere », tantôt la délicatesse de la rosée « Qui retombe en gouteletes, / Comme tramblantes perletes ». L'irruption de la foudre est marquée par le passage au décasyllabe, qui prête son rythme plus ample à une description dramatisée par les inversions syntaxiques et les enjambements :

Adonq des Vans se ranforce l'apresse :
Le Ciel trammet an bas ses tourbilhons,
Batans de pluye horriblemant epesse
Les boes, les eaus, les mons, chans et silhons²²⁵.

Enfin l'alexandrin, désormais considéré comme le « vers héroïque »²²⁶, prête son ampleur à une poésie élevée et solennelle, où s'exprime tantôt le grand style encomiastique, comme dans le « Soleil » :

Qui pourra te chanter d'une assez haute voes,
O Flambeau radieus, eulh mondein qui tout voes ?
Toe que l'eulh plus hardi ne peut choesir a ferme,
Et qui as a tes rez un infini pour terme²²⁷.

Tantôt le style guerrier et héroïque propre à la description de « Mars » :

²²³ Voir J.-C. Monferran, « Introduction » à Peletier, *L'Amour des Amours*, *op. cit.*, p. LII-LXI., dont nous suivons ici l'analyse. Sur *L'Amour des Amours*, voir aussi I. Pantin, *La Poésie du Ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995.

²²⁴ J.-C. Monferran, *ibidem*, p. LVI.

²²⁵ Peletier, « La Foudre », v. 37-40, *ibidem*, p. 143.

²²⁶ Peletier, *Art poétique*, II, 2, *op. cit.*, p. 266 ; voir aussi *supra*, p...

²²⁷ *Ibidem*, « Le Soleil », v. 1-4, p. 163.

Il fét ses batalhons par files ordonnez,
Montrans une foret de longue et droete talhe :
Tout etonnet autour les Tambours antonnez,
E la sont les deus Frons tous prez a la batalhe :
La Trompete en leurs keurs fét une ardeur santir,
E l'er d'horrible ton tout autour retantir²²⁸.

Les odes et les vers lyriques, les sonnets et les chansons se prêtent ainsi à des effets phoniques et rythmiques variés, qui concourent à l'harmonie musicale du poème tout en soulignant la valeur émotive des sons. Mais l'accord entre le son et le sens n'est jamais aussi fort que dans le cas de l'harmonie imitative, où se réalise alors pleinement l'alliance entre « l'énergie » descriptive et l'expressivité sonore.

B. L'harmonie imitative : « énergie » descriptive et échos sonores

La représentation des sons par les mots constitue enfin l'une des formes les plus élevées de l'alliance entre poésie et musique, ainsi qu'une des expressions privilégiées de la vive représentation. L'harmonie imitative peut même être considérée comme la forme la plus efficace d'*énergie* descriptive, au double sens d'*enargeia* et d'*energeia*, puisqu'elle tend à faire coïncider le mot et l'objet, et à faire advenir la réalité décrite dans la matière verbale du poème. En ce sens, elle réalise à son plus haut degré l'idéal d'harmonie entre la langue poétique, le lyrisme musical et l'objet décrit. On a vu que Peletier, s'inscrivant dans une tradition qui remontait à Denys d'Halicarnasse, reprise ensuite par Pontano et par Vida, voyait en l'« hypotypose », définie comme « la représentation des choses par les mots », l'un des ornements les plus prestigieux du discours poétique, et l'un des plus sûrs moyens d'élever le style à la hauteur du grand poème héroïque virgilien²²⁹. Dans les années 1550, en France, les recherches sonores menées par des poètes comme Ronsard et Peletier lui-même coïncident de plus avec le développement, dans le domaine musical, de la chanson descriptive, qui joue du pouvoir d'évocation sonore des mots et des onomatopées, et qui trouvera en Clément Janequin son plus illustre représentant²³⁰. Sans pour autant faire de Janequin une source de nos poètes, on peut du moins signaler cette tendance commune à la *mimesis* sonore chez les musiciens et chez les poètes. Dans les années 1550, les poètes cherchent en effet à

²²⁸ *Ibidem*, « Mars », v. 31-36, p. 171.

²²⁹ Sur cette définition de l'« hypotypose », voir *supra*, ch. I, p...

²³⁰ Sur Janequin et sur ses relations avec les poètes, voir les actes du colloque *Clément Janequin..., op. cit.*, à paraître.

illustrer l'« energie » ou la « vive efficace » de leur poésie en multipliant les effets de réalisme sonore, qui s'expriment de préférence dans la poésie de la nature et des saisons, et dans les poèmes guerriers ou dans les scènes de bataille, motifs que privilégient dans les mêmes années les recherches musicales de Janequin²³¹.

Notre propos est de mettre en évidence, à partir de quelques exemples d'harmonie imitative tirés des poèmes publiés dans les années 1550, les effets d'échos sonores qui s'établissent d'un poème à l'autre, d'un recueil à l'autre et même d'un auteur à l'autre. Nous nous intéresserons essentiellement aux œuvres de Ronsard et de Peletier, qui ont sans doute été les plus attentifs à la matière sonore de leur poésie.

1. Ronsard : le retentissement du mot

Les *Odes* ronsardiennes de 1550 présentent de nombreux exemples de ces recherches sonores, où les jeux d'assonances et d'allitérations visent à faire coïncider le son et le sens des mots. La vocation encomiastique de l'ode favorise l'évocation des batailles victorieuses, que le poète entend faire résonner dans la mémoire collective, comme dans l'ode sur la victoire de François de Bourbon à Cerizoles :

Ainsi rouant ta grand masse
De mors tu paves la place,
Foudroiant, froissant, brisant
L'Aleman contredisant ,
Et brulé de ta victoire
Tu engraves sur ton dos
En lettres rouges, la gloire
De la France et de ton los²³².

L'harmonie imitative se déploie sur les quatre premiers vers de ce huitain ; elle est fondée sur un système d'allitérations ([m], [f], [r], [s]) et d'assonances en [a] et [ã] qui reconstituent le froissement des armes et le bruit assourdissant du combat, tandis que la brièveté de l'heptasyllabe confère à cette évocation un rythme rapide et sec. On pense aux recommandations que donnait déjà, en 1527, le *De Arte Poetica* de M. G. Vida, qui enjoignait le poète de recourir aux allitérations en [f], en [r] et en [s] pour représenter le « fracas des armes » et le bruit des combats, et anoblir le style du poème :

²³¹ Voir notamment « Le chant des oiseaux » et « La Bataille de Marignan ».

²³² *Odes*, 1550, I, V, « La victoire de François de Bourbon, conte d'Anguien, à Cerizoles », v. 53-60, Lm I, p. 87.

Seu dicenda feri tempestas horrida ponti,
 Ventorum et rabies, fractaeque ad faxa carinae...
 Vidisti quum *bella* canunt *horrentia*, et *arma*
Arma fremunt, miscentque equitum, peditumque ruinas...
Armorum fragor audiri, gemistusque cadentum...²³³

Rappelons que pour Ronsard aussi, « A, O, U, et les consonnes M, B, et les ss, finissant les mots, et sur toutes les rr, qui sont les vraies lettres Heroïques, font une grande sonnerie et batterie aux vers »²³⁴. Le choix des sonorités apparaît donc comme un indice de style héroïque ; il fait entendre, au-delà du bruit des combats, le modèle épique qui affleure dans les vers lyriques de Ronsard, malgré leur brièveté. Or, Ronsard recourt au même type de sonorités dans les poèmes qui évoquent la nature et les saisons, par exemple pour confronter la douceur printanière aux rigueurs de l'hiver, comme dans « l'Avantvenue du Printemps » (I, 17) :

Du printemps la saison belle
 Quand la terre étoit nouvelle
 L'an paisible conduisoit
 Et du soleil qui éclaire
 La lampe flambante et claire
 Tiede par tout reluisoit.

Mais la main des dieux jalouse
 N'endura que telle chose
 Suivist son train coutumier,
 Et changeant le premier vivre
 Fist une saison de cuivre
 En lieu du bel or premier. [...]

On ouït sonner les armes,
 On ouït par les alarmes
 L'acier tinter durement,
 Et les armes asserées,
 Sur les enclumes ferrées
 Craqueter horriblement²³⁵.

Dans la représentation du printemps, la fluidité du rythme, la douceur des allitérations en consonnes sourdes, les sonorités claires et ouvertes à la rime préparent le contraste violent qu'apporte la description figurée de l'arrivée de l'hiver : la ponctuation plus marquée accélère le rythme, les allitérations en occlusives ([k], [g]), les voyelles graves ([a]), ou nasalisées ([ã], [ẽ]) et les hiatus (« ouït ») créent un effet de cacophonie qui mimétise le craquement et le grincement évoqués par le poète. Les mêmes sonorités

²³³ M. G. Vida, *De arte poetica*, II, v. 369-370, 377-378, 382 ; passage cité plus amplement *supra*, ch. I, Nous soulignons.

²³⁴ Ronsard, « Préface de la *Franciade*, touchant le Poème Héroïque » (1587), Lm XVI, p. 347. Voir aussi *supra*, ch. I, « L'expression vive des choses par les mots ».

²³⁵ Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes*, I, 17, v. 79-90 et 97-102, Lm I, p. 153

reviennent encore dans l'ode « A Jouachim Du Bellai Angevin » (I, 9), où le poète met en scène, cette fois, l'écart qui sépare la poésie exigeante de la Pléiade et celle des mauvais « rimeurs », que Ronsard avait déjà pris à parti dans sa préface. Les allitérations renforcent l'efficacité de la comparaison entre la voix de ces poètes et le croassement des corbeaux ; elles créent, comme dans l'exemple précédent, un effet de discordance et de cacophonie, réalisant dans et par les vers l'opposition entre l'harmonieuse recherche sonore de la poésie ronsardienne et les réalisations sans grâce de ses détracteurs :

Eus égalés à nos chants beaux,
 Ils sont semblables aus corbeaus
 Lesquels desous l'ombre quaquetent
 Contre deux aigles, qui aguetent
 (Portant la foudre du grand Roi)
 Le temps de ruer leurs tempestes
 Desus les miserables testes
 De ces criards palles d'effroi

Voians l'aigle : mais ni les ans,
 Ni l'audace des vens nuisans,
 Ni la dent des pluies qui mord,
 Ne donne aux vers doctes la mort²³⁶.

L'enjambement strophique (« palles d'effroi// Voians l'aigle...») souligne cet effet de discordance, tout en suggérant l'audace et le caractère novateur de la poésie ronsardienne. Au-delà de leur variété thématique et stylistique, les *Odes* de 1550 créent ainsi un réseau d'échos sonores entre les poèmes, qui souligne la cohérence du projet poétique de Ronsard. De même que Vida recommandait l'emploi des sonorités héroïques pour décrire une tempête, une éruption de volcan ou un combat aux armes, de même Ronsard, dans ses *Odes*, fait résonner un écho héroïque non seulement autour des scènes de combat, mais aussi autour des descriptions de la nature et des représentations élogieuses de tel ou tel destinataire. L'harmonie imitative souligne le grandissement mythologique et héroïque opéré par le poète, et met en évidence la particularité d'un style poétique qui entend se distinguer, par son exigence poétique et sonore, de celui de la plupart de ses contemporains.

Largement exploitée dans les *Odes*, l'harmonie imitative peut également se manifester dans d'autres formes poétiques, notamment dans les descriptions de combat auxquelles se livrent certains des *Hymnes* de 1555-1556, ou encore, de façon moins

²³⁶ Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes...*, I, 9, v. 53-64, Lm I, p. 111

attendue, dans les sonnets amoureux, où les ressources du vers et la forme brève peuvent renforcer la valeur suggestive des sonorités. Certes, la thématique amoureuse se prête moins au réalisme sonore que les descriptions naturelles ou héroïques, mais elle peut servir de prétexte à des évocations guerrières, comme dans le sonnet 66 des *Amours* de 1552, où Ronsard évoque son renoncement passager à la poésie épique pour chanter la seule beauté de Cassandre :

Ja desja Mars ma trompe avoit choisie,
Et, dans mes vers ja françoys, devisoyt :
Sus ma fureur ja sa lance aiguizoit,
Epoïnçonnant ma brave poësie.
Ja d'une horreur la Gaule estoit saisie,
Et soubz le fer ja Sene treluisoit,
Et ja Francus à son bord conduisoit
L'ombre d'Hector, et l'honneur de l'Asie²³⁷.

On retrouve dans ces vers les mêmes répétitions sonores en [a] et en [r] que dans les vers guerriers des *Odes*, dramatisés par la césure des décasyllabes et redoublés par l'anaphore sur l'adverbe « Ja ». Une stratégie sonore similaire apparaît dans quelques autres pièces lyriques des années 1550-1556 : ainsi dans la chanson « Amour, dy moy de grace », publiée dans la *Nouvelle continuation* de 1556, où l'expression lyrique du sentiment suscite une représentation guerrière de l'amour, confondu tour à tour avec « le dieu Mars, /Quand il revient chargé des armes des soudars/ Occis à la bataille » et avec Vulcain²³⁸.

Précisons toutefois que l'harmonie imitative, même chez Ronsard, n'est pas toujours associée à des sonorités guerrières, et qu'elle peut aussi servir à représenter, par exemple, un tableau naturel ou un décor sylvestre. Les sonnets des *Amours* et des deux *Continuations* contiennent de nombreuses évocations de la nature, où les jeux d'allitérations liquides en [l] et en [r] peuvent par exemple accompagner le flux de la Loire, comme dans le sonnet 132 des *Amours* dont un vers évoque « Du plus courant de tes flots vendomoys », refait ensuite en « Des flots roulants par nostre Vandomois »²³⁹ ; à l'inverse, les consonnes vibrantes et sifflantes vont souligner l'irruption brusque d'un serpent dans le décor idyllique esquissé par le sonnet :

Quand un villain serpent, de venin tout couvert,

²³⁷ Ronsard, *Les Amours...* (1552), 66, v. 1-8, p. 67-68.

²³⁸ Ronsard, *La Nouvelle Continuation...*, v. 7-12, p. 242.

²³⁹ Ronsard, *Les Amours...*(1552), v. 6, et variante de 1584-87.

Par ne sçai quel malheur sortit d'un buisson vert²⁴⁰...

Cependant, dès lors que le poète évoque une nature hostile, reflet des souffrances qu'endure l'amant, on retrouve les allitérations guerrières qui caractérisaient dans les *Odes* les scènes de combat ou les paysages mythologiques :

Or que le ciel, or que la terre est pleine
De glaz, de graille esparse en tous endroits,
Et que l'horreur des plus frigoreux mois
Fait herisser les cheveux de la plaine²⁴¹.

Ce dernier exemple, riche en allitérations ([g] [r] et [f]), montre que l'expressivité sonore s'appuie aussi sur la précision du lexique, en l'occurrence des termes météorologiques (« glaz », « graille »), des épithètes expressives (« frigoreux »)²⁴², et sur des images – les cheveux « hérissés » de la plaine – sans lesquelles elle perdrait de son énergie descriptive. Les recherches sonores sont ainsi toujours liées à une volonté d'enrichissement de la langue qu'il s'agit de faire résonner dans le poème.

Ronsard, enfin, introduit dans quelques plus rares poèmes des onomatopées, qui n'ont d'autre sens que celui du bruit ou du cri qu'elles cherchent à retranscrire dans le vers. L'onomatopée constitue dans la même période une caractéristique des chansons de Janequin, qui l'utilise pour restituer « Le Chant des oiseaux » ou le bruit d'un combat, comme dans « La Bataille de Marignan ». La superposition d'onomatopées dans le chant traduit alors la volonté de donner la primauté au son sur le sens, ce qui n'est pas le cas de la poésie²⁴³. Le poète Bertrand Berger, ami de Ronsard, de Du Bellay et de Baïf, s'était aussi illustré dans la poésie onomatopéique²⁴⁴. Rares, voire absentes de la poésie lyrique, peut-être précisément parce qu'elles menacent le principe d'harmonie entre le mot, le son et le sens, les onomatopées apparaissent chez Ronsard dans la poésie plus légère et plus fantaisiste du livre des *Folastries* (1553), comme pour offrir un « contrepoint » musical à la gravité des formes lyriques.

Las ! ces nües de grëlle pleines
Me predisent que Jupiter
Se veut contre moy depiter.
Bré bré bré bré, voyci le foudre,

²⁴⁰ Ronsard, *La Continuation des Amours...* (1555), 69, Lm VII, p. 189.

²⁴¹ Ronsard, *Les Amours...* (1552), 141, v. 1-4, Lm IV, p. 136.

²⁴² Ces emplois peuvent être rapprochés des mimologismes ou « mots formés par l'imitation d'un cri » dont parle G. Genette dans *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 185.

²⁴³ Nous remercions Marik Froidefond pour ces indications.

²⁴⁴ Sur ce poète, voir l'intervention d'O. Halévy dans les actes du colloque *Clément Janequin*, à paraître.

Craq craq craq craq, n'oyez-vous decoudre
Le ventre d'un nuau ? j'ay veu,
J'ai veu, craq craq, j'ay veu le feu,
J'ai veu l'orage, et le Tonnerre
Tout mort me brise contre terre²⁴⁵.

Dans ce poème où Ronsard décrit les visions d'un ivrogne, l'onomatopée apparaît bien comme un cas-limite de l'harmonie imitative, à mi-chemin entre le mot et le cri, où les bruits de la nature font irruption dans la poésie, interrompant la syntaxe et brisant le rythme du vers.

2. Peletier : les sons de la nature

Dans les mêmes années, Peletier s'essaie à l'harmonie imitative dans plusieurs pièces lyriques de l'*Amour des Amours*, que l'*Art poétique*, publié la même année, donne pour exemple d'« hypotypose », définie, rappelons-le, comme une « représentation [sonore] des choses par les mots » :

Et en nos Œuvres derniers, avons imité la rencontre des deux premiers rangs de la bataille, par ce vers qui est en notre Mars, Poussant, ferme plantés en leurs places pressées. Et en même lieu avons fait sonner le Tabourin, la Trompette, l'Artillerie [...]. Comme en notre Rossignol, avons rendu quelque chose du chant de l'oiseau ; en notre Foudre, l'éclat du Tonnerre...²⁴⁶

Nous analyserons de façon moins détaillée la poésie de Peletier, dont la tendance à la « *mimesis* sonore » a déjà fait l'objet d'études précises²⁴⁷. Il nous semble toutefois intéressant de la mettre en rapport avec la pratique mimétique de Ronsard, pour mieux faire ressortir la façon dont les recherches sonores de ces deux poètes contribuent à l'élaboration d'un style poétique propre, tout en renforçant les effets d'échos entre différentes formes poétiques. Les poèmes de « L'Uranie », qui entendent rendre compte des phénomènes naturels rencontrés par le poète au cours de son ascension cosmique, se prêtent particulièrement aux représentations sonores : ils mêlent les descriptions naturelles à des développements métaphoriques et mythologiques qui contribuent à l'élaboration du tableau poétique. La description des phénomènes naturels et leur figuration métaphorique se prêtent ainsi à une vaste gamme de sonorités, qui témoignent

²⁴⁵ Ronsard, *Folastries*, VIII, « Le Nuage, ou l'Yvrongne », v. 115-122, Lm V, p. 52

²⁴⁶ Peletier, *Art Poétique*, I, 10, p. 255.

²⁴⁷ Voir notamment J.-C. Monferran, « *Declique un li clictis*. La poésie sonore de Jacques Peletier du Mans », *À haute voix. Diction et prononciation au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-54.

d'une recherche de variété dans le rendu des sons. Les descriptions météorologiques de Peletier traduisent, de façon générale, une nette prédilection pour les « mots onomatopéiques », qui permettent de concilier la précision scientifique du lexique et le pouvoir de suggestion sonore des mots²⁴⁸. L'évocation du froid, de « La Grêle » ou de « la Foudre » donnent au poète l'occasion de laisser libre cours à ces deux modes descriptifs :

La haut, le Vant penetrant
A travers la Nue antrant
Perse l'humeur par surprise,
E an glace acoup la brise [...]

Adonq on oét marteler,
Et sus les toez sauteler
Cete pierre drue horrible
Que l'Er triste irrite crible²⁴⁹. (« La Grêle »)

Or on l'oét pres, or au loin se dilate,
Fracassant l'er d'alers et de retours :
Voeci l'ecler, e le Ciel qui s'eclate,
Il pàrt il frape il bàt arbres mons tours²⁵⁰. (« La Foudre »).

En revanche, dans les poèmes consacrés aux astres comme « Mars » ou « Jupiter », la connotation héroïque du nom propre se prête au développement d'un tableau mythologique et épique, dont les sonorités belliqueuses suggèrent la puissante influence des astres sur le cours des destinées humaines. On retrouve alors les allitérations guerrières et les assonances en voyelles nasales que développait aussi la poésie ronsardienne.

Lors les rans ennemis, aprochans a la foes,
Les courages en haut, e les têtes bessees,
Se heurtet coup a coup des pointes des lons boes,
Poussans, ferme plantez en leurs places pressees [...]

Les veincuz revoltez ancontre les veinqueurs
Tienet pie contre pie, e rouet les epees,
Mein a mein, pelemele, homme avec homme epes,
Prodigues de leur san, o Mars, dont tu te pes²⁵¹.

²⁴⁸ Voir P. Delbouille, *Poésie et sonorités. La Critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 27-42. L'auteur distingue les « mots onomatopéiques » comme « fouet » ou « glas », dont le pouvoir d'évocation sonore est le résultat « fortuit » de l'évolution phonétique, et les « onomatopées authentiques » (« crac »), qui constituent une « imitation approximative des bruits réels ».

²⁴⁹ Peletier, « La Grêle », v. 5-8 et 21-24, *L'Amour des Amours*, op. cit., p. 133.

²⁵⁰ *Ibidem*, « La Foudre », v. 29-32, p. 143.

²⁵¹ *Ibidem*, « Mars », v. 36-40 et 45-48, p. 171.

On retrouve, dans la première strophe citée, les sonorités héroïques vantées par Peletier dans son *Art poétique*. La planète Mars prend les traits du dieu guerrier pour apparaître au lecteur. Cependant, malgré l'admiration de Peletier pour le modèle épique et particulièrement pour les recherches sonores de la grande poésie virgilienne, la *mimesis* sonore tend à prévaloir, dans sa poésie, sur la mythologisation de la nature : si la description des rudes phénomènes naturels peut ponctuellement recourir aux allitérations guerrières, le désir de faire entendre les bruits de la nature l'emporte, sauf dans les poèmes qui évoquent, comme « Mars », les mystérieuses puissances astrales : dans ce cas, la figuration mythologique et héroïque est un moyen de suggérer à la fois l'éloignement et la force du phénomène naturel ou cosmique, sans renoncer à rendre visible celui-ci. La « poésie du concret » prend le pas sur l'héroïsation ronsardienne de l'objet, même si les plus amples poèmes qui viennent clore « L'Uranie » recourent volontiers aux sonorités héroïques, et donnent à entendre, en écho à la voix ronsardienne, la possibilité toujours présente d'un développement héroïque.

La vive représentation peut ainsi se déployer de manière très variée dans la poésie lyrique : dans le sonnet, elle est tantôt condensée pour obéir aux contraintes formelles, tantôt développée comme pour transgresser le cadre imposé par la forme fixe ; dans les formes libres ou strophiques libres, elle impose un schéma digressif, qui tend soit à introduire une variété formelle dans le poème en y insérant une séquence narrative ou plus largement mimétique, soit à substituer un « schème narratif » à la forme lyrique qui l'accueille. La poétique descriptive joue ainsi de la flexibilité et des multiples possibilités du discours poétique pour remettre en question les désignations génériques et formelles qui distinguent les différents modes d'écriture et les différents types de poème. Surtout, en privilégiant certains motifs descriptifs, souvent mythologiques ou épiques, elle crée un système d'échos entre les poèmes, entre les œuvres et entre les auteurs, et tend à s'imposer, au-delà des « frontières » génériques, comme une forme poétique autonome, qui met en valeur la cohérence d'un programme poétique et descriptif indépendant des expérimentations formelles de cette période, dans lesquelles il s'inscrit pourtant. Les échos sonores que répercutent les jeux sur les sonorités et le travail de l'harmonie imitative traduisent à son plus haut point cette malléabilité de la poétique descriptive, qui peut faire l'objet de la plus extrême condensation – un son traduisant la présence d'un objet – sans renoncer à répercuter, bien au-delà des limites du poème, l'efficacité de la forme descriptive.

Chapitre 6

Itinéraires poétiques : l'accomplissement d'un programme descriptif

L'étude des descriptions d'œuvres d'art, ou plus largement des descriptions artistiques, et de la façon dont la vive représentation s'insère dans les formes lyriques, nous a conduite dans les chapitres précédents à mettre en évidence la cohérence d'un programme descriptif derrière la variété des poèmes et des formes lyriques, qui se manifeste à travers des effets d'échos thématiques, métaphoriques, stylistiques ou sonores. Si la pratique de la vive représentation ne remet pas en cause la richesse poétique et même descriptive des œuvres qu'elle illustre, elle n'en privilégie pas moins certains motifs dont la récurrence, de poème en poème, met en place une trame descriptive tendue vers la réalisation d'un style poétique élevé, conforme aux ambitions de la Pléiade dans les années 1550.

C'est à ce parcours poétique, ou plutôt à ces itinéraires descriptifs qui se dessinent dans la variété même des formes et des styles, que nous consacrerons ce dernier chapitre. Nous cherchons à dégager, de ce vaste ensemble textuel, la cohérence d'un programme descriptif, sans pour autant remettre en cause le principe de variété qui préside à l'élaboration de ces poèmes. Il s'agit moins de réduire les textes de notre *corpus* à un parcours poétique homogène que de mettre en évidence, à travers la particularité des itinéraires poétiques et par le biais même des détours descriptifs, la singularité des poétiques descriptives de chacun de nos auteurs, et la manière dont elles s'inscrivent dans l'ensemble et dans la cohérence de leurs œuvres respectives. Un tel questionnement implique un changement de perspective par rapport aux chapitres précédents : nous suivrons en effet, dans les pages qui suivent, une approche globalement diachronique de notre corpus, pour mettre en évidence l'évolution des images et des formes de la description. Nous étudierons successivement la mise en scène de l'itinéraire poétique et descriptif qui se dessine, de poème en poème et de

recueil en recueil, à travers la récurrence de certains motifs, avant de nous intéresser à l'évolution des formes mêmes de la description et au sens qu'on peut en dégager.

I. Du lyrique à l'épique : les méandres descriptifs

Les chapitres précédents nous ont permis de mettre en évidence le potentiel épique de la vive représentation, qui se manifeste par la prédilection de nos poètes pour certains motifs descriptifs et par la tendance digressive de la poétique descriptive. Nous nous intéresserons à présent à la façon dont les poètes mettent en scène cet itinéraire descriptif, notamment en multipliant des motifs dont nous avons pu entrevoir la présence récurrente, et qui incitent à lire ces textes comme un parcours poétique : le motif du vol et de la navigation, l'image de l'errance, et la présence plus ponctuelle de certaines figures animales guideront dans un premier temps notre réflexion.

Ces images comptent parmi celles qui jalonnent les poèmes de notre période. Nous les avons croisées ponctuellement lors de nos analyses de certains poèmes, dans les sonnets comme dans les formes « semi-libres », notamment les odes ou vers lyriques et les hymnes. Elles présentent la particularité de figurer une trajectoire poétique, dans le cas du motif du vol ou de la navigation, ou d'établir une continuité entre différents poèmes, notamment à travers l'image mouvante et sinueuse du serpent que développe surtout Ronsard. Ces trois images, surtout celle de la navigation, ont déjà été amplement étudiées : les travaux de D. Ménager et d'A.-P. Pouey-Mounou sur Ronsard, ceux de G. H. Tucker sur Du Bellay ont déjà analysé avec précision les implications esthétiques et symboliques de ces diverses métaphores¹. Dans notre perspective, cependant, la présence de ces métaphores nous intéresse d'autant plus qu'elles constituent une figuration du travail poétique et de ses enjeux, et qu'elles participent ainsi d'une vive représentation de la poésie : elles contribuent à illustrer celle-ci tout en en précisant la définition. Nous renvoyons aux analyses de P. Galand-Hallyn qui voit dans les métaphores du texte « une analyse et une pratique simultanées de l'écriture »². En nous intéressant plus spécifiquement aux images du parcours poétique, nous nous efforcerons

¹ Sur Ronsard, voir D. Ménager, *Ronsard. Le Roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 45-50 ; A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2003, p. 286-288 ; sur Du Bellay, voir G. H. Tucker, *The Poet's Odyssey. Joachim Du Bellay and the "Antiquitez de Rome"*, Oxford University Press, 1991. Sur les métaphores de l'écriture, voir aussi P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

² P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des Fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 76.

de mettre en évidence la manière dont elles se complètent et dont elles illustrent la poétique descriptive, ses enjeux et son évolution dans les années 1550.

A. Images de l'envol : figurations du poète et élévation du discours

Issu d'une longue tradition poétique qui remonte à Homère, à Platon et à Horace, le motif des ailes du poète, associé à celui de l'envol des vers et de l'élévation poétique, est l'une des premières images de la poésie que développent les textes de notre période. Dans les années où paraissent les premières publications de la Pléiade, la présence de cette image n'est guère étonnante : elle contribue en effet à une redéfinition de la poésie, désormais entendue comme un mode d'expression érudit, capable de s'élever à la hauteur des plus grandes productions des anciens et de porter le renom des poètes ou de leurs destinataires aux confins du monde.

1. Voler par « les bouches des hommes » : l'image des ailes et la poétique de l'envol

L'image des ailes et de l'envol poétique est récurrente dès la *Deffence*, où elle permet à la fois de figurer l'élévation du discours et d'introduire dans la prose bellayenne une image virgilienne ou horatienne, illustrant ainsi le principe de l'imitation créatrice sur lequel repose l'ensemble du texte. Elle apparaît d'abord dans le contexte d'une exhortation à traduire les ouvrages scientifiques et philosophiques pour enrichir la langue française. Du Bellay y encourage les poètes français, plutôt qu'à sacrifier les textes grecs et latins, à « les transporter de ces Paroles mortes en celles, qui sont vives, et volent ordinairement par les Bouches des Hommes »³. L'image du vol des mots poétiques, empruntée à Virgile, est ainsi d'emblée liée au pouvoir de rendre « vive » la langue française, d'en réactiver « l'énergie » : elle suggère une mise en mouvement, une conception dynamique de la langue, et vient ainsi compléter le réseau métaphorique qui sous-tend le texte de *La Deffence* autour des images vivantes et organiques⁴. La même

³ Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, I, 10, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001. Comme le souligne l'éditeur, l'image des vers volant « par les bouches des Hommes » est empruntée à Virgile, *Géorgiques*, III, 9.

⁴ Sur la question de l'énergie dans *La Deffence* et sur les images organiques auxquelles elle est associée, voir *supra*, ch. I, « L'énergie selon Du Bellay », et ch. III, « L'énergie de la langue ».

image réapparaît vers la fin du texte, pour définir cette fois une éthique du poète, toujours fondée sur l'idée de lecture assidue et d'imitation des textes anciens. Du Bellay y reprend, *via* Speroni, un précepte horatien, sur lequel vient se greffer l'image virgilienne des paroles ailées :

Qui veut voler par les Mains, et Bouches des Hommes, doit longuement demeurer en sa chambre: et qui desire vivre en la memoire de la Posterité, doit comme mort en soymesmes suer, et trembler maintesfois ; et autant que notz Poëtes Courtizans boyvent, mangent, et dorment à leur oyse, endurer de faim, de soif, et de longues vigiles. Ce sont les Esles, dont les Ecriz des Hommes volent au Ciel⁵.

Le motif de l'envol illustre ainsi une haute idée du statut du poète, et une conception à la fois ambitieuse et dynamique de la langue poétique, capable de croître et de s'élever grâce à l'imitation des anciens. Elle fait écho à la devise même du poète, qui vient clore *La Deffence* sur une ultime image horatienne liée à l'envol : « Caelo musa beat »⁶, et qu'on retrouve aussi bien à la fin du recueil lyrique de 1549, qu'à la fin de *L'Olive augmentee* de 1550.

Les sonnets de *L'Olive*, en 1549 et en 1550, illustrent à leur tour cette devise par une figuration métaphorique de l'élévation poétique, où l'image de l'envol et des ailes accompagne le mouvement d'élévation spirituelle du recueil. Cette image est moins présente dans les sonnets de 1549 que dans ceux de 1550, qui donnent à l'ensemble du recueil une impulsion vers « l'Idée/de la Beauté ». Elle apparaît dans le sonnet 58, placé rétrospectivement juste avant le dernier sonnet de la première *Olive*, où elle suggère un premier mouvement d'élévation :

De mon esprit les aesles sont guidées
Jusques au seing des plus haultes Idées
Idolatrant ta celeste beauté⁷.

Elle réapparaît au début de la deuxième partie, juste après un sonnet adressé à Ronsard (60), pour figurer le mouvement d'une poésie portée par l'inspiration divine : « Allez mes vers, portez dessus vos aeles/ Les saints rameaux de ma plante divine... ». Enfin, elle est particulièrement présente dans les derniers sonnets du recueil, où elle marque l'aboutissement d'un triple itinéraire amoureux, poétique et spirituel. La récurrence du motif des ailes, associé à celui du vol des vers (105, 107, 114, 115) ou de l'âme (112,

⁵ Du Bellay, *La Deffence...*, II, 3, p. 129.

⁶ Horace, *Odes*, IV, VIII, 29 : « La Muse donne [à l'homme] le ciel ». Source : J.-C. Monferran, *La Deffence...*, *op. cit.*, p. 181.

⁷ Du Bellay, *L'Olive* (1550), 58, v. 9-11, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 298.

113), permet de donner un contenu concret au mouvement d'élévation vers l'abstraction de l'Idée. L'image peut être rendue plus efficace par la rhétorique de l'exhortation, qui traduit l'effort fourni par les vers pour se hisser progressivement à la hauteur de l'Idée :

Sus donc, mon ame, ouvre l'œil, et contemple
L'arc triomphal de l'amour supernel [...].
Sus donc, mes vers, d'un vol sempiternel
Portez mes vœux en son temple éternel⁸...

Et vous, mes vers, delivres et legers,
Pour mieux atteindre aux celestes beautez,
Courez par l'air d'une aile inusitée⁹.

Au moment même où le poète met en scène l'arrachement de son âme et de ses vers aux beautés terrestres, la métaphore de l'envol vient ainsi illustrer le mouvement d'abstraction final, dont elle parvient à donner une représentation à la fois visuelle et symbolique. L'image de l'envol se double d'une signification poétique dans les derniers vers cités, extraits d'un sonnet sans rimes, où l'« aele inusitée » désigne aussi le renouvellement et l'élévation du discours poétique.

De fait, c'est bien à un poète, et plus précisément à Ronsard, que Du Bellay adresse le premier et le dernier sonnet de la seconde partie de *L'Olive augmentee* ; et c'est Ronsard qui apparaît comme le véritable initiateur de cette élévation poétique. Entre la « première » et la « seconde » *Olive*, Ronsard avait en effet fait paraître *Les Quatre premiers livres des Odes*, dans lesquels les figures de l'envol occupent une place particulièrement importante. Dans ce recueil inaugural de la poésie ronsardienne, cette image fonctionne à la fois comme une métaphore des ambitions du jeune auteur et comme un « marqueur » ou « embrayeur » de pindarisme¹⁰, qui replace la poétique de l'ode sous le patronage prestigieux du poète grec. Le motif du vol est en effet associé à deux réseaux métaphoriques très présents dans les *Odes* : celui du poète-archer, directement hérité de Pindare, et celui des ailes, paré des mêmes échos platoniciens et horatiens que chez Du Bellay¹¹. Ces deux images sont au cœur de la poétique

⁸ *Ibidem*, 107, v. 1-2 et 6-7, p. 344.

⁹ *Ibidem*, 114, v. 12-14, p. 350. Sur ce sonnet sans rimes, voir aussi *supra*, ch. V, « Le travail du cadre... ».

¹⁰ Nous paraphrasons la formule d'O. Millet sur les « embrayeurs » lyriques que constituent, dans les sonnets de *L'Olive*, les formules pétrarquienes qui introduisent le poème : voir « O. Millet, Du Bellay et Pétrarque, autour de *L'Olive* », *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, éd. J. Balsamo, Genève, Droz, 2004, p. 263.

¹¹ Voir aussi V. Denizot, « *Comme un soucy aux rayons du soleil. Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)* », Genève, Droz, 2003, p. 174-189.

métaphorique de l'ode, comme l'annonce déjà le poète dans son « Avertissement » de 1550 :

... le miel de mes vers, les ailes de mes vers, l'arc de ma muse, mes vers sucrés, un trait ailé, empaner la mémoire [...] et autres semblables atomes, par lesquels j'ai composé le petit monde de mes inventions¹².

Dans les *Odes*, l'image des ailes et des flèches dessine clairement une trajectoire poétique, orientée vers l'élévation de la langue et l'immortalisation du chant poétique. Les deux réseaux d'images peuvent aussi se rencontrer pour renforcer mutuellement leur expressivité : associée à l'image de la flèche, la métaphore des ailes est ainsi réactivée et amplifiée, et elle retrouve le pouvoir d'évocation de l'image concrète, au-delà – ou en deçà – du figement métaphorique :

Voi voler mon dart étrange
Par ma muse emmiellé,
Et de ta victoire ailé
Qui vient ficher ta louange¹³.

L'image du « dart » ailé et « emmiellé » concentre les trois principales métaphores de la poésie dans les *Odes* : la flèche, les ailes et le miel, associé à la douceur du chant. Renforcée par l'emploi du verbe « ficher », l'image ainsi réactivée donne à voir la puissance du discours d'éloge et le mouvement ascensionnel de la poésie. Dans une autre ode du premier livre, l'évocation des vers ailés trouve une variante avec la figure d'Icare, qui s'inscrit comme un négatif du poète et contribue à la figuration mythologique de l'élévation poétique :

Par une cheute subite
Encor je n'ai fait nommer
Du nom de Ronsard la mer
Bien que Pindare j'imité¹⁴...

Le recours à la mythologie contribue à une héroïsation de l'image du poète, déjà suggérée par l'image du poète-archer. L'image d'Icare intervient à plusieurs reprises dans la poésie de cette période, figurant souvent une image d'échec poétique ou de mort. On la trouve aussi bien chez Du Bellay que chez Ronsard et Peletier. Le sonnet 37 de *L'Olive* fait ainsi d'Icare un avatar du poète, qui se « brule » les « aesles » à trop

¹² Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes (1550)*, « Avertissement au Lecteur », Lm I, p. 55.

¹³ *Ibidem*, I, 5, p. 84-85.

¹⁴ *Ibidem*, I, 9, v. 165-168, p. 118.

désirer l'amour de la dame et à trop attendre d'un chant pour lequel il n'a pas encore trouvé la juste voix. Peletier, dans *L'Amour des Amours*, consacre à cette figure le dernier des sonnets, illustrant à la fois le désir d'élévation et la peur de la chute¹⁵. Ronsard, lui, affirme à l'inverse d'Icare son pouvoir de prolonger le mouvement aérien de la poésie, de perpétuer et d'amplifier le discours d'éloge. Le triple réseau métaphorique des *Odes* suggère aussi, par la richesse des allusions mythologiques et par la représentation guerrière du poète, la présence sous-jacente du modèle épique, que font ressortir plus explicitement d'autres odes.

L'image des vers ailés est enfin développée dans *L'Amour des amours* de Peletier, avec « L'Amour volant » qui sert de transition entre les sonnets amoureux et la poésie scientifique de « L'Uranie ». Ce poème figure le mouvement ascensionnel du poète, porté par l'amour de la dame à la contemplation des beautés célestes. L'image des ailes retrouve une signification plus nettement platonicienne que chez Ronsard :

Je me sàñ une ele cousue,
D'Amour miraculeus labeur,
Qui m'afranchit toute la peur
Qu'an mes espriz j'è james üe :
C'ët pour m'ebanler contremont
Après celle qui me semond. [...]

Donnèz moe pour quelque espace,
O vous Heroïns Terriens,
Mon vol, Espriz Aëriens,
Ebahissement ne vous face :
Amour m'atire, qui ét Dieu
An haut, an bas e au milieu¹⁶.

Le motif de l'envol figure une transition entre deux modes du discours poétiques, la poésie amoureuse et la poésie scientifique, deux figures inspiratrices, la dame et la muse Uranie – donc l'amour et la poésie –, et deux formes de la représentation poétique, le sonnet amoureux, description des beautés de la dame et microcosme des beautés du monde, et les vers lyriques, caractérisés par de plus larges descriptions des phénomènes naturels et de l'univers¹⁷. Les images platoniciennes du « ravissement » et de l'élévation

¹⁵ Du Bellay, *L'Olive*, 37, v. 9-11 ; Peletier, *L'Amour des Amours*, sonnet 96.

¹⁶ Peletier, *L'Amour des Amours*, « L'Amour volant », v. 7-12 et 44-49, éd. J.-C. Monferran, Paris, STFM, 1997, p. 101 et 103-104.

¹⁷ Pour le platonisme de ce mouvement, inspiré de Léon l'Hébreu, voir *Ibidem*, p. 104, la note de J.-C. Monferran. Pour une étude plus précise de ce poème, voir I. Pantin, « Microcosme et amour volant dans *L'Amour des Amours* de Peletier du Mans », *NRSS*, 1984, p. 43-54, et *Idem*, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995, p. 197-224.

de l'âme annoncent une écriture inspirée, qui se confond dans *L'Amour des amours* avec la poésie scientifique et descriptive.

La récurrence de l'image des ailes et du motif de l'envol poétique dessine ainsi une première trajectoire poétique, ascensionnelle, qui suggère la capacité du discours poétique de s'élever au plus haut degré du savoir. Par sa récurrence même et par les images qui lui sont parfois associées, le motif des ailes donne une figuration concrète à ce mouvement d'élévation. Alors qu'il illustre, chez Du Bellay, un élan vers l'abstraction, il ouvre chez Ronsard, associé à l'image des flèches et à un univers mythologique, d'autres itinéraires poétiques, et annonce notamment la poésie héroïque. Chez Peletier, enfin, il accompagne le passage de la poésie amoureuse aux descriptions inspirées de l'univers.

2. *Le poète en cygne*

Le motif de l'envol est associé à une autre image récurrente, dont on a pu là encore entrevoir l'importance dans certaines de nos précédentes analyses. L'image des ailes, de la plume et du vol des vers appelle celle de l'oiseau et particulièrement celle du cygne, traditionnellement associée au poète et à la beauté du chant poétique. Le mythe d'Er le Pamphylien, dans la *République*, raconte que l'âme d'Orphée avait choisi celle d'un cygne pour se réincarner, et Horace, dans une de ses odes (II, 20), s' imagine métamorphosé en cygne après sa mort¹⁸. L'image du cygne est ainsi liée à une idée de perpétuation du chant poétique. Elle intervient plusieurs fois dans *L'Olive*, là encore à des points d'articulation du recueil, notamment dans le sonnet 59, qui clôt la première partie de *L'Olive augmentée*, puis dans les sonnets 105 et 115 qui viennent respectivement introduire et clore la séquence finale, consacrée précisément au mouvement d'envol poétique et spirituel du poète. L'image du cygne scande ainsi les grandes étapes de l'itinéraire du poète. Introduite dès le sonnet 8, elle souligne d'abord l'insuffisance de la voix poétique : « Je mourroy cygne, où je meurs sans mot dire ». Dans le sonnet 59, sur lequel s'achevait la première *Olive*, l'image du cygne est plus développée. Le poète parvient cette fois à représenter sa métamorphose en cygne, et à envisager un prolongement du chant poétique, tout en faisant de l'oiseau une image de la plainte amoureuse et de la mort :

¹⁸ Platon, *République*, X, 614c-621d, ; Horace, *Odes*, II, 20.

Moy, que l'amour a fait plus d'un Léandre,
De cest oyseau prendray le blanc pennaige,
Qui en chantant plaint la fin de son aage
Aux bordz herbus du recourbé Méandre¹⁹.

La double référence mythologique à Léandre, l'amoureux égaré d'Héro, et au sinueux fleuve Méandre introduit le motif de l'errance et de l'égarement. Ronsard associera également, plus tard, la figure du cygne au mouvement du Méandre²⁰. *L'Olive* de 1550 donne de ce motif une interprétation plus nettement platonicienne : les âmes sont condamnées à errer tant qu'elles restent prisonnières de l'amour et des beautés terrestres, de même que le poète est voué à l'« erreur » tant qu'il n'a pas su élever sa poésie :

Pourquoy suis-tu (ô penser trop peu sage !)
Ce qui te nuist ? pourquoy vas-tu sans guide,
Par ce chemin plein d'erreur variable ?²¹

Les dernières apparitions du cygne, dans les sonnets 105 et 115, changent la signification de l'image. Le poète a désormais trouvé ses « guides » poétiques en la personne de Scève (105), puis de Ronsard (115). Le cygne bellayen peut alors rectifier sa trajectoire et substituer à sa nage sinueuse le « haut voler » du premier, puis le « vol audacieux » du second. Dans le dernier sonnet, l'image horatienne du cygne, associée à l'adresse fraternelle de Du Bellay à Ronsard – « Ô de mon cœur la seconde moitié ! » – contribue à reformer le prestigieux couple que formaient au siècle d'or Horace et un autre « cygne », Virgile, le « cygne de Mantoue ». Avatar enfin heureux du cygne, Icare devient lui-même l'image d'une poésie renouvelée :

Quel cigne encor' des cignes le plus beau
Te prêta l'aele ? et quel vent jusq'aux cieux
Te balança le vol audacieux,
Sans que la mer te fust large tombeau²² ?

Plus tard cependant, dans un sonnet des *Regrets* nouvellement adressé à Ronsard, le cygne retrouve chez Du Bellay son mouvement errant et son chant plaintif et mélancolique, figuration du poète exilé, qui met en scène au même moment l'éloignement des Muses (sonnet VI) et la perte de l'inspiration poétique.

¹⁹ Du Bellay, *L'Olive*, 59, v. 1-4, *op. cit.*, p. 299.

²⁰ Ronsard, « Le Temple du Connestable... », Lm VIII, p. 79, et *infra*, VI, I.

²¹ *Ibidem*, 43, v. 9-11, p. 284.

²² *Ibidem*, 115, v. 5-8, p. 351.

Las, et nous ce pendant nous consumons nostre aage
Sur le bord incongneu d'un estrange rivage, [...]
Comme on voit quelquefois, quand la mort les appelle,
Arranger flanc à flanc parmy l'herbe nouvelle,
Bien loing sur un estang trois cygnes lamenter²³.

La présence même d'une comparaison d'inspiration virgilienne, qui figure la mélancolie du poète tout en illustrant son style, montre pourtant que le discours poétique n'a rien perdu de son ampleur : le cygne, même dans ce contexte élégiaque, reste associé à une image de l'inspiration poétique²⁴.

