

L'œil du poète : vision et perspective dans la poésie française de la Renaissance

Élaine Limbrick

Volume 20, Number 2, Fall 1987

Théorèmes et canons : poésie française de la renaissance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500800ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500800ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Limbrick, É. (1987). L'œil du poète : vision et perspective dans la poésie française de la Renaissance. *Études littéraires*, 20(2), 13–26.
<https://doi.org/10.7202/500800ar>

L'ŒIL DU POÈTE : VISION ET PERSPECTIVE DANS LA POÉSIE FRANÇAISE DE LA RENAISSANCE

élaïne limbrick

Abstract: *In this article, the concepts of vision and perspective are analyzed in the context of the poetic text in the Renaissance. A survey of Peletier du Mans, Ronsard, Du Bellay, Du Bartas and other poets and theoreticians of the French Renaissance demonstrate a clear use of pictural references in the construction of poetic definitions. This leads to an "artificial" representation of the world, using pictural and architectural models, as opposed to a search for concrete reality.*

L'œil, qu'on appelle fenêtre de l'âme, est la principale voie par où le sens commun peut considérer, largement et dans leur splendeur, les œuvres infinies de la nature.

L'oreille vient ensuite, qui s'ennoblit à écouter le récit de ce que l'œil a vu.

Si vous, historiographes, ou poètes, ou mathématiciens, vous n'avez pas vu les choses par vos yeux, vous ne pourrez pas les bien rapporter dans ce que vous écrivez; et si toi, poète, tu figurais une histoire avec la peinture de ta plume et le peintre avec son pinceau, celui-ci satisfera davantage et se fera mieux comprendre. Si tu appelles la peinture une poésie muette, le peintre pourra te répondre que la poésie est une peinture qu'on ne voit pas.

Léonard de Vinci,
*Traité de la peinture*¹

L'alliance étroite entre la poésie et l'art au seizième siècle a fait naître de nombreuses études portant sur l'esthétique de la Renaissance². Cependant, aucune étude à notre connaissance n'a exploré les notions de vision et de perspective artistiques et leur fonctionnement dans le texte poétique. On cite souvent la phrase de Blaise de Vigenère qui, s'inspirant de *La lecture des poètes* de Plutarque, établit une correspondance directe entre la poésie et l'art : « La Poésie est une imitation, et une science correspondante à l'art de la peinture : Tellement que la Poésie est une peinture parlante, et la peinture une Poésie muette³. » Pourtant, l'idée initiale émise par Blaise de Vigenère dans son « Epistre, » que « le corps propre du tableau, c'est-à-dire le texte, » établit une équivalence entre tableau et texte poétique, peintre et poète travaillant à enrichir et à élaborer leurs œuvres, grâce aux procédés techniques et linguistiques de l'ornementation⁴. Cette équivalence ou correspondance nous semble de première importance dans l'étude des rapports entre la poésie et la peinture dans l'œuvre poétique du seizième siècle en France. Plus loin, dans sa préface, Vigenère emploie les paroles de Philostrate pour indiquer que les peintres et les poètes poursuivent le même but : « de nous presenter et descrire les portraits, et les gestes des hommes valeureux...⁵ » Or, le portrait devient un genre dominant dans l'art et la littérature de la Renaissance. André Chastel a souligné la popularité du portrait à la cour de France où « la pratique déjà partout répandue est devenue systématique et a donné lieu à une expansion quasi industrielle⁶ ». Même si l'on fait appel aux Flamands pour l'iconographie des rois de France à cause du « réalisme » de leurs portraits, on aime aussi la pratique du portrait aux trois crayons, plus intime et plus fin, dont les Clouet étaient les maîtres incontestables⁷. Et, comme Henri Zerner l'a très bien démontré, le portrait mythologique, œuvre de Primaticcio et de Rosso à Fontainebleau, avec ses thèmes favoris :

le retour constant d'Achille, d'Hercule, de Diane nous rappelle que l'art de Fontainebleau est là pour définir l'image du héros vivant... Il convient de célébrer la gloire du roi, la beauté des femmes, la bravoure des héros du jour, d'agrémenter la vie de cour en projetant ses événements, grands et petits, sur les murs entre lesquels elle se meut⁸.

