

Karine DESCOINGS

FANTASMA D'AMORE

QUAND LA BIEN-AIMÉE VIENT HANTER SON POÈTE (ANTIQUITE ET RENAISSANCE)

Au premier abord, proposer une étude qui traiterait de la *phantasia*, concept philosophique grec, chez des poètes latins et néo-latins relevait de la gageure. Comment en effet débusquer les traces de cette idée, dont les traductions apparaissent déjà particulièrement fluctuantes en latin classique, notamment sous la plume de Cicéron ou plus tard sous celle d'Augustin, chez des auteurs *a priori* étrangers à la langue théorique ? Si le terme grec *phantasia* peut se trouver chez Cicéron, traducteur des philosophes grecs, ou chez Quintilien, à propos du travail des écrivains, le terme grec n'a pas sa place dans les écrits des poètes. Il s'agit donc ici de poursuivre les traces de [Ph]antasia *chez les ploucs*, pour paraphraser le titre français du roman de Charles Williams paru en 1956. C'est donc uniquement à partir des traductions, essentiellement *imago* ou *simulacrum*, que nous essaierons d'élaborer des hypothèses, ou en isolant un motif particulier, celui de l'apparition fantasmagorique et obsessionnelle de l'aimée chez le poète amoureux. Nous tenterons ainsi de montrer comment une expérience tout à fait ordinaire chez les amoureux, celle de l'hallucination causée par l'attachement permanent des pensées à l'aimé(e), a pu être expliquée et théorisée par la philosophie, puis reprise, avec des variations, par la poésie. Il nous appartiendra de faire apparaître que ces liens entre les deux domaines ne sont pas qu'une vue de l'esprit ; nous suivrons pour cela l'exemple de Pénélope, qui, du reste, a l'insigne honneur d'être la premièreoureuse de la littérature à voir apparaître en songe l'homme qu'elle aime¹ : nous tisserons ces deux trames qui s'entrelacent à nombre d'endroits et se nouent notamment chez un auteur, entre l'Antiquité et la Renaissance, François Pétrarque.

Nous commencerons donc notre analyse par une étude de la *phantasia* dans la pensée philosophique antique gréco-latine, de Platon aux Épicuriens, en passant par Aristote. Notre analyse sera centrée sur les dysfonctionnements de cette faculté, plus précisément sur les moments où celle-ci « tourne à vide », c'est-à-dire quand elle produit des images en l'absence de stimulation des sens, dans les rêves notamment, ou quand elle fait surgir des images différentes des données que les sens lui proposent, en particulier lorsque le psychisme est altéré par les passions. Nous nous intéresserons ensuite plus particulièrement au motif du rêve, et du rêve amoureux, dans la poésie érotique antique. Au terme de cette première partie, consacrée à l'Antiquité, nous étudierons la réception des doctrines philosophiques sur la *phantasia* dans la philosophie de l'Antiquité tardive et du Moyen-Âge. Enfin, nous étudierons le motif particulier de l'hallucination amoureuse, largement amplifié et illustré par Pétrarque, en essayant de déterminer si des éléments de doctrine philosophique ont infiltré la poésie néo-latine.

¹ Homère, *Odyssée*, XX, 87-90.

LA PHANTASIA ET SES ILLUSIONS DANS LA PHILOSOPHIE ANTIQUE

Ambiguïtés d'un terme

La traduction du terme grec *phantasia* a posé problème aux Romains et se révèle pareillement problématique pour les Modernes. J. Pigeaud, dans un excellent article synthétique sur la question², propose de traduire ce mot par l'équivalent français « apparition³ ». De notre côté, afin d'éviter les confusions avec le motif qui fait l'objet de cette étude, nous conserverons généralement le terme grec en italique dans notre texte, ou nous le traduirons par le terme français « fantaisie », malgré l'acception différente qu'il a prise aujourd'hui. En effet, nous considérons que notre étude ne laisse pas de place à l'ambiguïté concernant le sens spécialisé que nous donnons à ce terme. Platon évoque assez peu la *phantasia* dans ses écrits, même s'il recourt largement au verbe courant *phainomai*, « apparaître, sembler », ou à ses dérivés adjectivaux. La *phantasia* est cependant évoquée dans le *Sophiste*, où elle est rattachée à la fois à la sensation (*aisthêsis*) dont elle provient⁴, et à l'opinion (*doxa*) qu'elle peut contribuer à former. Ce double lien fait immédiatement peser la suspicion sur cette faculté de l'esprit : « il est donc inévitable que, parentes du discours, elles soient, quelques-unes et quelquefois, fausses (*pseudê*⁵) ». Cette suspicion s'étendra d'autant plus rapidement que le philosophe oppose à l'art de la copie (*eikastikê*) – absolument fidèle au modèle, au point de renoncer à employer les artifices qui permettront l'illusion optique et la croyance à la conformité du modèle – l'art du simulacre (*phantastikê*), l'art par excellence du sophiste, qui imite le sage sans posséder cependant nul savoir.

Aristote est à la fois plus disert et plus modéré envers la *phantasia*. Il lui consacre de longs développements, notamment dans le livre III du *De anima*. Rappelant le lien étymologique entre la *phantasia* et la lumière (*phaôs*⁶), il explique que cette dernière est, en effet, la condition de l'exercice du sens principal, la vue ; c'est la raison pour laquelle on a dérivé de son nom celui de la faculté qui permet de former des images mentales. Aristote en propose la définition suivante : il s'agit d'un « mouvement produit par la sensation en acte⁷ ». Il tente de cerner plus précisément la spécificité de cet élément qui « énonce, [qui] pense aussi et [qui] sent⁸ » et qui pourtant n'est ni sensation – quoiqu'il en dépende souvent – ni opinion ou pensée – quoiqu'il puisse y conduire. Comme la lumière, qui se révèle à la fois elle-même et tous les objets qui sont autour d'elle, la *phantasia*, en même temps qu'elle apparaît, fait apparaître l'objet qui l'a causée. N'importe quel objet visible dans la lumière est en quelque sorte capable d'impressionner nos sens d'abord – c'est la sensation – puis d'impressionner, par le mouvement déclenché, notre esprit. Aristote propose la comparaison suivante pour expliquer le phénomène : le stimulus agit comme « ceux qui

² J. Pigeaud, « Voir, imaginer, rêver, être fou. Quelques remarques sur l'hallucination et l'illusion dans la philosophie stoïcienne, épicurienne, sceptique, et la médecine antique », *Littérature, Médecine, Société*, 5, *Fantasmes-Folie*, 1983, p. 23-53. Pour une histoire complète du concept de *phantasia* dans l'Antiquité, chez les philosophes puis chez les rhéteurs, voir M. Armisen-Marchetti, « La notion d'imagination chez les Anciens, I. les philosophes », *Pallas*, 26, 1979, p. 11-51 et « La notion d'imagination chez les Anciens, II. La rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p. 3-37.

³ *Ibidem*, p. 23.

⁴ Platon, *Sophiste*, 264a. Sauf indication contraire, les textes cités sont ceux de la collection des Universités de France, aux éditions Belles Lettres, et les traductions sont également celles de cette collection.

⁵ *Ibidem*, 264b.

⁶ Aristote, *De anima*, III, 3, 429a.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, III, 2, 426b.

cachètent avec un anneau⁹ », afin que se forme une image mentale. Aristote appelle cette image mentale le *phantasma*, mais reprend parfois aussi le nom général de la faculté. La *phantasia* est donc, chez Aristote, l'interface entre le sensible et l'intelligible.