Le cygne est également une image récurrente chez Ronsard, qui intervient le plus souvent dans des contextes en apparence moins métopoétiques, moins réflexifs et plus descriptifs que chez Du Bellay. Cet oiseau ne représente donc pas toujours explicitement une image du poète, mais constitue plutôt une référence aux métamorphoses mythologiques, qui laisse implicitement entrevoir une image du pouvoir créateur de la poésie ronsardienne. Le cygne est souvent associé, chez Ronsard, à la figure de Jupiter. Il introduit jusque dans les portraits amoureux des références au dieu souverain, qui relèvent du style narratif ou épique :

Belle est sa bouche, et son soleil jumeau, [...]
Pour qui Juppin reprendroyt le plumage,
Ore d'un Cygne, or le poyl d'un taureau²⁵.

L'image du cygne est ainsi associée à la métamorphose des dieux et des hommes, qui suggère elle-même la possibilité d'une métamorphose du discours poétique. Les autres occurrences de l'image du cygne dans la poésie ronsardienne des années 1550 mettent clairement en avant la tentation épique inscrite au cœur de la poétique lyrique. On a vu, à propos des longs développements descriptifs de l'ode « La Defloration de Lede » et de l'« Hymne à Calais, et Zetes », tous deux liés au récit mythologique de l'accouplement de Jupiter et de Léda, que le cygne avait pour fonction d'y figurer l'union entre le divin et l'humain par le pouvoir de la poésie, et d'y annoncer la naissance du poème épique²⁶. Dans « Le Ravissement de Lede », la trajectoire du cygne n'est plus sinueuse ni ascensionnelle, mais descendante et même fulgurante, comme pour mimer le mouvement de l'inspiration poétique qui saisit brusquement le poète :

²³ Du Bellay, *Les Regrets*, 16, v. 9-10 et 12-14, Chamard II, p. 64-65.

²⁴ Virgile, *Enéide*, XI, 456-458. Source : H. Chamard, *Les Regrets*, *ibidem*.

²⁵ Ronsard, *Les Amours* (1552), 156, v. 5 et 7-8, Lm IV, p. 149. Sur ce sonnet, voir aussi *supra*, ch. IV, III.

²⁶ Voir *supra*, chapitre IV, II.

Comme l'aigle fond d'en haut
Ouvrant l'espés de la nue, [...]
Ainsi le Cigne volloit
Contrebas, tant qu'il arrive
Dessus l'estang où souloit
Jouer Lede sur la rive²⁷.

De l'aigle, emblème de Jupiter, au cygne pindarique et horatien, et du cygne à Lédà, qui enfantera Castor, Pollux et Hélène, le mouvement de cette « pose » traduit le moment où l'union féconde du divin et de l'humain donne naissance à la poésie héroïque. Le mouvement de l'aigle « ouvrant l'espés de la nue » peut être entendu comme une brèche ouverte dans l'épaisseur des mystères divins, qui donne au poète la clairvoyance et le savoir nécessaires à l'élaboration d'une haute forme de poésie²⁸. De fait, comme on l'a vu précédemment, l'ode sur « La Defloration de Lede », comme « L'Hymne de Calais et Zetes », avec l'*ekphrasis* du manteau des Dioscures sur lequel « volait au naturel la semblance d'un cygne », se terminent sur l'annonce d'une naissance et la description d'un œuf, figurant l'éclosion à venir du poème héroïque. Pour anticiper sur un jeu de mots qu'exploitera plus tard Ronsard, le cygne, au cœur de l'*ekphrasis*, devient un « signe » à interpréter, l'indice d'une poésie inspirée, d'une élévation du discours nourri par le divin²⁹.

La dernière occurrence significative de l'image du cygne dans la poésie de notre période apparaît dans l'*ekphrasis* du temple des Chastillons, que nous avons déjà évoquée à propos des *Hymnes* de 1555. L'oiseau y fait son apparition au cœur d'un dispositif complexe, dont nous rappellerons brièvement qu'il représente, à l'intérieur du monument dressé par le poète en l'honneur des Chastillons, les différents membres de cette famille. Gaspard de Coligny, représenté en Neptune, est pourvu d'un « morion » dont le « panache » rappelle le mouvement d'un cygne :

Il aura sur le chef un morion gravé,
Et sur le morion un panache élevé,
Qui par ondes joura le long de son echine,
Et dessus le panache il aura peint un cygne,
Tel qu'on le voit errer par les prez Asiens

²⁷ Ronsard, *Odes* (1550), III, 25, v. 57-64, Lm II, p. 71.

²⁸ Pour une autre analyse de ce passage, voir aussi A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 146.

²⁹ Sur l'homophonie cygne/signe chez Ronsard, voir H. Weber, « Autour du dernier sonnet de Ronsard : de la vieillesse à la mort, du cygne au signe », *French Renaissance Studies in Honour of Isidore Silver*, Kentucky Romance Quarterly, XXI, n°2, 1974, p. 113-120, et A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, *op. cit.*, p. 678.

Paissant les doux replis des bords Mëandriens³⁰.

Comme Du Bellay dans *L'Olive*, Ronsard associe le cygne aux formes sinueuses du Méandre. Cependant, dans cet hymne, le cygne « paissant » paisiblement les « doux replis » du fleuve devient l'emblème d'une errance heureuse. Le motif de l'errance est souvent associé chez Ronsard à l'idée d'inspiration poétique ou de liberté créatrice : le poète aussi s'attarde à loisir dans les « replis » du texte, dans les digressions narratives et descriptives qui en ornent le style et en enrichissent le sens. La description même du casque de Coligny constitue une illustration de cette poétique de l'errance qu'elle met en scène : la description de Coligny s'attarde sur le « morion » puis sur le panache qui surmonte celui-ci, enfin sur le cygne qui orne les plumes du panache, procédant peu à peu à un décentrement du regard descriptif. Les « doux replis des bords Mëandriens » où erre le cygne suggère un détour du poème vers une autre forme d'écriture :

Et luy, qui ne fera que commencer encor
A frizer son menton d'un petit cresse d'or,
Valleureux, chassera les Angloises cohortes
Pelle-melle a monceaux, tombantes dans leurs portes,
Pales de froide peur, qui courra par leurs ôs,
Le voiant ja desja tout courbé sur leurs dos
Branler sa longue creste...³¹

L'image de la « longue creste » à laquelle fait écho, quelques vers plus loin, « l'ombre » du « panache », fait de celui-ci, associé à l'image de la plume et du cygne, le fil conducteur de ces digressions descriptives. Il signale le moment où la trajectoire du poète est déviée vers une autre forme de chant.

Les premières images du texte poétique, l'aile ou son avatar, la flèche, et le cygne, dessinent ainsi deux trajectoires plus complémentaires que contradictoires dans la poésie des années 1550 : elles contribuent tantôt à figurer l'envol et l'élévation de la poésie, tantôt à donner corps au motif de l'errance. Le cygne apparaît comme l'emblème d'un chant poétique qui cherche à élever et à amplifier sa voix. Qu'elle constitue un moment du parcours poétique voué à être dépassé, ou qu'elle forme un « détour » où le poète trouve le principe même de son art poétique, la vive représentation est l'un des éléments-clés de ce parcours poétique.

³⁰ Ronsard, « Le Temple du Connestable, et des Chastillons », v. 131-136, Lm VIII, p. 79.

³¹ *Ibidem*, v. 143-149.

B. Images de l'errance : navigation poétique et détours descriptifs

Parmi les images récurrentes qui tracent un parcours poétique à travers les œuvres de notre période, le motif de l'errance constitue l'un des éléments les plus caractéristiques. Cette image constitue dès la poésie des anciens un « lieu » de l'écriture métapoétique. Elle est fréquente, notamment, chez Pindare. Présente, sous des formes diverses, chez Ronsard comme chez Du Bellay et Peletier, elle prend tantôt l'aspect d'une navigation houleuse, tantôt celui d'un parcours erratique qui traduit les sinuosités de l'itinéraire poétique. Le motif de l'errance est étroitement lié à l'image fluviale ou maritime, qui peut elle-même désigner l'abondance du style poétique. L'image du torrent qui « s'enfle et renouvelle » apparaît dès les *Odes* de 1550, dans un sonnet liminaire de Du Bellay qui fait l'éloge du style ronsardien³². Peletier reprendra le même motif pour caractériser l'écriture de l'ode pindarique et horatienne :

Nous pouvons quasi dire de lui [Horace] ce que le même Quintilien disait de Pindare : une magnificence d'air, sentences, figures, heureuse copie de noms et de mots : et quasi une manière de fleuve en élocution³³.

La poétique descriptive, dont on a observé les tendances digressives, s'inscrit au cœur de cette représentation : dans ces images d'errance et de navigation, elle trouve matière à nourrir la *mimesis*, et à illustrer son pouvoir d'amplifier le discours, d'en faire dévier la linéarité vers d'autres formes poétiques.

1. Les circonvolutions poétiques : la navigation chez Du Bellay

Chez Du Bellay, le motif de l'errance, symbolisé dès *L'Olive* par l'image du cygne, prend le plus souvent l'aspect d'une navigation hasardeuse, dont G. H. Tucker a montré qu'elle accompagnait la mise en scène d'une véritable « odyssee » biographique, littéraire et géographique, jalonnée par les trajets du poète entre Paris et Rome, et sur le plan poétique par une oscillation entre les vers latins et français³⁴. Au-delà du parcours poétique dessiné par l'image de la navigation, nous nous intéressons à la façon dont

³² Du Bellay, « Comme un torrent, qui s'enfle et renouvelle... », sonnet liminaire des *Odes* (1550), Lm I, p. 32.

³³ Peletier, *Art poétique*, II, 5, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 274.

³⁴ G. H. Tucker, *The Poet's Odyssey*, op. cit.

celle-ci met en scène les détours descriptifs de la poésie bellayenne, parfois les possibilités épiques de celle-ci et l'*ethos* héroïque du poète. Très présente dans les recueils romains et particulièrement dans les *Regrets*, où le poète se figure volontiers en nouvel Ulysse³⁵, cette image apparaît en fait dès la « Conclusion » de *La Deffence...*, où elle constitue à la fois une métaphore de la démarche théorique de Du Bellay, et une exhortation martiale au courage poétique des auteurs français, incités à fonder la nouvelle poésie française sur le pillage des anciens :

Or sommes nous, la grace à Dieu, par beaucoup de perilz, et de flotz estrangers, renduz au Port, à seureté. Nous avons echappé du milieu des Grecz, et par les Scadrons Romains penetré jusques au Seing de la tant desirée France. Là donq, François, marchez couraigeusement vers cete superbe Cité Romaine : et des serves Depouilles d'elle [...] ornez voz Temples, et Autelz³⁶.

À la lumière de cette première occurrence, les autres images de la navigation dans l'œuvre de Du Bellay peuvent se lire comme autant d'expressions de cette ambition poétique. L'image de la navigation intervient en effet dès *L'Olive* de 1549, dans les sonnets 11 et 41, imités respectivement de l'Arioste et de Tomitano, que nous avons déjà évoqués pour analyser le travail d'amplification descriptive sur les modèles italiens³⁷. Relus en miroir l'un de l'autre et éclairés par les dernières lignes de *La Deffence*, ces deux sonnets présentent aussi une image de l'errance et des circonvolutions du poète à l'intérieur du recueil. Le sonnet 11, inclus dans la séquence consacrée au portrait d'Olive, décrit le poète en proie à la « raige impétueuse » des « ventz ». Le motif de la tempête introduit dans le recueil un style lui-même plus « impétueux », plus ample et plus descriptif. L'image de la « clarté radieuse » et salvatrice du regard de la dame annonce quant à elle l'opposition entre clarté et obscurité, qui accompagnera dans la suite du recueil le renoncement aux beautés terrestres pour la clarté plus vive de « l'Idée ».

Cette lecture métapoétique se voit confirmée par les occurrences du motif de la navigation dans d'autres poèmes. Le poète y recourt encore à plusieurs reprises en 1549, notamment dans une ode « Contre les avaritieux » du *Recueil de poésie*, où l'image de l'errance et de la « mer tempetueuse » oppose le principe de l'inconstance à ceux qui ne jurent que par les biens matériels. Mais l'image de la navigation souligne aussi cette fois

³⁵ Voir *supra*, ch. V, B, « Les sonnets romains : description poétique et description prosaïque ».

³⁶ Du Bellay, *La Deffence...*, « Conclusion de tout l'œuvre », *op. cit.*, p. 179.

³⁷ Voir *supra*, ch. V, A, « L'insertion de l'image dans les sonnets amoureux ».

la posture héroïque du poète, capable de faire résonner la gloire du souverain et d'inverser par la seule force du chant le sens des vents capricieux :

Pourtant si ne fuiras tu pas
Le soing, qui te suit pas à pas,
Et la crainte, qui tourne et vire
Le gouvernail de ta navire.
Moy, que la Muse veult aimer,
Par les vents je feray semer
Tout le soucy qui me fait guerre
Dessus l'ennemie Angleterre,
Ou regne l'horrible fureur
D'Erynnis, avec'la terreur
Des armes et de l'entreprise
De Henry, que Mars favorise³⁸.

Enfin, la valeur métopoétique de ce motif apparaît plus explicitement au début de la *Musagnoeomachie*, qui exhorte les poètes au combat contre l'Ignorance. Comme dans la *Deffence*, l'image de la navigation illustre l'éclat héroïque du discours en même temps qu'elle en renforce l'efficacité rhétorique. L'introduction d'un lexique guerrier, souligné par la richesse et la variété des épithètes, contribue à faire de ce passage une illustration par l'exemple du pouvoir d'élévation et d'amplification de la poésie :

Sous l'œil palle de la nuit
J'ay faict ma course premiere,
Frizant la mer, qui reluit
Sous la tremblante lumiere. [...]
Je voy l'Astre pluvieux,
Et la monstrueuse croupe
De la grand'marine troupe.
Suz, mateloz, en avant :
A la proüe et à la poupe,
Armez vous contre le vent³⁹.

Ces exemples, qui sont loin d'être exhaustifs, traduisent l'importance du motif de la navigation dans l'imaginaire poétique de Du Bellay autour de 1550. La valeur nettement réflexive de cette image contribue à donner un autre éclairage à ses fréquentes apparitions dans les recueils romains, notamment dans les *Regrets*. Dans ce recueil, l'image du navire permet en effet de superposer à la *persona* élégiaque du poète, imitateur des *Tristes* d'Ovide et des élégies de Tibulle, l'image homérique d'Ulysse. Ovide faisait déjà d'Ulysse une figure élégiaque, associée au motif de l'exil⁴⁰. Dans les *Regrets*, l'imaginaire odysseéen nourrit aussi le discours élégiaque, tout en

³⁸ Du Bellay, *Recueil de Poesie* (1549), VIII, « Contre les Avaritieux », v. 71-82, Chamard II, p. 119.

³⁹ Du Bellay, *La Musagnoeomachie* (1550), v. 1-12, Chamard IV, p. 3.

⁴⁰ Ovide, *Les Tristes*, I, 5, éd. et trad. fr. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

illustrant une poétique de la variété, qui peut laisser la place à un style plus ample et plus descriptif. Il contribue de plus à tracer un parcours cohérent entre le style des sonnets élégiaques et satiriques, et le style plus élevé des sonnets d'éloge, écrits pour l'essentiel après le retour du poète en France. Le sonnet 26, par exemple, adressé à Ronsard, développe la métaphore du voyage en mer pour illustrer l'exil du poète à Rome :

Si celuy qui s'appreste à faire un long voyage
Doit croire cestuy là qui a ja voyagé,
Et qui des flots marins longuement oultragé,
Tout moite et degoutant s'est sauvé du naufrage,
Tu me croiras, Ronsard [...]
Puis que j'ay devant toy en ceste mer nagé,
Et que desja ma nef descouvre le rivage⁴¹.

Du Bellay se présente dans ce sonnet en navigateur et en éclaireur, adoptant la posture du héros rescapé d'un naufrage. L'ampleur du rythme des quatrains et l'antéposition du vers 2 (« des flots marins longuement oultragé ») donnent aux premiers vers une coloration héroïque, qui annonce l'hyperbole des « mille perils » et la référence homérique à Charybde et Scylla développées dans le sizain. L'image héroïque montre avec ironie la situation du poète à Rome, lui-même exposé aux « perils » du milieu courtisan :

Trompé du chant pippeur des monstres de Sicile,
Pour Charybde eviter tu tomberas en Scylle,
Si tu ne sais nager d'une voile à tout vent⁴².

Le motif de la « voile » est cette fois associé à l'inconstance de la vie romaine, mais aussi à la poésie variée des *Regrets*, où le style héroïque peut souligner la portée élégiaque ou satirique d'un poème. L'image du navigateur intervient aussi dans d'autres poèmes où elle permet de figurer, par le biais d'une comparaison expressive, le malheur du poète exilé :

Comme le marinier, que le cruel orage
A long temps agité dessus la haulte mer,
Ayant finalement à force de ramer
Garanty son vaisseau du danger du naufrage,
Regarde sur le port, sans plus craindre la rage
Des vagues ny des vents, les ondes escumer :
Et quelqu'autre bien loing, au danger d'abysmer,

⁴¹ Du Bellay, *Les Regrets*, 26, v. 1-8, Chamard II, p. 72.

⁴² *Ibidem*, v. 12-14.

En vain tendre les mains vers le front du rivage⁴³ [...]

Les derniers vers éclairent partiellement le sens de la comparaison avec la navigation en mentionnant « ton Dubellay [...] / Assis au gouvernail dans une nef persee ». Elle contribue à structurer toute une séquence de sonnets construits autour du thème de l'exil (25 à 36) et à créer une trame narrative dans le recueil. Inscrite en creux tout au long de cette séquence, la figure d'Ulysse permet au poète de comparer sa condition à une « nef » ballottée par les flots (34, 35), ou ses trois premières années à Rome à « un siege de Troye » (36).

Enfin, au-delà de cette séquence, l'imaginaire odysseéen annonce les sonnets du retour en France. Ceux-ci décrivent cette fois une navigation bien réelle, qui marque aussi le retour au style plus élevé de la poésie encomiastique. Le lyrisme d'éloge se mêle désormais à la veine satirique du recueil :

Ce n'est pas de mon gré (Carle) que ma navire
Erre en la mer Tyrrhene : un vent impetueux
La chasse maulgré moy par ces flotz tortueux [...]
Mais si je puis un jour me sauver des dangers
Que je fuy vagabond par ces flots estrangers, [...]
J'arrestteray ma nef au rivage Gaulois,
Consacrant ma despouille au Neptune françois [...]⁴⁴.

La nef désormais « arrêtée », la trajectoire des vers peut alors être modifiée. Les derniers sonnets des *Regrets* mettent fin au motif de l'errance géographique et poétique, pour chanter « avec un plus hault son » (165) les grands noms de la cour : la famille des Guise et des Chastillons, le couple royal et Marguerite de France, et finalement « Dieu » (186). Le motif des ailes se substitue alors à celui de la navigation :

Muse, qui autrefois chantas la verde Olive,
Empenne tes deux flancs d'une plume nouvelle,
Et te guindant au ciel aveques plus haute aile,
Vole où est d'Apollon la belle plante vive.
Laisse (mon cher souci) la paternelle rive,
Et portant desormais une charge plus belle,
Adore ce hault nom [...] ⁴⁵.

L'errance et la navigation apparaissent donc comme deux motifs structurants des descriptions et de l'imaginaire poétique bellayens. Jusque dans les poèmes dont la vocation première n'est pas descriptive, elles insèrent des comparaisons ou des

⁴³ *Ibidem*, 34, v. 1-8, p. 78-79.

⁴⁴ *Ibidem*, 128, v. 1-3, 9-10 et 12-13, p. 154-155.

⁴⁵ *Ibidem*, 171, v. 1-7, p. 188.

développements métaphoriques qui enrichissent d'une image concrète le motif central, encomiastique, élégiaque ou satirique du poème, et lui superposent un motif descriptif de type héroïque. Dans *Les Regrets*, la fin de l'errance en mer signale aussi le retour à une autre forme de poésie, comme pour associer la poésie descriptive à une longue errance poétique, ou plutôt aux variations d'une voix lyrique qui décide finalement de chanter sur un « plus hault son ».

2. Les détours descriptifs : la poétique de l'errance chez Ronsard

Chez Ronsard, le motif de l'errance, souvent associé aussi à celui de la navigation, intervient dans de nombreux poèmes. Il apparaît dès les grandes odes pindariques, où il est souvent lié à la poétique digressive que nous avons évoquée à propos de l'ode « À Michel de l'Hospital ». Dans ce poème, navigation et errance vont de pair, associées à l'image du « pli » de l'ode, avatar du « méandre » où s'attarde le poète.

Errant par les champs de la Grace
Qui peint mes vers de ses couleurs,
Sur les bords Dirceans j'amasse
Le tesor des plus riches fleurs,
Affin qu'en pillant je façonne
D'une laborieuse main,
La rondeur de ceste couronne
Trois fois torce d'un ply Thebain [...] ⁴⁶

L'image du triple « ply Thebain », qui désigne la triade pindarique, suggère aussi une distorsion de la linéarité du discours : la poétique de l'éloge se dissout dans les multiples à-côté digressifs qui prolifèrent au point de se substituer au motif principal du poème, la célébration du chancelier de l'Hospital. Comme dans les œuvres d'art maniéristes, le sujet du poème est peu à peu décentré, si bien que la description épique du combat de Jupiter et des Géants finit par occuper la plus grande partie de l'ode ⁴⁷. L'image du « ply » revient à la fin du chant des Muses, dans le discours que leur adresse le poète :

Dieu vous gard', jeunesse divine
Rechaufféz moy l'affection

⁴⁶ Ronsard, *Odes* (1552), V, 8, v. 1-8, Lm III, p. 118-119.

⁴⁷ Sur le principe du décentrement dans les œuvres d'art maniéristes, voir *supra*, ch. IV, « L'esthétique "maniériste" dans les *Odes* » ; sur le motif du combat épique, voir *supra*, ch. V, « De la scène mythologique au poème héroïque ».

De tordre les plys de ceste Hynne
Au mieux de leur perfection [...] ⁴⁸

Le « ply » est associé au motif pindarique du poème-navire, à laquelle cette ode accorde un statut ambivalent. Dans le discours de Jupiter aux Muses, le navire désigne le travail du poète soumis aux aléas de l'« art », de la technique poétique, par opposition aux Muses, habitées par une fureur sacrée :

Par art, le Navigateur
Dans la Mer manie, et vire
La bride de son navire,
Part art, playde l'Orateur, [...]
Mais si vaine expérience
Vous n'aurez de telle erreur,
Sans plus ma sainte futeur
Polira vostre science.

Mais l'image du navire peut aussi, à l'inverse, renvoyer à la poétique de l'auteur inspiré, dont les errances constituent précisément le signe d'une élection divine. On retrouve la conception platonicienne du *furor* poétique, si importante dans cette ode : arraché à lui-même par la « sainte fureur » qui l'envahit, le poète ne dispose plus de la maîtrise de son discours ; ce sont les dieux ou les Muses qui s'expriment à travers lui. La présence des longues digressions descriptives qui font « écarter le navire » du poète (v. 696) se justifient alors par leur statut de « fabuleux manteau » recouvrant un savoir divin⁴⁹. Le sens se cache aussi dans les « plis » du texte. Le poème renvoie ainsi dos à dos deux images de l'errance poétique, désignant tantôt les errements du poète dépourvu d'inspiration, tantôt au contraire les détours d'une poésie habitée par la Muse.

Le plus souvent, cette image est plutôt connotée positivement, dans la mesure où elle illustre la poétique même de Ronsard⁵⁰. Dans l'« Ode de la Paix », également publiée en 1552, le motif du poème-navire permet de relier deux itinéraires, l'un fictif, celui de Francion, le héros de la future épopée ronsardienne, et l'autre métaboétique, celui de l'ode elle-même, dont le propos « plein outre reigle [...] / De parolles abondantes », contraint parfois le poète à écourter son discours :

Muse, repren l'aviron,
Et racle la prochaine onde
Qui nous baigne à l'environ

⁴⁸ *Ibidem*, v. 511-514, p. 147.

⁴⁹ Sur l'image du manteau, voir *supra*, ch. III, « Le fabuleux manteau : éloges de l'écorce ».

⁵⁰ Voir D. Ménager, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 46-62.

Sans estre aussi vagabonde⁵¹.

Ce sont précisément les détours du texte poétique qui permettent d'insérer dans cette ode une longue digression décrivant d'une part la mise en ordre originelle du monde par la Paix, de l'autre l'émergence d'un principe de désordre qui marque le début de la guerre de Troie et des pérégrinations de Francion, depuis « Ilion » jusqu'à la France. Le héros épique et le poète, chacun en sa « nef », poursuivent ainsi leur trajectoire et manquent de se croiser. C'est finalement au roi Henri II, auquel est dédiée cette ode, qu'il revient de donner au poète l'impulsion qui lui permettra de se placer dans le sillage du héros épique, et d'inscrire le poème héroïque dans la dynamique même du discours d'éloge.

Pousse ma nef, je serai
Des premiers qui passerai
Mes compagnons de vitesse⁵².

Si le motif de l'errance est ainsi associé, surtout dans les odes écrites autour de 1550, à la poésie inspirée, l'image de la navigation permet plus précisément d'inscrire l'écriture épique au cœur du projet poétique ronsardien : elle offre un motif descriptif qui permet au poète d'illustrer le pouvoir représentatif de sa poésie, et elle fait ainsi dévier l'éloge lyrique, le temps d'un « détour » poétique, vers l'écriture héroïque.

Très présente dans les *Odes*, cette image intervient également dans les sonnets amoureux. En 1552, Ronsard développe à plusieurs reprises la métaphore du voyage en mer et plus souvent encore de la nage, qu'on considérera comme équivalentes, puisque toutes deux impliquent l'idée d'une trajectoire aquatique, et qu'elles enrichissent le sens et la portée de la poésie descriptive dans les sonnets amoureux. La navigation et la nage contiennent en effet une même « tendance héroïque »⁵³. Or, ces motifs apparaissent souvent dans les sonnets descriptifs, notamment dans les portraits de Cassandre, anticipant sur une pratique « narrativisante » et, pourrait-on dire, « héroïsante » de la description, telle que la poursuivra par exemple l'« Élégie à Janet »⁵⁴. Dans les portraits, les cheveux de Cassandre forment autant de vagues : tantôt

⁵¹ Ronsard, *Odes*, V, 3, v. 287-290.

⁵² *Ibidem*, v. 398-400, p. 29. Le poète s'adresse à Henri II.

⁵³ Voir M.-M. Fontaine, « Nager, voler », *Ronsard et les éléments, Ronsard et les Éléments*, actes de colloque (1989), éd. A. Gendre, 1992, p. 67-124.

⁵⁴ Voir *supra*, ch. IV, « Les portraits dans les poèmes à forme libre ».

leurs « mille crespillons » rappellent « l'onde » sur laquelle Vénus « Nageoyt abord dedans une coquille » comme dans un navire miniaturisé, tantôt ils forment

... deux glissantes ondes
Qui ça qui là par le sein vagabondes,
Et sur le col, nagent follastrement⁵⁵.

Le blason de la poitrine, avec ses « deux flolz jumeaulx de laict bien epoissi », évoque lui-même le mouvement des ondes ; il rappelle un paysage de « marine salée, / Qui lente va, lente revient aussi » (160), et qui préfigure là encore les descriptions de l'« Elegie à Janet ». Les formes onduleuses des cheveux et du corps de Cassandra se fondent ainsi dans un décor aquatique et se mêlent aux larmes du poète, qui « Baignent (son) sein de deux ruisseaux de pleurs » (91) ou qui « distill(ent) » ses yeux « en un ruisseau, qui de mes pleurs s'augmente » (122). Pris dans ce mouvement ondoyant, les portraits s'inscrivent ainsi dans une continuité avec les sonnets présentant un schème plus « narratif »⁵⁶, construits autour du même motif de la nage ou de la navigation. On peut ainsi souligner, avec M.-M. Fontaine, que les poèmes qui mettent en scène un songe érotique privilégient ces deux images, ainsi que celles du vol, traduisant le plaisir pris à ce « voyage des sens »⁵⁷ :

Toutes les nuicts, impatient de haste,
Entre mes bras je rembrasse et retaste
Son ondoyant en cent formes trompeur⁵⁸.

L'un des poèmes les plus significatifs du pouvoir évocateur de ces images est sans doute le sonnet 92, imité du *Roland furieux*, où le poète compare le bonheur de Roger avec Alcine à son propre échec amoureux⁵⁹. La description de Roger « ore planant, ore nouant » sur Alcine, et du vent « empoupant (son) navire », est pourvue d'une évidente connotation érotique, mais elle fait aussi surgir, par contraste, l'image de la « nef » du poète soumise aux caprices des vents. Celle-ci relance le « récit » de l'errance poétique et amoureuse, et annonce la coloration épique de certains sonnets :

Mais quand ma nef de s'aborder est preste
Tousjours plus loing quelque horrible tempeste

⁵⁵ Ronsard, *Les Amours* (1552), 76, v. 2-4, Lm IV, p. 77.

⁵⁶ Sur cette expression, voir *supra*, V,

⁵⁷ M. M. Fontaine, « Nager, voler », article cité, p. 80.

⁵⁸ Ronsard, *Les Amours*, 158, v. 9-11,

⁵⁹ Voir *supra*, ch. V, « Sources narratives et encadrement poétique ».

La single en mer, tant je suis malheureux⁶⁰.

Et, de fait, l'image de la navigation réapparaît dans d'autres sonnets où elle renforce la puissance mythologisante de la description, en introduisant des éléments de style héroïque :

Or que la mer, or que la vehemence
Des ventz fait place aux grandz vaisseaux armez⁶¹ [...]

La nage et la navigation créent ainsi un parcours fluctuant entre les sonnets de recueil, et soulignent la cohérence entre des poèmes de style et de ton assez diversifiés. Elles mettent en mouvement les portraits de Cassandre et inscrivent les différents modes descriptifs dans un parcours poétique qui « navigue » lui-même entre plusieurs formes de style élevé. Enfin, elles suscitent un réseau d'images qui rappellent les motifs structurants de certaines *Odes* ou qui annoncent les métaphores épiques de quelques poèmes plus tardifs.

On se contentera d'évoquer brièvement, à ce sujet, la présence de l'image de la navigation dans les deux importantes descriptions d'œuvres d'art que sont l'ode « Des peintures... » et l'« Élegie à Janet ». Ces deux poèmes sont littéralement traversés par le motif du trajet maritime, qui inscrit cette fois délibérément la présence du modèle virgilien au cœur de la description. P. Ford et M.-M. Fontaine ont en effet mis en évidence, dans ces deux textes, les emprunts à l'*ekphrasis* virgilienne de la bataille d'Actium, représentée sur le bouclier d'Énée⁶². Dans l'ode « Des peintures », le motif de la nage est d'abord représenté en miniature sur le baudrier de Vénus, où apparaissent les premiers « Dauphins » et l'errance d'un Léandre qui « Pendu aux flots noue où l'amour le meine ». Ensuite, la description de la mer « d'asur verdoiant » aux flots « d'argent » rappelle le décor du combat virgilien, ainsi que les dauphins qui « i nouent (nagent)/ Et en un rond (qui) follastrent et jouent ». De la nage des dauphins à la trajectoire de la « navale armée » impériale, le tableau met en scène un grandissement épique, souligné par le rythme hétérométrique des strophes : on voit alors

S'élever la navale armée
Que Charles à Thunis avoit,

⁶⁰ Ronsard, *Les Amours*, 92, v. 12-14, p. 92.

⁶¹ *Ibidem*, 127, v. 5-6, p. 124.

⁶² Virgile, *Énéide*, VIII, 626-731. Voir P. Ford, « Ronsard the Painter. A Reading of "Des peintures contenues dedans un tableau" », *French Studies*, n°XL, 1986, p. 32-44 ; M.-M. Fontaine, « Nager, voler », article cité.

Les flots batus des avirons qui sonnent
En tournoiant murmurent et resonnent⁶³.

Le motif de l'errance en pleine mer, qui suggère un nouveau détour vers le poème héroïque, est ainsi associé à la trajectoire circulaire des dauphins et de la flotte de Charles Quint, qui reproduit dans le tableau décrit par Ronsard la disposition concentrique du bouclier virgilien. Les détours du texte mettent ainsi en scène, au cœur de l'*ekphrasis* du tableau, un fragment d'écriture héroïque et descriptive aux contours clos. Dans l'« Elégie à Janet », à l'inverse, l'intertexte virgilien inscrit dans le cadre du portrait de « Cassandre » la linéarité d'un parcours maritime qui fait dévier la description vers le récit d'un combat en pleine mer. La figuration de Cassandre en « Cléopâtre [...] assise au plus haut de sa poupe » met en place une narration épique sous-jacente, qui se prolonge bien au-delà des limites du poème : en 1567, dans l'« Élegie à Marie Stuart », la figure de la jeune reine vêtue d'une robe « Qui s'enfle comme un voile, quand le vent/ Souffle la barque, et la pousse en avant », évoquera encore au poète une reine dans son vaisseau, entourée de mer et de voiles⁶⁴.

Chez Ronsard, l'image de la navigation apparaît donc comme un moyen de suggérer un parcours poétique reliant des poèmes de forme et de ton différents. L'errance, la nage et la trajectoire des « nef » ronsardiennes mettent en valeur un principe d'écriture qui progresse à travers les détours du texte et les expérimentations descriptives. Ces images, qui font affleurer leur intertexte pindarique, homérique ou virgilien dans l'écriture ronsardienne, contribuent aussi à mettre en scène la *persona* héroïque du poète. Aussi la dernière occurrence que nous évoquerons provient-elle de l'un des poèmes les plus autobiographiques de Ronsard, une ode du *Bocage* de 1554 adressée à Pierre de Pascal, qui évoque en ces termes le voyage du poète, alors page du duc d'Orléans, en Ecosse à la fin des années 1530 :

Plus de trois jours entiers dura ceste tempeste
D'eau, de gresle, et d'eclairs nous menassant la teste :
À la fin arrivés sans nul danger au port,
La nef en cent morceaux se rompt contre le bord, [...]
Et qui servoit flottant aux ondes de jöüet⁶⁵.

⁶³ Ronsard, *Odes*, II, 28, v. 75-78, Lm I, p. 263.

⁶⁴ Ronsard, « Elegie à Marie Stuart », *Le Troisième livre des Elégies* (1567), Lm XIV, p. 152. Voir aussi M. Dassonville, *Ronsard, étude historique et littéraire*, V. *Un Brasier sous la cendre* (1565-1575), Genève, Droz, 1990, p. 55-60, et M.-M. Fontaine, « Nager, voler », article cité.

⁶⁵ Ronsard, *Le Bocage*, « À Pierre de Pascal », v. 67-70 et 74, Lm VI, p. 67-68.

Les échos héroïques qui caractérisent ce passage illustrent la force descriptive et suggestive des images maritimes et du motif de la navigation : celles-ci intronisent le poète lui-même comme auteur et protagoniste d'une fiction héroïque que mettent en place, de recueil en recueil et à travers leurs multiples détours, les œuvres ronsardiennes des années 1550.

C. Figures serpentines : sinuosités descriptives

Le motif de la navigation, de l'errance et des « méandres » du poème fait enfin surgir une troisième forme de parcours poétique dans les textes de notre période : celle-ci n'est plus matérialisée par l'image d'une trajectoire aérienne ou aquatique, mais par le mouvement rampant et non moins sinueux d'un animal récurrent dans la poésie des années 1550 : le serpent et ses avatars naturels ou monstrueux, Hydres, Méduses et autres Gorgones, qui introduit un nouveau motif héroïque dans la poésie, tout en attirant l'attention sur la progression tortueuse de l'écriture poétique. Rappelons que la figure serpentine est aussi un motif ornemental qui rappelle les formes des corps maniéristes et qui constitue donc un objet de prédilection des vives représentations poétiques⁶⁶. Au début du XVI^e siècle à Rome, la redécouverte de la statue représentant Laocoon et ses fils piégés par un serpent connaît un fort retentissement en Europe, tant auprès des sculpteurs comme Michel-Ange que des écrivains. La « Romae Descriptio » de Du Bellay se fait encore l'écho, dans les années 1550, de l'admiration unanime pour cette œuvre si expressive, qui témoigne aussi du succès de la figure serpentine auprès des artistes et des lettrés⁶⁷.

Dans les poèmes des années 1550, la présence du serpent introduit d'abord un élément riche de connotations symboliques et mythologiques. Le serpent envahit les récits mythologiques classiques, représentant tantôt une puissance mortifère – chevelure de serpents de Méduse, serpent meurtrier d'Euridyce –, ou un principe de désordre – l'Hydre de Lerne et les Géants « serpents-pieds »⁶⁸ –, tantôt au contraire une image de

⁶⁶ Voir *supra*, ch. IV, « Représentations complexes... ».

⁶⁷ Du Bellay, *Poemata*, « Romae Descriptio », v. 77-78. La découverte de la statue du Laocoon, identifiée par le sculpteur F. da Sangallo comme l'œuvre décrite par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXVI, 37), date de 1506. On supposa que les vers de Virgile sur la mort de Laocoon (*En.*, II, 199-224) étaient inspirés de la sculpture elle-même.

⁶⁸ Sur cette caractéristique des Géants, voir A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, p. 323. Les *Épithètes* de M. de la Porte indiquent « serpents-pieds » à l'entrée « Géants ».

régénérescence : le serpent est aussi l'emblème d'Esculape, figure mythique du médecin résurrecteur que brandit Du Bellay dans *La Deffence*. À ces significations symboliques s'ajoute évidemment, au XVI^e siècle, le poids d'un imaginaire religieux, biblique, qui identifie simplement le serpent au mal ou qui l'associe, plus généralement, à la tentation.

1. Serpents et créatures hybrides : figurations du monstrueux

L'image du serpent apparaît ainsi à plusieurs reprises comme l'une des figures que peut prendre le « monstre Ignorance », ennemi du savoir et de la poésie. Dans la *Musagnoeomachie*, Méduse et le « serpent Lernean », ou Hydre de Lerne, sont tous deux mentionnés parmi les plus malfaisantes des créatures mythologiques, tandis que l'Ignorance, désignée comme un « pithon », est ainsi représentée :

Le monstre aux piez de serpent,
Qui d'une ecailleuse trace
Le long des cuisses luy pent,
Et le ventre luy embrasse⁶⁹.

Le symbole du serpent favorise ainsi une hypotypose de l'Ignorance, incarnée sous la forme d'un monstre. La figure serpentine revient dans le poème à travers l'image des Euménides ou Erynnies, que le poète invoque, cette fois, pour venir terrasser le monstre :

Allez, filles de la nuit,
De longs serpents chevelues
Suivez le monstre, qui fuit
Sur ses grand's pates velues.
De cent coulevres elues
Dessus vostre horrible front
Glancez-luy le col en ront [...].

De l'écailleux serpent au « monstre » juché sur ses « pates velues », l'Ignorance apparaît comme une figure métamorphique et d'autant plus insaisissable ; ses représentations successives, associées au mouvement fuyant du reptile, suggèrent la multiplicité des formes que peut revêtir cette sournoise figure. En revanche, dans cet univers instable, les Erynnies « de serpents chevelues », avatars de l'ambivalente

⁶⁹ Du Bellay, *La Musagnoeomachie*, v. 409-412, Chamard IV, p. 22.

Méduse, peuvent aussi apparaître comme un moyen de combattre l'Ignorance par l'éloquence. Tour à tour ennemi et allié, poison et remède, le serpent permet ainsi d'introduire une esthétique de l'« horrible » et d'incarner la puissance mythique d'un combat censé affirmer le pouvoir de la poésie.

Un combat similaire est développé dans « Le combat d'Hercule et d'Acheloüs » des *Jeux rustiques*, où le dieu-fleuve Acheloüs, dont les métamorphoses successives rappellent précisément celles de l'Ignorance, « contrefait » le serpent, rappelant à Hercule ses exploits passés : sa victoire, dès son plus jeune âge, contre les serpents venus attaquer son berceau, et son combat contre l'Hydre. Cette superposition de trois images de serpents suggère un combat sans cesse recommencé contre les figures de l'Ignorance. Enfin, le serpent peut aussi incarner une force de discorde moins allégorique et plus inquiétante encore, lorsqu'il évoque par exemple, en 1559, les ambitions prédatrices de Charles Quint contre Henri II :

J'ay mis le joug sur le col mal traictable
De l'Allemant autresfois indontable.
L'Italien par moy s'est veu ranger
Dessous les loix d'un Seigneur estranger [...].
Thunis aussi et sa Goulette forte
Courba le chef sous l'oiseau que je porte [...].
En quelque part que Henry se presente,
Je seray là : et d'une torche ardente,
Ou d'un serpent plein d'effroyable horreur,
Le poursuivray, ainsi qu'une Fureur. [...]
Le vieil desdain, la hayneuse ranceur
Que si long temps je céle dans mon cœur
S'appaisera, pourvu que toute Espagne
Dedans un lac de sang François se baigne⁷⁰.

Là encore, le serpent associé à sa silhouette tortueuse l'image de la métamorphose. Le mouvement courbe suggéré par le « joug » sur le « col » de l'Allemagne, puis par le chef « courb(é) » de Tunis « sous l'oiseau » annonce la mutation de l'Aigle impérial en serpent assoiffé de sang, et souligne l'existence d'une menace rampante et permanente d'un principe de discorde bien au-delà de la mort prochaine de l'empereur. Le « Discours au roy sur la trefve de 1555 », qui célébrait pourtant un espoir de paix, associait déjà Charles Quint à la figure de « La Discorde inhumaine/ Aux tresses de serpents ». Qu'il incarne ainsi l'Ignorance, l'éloquence ou une force de désordre, le serpent représente donc la menace toujours présente d'un retour à la dysharmonie

⁷⁰ Du Bellay, *Poésies diverses* (1559), XIII, v. 9-10, 11-12, 17-18, 141-144 et 155-158, Chamard V, p. 328-338.

originelle, mais aussi la possibilité d'un combat épique grâce auquel la poésie retrouverait ses droits.

L'image du serpent est également très présente dans la poésie de Ronsard, où elle apparaît à la fois comme une figuration menaçante de l'Ignorance ou de la discorde, et comme une image de l'écriture poétique : c'est ce que met en évidence un texte comme la « Harangue du duc de Guise aux soudars de Mez » que nous avons étudié dans un précédent chapitre⁷¹. Il faut évidemment préciser que la figure serpentine envahit la poésie ronsardienne bien avant ce poème, et qu'elle introduit dès les premiers recueils le motif du combat épique contre les « monstres » ennemis de la poésie ; elle suggère aussi, en déroulant la longue et sinueuse silhouette du serpent de poème en poème, une continuité entre différents types de descriptions. Comme chez Du Bellay, le serpent figure un principe d'ignorance ou de désordre qui permet de mettre en scène un long combat épique en faveur de la poésie, comme dans l'ode « A sa Muse », contemporaine de la *Musagnoemachie*, qui exhorte la Muse à combattre le « serpent » :

Sus donques l'Envie surmonte,
Coupe la teste à ce serpent,
Par tel chemin au ciel on monte,
Et le nom au monde s'epend⁷².

Le même motif apparaît sur un mode plus léger dans le *Bocage* de 1554, où le poème consacré à « La Grenouille » met en scène une confrontation héroï-comique avec un serpent qui tente d'assiéger le « royaume » du batracien et qui finit étouffé « au fond du ruisseau »⁷³.

Enfin les longs poèmes narratifs, comme la « Harangue du duc de Guise » et les *Hymnes* font surgir à plusieurs reprises la silhouette du serpent, sous son aspect naturel ou sous celui, mythique, d'une Hydre, d'un Dragon ou d'une Méduse. Figure menaçante et souvent mortifère, mais aussi ambivalente, elle incarne tour à tour l'Ignorance ennemie de la poésie, la Discorde ennemie de la cohésion politique, voire, dans le cas de Méduse, une image de la parole pétrifiée, qui tantôt menace le discours même du poète, tantôt au contraire renvoie à ses ennemis le reflet de leur propre impuissance. Dans la « Harangue », ces figures envahissent le texte et dessinent une

⁷¹ Voir *supra*, ch. IV, « La Harangue de monseigneur le duc de Guise... ».

⁷² Ronsard, *Odes* (1550), v. 17-20, Lm I, p. 237-238.

⁷³ Ronsard, *Le Bocage* (1554), « La Grenouille », v. 23-28, Lm VI, p. 84.

cohérence sous-jacente entre les différents avatars ronsardiens du serpent⁷⁴. L'« Hymne de Henri II », également publié en 1555, exploite les mêmes motifs dans la perspective d'un éloge politique du souverain et de son entourage : le cœur de Marguerite de France, protectrice des arts et des lettres, que les poètes louaient comme une nouvelle Minerve et un rempart contre l'ignorance, est comparé à un « escu » figurant

[...] le chef de la Gorgone
Qui transforme en rocher l'ignorante personne
Qui s'ose approcher d'elle et veut louer son nom [...]⁷⁵.

Le roi lui-même bénéficie d'une puissance comparable à celle de Jupiter, que ne sauraient atteindre ni les aléas du passage des saisons et des catastrophes naturelles, ni « le trac ecaillé des dragons venimeux » (v. 506) qui pourraient faire obstacle à l'expansion du royaume. Cette image virgilienne est ensuite précisée quand le poète retrace les exploits passés du roi :

Tu pris Mets en passant, puis venu sus la rive
Du Rhin, là t'apparut l'Alemaigne captive,
Laquelle avoit d'ahan tout le dos recourbé,
Ses yeux estoient cavez, son visage plombé,
Son chef se herissoit à tresses dépliées,
Et de chesnes de fer ses mains estoient liées⁷⁶ [...].

L'allégorie de l'Allemagne captive évoque une Méduse qui n'est pas sans rappeler la figure de la Discorde « aux tresses de serpents » dans le « Discours » de Du Bellay sur la trêve de 1555. Le serpent suscite ainsi, chez ces deux poètes, une figuration concrète d'un double combat, politique et poétique, que sa silhouette tortueuse contribue à mêler. La figure du souverain et celle du poète se rejoignent finalement dans celle d'Hercule, qui représente l'image par excellence de la puissance et de l'éloquence, le mythique tueur de serpents, voire le héros d'une nouvelle épopée mythologique et chrétienne, auquel Ronsard consacre en 1555 son hymne de l'« Hercule chrestien » :

Hé qu'est-ce apres de Junon homicide,
Qui envoya dans le berceau d'Alcide
Deux grans serpens pour le faire perir,
Qu'Herodes roy [...]

Hé qu'est-ce apres de ces monstres infectz
De ces dragons par Hercule deffaictz ?

⁷⁴ Sur ce poème, voir *supra*, ch. IV, « La Harangue... : les replis de l'*ekphrasis* ».

⁷⁵ Ronsard, *Les Hymnes* (1555), « Hymne du treschrestien roy... Henry II », v. 475-477, Lm VIII, p. 30.

⁷⁶ *Ibidem*, v. 603-608.

De mille horreurs, de mille estranges bestes,
De ce serpent effroyable en sept testes, [...]
Qui tous vivoient comme monstres difformes ?
Si non le Vice, et les Pechez enormes [...]⁷⁷.

Le serpent se pare dans ces vers d'un imaginaire mythologique et biblique qui ajoute, à la figuration de la discorde, l'image du « vice » et des « péchés ». Le serpent devient ainsi l'image unifiée de toute menace de désordre, tandis qu'Hercule confirme son statut de héros civilisateur, associé à la puissance politique et à l'éloquence poétique, elles-mêmes unies dans leur combat contre les « monstres » ennemis de l'harmonie.