Ronsard et les poètes de la Pléiade vivaient dans cette ambiance de mythologie païenne, entourés d'un monde d'images qu'ils allaient faire revivre et parler dans leurs vers. Tout comme le

portrait monumental se transpose en miniature qu'on peut offrir à celui ou à celle qu'on aime, ainsi l'épopée, genre noble par excellence où l'on peint « les portraits et les gestes des hommes valeureux, » se transforme en sonnet où l'on fait le portrait de la bien-aimée. Toutes les formes poétiques, d'ailleurs, auront cette dimension picturale si caractéristique de la Renaissance. Ronsard décrit ses *Odes* de 1550 comme « des peintures contenues dans un tableau. » Ainsi la structure du poème (sa forme), même sa disposition spatiale sur la page, deviendra le cadre, les mots les couleurs, et les images la représentation de l'objet par le moyen de l'écriture⁹.

Pour parler de la vision poétique à l'époque de la Renaissance on ne peut faire mieux que de citer d'abord la belle conception de l'art selon Alberti : « la peinture est comme une fenêtre imaginaire transparente, à travers laquelle nous dirigeons notre regard vers une section de l'espace¹⁰ ». Or, le regard du poète transformera cet espace en espace intérieur. Ainsi son œil devient cette « fenêtre de l'âme » dont parle Léonard de Vinci. La nature de la vision artistique au seizième siècle marque la transition du monde médiéval, de cet observateur omniscient qui décrit la réalité dans des termes statiques d'Aristote au monde intérieur où le sujet (poète ou peintre) ordonne les catégories de l'expérience. La vision artistique s'intériorise, devient subjective, et traduit un monde où tout est en mouvement perpétuel¹¹.

Les assises philosophiques de cette nouvelle vision du monde remontent très loin. Depuis la haute antiquité, la vue était considérée comme le plus noble des sens, Aristote allant jusqu'à dire au début du premier livre de sa *Métaphysique* que la vue, d'entre tous les sens, est celui qui permet à l'homme d'accéder à la connaissance, et qu'elle éclaire les différences entre les choses¹². Or, Platon avait déjà conféré un statut métaphysique à la vision dans le sixième livre de sa *République* où il établit une vaste analogie entre la connaissance des *Formes* et l'acte de voir, entre le monde intelligible et le monde visible¹³. Selon Platon, c'est le soleil qui est cause de la vision : ses rayons éclairent le monde visible, font paraître les couleurs des choses qui disparaissent lorsque la nuit tombe¹⁴. La vision s'effectue lorsque le feu pur « qui jaillit de l'intérieur des yeux rencontre et choque celui [le feu] qui provient des objets extérieurs, » et que « la lumière du jour entoure ce courant de la

vision, le semblable rencontre le semblable, se fond avec lui en un seul tout et il se forme, selon l'axe des yeux, un seul corps homogène¹⁵. »

Cette théorie de la vision allait dominer la « dioptrique » (l'optique) jusqu'au quinzième siècle quand Léonard de Vinci a développé une théorie beaucoup plus scientifique de la vision¹⁶. Malgré la réfutation d'Aristote, cette théorie platonicienne de la vision, transmise par Euclide dans son *Optique*, a joué un rôle primordial dans le domaine des arts : rien n'existe avant que l'esprit humain ne crée la représentation¹⁷. L'œil est une lanterne magique qui transforme le monde en images. L'œil du peintre, tout comme l'œil du poète, a ce pouvoir de recréer tout un univers mais toujours du point de vue du sujet connaissant.

Dans l'univers platonicien le soleil jouissait d'une position privilégiée, d'une splendeur sans pareil. Les analogies établies par Platon entre le soleil et le Bien, tous les deux sources de lumière et de génération, entre le soleil et l'œil, l'organe sensoriel « porteur de lumière » qui ressemble le plus au soleil, et entre la vision et l'âme qui contemple un objet irradié par la vérité et la réalité, toutes ces analogies serviront à construire un système d'allégories, de symboles, et de métaphores qui vont jouer un très grand rôle dans la pensée et dans les arts de l'Occident. Retransmises par saint Augustin dans sa théologie si fortement imprégnée de platonisme, ces images de lumière, de vision intérieure, domineront la tradition chrétienne jusqu'à nos jours¹⁸. Chose frappante et curieuse, Montaigne, fervent admirateur de Ronsard et de Du Bellay, passant en revue toutes les opinions humaines concernant la nature de Dieu dans son « Apologie de Raimond Sebond, » choisit des vers de Ronsard, tirés de sa « Remontrance au peuple de France » pour illustrer ses remarques sur la religion :