Les théories stoïciennes et épicuriennes sont en grande partie semblables, pour les principes fondamentaux, à la théorie d'Aristote, même si la théorie stoïcienne s'est davantage consacrée à la recherche d'un critère de vérité pour distinguer les images mentales vraies des images mentales fausses, tandis que la théorie épicurienne, considérant que toutes les sensations sont vraies, ont ajouté entre les objets et nos sens un intermédiaire, l'*eidôlon*, une pellicule atomique que dégagent les objets et qui vient impressionner nos sens pour créer les *phantasiai*¹⁰.

En conséquence, la *phantasia* remplit un rôle crucial dans l'esprit humain, puisque c'est à partir du donné sensible et des représentations qui se forment dans notre esprit que souvent nous jugeons, que nous réfléchissons, que nous connaissons, que nous agissons. Or, Aristote, s'il souligne d'emblée qu'il est impossible de « penser » (*noein*) sans « images mentales » (*phantasmata*¹¹), constate ailleurs que « la *phantasia* est aussi bien trompeuse (*pseudês*) », alors que « les sensations sont toujours vraies¹² », comme la science et l'intellection. C'est donc à son niveau que s'introduisent les erreurs. L'Épicurien Lucrèce s'inscrit dans les traces du philosophe grec en écrivant que « la plupart des erreurs sont dues aux jugements que l'esprit porte spontanément sur les faits, nous faisant voir ce qu'en réalité n'ont pas vu nos sens. Car rien n'est plus ardu que de distinguer la vérité des hypothèses que notre esprit y ajoute de son propre fonds¹³. » C'est en effet plus particulièrement dans la *phantasia*, pour Aristote, que s'enracinent les erreurs.

Elles ont deux causes principales : premièrement, l'esprit peut être obscurci par un état physiologique altéré – maladie, ivresse – ou par une passion et est ainsi entraîné à porter un jugement faux sur le donné des sens ; deuxièmement la *phantasia* peut « tourner à vide », c'est-à-dire produire des images sans stimulation sensible, comme dans le cas du rêve. Les Stoïciens ont donc proposé d'établir une distinction supplémentaire en appelant *phantastikon* la « traction à vide » de la *phantasia*, qui produit des images sans objet source, sans expérience sensorielle (le *phantaston*), qu'ils appellent alors *phantasmata*, des « hallucinations », élaborées à partir de fragments d'autres *phantasiai* conservées dans les vastes hangars de la mémoire¹⁴. Ainsi, nous sommes capables de nous représenter une sirène en soudant un torse de femme à une queue de poisson alors même que nous n'en avons jamais vu dans la réalité. Cette distinction a permis de délimiter un domaine pour l'imagination créatrice (le *phantastikon*) capable de forger des représentations ou des situations qui n'ont pas de fondement dans l'expérience. La mémoire joue alors un rôle

⁹ Aristote, *Parva naturalia*, « De la mémoire et de la réminiscence », 450a.

¹⁰ Cf. J. Pigeaud, « Voir, imaginer... », p. 35.

¹¹ *Ibidem*, 449b.

¹² Aristote, *De anima*, III, 3, 428a.

¹³ Lucrèce, *De rerum natura*, IV, 464-468.

¹⁴ Sur ces distinctions élaborées par Chrysippe et sur la quête d'un critère de vérité pour distinguer *phantasiai* et *phantasmata*, ainsi que les illusions et les hallucinations, chez les Stoïciens puis les Sceptiques, voir l'article cité de J. Pigeaud, « Voir, imaginer... », p. 25-35. On lira aussi avec profit l'ouvrage de C. Lévy, *Les Scepticismes*, Paris, Puf, 2008, qui expose avec une grande clarté les débats entre écoles philosophiques autour du critère de vérité des représentations, p. 37 puis 40 et suivantes. Dans notre étude, nous n'entrerons pas dans le détail des doctrines et nous nous contenterons d'étudier non pas les illusions, c'est-à-dire les interprétations fausses des données sensibles, mais les hallucinations, c'est-à-dire, la vision mentale d'objets sans correspondants dans le monde sensible (les *phantasmata* en termes stoïciens). Nous n'entrerons pas plus dans le détail du critère de vérité, puisque la plupart du temps les poètes sont parfaitement conscients d'être victimes d'hallucinations.

essentiel : elle est le lieu où sont conservées les représentations mentales élaborées à partir d'objets sources. Nous pouvons alors les reconvoquer à loisir grâce au procédé de la réminiscence, en leur absence, grâce à l'impression qu'ils y ont laissée. Il est même possible de recombinaison les *phantasiai* pour créer des *phantasmata*, des images sans correspondance dans la réalité et en l'absence de tout objet source sensible. Nombre de philosophes, en particulier chez les Stoïciens et chez les Épicuriens, considèrent que ce qui distingue la *phantasia* du *phantasma*, c'est l'*enargeia*¹⁵ (*evidentia* en latin), la clarté et la netteté de l'image qui s'impose avec une évidence absolue dans le cas de la *phantasia*, l'actualité de la *phantasia* provenant d'un objet réel par rapport à celle provenant d'un objet irréel. Cependant les Sceptiques battent en brèche ce critère, comme le montre notamment la discussion entre Zénon et Arcésilas dans le *Lucullus* de Cicéron.

Quand les Romains recueillent l'héritage philosophique grec, le rapport originel du terme à la lumière disparaît complètement des équivalents proposés. Cicéron a traduit *phantasia* par *uisum* dans les *Académiques*¹⁶, « chose vue », « représentation », mais il utilise aussi *uisio* ou *imago*. Le poète épicurien Lucrèce ne mentionne pas la *phantasia* mais seulement les *simulacra*, qui correspondent aux *eidôla* épicuriens, ces pellicules atomiques très fines dégagées par les objets qui frappent nos sens pour produire une image (*imago*) dans notre esprit. Par la suite, Quintilien propose la traduction *uisio* pour *phantasia*. Il lui donne néanmoins un sens bien différent de celui des Grecs pour qui la *phantasia* était liée à un objet présent, puisqu'il la lie plutôt au *phantastikon*, à l'imagination capable de former des images et d'éprouver des sensations en l'absence même de stimulation sensible et d'expérience ; c'est une « représentation en absence ». Il confère cependant à ces *uisiones* produites par la mémoire (parfois uniquement livresques) et donc plus proches des *phantasmata* grecs, une forme d'*enargeia/evidentia* qui caractérisait normalement les *phantasiai* suscitées par des objets réels ; elles se révèlent en effet capables de stimuler la *uisio* (ou le *phantastikon*) des lecteurs/auditeurs et sont donc considérées positivement par le rhéteur¹⁷. Enfin, le terme *imaginatio* date également du latin impérial ; il est particulièrement utilisé ensuite par Augustin qui le lie à la *phantasia*. Ce n'est pas encore une faculté, mais le résultat d'une sensation, l'image formée dans l'esprit. Pour conclure cette première approche du terme, il est intéressant de voir que, dès l'Antiquité, la *phantasia* permet de distinguer deux formes de « vision », l'une sensible, qui passe par l'œil, l'autre intelligible, fruit d'une sorte d'œil intérieur, née souvent d'une première impression sensible, mais qui s'en est progressivement dégagée.

Rôle de la phantasia dans la passion et dans le rêve amoureux

La stimulation particulière de la *phantasia* dans l'état amoureux, ou plus largement, les spécificités de la relation entretenue par les amants avec les images mentales de leur bien-aimé(e) n'a pas manqué d'échapper aux philosophes. Platon, le premier, dans le *Phèdre*¹⁸

¹⁵ Cf. J. Pigeaud, « Voir, imaginer... », p. 35-41 et P. Galand, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 123

¹⁶ Cicéron, *Académiques*, I, 40.

¹⁷ Cf. P. Galand, *Les yeux de l'éloquence...*, p. 124-125.