2. Cycles descriptifs

Par sa récurrence même, l'image du serpent prend sens à mesure qu'elle parcourt les textes de notre période, en même temps qu'elle contribue à mettre en scène les sens et les enjeux de cette poésie. Elle unit les figures de l'ignorance et celles de la discorde, les créatures mythologiques et les armées de Charles Quint, et elle suggère le pouvoir politique et civilisateur de la poésie, en assimilant les combats des poètes et de leurs « Muses » à ceux d'Henri II et d'Hercule. L'image du serpent participe donc d'un grandissement épique et mythologique de l'activité poétique.

Certaines occurrences de cette image laissent du reste entrevoir une figuration plus positive ou du moins plus ambivalente du serpent, comme dans le cas de la figure de Méduse, dont on a vu qu'elle représentait une force de pétrification tantôt associée à l'impuissance du discours poétique, tantôt au contraire au pouvoir de l'éloquence, dès lors que le poète, en retournant cette figure contre les ennemis de la poésie, parvenait à en inverser le sens. Méduse ou la Gorgone peuvent dès lors renforcer le pouvoir rhétorique d'une imprécation, comme dans le sonnet 123 des *Amours* de 1552, adressé selon Muret aux « muguets et mignons de cour [...] aians le cerveau trop foible pour entendre les escrits de l'auteur », qui rappelle les odes adressées en 1550 « À Denise Sorcière » :

Ta levre soyt d'un noyr venin mouillée,
Tes cheveux soyent de viperes couvers.
Du sang infait de ces groz lezardz vers
Soyt ta poictrine et ta gorge souillée [...].
Je foudroyray de tes Monstres l'effort :

⁷⁷ *Ibidem*, « L'Hercule chrestien », v. 159-162 et v. 173-180.

Autant de foyes que tu seras leur guide
Pour m'assailir dans le seur de mon fort,
Autant de foyes me sentiras Alcide⁷⁸.

La représentation d'« Alcide » (Hercule) terrassant les « Monstres », dont la valeur comparative est explicitement mise en avant, prend cette fois un sens clairement métapoétique : le poète-Alcide, fort de la puissance de son éloquence, brandit la figure de Méduse pour contraindre au silence ses adversaires à la cour.

Mais l'image du serpent peut aussi revêtir une signification symbolique plus clairement et plus entièrement positive. Chez Ronsard, le serpent est ainsi associé au pouvoir de métamorphose de la poésie :

Plusieurs de leurs cors denués
Se sont veuz en diverse terre
Miraculeusement mués,
L'un en serpent, et l'autre en pierre,
L'un en fleur, l'autre en arbrisseau,
L'un en loup, l'autre en colombelle⁷⁹ [...]

La mue saisonnière du serpent fait de cet animal l'image idéale d'une poésie capable de multiples métamorphoses, et qui reste pourtant unique et cohérente. Derrière le modèle ovidien que célèbre Ronsard dans ce passage, c'est à sa propre poésie qu'il se réfère, à la puissance mythifiante de ses vers. La mue du serpent, enfin, constitue un symbole de régénération, qui souligne aussi, chez Du Bellay comme chez Ronsard, le pouvoir de perpétuation de la poésie, et sa résistance au combat sans cesse recommencé contre l'Ignorance. L'aspect circulaire du serpent qui se mord la queue apparaît dans plusieurs poèmes comme l'image d'une forme qui ne cesse de se renouveler, malgré les menaces dont elle fait l'objet, comme chez Ronsard :

Comme l'aigle fond d'en haut
Ouvrant l'épés de la nüe,
Sur l'aspic qui lesche au chaut
Sa jeunesse revenüe [...]⁸⁰.

La mue ou le rajeunissement du serpent suggère un mouvement cyclique qui infléchit le cours de la poésie dans le sens d'un incessant recommencement. Chez Du Bellay, le

⁷⁸ Ronsard, *Les Amours* (1552), 123, v. 3-6 et 11-14, Lm IV, p. 120-121. Pour la référence au *Commentaire* de Muret, voir la note de P. Laumonier, *ibidem*.

⁷⁹ Ronsard, *Les Meslanges...* (1555), « Ode à sa maïstresse », Lm VI, p. 258.

⁸⁰ Ronsard, *Odes* (1550), III, 25, v. 57-60, Lm II, p. 71. Sur le potentiel suggestif de cette image du serpent-*ouroboros* (serpent mordant sa queue) chez Ronsard, voir aussi A.-P. Pouey-Mounou, *L'Imaginaire cosmologique...*, p. 330.

motif de la mue s'enrichit d'une signification spirituelle. Dans le « Tombeau » de Marguerite de Navarre, il constitue non seulement une image de la poésie, mais aussi le mouvement d'une âme délivrée de son enveloppe charnelle, dont on a entrevu l'importance, dès *L'Olive*, pour la définition d'une poésie désormais vouée à chanter une plus haute forme de « vie ». Associée à l'antithèse « mort »/ « vie », la mue du serpent devient un nouvel avatar du motif de l'envol poétique.

La grand'Royne est morte au corps,
Non en l'esprit, qui n'est ores
Gisant au nombre des morz,
Mais vif comme il fut encores.
[...]
Si le corps est pourrissant,
Non la louenge et la gloire.
Ainsi ne va pourrissant
La poétique memoire.
[...]
Comme depouillant sa peau
Le Serpent se renouvelle :
Laissant mon corps au tombeau
J'ai repris forme nouvelle⁸¹.

Symbole de régénération de l'âme et de l'écriture, le serpent accompagne ainsi, de son mouvement tantôt sinueux, tantôt circulaire, le renouvellement et l'élévation de la poésie.

Dans les années 1550, les principales métaphores du texte poétique que nous avons dégagées participent ainsi d'une *enargeia* poétique qui donne à voir, par la récurrence de certains motifs auxquels elle donne vie et mouvement d'un poème à l'autre, autant d'itinéraires poétiques à la fois distincts et étroitement entremêlés. Les images du vol, de la navigation et le mouvement rampant ou circulaire du serpent contribuent à tracer des parcours qui figurent le renouvellement et l'élévation de l'écriture poétique, ainsi que le cheminement de celle-ci vers sa propre mythification, voire son héroïsation. Les errances du poète, les « plis » et les « replis » du poème constituent autant de métaphores d'une poésie qui se construit aussi dans les détours descriptifs. Enfin, ces images empruntées pour la plupart à la poésie des anciens, Homère, Pindare, Virgile et Ovide, font affleurer la présence du modèle poétique dans les textes mêmes de nos auteurs, et rendent ainsi visible le travail d'imitation et de réappropriation qui jalonne la construction d'une poésie renouvelée.

⁸¹ Du Bellay, « Tombeau de Marguerite royne de Navarre, v. 257-260, Chamard IV, p. 260.

II. De l'*ekphrasis* à l'hypotypose : les « ecstasiques descriptions »

La place des détours descriptifs met ainsi en évidence, dans la poésie des années 1550, la part de la fantaisie et de l'errance dans l'élaboration d'une poétique de la vive représentation. Celle-ci participe en effet d'une poésie qui se donne comme inspirée, voire issue d'une fureur sacrée, tout en revendiquant la part de l'art et la liberté créatrice de son auteur. Le motif de l'errance descriptive, dont on vient de voir l'importance dans les métaphores du texte, est à l'image de cette double vocation de la poésie : elle illustre d'une part le mouvement d'une écriture emportée par les visions que lui inspire l'imagination du poète inspiré ; d'autre part, elle traduit la puissance d'une « fantaisie » poétique qu'il nous faudra redéfinir, entre imagination et pouvoir créateur, et qui ne se manifeste jamais tant que dans la pratique de la vive représentation. Il reste à voir comment évolue cette conception de l'imagination poétique et ses relations avec la vive représentation. La forme même des descriptions et le rôle respectif des *ekphraseis* et des hypotyposes traduisent en effet, de recueil en recueil, la richesse et la variété des rapports entre description et « fantaisie », mais aussi l'évolution du regard que portent les poètes sur le pouvoir parfois ambivalent de l'imagination poétique.

A. Vive représentation et « fantaisie » poétique

La vive représentation participe en effet d'une poétique de la « fantaisie » : celle-ci s'identifie encore au XVI^e siècle à la *phantasia* des anciens, qui désigne, rappelons-le, la faculté de former des images mentales⁸². Associée au motif de l'envol ou de l'errance, la vive représentation peut apparaître comme la manifestation d'une imagination nourrie par une forme d'inspiration supérieure, voire divine. La fantaisie poétique apparaît plus précisément comme le fruit d'une inspiration poétique qui doit

⁸² Voir *supra*, ch. I, « *Enargeia* et *phantasia*... ». Pour une synthèse sur le problème de la fantaisie au XVI^e siècle, voir C. Pigné et A. Vintenon, « Introduction » à *L'Imagination / La Fantaisie de l'Antiquité au XVII^e siècle*, textes édités par N. Corréard, A. Vintenon et C. Pigné, revue en ligne *Camena*, n° 8, décembre 2010, 7 p. Sur la question de la fantaisie chez Ronsard, voir aussi l'étude récente de C. Pigné, *De la Fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, 2010.

sans cesse être alimentée par l'art poétique et par la volonté créatrice du poète⁸³. La mise en scène des rapports entre description et fantaisie, au cours de la période étudiée, montre qu'une rupture de cet équilibre menace les fondements mêmes de la poésie descriptive, et lui fait subir de profonds changements formels.

1. « Douce erreur » ou « monstrueuse fantaisie » : les détours de l'imagination

Du Bellay n'associe que rarement la faculté descriptive à un pouvoir sacré ; dès la *Deffence*, en 1549, il insiste davantage sur la nécessité du « labour » poétique, qui nourrit le « génie » propre du poète⁸⁴. Mais il n'en recourt pas moins, dans quelques textes, au *topos* de la « sainte » fureur des Muses qui envahit la fantaisie du poète.

Dès le berceau la Muse m'a laissé
Cest aiguillon dedans la fantaisie. [...]
Mais ce n'est pas sans quelque utilité,
Que telle erreur si doucement nous lie.
Elle esblouit les yeux de la pensee
Pour quelquefois ne veoir nostre malheur,
Et d'un doux charme enchante la douleur
Dont nuit et jour nostre ame est offensee⁸⁵ [...].

Dans ce poème-dédicace qui introduit les sonnets des *Regrets*, Du Bellay associe le motif de l'« erreur » aux images visuelles de l'éblouissement et des « yeux de la pensée » qui se distinguent du sens physique de la vue : on retrouve l'image des *oculis mentis* qui fonde chez Quintilien la définition de l'*enargeia*⁸⁶. L'inspiration poétique impose au poète des visions éclatantes qui le détournent du monde sensible et, en l'occurrence, du malheur de son « exil » à Rome. Les images poétiques naissent d'une imagination hors du commun, capable d'accueillir l'« aiguillon » des Muses et d'entraîner le poète, pour reprendre la métaphore filée tout au long du recueil des *Regrets*, dans une « odyssée » descriptive et poétique qui conduit à une transposition du réel par l'écriture.

⁸³ Les analyses qui suivent s'appuient en partie sur notre article « L'*enargeia* chez Ronsard : une poétique de la fantaisie », *L'Imagination/ La Fantaisie...*, *op. cit.*, 22 p.

⁸⁴ Voir F. Cornilliat, « Qu'on ne m'allegue point que les poètes naissent : ardeur et labour dans *La Deffence* », *Du Bellay. Colloque d'Angers*, P. U. d'Angers, 1990, p. 677-687, et *supra*, ch. III, « De l'inspiration à l'imitation ».

⁸⁵ Du Bellay, *Les Regrets* (1558), « À Monsieur d'Avanson », v. 59-60 et 63-68, Chamard II, p. 49.

⁸⁶ Voir *supra*, ch. IV, « L'*enargeia* rhétorique ».

Cependant, de telles références à l'inspiration sacrée restent rares chez Du Bellay. Les sonnets de *L'Olive* évoquent certes une élévation de la poésie vers une inspiration divine, mais celle-ci est présentée comme le fruit d'un effort constant du poète pour s'arracher aux séductions du monde sensible, et non comme un don inné du poète. Le mot même de « fantaisie » est souvent porteur d'une connotation négative dans l'œuvre de Du Bellay, désignant tantôt une imagination trompeuse, productrice de *phantasmata*, tantôt les productions sans règle et sans beauté de l'esprit humain : ainsi dans *L'Olive*, dès 1550, la Jalousie est désignée comme le « fleau de nostre fantaisie » ; en 1558 encore, dans les *Divers Jeux rustiques*, l'« Hymne de la Surdité » (38) dénonce en la « fantaisie » une imagination trompeuse, à laquelle les Stoïciens attribuent le pouvoir d'inventer toutes sortes de maladies imaginaires ; et l'ode « À Olivier de Magni » (19) évoque les « fantaisies » des mauvais poèmes commis par les ignorants rimeurs de cour :

Mais depuis les premiers auteurs,
Un tas de sots imitateurs,
Enflans leurs vaines poësies
De monstrueuses fantaisies,
Ont tout gasté⁸⁷ [...].

La désignation de la fantaisie comme une faculté de l'esprit capable d'engendrer des « monstres » rappelle les motifs du combat contre l'Ignorance qui traverse toute l'œuvre de Du Bellay. Associées à une imagination dépourvue d'inspiration, les errances de la fantaisie n'enfantent que des monstruosité poétiques.

Chez Ronsard, en revanche, la « fantaisie » poétique est souvent associée à un signe d'élection. Sans remettre en cause l'importance accordée au travail poétique, cette idée apparaît régulièrement dans les écrits du poète, qui associent volontiers la fantaisie-*phantasia* à un « don » reçu par l'écrivain, et qui font des vivantes descriptions poétiques la marque d'un esprit habité par une inspiration sacrée. Si le motif de la « fureur » sacrée, qui entraîne le poète dans les errances de l'écriture, apparaît surtout dans les premiers recueils ronsardiens et notamment dans certaines *Odes*, cette conception de la « fantaisie » poétique comme expression d'un naturel d'exception se prolonge jusque dans la fin des années 1550. Dans l'« Elegie à Choiseul », en 1556, Ronsard oppose ainsi le talent du vrai poète à la pauvreté d'invention de cette « tourbe

⁸⁷ Du Bellay, *Divers Jeux rustiques*, 19, v. 165-169.

inconnue/ Des serfz imitateurs ». La « fantaisie » est explicitement désignée comme la part divine du poète :

Chetifz ! qui ne sçavoient que nostre poësie
Est un don qui ne tombe en toute fantasie,
Un don venant de Dieu, que par force on ne peut
Aquerir si le Ciel de grace ne le veut⁸⁸.

Cette définition de la fantaisie prépare l'éloge du poète Rémi Belleau, que Ronsard consacre comme le septième membre de sa « Pliade » et qui venait précisément de publier ses *Petites inventions*, un recueil de courts poèmes descriptifs. Belleau représente dans ce texte un modèle de poète habité par une « docte fureur » (v. 52), définie comme un parfait équilibre entre l'inspiration et le travail poétique, qui s'exprime de manière privilégiée dans la poétique descriptive. Nourrie par une forme supérieure d'inspiration, la « fantaisie » du poète se traduit par une poétique de la vive représentation, où se manifeste de manière vivante et colorée le haut savoir du poète.

2. De l'errance inspirée aux errements « fantastiques »

Pourtant, si cette conception élevée de la fantaisie poétique perdure jusque dans les textes publiés vers 1560, les propos de Ronsard, ainsi que sa pratique même de la description, illustrent aussi une évolution des rapports entre vive représentation et fantaisie poétique, qui laisse parfois entrevoir une certaine méfiance envers les pouvoirs de l'imagination. Autour de 1555 apparaît en effet, dans la poésie ronsardienne, une tendance à associer aux fantaisies de l'esprit non plus l'errance du poète inspiré, mais les errements d'une imagination dérégulée. Comme l'a montré de façon éclairante O. Pot, la poésie ronsardienne témoigne alors d'un nouveau rapport à l'imagination poétique : aux *Odes* et au premier livre des *Amours* de 1552, qui mettaient en scène une poétique de la « fureur » caractérisée par la description des « visions » inspirées du poète, succède une poésie qui dénonce les illusions et le leurre des images⁸⁹. De cette évolution témoignent par exemple les deux occurrences du verbe « fantastiquer » entre 1552 et 1556 : dans le sonnet 106 des *Amours* adressé au peintre Nicolas Denisot, le

⁸⁸ Ronsard, « Elegie... à Chretophle de Choiseul », *Le Second Livre des Hymnes* (1556), v. 25-28, Lm VIII, p. 351.

⁸⁹ O. Pot, *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.

verbe « fantastiquer », auquel M.-A. de Muret donnait une signification neutre – « imaginer en son esprit » – était associé à une élévation de l'âme vers la contemplation des plus parfaits modèles divins :

Et pour ma dame au parfait concevoir,
Sur les plus beaux *fantastique* un exemple⁹⁰.

Le même verbe apparaît, dans un tout autre emploi, dans une chanson de la *Nouvelle continuation* de 1556, ou plutôt dans une variante ajoutée à cette chanson en 1578, comme pour souligner, précisément, le nouveau regard porté sur le pouvoir de la fantaisie :

Mais ma raison est si bien corrompue
Par une faulce imagination
Qui nuit & jour je la porte en la veue,
Et sans la voir j'en ay la vision.
Comme celuy qui contemple les nues
Fantastiquant mille monstres bossus,
Hommes, oiseaux & chimeres cornues,
Tant par les yeux nos esprits sont deceus⁹¹.

L'emploi du verbe « fantastiquer » renvoie dans ces vers aux excès auxquels peut porter une imagination envahie par des perceptions faussées, des *phantasmata* : « fantastiquer » est dans ce contexte synonyme de « délirer ». Comme l'explique là encore O. Pot, la notion de fantaisie fait en effet l'objet chez Ronsard, à partir de 1555, d'une forte « médicalisation » : elle est peu à peu associée à une mélancolie qui envahit la *phantasia* de perceptions déformées. La confrontation entre le sonnet de 1552 et la chanson de 1556 oppose ainsi la fantaisie produite par la « docte fureur » du poète ou de l'artiste inspiré, à l'exemple de Belleau ou de Denisot, et les délires du poète « fantastique » trompé par son tempérament mélancolique. « Fantastique » peut dès lors rimer avec « mélancolique », comme dans ces vers extraits de la même chanson de 1556 :

Voilà comment pour estre fantastique

⁹⁰ Ronsard, *Les Amours* (1552), 106, v. 7-8, Lm IV, p. 104-105. Nous soulignons. Sur ce sonnet, voir *supra*, ch. IV, « Les portraits de Cassandre... ».

⁹¹ Ronsard, *Nouvelle Continuation des Amours de P. de Ronsard...* (1556), « Chanson », v. 17-24, Lm VII, p. 278. Nous soulignons. Les trois derniers vers constituent une variante de l'édition de 1578. Le texte original donnait « Pour adviser mille formes là sus / D'hommes, d'oyseaux, de chimeres cornues/ Et ne voit rien, car ses yeux sont deceuz ». Sur ce texte, voir l'article J. C. Nash, « “Fantastiquant mille monstres bossus” : Poetic Incongruities, Poetic Epiphanies, and the Writerly Semiosis of Pierre de Ronsard », *Romanic Review*, 84, n°2, 1993, p. 143-162.

En cent façons ses beaultez j'apperçoy,
Et m'esjouys d'estre melancolique
Pour recevoir tant de formes en moy⁹².

La « mélancolie » est en effet associée à une « maladie » de l'âme engendrée, en l'occurrence, par l'amour, qui substitue une « fureur de fantasie » (v. 75) à la « docte fureur » du poète inspiré. L'imagination du poète « fantastique » dévoie ainsi la poétique de l'*enargeia*, et n'engendre plus que monstres et chimères poétiques. C'est ainsi que, dans l'*Abrégé de l'art poétique* de 1565, Ronsard met encore en garde contre les inventions « fantastiques » produites par une imagination fiévreuse et dérégulée, fruit d'un tempérament « mélancolique » et « frenetique », qu'il oppose aux « grandes et belles inventions » de l'inspiration tempérée par l'art⁹³. Les préfaces de la *Franciade* viendront bien plus tard préciser ces propos en introduisant la notion de « vraisemblable » et en soumettant les exigences de la poétique descriptive au respect des règles de la *mimesis* et de la « commune opinion » des lecteurs⁹⁴. Le poème chevaleresque de l'Arioste devient alors, on s'en souvient, l'exemple même d'une « poésie fantastique », à l'aspect « contrefaict et monstrueux »⁹⁵.

La pratique poétique et théorique de Ronsard laisse ainsi apparaître, à partir de 1555, deux conceptions de la fantaisie et des vives représentations poétiques : la première fait de la description le fruit d'un naturel inspiré, parfois même sujet à des « visions » qui emportent le poète, sans pour autant nuire à sa maîtrise de la langue et des formes poétiques ; la seconde fait émerger une forme d'*enargeia* « fantastique », fruit d'une imagination malade et « frénétique » et sujette aux errements descriptifs. C'est entre ces deux approches du rapport entre fantaisie et création poétique que s'exprime dans les années 1550 la vive représentation ronsardienne.

B. Ekphrasis et hypotypose : du mimétique au « fantastique »

La fantaisie poétique se prête donc à différentes formes descriptives, selon que celles-ci expriment le pouvoir créateur d'une imagination poétique inspirée et en pleine maîtrise de ses moyens poétiques, ou qu'elles mettent en scène les fantasmes et les

⁹² *Ibidem*, v. 69-72, p. 280.

⁹³ Ronsard, *Abrégé de l'art poétique* (1565), Lm XIV, p. 13.

⁹⁴ Sur la notion de *mimesis*, voir *supra*, ch. II, « Mimesis et vive représentation dans les poétiques françaises ».

⁹⁵ Ronsard, Préface « Au Lecteur », *La Franciade* (1572), Lm XVI, p. 4.

chimères élaborées par une imagination trompeuse, susceptible, déjà, d'être aussi « maîtresse d'erreur et de fausseté »⁹⁶. Cette désignation ambivalente de la fantaisie se manifeste notamment dans la part respective accordée à l'*ekphrasis* et à l'hypotypose dans les passages descriptifs. Si ces deux figures sont présentes tout au long de notre période, la prédilection de certains poèmes pour l'une ou l'autre forme descriptive n'en reste pas moins significative du rapport qu'entretiennent les poètes à la vive représentation, à ses possibilités et à ses fonctions. Nous avons opté, sur ce point, pour un parcours chronologique qui nous permettra de mieux dégager l'évolution du statut des vives descriptions dans la poésie de la période étudiée. Pour les raisons que nous avons précédemment évoquées, qui tiennent notamment à l'évolution du rapport qu'entretient Ronsard à l'imagination poétique, mais aussi au moindre crédit qu'accorde à celle-ci Du Bellay, la périodisation retenue découle essentiellement de la poésie ronsardienne. La poésie de Du Bellay retiendra toutefois notre attention pour des rapprochements ponctuels.

1. La fantaisie descriptive : détours et reflets de l'ekphrasis (1550-1555)

La poétique descriptive du début des années 1550 est souvent placée sous le signe de la « fureur » et de l'errance, ou du moins d'une inspiration puissante qui conduit le poète à représenter la réalité, à la transfigurer par son imagination clairvoyante, et éventuellement à en révéler le sens. Telles sont les « extatiques descriptions » qu'exalte encore la seconde préface de la *Franciade* (1587). Elles désignent précisément ces représentations poétiques nées d'une « fantaisie » inspirée, productrice d'*enargeia* poétique :

Et davantage si tu lis ceste oraison indigne et farouche de Iarbas Jupiter son pere [...] et mille autres telles extatiques descriptions, que tu liras en si divin aucteur, lesquelles te feront poète, encores que tu fusses un rocher, t'imprimeront des verbes, et t'irriteront les naifves et naturelles scintilles de l'ame que des la naissance tu as receues, t'inclinans plus tost à ce mestier que à cestuy-la : car tout homme dès le naistre reçoit en l'ame je ne sçay quelles fatales impressions, qui le contraignent suivre plustost son Destin que sa volonté⁹⁷.

⁹⁶ Selon l'expression de Pascal, *Pensées*, Br. 82, Laf. 44, fragment « Imagination », éd. G. Ferreyrolles, Paris, Le Livre de Poche, 2008.

⁹⁷ Ronsard, « Préface sur la *Franciade*, touchant le Poème héroïque » (publication posthume, 1587), Lm XVI, p. 333.

Les vives descriptions sont précisément définies dans ce passage comme le fait d'une imagination « contrainte » par le « destin » du poète, mais sans cesse nourrie par les textes des anciens, qui contribuent à « imprimer » en elle les images que l'écriture va ensuite s'efforcer de susciter à son tour dans l'esprit du lecteur.

Chez Ronsard, les *ekphraseis* des *Odes* et de quelques autres poèmes composés entre 1550 et 1555, que nous avons précédemment étudiées, constituent autant d'exemples de cette description à la fois inspirée et soigneusement travaillée, qui parvient à articuler l'éclat artistique et poétique de la représentation à la révélation d'un sens caché derrière les choses sensibles. Même si cet idéal est présent dans le discours critique ronsardien tout au long de la carrière du poète, de telles descriptions apparaissent plus fréquemment entre 1550 et 1555, où elles manifestent une confiance affichée dans les possibilités représentatives de la poésie, et dans leur capacité d'égaliser les descriptions homériques et virgiliennes. L'analyse de quelques poèmes des *Odes*, des *ekphraseis* de quelques *Hymnes* de la « Harangue du duc de Guise » ou encore de l'« Elegie à Janet », ainsi que l'étude des métaphores du parcours poétique nous ont permis d'entrevoir comment la description inspirée s'inscrivait dans le poème par la mise en scène d'une disposition digressive, parfois erratique, qui traduisait le pouvoir de la fantaisie poétique et l'activité d'une imagination toujours en mouvement. Les *ekphraseis* d'œuvres d'art et les descriptions mythologiques, qui associent la précision mimétique, l'éclat de la représentation artistique et le pouvoir d'une écriture capable de créer l'illusion de vie et de mouvement, constituent les motifs privilégiés de cette « fantaisie » poétique.

En dehors de la poésie élevée des *Odes*, des *Hymnes* et de la poésie d'éloge, ce type de descriptions trouve aussi à s'exprimer, au cours de la même période, dans la poésie plus variée et plus légère du *Bocage* (1554) ou des *Meslanges* (1555), où se manifeste peut-être encore plus nettement le pouvoir de la « fantaisie » ronsardienne – au double sens, cette fois, de *phantasia* et de « caprice » ou de liberté poétiques⁹⁸. En 1554, le poème « Le Narssis, pris d'Ovide », prend prétexte d'une invitation faite au destinataire, le poète François Charbonnier, d'aller dans les bois, pour développer une série d'images poétiques inspirées au poète par le spectacle de la nature printanière. Les images naturelles se mêlent aux réminiscences littéraires et suscitent une série de brèves

⁹⁸ Sur la notion de « caprice », voir par exemple A. Vintenon, « *Phantasia loquitur* : le problème de la réception des fictions de l'imagination dans la théorie littéraire du XVI^e siècle », *L'Imagination/la Fantaisie...*, p. 10-12, et *Idem* (avec C. Pigné), l'« Introduction » du même ouvrage.

descriptions qui se suivent, en apparence, selon les hasards de la promenade et la fantaisie du poète, et qui, en réalité, semblent avoir pour fonction d'illustrer la grande variété d'un style descriptif et de ses sources poétiques. Les boutons de rose esquissent le portrait légèrement érotique d'une jeune fille en fleur (v. 7-10), la douceur du printemps évoque les tableaux naturels et mythologiques des odes horatiennes (v. 11-20), le « murmure » des oiseaux fait naître une représentation bucolique virgilienne (v. 29-34), puis une réminiscence ovidienne du mythe de Philomèle et Procné (v. 35-36) ; enfin la nature toute entière fait ressurgir le souvenir de l'équipée de Jason et des Argonautes, racontée par Apollonios de Rhodes ; elle évoque aussi l'image de Narcisse à la fontaine, qui constitue l'épisode central du poème :

Ceste belle saison me remet en memoire
 Le printans que Jason épointonné de gloire
 Esleut la fleur de Grece, et de son aviron
 Baloya le premier de Thetys le gyron :
 Et me remet encor la meurtriere fontaine
 Par qui le beau Narssis ayma son ombre veine
 Coupable de sa mort, car pour trop se mirer
 Sur le bord etranger lui convint expirer⁹⁹.

La mention de la « mémoire » du poète met au premier plan le pouvoir de l'imagination. Le récit même de Narcisse fait l'objet de multiples digressions descriptives : *locus amoenus* de la fontaine et de la nature environnante (v. 45-57), portrait de Narcisse apparaissant sur la surface lisse de l'eau (v. 73-78), description enfin de la métamorphose en fleur du personnage (v. 167-176). Entre ces multiples *ekphraseis*, le poète pratique aussi une autre forme d'*enargeia* avec le récit vivant, au présent narratif et au discours direct, du moment où Narcisse sombre dans l'illusion de son reflet. Le poème repose ainsi sur une interpénétration constante du descriptif et du narratif¹⁰⁰, qui confère une profondeur mythique à la fantaisie du poète, qui lui donne le pouvoir d'entraîner le lecteur à sa suite dans les détours du texte, et d'imposer à son imagination, comme la fontaine de Narcisse, un simulacre de présence. À la leçon ovidienne s'ajoute alors une réflexion d'ordre métapoétique : comme l'a montré N. Dauvois, « le commentaire didactique », qui prévalait dans le récit ovidien, « se métamorphose en problématique de la représentation »¹⁰¹. L'image même de la fontaine

⁹⁹ Ronsard, « Le Narssis, pris d'Ovide », v. 37-43, *Le Bocage* (1554), Lm VI, p. 76.

¹⁰⁰ Sur la composition du récit mythologique de Narcisse chez Ronsard, voir N. Dauvois, « Le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple, Narcisse », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°16, 1983, p. 41-51.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 43.

au reflet trompeur, « ombre veine », « menteuse idole » et « simulacre » d'une présence réelle, incite à lire le texte comme une mise en scène du pouvoir de la poésie inspirée sur l'imagination du lecteur. La fontaine de Narcisse représentait de fait, depuis *Le Roman de la Rose* qui constitue vraisemblablement un intertexte du poème de Ronsard, une image de la création littéraire et de ses simulacres¹⁰². La fin du poème suggère elle-même une telle interprétation :

J'ai chanté, Charbonnier, dessus les bords de Seine
En ton lós ce Narssis, son ombre, et sa fonteine,
Comme pour l'avant-jeu de plus haute chanson
Que desja je t'apreste,, et à ton d'Avanson, [...]
Si quelque gloire elle a, car lui long tans davant
Que ma barque eust trouvé en sa faveur le vent,
Lui seul et l'Hospital me donnerent courage
A grands coups d'aviron ramer contre l'orage,
Et de gangner le port [...]¹⁰³

On retrouve la métaphore de la navigation et de l'errance, appelée par le motif de l'eau développé tout au long du mythe de Narcisse. Le poème devient donc l'image de la fantaisie poétique ronsardienne, guidée par le désir d'une « plus haute chanson ». Il en renvoie le reflet diffracté en de multiples passages descriptifs, qui traduisent le pouvoir de métamorphose de l'écriture, mais aussi la variété et l'efficacité de l'inspiration descriptive du poète, tour à tour amoureuse, bucolique, mythologique ou épique, autour de 1554-1555.

Dans l'« Elegie du verre », publiée un an plus tard avec les *Meslanges*, on retrouve le motif du reflet avec l'image du verre dont la transparence lumineuse et cristalline rappelle la fontaine de Narcisse. L'éloge du verre se prête à son tour à une réflexion sur le pouvoir de l'*ekphrasis*, favorisée par l'homophonie du « verre » et des « vers » et par l'association du verre à l'ivresse bachique, image ambivalente de l'inspiration poétique et des excès de la fantaisie, que développe dans le même recueil

¹⁰² Le narrateur du *Roman de la Rose* de G. de Lorris aperçoit dans la fontaine de Narcisse le reflet d'un merveilleux bouton de rose dont il tombe aussitôt amoureux : image des dangers de l'amour, mais aussi des leurre de l'imagination et de la création littéraire. Voir G. de Lorris et J. de Meung, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992. Sur le sens du motif de la fontaine dans la poétique du Moyen-Âge et de la Renaissance, voir aussi J. Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *CAIEF*, 1959, n°11, p. 134-158, et E. Baumgartner, « Narcisse à la fontaine : du “conte” à l’“exemple” », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°9, 2002, version en ligne, URL : <http://crm.revues.org/index70.html> (janvier 2007). Chez Ronsard, l'association des boutons de rose à la beauté féminine (v. 7-10), et l'image de la fontaine qui renvoie à Narcisse le reflet des « boutons rosins » de son « beau teint vermeil » (v. 76), ont pu s'inspirer du *Roman de la Rose*, dont Ronsard s'était déjà souvenu dans le sonnet 136 des *Amours* de 1552 : « Hà, Belacueil, que ta douce parolle... » (Lm IV, p. 132).

¹⁰³ Ronsard, « Le Narssis », v. 177-180 et 183-187, p. 82.

l'« Hinne de Bacus ». L'observation du verre offert au poète par le dédicataire de l'élégie, le conseiller Jan Brinon, constitue le point de départ d'un détournement de la poétique de l'éloge vers la description de l'objet :

Il me sufist si l'honneur d'un seul verre,
Lequel tu m'as pour estraines donné,
Est dînement en mes vers blasonné¹⁰⁴.

S'il reflète l'éclat du dédicataire, le verre renvoie aussi, par sa rondeur et par sa capacité de diffracter la lumière, l'image de la voûte céleste ; il associe la transparence du « ciel » et l'éclat du « feu », essentiel à sa confection :

Aussi, vraiment, c'estoit bien la raison
Qu'un feu, venant de si bonne maison
Comme est le ciel, fust la cause première,
Verre joly, de te mettre en lumiere,
Toi retenant comme celestiel
Le rond, le creux, et la couleur du ciel.

Le feu sacré, prométhéen, fait du verre le vestige d'une connaissance divine, qui renvoie le reflet lointain d'une fureur sacrée par laquelle les plus grands poètes « divins » et anciens étaient transportés. L'*ekphrasis* du verre, d'abord fondée sur la comparaison avec les « monstrueuses taces » en or massif, au bord « tout ciselé de fables poétiques » des descriptions homériques, devient ainsi le prétexte à une description mythologique qui fait des premiers souffleurs de verre, les Cyclopes, l'image du véritable « esprit », d'un souffle et d'un « feu » poétique qui remplissent l'imagination, la *phantasia* des poètes inspirés :

C'est un plesir que de voir renfrongné
Un grand Cyclope à l'œuvre embesongné [...].
Come l'esprit enclos dans l'univers
Engendre seul mille genres divers,
Et seul en tout mille especes diverses,
Au ciel, en terre, et dans les ondes perses :
Ainsi le vent duquel tu es formé,
De l'artizan en la bouche enfermé,
Large, petit, creux, ou grand, te façonne
Selon l'esprit et le feu qu'il te donne¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Ronsard, « Elegie du verre, à Jan Brinon », v. 8-10, *Les Meslanges* (1555), Lm VI, p. 165.

¹⁰⁵ *Ibidem*, v. 97-98 et 101-108, p. 170.

Là encore, la présence de l'objet se prête donc au développement d'une *ekphrasis* qui elle-même donne lieu à d'autres formes descriptives, et qui donne à voir le pouvoir d'une fantaisie poétique nourrie par le « feu » de l'inspiration.

Il serait bien sûr réducteur de ne considérer les vives représentations ronsardiennes développées dans la poésie des années 1550-1555 que comme la manifestation univoque d'une imagination inspirée, toujours consciente de ses moyens et de ses possibilités, capable d'exprimer dans le même mouvement la nature exceptionnelle du poète « élu » et la revendication de sa liberté créatrice. Dès cette période se laissent aussi entrevoir les possibles délires d'une fantaisie sujette aux excès causés par l'ignorance ou par l'ivresse. Une place est déjà laissée à d'autres formes de descriptions plus fantaisistes. Ainsi dans le poème des *Folastries* consacré en 1553 à « L'Yvrongne », qui opère un retournement parodique des vives représentations mythologiques et héroïques propres à la poésie inspirée :

Ha là là là là là là là,
Je voy deçà, je voy delà,
Je voy mille bestes cornues,
Mille marmotz dedans les nues [...].
J'en voy de barbus comme hermites,
Je voy les combats des Lapithes,
J'en voy tous herissez de peaux,
J'entr'avise mille troupeaux
De Singes, qui d'un tour de joüe
D'enhault aux hommes font la moüe¹⁰⁶.

Mais c'est surtout à partir de 1555, notamment à travers le motif des songes prophétiques ou des imaginations chimériques, que se développe ce type de descriptions.

2. Songes et prophéties : une poétique de la « vision » (1555-1560)

En effet, la poésie des années 1550-1560 se caractérise par la présence plus importante de descriptions associées aux « visions » du poète, qui manifestent un rapport plus ambivalent à la fantaisie poétique. La vision peut encore être associée à l'activité d'un esprit inspiré et à l'idée d'une efficacité de la représentation. Rappelons

¹⁰⁶ Ronsard, *Livret de Folastries* (1553), VIII, v. 29-32 et 61-66, Lm V, p. 49-50. Le combat des Centaures et des Lapithes vient d'Homère, *Odyssée*, XXI, 295, et d'Ovide, *Métamorphoses*, XII, 210-533. Source : P. Laumonier, *Folastries*, *ibidem*.

que chez Quintilien, le mot *uisio* est utilisé pour traduire la notion d'*enargeia*, et qu'il désigne un moyen d'amplifier la force rhétorique du discours par le pouvoir d'une *phantasia* inspirée, capable de « placer devant les yeux » de l'auditeur les images mentales qu'elle produit. Dans la poésie de notre période, la mise en scène des « visions » produites par l'imagination apparaît encore comme l'héritière de cette tradition.

Le motif du songe est déjà présent, en réalité, bien avant 1555 : on a pu entrevoir son importance, notamment, dans la poésie amoureuse, où la *phantasia* onirique favorisait le déploiement d'une forme particulière d'*enargeia* ; comme le rappelle P. Galand-Hallyn, celle-ci se manifeste de manière privilégiée, depuis les poètes de l'*Anthologie grecque*, dans la poésie amoureuse, où elle permet de déployer un imaginaire érotique qui ne saurait s'exprimer autrement qu'en rêve. Dans *L'Olive*, par exemple, il faut la puissance du songe pour réaliser fictivement l'union des amants :

Le fort sommeil, que celeste on doit croire,
Plus doux que miel, couloit aux yeux lassez,
Lors que d'amour les plaisirs amassez
Entrent en moy par la porte d'ivoire.
J'avoy lié ce col de marbre : voyre
Ce sein d'albastre, en mes bras enlassez [...]
Quand le reveil de mon aise envieux
Du doux sommeil a les portes decloses¹⁰⁷.

Dès les premiers vers, malgré la caractérisation positive du sommeil « celeste » et « plus doux que miel », l'image virgilienne de la « porte d'ivoire » annonce un songe trompeur, capable d'imposer au dormeur la présence illusoire de la dame et la possibilité d'une union charnelle avec celle-ci. Le moment du « reveil » qui vient « declore » les portes contribue à désigner la fantaisie onirique comme un enfermement de l'esprit dans une représentation fallacieuse. Le songe érotique est également présent dans *Les Amours* de 1552, caractérisé là encore comme une illusion trompeuse, puisqu'il suscite dans l'esprit du poète « l'incertain d'une idole gaillarde » (sonnet 159). Cependant, contrairement au sonnet de *L'Olive*, celui de Ronsard s'achève en pleine illusion onirique, si bien que les derniers vers imposent encore au lecteur une image qui trompe l'esprit et les sens du rêveur, celle du corps de la dame et de sa « bouche » odorante, pleine de « rubiz » et de « diamantz ». Capable d'imposer durablement une

¹⁰⁷ Du Bellay, *L'Olive*, 14, v. 1-4 et 13-14, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007, p. 255.

image plaisante qui crée une illusion de présence, la fantaisie onirique bénéficie ainsi d'une représentation plus ambivalente chez le poète des *Amours*.

A partir des années 1554-1555, la poésie de Ronsard et celle de Du Bellay laissent une place plus importante à la représentation des songes. Sortie du contexte de la poésie amoureuse, l'*enargeia* onirique laisse libre cours au développement de descriptions symboliques ou même prophétiques, telles qu'elles apparaissaient dans la poésie héroïque d'Homère et de Virgile. Les songes suscitent autant de « phantastiques visions », dont Ronsard fait encore l'éloge dans la préface posthume de la *Franciade* (1587) :

[Le Poète industriel] poursuit son argument [...] tantost par personnages parlans les uns aux austres, tantost par songes, propheties & peintures inserees contre le dos d'une muraille & des harnois, & principalement des boucliers, ou par les dernières paroles des hommes qui meurent, ou par augures & vol d'oiseaux & phantastiques visions des Dieux & de démons, ou monstrueux langages des chevaux navrez à mort¹⁰⁸.

La poésie héroïque mêle aux « peintures » *ekphrastiques* le recours à une autre forme d'*enargeia*, liée au songe ou aux visions, produite par le seul pouvoir de l'imagination. Désormais associée au pouvoir prophétique de l'imagination du poète inspiré, l'*enargeia* onirique peut désormais se prêter à de plus amples descriptions, souvent sous forme d'*ekphraseis*, dont la présence est alors justifiée par la valeur allégorique qu'elles détiennent. C'est le cas des sonnets du *Songe* de Du Bellay, que nous avons étudiés dans le chapitre précédent, placés dès le poème liminaire sous le signe d'un « Demon » qui se manifeste en songe à l'imagination du poète et lui dessille les « yeux » de l'esprit :

C'estoit alors que le present des Dieux
Plus doucement s'ecoule aux yeux de l'homme,
Faisant noyer dedans l'oubly du somme
Tout le soucy du jour laborieux,
Quand un Demon apparut à mes yeux [...] ¹⁰⁹

Le songe est cette fois désigné comme un « oubly » fécond, tandis que le verbe « noyer » fait implicitement surgir l'image des « eaux oubliées » du Léthé, le fleuve mythique associé à l'oubli et à la vérité (*aletheia*). Le platonisme faisait en effet de l'oubli la condition d'une contemplation de la vérité divine. Marsile Ficin, au XV^e siècle, décrit ensuite l'inspiration poétique nourrie par la « fureur » divine comme le

¹⁰⁸ Ronsard, « Préface de la *Franciade*... » (1587), Lm XVI, p. 335. Nous soulignons.

¹⁰⁹ Du Bellay, *Songe*, 1, v. 1-5, Chamard II, p. 30.

fruit d'un « sommeil » du corps et d'une élévation de l'âme. L'image des eaux de l'« oubly » où se « noie » l'imagination annonce ainsi, dans le sonnet de Du Bellay, le caractère prophétique des visions du *Songe*, guidées par le « Demon » qui joue dans ce contexte le rôle d'intermédiaire entre les dieux et les hommes¹¹⁰. De fait, les sonnets du *Songe* font apparaître au cœur même de leurs *ekphraseis* les images symboliques du vol de l'oiseau (sonnets 7 et 11) et des dieux apparaissant dans des milieux naturels (8 et 9), caractéristiques des descriptions prophétiques¹¹¹.

Chez Ronsard, l'imaginaire du songe, très présent dans les mêmes années, peut également être associé à la révélation d'une vérité et au déploiement d'une *enargeia* prophétique. Celle-ci peut prendre la forme d'une *ekphrasis* architecturale, comme dans certains sonnets du *Songe* de Du Bellay, d'un autre type de description symbolique ou encore d'une prosopopée, figure que nous évoquerons dans la suite de ce chapitre. Le motif du songe prophétique ou inspirateur apparaît à plusieurs reprises autour de 1560. Une « Elegie » du *Second Livre des Meslanges* décrit précisément le mouvement d'élévation de l'âme, libérée par le sommeil du corps, vers les « Cieux » et les « Dieux » :

Ainsi nostre Ame sort quand nostre corps repose,
 Comme d'une prison où elle estoit enclose,
 Et en se promenant & jöüant par les Cieux,
 Son païs naturel, devise avec les Dieux:
 Puis ayant bien mangé de la sainte ambrosie
 Redevallé en son corps pour le remettre en vie,
 Qui pasmé sommeilloit, & qui soudain mouroit
 Si l'ame à retourner trop long temps demouroit.[...]
 Elle fait que les uns deviennent inventeurs
 Des secrets plus cachez, les autres orateurs,
 Les autres medecins : aux uns la poésie
 Elle imprime du tout dedans la fantasie,
 Et aux autres la loy, aux autres le pouvoir
 D'un luth bien accordé les hommes emouvoir [...]¹¹²

L'antithèse développée sur l'ensemble de ce passage entre l'immobilité du corps et la mise en mouvement de l'âme met en valeur l'image platonicienne de la « prison » du corps. Conformément aux théories d'inspiration ficinienne sur l'inspiration poétique, le sommeil du corps est une condition de l'élévation de l'âme. Le songe, parfois associé dans la poésie amoureuse à l'enfermement du rêveur dans une illusion de présence, apparaît cette fois comme un signe de liberté de l'esprit, qui « joue » et « se promène »

¹¹⁰ Sur l'imaginaire des « demons », voir *infra*, « L' «Hymne des Daimons » : l'*enargeia* fantastique »

¹¹¹ Sur le *Songe*, voir *supra*, ch. V : « Le *Songe*, ou la condensation métaphorique ».

¹¹² Ronsard, « Elegie », *Le Second Livre des Meslanges* (1559), v. 29-36 et 63-68, Lm X, p. 103-104.

dans les cieux avant de « redevaller » dans le corps, auquel il redonne vie. L'image du sommeil et la personnification de l'âme autorisent une désignation positive de la « fantaisie » du poète, nourrie et revivifiée par une « ambroisie » céleste et initiée aux « secrets » des dieux. Enfin le parcours erratique de l'âme permet dans ce texte de renouer avec l'image de l'errance poétique, identifiée à l'inspiration poétique, mais aussi à la liberté créatrice, comme le suggèrent l'image de la « promenade », des jeux et des joyeux « devis » avec les « dieux ».

La même année 1560, dans les *Poèmes*, le motif du rêve permet de développer une longue *ekphrasis* allégorique sous la forme d'un temple dédié à « La Vertu amoureuse ». La description du temple est en effet présentée comme le produit d'un songe ; comme dans le poème précédent, le sommeil libère la fantaisie du poète et offre à son regard intérieur le spectacle qu'il retranscrit dans ses vers.

C'estoit au point du jour (quand les plumes du Somme
 Ne sillent qu'à demy les yeux lassez de l'homme,
 Qui veille tout ensemble et tout ensemble dort,
 Ne pris ny retenu du frere de la mort),
 Lors que ravy d'esprit, comme une idolle vaine
 Qui sans corps sur le bord d'Acheron se promaine,
 Je me vis transporté sur le haut d'un rocher,
 Duquel on ne sçauroit sans aesles aprocher [...].
 Au plus haut du sommet de ce rocher pointu,
 Est un temple d'airain qu'a basti la Vertu [...]¹¹³.