(a) De celles ausquelles on a donné corps, comme la nécessité l'a requis, parmi cette cecité universelle, je me fusse, ce me semble, plus volontiers attaché à ceux qui adoroient le Soleil,

**la lumiere commune,
L'œil du monde ; et si Dieu au chef porte des yeux,
Les rayons du Soleil sont ses yeux radieux,
Qui donnent vie à tous, nous maintiennent et gardent,
Et les faits des humains en ce monde regardent :**

.....

**Qui, d'un traict de ses yeux, nous dissipe les nues :
L'esprit, l'ame du monde, ardent et flamboyant,
En la course d'un jour tout le Ciel tournoyant**¹⁹ ;

L'imagerie de Ronsard doit beaucoup au thème du soleil, et au jeu de la lumière sur le verre, sur le cristal, et sur l'eau : ce sont des images de la vie, reflets du monde des illusions que le mythe de Narcisse explore et rassemble²⁰.

De même que l'œil ne peut voir que des représentations, des images, des copies de la réalité, la pensée humaine ne peut saisir que l'apparence, l'ombre de la vérité. E. H. Gombrich a signalé dans *Art and Illusion* l'influence énorme qu'exerçait sur la philosophie de l'art le passage dans la *République* où Platon introduit la comparaison d'un tableau avec l'image reflétée par un miroir²¹. Tous les arts, selon Platon, consistent dans l'imitation et fabriquent un produit éloigné de la nature de trois degrés : ils ne font que « représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît²². » Si les arts de la peinture et de la poésie ne font qu'imiter le monde visible, c'est-à-dire les choses naturelles ou fabriquées, c'est une opération qu'on pourrait appeler l'« imagerie » ou le « copiage²³ ». Claude-Gilbert Dubois appellera ce processus poétique, *imaginaire spéculaire*, et fera la liaison entre « la conception platonicienne de la reproduction — ou de l'impression — de l'Idée dans les êtres, » et l'imprimerie qui permet la reproduction multiple des textes²⁴. La miroiterie, aussi, qui avait connu une révolution technique au milieu du seizième siècle à Venise, fournissait des miroirs à plus grandes dimensions qui, au lieu de refléter uniquement un visage, reflétaient dorénavant l'espace intérieur d'une maison, donc une multiplicité de reflets d'objets²⁵.

L'idée centrale de l'esthétique de la Renaissance, que l'art doit être une imitation fidèle de la nature, est fondée donc sur l'illusion, sur le phantasme (qui en grec veut dire « vision »). Certains peintres et poètes, cependant, montrent une préoccupation avec l'idée que nous ne voyons que des illusions de la vérité, d'où le goût curieux de l'anamorphose²⁶. Léonard de Vinci était le premier à faire des dessins anamorphotiques et a offert un dessin anamorphotique de chevaux à François 1^{er}. Le tableau célèbre de Holbein, « Les ambassadeurs », montre au premier plan un objet déformé, aux formes étirées, qui n'est rien d'autre qu'un crâne. De même en poésie on peut faire une lecture anamorphotique de certains textes, comme le poème

rébus, que Tabourot des Accords a défini comme « équivoques de la peinture à la parole²⁷. »

Peintres et poètes usent des mêmes termes lorsqu'ils essaient de définir l'idée de l'imitation de la nature. L'idée du « reflet dans un miroir » est employée également par Alberti et Léonard de Vinci, le premier déclarant que Narcisse était le premier peintre « puisque son image réfléchiée dans l'eau était une copie exacte de lui-même sur une surface plane, » alors que de Vinci recommande constamment au peintre de se munir d'un miroir, car « la peinture doit paraître une chose naturelle vue dans un grand miroir²⁸. » Peletier du Mans dans son *Art Poétique* observe qu'il faut que « le Poète s'ôet imitateur de la Nature » et que dans « l'Euure Heroïque » le poème soit « le miroer... du Teatre de ce monde²⁹. » Mais chez les poètes le miroir est surtout un objet réfléchissant qui reproduit fidèlement l'image de la bien-aimée : le visage, les yeux, les cheveux, le corps nu dans toute sa splendeur. Le miroir mire aussi les souffrances du poète et par là devient objet sensible, comme dans cet admirable sonnet LXXV du *Premier livre des amours* de Ronsard. Plusieurs doctrines platoniciennes y sont réunies, chaque reflet du miroir renvoyant à une nouvelle théorie philosophique :

