

YVONNE BELLENGER

Paris

A PROPOS DE LA DESCRIPTION DANS LA POESIE FRANÇAISE DU XVI^e SIECLE

L'importance et la richesse de la description dans la poésie de la Pléiade constituent l'une des idées communément admises par la critique de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle: description entendue au sens moderne, comme une représentation, voire une reproduction «ressemblante» de la réalité, et non selon l'acception de ce mot dans l'ancienne rhétorique, pour qui la description était un ensemble de procédés destinés à produire un certain effet.

D'où l'attention portée par des hommes comme Faguet, Chamard, Laumonier, Cohen, etc. aux coïncidences entre le «réel» et le «littéraire». Ainsi, Paul Laumonier publie une «anthologie régionale» intitulée *Ronsard et sa province*: de cette province, nous sommes avertis que «tout s'y présente pour séduire les sens, émouvoir l'imagination, favoriser la méditation», de sorte que «l'on comprend sans peine que Pierre de Ronsard, le plus illustre enfant de ce val enchanteur, y ait puisé de bonne heure et durant toute sa carrière ses meilleures inspirations»¹. De là à considérer que la connaissance de la réalité décrite est une condition indispensable à l'appréciation d'un poème descriptif, il n'y a qu'un pas, vite franchi par bien des critiques, notamment par Fernand Desonay, qui se paraît volontiers pourtant des prestiges de l'iconoclaste... Chacun des trois tomes de son *Ronsard poète de l'amour* commence ainsi par une visite aux saints lieux, dans les pas de Ronsard: excursions dont nul ne contestera l'agrément mais que le savant belge revendiquait comme une sûre méthode de critique littéraire, en vertu du principe qu' «il faut aimer,

¹ P. Laumonier, *Ronsard et sa province*, Paris 1924 (souligné par nous). On opposera à cette remarque l'observation de M. Riffaterre (à propos d'un poème de Hugo): «Ce n'est pas la réalité extérieure qui est poétique, mais la manière dont elle est décrite, dont elle est vue à partir des mots» (*Le Poème comme représentation*, „Poétique”, 1970, n° 4, p. 403. Cf. cette remarque de P. Francastel, à propos de la description picturale et non plus poétique: «L'oeuvre figurative matérialise les résultats d'une opération mentale et non d'une appréhension immédiate de modèles concrets» (*La Figure et le lieu*, Paris 1967, p. 42).

goûter un poète tel que Ronsard dans son air naturel. Quitte à contrister le casanier en proie au texte pur»².

Selon cette théorie, la description d'un jardin n'est donc bonne que si le jardin-poème signale de manière «ressemblante» les traits principaux du jardin-objet, du «modèle». La description d'une province, Anjou ou Vendômois, doit pour satisfaire le lecteur rappeler précisément cette province telle que la voit le voyageur (on sait que Fernand Desonay a reproché à des critiques, qu'il jugeait naïfs, d'avoir aperçu dans les *Continuations des Amours* un Anjou qui ne correspondait pas exactement à la vérité géographique³). Et une bonne description du ciel au lever ou au coucher du soleil sera celle qui ressemblera à un «vrai» lever ou à un «vrai» coucher de soleil. En somme, la description ainsi conçue se définit par sa fidélité à une réalité préexistant au poème et d'ordre non littéraire, étant entendu que le lecteur recherche et apprécie avant tout la sincérité, la couleur locale, l'originalité d'un regard nouveau posé sur les hommes et sur les choses: on reconnaît là une esthétique post-romantique beaucoup plus que renaissante.

Mais, dira-t-on, y a-t-il incompatibilité? y a-t-il même anachronisme? Ce ne sont pas les hommes du Romantisme qui ont pris comme mot d'ordre, fût-ce à contresens, le *ut pictura poesis* d'Horace. Ce ne sont pas eux qui ont associé la création poétique à la pratique de la vertu — à un domaine extra-littéraire par conséquent. Ces objections ne sont justes qu'apparemment. Sur le dernier point, par exemple, on peut observer que la vertu nécessaire au poète selon Ronsard décrit l'homme plus que son oeuvre:

Or, pour ce que les Muses ne veulent loger en une ame, si elle n'est bonne, sainte, et vertueuse, tu seras de bonne nature, non meschant, renfrongné, ne chagrin...

Dire ainsi, en substance: si le poème est bon, c'est que le poète est vertueux, n'implique nullement que le «mensonge» artistique soit condamné ni banni. D'autre part, on peut observer que la notion de ressemblance, donc de vérité, d'exactitude, telle qu'elle est comprise au XVI^e siècle n'exclut nullement la fiction:

Car tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du Poëte est d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les anciens ont estimé comme veritables⁴,

écrit encore Ronsard. Et l'on sait combien la description la plus exacte, la plus «scientifique» qu'on lise Scève ou du Bartas — est alors ornée et «floride».

² F. Desonay, *Ronsard poète de l'amour*, T. I: *Cassandra*, Bruxelles 1965, p. 100.

³ F. Desonay, *Ronsard poète de l'amour*, T. II: *De Marie à Genève*, Bruxelles 1965, p. 33 — 34. Voir aussi notre article *La Campagne et l'Anjou dans les «Continuations des Amours»*, R.H.L.F., 1976, p. 355 sq.

⁴ Ed. Laumonier, T. XIV, p. 5, 13 (souligné par nous).