Le songe marque nettement une dissociation du corps et de l'âme du poète – « je me vis transporté... » – qui constitue le point de départ de l'*ekphrasis*. La trajectoire de l'âme n'est plus errante mais, cette fois, nettement ascensionnelle. L'état intermédiaire entre le sommeil et la veille, le « dormir-veille », est en effet propice aux songes divins ; c'est le moment où, comme le souligne C. Pigné, « la fantaisie humaine et les puissances transcendantes oniroponpes peuvent enfin se rencontrer »¹¹⁴. La représentation du songe qui encadre la longue description du temple de la Vertu souligne ainsi la valeur de vérité de l'*ekphrasis* inspirée. De fait, si la description suit une composition moins digressive, par exemple, que « Le Temple des Chastillons » publié quelques années auparavant¹¹⁵, l'*enargeia* prophétique revêt dans ce poème plusieurs formes, qui tendent à renforcer progressivement l'illusion de présence de l'objet représenté : l'*ekphrasis* du

¹¹³ Ronsard, « La Vertu amoureuse »,

¹¹⁴ Sur la notion de « dormir-veille » à la Renaissance, inspirée d'Arisote et de Macrobe, relus à travers le néoplatonisme, voir C. Pigné, *De la fantaisie...*, *op. cit.*, p. 91-96.

¹¹⁵ Voir *supra*, ch. IV, « Le monument allégorique ».

temple procède selon un mouvement du général au particulier, qui permet de représenter la façade de l'édifice, puis les abstractions personnifiées qui y figurent, enfin la déesse même de la Vertu, qui finit par prendre la parole pour s'adresser au destinataire du poème, le cardinal de Lorraine. Enfin, le discours de la Vertu prend en charge une seconde prosopopée, celle de la tentatrice et trompeuse Volupté, qu'il met en abyme pour mieux en dénoncer les leurre et l'inconsistance. Ainsi, la voix prophétique se mêle à l'*ekphrasis* et s'impose au destinataire à la place de celle du poète, affirmant avec force la « réalité » du songe.

3. L'*enargeia* « fantastique » : monstres, chimères et « daimons »

Le songe apparaît donc comme le lieu privilégié d'une *enargeia* prophétique ou « fantastique », qui impose au lecteur les images mentales du rêveur. Il constitue pour le poète l'occasion de démontrer ses qualités descriptives, capables de rivaliser avec la force des visions oniriques¹¹⁶. Qu'elles soient le fait d'un rêve habité par le sacré, ou au contraire le fruit d'un songe produit par une imagination malade ou « frénétique », les visions oniriques peuvent en effet susciter des descriptions prophétiques ou chimériques : elles mettent en scène, dans les deux cas, le pouvoir de l'*enargeia* poétique. Si les premières reposent volontiers sur la pratique de l'*ekphrasis* allégorique, comme dans les sonnets du *Songe* ou dans le temple de « La Vertu amoureuse » que nous venons de citer, les secondes, qui s'imposent plus nettement après 1555, vont souvent privilégier la figure de l'hypotypose pour animer les visions chimériques et « fantastiques » qu'elles représentent.

a) Descriptions chimériques

Chez Ronsard, les visions intérieures tendent, de fait, à libérer tout un imaginaire onirique et « fantastique », mot qui peut s'entendre tantôt au sens d'« imaginaire » ou même de « visionnaire » ou « prophétique », tantôt au sens d'« extravagant » ou « délirant » ; aussi la préface posthume de la *Franciade* rapporte-t-elle les « phantastiques visions » aussi bien aux dieux qu'aux démons¹¹⁷. Dans le cas des

¹¹⁶ P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, op. cit., p. 125-126.

¹¹⁷ Ronsard, Préface de *La Franciade* (1587), Lm XVI, p. 335, passage cité *supra*.

songes et des prophéties, les images « fantastiques »¹¹⁸ qui se forment dans l'imagination du poète ont souvent, comme l'attestent les poèmes analysés précédemment, une valeur allégorique qui cautionne le recours à l'*enargeia* fantastique. L'efficacité de la description est à la mesure du savoir supérieur que délivre le poème.

C'est le cas, par exemple, dans l'« Hymne de Calais, et Zetes », dont nous avons précédemment étudié un passage avec l'*ekphrasis* du manteau des Dioscures. Dans ce long poème, les longs passages *ekphrastiques* et la description détaillée du combat de Calais et Zéthès contre les Harpies se voient justifiés *in extremis*, dans les derniers vers de l'hymne, par la double signification météorologique et morale du poème : Calais et Zéthès chassant les Harpies personnifient les vents doux qui éloignent les tempêtes, figure qui évoque à son tour, à un deuxième « niveau » de sens, le poète-philosophe chassant les discours mensongers des flatteurs :

Adieu noble Jason, adieu freres vollans,
Ou soit que vous soyez gens de tresbones vies,
Philosophes constans, qui chassés les harpies
De la table des Rois, les flateurs, les menteurs
Qui devorent leur bien, et de leurs serviteurs,
Ou soit que vous ayez la plante si legere
Que l'on ait faint de vous la fable mensongere
Que vous passés les vents (car la viste Aëllon,
Cellenon, et sa sœur ne denotent sinon
Les sofflets ravissants des vents et des orages),
Voguez heureusement aux Colchides rivages¹¹⁹.

Toutefois, la part dévolue aux descriptions « fantastiques » du poète reste irréductible, dans ce texte, à la valeur scientifique, morale ou spirituelle du discours. Le récit mythologique et la présence des représentations imaginaires, oniriques ou « frenetiques », des personnages, notamment celles du pauvre Phinée, se prêtent à d'assez longs développements descriptifs qui mettent en scène le passage d'un système de représentation à un autre, de l'*ekphrasis* inspirée à la description « fantastique ». En témoigne la description des monstrueuses Harpies, telles que les perçoit le regard halluciné de Phinée :

Tousjours d'un craquetis leur machoire cliquoit,
Tousjours de palle fein leur bec s'entrechoquoit
Comme la dent d'un loup, quand la fein l'epoinçonne

¹¹⁸ Sur les « images fantastiques », voir C. Pigné, *De la Fantaisie...*, p. 23-25.

¹¹⁹ Ronsard, « Hymne de Calais, et Zetes », v. 708-718, *Second livre des Hymnes* (1556), Lm VIII, p. 291-292. Calais et Zéthès sont les fils de Borée. La Fontaine s'en souviendra dans sa fable « Phébus et Borée ».

De courre apres un cerf : la machoire lui sonne
 L'une sur l'autre en vain, & par l'air d'un grand bruiet
 Fait craqueter sa gueule apres le cerf qui fuit.
 Ainsy bruioyent les dents de ces monstres infames,
 Qui du menton en haut sembloient de belles femmes,
 De l'eschine aux oyseaus, & leur ventre trembloit
 De fein, qui de grandeur un bourbier ressembloit,
 Et pour jambes avoient une accrochante griffe
 En escailles armée, ainsy qu'un Hippogrife¹²⁰.

Ronsard semble se complaire dans ce passage à la description de ces étranges créatures hybrides, au buste de femme, au corps d'oiseau et aux jambes reptiliennes, comme pour souligner la coexistence dans sa poésie de plusieurs régimes descriptifs. Les « Harpies » de Ronsard rappellent en effet la « chimère » brandie par Horace au début de son *Art Poétique* pour éloigner le poète des tentations du grotesque et de la difformité, mais aussi de l'alliance de plusieurs styles au sein d'un même poème¹²¹. Les comparaisons et les jeux de sonorités – allitérations, effets d'harmonie imitative dans l'évocation du « craquetis » des mâchoires – concourent à une représentation vivante et efficace de ces monstres, qui met à contribution les effets visuels et sonores du vers pour imprimer durablement dans la « fantaisie » du lecteur le portrait des Harpies. La description met en avant, plus que le propos moral du poète, la puissance de son imaginaire onirique et poétique. Dès lors, on peut aussi lire dans les derniers vers de cet hymne, au-delà du sens que donne Ronsard au combat contre les Harpies, une tentative du poète pour conjurer la tentation toujours plus forte d'une imagination « fantastique ».

En effet, depuis Quintilien, les textes théoriques insistent sur la nécessité d'une bonne utilisation du songe et des images « fantastiques », et sur le risque de voir celles-ci se traduire par un délire incohérent, toujours susceptible d'envahir une imagination « frenetique ». C'est ce que rappelle encore Ronsard dans sa « Complainte contre Fortune » de 1559. Ce poème, adressé au cardinal de Chastillon, évoque précisément les revers de fortune subis par le poète depuis qu'il a mis ses vers au service de son destinataire : l'absence ou l'insuffisance de la faveur du roi et des grands modifie son rapport à la poésie. La description même de la Fortune, « Sourde, muette, aveugle, ingrate et mensongère / [...] Mechante, piperesse, abominable, infame » (v. 26 et 29), figurée sous les traits d'un « monstre cruel, hydeux », annonce un changement de nature de l'inspiration poétique. Le poème oppose clairement un « avant » et un « après » : à la jeunesse heureuse du poète inspiré, « nourrisson des neuf Muses sacrées », qui trouvait

¹²⁰ *Ibidem*, v. 187-198, p. 266.

¹²¹ Horace, *Art Poétique*, v. 1-10.

dans la nature et dans les bois la matière de ses premiers tableaux poétiques, se sont substitués les tourments du poète de cour, représentés sous la forme expressive d'une hypotypose mythologique :

Or ce monstre cruel, hydeux, et plein d'effoy [...]
M'a pressé contre terre, et m'a froissé le corps
De ses bras ennemys qui dontent les plus fors.
Aucunes fois le ventre, aucunes fois la gorge
Me serre tout ainsi qu'en la fumeuse forge
Des ouvriers de Vulcan, la tenaille dedans
Sa machoire de fer serre des clous ardens :
Et ne puis eschapper de sa griffe cruelle
Quoy que vostre beau nom à mon secours j'appelle [...]¹²²

Les effets d'allitérations qui accompagnent la description de la « machoire de fer » et de la « griffe cruelle » ne sont pas sans rappeler les Harpies de 1556, ou plus généralement les figurations du monstre Ignorance. Désormais soumis aux lois d'une malveillante Fortune et à la volonté d'un Destin malheureux, le poète fait les frais d'une « fauce » et « vaine Esperance » personnifiée, qui fait surgir en son esprit, fragilisé par les assauts du sort, l'espoir trompeur d'une évolution de sa situation :

Cette mechante lice au soir quand je me couche
Impatientemente me dresse l'escarmouche,
Et mille vanitez dans le cerveau me peint,
Et ce qui n'est pas vray, vray-semblable me feint,
Et deçà et delà m'agite et me tourmente
Sous l'espoir incertain d'une menteuse attente¹²³.

La succession d'espoirs déçus se manifeste finalement par l'intrusion d'un imaginaire « fantastique » dans l'esprit du poète abandonné par les Muses. Un nouvel ordre d'images menace dès lors de s'imposer en lieu et place des « errances » de la poésie inspirée.

Et recevez ces vers comme venant d'un homme
Qui resve ayant la fiebvre, ou frenetique, ou comme
D'un à qui la douleur fait degorger en vain
Des mots qu'il ne diroit quand il seroit bien sain.
Ainsi l'affection, l'ambition, et l'ire,
Mal rassis du cerveau, me font icy recire
Un discours fantastique [...]¹²⁴.

¹²² Ronsard, « Complainte contre Fortune », v. 55-66, *Le Second Livre des Meslanges* (1559), Lm X, p. 18-19.

¹²³ *Ibidem*, v. 301-306, p. 31.

¹²⁴ *Ibidem*, v. 445-451, p. 37-38.

Au-delà de sa valeur allégorique, le motif du songe permet ainsi de faire apparaître plusieurs formes de vives représentations dans la poésie : il se prête autant à la description symbolique ou même prophétique, propre à la fonction traditionnelle des songes « véridiques » dans le poème héroïque, qu'aux descriptions chimériques et trompeuses, fruits des rêves « mensongers », qui permettent d'expérimenter d'autres formes de description. Surtout, il souligne la capacité de l'écriture poétique de faire surgir, parfois au sein d'un même poème, toutes sortes d'images propres à susciter l'*enargeia* du discours ; il permet enfin de mettre en scène la coexistence de plusieurs ordres descriptifs, et notamment, d'une part, un système symbolique ou allégorique, dominé par l'*ekphrasis*, d'autre part un mode « fantastique », centré sur la figure de l'hypotypose, qui s'impose plus largement dans cette même période.

b) L'*enargeia* « fantastique » : des « Daimons » aux figurations de l'« opinion »

Les analyses qui précèdent n'ont évidemment pas pour but de réduire la richesse et la grande variété de la poésie des années 1555-1560 à une succession quelque peu schématique de deux systèmes descriptifs. Les analyses précédentes ont montré que l'*ekphrasis* inspirée, dont la pratique est encore recommandée par les préfaces successives de la *Franciade* dans le dernier tiers du siècle, reste présente tout au long de la période étudiée, tandis que les sonnets amoureux du début des années 1550 interrogent déjà, parfois, la validité des images produites par la *phantasia*, notamment à travers le motif du songe mensonger. Il serait plus juste de dire que la poésie des années 1555-1560 est parcourue par une tension entre la fantaisie descriptive du poète, au double sens de *phantasia* et de fantaisie créatrice, et l'imaginaire « fantastique », mot que nous employons dans ce passage au sens plus restreint d'« extravagant » ou de « chimérique », et que nous précisons au terme de cette analyse.

Un poème de cette période rend particulièrement manifeste cette tension, ou cette oscillation entre description inspirée et description « fantastique ». Il s'agit du poème « Les Daimons », publié dans les *Hymnes* de 1555, qui peut se lire comme une longue allégorie de la fantaisie poétique¹²⁵. En effet, ce poème à visée scientifique et philosophique illustre une conception du monde d'inspiration néo-platonicienne, qui

¹²⁵ Sur la place de la « fantaisie » dans « Les Daimons », voir Hélène Moreau, « Les Daimons, ou de la Fantaisie », *Autour des Hymnes de Ronsard*, dir. M. Lazard, Paris, Slatkine 1984, p. 224-242, et C. Pigné, *De la Fantaisie...*, p. 280-298.

envisage, entre le monde des hommes et le monde des dieux, une zone médiane peuplée de « démons », créatures intermédiaires entre l'humain et le divin¹²⁶.

Des hommes et de Dieu, les Daimons aëriens
Sont communs en nature, habitans les confins
De la Terre et du Ciel, et dans l'air se delectent,
Et sont bons ou mauvais tout ainsi qu'ils s'affectent¹²⁷.

Dans le même recueil, du reste, l'« Hymne de la Philosophie » attribuait déjà au savoir philosophique le pouvoir de s'élever jusqu'à la connaissance des « hiérarchies » célestes et terrestres, en assignant aux « grands Daimons » une place précise, entre les « Anges », créatures d'essence divine, et les « Herôs » ou demi-dieux auxquels sont assimilées les âmes désincarnées des morts. La philosophie sait les reconnaître,

Et comme prompts ils portent la requeste
De l'homme au ciel, eux habitans le lieu
De l'air, qui est des hommes et de Dieu
Egal-distant, et comme tous les songes
Se font par eux vrais, ou plains de mensonges,
Car elle sçait les bons et les mauvais,
Leurs qualitez, leur forme, et leurs effectz¹²⁸ [...].

Dans « Les Daimons », Ronsard entend plus spécifiquement expliquer comment se forment les représentations mentales. Les Démons ont en effet la capacité de frapper la fantaisie des hommes sous de multiples formes. De même en effet que les songes, dans les poèmes héroïques des anciens, pouvaient inspirer au dormeur des visions véridiques ou mensongères, de même ces créatures se partagent entre « bons » et « mauvais » démons qui tantôt élèvent l'âme vers le savoir par des songes ou des imaginations prophétiques, tantôt séduisent l'imagination par des hallucinations ou des visions trompeuses¹²⁹. On retrouve donc la tension entre la fantaisie savante et créatrice, celle des prophètes et des poètes inspirés, et l'imagination « frénétique » qui impose à l'esprit des perceptions faussées. Le poème ne décrit guère, en réalité, les effets de la première. Les démons se manifestent aux hommes sous de multiples « masqueures » qui constituent autant de fantasmes (au sens de *phantasmata*, ou images faussées) dont se nourrit l'imagination trompée ou « deceue » :

¹²⁶ Cette conception des « démons » est celle qu'avait diffusée la traduction par Ficin d'un traité du XI^e siècle du byzantin Psellos, *Peri energeias tôn daimonôn*, édité à Lyon, J. de Tournes, 1549. Voir C. Pigné, *De la Fantaisie...*, p. 53.

¹²⁷ Ronsard, « Les Daimons », v. 205-208, *Hymnes* (1555), Lm VIII, p. 125

¹²⁸ Ronsard, « Hymne de la Philosophie », v. 36-42, *Les Hymnes* (1555), Lm VIII, p. 88.

¹²⁹ *Ibidem*, v. 209-230, p. 126-127.

Tout ainsi les Daimons font leurs masqueures voir
A nostre fantasie, apte à les recevoir :
Puis nostre fantasie à l'Esprit les r'apporte
De la mesme façon et de la mesme sorte
Qu'elle les imagine, ou dormant, ou veillant :
Et lors une grand' peur va noz cœurs assaillant [...] ¹³⁰.

Les « masqueures » rendent visible le pouvoir des démons aux « yeux » de l'esprit. L'infinité des formes que sont capables d'emprunter ces créatures favorise une grande variété d'hypotyposes qui illustrent les images trompeuses, illusoires, qu'ils peuvent susciter dans une imagination malade ou fragilisée. L'*enargeia* vient alors illustrer le propos du poète en figurant ces visions « fantastiques », tantôt par une description vivante des craintes nocturnes inspirées par les démons, tantôt par la figuration des fantômes de l'esprit. Les « masqueures » et les « feintes » des démons, qui parent les fantômes de la force visuelle de l'hallucination, sont le prétexte au déploiement d'une *enargeia* « fantastique » :

Adoncq' nous est advis que nous voyons noz peres
Morts dedans un linçueil, et nos defunctes meres
Parler à nous la nuit, et que voyons dans l'eau
Quelcun de noz amys perir dans un bateau :
Il semble qu'un grand ours tout affamé nous mange,
Ou que seuls nous errons dans un desert estrange
Au milieu des lyons, ou qu'au bois un volleur
Nous met, pour nostre argent, la dague dans le cœur [...] ¹³¹

Ce pouvoir qu'ont les démons d'imposer à leur guise des représentations mentales si puissantes qu'elles paraissent présentes à l'imagination qui les produit, voire de ressusciter les morts à l'esprit des vivants, fait de ces créatures les images idéales de l'*enargeia* descriptive. Les « masqueures » des démons ont en commun avec celle-ci la force de persuasion et l'illusion de vie, mais aussi une tendance à la variation et à la métamorphose qui fait de toute apparition démoniaque, comme de toute production artistique et comme de toute vive représentation, une apparition aussi spectaculaire qu'éphémère :

Mais eux, bien peu de temps de leur forme jouissent,
Et tout soudain en rien elles s'évanouissent,
Comme si de couleurs les Ondes on taignoit,
Ou si l'Air et le Vent de couleurs on paignoit,
Car leur corps n'est solide, et apte de nature
A retenir long temps une prise figure ¹³².

¹³⁰ *Ibidem*, v. 125-130, p. 122.

¹³¹ *Ibidem*, v. 135-141, p. 122.

Outre les rêves, les cauchemars et les imaginations nocturnes qui poussent le rêveur à percevoir « deux Soleils » au lieu d'un, ou une Lune noircie, « terriblement hydeuse » (v. 227-228), la présence des démons permet aussi de déployer une *enargeia* d'autant plus « fantastique » qu'elle peut être associée à des fantasmes éveillés, produits par une imagination particulièrement dévoyée par les « mauvais » démons, voire endiablée. Une anecdote présentée comme autobiographique décrit ainsi, vers la fin du poème, les représentations mentales qui poursuivirent littéralement le poète dans sa jeunesse, au moment symbolique de « la minuict » :

Un soir, vers la minuict, guidé de la jeunesse
 Qui commande aux amans, j'allois voir ma maistresse
 Tout seul, outre le Loir, & passant un destour
 Joignant une grand croix, dedans un carrefour,
 J'oüy, ce me sembloit, une aboyante chasse
 De chiens qui me suyvoit pas-à-pas à la trace :
 Je vy aupres de moy sur un grand cheval noir
 Un homme qui n'avoit que les ôs, à le voir,
 Me tendant une main pour me monter en crope :
 J'advisay tout au-tour une effroyable trope
 De picqueurs, qui couroient un Ombre, qui bien fort
 Sembloit un usurier qui naguere estoit mort¹³³ [...]

Le « pont » que traverse le poète pour franchir le Loir s'apparente à la frontière tenue qui sépare le monde rationnel du règne des fantasmes et des hallucinations. Comme le signale H. Moreau, il constitue précisément cette zone intermédiaire où sévissent les démons, qui imposent à l'esprit d'effroyables représentations¹³⁴. L'*enargeia* fantastique s'exprime cette fois dans une représentation macabre qui culmine dans un fantasme de mort, en partie déjoué par la touche discrètement humoristique qui prête à l'« Ombre » les traits d'un « usurier » bien connu, semble-t-il, du poète-narrateur. Le pont constitue donc aussi un point de passage entre une forme de fantaisie poétique plus légère, non dénuée d'humour, et la noirceur d'une imagination poursuivie par des figures de la mort. C'est enfin un lieu d'incertitude entre le réel et l'imaginaire, comme en témoigne le motif de la vision (« je vy ») et les modalisateurs (« il me sembloit », « sembloit un usurier »). Cette hésitation entre une interprétation rationnelle de la scène décrite comme pur fantasme produit par l'imagination du poète, et la possibilité jamais complètement écartée d'une intervention monstrueuse et surnaturelle, est caractéristique d'une définition plus moderne, presque « todorovienne », du « fantastique », entendu

¹³² *Ibidem*, v. 147-152, p. 123.

¹³³ Ronsard, « *Les Daimons* », v. 347-358, *Hymnes* (1555), Lm VIII, p. 134-135.

¹³⁴ H. Moreau, « *Les Daimons* », p. 239-242.

non plus seulement comme « chimère » mais comme oscillation entre le rationnel et l'irrationnel, le naturel et le surnaturel, tel qu'il se développera bien plus tard dans la littérature narrative du XIX^e siècle¹³⁵.

Le poème « Les Daimons » marque ainsi de manière particulièrement forte l'émergence, dans la poésie ronsardienne, d'une *enargeia* fantastique. Si les descriptions sont moins développées dans les *Hymnes* de 1555-1556 que dans les *Odes* de 1550 par exemple, ce n'est donc pas que le poète renonce à la fantaisie descriptive : la description ekphrastique, « peinture » où se déploie le talent mimétique du poète, laisse plus de place à une poétique de la « vision » (*uisio*) qui se traduit par un emploi plus marqué de l'hypotypose, figure plus « spectaculaire », plus « pathétique » et donc plus « phantastique » que l'*ekphrasis*, qui impose à l'imagination du lecteur une scène qu'il croit voir se dérouler sous ses yeux¹³⁶. La description « fantastique » marque en ce sens un dépassement du mimétique. C'est le type de description auquel recourt souvent Ronsard pour dénoncer les chimères et les imaginations fantastiques que peut engendrer la peur dans l'esprit humain, comme par exemple dans l'« Hymne de la Mort », publié, toujours, dans le même recueil de 1555 :

Beaucoup ne sçachans point, qu'ilz sont enfans de Dieu,
Pleurent avant partir, et s'atristent au lieu
De chanter hautement le Pëan de victoire,
Et pensent que la Mort soit quelque beste noire,
Qui les viendra manger, et que dix mille vers
Rongeront de leurs cors les ôs tous descouvers,
Et leur test, qui sera, dans un lieu solitaire,
L'effroyable ornement d'un ombreux cimetièrre :
Chetif, apres la mort le corps ne sent plus rien,
En vain tu es paoureux [...]¹³⁷

Mais c'est surtout dans les œuvres qui suivent immédiatement notre période que les descriptions « fantastiques » s'imposeront dans la poétique ronsardienne. Dans une époque assombrie par le contexte religieux, l'*enargeia* renoue alors avec la fonction rhétorique et avec la force oratoire qui caractérisaient, dans les traités des anciens, la pratique de l'*enargeia*. Après 1560, l'hypotypose fantastique permettra ainsi de nourrir la portée politique des *Discours* de Ronsard, et de dénoncer, à travers les multiples

¹³⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, chapitre III. Voir aussi l'analyse d'H. Moreau, « Les Daimons... », p. 236.

¹³⁶ Voir *supra*, ch. I, « Les figures de l'*enargeia* : hypotypose et *ekphrasis* », et F. Goyet, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, pathos », *La Rhétorique. Enjeux de ses résurgences*, dir. J. Gayon, J. Poirier et J.-C. Gens, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67.

¹³⁷ Ronsard, « Hymne de la Mort », *Les Hymnes* (1555), v. 97-108, Lm VIII, p. 166-167.

figurations allégoriques du « monstre opinion », « fille de fantasia », les idées jugées « incensées » des réformateurs de la religion.

Elle a les pieds de vent, et de sur les aisselles
Comme un monstre emplumé elle porte des ailes,
Elle a la bouche grande, et cent langues dedans,
Sa poitrine est de plomb, ses yeux prompts et ardans,
Tout son chef est de verre et a pour compagne
La jeunesse et l'erreur, l'orgueil et la manie [...] ¹³⁸.

Si elles excèdent quelque peu notre période, les figurations du « monstre Opinion » présentent l'intérêt de confirmer l'évolution de la poétique ronsardienne vers une autre pratique descriptive, à mesure que s'impose dans son écriture l'idée d'une fonction politique de la représentation poétique. Dans les vers tout juste cités, l'hypotypose de l'Opinion parvient ainsi à concilier l'*enargeia* fantastique, à travers la représentation d'une créature surnaturelle figurant les « chimères » des adversaires de Ronsard, et la force d'une description visionnaire qui entend dénoncer, par la seule force des mots – « D'une plume de fer sur un papier d'acier » – la dangereuse persistance des idées fantastiques et la « monstruosité » des temps.

C. La prosopopée des morts

Si ce parcours chronologique de la poétique descriptive dans les années 1550 nous a surtout permis de dégager une évolution dans la pratique des vives représentations ronsardiennes, elle nous paraît aussi mettre en évidence la présence de deux grands systèmes descriptifs, fondés respectivement sur l'emploi dominant de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, qui peuvent être associées à une certaine conception de la poésie, selon que la description occupe une fonction symbolique et allégorique, ou rhétorique et oratoire – l'hypotypose étant, rappelons-le, une figure plus « pathétique » et moins descriptive que l'*ekphrasis*. Cependant, au point de convergence de ces deux figures, l'*enargeia* fantastique trouve sans doute l'une de ses plus fortes expressions dans l'emploi de la prosopopée, qu'on peut considérer comme une forme dérivée de l'hypotypose, et que pratiquent ponctuellement nos poètes. Nous avons déjà brièvement mentionné la prosopopée, au début de notre étude, parmi les figures propres à susciter

¹³⁸ Ronsard, *Remonstrance au peuple de France* (1563), v. 259-264, Lm XI, p. 79.

l'*enargeia* du discours¹³⁹. Notion empruntée au grec tardif (*prosopopoiia*), la prosopopée, que les rhéteurs latins rapprochent de la *conformatio* ou plus souvent de la *sermocinatio*, désigne une figure qui consiste à faire parler un être inanimé ou animé, mort ou absent¹⁴⁰. On la retrouve dans les écrits théoriques du XVI^e siècle, par exemple chez Erasme et chez Scaliger. Les arts poétiques français recommandent le recours à la prosopopée pour orner et enrichir le discours. Peletier la compte parmi les principaux ornements de la poésie¹⁴¹.

Généralement encadrée par le discours de l'orateur ou du narrateur, la prosopopée présente en effet l'intérêt de pouvoir associer deux types d'*enargeia*, celui d'un discours direct, adressé, qui donne à entendre la voix d'un être inanimé ou absent, et son éventuelle description, combinant ainsi les effets d'une vive représentation visuelle et auditive. Sa capacité de faire parler les morts, les absents ou des créatures personnifiées confère souvent une grande solennité aux propos qu'elle met en scène ; elle favorise l'énergie de la parole prophétique ou la force oratoire de l'injonction ou de l'imprécation. La poésie de Du Bellay met en scène à plusieurs reprises la prosopopée d'un fleuve, Seine ou Tibre, dont le rôle est de prophétiser, dans le cadre d'une poétique de l'éloge prophétique, les grands exploits à venir du souverain. Tel est par exemple le discours de la Seine dans le *Prosphonématique* de 1549, qui donne vie à l'image du fleuve représentée sur les décors dressés en l'honneur du roi :

Ce nouveau siecle, à l'antique semblable,
 Verra fleurir le sceptre de Valois.
 La Foy'chenue, alors non violable,
 Tiendra le lieu des punissantes loix.
 Vice mourra : et les nopces pollues
 Ne seront lors par amours dissolues¹⁴².

Les poètes des années 1550 pratiquent aussi, plus spécifiquement, une autre forme de prosopopée qui consiste à faire parler le fantôme d'un mort, forme par excellence d'*enargeia* fantastique. Le genre de la prosopopée des morts, qui donne aux sermons et

¹³⁹ Voir *supra*, ch. I, « Le modèle oratoire... ».

¹⁴⁰ Sur la *conformatio* (personnification), voir la *Rhétorique à Herennius*, IV, 66 ; sur la *sermocinatio*, figure qui consiste à attribuer des paroles à une personne absente dans le cadre d'une narration, voir *ibidem*, IV, 65, et Quintilien, *Inst. Or.*, IX, 2, 30. Sur la figure de la prosopopée, voir V. Montagne, « La notion de prosopopée au XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n°4, 2008, p. 217-237.

¹⁴¹ Voir là encore *supra*, ch. I, « L'*enargeia* chez les humanistes néo-latins ».

¹⁴² Du Bellay, *Prosphonématique*, v. 205-210, Chamard III, p. 74. Sur ce texte, voir *supra*, ch. IV, « Le *Prosphonématique*... ». D'autres prosopopées de fleuves figurent par exemple chez Ronsard, « Ode à Monsieur le Dauphin » (1555), v. 97-136 (prosopopée de l'Arno), et dans la poésie latine de Du Bellay : voir *supra*, ch. IV, « Le "Prosphonématique"... ».

aux sentences morales l'autorité des défunts grands hommes, constituait traditionnellement un genre didactique pratiqué déjà dans l'Antiquité. Les œuvres poétiques de Ronsard, entre 1555 et 1560, font notamment apparaître deux prosopopées qui se font nettement écho : la « Prosopopée de Louis de Ronsard », le père du poète, publiée dans les *Meslanges* de 1555, et la prosopopée de Du Bellay, mort en 1559, qui intervient dans l'« Elegie à Lois des Masures », avec les *Poèmes* de 1560. L'appartenance du défunt à l'entourage du poète contribue à la force pathétique de cette apparition. Dans ces deux textes, la prosopopée du mort est encadrée par le récit d'un songe, c'est-à-dire d'un sommeil du corps qui permet au poète de recevoir d'autres impressions en sa « fantaisie »¹⁴³ :

L'autre jour en dormant (comme une vaine idole)
 Qui deçà qui delà au gré du vent s'envole
 M'apparut Du Bellay...¹⁴⁴

L'apparition du mort obéit chaque fois à une mise en scène assez codifiée : sont tour à tour décrites le contexte nocturne, l'apparition du mort au poète, et l'évanescence de l'ombre qui échappe par trois fois à l'étreinte du poète, chiffre symbolique qui rappelle les eaux mythologiques du Styx, qui faisaient trois fois le tour des Enfers. Enfin se déploie la prise de parole du mort, dont le caractère solennel est renforcé par sa provenance d'outre-tombe et par le recours, dans le cas de la « Prosopopée de Louis de Ronsard », à une rhétorique de l'injonction :

Mon cher enfant, par le congé de Dieu
 Je fais d'enhaut ma descente en ce lieu
 Pour t'enseigner quel chemin tu dois suivre
 En ceste terre, et comment tu dois vivre [...].
 Premièrement crain Dieu sur toute chose, [...]
 Apres, mon fils, autant comme toimesme
 Ardement aime ton cher proëme [...].
 Ne soie point d'avarice entaché,
 Fui les gloutons, fui du vin le peché,
 Ne soi menteur, n'use de flatterie,
 N'use, malin, d'aucune flatterie
 Vers l'innocent...¹⁴⁵

¹⁴³ Sur ce point, voir supra, « Songes et prophéties ».

¹⁴⁴ Ronsard, « Elegie à Lois des Masures Tournisien », v. 57-59, *Le Second Livre des Meslanges* (1560) Lm X, p. 364.

¹⁴⁵ Ronsard, « Prosopopée de Louis de Ronsard », *Les Meslanges* (1555), v. 19-22, Lm VI, p. 41. On reconnaît les commandements du « Decalogue » (Source : P. Laumonier, *ibidem*).

Ces textes témoignent donc d'autant mieux de l'*enargeia* du poète qu'ils illustrent, bien au-delà de sa capacité à figurer un songe, son pouvoir de ressusciter les morts en faisant entendre leur « vive » voix. La prosopopée accuse avec force le contraste entre la fermeté du discours injonctif et l'inconsistance du corps fantômatique, « nueuse idole » qui ne cesse d'échapper au poète. Cependant, si le « fantôme » de Louis de Ronsard, quoique « gresle et sans os », présente « Le corps, la taille et la parole [...] / Du pere mien quand au monde il vivoit »¹⁴⁶, la prosopopée de Du Bellay témoigne en 1560 d'une importante évolution dans la représentation de la mort. Alors que le portrait physique du père de Ronsard, ou plutôt de son fantôme, se réduisait à quelques vers, l'« Elegie à Loïs Des Masures » développe une hypotypose macabre du cadavre de Du Bellay. Le poète apparaît à Ronsard

[...] havre et descharné, planté sur de grands os :
 Ses costes, sa carcasse, & l'espine du dos
 Estoyent veufves de chair, & sa diserte bouche
 Où jadiz se logeait la mielliere mouche,
 Les Graces et Pithon, fut sans langue et sans dens,
 Et ses yeux qui estoyent si promps & si ardans
 A voir dancer le bal des neuf doctes pucelles,
 Estoyent sans blanc, sans noir, sans clarté ni prunelles,
 Et sa teste qui fut le Caballin coupeau,
 Avoit le nez retraict, sans cheveux, & sans peau,
 Point de forme d'oreille, & la creuse ouverture
 De son ventre n'estoit que vers & pourriture¹⁴⁷.

D'un poème à l'autre, la fantaisie descriptive de Ronsard atteste ainsi d'une évolution, à mesure peut-être que le contexte politique s'assombrit, vers une esthétique plus « baroque », marquée par le goût du détail macabre et sanglant, par l'imaginaire mortifère du corps et par une forme de fascination pour la putréfaction et pour la mort qui caractériseront encore certains poèmes des *Derniers vers* de 1586¹⁴⁸. Cette représentation de la mort est déjà liée en 1560, comme dans les poèmes plus tardifs, à un sentiment d'inconstance du monde et d'inconsistance de toute chose, qui nourrit le discours moral que Du Bellay tient à son ami. Est désormais désignée comme « chimère » non l'apparition même du mort dans la « fantaisie » (au sens de *phantasia*-imagination) du poète, mais le monde même des vivants :

Quant au monde où tu es, ce n'est qu'une chimere,

¹⁴⁶ *Ibidem*, v. 10-12, p. 41.

¹⁴⁷ Ronsard, « Elegie à Des Masures », v. 63-74.

¹⁴⁸ On pense notamment au fameux sonnet sur l'agonie du poète : « Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble, / Decharné, denervé, demusclé, depoulpé... », *Derniers vers*, Lm XVIII.

Qui te sert de marastre en lieu de douce mere,
Tout y va par fortune et par opinion,
Et rien n'y est durable en parfaite union.
Dieu ne change jamais : l'homme n'est que fume
Qu'un petit traict de feu tient un jour allumee¹⁴⁹.

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

En somme, si variées que soient les descriptions des années 1550 et les formes dans lesquelles elles s'inscrivent, elles n'en laissent pas moins apparaître une progression qui se dessine de poème en poème, en même temps qu'un parcours spécifique à chacun de nos auteurs. Si l'image de l'envol est présente chez nos trois poètes, confirmant la part essentielle de la vive représentation dans le désir d'élévation de la langue et de la poésie qui anime alors les auteurs de la Pléiade, elle s'entremêle, surtout chez Ronsard et chez Du Bellay, à des images plus spécifiquement héroïques. Le motif de la navigation souligne l'imaginaire épique qui sous-tend cette poésie et qui trouve une figuration concrète à travers le motif du combat contre les monstres de l'ignorance et de la violence. Enfin, la poésie de Ronsard, plus particulièrement, témoigne d'une évolution dans le choix et dans la variété des formes descriptives, qui suggère l'existence d'un rapport étroit et profond entre la pratique de la vive représentation et l'exigence poétique, mais aussi sociale et politique, qui l'anime.

¹⁴⁹ *Ibidem*, v. 101-106, p. 368

Conclusion partielle : du poétique au politique

Au fil de ce cheminement à travers les vives représentations poétiques, nous avons vu apparaître, entre les diverses formes d'écriture descriptive qui traversent la poésie des années 1550, la cohérence d'un parcours et l'évolution d'une poétique. Une cohérence, d'abord, parce qu'au-delà de la grande variété des modèles poétiques, stylistiques et descriptifs qu'expérimentent les auteurs de notre période, la vive représentation témoigne toujours d'une même volonté de créer l'illusion du sensible en donnant à voir ou à entendre son objet, et d'exalter le pouvoir de la poésie en imposant à l'esprit du lecteur les créations du poète ou le fruit de son imagination. Tel est le caractère « exhibitionniste » des vives descriptions, qui est peut-être plus manifeste encore chez les poètes français, désireux de renouveler la langue et le style de la poésie française, que chez leurs homologues néo-latins étudiés par P. Galand-Hallyn. Dans le cas des descriptions d'œuvres d'art, la rivalité affichée avec les arts visuels cède bien souvent la place à une émulation plus sourde, mais non moins féconde avec les poètes grecs, latins et parfois italiens ; avec d'autres formes descriptives, ce sont les scènes mythologiques, les éléments naturels ou les paysages qui laissent affleurer les éléments de la « grande poésie » épique au sein de la vive représentation ; enfin, certaines descriptions placées sous le signe du songe, du transport poétique ou de toute autre forme de « fantaisie » inspirée peuvent parfois laisser s'exprimer une voix plus grave, sentencieuse ou même prophétique, qui fait ressurgir, le temps d'une description, le poète-*vates* des temps anciens. La surface ornée des descriptions laisse alors apparaître la fonction politique et civilisatrice de la poésie : son pouvoir de juger du présent, d'augurer de l'avenir, de louer ou de blâmer l'objet ou le destinataire d'un poème rappellent avec force ce qu'affirmaient déjà les Anciens et les auteurs du Moyen-Âge : la description détaillée, quelle qu'elle soit, n'est jamais « neutre ».

C'est aussi pour cette raison, parce que la vive représentation constitue autant, sinon plus, la démonstration d'une poétique que la description d'un objet, que les textes de notre *corpus* laissent apparaître une évolution au sein même de la pratique descriptive. Les motifs privilégiés par les textes descriptifs nous invitent eux-mêmes à suivre les itinéraires poétiques que jalonnent les vives représentations de poème en

poème : les images récurrentes de l'envol et de la navigation signalent un mouvement d'ensemble qui tient à la fois de l'élévation et de l'errance, et qui présente les détours descriptifs comme autant de moyens d'enrichir la poésie, d'expérimenter d'autres possibles poétiques au sein des formes lyriques. Quant au bestiaire que suscitent nos poèmes, du moins chez Ronsard et chez Du Bellay, il privilégie tantôt l'image aérienne du cygne, tantôt la silhouette rampante du serpent qui envahit aussi bien les motifs décoratifs des *ekphraseis* d'œuvres d'art que les hypotyposes du monstrueux, figurant la menace persistante d'un principe de laideur, de violence et d'ignorance, toujours susceptible de détruire l'harmonie et la beauté représentées par la poésie. L'« Elegie à Janet » constitue un condensé de ces enjeux descriptifs : poème adressé à un peintre de cour, il associe l'écriture performative propre à susciter l'*enargeia* – l'acte même de décrire y conduit à la constitution du tableau –, la forme du portrait dans lequel se joue l'émulation entre le poète et le peintre, et la présence d'éléments décoratifs et symboliques qui constituent en arrière-plan un tableau autonome, une « peinture d'histoire » à l'image de la poésie élevée, héroïque, que souhaite entreprendre le poète. L'intrusion du motif de la navigation jusque dans le portrait féminin signale justement l'importance de ces multiples détours poétiques et descriptifs à travers lesquels s'expérimente une nouvelle forme de poésie.

Ainsi, l'abondant *corpus* des textes descriptifs insérés dans la poésie lyrique des années 1550 fait émerger ce qu'on pourrait désigner comme une « politique » de la vive représentation¹⁵⁰ : elle participe d'un discours doublement apologétique, qui fait à la fois l'éloge de son destinataire, souvent celui de la personne royale, et celui de la poésie. La description d'œuvres d'art en est l'expression la plus manifeste, parce qu'elle permet de mettre en scène des figures symboliques et des emblèmes du pouvoir qui pouvaient d'autant plus prendre sens auprès des contemporains qu'ils participaient aussi, dans les arts visuels de la même époque, d'une mise en scène symbolique du pouvoir royal. Cependant, l'analyse des vives représentations montrent que celles-ci restent irréductibles au sens symbolique ou allégorique qu'elles mettent parfois en scène : telles le « manteau » des fables qui recouvre une vérité profonde d'une enveloppe si ornée qu'on finit par ne plus voir que celle-ci, les descriptions de nos poètes constituent des tableaux ou des représentations si vivantes et animées qu'elles ne sauraient s'effacer derrière le sens du texte. Plus exactement, elles contribuent à enrichir

¹⁵⁰ C'est également le titre de l'un des ouvrages de L. Marin : *Politiques de la représentation*, éd. A. Cantillon, G. Careri, J.-P. Cavaillé *et al.*, Paris, Kimé, 2005.

celui-ci : en donnant vie et mouvement aux figures et aux motifs qu'elles mettent en scène, elles font aussi ressurgir les modèles littéraires dont elles s'inspirent et auxquels elles donnent une seconde vie ; enfin, elles manifestent avec clarté et éclat la puissance de la poésie, désormais présentée comme seule à même de faire vivre et revivre son objet, son destinataire et finalement son auteur même, dans la mémoire collective et dans la postérité.

Conclusion

Au terme de ce travail, l'étude en miroir des réflexions théoriques et de la pratique descriptive de la jeune Pléiade nous semble confirmer la place centrale de la vive représentation dans le renouvellement poétique voulu et initié par les poètes de la jeune Pléiade. Dans les textes théoriques, elle semble omniprésente et pourtant peu ou mal définie : elle y est tantôt désignée comme « représentation », tantôt comme « description », voire comme « expression » ; relevant de l'*elocutio*, elle détermine aussi les choix de l'*inventio* et elle informe la *dispositio* du poème ; comme l'*enargeia* des anciens, elle est à la fois une figure et une qualité du style ; associant l'*ekphrasis* et l'hypotypose, elle apparaît tantôt comme un « lieu » de l'invention poétique, tantôt comme une figure qui rend le style plus expressif et plus élevé. Dans les textes poétiques, enfin, elle associe le « pathétique » et le descriptif, le visuel et le sonore, les formes lyriques et le modèle épique, l'imitation de la nature et son idéalisation. Mal définie, certes, dans les textes de notre période, l'expression « vive représentation » résiste surtout aux définitions génériques et rhétoriques traditionnelles : désormais affranchie des catégories rhétoriques, irréductible à la désignation de « figure » sans pour autant constituer un genre à part entière, elle se présente davantage, dans les textes des années 1550, comme un mode du discours poétique, une manière de dire qui suggère aussi une manière de « voir » ou de concevoir son objet.

« Politique » de la vive représentation

Aussi la vive représentation n'apparaît-elle pas seulement comme un élément central du renouvellement poétique qui s'opère dans les années 1550, mais comme une mise en évidence de ce renouvellement ; elle fonde le renouveau de l'éloge lyrique en même temps qu'elle le met en scène, et elle accompagne de son efficacité propre le discours « publicitaire » des poètes de la jeune Pléiade¹. Les années 1547-1560, que nous avons privilégiées sans toujours nous y restreindre, constituent un moment particulier de cette évolution. Dans cette période qui voit se mettre en place un nouveau langage poétique, au moment où se développe aussi un nouvel imaginaire du pouvoir

¹ Nous empruntons cette formule à T. Cave, « La Muse publicitaire dans les *Odes* de 1550 », *Ronsard en son IVe centenaire*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Genève, Droz, 1995, p. 9-16.

centralisé, nourri par l'idéal de la *translatio studii et imperii* et déjà soucieux de son propre rayonnement, la vive représentation permet de faire ressortir la valeur éminemment ornementale et symbolique de la poésie. La description garde une trace, chez nos poètes, de la valeur traditionnellement épideictique que lui attribuaient les rhéteurs anciens et les théoriciens du Moyen-Âge.

Chez Ronsard et chez Du Bellay, la description d'œuvres d'art, et tout particulièrement celle des monuments, qui étaient pour beaucoup dans la représentation artistique du pouvoir royal², fait ainsi ressortir la figure du poète bâtisseur, artisan de la postérité du roi mais aussi créateur d'une œuvre singulière. La mise en relation des *ekphraseis* de monuments réels et de constructions purement imaginaires ou allégoriques nous a permis de mettre en évidence une même tendance à inventer ou à réinventer le monument, qu'il soit fictif ou réel. Elle montre que l'efficacité même de l'éloge repose sur la capacité qu'a le poète de transformer l'ordre réel des choses, en l'occurrence l'ordre architectural, pour lui substituer un ordre poétique, une nouvelle conception du monde, envisagé à l'échelle du poète et à l'échelle du roi. Dans le même temps, aussi bien pour les descriptions architecturales que pour les autres *ekphraseis* d'œuvres d'art, la tendance des poètes à souligner l'artifice de leurs « peintures » ou de leurs « monuments » poétiques tend à déréaliser la représentation artistique du pouvoir du roi, de la beauté de la dame ou des qualités de tout autre destinataire, comme pour souligner par un implicite *paragone* l'insuffisance de la représentation plastique, et pour mieux mettre en valeur la puissance singulière de la voix poétique. La surcharge métaphorique du portrait féminin, la narrativisation de l'espace pictural dans les « peintures d'histoire » des grandes *ekphraseis* ronsardiennes, ou encore les effets complexes d'encadrement où excelle Du Bellay dans ses descriptions de monuments, constituent autant d'éléments qui marquent une appropriation des qualités artistiques par la poésie. Ils suscitent, par un renversement de perspective, une forme de déréalisation de l'objet d'art, en même temps qu'ils soulignent le pouvoir proprement poétique de donner vie à l'objet de la représentation, transformant celui-ci en une réalité mouvante et sujette à de multiples métamorphoses. Les ambiguïtés de l'éloge poétique se résolvent ainsi dans un éloge de la poésie.