Je parangonne à vos yeux ce crystal,
 Qui va mirer le meurtrier de mon ame ;
 Vive par l'air il esclate une flame,
 Vos yeux un feu qui m'est saint et fatal.
 Heureux miroër, tout ainsi que mon mal
 Vient de trop voir la beauté qui m'enflame
 Comme je fay, de trop mirer ma Dame,
 Tu languiras d'un sentiment égal.
 Et toutes-fois, envieux, je t'admire,
 D'aller mirer les beaux yeux où se mire
 Amour, dont l'arc dedans est recelé.
 Va donq, miroër, mais sage pren bien garde
 Que par ses yeux Amour ne te regarde,
 Brulant ta glace ainsi qu'il m'a brulé.

Pour apprécier l'abondance de toute l'imagerie poétique dérivée du miroir, on n'a qu'à lire le célèbre blason du miroir composé par Berenger de la Tour où il établit une liste exhaustive de toutes les qualités du miroir, ce « Peintre savant des peintres plus illustre³⁰. » Chez Ronsard le miroir se métamorphose en yeux, « le mirouer du Ciel et de Nature » (*Premier Livre des Amours*, XXIX) et en fontaine où Narcisse meurt « Abusé du

miroër de sa figure vaine» (*Second Livre des Amours*, IX, Elegie). Chez Scève, le miroir reflète le désir du cœur, enclôt l'image de sa Délie, fait fuir « l'Œil du Monde » quand il y voit la beauté mirée de Délie, et devient « Miroir meurtrier de ma vie mourante³¹. »

Les poètes de la Pléiade sont de véritables peintres, s'inspirant du décor merveilleux de Fontainebleau et de leurs relations avec les peintres, graveurs, sculpteurs et tapissiers appelés par François premier et ses successeurs à travailler à la gloire du château. Du Bellay, dans sa *Deffence et Illustration de la Langue Française*, compare la poésie à une peinture et insiste que « Le principal but ou je vise, c'est la deffence de notre Langue, l'ornement & amplification d'icelle³². » Or, les procédés de l'ornementation poétique sont comparables à ceux des arts plastiques à Fontainebleau³³. Du Bellay préconise que le « poème soit éloigné du vulgaire, enrichy et illustré de motz propres & epithetes non oysifz, orné de graves sentences, & varié de toutes manieres de couleurs & ornementz poëtiques... » (p. 100). Ronsard dans ses conseils « Au lecteur apprentif » emploiera les termes mêmes des arts plastiques :

Au reste, ils [les vers] ont trop de caquet, s'ils ne sont bastis de la main d'un bon artisan, qui les face autant qu'il luy sera possible hausser, comme les peintures relevées, et quasi separer du langage commun, les ornant et enrichissant de figures, schemes, tropes, metaphores, phrases et periphrases eslongnées presque du tout, ou pour le moins separées, de la Prose triviale et vulgaire... et les illustrant de descriptions florides, c'est à dire enrichies de passemens, broderies, tapisseries et entrelasemens de fleurs poëtiques, tant pour représenter la chose, que pour l'ornement et splendeur des vers...³⁴

Ainsi le texte poétique, surtout le poème héroïque, doit être bâti, décoré, et peint, tel les murs fabuleux du château de Fontainebleau que Vasari avait appelé une « nouvelle Rome. » Selon Ronsard « les poètes ne cherchent que le possible, » et d'une mesure font :

un magnifique palais, qu'ils enrichissent, dorent et embellissent par le dehors de marbre, jaspe, et porphire, de guillochis, ovalles, frontispices et piedsdestals, frises et chapiteaux, et le dedans des tableaux, tapisseries eslevées et boffées d'or et d'argent, et le dedans des tableaux cizelez et burinez, raboteux et difficiles à tenir és mains, à cause de la rude engraveure des personnages qui semblent vivre dedans...³⁵