¹⁸ Platon, *Phèdre*, 250 d :

C'est elle [la Beauté] encore, après notre retour ici-bas, que nous saisissons par le plus clair de nos sens, brillant elle-même de la plus intense clarté. La vue, en effet, est la plus aiguë des perceptions qui nous viennent par l'entremise du corps, mais elle n'atteint pas la pensée pure. Celle-ci susciterait d'incroyables amours, si elle donnait d'elle-même une image (*eidôlon*) aussi claire (*enarges*) que celle de la

puis dans *Le Banquet* a mis en exergue le rôle fondamental du sens de la vue dans le choix de l'amant en quête de beauté pour « enfanter et procréer dans le beau » (206 e) afin de satisfaire le plus pressant de ses désirs, celui de l'immortalité. Si la plupart commence par s'attacher à la beauté physique, celle des beaux corps, les plus sages seront bien vite amenés à dépasser ces apparences sensibles pour chercher la beauté intelligible, celle des formes, contemplées par l'âme avant de s'incarner¹⁹. Elle leur permettra d'« enfante[r] de beaux discours sans nombre, magnifiques, des pensées qui naîtront dans l'élan généreux de l'amour du savoir, jusqu'à ce qu'enfin, affermi[s] et grandi[s], il[s] porte[nt] les yeux vers une science unique, celle de la beauté²⁰. » En contemplant cette beauté pure, guidé par l'Amour, le sage se détachera alors des simulacres (*eidôla*) pour atteindre la vertu véritable de celui qui s'attache à la vérité.

Au long de ce parcours idéal, Diotime ne manque pas de mentionner en passant les manifestations les plus courantes du comportement amoureux, notamment celles rattachées à ce sens primordial de la vue, qu'elle soit tournée vers l'extérieur et les apparences sensibles, ou vers l'intérieur et les formes intelligibles. S'adressant à Socrate, elle lui dit notamment : « Si tu vois [cette beauté absolue] un jour, elle te paraîtra sans rapport avec la richesse et la parure, avec les beaux enfants et les jeunes gens dont la vue te trouble à présent et te fait accepter, à toi et à bien d'autres, pourvu que vous voyiez vos bien-aimés et ne cessiez d'être en leur compagnie, de ne manger ni de boire, si la chose est possible, et de ne plus rien faire que les regarder et rester près d'eux. [...] Crois-tu que la vie d'un homme soit banale, quand il a les yeux fixés là-haut, contemple cette beauté par le moyen qu'il faut, et vit en union avec elle²¹ ? » Le champ lexical de la vue est extrêmement développé dans les deux traités : si l'on ne peut pas encore parler d'hallucination amoureuse, puisqu'il y a bien présence réelle de l'aimé contemplé avec les yeux sensibles, néanmoins, cette contemplation sensible se prolonge souvent après la séparation dans la pensée : « en effet, selon moi, par le contact avec la beauté, par sa présence assidue auprès d'elle, il enfante ce qu'il portait en lui depuis longtemps, il le procréé ; présent ou absent, sa pensée revient vers cet être, et il nourrit en commun avec lui ce qu'il a procréé²². » Le terme *phantasia* et ses dérivés n'interviennent cependant pas dans le texte du *Banquet*, si ce n'est qu'on trouve une occurrence du verbe *phantasmai* (211a) pour désigner la forme d'apparition de la beauté intelligible à l'individu. Néanmoins, dans le *Phèdre*, à deux reprises (251a et 252b), le philosophe emploie le terme *agalma*, la « statue », pour désigner l'image intérieure de l'aimé que se constitue l'amant et à laquelle il rend hommage.

Aristote, comme la plupart de ses successeurs, fait des affections l'une des premières causes des perturbations du fonctionnement de la *phantasia* ; l'amour y figure en bonne place et le philosophe explique ainsi le phénomène courant des hallucinations visuelles qui surgissent pendant l'état de veille : « que soit admis un seul point, que nos déclarations rendent évident, à savoir que, quand l'objet extérieur a disparu, les sensations demeurent sensibles, qu'en outre nous nous trompons facilement au sujet des sensations, plongés que nous sommes dans nos affections (*pathêsîn*), les uns et les autres diversement, par exemple le lâche dans sa frayeur, l'amoureux dans son amour ; par suite, l'un croit voir (*dokein orân*) des ennemis à la suite d'une petite ressemblance et l'autre, l'objet aimé ; et la moindre

Beauté, et qui touchât la vue – et il en serait de même de tous les objets dignes de notre amour. Or la Beauté a le privilège d'être ce qu'il y a de plus éclatant au regard et de plus digne d'être aimé.

¹⁹ *Ibidem*, 249e-253c.

²⁰ Platon, *Le banquet*, 210d.

²¹ *Ibidem*, 211d-212a.

²² *Ibidem*, 209c.

similitude fait d'autant plus apparaître ces illusions qu'on est davantage sous le coup de l'émotion²³. » La cause de cette illusion est alors double : d'une part les passions viennent altérer le jugement que nous portons sur les données sensorielles, d'autre part, le mouvement causé par la sensation et transmis à la *phantasia* (« mouvement produit par la sensation en acte ») se poursuit par déplacement d'air sous forme d'une impression même quand l'objet qui l'a provoqué a disparu. Aristote utilise pour cela la comparaison avec la course d'un projectile (459a) : « par suite, il est nécessaire que cela se passe aussi dans l'organe siège de la sensibilité, puisque la sensation en acte est une sorte d'altération. C'est pourquoi l'impression n'est pas seulement dans les organes sièges de la sensation, mais aussi dans les organes qui ont cessé de sentir, et elle est au fond et en surface. » Cela explique pour lui notamment le phénomène de persistance rétinienne, mais aussi celui du rêve.

En effet, durant le sommeil, non seulement pensée et sensation cessent de collaborer, mais en outre les sens sont au repos et les impressions antérieures convergent vers la sensibilité pour produire des apparences, « résidu de la sensation en acte » (461b) : « l'objet semblable paraît être l'objet véritable même » (*ibidem*). Précisant sa définition initiale – « il est évident que le rêve appartient à la sensibilité (*to aisthētikos*), en tant qu'elle est douée d'imagination (*phantastikon*) » en 459a –, Aristote fait du rêve « une sorte d'image (*phantasma*) [qui] se produit dans le sommeil ». Il rappelle cependant que toute image surgie dans le sommeil n'est pas un rêve (462a). Elle ne doit pas être suscitée par un élément de l'environnement du dormeur (lampe ou bruit) ; il conclut ainsi que « l'image qui provient du mouvement des impressions sensibles, quand on est dans le sommeil, en tant que l'on dort, voilà le rêve²⁴. » Or les deux phénomènes, celui du rêve et celui de la passion, peuvent souvent se conjuguer, puisqu'Aristote notait déjà dans les *Problèmes* : « Le rêve survient quand le sommeil nous prend après qu'on a pensé et qu'on a eu des objets sous les yeux. C'est d'ailleurs pour cela que nous voyons surtout en rêve ce que nous faisons, ce que nous allons faire ou ce que nous voulons faire. Car c'est à cela avant tout que s'appliquent le plus souvent raisonnements et représentations (*logismoi kai fantasiai*²⁵). » Aristote adopte donc une attitude plus rationaliste et physiologique dans l'explication du phénomène des songes que nombre de ses contemporains qui y voyaient un don des dieux aux mortels à valeur d'avertissement ou de présage.

Cette explication physiologique est reçue par la plupart des scientifiques et des artistes, même si la plupart a bien du mal à renoncer au caractère divinatoire des songes. Depuis Homère qui différencie les songes menteurs surgis de la porte d'ivoire et ceux véridiques venus de la porte de corne, les classifications furent nombreuses ; les plus célèbres sont celle de Posidonius et celle d'Artémidore. La première est reprise par Cicéron qui identifie trois types de rêves d'origine divine : celui accordé à l'âme apparentée aux dieux, celui transmis par l'intermédiaire d'un fantôme – âme d'un défunt – et enfin celui délivré par le dieu lui-même²⁶. La seconde est notamment évoquée par Macrobe dans le *Commentaire au songe de Scipion*²⁷ : elle propose cinq catégories de rêves :

* trois formes de rêves divinatoires,

²³ Aristote, *Parva naturalia*, « Des rêves », 460b.