La transfiguration poétique de l'objet d'art, et plus généralement de la réalité représentée permet enfin de souligner une autre dimension essentielle, à la fois

² Voir C. Skenazi, *Le Poète architecte en France. Constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003.

apologétique et politique, des vives représentations. Elle peut en effet conduire à mythifier l'objet de la représentation, qui trouve alors sa place parmi les images mythiques et symboliques jalonnant le parcours poétique et épique de nos auteurs. La tendance à la digression et, souvent, à la narrativisation de la description, que nous avons observée en étudiant les modes d'insertion du texte descriptif dans la poésie lyrique, souligne en effet la présence sous-jacente du modèle narratif et épique derrière la pratique de la vive représentation. Sans remettre en cause la grande variété des formes poétiques et descriptives, le modèle héroïque n'en établit pas moins une cohérence entre des descriptions de forme et de style très diversifiés, qui peuvent ainsi apparaître comme autant d'expérimentations poétiques, de variations descriptives orientées vers la composition du « long poème » héroïque. La présence récurrente de certains motifs descriptifs que nous avons signalés dans notre dernier chapitre semble confirmer cette hypothèse. Les images, du reste traditionnelles, de l'envol et de la navigation dessinent autant d'itinéraires qui traduisent le parcours tantôt rectiligne, tantôt erratique du poète vers une forme poétique plus élevée ou plus inspirée.

Au-delà de leur valeur métaphorique, elles permettent aussi de donner vie à un ensemble de motifs ou de figures qui participent déjà d'une héroïsation de la description poétique. Chez Du Bellay, par exemple, l'image de la navigation crée, de la fin de la *Deffence* aux sonnets des *Regretz*, en passant par *L'Olive*, par les *Vers liriques* et par un grand nombre de références dispersées dans l'ensemble de son œuvre, une trame sous-jacente qui fait surgir l'odyssée du poète dans l'esprit du lecteur, et qui se constitue en écho aux injonctions martiales et héroïques de la *Deffence*. Chez Ronsard, ces mêmes images participent aussi d'une définition de la poésie descriptive comme « errance » inspirée. Le poème prend sens dans les détours et dans les replis descriptifs du texte, qui prennent souvent une valeur métopoétique en signalant la présence du modèle héroïque au sein de la description. Quant aux images de l'envol, présentes chez nos trois poètes, elles traduisent plus clairement le désir d'une élévation poétique, qui peut prendre le sens d'une élévation spirituelle, comme chez Du Bellay, d'un mouvement vers la gloire poétique, chez Ronsard, ou, de manière significative chez Peletier, d'un accès du poète à la nature concrète des éléments de l'univers, qui marque une amplification et une extension du discours poétique aux dimensions du « monde ». La poésie lyrique rejoint alors l'idéal de la poésie héroïque que définit Peletier, la même année, dans son *Art poétique* :

Nous dirons [...] l'Heroïque être comme une Mer, ainçois une forme et image d'Univers³.

Enfin, les descriptions des années 1550 suscitent la présence de multiples figures symboliques qui contribuent à l'héroïsation du discours poétique et à une redéfinition du statut même du poète. Le motif du serpent, dont on a vu qu'il figurait à la fois, par sa longue silhouette tortueuse, le mouvement même de la poésie, et une menace constante de désordre et de violence, introduit aussi, accompagné de ses nombreux avatars, le motif du combat épique contre l'Ignorance. Le combat des Muses et des poètes contre les multiples formes du « monstre Ignorance », auquel Ronsard substituera plus tard le « Monstre opinion », alimente la construction d'une *persona* héroïque du poète. Celle-ci nourrit non seulement la représentation élogieuse du discours poétique, dont on a vu qu'elle était indissociable de la pratique des vives représentations, mais une conception nouvelle du statut et de la fonction du poète dans la Cité. L'image du combat contre l'Ignorance souligne en effet la fonction pacificatrice et civilisatrice de l'éloquence poétique, qui peut devenir, à condition de bénéficier de la faveur royale, la meilleure arme contre les forces de violence et de destruction. Les images de la navigation et du combat fonctionnent dès lors, surtout chez Ronsard, comme des fragments du « long poème » à venir, censés inciter le roi ou le noble destinataire du poème à faire bénéficier le futur chantre de l'épopée royale de sa protection et de son mécénat. Associée dès les textes théoriques au prestige du poème héroïque, utilisée dans les textes poétiques comme une première « illustration » de cette haute forme de poésie, la vive représentation présente ainsi, dans les années 1550, une forte dimension politique.

Les images du texte descriptif : représentations de la représentation poétique

Le développement de cet univers métaphorique contribue ainsi à faire de la vive représentation un élément constitutif du nouveau discours sur la poésie qui se développe autour de 1550. Au-delà des images du parcours et du combat poétique, dont la récurrence signale à elle seule la valeur métapoétique des textes descriptifs, l'élaboration de cette poétique s'accompagne en effet, dans les textes théoriques comme dans les poèmes de cette période, de tout un imaginaire métaphorique qui non seulement « illustre », au double sens de ce terme, l'importance de la poétique

³ Peletier, *Art poétique*, II, VIII, éd. F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 280.

descriptive, mais qui contribue à lui donner sens et qui permet d'articuler plus solidement la réflexion théorique à la pratique descriptive. Nous avons pu entrevoir, tout au long de notre parcours à travers ces textes, la variété de certains de ces motifs. Outre les images attendues de la création artistique, qui mettent en scène les figures du poète-peintre ou du poète-architecte, la poétique française de la vive représentation s'enrichit d'un plus vaste réseau métaphorique qui contribue à éclairer le sens de la poétique descriptive. Les métaphores du parcours poétique, et notamment l'image de la navigation n'en sont qu'un exemple, mais elles sont significatives des enjeux théoriques et poétiques de la vive représentation. Présent non seulement dans de nombreux poèmes, mais aussi dans les textes théoriques – notamment à la fin de *La Deffence...* –, le motif de la navigation constitue une invitation faite au lecteur de « naviguer » à son tour entre la théorie et la pratique, d'enrichir son approche de l'œuvre par un constant va-et-vient entre ces deux types de textes, de percevoir à la fois les enjeux littéraires du discours théorique et la valeur métopoétique de la description poétique. La fin de la *Deffence* annonce les descriptions de tempête dans *L'Olive*, et celles-ci, relues à la lumière de celle-là, prennent une valeur d'« illustration » de la poétique descriptive. L'image du navire érige enfin le motif du détour en principe constitutif de l'écriture descriptive.

D'autres images de la vive représentation demandent à être commentées, parce qu'elles renforcent et enrichissent le sens et la portée de cette pratique poétique. Notre étude des textes théoriques a notamment mis en évidence l'importance de la métaphore organique, qu'elle soit corporelle ou végétale. Depuis Quintilien, cette image souligne la nécessité de faire coïncider les *res* et les *uerba* pour produire l'*enargeia* du texte descriptif. Très présente, on l'a vu, chez Du Bellay, qui associe dans *La Deffence...* l'image de l'imitation littéraire comme « incorporation » à celle de la langue comme « plante » qui demande à être cultivée, greffée, soignée et élaguée pour s'accroître, elle revient chez Peletier, qui associe à son tour l'idéal stylistique d'une « magnificence pleine de sang et de force » à un pré parsemé de quelques rares fleurs « entreluisantes » ou à un « verger de bons arbres fruitiers » ; la métaphore corporelle réapparaît quant à elle chez Ronsard, qui fait des « vives descriptions » le « sang » et les « nerfs » de toute forme élevée de poésie⁴. Or, ces images, que nous avons commentées dans la première partie de notre travail, entrent en opposition avec la métaphore artistique et picturale, et

⁴ Voir *supra*, ch. I, « Descriptions et “vives représentations” ».

précisent par-là même le sens et les enjeux de la vive représentation. À la représentation picturale, reflet de la nature et reproduction d'une surface, ces images opposent en effet l'épaisseur charnelle et vitale d'un organisme vivant, d'un style « nourri » par l'invention de son auteur, en parfaite adéquation et en complète interdépendance avec celle-ci. Elles rejettent précisément la définition étroite de la description comme simple ornement du discours, pour en faire un élément essentiel, le « nerf » même de la poésie. La représentation est « vive » quand elle associe la solidité de l'« écorce » au flux vital de la sève. Elle ne se constitue pas comme un reflet du réel ou d'un modèle, mais comme un mode d'apparition de celui-ci, et c'est pourquoi, précisément, elle se dit supérieure à la peinture. La défiance persistante envers les arts visuels nous semble trouver là un élément d'explication. Dans *L'Olive*, par exemple, le sort réservé respectivement aux métaphores picturales et organiques est significatif d'une telle conception de la représentation poétique. Alors que le motif végétal parcourt le texte, nourrissant notamment le système métaphorique du premier et du dernier sonnets, la référence picturale n'apparaît que ponctuellement et presque toujours dans un emploi négatif ; elle s'accompagne souvent, comme c'est également le cas dans les sonnets des *Amours*, d'une mise en évidence de l'artifice, voire d'une surcharge ornementale qui aboutit finalement, chez Du Bellay, à l'abandon de la représentation mimétique, et chez Ronsard, à la réinvention du portrait, qui conduira quelques années plus tard à la composition de l'« Elegie à Janet ».

D'autres images de la vive représentation interviennent enfin, plus ponctuellement, dans nos textes théoriques et poétiques, qui contribuent à mettre en évidence cette conception à la fois mimétique et vitaliste de la description poétique. On pourrait, par exemple, évoquer le thème du miroir, image ambivalente s'il en est, puisqu'elle désigne à la fois le pouvoir de reproduire parfaitement l'image d'un objet, l'éclat de la représentation poétique – que l'on pense à l'armure étincelante du duc de Guise chez Ronsard – et les dangers d'une trop parfaite illusion lorsqu'elle ne renvoie, telle la fontaine de Narcisse, qu'un reflet trompeur et inconsistant de son objet. Dans son ambiguïté même, le motif du miroir, encore relativement rare dans la poésie de notre période – on sait l'importance qu'il prendra dans la poésie baroque – évoque déjà le leurre des images, le danger potentiel de la représentation mimétique et le pouvoir qu'ont les mots de tromper la « fantaisie » de leur lecteur. Il laisse ainsi entrevoir, dès les poèmes de notre période, une interrogation sur les limites de la représentation.

Trois parcours descriptifs

Enfin, notre parcours à travers les poétiques de la vive représentation nous a permis d'appréhender non seulement la diversité des formes descriptives et celle des formes poétiques dans lesquelles elle s'élabore, mais aussi la richesse de ses approches théoriques et la diversité de ses expressions poétiques. La confrontation des œuvres de Du Bellay, de Peletier et de Ronsard nous a permis de mieux comprendre comment s'élaborait, chez ces poètes mus par l'ambition commune d'élever et d'enrichir la poésie, une poétique descriptive porteuse d'exigences nouvelles. Elle nous a aussi permis d'entrevoir certains éléments qui distinguaient la pratique descriptive de chacun de ces trois auteurs. Nous avons fait le choix, lorsque c'était possible, de confronter systématiquement les textes de ces trois auteurs plutôt que de les étudier séparément, car nous voulions mettre en évidence les nombreux échos descriptifs qui se dégagent de l'étude conjointe de leurs textes. Dans le même temps, nous nous sommes efforcée de dégager la singularité descriptive de chaque auteur. Quoique inégalement représentés dans ce travail, du fait même du volume respectif de leurs publications, Du Bellay, Peletier et Ronsard nous apparaissent chacun, au terme de ce parcours, comme le représentant d'un style descriptif singulier.

Peletier est sans conteste l'auteur le moins représenté dans notre travail, du moins dans la partie poétique. Les deux seuls volumes de poèmes publiés par cet auteur, ainsi que son important *Art poétique* de 1555 témoignent pourtant d'une approche originale de la vive représentation. Contrairement à Du Bellay et à Ronsard, Peletier ne pratique guère la description d'œuvres d'art ; son commentaire même de *l'ut pictura poesis*, dans l'*Art poétique* de 1555, vise davantage à souligner la liberté commune au peintre et au poète dans le domaine de *l'inuentio* qu'à encourager une pratique picturale des vives représentations. C'est qu'en vertu de cette approche spécifique aux poètes français de la « vive représentation », Peletier s'intéresse moins à l'aspect pictural des descriptions qu'à la possibilité de renforcer la « clarté » du langage et la « propriété » des mots et du sens. Si les *Œuvres poétiques* de 1547 présentent ainsi quelques descriptions pittoresques du passage des saisons et des travaux des champs, elles se caractérisent déjà par cette recherche du « mot propre » qui animera par la suite aussi bien le discours théorique de *L'Art poétique* que la poésie de *L'Amour des amours* : la pauvreté ornementale de ses descriptions, la précision lexicale qui donne vie à ses tableaux rustiques, la recherche, surtout, d'une expressivité sonore caractérisent sa poésie. La

représentation n'est vraiment « vive » que lorsqu'elle fait affleurer la réalité de l'objet décrit dans la « surface » verbale du mot, réalisant ainsi à son plus haut point l'idéal d'expressivité d'une langue poétique capable de faire advenir son objet, de le « représenter » à l'esprit et de le « présenter » aux sens du lecteur⁵. L'extrême condensation descriptive du sonnet-microcosme, le travail sur le système des rimes, les recherches poétiques autour de l'« hypotypose » entendue comme *mimesis* sonore de son objet participent d'une même volonté de faire coïncider le son et le sens, de faire se rencontrer le mot et l'objet dans la parole poétique, en l'absence – idéalement – de toute médiation symbolique du langage. Une telle exigence constitue à la fois l'originalité et, en un sens, les limites de l'efficacité descriptive de Peletier : l'accord tant recherché entre le son et le sens, le choix délibéré d'une certaine pauvreté ornementale, le rejet ou du moins le désintérêt pour le modèle visuel de la description conduisent à une poésie plus abstraite et moins figurée, qui finalement donne à voir, plus que l'objet qu'elle décrit, le mouvement même de l'écriture vers l'abstraction.

Sans renoncer à ces recherches sonores, que pratiquera notamment Ronsard, les deux autres poètes de notre *corpus* présentent une conception plus large de la vive représentation. Bien qu'elle soit souvent mise en scène dans le cadre d'un *paragone* plus ou moins explicite, toujours tourné à l'avantage de la poésie, la présence du modèle artistique n'en traduit pas moins l'ambition, chez ces poètes, de donner à voir un objet, de susciter une illusion de présence. C'est peut-être chez Du Bellay que le rapport à la vive représentation est le plus problématique. Que ce soit dans les sonnets amoureux de *L'Olive* ou dans ceux des *Antiquitez de Rome* et du *Songe*, le poète ne cesse en effet d'interroger les limites de la représentation mimétique : les portraits d'Olive s'épuisent dans l'artifice poétique pour finalement élever le discours poétique à une autre forme de représentation, moins mimétique et plus spirituelle; les sonnets des *Antiquitez* placent la représentation artistique sous le signe de l'emphase, suggérant plus qu'ils ne montrent la grandeur passée de Rome ; enfin, dans les sonnets du *Songe*, l'*ekphrasis* artistique et architecturale ne se développe que dans le cadre éphémère du songe prophétique. La poésie de Du Bellay semble ne représenter la beauté des formes que pour en dénoncer l'illusion. C'est le cas jusque dans les descriptions monumentales des plus longs poèmes, où les structures d'encadrement complexes aboutissent à une déréalisation de l'objet d'art, dénoncé comme une création illusoire et éphémère, pour ne laisser qu'à la

⁵ C'est ce qu'ont mis en évidence les recherches de J.-C. Monferran sur Peletier. Nous tentons dans notre travail de proposer une approche synthétique de ces questions.

seule voix poétique le privilège de pérenniser le discours d'éloge. Pourtant, la tentation de la description épique affleure çà et là dans la poésie de Du Bellay : le motif du combat contre l'ignorance, les figurations de monstres épiques signalent précisément la prédilection du poète pour une conception héroïque, plutôt qu'artistique, de la poésie descriptive.

C'est enfin chez Ronsard que la vive représentation trouve, dans les années 1550, son expression la plus riche et la plus variée. Des *ekphraseis* d'œuvres d'art aux portraits de Cassandre, des scènes mythologiques aux figurations de combats épiques, de la fantaisie descriptive légère aux représentations fantastiques et à la prosopopée des morts, la poésie « tant variée » de Ronsard ne cesse d'explorer les possibles de la vive représentation. Pourtant, c'est peut-être de cette abondance et de cette variété même que se dégage le plus nettement la présence d'un programme descriptif et poétique. Au-delà de la diversité des formes et des objets de la représentation, la récurrence des mêmes motifs incite à suivre le poète dans son exploration des formes descriptives, pour mieux en lire la progression vers l'œuvre-somme, représentation du monde et synthèse de toutes les formes poétiques, qu'est censée constituer la poésie héroïque. De fait, les descriptions de *La Franciade* reprendront encore, bien des années plus tard, des motifs descriptifs déjà développés dans la poésie des *Odes*, des *Hymnes* et de certains sonnets⁶. La poésie descriptive constitue chez Ronsard un détour du texte qui mène plus sûrement à l'accomplissement d'un programme descriptif. Est-ce le plaisir pris à s'attarder dans les détours du texte ? On sait que le poète n'achèvera pas sa *Franciade* et que celle-ci sera longtemps considérée comme une « somme » de petits récits épiques, sans cesse retardés par le plaisir pris aux vives représentations.

En attendant, les années 1560 marquent déjà un infléchissement et un assombrissement de la voix poétique ronsardienne. Le temps n'est plus, désormais, à l'enthousiasme descriptif : la mort de Du Bellay, l'avènement d'un nouveau souverain, l'assombrissement du contexte politique et religieux conduisent le poète à expérimenter un nouveau langage poétique, où la vive représentation trouve encore sa place, mais plus souvent sous la forme « fantastique » de la chimère et de l'Opinion que comme une nouvelle manifestation de la poésie inspirée des premiers temps.

⁶ Ce cheminement vers la réalisation du poème héroïque est étudié par D. Bjaï, *La Franciade sur le métier : Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.

Index des noms

A

Acheloüs, 427, 432, 483
Achille, 61, 196, 247, 249, 277, 284, 290, 293, 301
Adhémar, J., 267, 296
Agamemnon, 276
Ahmed, E., 85
Ajax, 277
Alberti, L.B., 17, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 146, 150, 151, 153, 161, 164, 165, 174, 175, 176, 284, 310, 345, 347
Alciat, 269
Alcine, 152, 340, 400, 402, 478
Alduy, C., 172, 310, 313, 314, 316, 322, 326, 327, 328, 380, 382
Alexandre, 277, 406
Alighieri, Dante, 20, 21, 68, 73, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 136, 153, 154, 155, 181, 196, 214, 215, 216, 243
Aneau, B., 96, 97, 172, 207, 234, 270, 271, 274
Anet, 346, 360, 361, 362, 363, 364
Antée, 302, 304, 427
Apelle, 123, 124, 279, 281, 284, 286, 335, 338, 341
Aphthonios, 46, 48
Apollon, 206, 382, 474
Apollonios de Rhodes, 307, 497
Arachné, 293
Arasse, D., 132, 296, 297, 357
Arétin, 151, 153, 324, 337, 384
Argonautes, 307, 497
Ariane, 341, 342
Arioste, 75, 77, 82, 152, 164, 244, 312, 315, 317, 318, 333, 340, 373, 374, 399, 400, 401, 402, 405, 471, 494
Aris, D., 394
Aristote, 6, 8, 14, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 55, 57, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 83, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 118, 122, 123, 127, 128, 129, 131, 149, 150, 157, 175, 176, 185, 202, 204, 210, 233, 234, 240, 241, 248, 312, 504
Athéna, 34
Aubigné, A. d', 412
Auerbach, E., 102
Auge, D. d', 72, 112, 113, 116, 125
Augé-Chiquet, M., 118
Augustin, 185
Aurore, 233, 291, 292, 293, 295, 298, 319, 324, 337, 371, 372
Averroès, 108, 148
Aygon, J.P., 48

B

Bade, J., 60, 64, 147
Baïf, J.A. de, 118, 250, 318, 327, 335, 369, 443, 452
Bailbé, J., 324, 325, 341
Balavoine, C., 66, 100, 176

Balsamo, J., 1, 13, 20, 21, 69, 80, 132, 154, 158, 196, 215, 216, 271, 295, 301, 311, 315, 317, 338, 345, 346, 362, 363, 364
Barocchi, P., 120, 141, 146, 151, 152
Bauer, N., 152
Baumgartner, E., 498
Baxandall, M., 16, 54, 55, 101, 132, 134, 135, 284
Béguin, S., 297, 298
Bellati, G., 311
Belleau, R., 280, 492, 493
Bellenger, Y., 66, 93, 100, 102, 299, 364, 387, 406
Bellini, 158
Beltran, E., 189
Bembo, P., 78, 79, 108, 120, 164, 165, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 225, 401, 402, 404
Berger, B., 139, 452
Berni, F., 324, 326
Binet, C., 251
Bizer, M., 87, 118, 120
Bjaï, D., 292, 531
Boccace, 20, 54, 59, 78, 133, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 204, 208, 213, 215, 216, 217, 221, 243
Boèce, 436
Bonamico, L., 217, 219
Borée, 506
Botticelli, 284, 295, 334
Botticelli, S., 7
Bourbon, F. de, 276, 277, 438, 448
Bradamante, 400
Braider, C., 147
Brunelleschi, 134
Bruni, L., 55
Budé, G., 162, 164
Buron, E., 87, 216, 220, 221, 222, 224, 225, 232, 233, 313, 321

C

Calais et Zéthès, 300, 307, 308, 468, 506
Calame, C., 39
Caldarini, E., 281, 314, 317, 320, 373, 461
Callimaque, 355
Camillo, G., 118, 120, 121, 122, 124
Campo, R.E., 338, 341
Cassandre, 271, 280, 282, 283, 291, 292, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 342, 343, 374, 404, 410, 444, 451, 477, 478, 479, 480, 493
Castiglione, B., 15, 120, 144, 216, 384, 553
Castor, 292, 307, 308, 468
Castor, G., 66, 100, 102, 106, 114, 125, 130, 169
Catulle, 292, 293, 340
Cave, T., 43, 48, 52, 61, 62, 63, 224, 235, 288, 309
Céard, J., 288, 299, 406, 430, 431
Cellini, B., 139
Cennini, C., 133
Céphale, 292, 293, 295
Cernogora, N., 232, 233, 313, 319
Certon, P., 435

Chamard, H., 93, 155, 156, 254, 280, 281, 320, 324, 325, 351, 363, 364, 371, 386, 392, 411, 413, 425, 432, 467, 472, 473, 482, 483, 488, 490
 Chambers, D., 141
 Charbonnier, F., 496
 Charles Quint, 73, 74, 285, 286, 287, 300, 302, 346, 480, 483, 486
 Charpentier, F., 241, 244, 392
 Charybde et Scylla, 473
 Chastel, A., 104, 132, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 297, 301
 Chastillons, 306, 357, 358, 359, 360, 468, 469, 474, 504
 Chatenet, M., 295
 Chevrolet, T., 8, 14, 18, 66, 71, 102, 107, 111, 114, 115, 118, 122, 124, 125, 127, 169, 176, 184, 190, 203, 212
 Chomarat, J., 61, 62, 63, 188, 232, 253, 385
 Chrysoloras, M., 54, 55, 60
 Cicéron, 6, 7, 9, 10, 20, 33, 35, 36, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 62, 66, 76, 88, 111, 118, 121, 122, 133, 134, 140, 185, 204, 228, 230, 590
 Cimabue, 138
 Cirola, I., 267, 271, 272, 274, 334, 335, 358, 359
 Cléopâtre, 342, 480
 Clouet, F., 92, 155, 156, 160, 279, 337, 338, 343, 414
 Cohen, G., 161, 162, 163, 194
 Coligny, de, 357, 358, 359, 468, 469
 Coligny, de, 359
 Colonna, F., 163, 164, 271, 335, 387
 Coluccio Salutati, 54, 305
 Combe, D., 398
 Cooper, R., 151, 386
 Cornilliat, F., 158, 159, 161, 193, 209, 251, 252, 490
 Corrozet, G., 84, 346
 Cousin, J., 41, 42, 347
 Creore, A.E., 301
 Crépin-Leblond, T., 355, 363
 Crescenzo, R., 272, 273, 274
 Csüros, K., 248
 Cyclopes, 285, 286, 288, 374, 499

D

Damisch, H., 100
 Daniello, B., 6, 68, 69, 70, 71, 77, 78, 79, 108, 109, 110, 115, 129, 130, 243
 Dassonville, M., 306, 480
 Dauvois, N., 348, 357, 413, 497
 De'Conti, A., 67
 De'Pazzi, A., 64
 Delbouille, P., 454
 Delègue, Y., 185
 Délic, 84, 172, 313, 314, 315, 381
 Delorme, P., 345, 347, 361, 362
 Demerson, G., 71, 126, 205, 309, 367, 386, 392, 393, 396
 Démosthène, 55, 145
 Denisot, N., 155, 279, 280, 282, 327, 328, 329, 330, 492, 493
 Denizot, V., 172, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 301, 304, 327, 329, 331, 431, 462
 Denores, G., 64, 71, 149
 Denys d'Halicarnasse, 55, 67, 97, 447
 Deramaix, M., 57, 160, 196, 197, 198
 Des Autelz, G., 234

Deswarte-Rosa, S., 135, 136, 146, 150, 310
 Di Stefano, G., 189, 190
 Diane, 313, 319, 337, 361, 362, 363
 Diane de Poitiers, 362, 364
 Didon, 116, 254
 Dioscures, 300, 468, 506
 Dolce, L., 64, 134, 147, 151, 152, 153
 Dolet, E., 11, 15, 154, 220, 224, 225
 Donatello, 158
 Dorat, J., 72, 97, 196, 204, 205, 206, 250
 Dubel, S., 49
 Dubois, C.G., 92, 93, 297, 332
 Dubreuil, 297
 Duport, D., 347, 348, 350
 Duprat, A., 8
 Durer, A., 161

E

Echo, 376
 Eichel, P., 285, 286, 287, 288
 Endymion, 319
 Énée, 301, 352, 479
 Equicola, M., 150, 151
 Erasme, 50, 61, 62, 63, 64, 87, 88, 188, 219, 222, 232, 385
 Erynnies, 482
 Esculape, 219, 223, 482
 Estienne, R., 10, 11, 14, 129, 148, 160, 167, 172, 225, 280
 Euménides, 482
 Euridyce, 481

F

Fabri, P., 126, 193, 194
 Faral, E., 52, 53
 Fauchet, C., 183
 Febvre, L., 12, 13
 Fenoaltea, D., 224, 354, 355
 Ficin, M., 58, 59, 104, 191, 192, 195, 205, 206, 313, 502, 510
 Fink, R., 196, 225
 Fontaine, M.M., 342, 410, 413, 477, 478, 479, 480
 Fontainebleau, 249, 267, 288, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 306, 321, 335, 350, 361, 427, 428
 Ford, P., 249, 285, 286, 288, 296, 298, 299, 306, 332, 479
 Foucault, M., 344
 Fouquelin, A., 3, 9, 90, 214, 234
 Fouquet, J., 158
 Fracastor, G., 195, 201, 202, 203
 François I^{er}, 164, 249, 267, 274, 295, 297, 298, 311, 321, 335, 345, 361, 418, 428
 Frappier, J., 158, 159, 160, 498
 Freud, S., 394
 Fulgence, 185
 Fumaroli, M., 76, 273

G

Gabriele, T., 108
 Gadoffre, G., 392
 Galand-Hallyn, P., 7, 18, 19, 29, 31, 34, 39, 42, 43, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 60, 61, 84, 87, 88, 89, 141, 209, 222, 223, 258, 284, 289, 301, 306, 334, 351,

352, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 394, 395, 459, 501, 505, 519
 Gaurico, P., 144, 145, 146, 148
 Gaurico, P., 64, 148
 Géants, 419, 427, 428, 429, 430, 475, 481
 Gelli, G.B., 80, 81, 85, 91, 154, 312
 Gendre, A., 288, 329, 342, 371, 374, 385, 398, 401, 402, 404, 406, 407, 408, 410, 477
 Génétiot, A., 264
 Genette, G., 47, 396, 398, 402, 417, 452
 Georges de Trébizonde, 55, 62, 67
 Giano Parrasio, A., 148
 Giocondo (Fra), 164
 Giordani, F., 388
 Giorgi, G., 75
 Giotto, 16, 133, 136, 138, 139, 153
 Giovio, P., 139
 Giraldu Cinzio, G., 6, 75, 546
 Giraldu Cinzio, G.B., 75, 76, 77, 78, 400
 Giroto, J.E., 276
 Glatigny, M., 126
 Glotelet, 194
 Godefroy de Bouillon, 301, 302, 303
 Gonesse, N. de, 189, 190
 Gordon, A., 72, 83, 112
 Gorgone, 302, 303, 304, 305, 485, 486
 Goujon, J., 164, 166, 347, 365
 Gourmont, G., 161
 Goyet, F., 3, 44, 45, 46, 48, 86, 87, 88, 130, 214, 216, 220, 381, 399, 438, 513
 Grevin, J., 212
 Grifoli, G., 64, 149
 Guarino de Vérone, 55, 284
 Guérin, P., 220
 Guerrero, G., 111
 Guise (duc de), 300, 301, 302, 304, 305, 307, 309, 474, 484
 Guise, duc de, 300, 301, 305
 Gutbub, C., 173, 220, 222

H

Halévy, O., 406, 435, 452
 Hallyn, F., 207, 212, 396
 Harpies, 307, 506, 507, 508
 Hayashi, C., 294
 Hécatonchires, 428
 Hector, 277, 411, 412, 451
 Hélène de Troie, 118, 121, 292, 468
 Hempfer, K.W., 400, 401
 Hénin, E., 18, 151
 Henri II, 15, 24, 164, 165, 274, 285, 286, 287, 297, 301, 304, 337, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 355, 356, 361, 362, 363, 365, 477, 483, 485, 486,
 Hercule, 301, 302, 303, 304, 305, 347, 348, 349, 427, 429, 432, 483, 485, 486, 487
 Herennius, 39, 40, 52, 53, 55, 66
 Hermannus Alamanus, 108
 Hermogène, 46, 47, 48, 55, 67, 145, 292
 Herrick, M.T., 8, 65
 Hésiode, 207, 301, 304, 356, 428, 429
 His, I., 435
 Homère, 31, 33, 39, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 68, 74, 78, 80, 81, 117, 123, 152, 169, 178, 186, 206, 207, 209, 210, 240, 241, 242, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 269, 276, 277, 279, 284, 290,

295, 298, 301, 365, 399, 417, 418, 423, 459, 460, 488
 Horace, 53, 57, 64, 65, 67, 69, 83, 84, 99, 111, 114, 119, 123, 127, 134, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 167, 168, 170, 191, 196, 198, 199, 204, 207, 208, 210, 225, 227, 229, 241, 242, 275, 276, 325, 326, 353, 356, 416, 421, 424, 438, 460, 461, 465, 466, 470, 507
 Hospital, M. de l', 211, 419, 420, 427, 430, 433, 475
 Huchon, M., 231
 Huguet, E., 175
 Hydre de Lerne, 481, 482

I

Icare, 34, 463, 466
 Iphigénie, 276
 Isidore de Séville, 185, 187
 Isocrate, 55
 Iurilli, A., 148, 149

J

Janequin, C., 435, 442, 447, 448, 452
 Jason, 497, 506
 Javitch, D., 75, 108
 Jehasse, J., 250
 Jérôme, 52
 Jodogne, P., 140, 158, 191
 Jossa, S., 75
 Joukovsky, F., 192, 267, 290, 291, 320, 338, 341, 343, 394, 422, 424
 Jourde, M., 71, 85, 149, 301
 Junon, 193, 286, 287, 348, 485
 Jupiter, 128, 211, 249, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 303, 308, 349, 374, 390, 409, 419, 423, 427, 428, 431, 444, 452, 454, 467, 468, 475, 476, 485

K

Kerver, J., 164, 165, 271
 Klein, R., 132, 137, 144, 145, 146

L

l'Hébreu, L., 464
 La Fontaine, J. de, 506
 la Porte, M. de, 278
 Lactance, 185
 Lafond, J., 100, 273
 Lancilotti, F., 146
 Landino, C., 64, 136, 191
 Lanza, D., 108
 Laocoon, 481
 Lardet, P., 175, 176
 Lascaris, 218
 Laudun d'Aigaliers, P., 89, 91, 218, 228, 229, 233, 244, 245
 Laumonier, P., 251, 293, 327, 328, 340, 349, 355, 383, 409, 418, 425, 428, 487
 Laure, 79, 311, 313, 327, 329, 396
 Le Blanc, R., 195
 Le Caron, L., 128, 129, 175, 183, 208, 210, 211, 212
 Le Fèvre de la Boderie, G., 166
 Le Roy, L., 250
 Léandre, 287, 466, 479

Lebègue, R., 296
 Lecercle, F., 18, 101, 118, 134, 141, 153, 270, 271, 310, 317, 318, 541
 Lecoigne, J., 8, 63, 86, 88, 96, 97, 109, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 204, 205, 212, 258, 385
 Lecompte, S., 184
 Lecoq, A.M., 345
 Lèda, 290, 292, 295, 298, 308, 467, 468
 Lee, R. W., 16
 Lee, R.W., 101, 132, 133, 141, 147, 149, 175
 Legrand, J., 189, 190, 320
 Legrand, M.D., 274, 279
 Lemaire de Belges, J., 11, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 166, 182, 191, 192, 193, 205, 215, 216, 225, 240, 340, 356, 358, 563, 564, 569, 572, 575
 Lemerle, F., 165
 Léonard de Vinci, 15, 17, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 151, 158, 161, 162, 289, 295, 577, 598
 Lescot, P., 280, 345, 361, 364, 365
 Levine-Rubinstein, A., 60
 Lévy, C., 36
 Lichtenstein, J., 103, 106, 107
 Lionardi, A., 72, 112, 113, 116
 Lombardi, B., 149
 Lombart, N., 306, 375
 Longeon, C., 215, 225
 Longin (pseudo-), 41, 44, 197
 Lorris, G. de, 498, 548
 Louis XII, 158
 Louvre, 346, 359, 360, 361, 364, 365
 Lovisini, F., 149, 150
 Lucain, 387, 412
 Lucrèce, 117, 298
 Lysippe, 279, 281

M

Macaut, 230
 Macrobe, 63, 184, 435, 436, 504
 Maggi, V., 149
 Magnien, M., 37, 67, 105, 176, 320, 389
 Magny, O. de, 318
 Mantegna, 295
 Marguerite de France, 474, 485
 Marie, 408
 Marin, L., 18, 325, 520
 Marmion, S., 158
 Marot, C., 92, 154, 155, 194, 207, 279, 311, 340, 356, 369, 375, 435
 Mars, 66, 95, 253, 254, 288, 295, 298, 299, 341, 356, 358, 417, 418, 425, 427, 446, 447, 451, 453, 454, 455, 472
 Martial, 421
 Martin, J., 140, 163, 164, 165, 166, 174, 178, 230, 271, 279, 345, 347, 399, 421
 Martini, S., 311, 329
 Marulle, 306
 Masaccio, 139
 Masures, L. des, 241, 516, 517
 Mathieu-Castellani, G., 93, 150, 242, 247, 248, 285, 404, 426
 Matthieu de Vendôme, 53
 McFarlane, I., 346
 McPhail, E., 444
 Méduse, 304, 305, 325, 331, 334, 427, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487

Meerhoff, K., 22, 216, 221, 222, 223, 442
 Megna, P., 60
 Meigret, L., 236, 237
 Mélanchthon, 207
 Memling, H., 158
 Ménager, D., 299, 320, 406, 441, 459, 476
 Méniel, B., 69, 240, 242, 243, 245, 248, 250, 251, 412
 Meun, J. de, 215, 498
 Michel, A., 29, 67, 68,
 Michel-Ange, 139, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 272, 279, 280, 295, 296, 297, 327, 338, 481
 Millet, C., 130
 Millet, O., 320, 462
 Minerve, 128, 293, 485
 Minturno, A., 196, 203, 243
 Molinet, J., 158, 356
 Molinié, G., 44, 46, 47, 76
 Monfasani, J., 54, 55
 Monferran, J.C., 9, 22, 71, 95, 96, 97, 149, 169, 170, 216, 220, 229, 231, 236, 237, 238, 245, 246, 370, 375, 376, 380, 421, 443, 445, 446, 453, 461, 530
 Montagne, V., 64, 515
 Moreau, H., 509, 512, 513
 Morel, J. de, 43, 48, 61, 173, 174, 224, 254
 Morpurgo-Tagliabue, G., 38
 Mortier, R., 193, 384
 Moss, A., 201
 Mouloud, N., 100
 Mozzarella, G., 320
 Muret, M.A., 5, 92, 93, 196, 328, 329, 334, 335, 339, 486, 487, 493
 Musacchio, E., 74
 Muzio, G., 71, 72, 115, 116, 243, 254

N

Naïs, H., 367
 Narcisse, 497, 498
 Nardone, J.L., 324, 326
 Neptune, 292, 293, 298, 359, 429, 468, 474
 Néréides, 292, 293
 Nifo, A., 67
 Nikolaos, 46, 48
 Nolhac, P., 54
 Norton, G.P., 65

O

Occhipinti, C., 158, 160, 162, 166, 167, 169, 172, 174, 281
 Œnone, 192
 Olive, 87, 93, 172, 173, 216, 221, 222, 224, 225, 232, 233, 275, 279, 280, 281, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 330, 331, 333, 337, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 400, 401, 403, 405, 427, 443, 461, 462, 465, 466, 469, 470, 471, 474, 488, 491
 Olympie, 77, 340, 400
 Orphée, 307, 436, 440, 441, 445, 465
 Ovide, 60, 92, 207, 226, 270, 293, 296, 298, 324, 325, 326, 425, 432, 472, 488

P

Palais Farnese, 295

Palladio, A., 384
 Panofsky, E., 12, 16, 17, 101, 102, 117, 118, 120, 133, 298, 330
 Pantin, I., 130, 149, 201, 203, 380, 381, 382, 446, 464
 Pappe, J., 66, 199, 242, 417
 Pâris, 158, 192, 193
 Parrasio, A.G., 64, 148
 Partenio, B., 118, 122, 123, 124
 Pascal, B., 480, 495, 549
 Paschal, P. de, 156, 413
 Pasquier, E., 80, 129, 378
 Pausanias, 273
 Pedemonte, F.F., 148, 149
 Pedemonte, P., 64, 149
 Pelée, 292, 293
 Pèlerin, J., 160
 Pénélope, 34, 341, 342
 Pernot, L., 36
 Perréal, J., 158, 159, 160, 161, 166
 Perugino, 158
 Peruzzi, E., 201
 Petey-Girard, B., 347
 Pétrarque, 20, 54, 68, 78, 79, 81, 85, 152, 153, 154, 155, 184, 215, 216, 221, 231, 243, 269, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 327, 329, 331, 332, 337, 365, 369, 370, 375, 384, 387, 393, 396, 402, 421, 462, 556, 557, 559, 578, 584, 597
 Phébus, 291, 292, 355
 Philandrier, 140, 164
 Philippe IV, 344
 Philomèle et Procné, 497
 Philostrate, 140, 271, 272, 273
 Phinée, 506
 Pigna, G.B., 64, 75, 77
 Pigné, C., 489, 496, 504, 506, 509, 510
 Pindare, 206, 211, 275, 276, 429, 438, 462, 463, 470, 488
 Pinelli, A., 297, 307
 Pisseleu, C. de, 277
 Pizan, C. de, 191
 Platon, 59, 103, 105, 106, 107, 183, 186, 189, 195, 206, 209, 305, 312, 460, 465
 Plattard, J., 132, 267, 274, 296
 Plett, H.F., 65, 67
 Pline, 118, 133, 145, 286, 310, 334, 481
 Plutarque, 60, 99, 141
 Politien, 59, 60, 61, 62, 64, 222, 223, 269, 326, 334
 Polizzi, G., 164, 271, 403
 Pollux, 292, 307, 308, 468
 Polygnote, 273
 Pommier, E., 310
 Pomponazzi, 218, 219, 223
 Pontano, G., 65, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 441, 446, 447
 Pot, O., 492, 493
 Pouey-Mounou, A.P., 92, 282, 287, 288, 291, 293, 302, 303, 342, 349, 428, 430, 459, 468, 481, 487
 Pozzi, G., 271
 Praxitèle, 104
 Primatice, 15, 297, 428
 Priscien, 46, 48, 49, 52, 54
 Properce, 226, 324, 325, 326
 Pulci, B., 424
 Pygmalion, 330, 336

Q

Quintilien, 6, 7, 11, 33, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 62, 66, 68, 73, 74, 87, 91, 93, 95, 96, 134, 140, 142, 145, 173, 181, 186, 197, 209, 220, 222, 228, 232, 233, 241, 245, 246, 289, 291, 348, 387, 394, 427, 470, 490, 501, 507, 515, 527
 Quiviger, F., 141, 150

R

Rabelais, F., 11, 12, 44, 159
 Raphaël, 120, 153, 154, 155, 295
 Raymond, M., 58, 104, 267, 296, 335
 Redondo, A., 389, 395
 Regius, R., 145
 Rêpaci-Courtois, G., 132, 140, 154, 279
 Rhône, 358, 359
 Ricci, B., 118, 119, 120
 Ricœur, P., 38, 107, 233
 Rieu, J., 231, 384
 Rigolot, F., 60, 374
 Robortello, F., 64, 66, 73, 111, 112, 113, 149
 Roger, 375, 400, 401, 402, 478
 Roland, 75, 77, 164, 244, 399, 400, 401, 478
 Romano, G., 428
 Rosenthal, O., 95, 237, 245, 246, 270
 Roskill, M.W., 134, 151
 Rosso, 295, 297, 320, 321, 335
 Rosso Fiorentino, 15, 295, 561
 Rouget, F., 279, 440, 441, 445
 Rouillé, G., 327

S

Sacripante, 400
 Sagon, 194
 Saint-Gelais, O. de, 169, 215, 280, 369
 Salel, H., 241, 246, 248, 249
 Sangallo, F. da, 481
 Sannazar, 164, 165, 196, 384, 399, 402, 403, 405, 408, 421
 Sayce, R., 338
 Scaliger, J.C., 44, 64, 66, 67, 68, 72, 97, 112, 125, 173, 174, 175, 176, 177, 212, 229, 233, 242, 243, 253, 440, 515
 Scève, M., 84, 85, 171, 172, 174, 231, 313, 314, 346, 381, 466
 Schefer, J.L., 135
 Schongauer, M., 158
 Sébillet, T., 3, 9, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 167, 195, 205, 208, 209, 222, 230, 236, 241, 244, 313, 369, 380, 439, 440, 443
 Seconde Sophistique, 48, 272
 Segni, B., 65, 73
 Seine, 349, 350, 351, 352, 353, 498, 515
 Sénèque, 183, 387
 Serlio, S., 163, 164, 345, 358
 Sertenas, V., 175, 249
 Sextus Empiricus, 35
 Seyssel, C. de, 215
 Sforza, M., 164
 Signorelli, L., 138
 Simonide, 16, 99, 141, 145, 269, 277
 Simonin, M., 176, 299, 406
 Skenazi, C., 345, 357, 361, 363, 364, 365

Sozzi, L., 194
Speroni, S., 88, 89, 119, 121, 122, 216, 217, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 461
Stace, 386
Stoïciens, 34, 35, 36, 491
Styx, 516

T

Tahureau, J., 169, 174
Tateo, F., 424
Ternaux, J.C., 387
Terreaux, L., 282
Théon, 46
Théophraste, 39
Thétis, 292, 293
Thomas, B., 83, 195, 241, 301, 304
Tibre, 351, 352, 359, 392, 394, 515
Tibulle, 226, 472
Timanthe, 276, 277
Titans, 428
Tithon, 319
Titien, 138, 152
Todorov, T., 513, 592
Tolomei, C., 235
Tomeo, L., 145
Tomitano, B., 115, 373, 471
Tory, G., 140, 161, 162, 163, 164, 166, 194, 215
Tournes, J. de, 85, 236, 327
Trippe, R., 271
Trissino, G., 6, 68, 73, 108, 554, 584, 587, 598
Trissino, G.G., 44, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
81, 108, 110, 214, 235, 236, 242, 250, 251
Trotot, C., 221, 223, 233, 313
Tucker, G.H., 384, 413, 459, 470
Tyard, P. de, 195, 205, 206, 369, 436, 437
Tyrtée, 300

U

Ulysse, 34, 249, 341, 414, 471, 472, 474

V

Vagenheim, G., 141, 160
Valla, G., 64, 108
Van Eyck, 158
Varchi, B., 139, 152, 153, 283

Vasari, G., 133, 137, 138, 139, 140, 141, 151, 153,
295, 296, 297
Vasoli, C., 118
Vauquelin de la Fresnaye, J., 89, 94, 169, 170, 171,
243, 247
Velazquez, 344
Vénus, 104, 124, 157, 193, 271, 288, 295, 298, 299,
320, 334, 335, 341, 427, 446, 478, 479
Vickers, N., 304, 305, 325
Victorri, B., 100
Vida, M.G., 65, 66, 69, 71, 74, 95, 96, 195, 198, 199,
200, 201, 202, 212, 229, 242, 246, 252, 253, 417,
418, 431, 447, 448, 449, 450
Vigenère, B. de, 140, 271, 272, 273, 274
Vignes, J., 1, 23, 29, 57, 141, 160, 369, 389, 399,
435, 443
Villers-Cotterêts (traité), 19
Villey, P., 118, 216
Vintenon, A., 489
Virgile, 5, 7, 9, 20, 45, 56, 58, 62, 65, 66, 68, 78, 81,
88, 95, 97, 115, 117, 123, 142, 173, 176, 178, 201,
202, 209, 210, 218, 226, 240, 241, 242, 243, 244,
245, 246, 251, 252, 253, 254, 258, 279, 284, 293,
296, 301, 332, 352, 356, 359, 365, 399, 417, 418,
423, 425, 460, 466, 467, 479, 481, 488, 502
Vitalis, J., 384, 389
Vitruve, 162, 163, 165, 174, 345
Vuilleumier-Laurens, L., 16, 132, 141
Vulcain, 290, 298, 374, 451

W

Weinberg, B., 8, 14, 44, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 75,
79, 80, 100, 102, 108, 111, 112, 113, 115, 116,
117, 118, 119, 120, 121, 123, 148, 149, 150, 243,
254
Williams, R.C., 69

Y

Yandell, C.M., 436
Yates, F.A., 57, 141, 357

Z

Zangara, A., 37
Zerner, H., 13, 296, 297, 299, 335, 338, 339, 429
Zeuxis, 101, 118, 119, 120, 121, 124, 134, 141, 153,
176, 310, 317, 340