L'une des erreurs, peut-être l'erreur majeure, de la critique positiviste fut donc, selon nous, de confondre l'effet produit sur le lecteur avec les procédés par lesquels le poète produit cet effet⁵. Voyons par exemple le bref commentaire que donne Fernand Desonay du sonnet XXIII de la *Continuation des Amours*, «Mignongne, levés-vous...» Etudiant le «cadre rustique» de ce recueil, le critique prétend que l'importance et l'ampleur en ont été surestimées, et entreprend de le prouver en passant au crible les poèmes des *Continuations*. Du sonnet XXIII, qu'écrit-il?

L'alouette et le rossignol rappellent la chanson d'aube; l'expression «dessus l'épine assis» serait reprise à Virgile; seul le détail de l'arrosage des oeillets et des roses nous reporte dans un jardin d'Anjou, au coucher du soleil⁶.

Mais qu'y a-t-il de spécifiquement angevin dans cet arrosage de fleurs par un beau soir de printemps? Relisons ces quatre vers:

Debout donq, allon vois l'herbelette perleuse,
Et vostre beau rosier de boutons couronné,
Et vos oeillets aimés, ausquels avés donné
Hyer au soir de l'eau, d'une main si songneuse⁷.

A l'inverse, en quoi la référence virgilienne détruit-elle la rusticité de l'allusion au rossignol? Aussi bien que de sources, ne peut-on pas parler de ressemblances? et les rossignols vendômois de la Renaissance ne se comportaient-ils pas comme ceux du siècle d'Auguste? En fait, si ce poème est bien un poème descriptif évoquant un matin de printemps, l'efficacité de la description ne provient pas de l'exactitude géographique des détails ni d'une fidélité plus ou moins relative au réel, mais elle est, à la lettre, un effet de l'art.

Ou bien, si l'on préfère, on peut dire avec le critique d'art E. H. Gombrich que «l'artiste doit traduire dans son code les messages du monde visible»⁸. Qu'on nous permette de nous expliquer par quelques exemples.

Il y a la Joconde. Nous la connaissons tous, mais en ignorant tout, ou à peu près, de la vraie Mona Lisa. Seul compte le portrait. Dans ce cas, la réalité s'est effacée, le portrait s'est substitué au modèle, et la seule vérité du personnage est désormais l'interprétation de Léonard. La substitution est si complète que le public ne pense même plus qu'il y eut, derrière l'illustre visage, un modèle peut-être un peu différent. Magnifique exemple de «réalisme» dans l'art, c'est-à-dire non pas tant de parfaite imitation du réel que de parfaite illusion du réel. Dans le domaine qui nous intéresse, cela concerne par exemple les journées mor-

⁵ Dans son *Ronsard et la rhétorique* (Genève 1970), A. Gordon formule des observations très pertinentes sur toutes ces questions, et en particulier sur le rôle et l'importance de la *captatio benevolentiae* dans la poésie de la Renaissance, p. 35 sq.

⁶ Desonay, *op. cit.*, T. II, p. 35.

⁷ Ed. Laumonier, T. VII, p. 140.

⁸ E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, trad. franç., Paris 1971, chap. VI, p. 233.

fondues ou heureuses de l'amant-poète: la critique s'est parfois laissé duper par l'illusion du réel au point de traiter comme des arguments biographiques des données qui étaient essentiellement poétiques⁹.

Il y a les caricatures de personnages connus: la tête de Louis-Philippe en forme de poire, par exemple. Pour que la charge porte, il est nécessaire que le public ait une idée du visage représenté tel qu'il apparaît dans la réalité, avant toute interprétation. Imaginons un instant le vrai Louis-Philippe pourvu des traits d'un éphèbe: le visage en forme de poire devient absurde en tant que caricature. Ce n'est plus de l'interprétation, c'est une création *ex nihilo*. Elle peut être intéressante, mais elle change complètement de signification, et devient en quelque sorte une allégorie. Elle perd donc sa valeur première, qui est d'être à la fois en rapport étroit avec la réalité et violemment exagérée par rapport à cette même réalité. A la fois vraie et fausse, par conséquent. Dans notre domaine, on pourrait rapporter à cet exemple toutes les transpositions idylliques, sublimes ou familières tendant à donner à un thème ou à un motif une coloration heureuse ou mélancolique dont la valeur n'est perçue par le lecteur que s'il sent la différence entre cette fiction et une réalité qu'il connaît bien. Ainsi par exemple s'explique l'efficacité du motif de la Belle Matineuse: à la limite, on pourrait dire que c'est dans la mesure où le lecteur n'y croit pas (parce qu'il sait à quoi s'en tenir sur la vérité du matin) que l'interprétation porte. Dans un tout autre registre, le caractère hallucinant (et à tout prendre fort peu descriptif) de la Saint-Barthélemy évoquée par d'Aubigné dans *Les Tragiques*¹⁰ ressortit aussi à cette «façon».

Il y a enfin les collages, les montages de toutes sortes: on montre côte à côte une reproduction de la *Joconde* telle qu'on la voit au Louvre et une autre où l'on affuble la malheureuse d'une paire de moustaches. Ou bien tel roman (nous pensons à la technique de Dos Passos) associe les coupures de presse et les passages proprement fictifs. Le cinéma ou la télévision procèdent à des montages entre bandes d'actualités et flashes tournés en studio. On marie la photo et le portrait. Il est bien évident qu'il ne s'agit pas d'un souci de vérification (voir si le fictif ressemble au réel), mais d'un moyen de suggérer une vérité plus profonde par la multiplicité des représentations: mystification démythificatrice dans le cas de la *Joconde* maltraitée, insertion de l'Histoire dans le romanesque pour l'exemple suivant, etc. Dans tous les cas, interpénétration du réel et du fictif. De tels «collages», rares sans doute, ne sont pas inconnus dans la poésie du XVI^e siècle, et l'on peut citer, par exemples, les allusions historiques qui parsèment la trame épique des *Tragiques*.