²⁴ *Ibidem*, 462a : « τὸ φάντασμα τὸ ἀπὸ τῆς κινήσεως τῶν αἰσθημάτων, ὅταν ἐν τῷ καθεύδειν ἦ, ἢ καθεύδει, τοῦτ' ἐστὶν ἐνύπνιον ».

²⁵ Aristote, *Problèmes*, XXX, 14-957b.

²⁶ Cicéron, *De divinatione*, I, 64.

²⁷ Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion*, I, 3, 1-11.

– ὄνειρος ou *somnium* : le « songe », qui dit la vérité sous forme voilée et exige une interprétation.

– ὄραμα ou *uisio* : la « vision », qui représente au dormeur une scène qu'il vivra, généralement à brève échéance.

– le χρηματισμός ou *oraculum* : l'« oracle », qui voit apparaître un personnage d'autorité (parent, héros, prêtre ou dieu) ayant pour mission d'annoncer un événement ou de délivrer un avertissement.

* deux formes de rêves sans aucun caractère divinatoire :

– ἐνύπνιον ou *insomnium* : la « vision interne au songe », que Macrobe glose ainsi « quand une préoccupation oppressante d'origine psychique, physique ou extérieure s'offre au dormeur sous la forme dont elle l'obsédait, éveillé » ; Macrobe précise le cas de la « préoccupation d'origine psychique » en citant l'exemple de l'amoureux qui « rêve qu'il jouit de l'être aimé ou qu'il en est privé²⁸ [...] ». Il souligne encore que ce nom d'*insomnium* lui vient du fait qu'on ne lui accorde foi que durant le temps du rêve, quand on l'a sous les yeux, mais en aucun cas après²⁹. À l'appui de ses propos, il cite Virgile qui associe les *insomnia* aux rêves de la porte d'ivoire³⁰ tandis que les « ombres véritables » surgissent de la porte de corne. Le Mantouan évoque les *insomnia* de la reine Didon, éprise du héros Énée³¹ au point de n'en plus dormir. Macrobe commente ainsi cet exemple : « [Virgile] décriv[ait] ainsi l'amour, dont le tourment est toujours suivi d'*insomnia*³². »

– le φάντασμα ou *uisum* – Macrobe impute cette dernière traduction à Cicéron – : le « fantasma », qui, selon lui,

se produit entre veille et repos profond, dans cette espèce, comme on dit, de première brume du sommeil, quand le dormeur, qui se croit encore éveillé alors qu'il commence tout juste à sommeiller, rêve qu'il aperçoit, fondant sur lui ou errant çà et là, des silhouettes qui diffèrent des créatures naturelles par la taille ou par l'aspect ainsi que diverses choses confuses, plaisantes ou désordonnées. À cette catégorie appartient aussi l'ἐπιάλτης³³, qui selon la croyance populaire s'empare des dormeurs et, pesant sur eux de tout son poids, les écrase de façon perceptible.

Comme on le voit dans la précédente énumération, le *phantasma* appartient à la catégorie des rêves les moins nobles, dérivés de nos impressions sensibles et de nos préoccupations quotidiennes. Il est moins noble encore que l'*énupnion* puisqu'il ne présente au dormeur que des chimères ou monstres forgés de toute pièce.

C'est à ces rêves-là que s'attache le philosophe athée et matérialiste qu'est Lucrèce qui conteste toute portée divinatoire aux rêves et qui s'applique plutôt à exposer les mécanismes physiologiques de leur apparition. Dès le premier livre du *DRN*, alors même qu'il ne les traitera qu'au quatrième livre, dans un exposé programmatique et en prenant l'exemple d'Ennius, qui relate qu'Homère lui apparut dans ses songes, Lucrèce annonce qu'il traitera des apparitions oniriques des défunts :

[...] et quae res nobis uigilantibus obuia mentes

²⁸ *Ibidem*, I, 3, 4.

²⁹ *Ibidem*, I, 3, 5.

³⁰ Virgile, *Énéide*, VI, 893-896.

³¹ *Ibidem*, IV, 3-5 & 9.

³² Macrobe, *Commentaire...*, I, 3, 6, dont sont extraites toutes les citations de la typologie qui suit.

³³ Il s'agit du démon incube à qui les Anciens imputaient le cauchemar angoissant (Dioscoride, III, 140, 3 et Artémidore, II, 32).

*terrificet morbo adfectis somnoque sepultis,
cernere uti uideamur eos audireque coram
morte obita quorum tellus amplectitur ossa*³⁴.

Il est intéressant de voir que, suivant la tradition mentionnée plus haut, Lucrèce situe ces apparitions de défunts dans deux contextes, celui de la maladie, qu'elle soit physique ou morale, dans le cas de la passion, et celui du rêve. S'il prend l'exemple des défunts, c'est à la fois pour s'inscrire dans le cadre du *topos* littéraire que constituent ces apparitions, ainsi que pour souligner leur caractère impossible, plus encore que celle de gens éloignés. Dans le quatrième livre, donc, suivant Aristote, il rappelle que les rêves s'enracinent dans les activités quotidiennes ou dans les objets auxquels on attache un intérêt particulier :

*Et quo quisque fere studio deuinctus adhaeret,
aut quibus in rebus multum sumus ante morati,
atque in ea ratione fuit contenta magis mens,
in somnis eadem plerumque uidemur obire ; [...]
Cetera sic studia atque artes plerumque uidentur
in somnis animos hominum frustrata tenere.
Et quicumque dies multos ex ordine ludis
adsiduas dederunt operas, plerumque uidemus,
cum iam destiterunt ea sensibus usurpare,
relicuas tamen esse uias in mente patentis
qua possint eadem rerum simulacra uenire.
Per multos itaque illa dies eadem obuersantur
ante oculos, etiam uigilantes ut uideantur
cernere saltantis et mollia membra mouentis,
et citharae liquidum carmen chordasque loquentis
auribus accipere, et consessum cernere eundem
scenaique simul uarios splendre decores :
usque adeo magni refert studium atque uoluptas,
et quibus in rebus consuerint esse operati
non homines solum sed uero animalia cuncta*³⁵.

Il est intéressant de relever dans cette longue citation un lexique qui est amené à connaître une grande postérité puisque nous le retrouverons dans nombre de textes littéraires par la

³⁴ Lucrèce, *DRN*, I, 132-135 :

[...] et quels sont ces objets dont la rencontre frappe de terreur notre esprit, éveillé mais affaibli par la maladie, ou encore enseveli dans le sommeil, au point que nous croyons voir et entendre face à face des êtres frappés par la mort, et dont la terre recouvre les ossements.