Index des notions

A

(Néo-)platonisme, 58, 59, 99, 103, 104, 111, 143, 185, 189, 195, 204, 212, 462, 500, 578
Admiratio, 196, 197, 198, 567
Alexandrin, 253, 287, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 428, 429, 439, 440, 442, 444, 574
Allégorie, 184, 212, 233, 284, 290, 292, 295, 296, 304, 354, 390, 393, 405, 483, 507
Allitération, 94, 96
Amplificatio, 53, 61, 62, 63, 415
Antonomasie, 233
Archétype, 290
Arrondissement, 162, 338

B

Breuitas, 52, 62

C

Circumductio umbrae, 308
Circumscriptio, 134
Claritas, clarté (rhétorique), 6, 7, 23, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 56, 67, 75, 76, 77, 81, 83, 84, 86, 95, 96, 97, 138, 142, 145, 181, 199, 200, 201, 213, 227, 228, 229, 233, 234, 237, 252, 253, 257, 263, 279, 317, 371, 415, 469, 515, 519, 527, 568
Compositio, 134
Concinnitas, 369
Convenance, 75, 95, 146, 147, 148, 150, 151, 251, 252
Copia, 52, 56, 61, 62, 63, 125, 135, 136, 188, 225, 226, 232, 415, 430, 545, 546
Crayon, 155, 160, 336

D

Décasyllabe, 253, 287, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 421, 440, 442, 444
Decorum, 53, 77, 146, 147, 148, 149, 252, 429
Delectare, 65, 66, 134, 161, 183, 190
Demonstratio, 39, 52, 53, 66, 67, 68, 76, 77, 78
Descriptio, 39, 48, 49, 52, 53, 60, 61, 64, 66, 112, 383, 384, 389, 392, 588
Dessin, 16, 80, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 121, 122, 129, 131, 134, 135, 145, 160, 161, 162, 163, 166, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 281, 293
Diatypose, 44, 68, 73
Dispositio, 71, 91, 134, 521
Docere, 134
Doctus poeta, doctus pictor, 114, 134, 135, 141, 199, 203

E

Efficatia, efficace, 8, 56, 67, 68, 75, 76, 96
Effictio, 67, 68
Ekphrasis, 7, 14, 26, 32, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 60, 64, 72, 74, 178, 247, 248, 255, 266, 267, 270, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 329, 332, 333, 343, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 356, 357, 358, 360, 364, 365, 382, 383, 389, 390, 391, 413, 417, 424, 466, 477, 478, 483, 487, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 507, 511, 512, 518, 521, 522, 528, 529, 565, 567, 570, 571, 575, 590, 594
Elocutio, 71, 90, 91, 134, 148, 521
Emphase, 51, 52, 145, 382, 383, 385, 387, 389, 395, 409, 410, 411, 528, 571
Enargeia, 6, 7, 8, 10, 14, 19, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 95, 97, 99, 136, 142, 145, 176, 181, 188, 209, 228, 232, 233, 235, 238, 257, 258, 270, 287, 290, 291, 317, 350, 385, 390, 392, 393, 394, 398, 399, 400, 409, 410, 411, 416, 424, 425, 427, 428, 430, 432, 445, 486, 488, 492, 493, 495, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 518, 521, 525, 568, 581, 589
Enargia, energia (ital.), 60, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 90, 153, 154, 250, 251
Enargie, energie (fr.), 6, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 205, 209, 213, 215, 219, 220, 222, 228, 233, 234, 235, 236, 239, 255, 311, 352, 367, 378, 433, 434, 435, 445, 446, 458
Energeia, 6, 32, 36, 38, 39, 44, 46, 48, 51, 66, 67, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 97, 107, 125, 221, 231, 232, 233, 257, 400, 445
Entrée royale, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 357, 359, 425
Epithète, 232, 233, 276, 413
Euidentia, 6, 33, 36, 41, 42, 43, 66, 232
Exemplaire, 50, 51, 60, 100, 103, 114, 118, 127, 154, 172, 176, 227, 257, 310

F

Fantastiquer, fantastique, 244, 327, 328, 398, 491, 492, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 516, 529, 565, 593
Fervor, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 193
Festivitas, 63
Fiction, 112, 113
Fingere, feindre, 70, 116, 150, 205, 337, 398
Furor, fureur, 59, 104, 116, 131, 185, 187, 192, 193, 195, 199, 202, 204, 205, 206, 209, 211, 212, 213, 222, 251, 254, 363, 386, 393, 409, 449, 470, 474, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 497, 500, 555

H

Harmonie, 17, 69, 94, 108, 110, 113, 121, 143, 201, 237, 239, 284, 286, 287, 290, 291, 321, 339, 378, 379, 380, 381, 412, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 441, 443, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 453, 484, 505, 518

Héroïque (poésie), 5, 7, 9, 13, 19, 20, 21, 22, 24, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 81, 155, 169, 177, 182, 229, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 258, 259, 265, 282, 283, 287, 288, 290, 303, 307, 360, 366, 372, 396, 398, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 413, 415, 416, 421, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 444, 445, 447, 448, 452, 453, 463, 466, 469, 470, 471, 473, 475, 477, 478, 479, 493, 500, 507, 518, 523, 524, 529, 554, 584

Historia, 134, 135, 136, 137, 151, 197

Hypotypose, 6, 11, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 64, 68, 86, 89, 94, 237, 238, 247, 291, 347, 350, 388, 390, 424, 426, 445, 451, 480, 487, 492, 493, 503, 506, 507, 511, 512, 515, 521, 528, 573

I

Illustratio, 19, 30, 41, 42, 66, 95, 181

Imagines agentes, 51

Ingenium, 59, 199

Inuentio, 71, 84, 90, 91, 112, 134, 148, 151, 153, 186, 197, 521, 527

L

Leggiadria, 79, 80, 153, 154, 243

Lineamenta, linéaments, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177

M

Maniera, 123, 137, 294, 295

Maniérisme, 12, 139, 265, 292, 294, 295, 297, 333, 557, 559, 587, 589

Métaphore, 38, 63, 80, 87, 89, 90, 107, 118, 162, 167, 173, 174, 177, 178, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 233, 234, 276, 278, 280, 297, 316, 319, 331, 343, 346, 352, 353, 364, 371, 372, 373, 395, 399, 410, 460, 461, 469, 471, 475, 488, 496, 525, 569, 589, 593

Microcosme, 246, 289, 377, 378, 379, 380, 462, 528

Mimesis, 8, 14, 15, 16, 18, 19, 25, 30, 60, 66, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 148, 149, 150, 169, 170, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 188, 201, 202, 203, 210, 226, 240, 241, 242, 250, 257, 258, 276, 277, 294, 401, 403, 431, 432, 445, 451, 453, 468, 492, 528, 558, 571

Modèle, 7, 15, 16, 19, 20, 21, 24, 25, 33, 50, 52, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 74, 75, 77, 79, 81, 96, 100, 101, 102, 107, 109, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 128, 132, 133, 137, 138, 142, 144, 149, 166, 174, 176, 178, 182, 183, 200, 215, 222, 223, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 259, 265, 273, 278, 282, 287, 294, 295, 304, 308, 309, 310, 311, 315, 316, 318, 320, 325, 327, 328,

329, 330, 331, 334, 335, 337, 341, 342, 346, 351, 354, 358, 360, 362, 365, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 376, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 408, 413, 416, 419, 421, 422, 424, 425, 431, 433, 435, 438, 447, 453, 462, 477, 485, 486, 490, 513, 521, 523, 526, 528

Mouere, 9, 134, 135, 142, 196

N

Néologisme, 280

Nombre, 8, 14, 16, 22, 23, 24, 53, 59, 64, 68, 96, 113, 166, 175, 178, 185, 198, 207, 238, 239, 254, 281, 293, 298, 315, 368, 374, 380, 381, 414, 415, 434, 437, 440, 442, 486, 523

P

Paragone, 16, 17, 18, 99, 132, 133, 135, 136, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 150, 153, 154, 155, 156, 158, 257, 275, 277, 279, 287, 295, 310, 319, 326, 339, 351, 354, 362, 364, 522, 528, 595

Pathos, 39, 45, 48, 393, 410, 511, 512, 514, 521, 565, 573

Perspective, 17, 18, 19, 22, 32, 65, 84, 89, 106, 109, 129, 134, 135, 136, 137, 145, 146, 160, 162, 163, 182, 219, 259, 263, 279, 288, 304, 330, 350, 359, 360, 362, 363, 392, 394, 395, 397, 404, 455, 457, 483, 522, 580

Perspicuitas, 36, 42, 66, 95, 145

Phantasia, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 44, 50, 392, 487, 489, 491, 494, 497, 499, 507, 515, 516, 568

Phantasmata, 34, 35, 36, 489, 491, 508

Proprietas, propriété, 53, 95, 96, 122, 165, 166, 200, 229, 230, 231, 234, 252, 441, 527

Prosopographia, 64

Prudentia, 67

Pyramide visuelle, 135

Q

Questione della lingua, 20

R

Raccourci, 162, 330, 391

Receptio luminum, 134

Repraesentatio, 11, 42, 50, 66, 67, 92, 112

Res et uerba, 39, 50, 61, 63, 65, 135, 145, 199, 200, 202, 203, 219, 223, 242, 525, 571

Rhétorique (seconde), 9, 82, 183

S

Significatio, 68, 233

Suauitas, 67

T

Terribilità, 139, 153, 294, 295

Topique (ordre), 120

Topographia, 44, 64

Tractatio, 68

Tralatio temporum, 44
Transfocalisation, 394, 395
Translatio studii, 163, 166, 215, 221, 244, 293, 312, 325,
345, 351, 359, 361, 522

U

Uisio, 41, 50, 389, 395, 499, 511
Ut pictura poesis, 18, 99, 140, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 167, 168, 169, 170, 207, 257, 267,
284, 527
Utilitas, 190

V

Varietas, variété (rhétorique), 54, 56, 58, 60, 61, 63, 125,
242, 290, 321
Vates (poète), 197, 198, 199, 517
Vehementia, 75, 76, 232
Venustà, 295
Vertu, *virtù*, 72, 73, 75, 142, 143, 218, 220, 553
Vivacità, 70, 72, 76, 77, 136, 139
Vividezza, 68, 70, 72, 73, 76
Vraisemblance, 70, 71, 72, 105, 106, 113, 114, 115, 128,
129, 130, 149, 150, 178, 203, 210, 211, 213, 393, 398,
492

Bibliographie

I. Textes anciens (de l'Antiquité au XVII^e siècle):

- *Ad Herennium (Rhétorique à Herennius)*, éd. et trad. J. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989
- ALAMANNI (Luigi), *Opere toscane di Luigi Alamanni, al christianissimo re Francesco primo*, Lugduni, Lyon, S. Gryphius, 1532 (t.1), 1533 (t.2).
- ALBERTI (Leon Battisti) *L'Architecture et art de bien bastir du Seigneur Leon Baptiste Albert... traduits du latin en français par deffunct Jean Martin*, Paris, Jacques Kerver, 1553.
- ---, *De la peinture (De Pictura, 1435)*, traduit et annoté par Jean-Louis Schefer, introduit par Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1992.
- ALIGHIERI (Dante) dit DANTE, *De l'éloquence vulgaire*, trad. F. Magne, Paris, La Délirante, 1985.
- ---, *De l'éloquence vulgaire (extraits)*, éd. bilingue par M. Gally et E. Marguin-Hamon, dans GALLY (M.), 2010, p. 99-183.
- ANEAU (Barthelemy), *Le Quintil horatian (1551)*, ed. F. Goyet, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 177-211
- ---, *L'imagination poétique traduite en vers François, des Latins, et Grecz, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, M. Bonhomme, 1552.
- ---, et MAROT (Clément), *Les Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, Traduitz en vers François... Avec une preparation de voie à la lecture et intelligence des Poëtes fabuleux*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1556 ; éd. critique par J.-C. Moisan, Paris, Champion, 1997
- *L'Anthologie grecque*, éd. P. Watz, puis F. Buffière, R. Aubreton *et. al.*, Paris, Les Belles Lettres, 1928-1980.
- ARETINO (Pietro), *Lettere sull'arte*, éd. Ettore Camesasca, Milan, 1567-1560 (1538-1551)
- ---, *Sur la Poétique, l'art et les artistes (Michel-Ange et Titien)*, éd. bilingue, trad.fr, introduction et notes de P. Larivaille, texte établi par P. Procaccioli, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

- ARIOSTO (Lodovico) dit L'ARIOSTE, *Roland Furieux, composé premierement en ryme thuscane par messire Loys Arioste..., et maintenant traduict en prose françoise*, trad. fr. Jean Martin, Lyon, Sulpice Sabon, 1544.
- ---, *Rime di M. Lodovico Ariosto, Satire del medesimo, con i suoi argomenti, di nuovo rivedute e emendate per M. Lodovico Dolce*, Vinegia, G. Giolito de'Ferrari, 1560.
- ---, *Orlando Furioso*, éd. C. Segre, Milano, 1976.
- ---, *Roland Furieux*, éd. bilingue, trad. fr et notes de M. Orcel, Paris, Le Seuil, 2000.
- ARISTOTE, *De l'Ame*, texte établi par A. Jannone, traduit et annoté par E. Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- ---, *Poétique*, texte traduit, introduit et annoté par M. Magnien, Le Livre de Poche « classique », 1990.
- ---, *Métaphysique*, traduit par J. Tricot, Paris, Vrin, 1991
- ---, *Rhétorique*, traduit par C.-E. Ruelle et P. Vanhemelryck, introduit par Michel Meyer, commenté par B. Timmermans, Le Livre de Poche, 1991.
- AUGÉ (Daniel d'), *Deux Dialogues de l'invention poetique, de la vray congnoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable ; tres utiles à un chascun désirant bien faire, dire et deliberer, ainsi qu'en ont traicté les anciens*, Paris, R. Breton, 1560.
- ---, *Deux Dialogues de l'invention poetique...* (1560), retranscription en ligne E. Devriendt, Lyon, ENSSIB, URL : <http://barthes.enssib.fr/translatio/miroir-nef/nefbase/auge/>.
- BAÏF (Jean-Antoine de), *Œuvres complètes*, I, éd. critique avec introduction, variantes et notes, sous la dir. de J. Vignes, en collaboration avec G. Demerson, P. Galand-Hallyn, D. Ménager et A.-P. Pouey-Mounou, Paris, Champion, 2002.
- BAROCCHI (Paola), éd., *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. I : Varchi-Pino-Dolce-Danti-Sorte, Bari, Laterza, 1960.
- ---, éd., *Scritti d'arte del Cinquecento*, coll. « La letteratura italiana. Storia e testi », Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-1977, 3 vol.
- BELLEAU (Remy), *Les Odes d'Anacreon, traduites de grec en françois, par Remi Belleau. Ensemble quelques petites hymnes de son invention*, Paris, A. Wechel, 1556.

- ---, *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard* (1560), reproduction en fac-similé, éd. M.-M. Fontaine et F. Lecercle, Genève, Droz, 1986.
- ---, *Œuvres poétiques*, éd. critique sous la direction de Guy Demerson, 2 vol., Paris, Champion, 1995.
- BEMBO (Pietro), *Prose e Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1960-1966.
- ---, et PICO DELLA MIRANDOLA (Giovanni Francesco), *Le Epistole « De Imitatione »*, Firenze, Olschki, 1954.
- ---, *De l'Imitation. Le Modèle stylistique à la Renaissance*, trad. fr. et présentation de L. Hersant, introduction de G. Santangelo, Paris, Aralia, 1996.
- BERNI (Francesco), *Poesie e Prose*, a cura di E. Chiòrboli, Genève-Firenze, Olschki, 1934.
- BINET (Claude), *Discours de la vie de Pierre de Ronsard, ensemble son tombeau recueilli de plusieurs excellens personnages* (1586), éd. P. Laumonier, réimpr. Genève, Slatkine, 1969.
- BOCCACCIO (Giovanni), dit BOCCACE, *Bocace, de la généalogie des dieux... translaté en françoys...*, Paris, P. Le Noir, 1531.
- ---, *Le Decameron de Messire Jehan Boccace, florentin, nouvellement traduit d'italien en françoys par Maistre Anthoine Le Maçon*, Paris, pour Estienne Roffet, 1545.
- ---, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1991.
- ---, *Genealogie Deorum Gentilium, Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998.
- ---, *La Généalogie des dieux païens (Genealogia Deorum Gentilium)*, livres XIV et XV, trad. fr. Y. Delègue, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- ---, *Le Décaméron*, trad. fr. G. Clerico, préface de Pierre Laurens, Paris, Gallimard, 2006.
- BOISSIERE (Claude de), *Art poétique reduict et abrégé en singulier ordre et souveraine methode, pour le soulas de l'aprehension et recreation des espritz*, Paris, 1554, reproduction en fac-similé, Genève, Slatkine, 1972.
- BUDÉ (Guillaume), *De l'Institution du Prince. Livre contenant plusieurs histoires, enseignements et saiges dictes des Anciens tant Grecs que Latins, faict et composé par Maistre Guillaume Budé...*, L'Arrivour, N. Paris, 1547

- CAMILLO (Giulio) dit DELMINIO, *Della imitazione* (vers 1530), dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, vol. 1, p. 159-185.
- ---, *Trattato delle materie che possono venire sotto lo stile dell'eloquente* (ca. 1530), dans WEINBERG (B.), *Trattati*, 1970, II, p. 319-357.
- ---, *De l'imitation*, texte édité par Lina Bolzoni, trad. fr. Françoise Graziani, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- CAPRIANO (Giovan Pietro), *Della vera poetica*, dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, 1970, p. 293-335.
- CASTIGLIONE (Baldassare), *Il Libro del Cortegiano*, Venezia, Aldo, 1528, reprod. en fac-similé, Roma, Bulzoni, 1986.
- ---, *Le Courtisan de Messire Baltazar de Castillon, nouvellement reveu et corrigé par Merlin de Saint-Gelais et publié par Estienne Dolet*, trad. fr. J. Colin, Lyon, F. Juste, 1538.
- CENNINI (Cennino), *Il Libro dell'arte*, préface, commentaire et notes de M. Serchi, Firenze, Le Monnier, 1991
- CICÉRON, *Premiers Académiques*, dans *Les Stoïciens*, éd. et trad. fr. E. Bréhier, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1962.
- ---, *Orator (L'Orateur)*, éd. et trad. fr. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- ---, *Pro Archia (Pour Archias)*, *Discours*, tome XII, éd. et trad. fr. F. Gaffiot, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- ---, *De l'Orateur (De Oratore)*, éd. et trad. fr. E. Courbaud, Les Belles Lettres, 1966-1967, vol. 1 et 2 ; éd. H. Bornecque, trad. fr. E. Courbaud, 1971, vol. 3.
- ---, *Divisions de l'art oratoire (Partitiones oratoriae)*, éd. et trad. fr. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- ---, *De Inventione (De l'Invention)*, éd. et trad. fr. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- COLLETET, Guillaume, *Pierre de Ronsard. « Ses juges et ses imitateurs »*, éd., introduction et notes de F. Bevilacqua Caldari, Paris, Nizet, 1983.
- COLONNA (Francesco), *Hypnerotomachia Poliphilii* (1499), trad. ital., introduction et commentaire de M. Ariani et M. Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, 2 vol.
- ---, *Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile, nouvellement traduit de langage Italien en François*, trad. fr. de Jean Martin, Paris, J. Kerver, 1546.

- ---, *Le Songe de Poliphile*, trad. fr. Jean Martin (1546), éd. G. Polizzi, Paris, Editions de l'Imprimerie Nationale, 1994.
- DANIELLO (Bernardino), *Della Poetica* (1536), dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, 1970, I, p. 227-318.
- DEMETRIUS DE PHALERE, *Du Style*, éd. et trad. fr. par P. Chiron, Paris, Les Belles-Lettres, 1993.
- DENORES (Giason), *In epistolam Q. Horatii Flacci de arte poetica Jasonis de Nores... interpretatio*, Bâle, 1555 [1^e éd. Venise, 1553].
- DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques*, t. III, *La Composition stylistique*, éd. et trad. G. Aujac et M. Lebel, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- DES AUTELZ (Guillaume), *Réplique de Guillaume des Autelz, aux furieuses défenses de Louis Meigret (1551)*, éd. J.-C. Monferran, dans DU BELLAY, 2001, p. 363-380.
- DOLCE (Lodovico), *La Poetica d'Horatio tradotta per Messer Lodovico Dolce*, in Vinegia per Francesco Bindoni, e Mapheo Pasini compagni, 1535.
- ---, *Osservazioni della volgar lingua*, in Vinegia, G. Giolito de'Ferrari e fratelli, 1550.
- ---, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* (1557), dans BAROCCHI (P.), *Scritti...*, I, p. 141-206.
- ---, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, trad. fr. N. Bauer, présentation et notes de L. Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, 1996.
- ---, *Dialogo della pittura intitolato d'Aretino*, 1557, dans *Dolce's « Aretino » and Venetian Art Theory*, éd. bilingue de M. W. Roskill, New York University Press, 1968.
- DOLET (Estienne), *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Lyon, chés Dolet mesme, 1540, repr. en fac-similé Genève, Slatkine, 1972.
- ---, *Préfaces françaises. Etienne Dolet*, éd. C. Longeon, Genève, Droz, 1979.
- ---, *Carminum libri quatuor*, Lyon, S. Gryphe, 1538.
- DU BELLAY (Joachim), *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549.
- ---, *L'Olive et quelques autres œuvres poétiques. Le contenu de ce livre : cinquante sonnets à la louange de l'Olive, l'Antérotique de la vieille et de la jeune amyé. Vers Liriques, par I.D.B.A.*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549

- ---, *L'Olive augmentée depuis la première édition. La Musagnoeomachie et autres œuvres poétiques*, Paris, Gilles Corrozet et Arnoul l'Angelier, 1550
- ---, *Le Quatriesme livre de l'Enéide de Virgile, traduit en vers françoys. La complainte de Didon à Enée, prinse d'Ovide. Autres œuvres de l'invention de l'auteur, par I.D.B.A.*, Paris, pour V. Certenas, 1552.
- ---, *Le Premier livre des Antiquitez de Rome, contenant une generale description de sa grandeur, et comme une deploration de sa ruine... Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*, Paris, Federic Morel, 1558.
- ---, *Les Regrets et autres œuvres poétiques...*, Paris, Federic Morel, 1558.
- ---, *Divers Jeux rustiques, et autres œuvres poétiques...*, Paris, Federic Morel, 1558.
- ---, *Lettres de Joachim Du Bellay, publiées pour la première fois par P. de Nolhac*, Paris, 1883 ; Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- ---, *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris (1908-1931) ; rééd. S.T.F.M., Paris, Nizet, 1970-1987, 6 volumes.
- ---, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001.
- ---, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, éd. J.-C. Monferran, et *L'Olive (1550)*, éd. E. Caldarini, Genève, Droz, 2007.
- ---, *Œuvres complètes*, dir. O. Millet, par R. Cooper, F. Goyet, M. D. Legrand, M. Magnien, R. Mélançon, D. Ménager et G. H. Tucker, Paris, Champion, 2003, 2 vol. parus.
- EQUICOLA (Mario), *Discorso della pittura*, in *Introduzione...al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare (1541)*, dans BAROCCHI (P.), *Scritti d'arte*, 1971, I, p. 259-261.
- ERASME (Désiré), *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione Des. Erasmi... Dialogus Ciceronianus ejusdem...*, Lugduni, Seb. Gryphius., 1531.
- ---, *Le Cicéronien*, éd., trad. fr. et notes de P. Mesnard, *La Philosophie chrétienne*, Paris, Vrin, 1970.
- ---, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo (1538)*, tr. anglaise Betty I. Knott, *Collected Works of Erasmus*, éd. Craig R. Thompson, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1978.

- ---, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo* (1538), éd. Betty I. Knott, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, I-6, Elsevier Science Publishers, Amsterdam-New York-Oxford-Tokyo, 1988.
- ---, *Œuvres choisies*, éd. et trad. J. Chomarat, Paris, Le Livre de Poche, 1991
- ESTIENNE (Robert), *Dictionnaire François latin, autrement dict Les mots François, avec les manieres duser diceulx, tournez en latin. Corrigé et augmenté* (1549), reproduction en fac-similé, Genève, Slatkine, 1972.
- FABRI (Pierre), *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique*, Rouen, Gruel, 1521.
- ---, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique, comprenant le Second livre, Poetique*, éd. A. Héron, Rouen, E. Cagniard, 1889, reproduction en fac-similé Genève, Slatkine, 1969.
- FARAL (Edmond), éd., *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen-Âge*, reproduction Genève, Slatkine, 1982 [1^e éd. 1924].
- FICINO (Marsilio), *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'Amour*, éd. et trad. fr. P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ---, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, livres I-XVIII, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- FOUQUELIN (Antoine), *La Rhétorique française*, Paris, A. Wechel, 1555.
- ---, *La Rhétorique française*, dans GOYET (F.), *Traité de poétique...*, 1990, p. 317-418.
- FRACASTORO (Girolamo), *Naugerius sive de poetica dialogus* (1540), *Hieronymi Fracastorii... Opera omnia in unum proxime post illius mortem collecta...*, 1555, p. 153-165.
- ---, *Navagero or A Dialogue on the Art of Poetry*, reproduction et trad. angl. de R. Kelso, introduction de M. W. Bundy, *University of Illinois Studies In Language and Literature*, vol. IX, n°3, 1924.
- GALLY (Michèle), dir., *Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010.
- GAURICO (Pomponio), *De Sculptura* (1504), éd. A. Chastel-R. Klein, Genève, Droz, 1969.
- ---, *Pomponius Gauricus super Arte poetica Horatii*, Romae, Valerius Doricus et Aloysius frater, 1541 ; réimpression Munich, W. Finck, 1969.

- GELLI (Giovan Battista), *Tutte le lettioni di Giouam Battista Gelli, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, in Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551
- ---, *Lettoni fatte da Giouan Battista Gelli nella accademia fiorentina sopra varii luoghi di Dante & del Petrarca*, in Firenze, Lorenzo Torrentino, 1555
- ---, *Lezioni petrarchesche*, ed. C. Negrone, Bologne, 1884
- ---, *Letture edite e inedite di Giovan Battista Gelli sopra la comedia di Dante*, ed. C. Negrone, Firenze, Fratelli Bocca editori, 1887.
- GEORGES DE TREBIZONDE, *Rhetoricorum libri V*, Lyon, Sebastien Gryphe, 1547.
- GIOLITO (Gabriele), éd., *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, Venise, Giolito di Ferrari, 1545-1556, 7 vol. : Livre I, 1545 (reed. 1549) ; Livre 2, 1547 (reed. 1548) ; Livre 3, 1550 ; Livre 4, 1551 ; Livre 5, 1552 (reed. 1555) ; Livre 6, 1553 ; Livre 7, 1556.
- ---, *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte (Giolito, 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Padova, Edizioni Res, 2001.
- GIORGI (Giorgetto), éd., *Les Poétiques italiennes du « roman ». Simon Fòrnari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna*, trad. fr., introduction et notes de G. Giorgi, Paris, Champion, 2005.
- GIRALDI CINZIO (Giovanbattista), *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de'Ferrari e Fratelli, 1554.
- ---, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerriero Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.
- GOYET (Francis), éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- HERMOGENE DE TARSE, *L'Art rhétorique : Exercices préparatoires, Etats de cause, Inventio, Catégories stylistiques, Méthode de l'habileté*, trad. fr., introduction et notes de M. Patillon, préf. de P. Laurens, L'Age d'Homme, 1997.
- HÉSIODE, *Théogonie. Les Travaux et les Jours. Le Bouclier*, éd. et trad. fr. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1944.
- HOMERE, *Les dix premiers livres de l'Iliade d'Homere*, par Hugues Salel, Paris, V. Sertenas, 1545.
- ---, *Les unzieme et douzieme livres de l'Iliade*, par Hugues Salel, Paris, V. Sertenas, 1545.
- ---, *Iliade*, éd. et trad. fr. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967

- ---, *Odyssée*, éd. et trad. fr. V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1987-1992, 3 vol.
- HORACE, *Epîtres*, éd. et trad. fr. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1^e éd. 1934].
- ---, *Odes et épodes*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1991 [1^e éd. 1941].
- ISIDORE DE SEVILLE, *Etimologie o origini di Isidoro vescovo di Siviglia*, éd. et trad. ital. A. Valastro Canale, vol. I : *Libri I-XI*, Torino, Utet, 2004.
- JODELLE (Etienne), *Recueil des Inscriptions, Figures, Devises & Masquarades données en l'hostel de ville à Paris, le jeudi 17 février 1558...*, par Etienne Jodelle Parisien, Paris, A. Wechel, 1558.
- ---, *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, N.R.F. Gallimard, 1965.
- ---, *Le Recueil des Inscriptions, 1558, a literary and iconographical exegesis*, éd. V.-E. Graham, Toronto, 1972.
- LANDINO (Cristoforo), *Scritti critici e teorici*, Rome, R. Cardini, 1974, 2 vol.
- ---, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, vol. I, 2001, p. 240-242.
- LA PORTE (Maurice de), *Les Epithètes*, éd. F. Rouget, Paris, Champion, 2009.
- LAUDUN D'AIGALIERS (Pierre de), *L'Art Poétique françois (1597)*, éd. critique, dir. J.-C. Monferran, Paris, S.T.F.M., 2000.
- LAURENS (Pierre), éd., *Musae Reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, éd. et trad. fr. P. Laurens, avec la collaboration de C. Balavoine, Leiden, E. J. Brill, 1975, 2 vol.
- LE CARON (Louis), *La Poësie de Loys Le Caron Parisien*, Paris, V. Sertenas, 1554.
- ---, *Dialogues*, « Ronsard ou de la Poésie » (1556), éd. J. A. Buhlmann et D. Gilman, Genève, Droz, 1986.
- LEGRAND (Jacques), *L'Archiloge Sophie* (ca. 1410), éd., introduction, notes et index d'E. Beltran, Paris, Champion, 1986.
- LEMAIRE DE BELGES (Jean), *Les Illustrations de Gaule & singularités de Troyes avec la Couronne Margaritique et plusieurs autres œuvres de luy non jamais encore imprimées*, Lyon, J. de Tournes, 1549.
- ---, *Œuvres*, éd. J. Stecher, Genève, Slatkine reprints, 1969, 4 vol.

- LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, édition en facsimile del Codice Urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, 2 vol.
- ---, *La Peinture*, textes traduits, réunis et annotés par A. Chastel, avec la collaboration de R. Klein, Paris, Hermann, 2004.
- LE ROY (Loys), *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers, et concurrences des armes et des lettres par les premières et les plus illustres nations du monde*, Paris, Pierre L'Huilier, 1575.
- LIONARDI (Alessandro), *I due Dialoghi dell'Invenzione poetica* (1554), dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, II, 1970, p. 211-292.
- LOMAZZO (Gian Paolo), *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Marchi e Bertolli, 1973-1974, 2 vol.
- LONGEON (Claude), éd., *Premiers combats pour la langue française*, Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- LONGIN (pseudo-), *Du Sublime*, éd., trad. fr. et notes de Jackie Pigeaud, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.
- LORRIS (Guillaume de) et MEUNG (Jean de), *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- LUCAIN, *La Pharsale*, éd. et trad. fr. A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1962-1967, 2 vol.
- LUCRECE, *De natura rerum*, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- MAGGI (Vincenzo) et LOMBARDI (Bartolomeo), *Aristotelis librum poetica communes explanationes*, Venetiis, 1550, éd. en fac-similé, Munich, W. Fink, 1969.
- McFARLANE (Ian D.), éd., *The Entry of Henri II into Paris. 16 June 1549*, « Medieval and Renaissance Texts and Studies », vol. 7, New York, 1983.
- MAGNY (Olivier de), *Œuvres poétiques*, éd. critique F. Rouget (dir.), D. Ménager, F. Charpentier, Paris, Champion, 1999.
- MAROT (Clément), *Les Psaumes* (1541), *Œuvres complètes*, VI, éd. C. A. Meyer, Genève, Slatkine, 1980, p. 311.
- ---, voir ANEAU.
- MARTIN (Jean), *Breve exposition de quelques passages du premier livre des Odes de Pierre de Ronsard*, dans RONSARD, *Œuvres complètes*, Lm II, p. 203-211.

- ---, voir ALBERTI.
- ---, voir COLONNA.
- ---, voir VITRUVÉ.
- MARULLE (Michel), *Hymnes naturels*, éd. bilingue et trad. fr. J. Chomarat, Genève, Droz, 1995.
- MINTURNO (Antonio Sebastiano), *De Poeta*, Venetiis, F. Rampazetum, 1559 ; reprod. Munich, Fink, 1971.
- ---, *L'Arte Poetica del Sign. Antonio Minturno, Nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia*, in Venetia, per G.-A. Valnassori, 1563 ; reprod. Munich, W. Finck, 1971.
- MOLINET (Jean), *Faictz et Dictz*, éd. J. Dupire, Paris, SATF, 1937, 2 vol.
- MURET (Marc Antoine), voir RONSARD.
- ---, *Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard*, éd. par J. Chomarat, M.-M. Fragonard et G. Mathieu-Castellani, Genève, Droz, 1985
- MUZIO (Girolamo), *Dell'arte poetica* (1551), dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, 1970, II, p. 165-209.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. fr. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 2 vol.
- ---, *Les Tristes*, éd. et trad. fr. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- PARRASIO (A.G.), *A. Iani Parrhasii Cosentini in Q. Flacci Artem Poeticam Commentaria Iuculentissima...*, Paris, R. Estienne, 1533 [1^e éd. Naples, 1531].
- PARTENIO (Bernardino), *Della Imitazione poetica*, I, dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, 1970, II, p. 521-558.
- PASCAL (Blaise), « Imagination », *Pensées*, Br. 82, Laf. 44, éd. G. Ferreyrolles, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- PASQUIER (Etienne), *Les Recherches de la France*, (1569) éd. critique sous la direction de M.-M. Fragonard et F. Roudaut (texte de 1665), Paris, Champion, 1996.
- PEDEMONTE (Francesco), *Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546.
- PELETIER DU MANS (Jacques), *L'art poetique d'Horace, traduit en vers françois par Jacques Peletier du Mans, avec un avis « Au Lecteur », concernant l'orthographe de cette traduction*, Paris, Michel Vascosan, 1545 [1^e éd. 1541].
- ---, *Les Euvres poétiques*, Paris, Vascosan, Galiot du Pré et Corrozet, 1547.

- ---, *L'Art poétique départi en deus livres*, Lyon, Jean de Tournes, 1555.
- ---, *L'Amour des Amours et Vers liriques*, Lyon, Jean de Tournes, 1555.
- ---, *Dialogue de l'Ortografie et Prononciation françoese, départi en deus livres* (1555) ; réimpr., introduction et notes L. C. Porter, Genève, Droz, 1966.
- ---, *Œuvres poétiques* (1547), éd. Léon Séché et Paul Laumonier, réimpr. Genève, Slatkine, 1970 [1^e éd. 1904]
- ---, *L'Art poétique* (1555), dans GOYET (F.), *Traité de poétique...* 1990, p. 221-317.
- ---, *L'Amour des Amours* (1555), éd. J.-C. Monferran, Paris, S.T.F.M., 1997.
- PETRARCA (Francesco), dit PÉTRARQUE, *Il Petrarca*, Lyon, J. de Tournes, 1547.
- ---, *Laure d'Avignon, extraict du poete florentin François Petrarque, et mis en françois par Vasquin Philieul de Charpentras* (1548), Arles, Actes Sud, 1987.
- ---, *Canzoniere/ Le Chansonnier*, éd. bilingue et trad. fr. P. Blanc, Paris, Bordas, 1988.
- ---, *Rerum Senilium/ Lettres de la vieillesse (Rerum Senilium)*, éd. bilingue, éd. Elvira Nota, présenté et annoté par U. Doti ; trad. fr. F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, L. Schebat ; Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- ---, *Familiares/ Lettres Familères*, éd. bilingue, trad. fr. André Longpré, introduction et notes de Ugo Dotti mises en français par Frank La Brasca, Paris, Les Belles Lettres, 2002-2005
- ---, *De Remediis utriusque fortune/ Les Remèdes aux deux fortunes*, éd. bilingue, trad. fr. C. Carraud, Grenoble, J. Millon, 2002.
- ---, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2005.
- PHILIEUL (Vasquin), voir PETRARCA.
- PHILOSTRATE, *La Galerie de Tableaux*, trad. A. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarague, préface de P. Hadot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La Roue à livres », 1991.
- PIGNA (Giovanni Battista), *I Romanzi di M. Giovanni Battista Pigna..., divisi in tre libri. Nei quali della poesia, e della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta*, Vinegia, V. Valgrisi, 1554.
- ---, *Joan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana*, Venetiis, apud V. Valgrisium, 1561.

- PINO (Paolo), *Dialogo di Pittura di M. Paolo Pino nuovamente dato in luce in Vinegia per Pauolo Gherardo*, 1548, ed. in facsimile, Milano, Ariel, 1945.
- ---, *Dialogo di Pittura*, in P. Barocchi (éd.), *Scritti...*, vol. 1, pp. 93-139
- PLATON, *Ion*, éd. et trad. fr. L. Méridier, dans *Œuvres complètes*, V-1, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1^e éd. Paris, 1931].
- ---, *La République*, éd. bilingue, trad. fr. E. Chambry, dans *Œuvres complètes*, VI, Paris, Les Belles Lettres, livres I-III (1989), IV-VII (1989), VIII-X (1982) [1^e éd. Paris, 1932].
- ---, *Cratyle*, éd. et trad. fr. L. Méridier, dans *Œuvres complètes*, V-2, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1^e éd. 1931].
- ---, *Phèdre*, éd. C. Moreschini, trad. fr. P. Vicaire, notice de L. Robin, dans *Œuvres complètes*, IV, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV-XXXVI, éd. et trad. A. Rouveret, Paris, Les Belles Lettres, vol. I., 1981.
- PLUTARQUE, *Comment lire les poètes*, in *Œuvres morales*, Tome I, éd. et trad. fr. A. Philippon, Paris, Les Belles Lettres, 1987
- ---, *De Gloria Atheniensium*, éd. bilingue, trad. fr. J.-C. Thiolier, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1985.
- POLIZIANO (Angelo) dit POLITIEN, *Oratio in expositione Homeri*, dans *Opera omnia*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, t.III, 1546, p. 59-96.
- ---, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Roma, Vecchiarelli, 1997.
- ---, *Les Silves*, éd. et trad. P. Galand, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- ---, *Oratio in expositione Homeri*, a cura di Paola Megna, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.
- PONTANO (Giovanni), *Actius de numeris poeticis et lege historiae*, éd. bilingue, trad. allemande H. Kiefer, dans G. Pontano, *Dialoge*, München, W. Fink, 1984, p. 279-513.
- POZZI (Mario) (éd.), *Trattatisti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.
- PRISCIEN, *Praeexercitamenta*, 10, *Rhetores Latini Minores*, éd. Halm, Leipzig, 1863.
- QUINTILIEN, *L'Institution oratoire*, éd. et trad. fr. J. Cousin, « Les Belles Lettres », 1978

- RICCI (Bartolomeo), *De imitatione* (1545), dans WEINBERG (B.), *Trattati*, 1970, I, p. 415-451.
- RIPA (Cesare), *Iconologia, ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità e da altri luoghi... opera non meno utile che necessaria a Poeti, pittori e scultori per rappresentare le viti, virtù, affetti e passioni umane*, Roma, heredi di G. Gigliotti, 1593.
- ROBORTELLO (Francesco), *Francisci Robortelli... In librum Aristotelis de arte poetica explicationes...- Francisci Robortelli... Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo De arte poetica ad Pisonem inscribitur...*, Florentiae, in officina L. Torrentini, 1548.
- RONSARD (Pierre de), *Les Quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard... ensemble son Bocage*, Paris, G. Cavellart, 1550.
- ---, *Les Amours de P. de Ronsard... ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, Vve M. de la Porte, 1552.
- ---, *La Continuation des Amours de P. de Ronsard...*, Paris, V. Certenas, 1555.
- ---, *Les Hymnes de P. de Ronsard...*, Paris, A. Wechel, 1555.
- ---, *La Nouvelle Continuation des Amours...*, Paris, V. Sertenas, 1556.
- ---, *Le Second Livre des Hymnes...*, Paris, A. Wechel, 1556.
- ---, *Les Œuvres de P. de Ronsard Gentilhomme Vandomois*, Paris, G. Buon, 1560, 4 vol.
- ---, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, R. Lebègue, I. Silver, Paris, S.T.F.M., 1914-1975, 20 vol.
- ---, *Abrégé de l'art poétique français* (1565), dans GOYET, *Traité...*, 1990, p. 431-455.
- ---, *Œuvres complètes* (éd. de 1584), éditées par J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993-1994, 2 vol.
- ---, *Les Amours et leur commentaire par Muret, texte de 1553*, éd. C. de Buzon et P. Martin, préface de M. Simonin, postface de J. Céard, Paris, Didier Erudition, 1999.
- SALEL (Hugues), voir HOMERE.
- ---, *Œuvres poétiques complètes*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par Howard H. Kalwies, Genève, Droz, 1987, 2 vol.
- SANNAZARO (Giacomo), *L'Arcadie de messire Sannazar, mise d'italien en françois par Jehan Martin*, Paris, M. Vascosan, 1544.

- SANSOVINO (Francesco), *La Retorica* (1543), dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, I, p. 451-467.
- SANZIO (Raffaello) dit RAPHAEL, *Lettera al Castiglione* (1514), dans BAROCCHI (P.), *Scritti d'arte...*, II, p. 1529-1532.
- SCALIGER (Jules César), *Poetices libri septem* (1561), reproduction en fac-similé, introduction d'A. Buck, Friedrich Fromann Verlag, Stuttgart, 1964.
- ---, *La Poétique*, livre V : *Le Critique*, éd. et trad. J. Chomarat, Genève, Droz, 1994
- SCEVE (Maurice), *Delie object de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier, introduction de C. Alduy, Paris, S.T.F.M., 2001 [1^e éd. 1916].
- SEBILLET (Thomas), *Art poétique* (1548), dans GOYET, *Traités...*, 1990, p. 41-177.
- SERLIO (Sebastiano), *Le Premier livre d'architecture de Sebastian Serlio, Bolognois, mis en langue Françoise, par Jehan Martin...*, Paris, Jehan Barbé, 1545.
- SPERONI (Sperone) *Dialogo delle lingue et Dialogo della Rhetorica*, in *I Dialoghi di Messer Speron Speroni*, in Vinegia, eredi di Aldo Manuzio, 1542.
- ---, *Les Dialogues, traduitz en françoys par Claude Gruget Parisien*, Paris, V. Certenas, 1551
- ---, *Dialogue des langues*, éd. bilingue, trad. fr. P. Larivaille, préface de Mario Pozzi, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- TABOUROT DES ACCORDS, *Les Bigarrures et les touches du Seigneur des Accords, avec les Apophtegmes du sieur Gaulard et les escaignes dijonnaises* (1596) ; reproduction en fac-similé, éd. F. Goyet, Genève, Droz, 1986.
- TAHUREAU (Jacques), *Les Premières poësies de Jaques Tahureau, dediées à Monseigneur le Reverendissime Cardinal de Guyse*, Poitiers, de Marnefz et Bouchetz, 1554 ;
- ---, *Les Premières poësies, Poësies complètes*, éd. T. Peach, Genève, Droz, 1984.
- TASSO (Torquato) dit LE TASSE, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, éd. L. Poma, Bari, Laterza, 1964
- ---, *Discours de l'art poétique, discours du poème héroïque*, trad. fr. F. Graziani, Paris, Aubier, 1997.

- TOMITANO (Bernardino), *Ragionamenti della lingua toscana di M. Bernardino Tomitano : I precetti della Rhetorica secondo l'artificio d'Aristotile & Cicerone nel fine del secondo libro nuovamente aggiunti*, in Venezia, G. de Farri e fratelli, 1546.
- TORY (Geoffroy), *Champ fleury, ou l'Art et science de la proportion des lettres*, éd. en fac-similé de l'édition de Paris (1529), avant-propos, notes et index de G. Cohen, rééd. K. Reichenberger et T. Berchem, Genève, Slatkine, 1973.
- TRISSINO (Giovan Giorgio), *I Ritratti*, Roma, L. de gli Arrighi, V. e L. Perugino, 1524.
- ---, *L'Italia liberata da Gotthi del Trissino*, stampata in Roma per Valerio e Luigi Dorici, a petizione di Marco Antonio Vicentino, 1547.
- ---, *La Poetica di M. Giovan Giorgio Trissino (1529)*, dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, 1970, I, p. 23-158.
- ---, *La Quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino (1549, 1^e éd. 1562)*, dans WEINBERG (B.), *Trattati...*, 1970, II, p. 7-90.
- ---, *Dubbii Grammaticali... (1529)*, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma, Salerno Editrice, 1986, p. 88.
- TYARD (Pontus de), *Œuvres poétiques complètes*, éd. J.-C. Lapp, Paris, Didier, 1966.
- ---, *Les Erreurs amoureuses (1549-1550)* introduit et annoté par John McClelland, Droz, 1967.
- ---, *Solitaire Premier, ou Prose des Muses et de la fureur poétique (1552)*, éd. S. F. Baridon, Genève, Droz, 1950.
- ---, *Solitaire Second (1587, 1^e éd....)*, éd. C. M. Yandell, Genève, Droz, 1980.
- VALLA (Lorenzo), *Elegantiae (Proemium)*, éd. M. Regogliosi, *Nel Cantiere del Valla : elaborazione e montaggio delle "Elegantiae"*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 63-125.
- VARCHI (Benedetto), *Lezioni di M. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'accademia fiorentina*, in Fiorenza, per Filippo Giunti, 1590.
- ---, *Pittura e scultura nel Cinquencento : Benedetto Varchi, Vincenzo Borghini*, a cura di Paola Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998.

- VASARI (Giorgio) *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, e Scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri, descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550, 2 vol.
- ---, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori...*, di nuovo dal Medesimo riviste e ampliate, et con l'aggiunta delle Vite de'vivi, e de'morti dall'anno 1550, insino al 1567, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568
- ---, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani...*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, préface de G. Previtali, Einaudi, 1991.
- ---, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. critique et trad. fr. sous la direction d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1989.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE (Jean), *L'Art poétique françois* (1605), éd. G. Pellissier, Paris, Garnier, 1885.
- VIDA (Marco Girolamo), *De arte poetica*, éd. et trad. R.G. Williams, New York, Columbia University Press, 1976, 2 vol.
- ---, *De arte poetica*, éd. et trad. fr. J. Pappé, à paraître, Paris.
- VIGENERE (Blaise de), *Les Images ou Tableaux de platte-peinture*. Philostrate. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), présenté et annoté par F. Graziani, Paris, Champion, coll. « Textes de la Renaissance », n° 3, 1995, 2 vol.
- VIRGILE, *Bucoliques*, éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1949
- ---, *Enéide*, éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1977-1980.
- ---, *Géorgiques*, éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- VITRUVÉ, *Architecture ou Art de bien bastir, mis de Latin en François par Jean Martin secrétaire du Cardinal Lenoncourt*, Paris, J. Gazeau, 1547.
- WEINBERG (Bernard), éd., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 vol.

Textes modernes (XIX^e-XX^e siècles). Bibliographie critique.

- ADAM (Jean-Michel), *La Description*, Paris, P.U.F., 1993.
- ---, et PETITJEAN (André), *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, avec la collaboration de Fr. Revaz, Paris, Nathan, 1989.