⁹ Cela est particulièrement net à propos des *Amours de Marie* ou des *Regrets*. Cf. F. Rigolot, *Poésie et onomastique*, Genève 1977, p. 203-204 notamment. Et aussi notre *Du Bellay: ses «Regrets» qu'il fit dans Rome...*, Paris 1975, p. 37-39.

¹⁰ En particulier le passage évoquant le lever du jour, livre V («Les Fers»), vers 765 sq.

C'est dire que si le rôle de l'artiste, ou du poète, est toujours de créer et d'imposer l'illusion — la fleur «absente de tous bouquets» de Mallarmé¹¹ — si celui du public, du lecteur quand il s'agit de poésie, est de se laisser envahir par cette illusion, en pratiquant, selon le mot de Coleridge, «that willing suspension of disbelief [...] which constitutes poetic faith»¹², le rôle du critique, en revanche, ne consiste sûrement pas à prendre des vessies pour des lanternes et à se laisser abuser par l'illusion artistique au point de la confondre avec la réalité objective, historique ou géographique.

Cela est d'autant plus évident à propos de la poésie du XVI^e siècle que, contrairement à ce qui se passe alors en peinture ou en sculpture, l'esthétique littéraire n'est nullement celle du trompe-l'œil¹³. D'ailleurs, comment une telle esthétique de la méprise pourrait-elle opérer à partir des mots?

En aucun cas, note Pierre Francastel, il n'est possible à quiconque, fût-il le plus grand artiste ou le plus grand expert du monde, d'imaginer, à partir d'une description, l'œuvre inconnue¹⁴.

Ce qui est vrai de l'œuvre d'art ne l'est-il pas, au moins autant, du spectacle du monde?

*

*

*

O'est pourquoi il faut d'abord s'entendre: qu'est-ce qu'une description poétique?

¹¹ «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets» (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1961, p. 368, Bibl. de la Pléiade). Voir aussi Gombrich, *op. cit.*, p. 233 sq., sur «le rôle du spectateur».

¹² *Biographica Literaria...*, 1817. Rééd. Londres—New York 1927, p. 161, Everyman's Library, n° 11.

¹³ Voir de nombreuses déclarations sur ces problèmes pour la peinture. De Léonard de Vinci: «La peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite» (*La Peinture*, extraits du *Trattato...* choisis, trad., prés. et annotés par A. Chastel, Paris 1964, p. 80, coll. Miroirs de l'Art). De Vasari, dans sa *Vie de Giotto*: «Les peintres sont dans la dépendance de la nature: elle leur sert constamment de modèle; ils tirent parti de ses éléments les meilleurs et les plus beaux pour s'ingénier à la copier ou à l'imiter» (*Les Peintres toscans*, textes des *Vite...* choisis, trad., prés. et annotés par A. Chastel, Paris, 1966, p. 73, coll. Miroirs de l'Art). Voir aussi Gombrich: «De ce point de vue, le succès du trompe-l'œil peut représenter le plus haut degré de l'ambiguïté visuelle. Un festin de couleurs que nous prenons pour la table servie» (*op. cit.*, p. 345).

¹⁴ Francastel, *op. cit.*, p. 33—34. Il explique ensuite: «Il existe entre le morcellement d'une pensée par l'intermédiaire de la langue et par l'intermédiaire de la forme un abîme que rien ne peut combler» (p. 34).

En rhétorique, la description est à l'origine une des variantes de la définition, c'est-à-dire un lieu au sens propre¹⁵. A la fin du XVII^e siècle, *La Logique de Port-Royal* en propose cette explication fort claire :

La définition moins exacte qu'on appelle description, est celle qui donne quelque connoissance d'une chose par les accidens qui lui sont propres, et qui la déterminent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres. C'est en cette maxime qu'on décrit les herbes, les fruits, les animaux, par leur figure, par leur grandeur, par leur couleur, et autres semblables accidens. C'est de cette nature que sont les descriptions des Poètes et des Orateurs¹⁶.

La description ainsi conçue ressortit donc à la topique¹⁷, c'est-à-dire à un art, et non à la recherche d'une représentation originale. En cette matière comme en d'autres, rien de plus étranger à l'esprit du XVI^e siècle que la plongée «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!» De cela, les dictionnaires, les manuels et les critiques informent clairement le lecteur attentif.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, on différencie nettement la description et le récit. A ce sujet, la définition de la description littéraire dans le Robert est singulièrement significative :

Peinture de choses concrètes, plus ou moins évocatrice selon les procédés employés, le talent personnel.

Cette description est essentiellement statique : il s'agit d'une peinture, d'un tableau. La même idée se retrouve dans l'article de Philippe Hamon intitulé *Qu'est-ce qu'une description?* En réponse à cette question, le critique dégage les

diverses intuitions [du] lecteur moyen, à savoir que la description :

- forme un tout autonome, une sorte de bloc sémantique
- est plus ou moins en hors-d'oeuvre au récit
- s'insère librement dans le récit.
- est dépourvue de signes ou de marques spécifiques
- n'est l'objet d'aucune contrainte à priori¹⁸.