L'allusion à Fontainebleau est évidente : François 1^{er} avait fait transformer un petit manoir (« une petite cassine ») à l'orée de

la forêt de Bièvre en haut lieu de la Renaissance. Les grandes fresques du Rosso, relatant des « histoires, » devaient inspirer le poème héroïque, tout comme ces scènes mythologiques peintes par le Primatice constituaient un décor d'un érotisme audacieux qu'on respire encore dans les sonnets de Ronsard. Un de ses plus beaux sonnets s'inspire, sans doute, d'une composition peinte par le Primatice, intitulée « Danaé » et qui se trouve toujours dans le compartiment central de la galerie François I^{er} :

**Je voudroy bien richement jaunissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre
Dans le giron de ma belle Cassandre,
Lorsqu'en ses yeux le somme va glissant. »**

(Premier Livre des Amours, XX)

On trouve dans les œuvres des poètes de la Pléiade toute une galerie de portraits d'eux-mêmes et de leurs contemporains. Le texte — « miroir » — « tableau » — « portrait » — dépeint les rois de France et leurs reines, les grands seigneurs de la cour — princes et cardinaux de l'Église. Le poète-peintre aime évoquer les noms de vrais peintres et comparer leur art au sien. Lorsque Ronsard parle de portraitistes, il mentionne les noms de Janet (François Clouet) et de Denisot³⁶. Son « Élégie à Janet, peintre du roy » rivalise avec l'art délicat de Clouet dans l'énumération de chaque détail des « beautez de m'amie » sous le prétexte de donner des instructions au peintre³⁷. Muret, dans son commentaire, utilise un terme très courant, « vives représentations » pour décrire l'effet produit par cette description de Cassandre où « le Poète par la seule couleur de l'encre l'a icy portraicte³⁸. » Dans son sonnet CCXIV, Ronsard se compare de nouveau avec Janet, le premier quatrain étant un véritable crayon de Cassandre d'après la manière de Clouet³⁹. Mais le plus grand hommage que Ronsard a rendu à Clouet c'est l'évocation de la figure tragique de la reine Marie Stuart d'Écosse dans son discours « A elle-mesme⁴⁰. » Ici cette peinture de la reine veuve repose sur une série d'images de blancheur qui évoquent une vision de femme en deuil, pareil au dessin en pierre noire de Marie Stuart fait par Clouet.

De Nicolas Denisot, comte d'Alsinois, comme il s'appelait par plaisanterie, il ne reste plus rien de son œuvre de peintre, sauf, peut-être, au frontispice des *Amours* le portrait de Cassandre à vingt ans qu'on lui attribue⁴¹. Et, cependant, Ronsard,

Baïf, Belleau, et Du Bellay parlent tous en termes élogieux de sa peinture comme de sa poésie. Denisot était, d'ailleurs, un peintre recherché par la cour, disent les mémoires du temps⁴². Ronsard dans le *Premier Livre des Amours*, X, chante le talent de Denisot :

**Là renversé dessus la terre dure,
Hors de mon sein je tire une peinture,
De tous mes maux le seul allègement,
Dont les beautez par Denisot encloses,
Me font sentir mille metamorfoses
Tout en un coup d'un regard seulement.**

Denisot faisait partie de la jeune Brigade et beaucoup de ses amis de la Pléiade ont contribué à son *Tombeau de Marguerite de Valois* (1551), « fait premierement en Distiques Latins par les trois Sœurs Princesses en Angleterre. Depuis traduitz en Grec, Italien et Francois par plusieurs des excellenz Poètes de la France⁴³. » Cet ouvrage contient à la première page un portrait de Marguerite de Valois par Denisot. Or, Denisot avait dû s'enfuir à Londres, selon Jugé, à la suite d'un amour pour une grande dame. À Londres il est devenu précepteur de trois des filles du duc de Somerset⁴⁴. Son œuvre poétique très mince a été comblée d'éloges par ses camarades de classe au collège de Coqueret. On le suppose auteur d'un roman, sous le pseudonyme de Théodose Valentinian, *L'Amant resuscité de la mort d'amour*⁴⁵.