- ADHEMAR (Jean), « Ronsard et l'école de Fontainebleau », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 1958, 20, p. 344-348.
- ADORNO (Theodor W.), « La Naïveté épique », *Notes sur la littérature*, trad. fr. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 31-37.
- AHMED (Ehsan), « Du Bellay, Sébillet, and the problematic Identity of the French Humanist », *Neophilologus*, LXXV, 1991, p. 185-193.
- ALDUY (Cécile), « Scève et Pétrarque: " De mort à vie " », dans BALSAMO (J.), dir., 2004, p. 157-170.
- ---, *Politique des « Amours ». Poétique et genèse d'un genre français nouveau, 1544-1560*, Genève, Droz, 2007.
- ANDERSSON (Benedikte), *L'Invention lyrique : visage d'auteur, figure du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion, 2011.
- ARASSE (Daniel), « Pour une brève histoire du maniérisme », *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2006, p. 189-203.
- ---, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2009.
- ---, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010.
- ---, et TÖNNESMANN (Andreas), *La Renaissance maniériste*, trad. fr. C. Schinkiewicz, Paris, Gallimard, 1997.
- ARGOD-DUTARD (Françoise), *L'Écriture de Joachim Du Bellay*, Genève, Droz, 2002, p. 345-350.
- ARNAUD (Sophie), *La Voix de la Nature dans l'œuvre de Jacques Peletier du Mans (1517-1582)*, Paris, Champion, 2005.
- AUERBACH (Erich), *Mimesis : la représentation dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, 1992.
- AUGÉ-CHIQUET (Marcel), *La Vie, les idées, et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Paris, Hachette, 1909.
- AUSTIN (John L.), *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. et commentaire de Gilles Lane, postface de François Récanati, Paris, Seuil, Points Essais, 1991.
- AYGON (Jean-Pierre), « L'ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas*, n°41, 1994, p. 41-57.
- BAILBE (Jacques), « Le thème de la vieille femme dans le poésie satirique du seizième et du début du dix-septième siècles », *BHR*, n°26, 1964, p. 98-119.

- BALAVOINE (Claudie), LAFOND (Jean) et LAURENS (Pierre), dir., *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986.
- BALAVOINE (Claudie), et LAURENS (Pierre), dir., *La Statue et l’empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986.
- BALAVOINE (Claudie), « *La Poétique de Scaliger : pour une mimesis de l’imaginaire* », dans BALAVOINE (C.) et LAURENS (P.), 1986, p. 114-116.
- BALDASSARI (Guido), « *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi* », *La Corte e lo Spazio. Ferrara estense*, a cura di Amedeo Quondam e Giuseppe Papagno, Roma, Bulzoni, 1982, 2 vol., II, p. 605-635.
- BALMAS (Enea), *La Renaissance, 1548-1570*, Paris, Arthaud, 1974.
- ---, « *Note sulla fortuna dell’Ariosto in Francia nel Cinquecento* », in *Le prime traduzioni dell’Ariosto in Francia*, Colloque de Monselice, 1976, Padova, 1977.
- ---, « *L’Ars Poetica alle soglie del classicismo francese* », in A. Ceresa-Gastaldo, *I 2000 anni dell’Ars Poetica*, p. 39-54.
- ---, dir., *Ronsard e l’Italia. Ronsard in Italia*, Fasano, Schena, 1988.
- BALSAMO (Jean), *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1992.
- ---, « *Bilan bibliographique. La France et sa relation à l’Italie au XVI^e siècle* », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 13-2, 1995, pp. 267-289.
- ---, « *Les écrivains français du XVI^e siècle et la peinture italienne. Réévaluation d’un épisode de l’histoire du goût* », *Studi di letteratura francese*, XXI, 1996, p. 29-54.
- ---, « *Le "pétrarquisme" des Amours de Ronsard* », *RHLF*, 1998, n°2, p. 179-193.
- ---, dir., *Passer les monts. Français en Italie-L’Italie en France (1494-1525)*, Paris, Champion ; Fiesole, Cadmo, 1998.
- ---, « *Les Poètes français et les anthologies lyriques italiennes* », *Italique*, n°V : *Poésie italienne de la Renaissance*, Fondation Barbier-Mueller, Droz, 2002.
- ---, « *Les Poètes d’Anet* », in FRITSCH (J.) et OURSEL (H.), *Henri II et les Arts*, 2003, p. 417-427.
- ---, dir., *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.

- ---, « Le Prince et les arts en France au XVI^e siècle », *Seizième siècle*, n°7, 2011, p. 307-332.
- ---, et GALAND-HALLYN (Perrine), dir., *La Poétique de Jean Second et sa lecture au XVI^e siècle*, *Cahiers de l'Humanisme*, 2, 1998.
- ---, et TOMASI (Franco), *Ma Bibliothèque poétique. 6^e partie. Poètes italiens de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller. De Dante à Chiabrera*, Genève, Droz, 2007.
- ---, CASTIGLIONE MINISCHETTI (Vito) et DOTOLI (Giovanni), en collaboration avec la Bibliothèque Nationale de France, *Les Traductions de l'italien en Français au XVI^e siècle*, Fasano, Schena, Paris, Hermann, 2009.
- BARBIER (Jean-Paul), *Ma Bibliothèque poétique. 2^e partie. Ronsard*, Genève, Droz, 1990.
- ---, *Ma Bibliothèque poétique. 3^e partie. Ceux de la Pléiade*, Genève, Droz, 1994.
- BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- ---, « L'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, éd. R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, Paris, Seuil, 1982.
- ---, « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 25-43.
- ---, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 85-167.
- BAUMGARTNER (Emmanuèle), « Narcisse à la fontaine : du "conte" à l'"exemple" », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°9, 2002, version en ligne, URL : <http://crm.revues.org//index70.html> (janvier 2007).
- BAXANDALL (Michael), *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. fr. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.
- ---, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, trad. fr. M. Brock, Des travaux / Seuil, 1989 [1^e éd. Oxford, 1961].
- BEGUIN (Sylvie), *L'École de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France*, Paris, Seghers, 1960.
- ---, « Quelques remarques sur les artistes de l'"entrée de Henri II" dans Paris et leur influence », dans FRITSCH (J.) et OURSEL (H.), dir., 2003, p. 135-154.
- ---, *et. al.*, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *Revue de l'art*, n° 16-17, Paris, Gallimard, 1972.

- ---, GUILLAUME (Jean) et ROY (Alain), *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, PUF, 1997 [1^e éd. 1985].
- BELLENGER (Yvonne), « Les poètes français et la peinture : la ressemblance comme critère esthétique au XVI^e siècle », in *Mélanges Franco Simone, France et Italie dans la culture européenne*, I, Genève, Slatkine, 1980, p. 427-448.
- ---, dir., *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVII^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.
- ---, *La Pléiade : la poésie en France autour de Ronsard*, Paris, Nizet, 1988.
- ---, CEARD (Jean), MÉNAGER (Daniel), et SIMONIN (Michel), *Ronsard en son IV^e centenaire*, actes du colloque international (Paris-Tours, 1985), Genève, Droz, 1988 (vol. I)-1989 (vol. II).
- ---, dir., *Du Bellay et ses sonnets romains*, Paris, Champion, 1994.
- ---, « Ronsard, les peintres et la peinture », dans SECCHI TARUGI (L.), éd., *Lettere e Arti nel Rinascimento*, 2000, p. 21-39.
- BELLONI (Gino), « Les Commentaires de Pétrarque », dans MATHIEU-CASTELLANI (G.) et PLAISANCE (M.), 1990, p. 147-157.
- BERRIOT-SALVADORE (Evelyne), DAUPHINÉ (James) et MIRONNEAU (Paul), *Ronsard : A propos des Amours*, Actes des journées d'étude (Pau, 1997), Biarritz, Atlantica, 1997.
- BESSIERE (Jean), dir., *L'Ordre du descriptif*. Amiens-Paris, Presses de l'Université de Picardie-PUF, 1988.
- BIANCO (Monica), et STRADA (Elena), éd., *I più vaghi e i più soavi fiori. Studi sulle antologie liriche del Cinquecento*, Alessandria, ed. dell'Orso, 2001.
- BILLANOVICH (Giuseppe), *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Antenore, 1996.
- BINGEN (Nicole), *Philautone (1500-1600). Répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Droz, 1994.
- BIZER (Marc), *La Poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1995.
- BLUNT (Anthony), *Art et architecture en France, 1500-1700*, trad. fr. M. Chatenet, Paris, Macula, 1983.
- ---, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. fr. J. Debouzy, Paris, G. Monfort, 1994.

- *Boccaccio in Europe*, éd. G. Tournoy, Leuven, Leuven University Press, 1977.
- BOEHM (Letizia), et RAIMONDI (Ezio), éd., *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- BOLZONI (Lina), « Variazioni tardocinquecentesche sull’“Ut pictura poesis” : la “Topica” del Camillo, il Verdizzotti e l’Accademia veneziana », *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, p. 85-117.
- ---, « “Ut pictura poesis” nel Cinquecento », *La Poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, a cura di Graziano Arrighetti et. al., Pisa, ETS, 1991, p. 223-241.
- ---, *Poesia e Ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Roma, Laterza, 2008.
- BONNEFOY (Yves), « *Ut Pictura poesis* », *Lisible-Visible : pratiques, textes réunis et présentés par Dominique Moncond’huy*, *Les Cahiers FORELL*, P. U. de Poitiers, 1998, p. 5-26.
- BORSETTO (Luciana), *Il Furto di Prometeo: imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Ed. dell’Orso, 1990.
- ---, « La Poetica d’Horatio tradotta. Contributo allo studio della ricezione oraziana tra Rinascimento e Barocco », dans SCOTTI (M.), 1994, p. 171-221.
- ---, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio: Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996.
- BOSCO (Umberto), dir., *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1984, 5 vol. [1° éd. 1970-1976].
- BRAIDER (Christopher), « The Paradoxal Sisterhood : “Ut pictura poesis” », dans NORTON (G. P.), 1999, p. 168-175.
- BURCKHARDT (Jakob), *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmitt et R. Klein, Paris, Le Livre de Poche, 1966, 3 vol.
- BURON (Emmanuel), CERNOGORA (Nadia) et TROTOT (Caroline), *Du Bellay. La Deffence, et illustration de la langue françoise. L’Olive*, Neuilly, Atlande, 2007.
- BURY (Emmanuel), GALAND-HALLYN (Perrine), GOYET (Francis) et HALLYN (Fernand), dir., *Quintilien ancien et moderne*, Turnhout, Brepols, Latinitates, 2009.

- CALAME (Claude), « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Etudes de lettres*, n°4, 1991, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, p. 3-20.
- CALDARINI (Ernesta), « Nuove fonti dell'Olive », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1965, p. 395-434.
- CAMERON (Keith), *Concordance des œuvres poétiques de Joachim Du Bellay*, Genève, 1988.
- CAMPBELL (Lorne), *Portraits de la Renaissance : la peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, trad. fr. D. Le Bourg, préface de Y. Bonnefoy, Paris, Hazan, 1991.
- CAMPBELL (Stephen J.), « Fare una cosa morta parer viva » : Michelangelo, Rosso, and the (Un)divinity of Art », *The Art Bulletin*, 84, 2002, p. 596-620.
- CAMPO (Roberto E.), « A Poem to a Painter : The "Elegie à Janet" and Ronsard's Dilemma of Ambivalence », *French Forum*, 12, n°3, septembre 1987, p. 273-287.
- CASTOR (Grahame), *La Poétique de la Pléiade*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1998 [1^{re} éd. Cambridge, 1964].
- CATACH (Nina), *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968.
- CAVE (Terence), *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. fr. Ginette Morel, Paris, Macula, 1997 [1^e éd. Oxford, 1979].
- ---, dir., *Ronsard the Poet*, London, Methuen and Co. LTD, 1973.
- ---, « Ronsard's mythological universe », dans CAVE (T.), 1973, p. 159-209.
- CEARD (Jean), « L'épopée en France au XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Actes du X^e congrès*, Paris, Belles Lettres, 1980, p. 221-241.
- ---, « Muret commentateur des *Amours* de Ronsard », dans Tetel (M.), 1990, p. 37-50.
- ---, « La révolte des Géants, figure de la pensée de Ronsard », dans BELLENGER (Y.) *et. al.*, II, 1989, p. 221-232.
- CERESA-GASTALDO (Aldo), dir., *I 2000 anni dell'Ars Poetica*, Università di Genova, Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET., Genova, 1988.
- CESBRON (Georges), éd., *Du Bellay*, actes du colloque international (Angers, 1989), Presses Universitaires d'Angers, 1990, 2 vol.

- CHAMARD (Henri), *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939-1940 ; réimpr. Paris, Didier, 1961-1963, 4 vol.
- ---, *Joachim Du Bellay, 1522-1560*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.
- CHAMBERS (David S.), QUIVIGER (François) (éd.), *Italian Academies of the sixteenth century*, Londres, The Warburg Institute, 1995.
- CHANTRAINE (Pierre), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999 [1^e éd. 1968].
- CHARPENTIER (Françoise), dir., *Le Songe à la Renaissance*, actes du colloque de Cannes (1987), Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance, Lyon, 1990.
- ---, « Le Désir d'épopée », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 417-427.
- CHASTEL (André), *Marsile Ficin et l'art*, préface de J. Wirth, Genève, Droz, 1996.
- ---, *Art et humanisme à Florence*, Paris, PUF, 1961.
- ---, dir., *L'art de Fontainebleau*, actes du colloque international (Fontainebleau et Paris, 1972), Paris, éditions du CNRS, 1975.
- ---, *Mythe et crise de la Renaissance*, Paris, Skira, 1989.
- ---, *Fontainebleau, formes et symboles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- ---, *L'Art français, II. Les Temps modernes, 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994.
- ---, et KLEIN (Robert), *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Paris, Skira, 1995.
- CHATENET (Monique), *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002.
- CHEVROLET (Teresa), *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- ---, « L'impossible imitation : tradition et découverte dans quelques traités théoriques de la Renaissance », *Sources et intertexte : résurgences littéraires du Moyen-Age au XX^e siècle, Etudes de Lettres*, Neuchâtel, 2000, p. 9-18.
- CHOMARAT (Jacques), *Présence du latin. De Catulle à Montesquieu*, Genève, Droz, 1991.
- ---, *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

- CIORANESCU (Alexandre), *L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVII^e siècle*, Paris, 1939.
- ---, « La Pléiade et le poème épique », *Lumières de la Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 75-86.
- *Clément Marot, « prince des poètes françois ». 1496-1996*, Actes du colloque international de Cahors en Quercy, 1996, éd. G. Defaux et M. Simonin, Paris, Champion, 1997.
- CIROLO (Isabelle), *La Pléiade et les arts plastiques*. Thèse de Doctorat de l'Université de Paris-X, dir. D. Ménager, 2001.
- CLEMENTS (Robert J.), *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Cambridge, 1942.
- ---, *Picta poesis. Literary and Humanistic theory in Renaissance Emblem Books*, Rome, Edizioni di storia e di letteratura, 1960.
- COLEMAN (Dorothy G.), *The Chaste Muse. A Study of Joachim Du Bellay's poetry*, Leyde, 1980.
- COMBE (Dominique), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- ---, « Minerve et l'Olive », dans *Du Bellay. Actes du colloque d'Angers*, 1990.
- CONDEÉSCU (Nicolae N.), « Le paradoxe bernésque dans la littérature française de la Renaissance », *Beiträge zur romanischen Philologie*, II, 1963, p. 27-51.
- CONLEY (Tom), *L'Inconscient graphique. Essai sur l'écriture de la Renaissance (Marot, Ronsard, Rabelais, Montaigne)*, Saint-Denis, P.U. Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2000.
- CONTE (Adelheid), « La Rinascita della *Poetica* nel Cinquecento italiano », *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, dir. D. Lanza, p. 45-59.
- COOPER (Richard), *Literae in tempore belli. Etude sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997.
- CORDELLIER (Dominique), « Dubreuil, peintre de la *Franciade* de Ronsard au Château Neuf de Saint Germain », *Revue du Louvre*, 1985, n° 5/6, p. 357-378.
- CORNILLIAT (François), « La Couleur et l'écriture : le débat de Peinture et de Rhétorique dans *La Plainte du Désiré* de Jean Lemaire », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 7, 1989, p. 7-23.

- ---, « "Qu'on ne m'allegue point que les poètes naissent" : ardeur et labeur dans la *Deffence* », dans *Du Bellay*, colloque d'Angers, 1990, p. 677-688.
- ---, « *Or ne mens* ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994.
- ---, « Poésie et peinture, de Molinet à Lemaire », dans GALAND-HALLYN (P.) et HALLYN (F.), *Poétiques...*, 2001, p. 579-596.
- ---, et LANGER (Ulrich), « Histoire de la poétique au XVI^e siècle », *Histoire des poétiques*, sous la dir. de J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier et J. Weisgerber, Paris, P. U. F., 1997.
- ---, et LOCKWOOD (Richard), *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997)*, Paris, Champion, 2000.
- CORREARD (Nicolas), PIGNÉ (Christine) et VINTENON (Alice), dir., *L'Imagination/ La Fantaisie de l'Antiquité au XVII^e siècle*, revue en ligne *Camena*, n° 8, décembre 2010.
- CREORE (Alvin Emerson), *A Word-Index to the poetic works of Ronsard*, S. Maney and Son Ltd, Leeds, 1972, 2 vol.
- CREPIN-LEBLOND (Thierry), « Sens et contresens de l'emblématique de Henri II », dans FRITSCH (J.) et OURSEL (H.), dir., 2003, p. 77-92.
- CRESCENZO (Richard), *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France, de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999.
- CSÜROS (Klara), « La fonction de l'*ekphrasis* dans les longs poèmes », *NRSS*, 1997, n°15/1, p. 169-183.
- D'AMICO (Silvia), « Omero nello specchio degli *Arts Poétiques*. Frammenti di ricezione tra Francia e Italia », dans Mosele (Elio), dir., *Riflessioni teoriche e trattati di poetica...*, Fasano, Schena, 1999, p. 69-85.
- DAMISCH (Hubert), « Le Modèle en art », dans MOULOU (N.), 2011.
- DASSONVILLE (Michel), « Éléments pour une définition de l'hymne ronsardien », dans LAZARD (M.), 1984, p. 1-32.
- ---, dir., *Ronsard et l'imaginaire, Studi di Letteratura Francese*, XII, Florence, Olschki, 1986.
- ---, « Ronsard et le fantastique », dans DASSONVILLE (M.), éd., *Ronsard et l'imaginaire*, 1986, p. 265-280.

- ---, « Pour une poétique de l'illusion », dans TETEL (M.), *Sur des vers de Ronsard*, 1990, p. 51-59.
- ---, *Ronsard, étude historique et littéraire*, vol. I-III, Genève, Droz, 1968 (vol. I), 1970 (vol. II) et 1990 (vol. III).
- DAUVOIS (Nathalie), « Le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple, Narcisse », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°16, 1983, p. 41-51.
- ---, « L'épigramme ronsardienne. Essai de définition d'un genre », dans BELLENGER (Y.) *et al.*, éd., 1989, p. 33-46.
- ---, *Mnémosyne. Ronsard, une poétique de la mémoire*, Paris, Champion, 1992.
- ---, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, P.U.F., « Etudes littéraires », 2000.
- ---, dir., *Renaissance de l'ode : l'ode française au tournant des années 1950*, Paris, Champion, 2007.
- ---, « Le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple, Narcisse », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°16, 1983, p. 41-51.
- ---, « Les *Regrets* à la frontière du poétique. Prose, poésie, satire dans les *Regrets* », dans PERRIER (S.), 1994, p. 77-89.
- DEFAUX (Gérard), et SIMONIN (Michel), éd., *Clément Marot, « prince des poètes français ». 1496-1996*, Actes du colloque international de Cahors en Quercy (1996), Paris, Champion, 1997.
- DELBOUILLE (Pierre), *Poésie et sonorités. La Critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- DELLANEVA (JoAnn) : « Illustrating the *Deffence*. Imitation and Poetic Perfection in Du Bellay's *Olive* », *The French Review*, LXI, oct. 1987, pp. 39-49.
- DEMERSON (Geneviève), *Dorat en son temps: culture classique et présence au monde*, Clermont-Ferrand, ADOSA, 1983.
- DEMERSON (Guy), *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.
- ---, « Dialectique de l'amour et "Amour des amours" chez Peletier du Mans », *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine* (Le Mans, 1971), Paris, Nizet, 1975, p. 263-282.

- ---, dir., *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981.
- ---, dir., *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.
- ---, « Le Songe de J. Du Bellay et le sens des recueils romains », *Le Songe à la Renaissance*, actes du colloque de Cannes (1987), éd. F. Charpentier, P.U. de Saint-Etienne, 1990, p. 169-178.
- DEMONET-LAUNAY (Marie-Luce), *Les voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Champion, 1992.
- DEMORIS (René), dir., *Les Fins de la peinture*, actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (9-11 mars 1989), Paris, Desjonquères, 1990.
- DENIZOT (Véronique), « Comme un souci aux rayons du Soleil ». Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556), Genève, Droz, 2003.
- ---, « Argus et l'ekphrasis chez Ronsard : le bouclier de François de Guise », *Par la vue et par l'ouïe. Littérature du Moyen-Âge et de la Renaissance*, éd. M. Gally et M. Jourde, Fontenay-aux-roses, E.N.S. éditions, 1999, p. 97-108.
- DERAMAIX (Marc), « *Excellentia et admiratio* dans l'*Actius* de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 1987, vol. 99, n°1, p. 171-212.
- ---, et VAGENHEIM (Ginette), dir., *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV^e au XVII^e siècle, influence, émulation, traduction*, Rouen, publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.
- ---, GALAND-HALLYN (Perrine), VAGENHEIM (Ginette) et VIGNES (Jean), dir., *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, actes du colloque international de Paris (juin 2003), Genève, Droz, 2008.
- DESWARTE-ROSA (Sylvie), « "Idea" et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda », *Revue de l'Art*, 1991, 1, p. 20-41.
- DI CESARE (Mario), *Biblioteca Vidiana : a bibliography of Marco Girolamo Vida*, Florence, Sansoni, 1974.
- ---, *Vida's Christiad and Vergilian Epic*, Columbia University Press, New York-London, 1964.

- DI STEFANO (Giuseppe), *Multa mentiere poetae. Le débat sur la poésie de Boccace à Nicolas de Gonesse*, Montréal, Ceres, 1989.
- *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto per la Enciclopedia Italiana, 1960-2010, 74 vol. parus.
- DROSS (Juliette), « De la philosophie à la rhétorique : la relation entre *phantasia* et *enargeia* dans le traité *Du Sublime* et dans *L'Institution oratoire* », *Philosophie antique. Problèmes, renaissances, usages*, n°4 : *Dire, démontrer, convaincre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 61-93.
- DUBEL (Sandrine), « *Ecphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans LÉVY (C.) et PERNOT (L.), 1997, p. 249-263.
- DUBOIS (Claude-Gilbert), *Le Maniérisme*, PUF, coll. « littératures modernes », 1979
- ---, « Itinéraires et impasses de la « Vive Représentation » au XVI^e siècle », *La littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à H. Weber*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 405-425.
- ---, « Problems of *representation* in the XVIth century », *Poetics today*, vol. 5, 1984, p. 461-478.
- ---, « Motifs sculpturaux et décoratifs dans la poésie amoureuse (Recueil de 1552-1553) », colloque *Ronsard in Cambridge*, 1985, pp. 12-25.
- ---, « Esthétique descriptive et esthétique dynamique : substance, énergie et parole dans le discours amoureux (recueil de 1552-1553) », *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, 1987, p. 15-25.
- ---, « Henri II et les Lettres », in dans FRITSCH (J.) et OURSEL (H.), dir., 2003, p. 427-437.
- DUBOIS (Page), *History, rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spencer*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.
- DUBOST (Jean-François), *La France italienne, XVI^e-XVII^e siècle*, Aubier, « Histoires », 1997.
- DUMORA-MABILLE, Florence, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, « Le style au XVII^e siècle », n° 28, 1996, p. 75-95.
- DUPORT (Danièle), *Le Jardin et la Nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

- DUPRAT (Anne), *Vraisemblances. Poétique et théorie de la fiction en France et en Italie (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Champion, 2009.
- EICHEL (Patricia), « Quand le poète-fictor devient pictor... Lecture de l'ode II, 28 de Ronsard : "Des peintures contenues dedans un tableau" (fin 1549) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIII, 1991, p. 619-644.
- *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto Enciclopedia italiana, 1984-1991, 5 vol.
- FASANO (Giancarlo), « La déconstruction du matériau épique dans la poésie de Pierre de Ronsard », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996.
- FENOALTEA (Doranne), *Du Palais au jardin. L'architecture des Odes de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.
- ---, « La ruynée fabrique de ces langues. La métaphore architecturale dans la *Deffence et Illustration...* », *Du Bellay. Colloque d'Angers*, vol. 2, p. 665-677.
- FERRAÙ (Giacomo), *Pontano critico*, Messina, Centro di studi umanistici, 1983.
- FINK (Robert J.), « Une « Deffence et illustration de la langue française » avant la lettre : la traduction par Jacques Peletier de l'*Art poétique d'Horace* », *Revue canadienne de Littérature comparée*, Toronto, VIII, 1981, p. 342-363.
- FONTANA (Alexandre), MARIETTI (Marina), et POZZI (Mario), éd., *La Circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992.
- FONTAINE (Marie-Madeleine), « Jean Martin traducteur », *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges offerts à Robert Aulotte*, Paris, 1988, p. 109-122.
- ---, « Nager, Voler », *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.
- ---, « Le Système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets », dans BELLENGER (Y.), *Le Sonnet...*, 1988, p. 67-81.
- ---, dir., *Jean Martin. Un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*, actes de colloque (Université de Paris-Sorbonne, centre V.-L. Saulnier, 1998), Paris, éditions Rue d'Ulm, 1999.
- FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*, texte introduit par G. Genette, Paris, Champs/ Flammarion, 1996.

- FORD (Philip), « Ronsard the Painter : a reading of *Des Peintures contenues dedans un tableau* », *French Studies*, n°XL, 1986, p. 32-44.
- ---, « Ronsard's Erotic Diptych: *Le Ravissement de Cephale* and *La Defloration de Lede* », *French Studies*, vol. XLVII, n°4, oct. 1993, p. 385-403.
- ---, « La Fonction de l'*ekphrasis* chez Ronsard », *Ronsard en son IV^e centenaire*, éd. Y. Bellenger, J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Genève, Droz, 1988-1989, t.2, p. 81-89.
- ---, *Ronsard's Hymnes. A Literary and Iconographical Study*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997.
- ---, « Homer in the French Renaissance », *Renaissance Quarterly*, n°59, 2006, p. 15.
- ---, et JONDORF (Gillian) (éd.), *Ronsard in Cambridge. Proceedings of the Cambridge Ronsard Colloquium*, 10-12 avril 1985, Cambridge, 1986.
- FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOURNEL (Jean-Louis), « Le Monde des Dialogues de Sperone Speroni : langue(s) commune(s) et communauté(s) de culture(s) », *Quêtes d'une identité collective chez les Italiens de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 121-175.
- FRAGONARD (Marie-Madeleine), « Ronsard en poète : portrait d'auteur, produit du texte », dans LEGRAND (M.-D.), 2000, p. 15-43.
- FRANCASTEL (Pierre), *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967.
- FRANÇON (Marcel), « Douce proie », *Francia*, 18, avril-juin 1976, p. 14-15.
- ---, « La Défense et illustration de la langue française et l'influence italienne », in *Mélanges à la mémoire de F. Simone...*, 1980, t. 1, p. 421-426.
- FRAPPIER (Jean), « Jean Lemaire de Belges et les Beaux-Arts », *Du Moyen-Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 283-295.
- ---, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *CAIEF*, 1959, n°11, p. 134-158.
- FREUD (Sigmund), *L'Interprétation du rêve*, trad. fr. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, préface de F. Robert, Paris, PUF, 2010 [1^e éd. Leipzig-Vienne, 1900].
- FRITSCH (Julia) et OURSEL (Henri), dir., *Henri II et les arts. Actes du colloque international*, Ecole du Louvre et musée national de la Renaissance-Ecouen (septembre 1997), Ecole du Louvre, 2003.

- FUMAROLI (Marc), *Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1994.
- ---, « Blaise de Vigenère et les débuts de la prose d'art française : sa doctrine d'après ses préfaces », dans LAFOND (J.) et STEGMANN (A.), *L'Automne de la Renaissance*, 1981, p. 31-53.
- ---, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité « Du Sublime » au XVI^e et au XVII^e siècle, *RHLF*, jan.-fév. 1986, n°1, p. 33-51.
- ---, dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, PUF, 1999.
- ---, *L'Age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002 [1^e éd. 1980].
- GADOFFRE (Gilbert), « Structure des mythes de Du Bellay », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1974, p. 273 sq.
- ---, *Du Bellay et le sacré*, Paris, Gallimard, 1978.
- GALAND-HALLYN (Perrine), « Les "fleurs" de l'*ekphrasis* : autour du rapt de Proserpine (Ovide, Claudien, Politien) », *Latomus*, XLVI-1, 1987, p. 87-122.
- --- « La poétique latine d'Ange Politien : de la *mimesis* à la métatextualité », *Latomus*, XLVII-1, 1988, p. 146-155.
- --- « Ange Politien et l'équivoque intertextuelle (*Nutricia*, 34-138), *Poétique* n° 77, 1989, p. 35-52.
- ---, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », Genève, Droz, 1994.
- ---, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, « L'Atelier de la Renaissance », 1995.
- ---, *Le « génie » latin de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, « Rumeur des Ages », 1995.
- ---, « Jeux intertextuels de Du Bellay dans les recueils romains : de l'emphase des *Antiquitez* à l'ekphrase des *Elegiae* », dans RIEU (J.), *Du Bellay...*, 1995, p. 73-99.
- ---, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre l'*Epître aux Pisons* d'Horace et la poétique de la *Silve* (au début du XVI^e siècle en France) », *BHR*, tome LX, 1998, n°3, pp. 609-639.

- ---, « Le statut du sujet dans les théories de la représentation antiques et humanistes », dans CORNILLIAT (F.), et LOCKWOOD (R.), 2000, p. 37-52.
- ---, dir., *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Droz, Genève, 2001.
- ---, VAGENHEIM (Ginette) et VIGNES (Jean), *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Genève, Droz, 2008.
- ---, et ZARINI (Vincent), éd., *Manifestes littéraires dans la latinité tardive. Poétique et rhétorique*, Actes du Colloque international de Paris, 23-24 mars 2007, Paris, Institut d'Etudes augustiniennes, 2009.
- GALLY (Michèle) et JOURDE (Michel), dir., *L'Inscription du regard. Moyen-Age-Renaissance*, ENS éditions, Fontenay/ Saint-Cloud, 1995.
- GAREFFI (Andrea), *Le voci dipinte : figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981.
- GARIN (Eugenio), *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.
- GENDRE (André), « Vade-mecum sur le pétrarquisme français », *Versants*, n°7, 1985, Neuchâtel, p. 37-65.
- ---, « Enfance du sonnet français : les premières *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard », dans BELLENGER (Y.), *Le Sonnet...*, 1988, p. 43-53.
- ---, « Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins », dans BELLENGER (Y.) *et. al.*, *Ronsard en son IV^e centenaire*, II, 1989, p. 13-22.
- ---, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996.
- ---, *L'Esthétique de Ronsard*, Paris, SEDES, 1997.
- ---, *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, reprod. fac-similé, Genève, Slatkine, 1998.
- ---, « La Pléiade entre Bembo et l'Arioste », *Italique*, n°VI, 2003, p. 9-36.
- GÉNÉTIOT (Alain), dir., *L'Éloge lyrique*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008.
- GENETTE (Gérard), « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, « Points essais », 1969 ; p. 49-69.
- ---, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- ---, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
- ---, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GIORDANI (Françoise), « Utilisation et description symboliques de l'espace dans les *Antiquitez de Rome* de Joachim Du Bellay », dans BELLENGER (Y.), *Du Bellay...*, 1994, p. 25.
- GEORGEL (Pierre) et LECOQ (Anne-Marie), *La Peinture dans la peinture*, Paris, A. Biro, 1987.
- GIROT (Jean-Eudes), *Pindare avant Ronsard*, Genève, Droz, 2002.
- GLATIGNY (Michel), « Nature dans la *Rhétorique* de Fabri et l'*Art poétique* de Peletier du Mans », *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris, Champion, 1993, p. 113-129.
- GLAUDES (Pierre), dir., *La Représentation dans la littérature et les arts*, Presses universitaires du Mirail, 1999.
- GOMBRICH (Ernst), *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. fr. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1987 [1^e éd. en anglais : Oxford, 1960].
- GORDON (Alexander), *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.
- ---, « Daniel d'Auge, interprète de la *Poétique* d'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* n° XXVIII, 1966.
- GÖRLER (Woldemar), « Les "évidences" dans la philosophie hellénistique », dans LEVY (C.) et PERNOT (L.), 1997, p. 131-143.
- GOYET (Francis), « Le Sonnet, vrai et faux héritier de la grande rhétorique », dans BELLENGER (Y.), *Le Sonnet...*, 1988, p. 31-41.
- *Le Sublime du « lieu commun ». L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance* », Paris, Champion, 1996.
- ---, « De la rhétorique à la création : hypotypose, type, pathos », *La Rhétorique : enjeux de ses résurgences*, sous la direction de Jean Gayon, Jacques Poirier, Jean-Claude Gens, Bruxelles, Ousia, 1998, p. 46-67.
- ---, « Energie dans la *Deffence et Illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay », *Compar(a)ison*, 1, 2002, p. 5-21.
- GRAY (Floyd), *La Poétique de Du Bellay*, Paris, Nizet, 2007 [1^e éd. 1976].
- ---, *La Renaissance des mots. De Jean Lemaire de Belges à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Champion, 2008.

- GRAZIANI (Françoise), « Les équivoques de l'imitation. Lectures d'Aristote à la fin de la Renaissance », *Bulletin de liaison et d'information. Société française de Littérature générale et comparée*, n°2, 1987, p. 43-67.
- GREENE (Thomas M.), *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1982.
- GREINER (Frank) et TERNAUX (Jean-Claude), éd., *L'Épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières*, Actes du colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001), Paris, Champion, 2002.
- GRIMALDI (Anna Maria), « L'arte poetica nei commenti e nelle traduzioni del Cinquecento », dans SCOTTI (Mario), dir., *Orazio nella letteratura italiana*, 1994, p. 53-89.
- GRIVEL (Marianne), « Les Portraits gravés du roi Henri II », dans FRITSCH (J.) et OURSEL (H.), dir., 2003, p. 31-52.
- GUÉRIN (Philippe), « Le Paradoxe de Du Bellay, ou comment celui-ci « replante » Sperone Speroni dans la *Deffence, et Illustration de la langue françoise* », *Studi Rinascimentali*, n°5, 2007, p. 147-177.
- GUERRERO (Gustavo), *Poétique et Poésie Lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, traduit de l'espagnol par A. J. Stéphan et l'auteur, Paris, Seuil, « Poétique », 2000.
- GUIDOTTI (Angela) et ROSSI (Massimiliano), éd., *Percorsi tra parole e immagini 1400-1600*, présentation de Lina Bolzoni, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2000
- GUILLERM (Jean-Pierre), éd., *Récits/ tableaux*, P. U. de Lille, 1994.
- GUTBUB (Christophe) , « Du livre X de Quintilien à la *Deffence* de Du Bellay : le motif de la culture et l'imitation entre nature et art », *BHR*, LXVIII, 2, 2005, p. 287-324.
- HALEVY (Olivier), *La Vie d'une forme : l'alexandrin renaissant*, thèse de doctorat, Grenoble III, 2003 (et *L'Information littéraire*, n°56, Paris, Les Belles Lettres, 2004).
- HALL (Kathleen M.), « What did Peletier du Mans mean by Clarity ? », *L'Esprit Créateur*, vol. XII, n°3, automne 1972.
- HALLYN (Fernand), « *Ut pictura poesis* : la correspondance dans les études interdisciplinaires », dans *Les Méthodes du discours critique dans les études*

seiziémistes, actes de la journée d'études du 14-15 oct. 1982, Société française des seiziémistes, éd. J.-C. Margolin, G. Mathieu-Castellani, Paris, Société d'édition de l'enseignement supérieur, 1987.

- ---, « Le *Songe* de Du Bellay : de l'onirique à ironique », *Le Sens des formes*, Genève, Droz, 1994, p. 81-94.
- HAMON (Philippe), *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- ---, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HAYASHI (Chihiro), « L'*ekphrasis* dans les *Odes* (1550) de Pierre de Ronsard », *Etudes de Langue et de Littérature Française*, 84 (2004), p. 17-30.
- HEMPFER (K. W.), « Traditions discursives et réceptions partielles : le *Roland furieux* de l'Arioste dans *L'Olive* de Du Bellay », dans MAGNIEN (C.), 2003, p. 53-74.
- HÉNIN (Emmanuelle), *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.
- HERRICK (Marvin T.), *The Fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531-1555*, Urbana: University of Illinois Press, 1979.
- HOCHMANN (Michel), « L'*ekphrasis* efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI^e siècle », *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993*, dir. O. Bonfait, Paris, RMN, 1994, p. 43-76.
- ---, *Venise et Rome. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Hautes Etudes médiévales et modernes. Ecole Pratique des Hautes études, Droz, 2004.
- HOEK (Léo H.) et MEERHOFF (Kees), dir., *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibedi Varga*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- HORRENT (Jacques), « Défense et illustration de *l'Olive* », *Cahiers d'analyse textuelle*, 1968, p. 93-116.
- HUCHON (Mireille), « Le Palimpseste de *l'Abbrégé de l'Art poétique François* », dans *Aspects de la poétique ronsardienne...*, 1989, pp. 113-128.
- ---, *Le Français de la Renaissance*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1998 [1^e éd. 1988].
- HUGUET (Edmond), *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Marcel Didier, 7 vol., 1925-1967.

- HULSE (Clark), *The Rule of Art : Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- INNOCENTI (Beth), « Towards a Theory of Vivid Description as Practiced in Cicero's *Verrine Orations* », *Rhetorica*, automne 1994, XII, 4, pp. 355-381.
- ISER (Wolfgang), « Representation : a Performative Act », *The Aims of Representation. Subject/ Text/ History*, edited, with an Introduction by Murray Krieger, New York, Columbia University Press, 1987, p. 217-233.
- IURILLI (Antonio), *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Roma, Vecchiarelli editore, 2004.
- JAVITCH (Daniel), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. Teresa Praloran, Milano, Mondadori, 1999 [1^{re} éd. Princeton, 1991].
- ---, « The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy », dans NORTON (G.), 1999, p. 53-66.
- JEHASSE (J.), *La Renaissance de la critique, l'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*, Paris, Champion, 2002, [1^e éd. 1976], p. 36.
- JEANNERET (Michel), *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.
- JENNY (Laurent), « Le Poétique et le narratif », *Poétique*, XXIX, 1976, p. 440-449.
- ---, « Poétique et représentation », *Poétique*, LVIII, 1984, p. 171-195.
- JODOGNE (Pierre), « La diffusion française des écrits de Leon Battista Alberti », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, I, Genève, Slatkine, 1980.
- ---, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972.
- ---, « Lemaire de Belges et Boccace », *Il Boccaccio nella cultura francese*, dir. C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 1971, p. 489-504.
- JOMPHE (Claudine) « Lecture, émotion et économie dans l'*Art poétique* (1555) de Jacques Peletier du Mans », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 2000, 18/ 1, pp. 95-111.
- JOSSA (Stefano), *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.

- JOUKOVSKY (Françoise), « La Guerre des dieux et des géants chez les poètes français du XVI^e siècle (1500-1585) », *BHR*, n°29, 1967.
- ---, *La Gloire dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1969.
- ---, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970.
- ---, *Paysages de la Renaissance*, Paris, PUF, 1975.
- ---, « L'Elegie à Janet de Ronsard, portrait « mental », *Le Portrait*, textes regroupés par J.-M. Bailbé, Presses Universitaires de Rouen, 1987, p. 21-36.
- ---, *Le Bel objet. Les paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991.
- JOURDE (Michel) et MONFERRAN (Jean-Charles), « Jacques Peletier, lecteur de Giason Denores. Une source ignorée de l'*Art Poétique* », *BHR*, 2004, 66, n°1, p. 119-132.
- JUGÉ (Clément), *Jacques Peletier du Mans (1517-1582). Essai sur sa vie, son œuvre, son influence* (réimpression de l'édition de Paris de 1907), Genève, Slatkine, 1970.
- KAPPL (Brigitte), « *Exemplar uitae* : Der Gegenstand von Dichtung bei Aristoteles und seinen Interpreten image Cinquecento », *Mimesis, Repräsentation, Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, éd. J. Schönert et U. Zeuch, Berlin/New York, De Gruyter, 2004, p.167-180.
- KLEIN (Robert), *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
- KRAYE (Jill), éd., *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge University Press, 1996.
- KRIEGER (Murray), *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1992.
- KRISTELLER (Paul O.), « The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics », *Journal of the History of Ideas*, 12-4, 1951, p. 496-527.
- KUSHNER (Eva), *Pontus de Tyard et son œuvre poétique*, Paris, Champion, 2001.
- LA BARBERA (Simonetta), *Il Paragone delle arti nella teoria artistica del Cinquecento*, Palermo, Cafaro, 1997.
- LAFEUILLE (Germaine), *Cinq Hymnes de Ronsard*, Genève, Droz, 1971.

- LAFOND (Jean), « La Notion de modèle », dans *Le Modèle à la Renaissance*, éd. C. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 5-19.
- ---, et STEGMANN (André), éd., *L'Automne de la Renaissance. 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981.
- LAJARTE (Philippe de), dir., *Aspects de la poésie ronsardienne*, Actes de Colloque (Caen, 1985), préface de Daniel Ménager, Caen, 1989.
- LANZA (Diego), « Da Aristotele a Orazio: l'unità discreta della poesia », in A. Ceresa-Gastaldo, dir., *I 2000 anni dell'Ars Poetica*, p. 27-38.
- ---, éd., *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, Pisa, E.T.S., 2002.
- LARDET (Pierre), « "Figure" dans la *Poétique* de Jules César Scaliger : une plastique du discours », dans BALAVOINE (C.) et LAURENS (P.), 1986, p. 151-181.
- LAUMONIER (Paul), *Ronsard poète lyrique*, Paris, Hachette, 1923 ; réimpr. Genève, Slatkine, 1972.
- ---, « Sur la bibliothèque de Ronsard », *Revue du XVI^e siècle*, 1927, n°14, pp. 315-325.
- ---, « Une lettre de Peletier à Ronsard », *Mélanges E. Huguet*, 1940, p. 177-183.
- LAURENS (Pierre), « La performance stylistique dans le chapitre *De Numeris* » : J. C. Scaliger lecteur de Denys d'Halicarnasse », dans BALAVOINE (C.) et LAURENS (P.), 1986, p.131-151.
- LAUSBERG (Heinrich), *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, F. Steiner Verlag, 1990 (1^e éd. 1960).
- LAZARD (Madeleine), dir., *Autour des « Hymnes » de Ronsard : études*, Paris, Champion, 1984.
- LEBEGUE (Raymond), « Horace en France pendant la Renaissance », Paris, E. Droz, « Humanisme et Renaissance », 1936.
- ---, « La Pléiade et les Beaux-Arts », *Actes du V^e Congrès international des langues et littératures modernes (Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letteratura moderne)*, Firenze, Valmartina, 1955, p. 115-124.
- ---, « Les artistes italiens de la Renaissance et les écrivains français du temps », *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, 1953-54.
- ---, « Le platonisme en France au XVI^e siècle », dans *Platon et Aristote à la Renaissance*, Colloque de Tours, 1976.

- LECERCLE (François), *La Chimère de Zeuxis. Portrait littéraire et portrait peint en Italie et en France à la Renaissance*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1987.
- ---, « Le texte comme langue. Cicéronianisme et pétrarquisme », *Littérature*, n°55, 1984, p. 45-53.
- ---, « La fabrique du texte : les commentaires du *Canzoniere* de Pétrarque à la Renaissance », dans *Le texte et ses représentations*, Etudes de littérature ancienne, t. 3, Paris, P.E.N.S., 1987, pp. 167-180.
- ---, « Théoriciens français et italiens : une "politique" des genres », dans *La Notion de genre à la Renaissance*, dir. G. Demerson, Genève, Droz, 1993.
- ---, « Donner à ne pas voir », dans MATHIEU-CASTELLANI (G.), dir., *La Pensée de l'image*, 1994, p. 123-133.
- ---, « Du visible au lisible : l'expansion de l'image », *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances, Moyen-Âge-XVI^e siècle*, dir. J.-C. Darmon, F. Lestringant, M. Prigent, M. Zink, Paris, P.U.F., 2006.
- LECOINTE (Jean), *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LECOQ (Anne-Marie), « Finxit, le peintre comme « fictor » au XVI^e siècle, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1975, 37, 2, p. 225-243.
- ---, *La Condition sociale de l'artiste, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, C.N.R.S., 1985.
- ---, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
- ---, « Poésie et peinture : le bouclier d'Achille », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n°1, 2004, p. 11-42.
- LEE (Rensselaer Wright), « *Ut pictura poesis* ». *Humanisme et Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, La littérature artistique, 1998 [1^e éd. New York, 1967].
- LEGRAND (Marie-Dominique), « La pratique de l'anaphore dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », dans BELLENGER (Y.), *Le Sonnet...*, 1988, p. 159-166.
- ---, « La référence picturale dans l'œuvre de Joachim Du Bellay », dans CESBRON (G.), éd., 1990, p. 325-336.
- ---, « Entre histoire et satire : le "romanesque" dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay », dans RIEU (J.), 1995, p. 63-73.

- ---, (éd.), *Les Figures du poète. Pierre de Ronsard*, n° spécial, *Littérales*, n°26, Centre des Sciences de la Littérature, Université Paris X-Nanterre, 2000.
- LE HIR (Yves), *Esthétique et structure du vers français*, Paris, P.U.F., 1956, chapitre premier : « Au XVI^e siècle », p. 11-41.
- LEMERLE (Frédérique), « Jean Martin et le vocabulaire d'architecture », dans FONTAINE (M.-M.), *Jean Martin...*, 1999, p. 113-127.
- LE MOLLÉ (Roland), *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*, Grenoble, Ellug, 1988.
- LEUSHUIS (Reinier), « Visions of Ruin: *vanitas vanitatum* in Du Bellay's *Songe* and Petrarch's *Canzone delle visioni* (Rime 323) », *Petrarch and his Readers in the Renaissance*, éd. K. A. E. Enenkel et J. Papy, Leyden, Brill, 2006, p. 233-250.
- LEVINE-RUBINSTEIN (Alice), « The Notes to Poliziano's *Iliad* », *Italia medioevale e umanistica*, 25, 1982, pp. 205-239.
- LEVY (Claude) et PERNOT (Laurent), dir., *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Cahiers de philosophie de l'université Paris XII-Val de Marne, n° 2, Paris, L'Harmattan, 1997.
- LICHTENSTEIN (Jacqueline), *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999 [1^e éd. Paris, 1989].
- ---, dir., *La Peinture*, anthologie de textes, en collaboration avec Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout, Paris, Larousse, 1995.
- LIMBRICK (Elaine), « L'Œil du poète : vision et perspective dans la poésie française de la Renaissance », *Etudes Littéraires* (Montréal), XX, n°2, automne 1987, p. 13-26.
- *Littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours (La)*, Actes du XIV^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 15-28 août 1998), Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- *Le Livre et l'image en France au XVI^e siècle*, n° 6 des *Cahiers V. L. Saulnier*, 1989.
- LOMBART (Nicolas), « Pensée et pratique bellayennes du sonnet de *La Deffence* à *L'Olive* », *Du Bellay, une révolution poétique ?*, dir. B. Roger-Vasselín, Paris, PUF, 2007, p. 99-117.
- ---, POUHEY-MOUNOU (Anne-Pascale) et THOREL (Mathilde), *Ronsard. Discours des misères de ce temps*, Neuilly, Atlande, 2009.