Cela n'a pas toujours été le cas. Littré, qui d'une manière remarquablement embarrassée, définit le nom par le verbe («Description'. Discours par lequel on dépeint») et le verbe par le nom («Décrire'. Représenter, dépeindre par le discours»), propose de la description une définition «rhétorique et littéraire» comme «ornement du discours qui consiste à peindre sous les couleurs les plus vives ce que l'on croit être agréable

¹⁵ «Les Lieux sont des catégories formelles — des „réservoirs” dit l'*Abregé [de Rhétorique]*, Paris 1674] (p. 27) — dans lesquelles on peut ranger tous les arguments. [...] Le Lieu n'est qu'un cadre, une forme vide...» (A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris 1970, p. 36). Voir aussi R. Barthes, *L'Ancienne rhétorique*, „Communications”, 1970, n° 16, p. 206 et 209 — 210.

¹⁶ *La Logique de Port-Royal (La Logique ou l'Art de penser*, Amsterdam 1708), p. 250 — 251, cité par Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Voir Barthes, *op. cit.*, p. 206 sq.

¹⁸ „Poétique”, 1972, n° 12, p. 465.

au lecteur» (sens 2^o). Et il cite à l'appui ce vers de Boileau dans l'*Art poétique*:

Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.

Mais, d'autre part, sa quatrième définition du mot 'description' est la suivante: «Etat, tableau détaillé, inventaire». De l'ensemble, se dégage une impression assez nette: la description est un ornement, mais elle se caractérise aussi par l'exhaustivité, par l'abondance.

Enfin, voyons *Les Figures du Discours* de Pierre Fontanier. Si Fontanier lui aussi retient, pour définir la description, son caractère d'exhaustivité («Tout ce que nous dirons de la Description en général, c'est qu'elle consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes»), il ne s'en tient pas là. Il caractérise notamment cette description élaborée qu'est l'hypotypose comme une «figure de style par imitation», c'est-à-dire que

le style [y] fait plus encore que peindre les objets, les choses, et qu'il les met, pour ainsi dire sous les yeux: [que], par une sorte de magie, il fait entrer la pensée tout entière, le sentiment tout entier, dans l'expression même.

Autrement dit, cette figure se trouve définie par l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Mais plus intéressante encore est l'explication de l'hypotypose proprement dite:

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante¹⁹.

Elaboration achevée de la description, l'hypotypose, dans la perspective de Fontanier, n'exclut donc pas le récit²⁰. Au contraire de ce que nous

¹⁹ P. Fontanier, *Les Figures du Discours*, rééd. préf. par G. Genette, Paris 1968, p. 420, 360, 390. Cf. Marmontel dans ses *Eléments de littérature*, à l'article *Description*: «En poésie et en éloquence la description ne se borne pas à caractériser son objet; elle en présente le tableau dans ses détails les plus intéressants et avec les couleurs les plus vives. Si la description ne met pas son objet comme sous les yeux, elle n'est ni oratoire ni poétique...» (Paris 1856, T. I, p. 443).

²⁰ Là encore, les *Eléments de littérature* de Marmontel sont pleins d'intérêt. L'article *Description* y est précédé de *Descriptif*, où l'on peut lire ces remarques: «Ce qu'on appelle aujourd'hui en poésie le genre descriptif n'était pas connu des anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison ni le goût. Dans l'épopée, en racontant, il est naturel que le poète décrive. Le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action, et les accidents qui s'y mêlent, sont autant de sujets de descriptions; et comme le poète est peintre, son récit n'est lui-même qu'une description variée. L'action de l'épopée n'est qu'un vaste tableau» (p. 441). Autrement dit, liée à la narration, au récit, la description est justifiée. Mais Marmontel poursuit: «Mais qu'un poème sans objet, sans dessein, soit une suite de descriptions que rien n'amène; que le poète, en regardant autour de lui, décrive tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de décrire; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser bientôt ses lecteurs» (I.c.). Et encore: «ce qui n'arrive à personne,

constations dans le Robert par exemple, la description ne se trouve plus définie en termes de peinture, en termes de tableau, mais comme moyen de connaissance, comme fournissant «le détail de toutes les circonstances»²¹. Notons enfin que, parallèlement à l'hypotypose, qui relève du regard («elle met en quelque sorte sous les yeux...»), Fontanier décrit une autre «figure de style par imitation», l'harmonisme, qui est le corollaire auditif de l'hypotypose, et, expliquant la différence entre les deux figures, il revient sur l'hypotypose pour préciser que

ce qui constitue celle-ci, c'est cette vivacité, cet intérêt du style qui électrise et enflamme l'âme au point de lui faire voir comme présentes ou comme réelles des choses très éloignées ou même purement fictives²².

Autrement dit, rien de moins «réaliste» que la description selon Fontanier.

Pour Robert, la description se définit donc comme statique (c'est une peinture) et réaliste (elle représente des choses concrètes, réelles ou du moins reconnaissables). Pour Philippe Hamon, de même, la description est statique («tout autonome», «en hors-d'oeuvre au récit»), et la suite de l'article, qui étudie la description chez Zola, montre assez que pour l'auteur elle est essentiellement «réaliste». Si les deux définitions du XX^e siècle, s'accordent entre elles, elles se séparent sensiblement des définitions plus anciennes, proposées par des hommes tout imprégnés de culture classique: Littré, pour qui la description, encore statique (il s'agit de «dépeindre»), est surtout ornementale, riche, et, plus ou moins exhaustive, vise à plaire plutôt qu'à ressembler; Fontanier, selon qui la description est aussi bien dynamique que statique (puisque'elle ne se distingue pas nécessairement du récit), ornementale et abondante, et par ces moyens vise à charmer littéralement le lecteur («elle électrise et enflamme l'âme») beaucoup plus qu'à lui donner l'illusion de la vraisemblance.