Si Ronsard utilise le plus les comparaisons entre la poésie et la peinture, tous les autres poètes du seizième siècle emploient des images visuelles où l'œil et le regard jouent un rôle symbolique⁴⁶. Combien de sonnets commencent par la phrase « Je vis » ! L'acte de voir engendre mille images, reflets, fantômes de la bien-aimée, dont le regard de basilic ou de Méduse perce le corps et le cœur du poète. Ainsi Scève commence son recueil *Délie* en appelant sa Dame « Mon Basilisque avec sa poignant'veue. » Et Ronsard dira des yeux de Cassandre qu'ils l'ont mué « Comme Meduse, en une froide glace » (CXII). Le regard peut certainement, suivant le modèle platonicien, permettre au poète de quitter l'image de la beauté pour s'envoler jusqu'aux cieux. Du Bellay dans ses *Sonnetz de l'honneste amour*, V, parlera de cette contemplation qui fait « Tirer d'Amour une cinquième essence. »

Voir, c'est créer. Le poète, tel le peintre, reflète dans ses vers une vision subjective du monde et non plus une réalité scientifique ou une simple « copie, » une « vive représentation » de la nature. Au lieu de représenter un univers clos, objet de la contemplation divine, comme à l'époque médiévale, l'artiste de la Renaissance ouvre une fenêtre sur un univers en mouvement, en flux perpétuel, et il nous donne sa perception visuelle de l'objet, compte tenu de sa position dans l'espace par rapport à l'œil de l'observateur. La découverte de la perspective linéaire par Brunelleschi en 1425 a changé la façon dont l'artiste percevait le monde⁴⁷. Dix ans plus tard, dans son *Traité de la peinture*, Alberti devait transmettre à ses contemporains les applications de la géométrie à la peinture sous forme de perspective. Alberti y donne une définition de la peinture comme « l'imitation d'une section de la pyramide que tout corps tend en direction de l'œil d'un observateur, » donnant la priorité à l'observateur et non pas à l'objet perçu⁴⁸. Si l'artiste remplissait d'abord la fonction d'observateur scientifique d'un monde, vu comme dans un miroir, comme l'expérience de Brunelleschi l'avait démontré, il prend conscience aussi de sa fonction de créateur imaginaire, ce qui l'apparente à Dieu.

Léonard de Vinci, dans son traité, avait noté que l'artiste n'est point un simple géomètre qui applique des lois scientifiques à la construction d'une œuvre d'art : le jeune artiste doit posséder un talent naturel. De même, si le poète n'a pas reçu le don divin de la poésie, il ne sera qu'un poète médiocre qui applique savamment les lois de la prosodie. Léonard de Vinci se permet donc de comparer le peintre à Dieu, créateur du monde :

... ce pouvoir divin que le savoir du peintre recèle, transforme son esprit en un analogue de l'esprit divin, car d'une main libre il peut créer des êtres différents, animaux, plantes, fruits, paysages, champs, abîmes, lieux effroyables et terrifiants⁴⁹.

Du Bartas, dans le « Septiesme Jour » de sa *Septmaine* où il chante la création du monde, animé d'une intense ferveur religieuse, se fera humble rival de Dieu lorsqu'il s'élançait dans la description du monde nouvellement créé par un Dieu-peintre :

**Le Peintre qui, tirant un divers paysage,
A mis en œuvre l'art, la nature, et l'usage,
Et qui d'un las pinceau sur son docte pourtrait
A, pour s'éternizer, donné le dernier trait**⁵⁰ :

Or, c'est Du Bartas qui crée cette nature, véritable tapisserie de la Renaissance où un agneau sautille dans un pré, un arquebuser vise des oiseaux et deux petits bergers font de la course à pied. En effet, le poète et le peintre imposent leur vision du monde sur les choses et non pas celle de Dieu. La faculté de l'imagination permet au poète, comme au peintre, de dépasser la nature et de rivaliser avec Dieu en tant que créateur.