- LONGEON (Claude), éd., *Premiers combats pour la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche classique, 1989.
- MCGOWAN (Margaret M.), « Modèles littéraires et artistiques revus par l'art et par la poésie », dans LAFOND (J.) et STEGMANN (A.), *L'Automne de la Renaissance*, p. 309-319.
- ---, *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley, University of California Press, 1985
- McPHAIL (Eric), « Rich Rhyme: Acoustic Allusions in Ronsard's *Amours* », *French Forum*, 2002, vol. 27, n°2, p. 1-13.
- MAGNIEN (Catherine), dir., *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, actes de journée d'étude (Paris, 2002), Paris, Rue d'Ulm, 2003.
- MAGNIEN (Michel), « Le statut d'Horace dans les *Poetices libri VII* », dans BALAVOINE (C.) et LAURENS (P.), 1986, p. 112.
- ---, « Anacréon, Ronsard et Jules-César Scaliger », *Mélanges V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 399-411.
- ---, « *Roma Roma non est*. Échos humanistes au sac de Rome », dans REDONDO (A.), 1999, p. 151-168.
- MAIRA (Daniel), *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007.
- MANIERI (Alessandra), *L'immagine poetica nella teoria degli antichi, « Phantasia » ed « enargeia »*, Pise-Rome, 1998.
- *Manierismo e letteratura. Atti del Congresso Internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)*, a cura di D. Dalla Valle, Torino, Albert Meynier editore, 1986.
- MARIN (Louis), *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », publ. posthume, 1993.
- ---, *De la Représentation*, recueil établi par D. Arasse *et al.*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Hautes études », 1994.
- ---, *Politiques de la représentation*, éd. A. Cantillon *et al.*, Paris, Kimé, 2005.
- ---, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008 [1^e éd. 1977].
- MARTY-LAVEAUX (Charles), *La Langue de la Pléiade*, 2 vol., Paris, A. Lemerre, 1896-1898.
- MATHIEU-CASTELLANI (Gisèle), « Les modes du discours lyrique au XVI^e siècle », dans DEMERSON (G.), *La Notion de genre...*, 1984, p. 129-148.

- ---, « Poésie et specularité : la représentation de l'écriture dans les « Amours » de Ronsard », dans *Ronsard*, 1986, p. 659-666.
- ---, dir., *La Pensée de l'Image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, P.U. de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1994.
- ---, « Pour une poétique de l'épique : représentation et commémoration », *Avatars de l'épique, Revue de Littérature comparée*, n°4, 1996, p. 389-405.
- ---, dir., *Plaisir de l'épopée*, P.U. de Vincennes, Saint-Denis, 2000.
- ---, « Echos de Dante dans la poésie française du XVI^e siècle : Dante, l'art et la mémoire », *Littérature*, n°133, 2004, p. 40-53.
- ---, et PLAISANCE (Michel), dir., *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire : France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles)*, Actes de colloque (Paris, 1988), Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.
- MEERHOFF (Kees), *Rhétorique et poétique en France au XVI^e siècle, Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, 1986.
- ---, « La Description : réflexions sur un manuel rhétorique », *Description-Ecriture-Peinture*, éd. Y. Went-Daoust, CRIN n°17, Groningen, 1987, p. 21-35.
- ---, « Entre rhétorique et poétique française : la lecture humaniste », *Riflessioni teoriche e trattati di poetica...*, dir. E. Mosele, 1999, pp. 35-53.
- ---, « La Ramée et Peletier du Mans : une *Deffence* du « Naturel usage », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 2000, 18/1, pp. 77-93.
- MEGNA (Paola), *Le Note del Poliziano alla traduzione dell'Iliade*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2009.
- *Mélanges à la mémoire de Franco Simone, France et Italie dans la culture européenne*, Genève, Slatkine, 1980.
- MÉNAGER (Daniel), *Ronsard, le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
- ---, « La Rime en France de la Pléiade à Malherbe », *Etudes littéraires*, vol. 20, n°2, 1987, p. 27-42.
- ---, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Droz, 2005, p. 53-56.
- MÉNIEL (Bruno), *Renaissance de l'épopée. La Poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.
- MERE (Emmanuel), *Pontus de Tyard*, Chalon-sur-Saône, Hérode, 2001.
- MICHEL (Alain), *La Parole et la Beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

- ---, « Les théories de la beauté littéraire de Marsile Ficin à Torquato Tasso », dans *Acta Conventus Neo-latini Sanctandreami*, ed. I.D. McFarlane, Medieval and Renaissance texts and studies 38, Binghamton, New York, 1986, pp. 159-171.
- ---, « La Parole et la Beauté chez Erasme », *Actes du colloque international Erasme* (Tours, 1986), études réunies par J. Chomarat, A. Gaudin et J. C. Margolin, Genève, Droz, 1986, p. 3-17.
- ---, « Les vertus du style poétique », *La Statue et l’empreinte. La Poétique de Scaliger*, éd. C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 181-193.
- MIERNOWSKI (Jan), *Signes dissimilaires. La quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997.
- MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- MOLINO (Jean), « Logiques de la description », *Poétique*, n° 91, 1992, p. 363-382.
- MONCOND’HUY (Dominique), éd., *Lisible visible, pratiques*, Poitiers, *Les Cahiers FORELL*, 1997.
- ---, « Le Poète commande au peintre : enjeux et effets d’un modèle poétique (de Ronsard à Scudéry) », *La Licorne*, 23, 2006, article en ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document353.php>
- MONFASANI (John), « The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance », *Renaissance Eloquence : Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. James J. Murphy, Berkeley, 1983, p. 174-187, repris dans *Byzantine Scholars in Renaissance Italy : Cardinal Bessarion and Other Emigrés*, Norfolk, Variorum, 1995.
- ---, « L’Insegnamento universitario e la cultura bizantina in Italia nel Quattrocento », *Sapere e/è potere. Discipline, Dispute e Professioni nell’Università medievale e moderna : il caso bolognese a confronto. Atti del 4° convegno (Bologna, 13-15 aprile 1989)*, éd. L. Avellini, A. De Benedictis et Andrea Cristiani, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1990, p. 43-65 ; repris dans *Byzantine Scholars in Renaissance Italy : Cardinal Bessarion and Other Emigrés*, Norfolk, Variorum, 1995.

- MONFERRAN (Jean-Charles), « Le Sonnet français, “poème stationnaire” ou “machine à penser” ? Étude de l’agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L’Information grammaticale*, n°75, 1997, p. 29-32.
- ---, « *Declique un li clictis* : la poésie sonore de Jacques Peletier du Mans », dans *A haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-54.
- ---, « Le Dialogue de l’Ortografie et Prononciation Françoisese de Jacques Peletier du Mans : de l’œil, de l’oreille et de l’esprit », *NRSS*, n°1, 1999, p. 67-83.
- ---, « *La Deffence et Illustration de la langue françoise* : un œuvre ronsardien ? », dans LEGRAND (M.-D.), 2000, p. 101-119.
- ---, « Orientation bibliographique. Les arts poétiques du XVI^e siècle. Domaine français », dans PANTIN (I.), 2000, p. 183-191.
- ---, « Horace dans les *Cœuvres Poétiques* de Jacques Peletier du Mans (1547) », *BHR*, 68, n°3, 2006, p. 519-535.
- ---, dir., « Orientations bibliographiques : les arts poétiques au XVI^e siècle », domaines néo-latin (V. Leroux), italien (P. Guérin), français (J.-C. Monferran), espagnol (B. Coadou), anglais (D. Lagae-Devoldere), *Seizième Siècle*, n°6, 2010, p. 201-269.
- ---, *L’École des Muses : les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*, Genève, Droz, 2011.
- ---, et ROSENTHAL (Olivia), « Le Poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d’illustrer la langue ? », *RHLF*, n°2/2000, p. 195-210.
- MONTAGNE (Véronique), « La Notion de prosopopée au XVI^e siècle », *Seizième siècle*, 4, 2008, p. 217-236.
- MOREAU (Hélène), « Les Daimons, ou de la Fantaisie », dans LAZARD (M.), 1984, p. 215-242.
- MORIER (H.), *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998 [1^e éd. 1961].
- MORPURGO-TAGLIABUE (Guido), *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, edizioni dell’Ateneo, 1967.
- MORTIER (Roland), *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

- MOSELE (Elio), dir., *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studio Castello di Malcesine, 22-24 maggio 1997, Schena editore, Fasano, 1999.
- MOSS (Ann), « Theories of Poetry: Latin writers », dans NORTON (G.), 1999, p. 98-106.
- MOULOU (Noël), dir., « Modèle », *Encyclopaedia Universalis*, éd. numérique, 2011.
- MUSACCHIO (Enrico), « Il poema epico ad una svolta : Trissino tra modello omerico e modello virgiliano », *Italica, Journal of the American Association of Teachers of Italian*, vol. 80, 3, automne 2003, p. 333-353.
- *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1954.
- NAÏS (Hélène), « La Notion de genre en poésie au XVI^e siècle : étude lexicologique et sémantique », dans DEMERSON (G.), 1984, p. 103-127.
- NARDONE (Jean-Luc), « Les canons de la laideur : portraits des muses des antipétrarquistes », *Dérision et démythification dans la culture italienne*, P. U. de Saint-Etienne, 2003, p. 27-40.
- NASH (Jerry C.), « Fantastiquant mille monstre bossus » : poetic incongruities, poetic epiphanies, and the writerly semiosis of Pierre de Ronsard », *Romanic Review*, 84, 1993, pp. 143-162.
- NOLHAC (Pierre de), *Pétrarque et l'humanisme*, Genève, Slatkine Reprints, 2004 (réimpr. de l'édition de Paris, Champion, 1907).
- ---, *Ronsard et l'Humanisme*, Paris, Champion, rééd. 1966.
- NORTON (Glyn P.), dir., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III : *The Renaissance*, Cambridge University Press, 1999.
- OCCHIPINTI (Carmelo), « Ecrits français sur l'art au XVI^e siècle. Quelques perspectives », *Nouvelles de l'Institut National d'Histoire de l'art*, 2002, 9, p. 10-11.
- ---, *Il Disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art – Firenze, Studi per edizioni scelte, 2003.
- ---, « I Letterati francesi e il disegno », dans DERAMAIX (M.) *et. al.*, *Les Académies...*, 2008, p. 477-493.
- PADOAN (Giorgio), « *Ut pictura poesis* : le *pitture* dell'Ariosto, le *poesie* di Tiziano », in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padoue, Medioevo e Umanesimo, 1978.

- PANOFSKY (Erwin), *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. fr. Claude Herbette et Bernard Teyssède, présentation et notes de Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967.
- ---, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, éditions de Minuit, 1975.
- ---, *Idea. Contribution à l'histoire de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. Henri Joly, préface de Jean Molino, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.
- ---, *Étude iconographique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, tr. fr. A. Girod, Brionne, Gérard Montfort, 1992.
- PANTIN (Isabelle), « Microcosme et « Amour volant » dans l'*Amour des amours* de Peletier du Mans, *NRSS*, 1984, p. 43-54.
- ---, « A la recherche d'Homère : prolégomènes à une lecture de *La Franciade* », dans *Ronsard et la Grèce*, actes du colloque d'Athènes et de Delphes, 4-7 octobre 1985, éd. K. Christodoulou, Paris, Nizet, 1988.
- ---, « *Spiritus intus alit* : Echos du discours d'Anchise dans la poésie française de la Renaissance », *Europe*, t. 71, n°765-766, janvier 1993, pp. 118-129.
- ---, *La Poésie du Ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995.
- ---, « *Les Amours* et leurs "nœuds de philosophie". Un aspect de l'attitude de Ronsard envers la tradition pétrarquiste », *Op. Cit.*, 1997, pp. 49-56.
- ---, « La construction d'une figure de poète : quelques jalons des études ronsardiennes », dans LEGRAND (M.-D.), 2000, p. 9-13.
- ---, (dir.), *Arts poétiques de la Renaissance, Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 18/1, Paris-Genève, Droz, 2000.
- ---, *La Poésie du XVI^e siècle. Ouvroir et miroir d'une culture*, Rosny, Bréal, 2003.
- ---, « Un procès dans la poésie. La poésie philosophique au cœur du débat poétique de la Renaissance », *Poésie en procès*, textes réunis par Claude Millet, n° spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, n°276, octobre-décembre 2004, p. 45-62.
- PATTERSON (Annabel M.), *Hermogenes in the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, N.J., 1970.
- PERINI (Giovanna), « L'arte di descrivere : la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori », *I Tatti studies. Essays in the Renaissance*, vol. 3., Florence, L. Olschki, 1989, p. 175-206.

- PERRIER (Simone), éd., *Joachim Du Bellay. La Poétique des recueils romains*, actes de la journée d'étude du 14 octobre 1994, Cahiers *Textuel* n°14, Paris-Université Paris VII, 1994.
- PERUZZI (Enrico), « La Poetica del *Naugerius* tra platonismo e aristotelismo », *Girolamo Fracastoro fra medicina, filosofia e scienze della natura*, Atti del convegno internazionale, Verona-Padova, 2003, éd. A. Pastore et E. Peruzzi, 2006, p. 217-228.
- PETEY-GIRARD (Bruno), *Le Sceptre et la plume : images du prince protecteur des Lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010.
- PICOT (Emile), *Les Italiens en France au XVI^e siècle*, reproduction en fac-similé, introduction de N. Ordine, Roma, Vecchiarelli, 1995 [1^e éd. Bordeaux, 1901].
- PIÉJUS (Marie-Françoise), éd., *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1998.
- PIGNÉ (Christine), *De la Fantaisie chez Ronsard*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », 2009.
- ---, et VINTENON (A.), « Introduction », dans CORREARD (N.) *et. al.*, *L'Imagination / La Fantaisie de l'Antiquité au XVII^e siècle*, 2010, 7 p.
- PINEAUX (Jacques), « Ronsard et Homère dans les *Amours* de Cassandre », *RHLF*, 1986, p. 650-658.
- PINELLI (A.), *La Belle Manière : anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, trad. fr. B. Arnal, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- PLATTARD (Jean), « Les arts et les artistes de la Renaissance française vus par les écrivains du temps », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXI, 1914, p. 481-502
- PLETT (Heinrich F.), *Rhetorik der Affekte*, Tübingen, Niemeyer, 1975.
- ---, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2004
- POLINER (Sharlene M.), « Du Bellay's *Songe* : strategies of deceit, poetics of vision », *BHR*, 1981, p. 509-525.
- POLIZZI (G.), « Les voiles d'Alcine : la dramaturgie de *L'Olive* à la lumière du *Roland furieux* », *L'Olive de Joachim Du Bellay*, éd. R. Campagnoli, E. Lysoe, A. Soncini Fratta, *Séminaires Pasquali*, Bologne, CLUEB, 2005, p. 103-145.

- ---, « Du Bellay en Arcadie : l'intertexte de Sannazar dans *L'Olive* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°65, 2007, p. 129-139.
- POMMIER (Édouard), *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- POSSENTI (Antonio), et MASTRANGELO (Giulia), dir., *Il Rinascimento a Lione. Atti del Congresso Internazionale* (Macerata 6-11 maggio 1985), a cura di A. Possenti e G. Mastrangelo, Roma, ed. dell'Ateneo, 1988.
- POT (Olivier), *Inspiration et mélancolie. L'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990.
- POUHEY-MOUNOU (Anne-Pascale), *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz, 2002.
- ---, « Les mots et l'image dans le premier livre des *Amours* : l'invention du figuré chez Ronsard », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 12 (2), 1994, pp. 137-149.
- POZZI (Giovanni), *Sull'orlo del visibile parlare*, Milan, Adelphi, 1993.
- POZZI (Mario), « L'Ut pictura poesis in un dialogo di Lodovico Dolce », *Giornale storico della Letteratura italiana*, (Turin), 1967 (149), pp. 234-260.
- ---, « Teoria e fenomenologia della *descriptio* nel Cinquecento italiano », *Giornale storico della Letteratura Italiana*, CLVII, 498, 1980, p. 161-179.
- ---, « La critique florentine entre Bembo et Speroni : Varchi, Lenzoni, Borghini », dans MATHIEU-CASTELLANI (G.) et PLAISANCE (M.), 1990, p. 255-263.
- ---, « Pour un lexique politique de la Renaissance : la situation linguistique italienne au début du XVI^e siècle », trad. fr. J.-L. Fournel, *Laboratoire italien*, n°7 : *Philologie et politique*, 2007, p. 41-59.
- PRADELLE (L.), « A propos du "fabuleux manteau" chez Jean Dorat : une lecture de l'*Ode latine* "Sur la cosmographie d'André Thevet" », *Jean Dorat. Poète humaniste de la Renaissance*, Actes du colloque international (Limoges, 2001), Genève, Droz, 2007, p. 237-257.
- PRAZ (Mario), *Mnémosyne : Parallèle entre littérature et arts plastiques*, trad. fr. C. Maupas, Paris, G.-J. Salvy, 1986.
- PRESTON DARGAN (Edwin), « Trissino, a possible Source for the Pléiade », *Modern Philology*, XIII, 1916, p. 685-688.
- PY (Albert), *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, 1984.

- QUAINTON (Malcolm), *Ronsard's ordered Chaos. Visions of Flux and Stability in the Poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester University Press, 1980.
- ---, « Morte peinture and vivante peinture in *Les Antiquitez de Rome* and *Les Regretz* », *Renaissance studies*, vol. 3, n°2, Oxford University Press, 1989.
- QUIVIGER (François), « Arts visuels et exégèse littéraire à Florence de 1540 à 1560 », dans MATHIEU-CASTELLANI (G.) et PLAISANCE (M.), 1990, p. 165-175.
- QUONDAM (Amedeo), *Problemi del Manierismo*, Napoli, Guida, 1975.
- ---, *Il Naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, ISR-Modena, Franco Cosimo Panini, 1991.
- ---, (éd.), *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico Regime*, Roma, Bulzoni ed., 1999.
- RAYMOND (Marcel), *La Poésie française et le maniérisme (1546-1610 ?)*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1971.
- ---, « La Pléiade et le maniérisme », *Lumières de la Pléiade*, éd. R. Antonioli, Actes du 9^e colloque international d'études humanistes, Tours, 1965), Paris, Vrin, 1966, p. 391-423.
- REDONDO (Augustin), dir., *Les discours sur le Sac de Rome : pouvoir et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- REES (Agnès), « Poétiques de la "vive représentation" de Marco Girolamo Vida (1527) à Jacques Peletier du Mans (1555), *Italique*, n° XII, 2009, p. 95-122.
- ---, « *Spirantia marmora*. Arts visuels et "vives descriptions" dans les *Poemata* et les autres recueils romains de Joachim Du Bellay », *Camena*, n°VI, 2009, 21 p.
- ---, « L'*enargeia* chez Ronsard. Une poétique de la *fantasie* », *Camena*, n°VIII, 2010, 22 p.
- ---, « Le sonnet ronsardien entre métaphore artistique et "vive représentation" : les arts visuels dans les *Amours* de 1552 », à paraître.
- REPACI-COURTOIS (Gabriella), « Vasari source de Blaise de Vigenère ? », *Revue de l'Art*, 80, 1988, p. 48-51.
- ---, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, 8, 1990, p. 63-82.

- ---, « "Arts mécaniques" ou "état contemplatif" ? Les humanistes français du XVI^e siècle et le statut des arts visuels", *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, LIV, 1992, p. 43-62.
- ---, « Le rôle du *De Pictura* dans la théorie de l'art en France au XVI^e siècle », *Leon Battista Alberti*, actes du Congrès International de Paris (avril 1995), sous la dir. de F. Furlan, P. Laurens, S. Matton, Torino, N. Aragno/Paris, J. Vrin, 2000, p. 965-975.
- RICCEUR (Paul), *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- ---, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, Points Essais, 1991.
- RIEU (Josiane), *L'Esthétique de Du Bellay*, Paris, SEDES, 1995.
- ---, dir., *Du Bellay. Antiquité et Nouveau Monde dans les recueils romains*, Actes du colloque de Nice (1995), Publications de la faculté des Lettres de Nice, 1995.
- RIFFATERRE (Michael), « Le Poème comme représentation : une lecture de Hugo », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 175-199.
- ---, « L'Illusion d'*ekphrasis* », dans MATHIEU-CASTELLANI (G.), 1994, p. 211-230.
- RIGOLOTT (François), *Poésie et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.
- ---, « Du Bellay et la poésie du refus », *BHR*, 1974, p. 489-502.
- ---, « Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *RHLF*, 84, 1984, p. 3-18.
- ---, « Ronsard et Muret : les pièces liminaires aux *Amours* de 1553 », *RHLF*, n°88, 1988, p. 3-16.
- ---, « Entre Homère et Virgile: Ronsard théoricien de l'imitation », *Ronsard*, colloque de Neuchâtel, dir. A. Gendre, Genève, Droz, 1987, p. 163-178.
- ---, « Rhetoric of presence : art, literature, and illusion », dans NORTON (G. P.), 1999, p. 163 sq.
- RISPOLI (Gioia M.), *L'Artista sapiente, per una storia della fantasia*, Naples, Liguori, 1985.
- *Ronsard*, n° spécial, *RHLF*, 86^e année, n°4, juillet-août 1986.
- ROSENTHAL (Olivia), *Donner à voir. Écritures de l'image dans les arts de poésie au XVI^e siècle*, Champion, 1998.

- ---, « Le Sonnet et les arts visuels », *Revue de Littérature comparée*, n°3, 1992, p. 238-239.
- ---, dir., *A haute voix. Diction et prononciation au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 35-55.
- ROUGET (François), *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994.
- ---, *L'Arc et la lyre. Introduction à la poétique des Odes de Pierre de Ronsard*, Paris, Sedes, 2001.
- ---, *Bibliographie des écrivains français. Pierre de Ronsard*, Rome, Memini, 2005.
- SABA (Guido), *La Poesia di Joachim Du Bellay*, Messina-Firenze, G. d'Anna, 1962.
- SABBATINO (Pasquale), « L'Arte poetica del Minturno », *Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale. Quaderni*, n°2, 1985, p. 93-119.
- SAULNIER (Verdun-Louis), « Sébillet, Du Bellay, Ronsard. L'entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. J. Jacquot, Paris, Editions du CNRS, 1956, p. 31-59.
- SAYCE (Richard A.), « Ronsard and Mannerism : The Elegie à Janet », *L'Esprit Créateur*, n°6, 1966, p. 234-237.
- SCHOLZ (Bernhard F.), « Ekphrasis and Enargeia in Quintilian's *Institutionis oratoriae libri XII* », *Rhetorica movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, Leiden-Boston-Köln, 1999.
- SCHRYVERS (P.H.), « Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et chez Quintilien », *Rhetoric Revalued*, éd. B. Vickers, Binghamton/New York, 1982, p. 45-57.
- SCHMITT (Arbogast), « La Poetica di Aristotele e la sua reinterpretazione nella teoria poetica del Secondo Cinquecento », dans LANZA (D.), 2002, p. 31-45.
- SCOTTI (Mario), dir., *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, Atti del Convegno di Licenza (1993), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.
- SCRIVANO (Riccardo), *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova : Liviana, 1959.
- ---, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 1980.

- ---, *Il modello e l'esecuzione. Studi rinascimentali e manieristici*, Napoli, Liguori, 1993.
- SECCHI TARUGI (Luisa), éd., *Lettere e Arti nel Rinascimento*, Atti del X. Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, luglio 1998), Firenze, Francesco Cesati Editore, 2000.
- SETTIS (Salvatore), *Laocoonte. Fama e stile. Con un apparato documentario a cura di Sonia Maffei su « La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento »*, Roma, Donzelli, 1999.
- SEZNEC (Jean), *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Champs/Flammarion, 1993.
- SILVER (Isidore), *Ronsard and the Graecian Lyre*, Genève, Droz, 1981.
- SIMONE (Franco), *Il Rinascimento francese*, Torino, Soc. Editrice Internazionale, 1961.
- ---, *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, 1968.
- ---, « Italianismo e anti-italianismo nei poeti della Pléiade », *La Pléiade e il Rinascimento italiano*, Atti dei Convegni Lincei (1976), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1977, p. 7-38.
- SIMONIN (Michel), « Le statut de la description à la fin de la Renaissance », dans LAFOND (J.) et STEGMANN (A.), 1981, p. 129-140.
- ---, « Les *Poetices libri VII* dans leur fortune : influence ou réputation ? », dans BALAVOINE (C.) et LAURENS (P.), 1986, p. 49-54.
- SKENAZI (Cynthia), *Le Poète architecte en France : constructions d'un imaginaire monarchique*, Paris, Champion, 2003.
- SPENCER (John R.), « *Ut rhetorica pictura*. A study in Quattrocento theory of painting », *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes* (Londres), n° 20, 1957, p. 26-42.
- SOZZI (Lionello), « Boccaccio in Francia nel Cinquecento », *Il Boccaccio nella cultura francese*, a cura di C. Pellegrini, Genève, Slatkine Reprints, 1989 [1^e éd. 1971].
- SURGERS (Anne), *Et que dit ce silence? La rhétorique du visible*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.
- STAUB (Hans), *Le curieux désir. Scève et Peletier du Mans, poètes de la connaissance*, Genève, Droz, 1967.

- STEINER (George), *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. fr. M. de Pauw, Paris, Gallimard, 1994.
- TAKATA (Isumi), « Poétique de l’*Olive* et des *Amours* – L’ombre de Du Bellay chez Ronsard », *Actes du colloque d’Angers*, 1990.
- TATEO (Francesco), « Le Paysage dans la prose bucolique de Sannazaro », *Le Paysage à la Renaissance*, dir. Y. Giraud, Fribourg Suisse, Éditions Universitaires, 1988, p. 135-147.
- TERREAUX (Louis), *Ronsard correcteur de ses œuvres. Les variantes des Odes et des deux premiers livres des Amours*, Genève, Droz, 1968.
- ---, « Ronsard, la musique et les arts plastiques », *De la Plume d’oie à l’ordinateur. Etudes de philologie et de linguistique offertes à Hélène Nais*, n° spécial de *Verbum*, revue de linguistique de l’Université de Nancy, P.U. de Nancy, 1985, p. 333-345.
- TERNAUX (Jean-Claude), « La ruine et la cendre : l’imitation de Lucain dans les *Antiquitez de Rome* et le problème des genres », dans RIEU (J.), 1994, p. 227-247.
- ---, *Lucain et la littérature de l’âge baroque en France : citation, imitation et création*, Paris, Champion, 2000.
- ---, « La “parlante peinture” dans les *Tragiques* d’Agrippa d’Aubigné », dans SECCHI TARUGI (L.), éd., 2000, p. 709-725.
- TETEL (Marcel), éd., *Sur des vers de Ronsard (1585-1985)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990.
- THOMAS (Bruno), « Les armures de parade des Rois de France », dans CHASTEL (A.), *L’Art de Fontainebleau...*, 1975, p. 57-70.
- TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.
- TRIMPI (Wesley), « The Meaning of Horace’s Ut Pictura Poesis », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, vol. 36, p. 1-34.
- TRIPPE (Rosemary), « The *Hypnerotomachia Poliphili*. Image, Text, and Vernacular Poetics », *Renaissance Quarterly*, Chicago, n°4, vol. 55, 2003, p. 1222-1258.
- TROTOT (Caroline), *Poétique de la métaphore de la Deffence et Illustration de Du Bellay à l’Abrégé de l’Art poétique de Ronsard. « Le bal de tant d’astres divers »*, thèse de doctorat, Université de Paris-X Nanterre, 2001.

- ---, « La translation métaphorique dans la poétique de la Pléiade », *Camenaes*, EPHE-Université Paris-IV-Sorbonne, n°3 : *Translations. Pratiques de traduction et transferts de sens à la Renaissance*, 2007, 11 p.
- ---, « Métaphore du vivant et vivacité métaphorique dans la poétique de la Pléiade », texte en ligne d'une communication prononcée à l'Université de Dijon, 2006.
- TUCKER (George Hugo), « Sur les *Elogia* de Janus Vitalis et les *Antiquitez de Rome* de Du Bellay », *BHR*, n°47, 1985, p. 103-112.
- ---, *The Poet's Odyssey : Joachim Du Bellay and the « Antiquitez de Rome »*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- ---, *Les « Regrets » et autres œuvres poétiques de Joachim Du Bellay*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 61-66.
- ---, « *Roma instaurata* en rapport avec *Roma prisca* : la représentation néo-latine de Rome sous Jules III 1553-1555, chez Janus Vitalis, Joachim Du Bellay et Lelio Capilupi (de l'*ekphrasis* à la prosopopée) », *Camenaes*, n°2, 2007, 34 p..
- UETANI (Toshinori), « Éléments biographiques sur Jean Martin », dans FONTAINE (M.-M), *Jean Martin...*, 1999, p. 13-32.
- VASALY (Ann), *Representations: Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley, Univ. of California Press, 1993.
- VASOLI (Cesare), « L'Estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento », *Momenti e problemi di storia dell'estetica, I : Dall'antichità classica al barocco*, Milano, Marzorati, 1979.
- ---, « Le teorie del Delminio e del Patrizi e i trattatisti d'arte fra '500 e '600 », *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismo*, éd. V. Branca et C. Ossola, Firenze, Olschki, 1984, p. 249-270.
- VENTURI (Gianni) et FARNETTI (Monica), éd., *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004, 2 vol.
- VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985.
- VIANEY (Joseph), *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1969.
- VICKERS (Nancy), « Les Métamorphoses de la Méduse : pétrarquisme et pétrification chez Ronsard », dans TETEL (M.), éd., 1990, p. 159-171.

- VIGNES (Jean), « Deux études sur la structure des *Regrets* », dans BELLENGER (Y.), *Du Bellay et ses sonnets...*, 1994, p. 87-136.
- ---, « Poésie et musique en France (XVI^e siècle) », dans GALAND-HALLYN (P.) et HALLYN (F.), *Poétiques...*, 2001, p. 638-659.
- ---, « Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580). Etude comparative », dans MAGNIEN (C.), 2003, p. 75-98.
- VILLEY (Pierre), *Les sources italiennes de la Défense et illustration de la langue française*, Paris, Champion, 1908.
- VINKEN (Barbara), *Du Bellay und Petrarca : das Rom der Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- VINTENON (Alice), « *Phantasia loquitur* : le problème de la réception des fictions de l'imagination dans la théorie littéraire du XVI^e siècle », dans CORREARD (N.) *et. al.*, 2010.
- VUILLEUMIER-LAURENS (Florence), « Les leçons du *paragone*. Les débuts de la théorie de la peinture », dans GALAND-HALLYN (P.) et HALLYN (F.), 2001, *Poétiques...*, Genève, Droz, 2001, p. 596-610.
- WARTELLE (André), *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- WARNKE (Martin), *L'Artiste et la cour*, Paris, Éditions des sciences de l'Homme, 1989.
- WEBB (Ruth), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009.
- WEBER (Henri), *La Création poétique en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1956.
- ---, « La Description dans *La Franciade* », in *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI^e siècle*, éd. J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, p. 87-95.
- ---, « La Célébration du corps féminin dans *Les Amours* de Ronsard : variations sur un répertoire connu », *Bulletin de l'Association sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°45, 1997, p. 7-23.
- ---, « Le Temple allégorique de Froissart à la Pléiade », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par B. Pérez-Jean et P. Eichel-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p. 473-485.
- WEINBERG (Bernard), *A History of the literary criticism in the Italian Renaissance*, 2nd ed., University of Chicago Press, 1963.

- ---, « Translations and commentaries of Longinus's *On the sublime*: a bibliography », *Modern Philology*, n°47, 1950, p. 145-151.
- WILLIAMS (Ralph C.), « Italian Influence on Ronsard's Theory of the Epic », *Modern Language Notes*, n° 35, 1920, p. 161-165.
- WILSON (Dudley B.), « The Discovery of nature in the work of Jacques Peletier du Mans », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVI, 1954, pp. 298-311.
- ---, *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester, 1967.
- WITTKOWER (Margot et Rudolf), *Les Enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. fr. D. Arasse, Paris, Macula, 1991.
- *Word and Image, E.M.F studies in Early Modern France*, n°1, 1994.
- YATES (Frances A.), *Les Académies en France au XVI^e siècle*, trad. fr. T. Chaucheyras, Paris, P.U.F., 1996.
- ---, *L'Art de la mémoire*, trad. fr. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1987.
- ZANGARA (Adriana), *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, II^e siècle avant J.-C. – II^e siècle après J.-C.*, Paris, Vrin/.EHESS, 2007.
- ZERNER (Henri), *Ecole de Fontainebleau : gravures*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1969.
- ---, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.
- ---, « Le Portrait de Henri II », dans FRITSCH (J.) et OURSEL (H.), dir., 2003, p. 21-30.
- ---, éd., *Les Arts visuels de la Renaissance en France. XV^e-XVI^e siècles*, actes du colloque de Rome (2007), Académie de France à Rome, 2008.
- ZVEREVA (Alexandra), *Le Cabinet des Clouet au château de Chantilly : Renaissance et portrait de cour en France*, Domaine de Chantilly-Paris, N. Chaudun, 2011.
- ---, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthena, 2011.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
Avertissement	3
Introduction	5
Première partie	
Introduction	29
Chapitre 1 <i>Enargeia</i>. La « vive représentation » entre rhétorique du discours et poétique de l'image	31
I. Les sources rhétoriques et oratoires : l'<i>enargeia</i> des Anciens	33
A. Les théories antiques de l' <i>enargeia</i>	33
1. Le modèle oratoire : <i>enargeia</i> et <i>eudentia</i>	33
a) <i>Enargeia</i> et <i>phantasia</i> : les sources philosophiques et cognitives.....	33
b) De la perception au discours : <i>enargeia</i> et <i>energeia</i>	36
c) L' <i>enargeia</i> rhétorique	39
2. Les figures de l' <i>enargeia</i> : hypotypose et <i>ekphrasis</i>	43
a) L'hypotypose	43
b) L' <i>ekphrasis</i>	45
B. <i>Enargeia</i> et description, de l'Antiquité tardive à la première Renaissance.....	49
1. <i>Uisio</i> : l'Antiquité tardive	49
2. <i>Descriptio</i> : le Moyen-Âge	52
3. <i>Enargeia</i> et <i>varietas</i> : le premier humanisme et la diffusion de la théorie de l' <i>enargeia</i>	54
II. Théories humanistes de l'<i>enargeia</i> : domaines néo-latin et italien	57
A. L' <i>enargeia</i> chez les humanistes néo-latins.....	58
1. <i>Enargeia</i> savante et poète « visionnaire » : les humanistes du Quattrocento et Politien	58
2. <i>Copia</i> et <i>enargeia</i> : autour d'Erasme.....	61
3. Entre Aristote et Horace : l' <i>enargeia</i> dans les poétiques néo-latines du XVI ^e siècle	64
B. <i>Energeia</i> et <i>vividezza</i> : théories de la description dans les textes italiens	68
1. « <i>Imagine al vivo somigliante</i> » : les mots italiens de l' <i>enargeia</i>	69
2. L' <i>enargeia</i> dans le débat sur les genres : <i>ekphrasis</i> héroïque et description « romanesque »	72
3. L' <i>enargeia</i> vulgarisée : lectures de Dante et de Pétrarque.....	77
III. De l'<i>enargeia</i> à la « vive représentation » : l'élaboration d'une poétique descriptive en France	82

A. Energie(s) : langue et poésie, chez Sébillet et Du Bellay.....	82
1. L'nergie selon Sébillet (1548).....	83
2. L'nergie selon Du Bellay (1549).....	85
B. Descriptions et « vives représentations »	88
1. . Le mot « vif » et les « vives descriptions ».....	88
2. Définitions de la « vive représentation ».....	91
3. « L'expression vive des choses par les mots ».....	93

Chapitre 2 *Mimesis*. Le paradigme artistique de la vive représentation99

I. *Mimesis*, imitation, représentation.....102

A. <i>Mimesis</i> et représentation : l'héritage des anciens.....	102
1. La <i>mimesis</i> entre reproduction artistique et illusion : le platonisme.....	103
2. La <i>mimesis</i> aristotélicienne et la comparaison avec la peinture	105
B. <i>Mimesis</i> et imitation : le modèle et l'idée	107
1. La <i>mimesis</i> poétique : de l'Idée au modèle.....	107
a) <i>Mimesis</i> et imitation : Trissino (1529) et Daniello (1536).....	108
b) <i>Mimesis</i> et poésie lyrique.....	110
c) <i>Mimesis</i> et description : le « vrai », le « vif », le « vraisemblable ».....	113
2. <i>Mimesis</i> et imitation littéraire : le choix du modèle.....	117
C. <i>Mimesis</i> et vive représentation dans les poétiques françaises.....	124
1. « Ressembler la nature »	125
2. L'imitation de la nature entre vraisemblance et vive représentation	128

II. L'émulation descriptive : le discours du *paragone*.....132

A. Les débuts du <i>paragone</i> : « rhétorique » des arts visuels et imitation de la nature, d'Alberti à Vasari.....	133
B. Représentation poétique et représentation picturale : le « parallèle » entre les arts.....	140
1. L'émulation entre les arts : le Trattato de Léonard de Vinci	141
2. Variations humanistes sur l'ut pictura poesis horatien.....	144
a) Les premières formulations humanistes de l' <i>ut pictura poesis</i> : le <i>De Sculptura</i> de Pomponio Gaurico (1504).....	144
b) L' <i>ut pictura poesis</i> dans les commentaires horatiens	146
c) Peintres et poètes.....	150

III. Lexique artistique et poétique descriptive dans les textes français.....157

A. L'importation du lexique artistique en France, avant la Pléiade.....	157
B. « Peindre en Poésie » : lexique artistique et théorie poétique	166
1. Retours sur l'ut pictura poesis : la référence picturale dans les arts poétiques français	167
2. Le lexique artistique et ses emplois métapoétiques	171
a) « Couleurs », « traictz » et « lineamens » : du « contour » à la « dernière main ».....	171
b) Des « lineamens » à l'édifice poétique : lexique artistique et figuration poétique chez Ronsard et Scaliger	174

Chapitre 3 *Illustratio* : illustrer la langue, élever la poésie 181

I. Défendre la poésie : « vérité » des fables et représentation poétique 183

- A. Le pouvoir des fables : la tradition allégorique chez Boccace et ses héritiers. 184
 - 1. L' « efficacité » de la fable chez Boccace 184
 - 2. La tradition allégorique en France (XV^e-XVI^e siècles) 189
- B. Le « fabuleux manteau » : éloges de l'écorce 195
 - 1. La fable poétique chez les humanistes italiens : entre révélation et représentation 195
 - 2. Les théoriciens français et le plaisir des fables 204
 - a) Du « ravissement » au plaisir du déchiffrement : la sève et l'écorce 204
 - b) De l'inspiration à l'imitation 208

II. Illustrer la langue vulgaire : langues « vives » et langues « mortes » 214

- A. L' « énergie » de la langue 215
 - 1. Le « naturel » de la langue, l'art du poète 216
 - 2. L'imaginaire organique de la langue : le complexe d'Esculape 219
- B. Illustration, enrichissement, innovations : la langue comme vive représentation 224
 - 1. De la langue à la poésie : l'élaboration d'un langage illustre 224
 - 2. Clarté et éclat : la question de l'élocution 227
 - a) L'élocution entre clarté et « splendeur » de la langue 227
 - b) Trouver des « mots significatifs » : mots et figures de l'illustration 230
 - 3. Expressivité et sonorité : innovations linguistiques et poétiques 235

III. Elever la langue poétique : le modèle héroïque de la vive représentation .. 240

- A. Le poème héroïque entre illustration et représentation 240
 - 1. Mimesis épique et illustration de la langue 241
 - 2. Le poème héroïque, « miroir » du monde 245
- B. Poésie héroïque et vive représentation 247
 - 1. Le modèle homérique : représentation des « mystères du monde » et vives peintures 248
 - 2. Entre Homère et Virgile : poétiques de la description héroïque 251

Conclusion partielle : l'éloge de la poésie 257

Deuxième partie

Introduction 263

Chapitre 4 La vive représentation entre esthétique visuelle et émulation littéraire 265

I. Images « mortes », images « vives » et « vive Poésie » 267

- A. De l'emblème à l'*ekphrasis* : l'image et son commentaire 267
- B. L'inscription des arts visuels dans les recueils poétiques 272
 - 1. Une « peinture » non pas « mue, mais vive » : autour des Odes de Ronsard 273

2. La poésie, les arts et les artistes : entre comparaison topique et rivalité.....	276
3. Les mots de l'art en poésie : le renouvellement du lexique artistique (1549-1552).....	278

II. Arts visuels et vive représentation : la description d'œuvres d'art chez Ronsard282

A. La description d'œuvres d'art autour de 1550 : les Odes.....	283
1. « Des peintures » dans un poème : l'ode II, 28.....	283
2. La fonction de l'ekphrasis dans les Odes : esthétique descriptive et programme narratif.....	288
B. Représentations complexes : un « maniérisme » descriptif ?.....	292
1. L'esthétique « maniériste » dans les Odes.....	292
2. L' <i>ekphrasis</i> après les Odes : continuités descriptives et « exhibitionnisme » poétique.....	298
a) La « Harangue de monseigneur le duc de Guise aux soudars de Mez » : les « replis » de l' <i>ekphrasis</i>	298
b) L'« Hymne de Calais, et Zethes » : l' <i>ekphrasis</i> dans l' <i>ekphrasis</i>	304

III. Les poètes portraitistes.....308

A. Le portrait dans les sonnets amoureux.....	309
1. Olive, « saint protraict » (1549-1550).....	310
a) Poésie, pétrarquisme et image, de Scève à Du Bellay.....	311
b) Le portrait d'Olive : description et illustration.....	314
c) <i>L'Olive</i> et <i>L'Antérotique</i> de 1549 : portrait et « contre-portrait ».....	321
2. Cassandre : le « protraict au vif » (1552-1553).....	324
a) Du portrait gravé au portrait littéraire : représenter Cassandre.....	325
b) Les portraits de Cassandre : description et métamorphose poétique.....	328
B. Le portrait dans les poèmes à forme libre : l'« Elegie à Janet ».....	334

IV. Le poète en architecte : poésie et monument.....343

A. Un programme poétique et architectural : l'« entrée royale » de 1549.....	344
1. L'Avantentrée du roi treschrestien à Paris : l'extension du monument.....	346
2. Le Prophonématique au roi treschrestien Henry II : l'encadrement du monument.....	348
B. La construction du monument poétique.....	351
1. Exegi monumentum : l'architecture dans les Odes.....	352
2. Le monument allégorique.....	354
C. La description du monument.....	358
1. « Je chanteroi d'Annet les édifices... » : l'éloge monumental.....	359
2. La réécriture du monument.....	362

Chapitre 5 Poèmes-tableaux : encadrements et débordements descriptifs365

I. Une poétique de la condensation : du sonnet au tableau367

A. Contraintes formelles et amplification descriptive.....	367
1. L'insertion de l'image dans les sonnets amoureux.....	368

a) L'image dans le sonnet : comparaisons et métaphores.....	368
b) Le travail du cadre : agencement strophique et système rimique.....	373
2. Le sonnet « microcosme » : L'Amour des Amours.....	377
B. Description et condensation : Du Bellay, des Poemata aux sonnets romains..	381
1. Les Antiquitez, ou la poétique de l'« emphase ».....	382
2. Le Songe, ou la condensation métaphorique	389
II. Une poétique de l'expansion : la tentation narrative et épique.....	396
A. Le modèle narratif dans les sonnets.....	396
1. Sources narratives et encadrement poétique.....	397
2. Décasyllabe et alexandrin : mètre et description	403
a) Des <i>Amours</i> aux <i>Continuations</i> : la question du « vers héroïque ».....	404
b) Les sonnets romains : description poétique et description prosaïque.....	408
B. Le modèle digressif.....	413
1. Description et disposition	415
2. L'ordre descriptif : l'émergence d'une forme.....	418
a) Du tableau au récit mythologique : paysages et descriptions naturelles ..	418
b) De la scène mythologique au poème héroïque	424
III. « Ressembler la nature » : tableaux sonores et expériences mimétiques	432
A. Poésie, musique et harmonie : l'« énergie » du rythme et des sons.....	433
1. La notion d'harmonie.....	433
2. Harmonie et expressivité sonore : odes, sonnets et chansons.....	437
a) La strophe lyrique : odes et chansons	438
b) Musique et expressivité du vers	440
B. L'harmonie imitative : « énergie » descriptive et échos sonores.....	445
1. Ronsard : le retentissement du mot.....	446
2. Peletier : les sons de la nature	451
Chapitre 6 Itinéraires poétiques : l'accomplissement d'un programme descriptif.....	455
I. Du lyrique à l'épique : les méandres descriptifs.....	457
A. Images de l'envol : figurations du poète et élévation du discours.....	458
1. Voler par « les bouches des hommes » : l'image des ailes et la poétique de l'envol	458
2. Le poète en cygne	463
B. Images de l'errance : navigation poétique et détours descriptifs	468
1. Les circonvolutions poétiques : la navigation chez Du Bellay.....	468
2. Les détours descriptifs : la poétique de l'errance chez Ronsard.....	473
C. Figures serpentine : sinuosités descriptives.....	479
1. Serpents et créatures hybrides : figurations du monstrueux	480
2. Cycles descriptifs	484
II. De l'<i>ekphrasis</i> à l'hypotypose : les « ecstasiques descriptions ».....	487
A. Vive représentation et « fantaisie » poétique.....	487

1. « Douce erreur » ou « monstrueuse fantaisie » : les détours de l'imagination	488
2. De l'errance inspirée aux errements « fantastiques »	490
B. Ekphrasis et hypotypose : du mimétique au « fantastique »	492
1. La fantaisie descriptive : détours et reflets de l'ekphrasis (1550-1555)	493
2. Songes et prophéties : une poétique de la « vision » (1555-1560)	498
3. L'enargeia « fantastique » : monstres, chimères et « daimons »	503
a) Descriptions chimériques	503
b) L' <i>enargeia</i> « fantastique » : des « Daimons » aux figurations de l'« opinion »	507
C. La prosopopée des morts	512
Conclusion partielle : du poétique au politique	517
Conclusion	521
Index des noms	531
Index des notions	537
Bibliographie	541
TABLE DES MATIÈRES	599