C'est évidemment cette dernière caractérisation de la description, celle de Fontanier, plus conforme à la tradition rhétorique, qui convient le mieux à ce que nous trouvons dans la poésie du XVI^e siècle.

*

*

*

dans aucune situation, c'est de décrire pour décrire» (p. 442). Etc. Rien donc n'est plus clair: pour Marmontel, et pour l'esthétique classique qu'il représente, notre notion actuelle de description «en hors-d'oeuvre» est non seulement étrangère mais indéfendable! Vue assurément intéressante par son archaïsme même.

²¹ Là encore, citons Marmontel: «La description est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif» (l.c.).

²² L'harmonisme «consiste dans un choix et une combinaison de mots, dans une contexture et une ordonnance de la phrase ou de la période, telles que par le ton, les sons, les nombres, les chutes, les repos, et toutes les autres qualités physiques, l'expression s'accorde avec la pensée ou avec le sentiment, de la manière la plus convenable et la plus propre à frapper l'oreille et le coeur» (Fontanier, *op. cit.*, p. 392).

On peut illustrer ces considérations un peu abstraites par la comparaison entre des poèmes réputés descriptifs et appartenant à diverses époques, les uns datant du XVI^e siècle, les autres du XIX^e.

On verrait alors que, malgré toutes sortes de différences, et hormis peut-être dans les compositions les plus médiocres, jamais la description ne s'enferme en elle-même²³: ni *Le Lac* de Lamartine ni les *Soleils couchants* de Hugo ne se résument à la simple représentation d'une réalité extérieure. Mais ces poèmes n'en suggèrent pas moins à l'esprit du lecteur une certaine image de cette réalité, ils «tradui[sent] dans le code de l'artiste les messages reçus du monde visible», pourrait-on dire en reprenant les mots d'E. H. Gombrich, et ils se rapprochent certainement beaucoup plus de l'idéal du trompe-l'oeil (pour autant que cela ait un sens en cette matière) que les poèmes de la Renaissance, même descriptifs. Il n'empêche que ni leur fin ni leur raison d'être ne se limitent à cela, et Lamartine comme Hugo veulent surtout exprimer, par des moyens appropriés, un état d'âme — voire un état d'être. La description poétique dès lors n'est qu'un des moyens — un admirable moyen certes — par lesquels le poète réussit à révéler l'essentiel: à savoir que par la contemplation du monde il perçoit et annonce une vérité, sinon la vérité. Sincérité ou imposture, peu importe: ce qu'on attend du lecteur, c'est qu'il sente ces choses en consentant à rester à l'écart des problèmes techniques de mise en oeuvre et d'agencement²⁴.

Rien de plus différent de la démarche du poète de la Renaissance. Celui-ci ne cherche pas à faire du nouveau (au sens baudelairien du terme), mais à faire mieux²⁵. Il emprunte ses thèmes, ses motifs, ses images, ses

²³ C'est dire que sur ce point, en fin de compte, Marmontel avait raison: on ne décrit pas pour décrire (voir plus haut, note 20, dernière citation). Voir aussi D. B. Wilson, *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester 1967, p. 56: «But in all this the best poems [les hymnes-blasons de la Pléiade] are important and valuable because they succeed in creating a mood — an aim to which pure description is secondary».

²⁴ Un exemple flagrant à cet égard: les datations de Hugo dans *Les Contemplations*, presque toutes fausses, remaniées pour les besoins de l'illusion poétique. C'est-à-dire au service d'une vérité profonde, certes, et plus significative que l'exactitude anecdotique: mais c'est là une autre affaire et une autre façon de voir les choses!

²⁵ Il est vrai que Ronsard, dans sa préface aux *Odes* de 1550, déclare qu'il a rompu avec la tradition française, «prenant stile apart, sens apart, euvre apart» et s'«acheminant par un sentier inconnu» (éd. Laumonier, T. I, p. 45, lignes 55 — 58). Mais qu'on ne s'y trompe pas: il ne s'agit nullement de dire l'inouï et de découvrir les terres vierges de la poésie ni de faire aimer ce que jamais on n'entendit deux fois, mais d'emprunter à une autre tradition, de renouveler ainsi le répertoire des modèles, en un mot de changer de maîtres, mais non de cesser d'imiter! Cela, d'ailleurs, Ronsard le sait fort bien et il le déclare lucidement et clairement dans le même texte: «ne voiant en nos Poëtes François, chose qui fust suffisante d'imiter: j'allai voir les étrangers» (p. 44, lignes 25 — 26) — en l'occurrence, comme on sait, Pindare et Horace (voir *ibid.*, p. 45, lignes 59).

«trais de vers»²⁶ — autrement dit: il imite, et il le proclame! — et à partir de là, il compose sa propre musique. Pour mieux apprécier la différence, que l'on compare donc deux poèmes traitant (de loin) le même thème mais de façon combien dissemblable: *La Maison du Berger* de Vigny et l'ode de Ronsard «Quand je suis vingt ou trente mois...», par exemple.

Le Temple d'Honneur et de Vertus, de Jean Lemaire de Belges, propose une bonne illustration de ce type de composition par juxtaposition de *topoi*:

Quant Aurora, la princesse des fleurs,
Rend les couleurs aux boutonceaux barbus,
La nyct s'enfuyt avecques ses douleurs;
Aussi font pleurs, tristresses [sic] et malheurs,
Et sont valeurs en vigueur sans abuz;
Les rays Phebus redoublent les tributz
Des prez herbuz et des nobles vergiers
Qui sont à Pan et à ses bons bergiers.