³⁵ Lucrèce, *DRN*, IV, 962-965 & 971-986 :

Et quels que soient les objets de notre prédilection et de notre attachement, ou ceux qui nous ont tenus longtemps occupés, et qui ont exigé de notre esprit une attention particulière, ce sont ceux-là mêmes que nous croyons voir se présenter à nous dans les rêves. [...] Toutes les passions, tous les sujets d'étude, occupent ainsi de leurs vaines images l'esprit des hommes dans les rêves. Vois tous ceux qui pendant de nombreux jours ont été les spectateurs attentifs et fidèles des jeux du cirque ; quand ils ont cessé d'en jouir par les sens, le plus souvent il reste encore dans leur esprit des voies ouvertes par où peuvent s'introduire les images de ces objets. Aussi pendant bien des jours encore, ces mêmes images rôdent devant leurs yeux, et, même éveillés, ils croient voir des danseurs se mouvoir avec souplesse ; leurs oreilles perçoivent le chant limpide de la cithare et la voix des instruments à cordes, ils contemplent la même assemblée, et voient resplendir en même temps les décors variés de la scène. Telle est l'influence des goûts, des plaisirs, des travaux habituels, non seulement chez les hommes mais même chez tous les animaux.

suite. Le verbe *inbaereo* évoque l'attachement affectif, tandis que l'hallucination visuelle déclenchée par l'obsession, de jour comme de nuit, est exprimée par l'expression *eadem obuersantur / ante oculos*. Il est également intéressant pour la suite de noter ici la précision et les détails dans la description de la vision des divertissements du cirque. Enfin, le terme latin employé pour désigner l'apparition est *simulacrum*, équivalent latin d'*eidôlon*, qui désigne, comme nous l'avons expliqué plus haut, la pellicule atomique dégagée par les objets. Pour le philosophe latin, conformément à la doctrine épicurienne formulée dans la *Lettre à Hérodote*, le rêve est un cas particulier d'un phénomène général : la vision intérieure, ou vision en absence des objets. Elle est provoquée par le mouvement des simulacres dans l'espace, après qu'ils ont été détachés de l'objet-source et parfois loin de lui, ou épars, ou déchirés, ou recombinaés. Ils peuvent frapper nos yeux, suscitant le phénomène de la vision sensible, ou, quand ils sont extrêmement subtils (*tenues*), pénétrer directement à travers certains « accès restés ouverts » jusqu'à atteindre directement le « sens » (*sensum*) de notre âme, sans passer par l'organe sensible³⁶. C'est ce qui explique, pour Lucrèce, la vision des défunts pendant le sommeil,

[...] *usque adeo, certe ut uideamur cernere eum quem
relicta uita iam mors et terra potitas*³⁷,

dont les simulacres errent encore sur terre, même si eux n'y sont plus. Du fait de leur subtilité, ils atteignent directement notre âme, surtout pendant le sommeil, quand les organes sensoriels sont au repos et quand la mémoire ne vient plus nous rappeler qu'ils sont morts (IV, 763-767). Par la suite, Lucrèce traite d'un certain nombre de problèmes, comme celui du mouvement des images perçues en rêve ou celui du mécanisme qui nous permet de convoquer à loisir les images que l'on veut voir, en l'absence de l'objet-source. L'Épicurien explique ce dernier phénomène par le fait que l'on ne peut distinguer avec clarté, à cause leur ténuité, tous les simulacres ; aussi notre esprit ne prête-t-il attention qu'à ceux auxquels il s'attend (IV, 802-815). C'est donc une forme d'auto-suggestion qui permet à Lucrèce de résoudre cette difficulté.

Pour en revenir au sujet qui nous préoccupe plus particulièrement, celui de la passion amoureuse, comme chez Aristote, Lucrèce accorde une attention particulière au lien entre rêve et passion amoureuse : la succession d'exemples variés chez les bêtes et chez les hommes censée illustrer la persistance des centres d'intérêts principaux dans les rêves est conclue par le rêve érotique adolescent, provoqué par la vision onirique « des simulacres de diverses personnes qui lui présentent un visage charmant (*praeclari*), un teint sans défaut³⁸ » et entraînant l'éjaculation nocturne³⁹. Ce cas offre au philosophe une transition parfaite pour évoquer ensuite les illusions de la passion amoureuse.

Lucrèce souligne en effet le danger de la passion amoureuse qui vient leurrer notre capacité d'analyser les données sensibles :

Hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor

³⁶ Lucrèce, *DRN*, IV, 728-731 & 745-748. Sur ce sujet, voir J. Pigeaud, « Voir, imaginer... », p. 39 sur ces deux visions, qui précise que la vision par les organes des sens est « la plus fiable ».

³⁷ Lucrèce, *DRN*, IV, 760-761 :

[...] l'illusion est telle que nous croyons réellement voir ceux que la vie a déjà quittés et que la terre et la mort tiennent en leur pouvoir.

³⁸ Lucrèce, *DRN*, IV, 1032-1033.

³⁹ Aristote, dans les *Problèmes*, X, 16-892a, explique que l'éjaculation nocturne est toujours jointe à l'imagination (*meta phantasias*).

*stillant gutta, et successit frigida cura.
Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt
illius, et nomen dulce obuersatur ad auri*⁴⁰.

L'Épicurien décrit en ces termes les illusions de la passion amoureuse, qui sont étroitement mises en lien, par la reprise du verbe *obuersatur*, avec les hallucinations causées par les maladies et le rêve. L'Amour est d'abord affaire de visions intérieures, qui imposent une sorte de taie (*obuersatur*) sur nos yeux, au point de faire défiler sur notre écran intérieur des images ou des sons plus puissants que ceux que nous fournissent nos sens. J. Pigeaud⁴¹, à partir de l'analyse du rêve érotique, montre que, pour Lucrèce, l'amour est avant tout un besoin physiologique, causé par l'humeur (*umor*). L'amour passion (*amor*) et obsessionnel qu'on a greffé, grâce à la rhétorique, sur ce besoin, est alors un désir qui devient rapidement un délire, grâce à la rhétorique ; Lucrèce le rappelle en montrant les subtilités verbales avec lesquelles les hommes trompent leurs impressions sensibles quant à la beauté de leur maîtresse.

*Et tamen implicitus quoque possis inque peditus
effugere infestum, nisi tute tibi obuius obstes,
et pratermittas animi uitia omnia primum
aut quae corpori' sunt eius quam praepetis a cuis.
Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci,
Et tribuunt ea quae non sunt his commoda uere*⁴².

Dans le passage cité, le champ lexical de l'aveuglement d'abord physique puis mental est mis en relief par l'emploi à deux reprises du préfixe *ob-* qui annonce l'adjectif *caeci*. C'est le désir concentré sur un seul être et soutenu par la rhétorique, voire par la littérature, qui vient aveugler les sens physiques des amoureux et leur représente la réalité autre qu'elle n'est.

Or, J. Pigeaud démontre surtout que le rêve érotique est « l'essence de l'amour », car il incarne « la réalité du physiologique associée à l'illusion des images⁴³ », car le désir se nourrit essentiellement d'images, de « simulacres », que le philosophe romain qualifiait de *pabula amoris*⁴⁴, « aliment de l'amour ». Or, le drame de la passion amoureuse, c'est que ces simulacres, dont l'amoureux jouit certes par les sens, et en premier lieu par les yeux (IV, 1078), avant de goûter aux plaisirs du toucher, sont trop ténus pour constituer une nourriture de quelque consistance, qui puisse rassasier le désir qu'ils ont excité :

Ex hominis uero facie pulchroque colore

⁴⁰ Lucrèce, DRN, IV, 1059-1062 :

C'est ainsi que Vénus distille dans notre cœur les premières gouttes de sa douceur, à laquelle succède le souci glacial. Car, en l'absence de l'objet aimé, toujours son image est présente à nos yeux, toujours son doux nom obsède notre oreille.

⁴¹ J. Pigeaud, « Le rêve érotique dans l'Antiquité gréco-romaine : l'oneirogmos », *Littérature, Médecine, Société – Rêves et insomnies*, 3, 1981, p. 10-23 et ici p. 16-19.

⁴² Lucrèce, DRN, IV, 1149-1154 :

Et pourtant, même engagé et embarrassé dans le piège, pourrait-on échapper à l'ennemi, si l'on ne se faisait obstacle à soi-même, en fermant les yeux sur toutes les tares morales ou physiques de celle que l'on désire et que l'on veut. C'est le défaut le plus fréquent chez tous les hommes aveuglés par la passion, d'attribuer à celles qu'ils aiment des mérites qu'elles n'ont pas.

⁴³ J. Pigeaud, « Le rêve érotique... », p. 19.