L'étude de la vue, la plus noble des sciences, qui relève de la philosophie aussi bien que de la géométrie, ouvrira de nouveau le grand débat sur la possibilité de connaître la réalité et non pas les apparences. Voyons-nous les choses comme dans un miroir ou comme des ombres projetées sur les murs de la caverne ? Peut-on connaître le réel avec une méthode scientifique, ou simplement le jeu des apparences ? L'homme de science, le philosophe, le théologien, l'artiste et l'écrivain essaieront tous d'y apporter leur propre réponse.

On voit chez Ronsard, qui incarne le génie poétique du seizième siècle, une évolution dans sa façon de regarder le monde. Il s'éloigne de l'idée platonicienne que la poésie est une imitation servile, une copie de la nature qui n'atteint jamais l'essence des choses. Ronsard reprendra l'idée aristotélicienne de la vraisemblance dans son *Abbrégé de l'art poétique français*, 1565, disant que le but du poète est « d'imiter, inventer et représenter les choses qui sont, ou qui peuvent estre, vraisemblables⁵¹. » Le poète, comme le peintre, transforme la nature et crée un monde imaginaire, car il doit apprendre :

**... à bien desguiser la verité des choses
D'un fabuleux manteau, dont elles sont encloses⁵².**

Le poète et l'artiste créent ce « fabuleux manteau », grâce au processus de l'imagination. Ainsi la Renaissance donnera la primauté à la vision artistique sur la représentation réelle des choses.

Université de Victoria

Notes

¹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. Péladan, Paris, Delagrave, 1940, 33.

- ² Voir la belle étude de Margaret McGowan, *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, 285 n. 1 pour une liste des principaux ouvrages.
- ³ Blaise de Vigenère, *Les Images ou Tableaux de Platte Peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec*, Paris, Abel Langelier, 1595, Préface, ũiij verso.
- ⁴ «... ayant mis peine de les enrichir et elaborer tout autant que le corps propre du tableau, c'est à dire le texte.» *Ibid.* ěij verso.
- ⁵ *Ibid.*, õiij.
- ⁶ Voir André Chastel, *La Crise de la Renaissance 1520-1600*, Genève, Skira, 1968, 26.
- ⁷ La meilleure collection de portraits au crayon se trouve à Chantilly, dans le musée Condé.
- ⁸ Henri Zerner, *École de Fontainebleau Gravures*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969, XI.
- ⁹ François Rigolot a très finement analysé les rapports entre la peinture et la poésie des grands rhétoriciens qui cherchaient « tous les moyens de figurer l'écriture, de décrire son objet en le représentant simultanément. » Voir sa brillante étude, *Le Texte de la Renaissance*, Genève, Droz, 1982, 39.
- ¹⁰ Citée par Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*, trad. fran., Paris, Gallimard, 1969, 103.
- ¹¹ Voir É. Limbrick, « Perspective in French Renaissance Prose » dans *Studies in Honour of V. E. Graham* Genève, Droz, 1986, 143-153.
- ¹² Aristote, *Métaphysique*, I, 1.
- ¹³ Platon, *République VI*, 507-509.
- ¹⁴ Platon, *Timée* 45a. Ronsard dans son hymne, *Les Daimons* reprendra cette théorie platonicienne:
- Car, ainsi que l'air prend et reçoit à l'entour
Toute forme et couleur ce-pendant qu'il est jour,
Puis les rebaille aux yeux qui de nature peuvent
En eux les recevoir, et qui propres se treuvent,
- ¹⁵ Platon, *Timée* 45a.
- ¹⁶ Voir Willem Van Hoorn, *As Images Unwind*, Amsterdam, University Press Amsterdam, 1972, 118.
- ¹⁷ Voir David C. Lindberg, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, 6-9 pour une étude de la théorie de la vision chez Aristote.
- ¹⁸ Saint Augustin dira, par exemple: « Qu'ils vous traitent avec rigueur, ceux qui ignorent avec quelle difficulté se guérit l'œil de l'homme intérieur, avant de pouvoir regarder le soleil qui est le sien; » (*Fondement*, II, 2).
- ¹⁹ Montaigne, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, 494-495.
- ²⁰ Voir I. D. McFarlane, « Aspects of Ronsard's Poetic Vision » dans Terence Cave, *Ronsard the Poet*, London, Methuen, 1973, 20-23.
- ²¹ Voir E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press, 1960, 97.
- ²² Platon, *République X*, 598a.
- ²³ Voir Léon Robin, *Platon*, Paris, P.U.F., 1968, 82.
- ²⁴ Claude-Gilbert Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985, 37. Dubois donnera la définition suivante de l'*imaginaire spéculaire*: « Nous appellerons *imaginaire spéculaire*, en raison de l'illusion mimétique qui repose sur des effets prolongés du stade du miroir et de l'identification,