Chouettes s'ennuyent,
Couleuvres s'estuyent,
Cruelz loups s'enfuyent,
Pastoureaux les huyent,
Et Pan les poursuyt.
Les oyseletz bruyent,
Les cerfz au boys ruyent,
Les champs s'enjolyent,
Tous elemens ryent
Quant Aurora luyt²⁷.

On reconnaît un blason du matin, le blason étant en quelque sorte la forme extrême (mais courante) de la description au XVI^e siècle²⁸. C'est, si l'on en croit A.-M. Schmidt, un poème plus évocateur que descriptif:

Un blason? C'est par essence un poème qui vise, non pas à décrire, mais à évoquer parmi les créatures d'un monde esthétique, dont le poète est l'artisan tyrannique, une chose, une couleur, un contour, une notion.

Le blason procède par l'énumération des détails qui caractérisent — mieux: qui constituent — l'objet blasonné:

Il se flatte [...] d'être à la fois perçu par tous les sens du lecteur. Extérieurement, il s'accommode de l'allure d'un charme, d'une litanie, d'une kyrielle, d'une incantation. Harcelant l'objet qu'il veut transposer et manifester dans un univers absolu [...] il le captive, il s'en saisit, il l'enserme, il le ligote peu à peu dans les mailles d'un filet d'or, aux timbres purs, qui devient son secours métaphysique, sa cage perpétuelle, sa défense contre le temps²⁹.

²⁶ L'expression est de Ronsard, dans sa préface de 1550 (*ibid.*, p. 45, lignes 49–50).

²⁷ Ed. H. Hornik, Genève–Paris 1957, p. 53–54, v. 95–112.

²⁸ Voir le livre important de D. B. Wilson, déjà cité, et notamment le chap. I consacré au blason. Wilson étudie aux chapitres suivants la description dans la poésie scientifique et dans la poésie baroque: mais ces travaux, toujours extrêmement intéressants, se placent dans une perspective qui ne se confond pas avec la nôtre.

²⁹ *Poètes du XVI^e siècle*, Paris 1953, p. 293, Bibl. de la Pléiade.

Cette pulvérisation du réel dont jaillit une véritable création, mais d'un ordre radicalement étranger à celui du réel puisqu'elle est toute poétique, se retrouve dans la plupart des procédés auxquels recourent les poètes de la Renaissance: goût pour l'énumération, fréquence des métonymies, des synecdoques, des répétitions de toutes sortes, etc. D'une certaine manière, on serait fondé à parler, à propos du XVI^e siècle, d'une vision morcelée analogue à celle qui se manifestait déjà, selon J. Huizinga, dans la peinture de la fin du Moyen Age:

L'art et la littérature du XV^e siècle ont en commun la qualité générale et essentielle de l'esprit du Moyen Age à son déclin: tendance à préciser chaque détail, à développer jusqu'au bout chaque pensée et chaque image, à donner une figure concrète à chaque concept de l'esprit³⁰.

On peut citer aussi Paul Zumthor qui, étudiant la représentation du réel (la *mimesis*, l'*imitatio*) dans la poésie du Moyen Age, écrit:

Le Moyen Age plus que d'autres fut un âge du langage: les effets de réel singularisés s'y produisent en vertu d'une intrusion du monde extérieur au texte, qui s'immisce comme en contrebande dans les failles de celui-ci, engendrant une image pulvérisée en fragments parfois infimes [...] avant qu'aux XV^e—XVI^e siècles, dans une esthétique non encore fondamentalement changée, ils ne se condensent en blasons³¹.

Evoquant divers aspects d'hommes (plus souvent de femmes) ou du monde, d'innombrables blasons se rapportent, mais de loin, aux couleurs et aux contours de la réalité: à cet égard, il faut rappeler combien le choix et le dessin de ces couleurs et de ces contours sont eux-mêmes déterminés par la tradition typologique beaucoup plus que par une vision originale ou par une expérience personnelle. La plupart du temps, d'ailleurs, les blasons ne recourent-ils pas à l'allusion mythologique, métaphorique, etc., c'est-à-dire à l'évocation de l'irréel pour décrire des spectacles prétendument réels?³²

*

*

*

³⁰ J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*, trad. franç., Paris, s.d., p. 292.

³¹ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, p. 115. Cf. aussi cette observation de Dudley Wilson: «The movement of such a poem [le blason] resembles a spiral in the way in which it continually revolves around the object describing each new angle by a series of qualifications, usually adjectives, frequently verbs and giving an overall effect of varied yet repetitive movement in a kind of verbal dance» (*op. cit.*, p. 8).

³² Commentant dans son chap. II «The Prolongation of the Blason» les descriptions faites de Cassandre par Ronsard, notamment dans l'*Élégie à Janet* des *Meslanges* de 1555, Wilson écrit ceci: «Ronsard himself is following what is perhaps his favourite method of poetizing: he takes a commonplace and he transforms it by adding metaphors, comparisons, images, poetic figures and flowers of rhetoric. This is one of the main ways in which the poetry of the Pléiade differs from that of previous generations, this decorative thickness, the use of the fable, especially the mythological fable in such a way as to present much more than a mere metonymy, more even than an expla-

Cela nous amène à considérer une question fort intéressante: le retard de la vue qui caractériserait le XVI^e siècle. On sait que telle était l'opinion de Lucien Febvre, reprise par Robert Mandrou, et que ce point de vue est souvent admis sans discussion aujourd'hui.