⁴⁴ Lucrèce, DRN, IV, 1063.

*nil datur in corpus praeter simulacra fruendum
tenuia ; quae uento spes raptast saepe misella.
Ut bibere in somnis sitiens quom quaerit, et umor
non datur, ardorem qui membris stingere possit,
sed laticum simulacra petit frustraue laborat,
in medioque sicut torrenti flumine potans ;
sic in amore Venus simulacris ludit amantis,
nec satiare queunt spectando corpora coram,
nec manibus quicquam teneris abradere membris
possunt, errantes incerti corpore toto⁴⁵.*

Lucrèce souligne notamment par le rejet de *tenuia* la frustration contenue dans les simulacres qui ne peuvent assouvir le désir qu'ils éveillent. L'amoureux est ainsi condamné à vivre constamment le supplice de Tantale ou celui du rêveur, dont il est rapproché, car tous deux sont victimes des illusions causées par les images.

Ce qui rapproche aussi le rêveur de l'amoureux c'est, pour le philosophe, que tous deux ont leur raison suspendue. Il considère en effet que l'amoureux peut se sauver par une véritable thérapeutique mentale :

*Sed fugitare decet simulacra, et pabula amoris
absterrere sibi, atque alio conuertere mentem,
et iacere umorem conlectum in corpora quaeque,
nec retinere, semel conuersum unius amore,
et seruare sibi curam certumque dolorem⁴⁶.*

Il invite ses lecteurs, captifs de leur passion pour un être unique, par laquelle ils sont obnubilés (*conuersum* et *obseruatur*, au vers 1062⁴⁷ comportent la racine *uert-* employée à la voix passive), en faisant un effort de volonté, à « détourner » (*conuertere*, la racine *uert-* est ici active) leurs yeux intérieurs, ceux de leur esprit, vers d'autres sujets de préoccupation ou même vers la réalité et sa diversité, pour se concentrer sur les données des sens. Cette thérapeutique mentale doit être doublée d'une thérapeutique physique : l'homme doit se délester dans le premier corps venu de sa semence (*umor*) afin que la pression de cette dernière, excitée par les images, ne vienne pas nourrir l'amour dans un esprit qui, en se focalisant sur les simulacres d'un seul être, se persuadera qu'il est le seul à pouvoir le combler.

En conclusion, il semble donc que le rêve et la passion amoureuse, souvent associés, apparaissent aux yeux des philosophes antiques comme les lieux privilégiés d'une

⁴⁵ Lucrèce, DRN, IV, 1094-1104 :

Mais d'un beau visage et d'un bel incarnat, rien ne pénètre en nous dont nous puissions jouir, sinon des simulacres, d'impalpables simulacres, espoir misérable que bientôt emporte le vent. Semblables à l'homme qui, dans un rêve, veut apaiser sa soif, et ne trouve pas d'eau pour éteindre l'ardeur qui le consume : il s'élançait vers des simulacres de sources, il s'épuise en vains efforts, et demeure assoiffé au milieu du torrent où il s'efforce de boire ; ainsi les amoureux sont-ils les jouets des simulacres de Vénus. Ceux-ci ne peuvent les rassasier par la vue de l'être aimé ; leurs mains ne sauraient détacher une parcelle de ces membres délicats sur lesquels ils laissent errer leurs caresses incertaines.

⁴⁶ Lucrèce, DRN, IV, 1063-1067 :

Mais il convient de fuir sans cesse ces simulacres, de repousser ce qui peut nourrir notre amour, de tourner notre esprit vers d'autres objets ; il vaut mieux jeter dans le premier corps venu la liqueur amassée en nous que de la garder pour un unique amour qui nous prend tout entiers, et de nous réserver la peine et la douleur certaines.

⁴⁷ Cf. *supra*, p. 9.

interprétation erronée du témoignage des sens, voire de phénomènes d'hallucination. Aristote en particulier impute ces erreurs aux dysfonctionnements de la *phantasia*, soit qu'elle « tourne à vide », en l'absence de données sensibles, comme dans les rêves, soit qu'elle soit altérée par une passion comme l'amour. Lucrèce, quant à lui, à la suite d'Épicure, s'il n'évoque pas la *phantasia* proprement dite, mais seulement les « simulacres » (*eidōla/simulacra*) invite à se défier des illusions de l'esprit même, aveuglé par ces simulacres. Détachés de leur objet-source, ils assiègent la conscience du dormeur ou de l'amoureux. Ils lui laissent croire alors qu'une personne unique peut assouvir un besoin physiologique récurrent, aisément métamorphosé, par les simulacres et la rhétorique, en désir passionnel et inextinguible. Dans ces deux cas, il semble donc que la *phantasia* chez Aristote, ou la « vision intérieure et immédiate », celle de l'âme, chez Lucrèce, prennent le pas sur les données des sens, qui, elles, ne peuvent pas être fausses.

Le point de vue du moraliste : la phantasia dans l'Erôtikos de Plutarque

Pour conclure ce parcours philosophique, il est intéressant de voir comment le moraliste Plutarque a pu recevoir l'héritage des doctrines philosophiques antique, avant de le transmettre à son tour à ses successeurs. Dans l'*Erôtikos* – ou *Dialogue sur l'amour*⁴⁸ –, il propose en effet une synthèse intéressante des discours précédents. Nourri essentiellement par la philosophie de Platon, son traité fait de la beauté terrestre un « miroir » (765a-b puis 765a-766b) de la beauté céleste, qui permet à l'Amour d'en raviver la mémoire dans les âmes oublieuses. Développant cette métaphore, il fait d'Amour le fils d'Iris, la déesse de l'arc-en-ciel, car il se sert, dans le domaine moral, du même principe physique, celui de la réfraction, qui « nous f[ai]t croire que tout ce que nous voyons (*tu phantasmatos*) se trouve dans le nuage⁴⁹ » dans le cas de l'arc-en-ciel ; quant il s'agit de l'amour, le « nuage » c'est la beauté terrestre. L'amant sage, lui, ne s'arrête pas au miroir cependant, sous peine, comme Ixion, d'embrasser une nuée (766a). Il dépasse les apparences terrestres qui ne servent que d'aide-mémoire. Plutarque évoque ainsi les trois comportements possibles vis-à-vis de cette de passion. Certains tentent de l'étouffer par tous les moyens ou, à l'inverse, de l'assouvir à tout prix, tandis que quelques-uns, beaucoup plus rares, s'essaient à en régler la puissance, « absolument comme on règle un feu, de telle sorte qu'il n'en reste dans l'âme qu'une lumière (*phōs*) brillante accompagnée de chaleur » (765b). Réfutant alors Épicure – et Lucrèce –, il conteste que cette excitation produise du sperme, évoquant au contraire l'épanouissement général de l'âme, se conformant ainsi à la théorie platonicienne⁵⁰. Cet état de bonheur permet d'accéder alors à une vision supérieure, selon lui :

Il ne faut que peu de temps pour dépasser le corps de ceux que l'on aime, se porter vers le fond de leur être et s'attacher à leur âme (*tu êthous*), que les yeux, soudain dessillés, aperçoivent ; l'on entre alors avec eux dans un étroit commerce de paroles et d'actions, à la condition qu'ils retiennent dans leurs esprits (*en tais dianoiāis*) au moins quelque vestige (*perikomma*), quelque image (*eidōlon*) de la beauté absolue⁵¹.

Le principal intérêt du traité de Plutarque réside cependant dans la réinterprétation qu'il propose de la définition – empruntée au *Phèdre* – de l'amour comme délire (*mania*) non

⁴⁸ Plutarque, *Moralia*, 47.

⁴⁹ *Ibidem*, 765f.

⁵⁰ Platon, *Phèdre*, 251d-252b.