- cette démarche qui postule une relation narcissique d'isomorphie à l'objet », p. 18.
- ²⁵ Voir Dubois, *op. cit.*, 38-39.
- ²⁶ Consulter Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses*, Paris, Olivier Perrin, 1955 et Fred Leeman, *Hidden Images*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1976.
- ²⁷ Voir Rigolot, *Le Texte de la Renaissance*, 41.
- ²⁸ Cités par Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. Jacques Debouzy, Paris, Gallimard, 1956, 27 et 55.
- ²⁹ Jacques Peletier du Mans, *L'Art Poétique*, éd. A. Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1930, 75 et 201.
- ³⁰ Voir Albert-Marie Schmidt, *Poètes du XVI^e siècle*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1969, 353-356.
- ³¹ *Ibid.* Maurice Scève, *Délie*, sonnets XLVI, CCLVII, CCCIII, CCCVII.
- ³² Joachim Du Bellay, *La Deffence et Illustration de la Langue françoise*, éd. H. Chamard, Paris, S.T.F.M., 1948, 182.
- ³³ Voir la préface d'André Chastel, *Fontainebleau*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, 29-30.
- ³⁴ Ronsard, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, II, 1018-1019.
- ³⁵ *Ibid.* II, 1024.
- ³⁶ Voir Le Comte de Laborde, *La Renaissance des Arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, Paris, Librairie de L. Potier, 1850, I, 38-115, 308-310. Pour Nicolas Denisot, consulter Clément Jugé, *Nicolas Denisot du Mans* (Le Mans, Paris, A. Lemerre, 1907 ; Winifred Stephens, *Margaret of France Duchess of Savoy*, London — New York, John Lane. The Bodley Head, 1912, 123-124, Appendix C 332-336.
- ³⁷ Voir l'article de R. A. Sayce « Ronsard and Mannerism: The Élégie à Janet », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 6, n° 4 (1966) 234-247.
- ³⁸ Consulter *Les Œuvres de Pierre de Ronsard* (Paris, Gabriel Buon, 1623), 120.
- ³⁹ « Un seul Janet, honneur de nostre France
De ses crayons ne les porteroit mieux, »
- ⁴⁰ Ronsard, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, II, 293.
- ⁴¹ Consulter Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1939, I, 257.
- ⁴² Consulter Margaret A. Harris, *A Study of Théodose Valentinian's Amant Resuscité de la Mort d'Amour*, Genève, Droz, 1966, 102, n. 20.
- ⁴³ *Le Tombeau de Marguerite de Valois Roynne de Navarre*, Paris, Michel Fezandat et Robert Granlon, 1551.
- ⁴⁴ Voir Clément Jugé, *Nicolas Denisot du Mans*, ch. III.
- ⁴⁵ Voir Margaret A. Harris, *A Study of Théodose Valentinian's Amant Resuscité de la Mort d'Amour*, 100.
- ⁴⁶ Voir l'intéressant article de Marc Bensimon, « The Significance of Eye Imagery in the Renaissance from Bosch to Montaigne » dans *Yale French Studies*, 47 (1972), 266-290.
- ⁴⁷ Voir Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, Inc., 1975.
- ⁴⁸ Voir Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, 27.
- ⁴⁹ *Ibid.*, 65.
- ⁵⁰ Guillaume de Saluste Sieur Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du Monde*, ed. Kurt Reichenberger, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1963, 167.

- ⁵¹ Ronsard, *Œuvres complètes*, II, 1001. Voir l'analyse de l'apport de l'aristotélisme à la théorie poétique de la Pléiade par Graham Castor, *Pléiade Poetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, 58-62.
- ⁵² Ronsard, *Œuvres complètes*, II, 241, *Hymne de l'Autonne*.