Dans son *Rabelais*, Lucien Febvre consacrait plusieurs paragraphes à ce «retard de la vue»: il concédait que «comme l'ouïe fine et le flair aiguïés, les hommes de ce temps avaient, sans nul doute, la vue perçante», mais il jugeait qu'en somme, ils ne savaient pas s'en servir. «Chose grave», soutenait-il en citant Abel Rey, puisque «la vue, et dans la vue le dessin, constituent le sens scientifique par excellence»³³. Robert Mandrou reprend ces conclusions sans les modifier dans son *Introduction à la France moderne* et, à propos de la découverte des premiers instruments d'optique à la fin du XVI^e siècle il déclare:

C'est le début de la promotion de la vue et il est évident que celle-ci est étroitement dépendante de l'essor scientifique moderne³⁴.

Après ces prestigieuses prises de position, nous permettra-t-on formuler quelques réserves? Il nous semble en effet que le progrès scientifique, autant et plus que sur le sens de la vue, se fonde sur une méthode (expérimentale) et sur un mode de raisonnement (faculté de dégager le général du particulier). Ce n'est pas parce qu'il voyait mieux que Linné transforma la botanique, c'est parce qu'il classa autrement³⁵. De plus, est-il juste

natory metaphor. Here we have style in, or almost on top of, description, a creamy thickness of impasto which may or may not please, but which is certainly characteristic of a school of poetry» (*op. cit.*, p. 59-60).

³³ L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris 1942, p. 471-473.

³⁴ R. Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500-1640). Essai de psychologie historique*, Paris 1961, p. 75.

³⁵ Sur ce point, voir l'analyse des conditions de l'épistème au XVI^e siècle et à l'âge classique dans *Les Mots et les choses* de M. Foucault: «On a l'impression qu'avec Tournefort, avec Linné ou Buffon, on s'est enfin mis à dire ce qui de tout temps avait été visible, mais était demeuré muet devant une sorte de distraction invincible des regards. En fait, ce n'est pas une inattention millénaire qui s'est soudain dissipée, mais un champ nouveau de visibilité qui s'est constitué dans toute son épaisseur. L'histoire naturelle n'est pas devenue possible parce qu'on a regardé mieux et de plus près. Au sens strict, on peut dire que l'âge classique s'est ingénié, sinon à voir le moins possible, du moins à restreindre volontairement le champ de son expérience» (Paris 1966, p. 144). Et si Foucault constate lui aussi le «privilege presque exclusif de la vue» dans la nouvelle perception du monde (p. 144-145), c'est pour noter immédiatement: «Et encore, tout n'est-il pas utilisable dans ce qui s'offre au regard: les couleurs, en particulier, ne peuvent guère fonder de comparaisons utiles. Le champ de visibilité où l'observation va prendre ses pouvoirs n'est que le résidu de ces exclusions: une visibilité délivrée de toute autre charge sensible et passée de plus à la grisaille. Ce champ, beaucoup plus que l'accueil enfin attentif aux choses elles-mêmes, définit la condition de possibilité de l'histoire naturelle» (p. 145).

de parler de «promotion de la vue» comme le fait Robert Mandrou à propos de la quasi-exclusivité de ce sens chez l'homme d'aujourd'hui? Ne conviendrait-il pas plutôt de parler d'atrophie des autres sens? Enfin, n'importe quel amateur de peinture aura peine à admettre comme une évidence incontestée l'inaptitude du XVI^e siècle à la représentation visuelle: jamais en effet la précision de la représentation picturale n'a été si parfaite qu'aux XV^e et XVI^e siècles. C'est d'ailleurs ce que remarque J. Huizinga qui, au contraire de L. Febvre et de R. Mandrou, ne fonde pas seulement, ou du moins pas essentiellement, son étude de la fin du Moyen Age sur des textes, mais aussi sur des tableaux et des fresques. Il est intéressant dès lors de noter l'appréciation diamétralement différente qu'il donne des rapports de la vue avec la pensée, scientifique ou abstraite:

Un des traits fondamentaux de l'esprit du Moyen Age déclinant est la prédominance du sens de la vue, prédominance qui semble être en rapport étroit avec l'atrophie de la pensée. On pense et on s'exprime par images visuelles³⁶.

Mais, dira-t-on, l'absence ou du moins la discrétion du «réalisme» qu'on observe dans maintes descriptions poétiques de la Renaissance ne contredisent-elles pas l'assertion de Huizinga pour donner raison à Febvre et à Mandrou? Febvre en particulier ne fondait-il pas son opinion sur la rareté des croquis, des esquisses, des tableaux dans la littérature de la Renaissance?³⁷

Cet argument ne nous semble pas pertinent. Nous avons assez dit combien ce qui relève du réel est d'un autre ordre que ce qui se rapporte à la création littéraire pour ne pas souscrire à ce que nous jugeons comme une faute de raisonnement chez Lucien Febvre. Faute sans doute pardonnable à un historien, mais qui, concernant la littérature, n'en est pas moins une faute majeure: elle consiste en une confusion du fait littéraire avec le fait réel, en une déduction inacceptable par laquelle le critique infère du fait littéraire une conclusion engageant la réalité³⁸. Comment, en partant d'oeuvres littéraires qui sont nécessairement des transpositions, des interprétations, des stylisations du réel, prétendre valablement dégager sans autre précaution quoi que ce soit de la perception du réel brut? Que les conventions en usage au XVI^e siècle soient assez différentes des

³⁶ Huizinga, *op. cit.*, p. 297 (souligné par nous).

³⁷ «On compte les rares croquis vivants qu'un siècle prompt à écrire, abondant somme toute à se raconter, nous a laissés» (Febvre, *op. cit.*, p. 472).