⁵¹ Plutarque, *Mor.*, 765c-d.

pathologique mais d'origine divine. L'écrivain différencie notamment le délire amoureux des délires prophétique, bachique, poétique et martial en montrant qu'il ne connaît ni trêve ni remède⁵², que l'aimé soit présent ou absent. Il ajoute alors, pour illustrer la préoccupation constante de l'amant :

On a dit que les fictions (*poiëtikai phantasiai*) poétiques, à cause de la force (*energeian*) avec laquelle elles s'imposent, sont comme des rêves (*enupnia*) de gens éveillés, mais cela est bien plus vrai de l'imagination (*ai [phantasiai]*) des amoureux, qui se figurent parler à la personne aimée, l'embrasser ou lui adresser des reproches, alors qu'elle est loin ! Les impressions que font les objets (*phantasiai*) sur notre vue, en général, s'effacent et disparaissent vite de notre esprit (*dianoian*), comme une peinture sur fond humide ; au contraire, les yeux de l'amant retiennent l'image (*eikones*) de l'aimé comme si elle était peinte à l'encaustique et gravée avec l'aide du feu ; cette image (*eidôla*) reste dans la mémoire où elle est douée d'une vie propre, du mouvement et de la voix, et s'y conserve à tout jamais. Le Romain Caton disait que 'l'âme de l'amant vit dans celle de l'aimé', <mais moi, je dirais plutôt que toute l'âme de l'aimé>, avec sa personnalité (*to eidos*), son caractère (*to êthos*), sa conduite (*o bios*) et ses actions (*ai praxeis*) <est présente dans celle de l'amant⁵³>.

Ce passage est particulièrement intéressant puisqu'il met en lien les traditions philosophiques platonicienne mais aussi aristotélicienne – en particulier avec l'image constituée dans la *phantasia* avant d'être gravée dans la mémoire de l'amant –, la thématique du rêve – qui apparaît comme le meilleur comparant de cette *phantasia* dérégulée par l'amour, ainsi que chez Lucrèce – et enfin l'activité des poètes, dont l'« imagination » est rapprochée de celle des amoureux. Le poète et l'amoureux ont ainsi en commun une *phantasia* puissante, dotée notamment d'une grande *enargeia*, comme l'indiquent les détails sur le mouvement et sur la voix, ainsi que sur la netteté et la « force » (*energeian*) de la représentation. La *phantasia* finit ainsi souvent, chez l'individu amoureux, mais aussi chez les lecteurs des poètes, par substituer ses propres images, retravaillées et conservées dans la mémoire, à celles fournies par les sens.

Il est en outre particulièrement intéressant de relever l'antanaclase sur le terme *phantasia*. Lors de la deuxième occurrence, en effet, il est employé dans son acception aristotélicienne qui en fait l'interface entre le sensible et l'intelligible, l'étape transitoire entre l'image de l'objet formée par les sens *in praesentia* et celle conservée par la mémoire *in absentia*. Cependant, dans la première occurrence, *phantasia* prend le sens plus moderne de « création, invention imaginaire » qu'on trouve illustré notamment chez Quintilien⁵⁴ :

Les Grecs appellent *phantasia* (nous pourrions bien l'appeler *uisio*) la faculté de nous représenter (*repraesentantur*) les images (*imagines*) des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux (*ut eas cernere oculis [...] uideamur*) et de les tenir devant nous. Quiconque aura bien pu le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions (*adfectibus*). Quelques auteurs appellent *euphantasiôtos* (doué d'une vive imagination), l'homme apte à se représenter (*finget*) de la façon la plus vraie les choses, les paroles, les actions ; c'est à vrai dire un pouvoir qu'il nous sera au reste facile d'acquérir, si nous le voulons. Dans le désœuvrement (*otia*) de l'esprit ou les espoirs chimériques (*spes inanes*) et ces sortes de rêves, que l'on fait tout éveillés (*uelut somnia quaedam uigilantium*), nous sommes hantés par les visions (*nos [...] imagines prosecuntur*) dont je parle et nous croyons (*uideamur*)

⁵² Plutarque, *Mor.*, 758d-759b.

⁵³ *Ibidem*, 759b-759d.

⁵⁴ Sur le passage de l'*enargeia*, caractéristique des représentations claires de la *phantasia*, du lexique philosophique au lexique rhétorique, voir P. Galand, *Les yeux de l'éloquence...*, p. 99-101 & 123-126.

voyager, naviguer, combattre, haranguer les peuples, disposer de richesses que nous n'avons pas ; nous n'avons pas l'impression que nous rêvons (*cogitare*), mais que nous agissons : ne pourrions-nous pas mettre à profit ce désordre de l'esprit (*animi uitium*)⁵⁵ ?

Dans ce bref extrait, Quintilien commence par donner à la *phantasia* son acception traditionnelle philosophique, même s'il infléchit déjà son sens, en insistant sur son usage *in absentia*. Il veut en effet se servir du pouvoir de cette faculté pour convoquer des images sur demande, capables de susciter l'émotion de l'artiste, qu'il communiquera ensuite à son public. De là, franchir le pas de la re-présentation (*repraesentare*), de la vision (*cernere*) à la fiction (*ingere*) absolue, à la création d'images, qui ne seront pas forcément tirées de l'expérience directe, est relativement aisé : la faculté naturelle peut être développée par l'exercice du « rêve éveillé », de « l'hallucination volontaire » car toutes deux ont un élément commun, l'*enargeia/enidentia*⁵⁶ qui, dans les textes homériques, qualifiait la clarté des visions dans les songes⁵⁷, avant que l'adjectif *enargês* ou le nom *enargeia* ne soient repris dans le lexique philosophique. Faire de la *phantasia* libérée par le songe la matrice et le modèle de la *phantasia* poétique est en quelque sorte un retour aux origines, notamment grâce à la notion d'*enargeia* attachée à ses visions, notion qui réapparaît dans le monde littéraire après un détour philosophique, entraînant dans son sillage la *phantasia*. Il faut donc, comme l'écrit, Quintilien mettre à profit les dysfonctionnements de cette faculté (*animi uitium*) sous l'influence du rêve ou de la passion, afin de produire une image mentale et d'en donner une description détaillée (*ekphrasis*). Cette dernière nourrira un discours, un poème, une interprétation et sera communiquée au lecteur, en même temps que l'émotion suscitée par cette image dans l'esprit de l'écrivain.

L'HALLUCINATION AMOUREUSE CHEZ LES POETES ANTIQUES

Naissance des fantômes

Nous nous intéresserons donc, désormais, aux motifs et à la poétique issue de cette inspiration de la *phantasia* libérée par le songe, ou par la passion amoureuse puisque nous avons montré la similitude de leurs effets, relevée déjà par nombre de philosophes. Après avoir étudié le mécanisme de la vision intérieure d'un point de vue théorique, il convient désormais de voir comment les auteurs littéraires, de leur côté, ont choisi de l'exprimer. Nous réduirons notre corpus essentiellement aux poètes érotiques, même si le motif se trouve chez de nombreux autres auteurs, auxquels nous ferons parfois référence. Ensuite, chez ces auteurs, nous nous proposons d'étudier plus spécifiquement le *topos* de l'apparition hallucinatoire de la bien-aimée à son poète, qu'il soit endormi ou éveillé et qu'elle soit morte ou vivante – quoique toujours absente.

Pour commencer notre enquête, il convient de s'intéresser aux théories antiques sur les fantômes⁵⁸. Nous avons déjà vu dans notre première partie que les âmes des défunts étaient

⁵⁵ Quintilien, *Institution Oratoire*, VI, 2, 29-30.

⁵⁶ Quintilien, *IO*, VI, 2, 32.

⁵⁷ Pour des références plus précises, et en général sur la poétique de l'*enargeia* inspirée du songe, voir P. Galand, *Les yeux de l'éloquence...*, p. 123-134.