³⁸ De même nature en somme que l'erreur de Chamard ou de Laumonier pariant pour la réalité historique des amours de Ronsard avec Marie. (A cet égard, il est intéressant de citer ici ce qu'écrivit Laumonier à propos des *Continuations des Amours* pour récuser le mensonge littéraire au nom d'une morale de la sincérité: «Je sais bien enfin que l'imagination entraîne parfois les poètes au mensonge. Mais je ne peux pas croire que Ronsard ait poussé l'imposture jusqu'à inventer de toutes pièces un roman d'amour et nous le présenter avec tant de détails circonstanciés comme une réalité vraiment vécue par lui» — *Oeuvres complètes* de Ronsard, T. VII, Introduction, p. XIV—XV.)

nôtres pour que les descriptions qu'elle inspirent apparaissent parfois au lecteur moderne comme des erreurs, des banalités ou même des mensonges — voire comme des poncifs ou comme des absurdités — que d'une manière générale la stricte reproduction de la réalité, ou du moins l'illusion d'une telle reproduction, n'intéresse pas alors le poète ni son public: voilà des faits dont il est abusif et hors de propos de tirer un constat d'insuffisance. Si le poète contemporain de Ronsard ne décrit pas comme le fera Victor Hugo les levers ou les couchers de soleil, est-ce à dire qu'il les voit moins bien?

D'un mot, si j'osais, déclare encore Lucien Febvre, 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'hôtellerie...³⁹

Cela est juste. L'héraldique, c'est-à-dire la convention, le symbolisme hautement déclarés, prévalent au XVI^e siècle dans la représentation et même dans la perception de la réalité. Mais le panorama, belle vue ou beau site, n'en sont pas moins là, jamais décrits certes mais peut-être — pourquoi pas? — regardés, admirés par l'homme qu'est aussi l'écrivain ou le poète. Il se trouve simplement que dans son oeuvre il n'entend pas plus concurrencer la nature que l'état-civil.

Allons plus loin: parlant du «retard de la vue» à la Renaissance à propos de l'absence d'un genre — le croquis — dans la littérature du temps, Lucien Febvre ne commettait-il pas, sur le plan esthétique, le péché que lui-même condamnait en matière d'histoire comme «le péché entre tous irrémissible: l'anachronisme»?⁴⁰

*

*

*

Voilà quelques-unes des réflexions que peut inspirer un rapide examen de la description dans la poésie du XVI^e siècle. On voit qu'elles portent essentiellement sur la différence entre les critères esthétiques de la Renaissance et ceux du Romantisme et du post-Romantisme, qui sont encore largement les nôtres. Nous aimerions qu'elles contribuent à réhabiliter la convention et la tradition comme valeurs créatrices⁴¹, et qu'elles favorisent ainsi, peut-être, une meilleure compréhension — une compréhension moins anachronique — de cette notion difficile mais fondamentale qu'est l'imitation en littérature.

³⁹ Febvre, *op. cit.*, p. 473.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁴¹ Elargissant ainsi une première réflexion sur ces problèmes: cf. notre livre *Le Jour dans la poésie française au temps de la Renaissance*, Tübingen — Paris, à paraître incessamment, et notre article *La Périphrase dans la poésie du XVI^e siècle. Essai de réhabilitation*, „Oeuvres et Critiques”, [1976], I, 2, p. 133 — 141.

W ZWIĄZKU Z OPISEM WE FRANCUSKIEJ POEZJI XVI WIEKU

STRESZCZENIE

Ważność i bogactwo opisu w poezji Plejady są uznane powszechnie. Zbyt często jednak wchodzi tu w grę aprobatą anachroniczna, zgodna z romantyczną koncepcją opisu jako „podobnego” do rzeczywistości. W istocie rzeczy wszelki opis implikuje stylizację, kodyfikację i kreację iluzji.

Czymżeż jest poetycki opis? Według tradycyjnej retoryki jest to „definicja mniej ścisła”, która należy do sztuki i nie odpowiada poszukiwaniu jakiegoś przedstawienia oryginalnego. Porównanie opisu takiego, jak się go pojmuje dzisiaj (statyczny, oderwany od opowiadania, realistyczny), z takim, jak się go pojmowało przed dobą romantyzmu (ornamentalny, dynamiczny równie dobrze jak statyczny, skojarzony z opowiadaniem, zmierzający raczej do podobania się niż do prezentowania rzeczywistości), może stać się wymownym ostrzeżeniem przed pewnym zamętem estetycznym.

Opis nie wystarcza sam sobie. Romantykom służył do wyrażania stanu duszy. Dla poetów renesansu stanowił propozycję kreacji czysto poetyckiej, obcej porządkowi rzeczywistości realnej (technika *blason*, „tarczy herbowej”), opartej na technice imitacji.

Studium to, przy całej swej skrótowności, pozwala postawić pod znakiem zapytania rzekome „zapóźnienie wzroku”, które Lucien Febvre i Robert Mandrou uznali za znamienne dla XVI wieku. Wydaje się, że mogłoby to być pomyłką wynikłą z pomieszania ówczesnej techniki poetyckiej, która wyklucza w praktyce dla opisu obserwację osobistą, z dotyczącą zmysłów zdolnością człowieka do obserwacji, którą posądzono, że odpowiada w rzeczywistości wyborom dokonywanym przez poetów.

Na zakończenie podkreśla się, jak rzeczą ważną i interesującą jest znajomość estetycznych kryteriów właściwych pewnej epoce, w szczególności tutaj wartości twórczej konwencji i tradycji we francuskiej poezji XVI wieku.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*