⁵⁸ Dans son introduction à son ouvrage consacré au rêve chez Augustin, M. Dulaey, *Le rêve dans la vie et la pensée de Saint Augustin*, Turnhout, Brepols, 1973, p. 1 considère que l'apparition de défunts est un trait plus typique de la littérature latine que de la littérature grecque et l'explique ainsi :

des protagonistes essentiels des songes divinatoires, dans la pensée cicéronienne ou dans celle de Macrobe. Cicéron, à la suite de Posidonius, considère en effet que les âmes des morts sont nombreuses dans les airs, particulièrement auprès du lit des mourants, auxquels elles accordent le pouvoir de prophétie⁵⁹. Pour autant, comme cet auteur le précisait ailleurs, en particulier dans le *Songe de Scipion*, les âmes bonnes, c'est-à-dire celles qui étaient le moins asservies aux désirs du corps, sont généralement promptes à s'arracher de l'espace terrestre pour se retirer dans les sphères supérieures⁶⁰. Au contraire, celles qui se sont trop abandonnées aux plaisirs sensuels restent attachées à la terre, même après la disparition du corps dans lequel elles étaient encloses. La même idée se retrouve chez Plutarque, plus particulièrement dans le domaine amoureux : ceux qui ne sont pas parvenus à sublimer leurs désirs jusqu'à la contemplation désintéressée de la beauté sont condamnés sur terre à un plaisir bref et toujours insatisfait. Pire encore, la souffrance les harcèle même après la mort, contrairement au véritable amant qui

ne songe pas non plus à s'échapper [de l'au-delà] pour revenir ici et rôder devant les portes des chambres des jeunes mariés, pareil à ces visions de cauchemars que sont les fantômes (*duoneira phantasmata*) des hommes et des femmes épris des plaisirs du corps et que l'on a tort d'appeler des amants⁶¹.

Cette dernière mention a également une origine platonicienne : dans le *Phédon*, Socrate explique en effet que l'âme asservie au corps est incapable, après la mort, de se détacher de l'élément terrestre en elle qui l'alourdit ; elle en est réduite à errer près des tombeaux où elle demeure visible, à cause de son impureté, donnant naissance à « des spectres, des fantômes, images que font apparaître les âmes de ce genre⁶². » Ces âmes fantômes vagabondent ainsi jusqu'à ce qu'elles retrouvent un corps adéquat à occuper, généralement un corps adonné à la débauche. Cette idée sera reprise ensuite par Synésios de Cyrène, dans son *Traité sur les songes*, dans lequel il explique que c'est même par les rêves que l'« âme pneumatique » – le « véhicule de l'âme » – étroitement associée chez lui à la *phantasia*, peut prévoir sa destinée dans l'au-delà, devenue

un dieu (*theos*), un démon multiforme (*daimon pantodapos*) [ou] un fantôme (*eidolon*⁶³). » Si jamais elle s'alourdit par une vie de dépravation, elle s'enfonce « dans les cavités de la terre et, par inclination naturelle, il s'y tapit, repoussé dans les espaces souterrains. C'est en effet le lieu le plus approprié aux esprits humides, et là ils traînent la vie des mauvais génies qui leur

L'attention particulière qu'ils portent à l'aspect ominal du rêve les amène à accorder plus d'importance aux rêves où apparaissent les morts et les dieux. Non qu'ils aient eu plus que d'autres peuples de tels rêves, mais du moins étaient-ce les seuls rêves qui leur paraissent vraiment importants.

Et elle poursuit ainsi, p. 17, sur l'importance des croyances sur la vie après la mort :

Bref, le rêve était le lieu par excellence où apparaissaient les morts (Plaute, *Most.*, 490 *sqq.*), et il entretenait dans le peuple non éclairé la crainte des enfers (Cic, *Tusc.*, 1, 48). [...] Si les Romains portent une attention toute spéciale aux rêves où apparaissent les morts, c'est parce qu'ils s'intéressent de préférence à des récits qui font intervenir des êtres qui ne sont pas imaginaires, et ceci dans un passé relativement proche.

⁵⁹ Cicéron, *De divinatione*, I, 63-64.

⁶⁰ Voir, par exemple, *De republica*, VI, 28-29. La réflexion cicéronienne est naturellement nourrie de références au mythe d'Er dans la *République* de Platon.

⁶¹ Plutarque, *Mor.*, 766b.

⁶² Platon, *Phédon*, 81d : « ἅτα ψυχῶν σμιοειδῆ φαντάσματα, οἷα παρέχοντα αἰ τοιαῦται ψυχὰι εἶδωλα. »

⁶³ Synésios de Cyrène, *Traité sur les songes*, VII, 2.

est infligé comme châtement. Mais il est permis à l'imagination purifiée par le temps, la souffrance et d'autres vies de remonter⁶⁴.

Si le fantôme est encore appelé *eidolon* et non *phantasma* chez Synésios, c'est cependant la première fois qu'on voit apparaître spécifiquement l'idée que ce n'est pas l'âme divine (*nous*), mais sa partie imaginative, « pneumatique », le « char de l'âme », la *phantasia* qui peut, quand elle a été souillée, devenir « fantôme ».

Nous pouvons donc voir se dégager deux lignées de fantômes :

*l'une constituée par l'âme d'un défunt illustre, personnage d'autorité, qui vient délivrer un message, un conseil ou un avertissement au dormeur au cours d'un « rêve épiphanique⁶⁵ » : ce motif est extrêmement présent notamment dans l'épopée grecque et latine, cependant les apparitions de défunt(e)s féminines⁶⁶ sont fort peu nombreuses ;

*l'autre formée au contraire par les âmes douteuses, généralement anonymes, qui hantent particulièrement les individus attachés aux plaisirs physiques et qui risquent de partager ce sort un jour, en particulier les amoureux ;

*à ces deux sortes de fantôme est venue s'ajouter une troisième sorte, nous semble-t-il, précisément par le lien du rêve, même si l'on bascule alors du *chrématismos/oraculum* à l'*énupnion/insomnium* ou au *phantasma/uisum*, le fantôme amoureux, apparu lors d'hallucinations visuelles, voire auditives, qui font croire à l'amoureux que son aimé(e) est sans cesse devant ses yeux. Une des mentions les plus anciennes de ce phénomène se trouve dans l'*Odyssée* d'Homère où Pénélope se plaint en ces termes de son sommeil troublé par l'apparition onirique d'Ulysse :

Mais moi, le ciel m'afflige encore de mauvais songes ! Cette nuit, Il était à dormir près de moi ! Je Le retrouvais tel qu'Il partit pour l'armée ! quelle joie dans mon cœur ! car je croyais L'avoir en chair, non pas en songe⁶⁷.

Les échanges entre les différentes lignées sont particulièrement visibles chez les poètes érotiques où les mentions de ces apparitions ne consistent plus, comme chez Homère ou chez Virgile, en une brève allusion à l'obsession amoureuse de Pénélope ou de Didon. Avant de proposer quelques exemples, nous rappelons que nous avons écarté de notre corpus les songes à portée oraculaire qui se trouvent par exemple chez Lygdamus (III, 4) – même s'il mentionne brièvement que Néère hante ses rêves au vers 56 – ou chez Ovide, (*Amours*, III, 5) qui présagent de l'avenir de la relation amoureuse des poètes. Nous nous limiterons strictement aux apparitions des bien-aimé(s) dans les songes ou dans un contexte semi-onirique.

⁶⁴ *Ibidem*, VII, 3.

⁶⁵ Sur ce sujet, voir l'ouvrage de W. V. Harris, *Dreams and experience in classical Antiquity*, Cambridge, Ms et Londres, Harvard University Press, 2009, p. 23 et suivantes.

⁶⁶ Dans l'*Odyssée*, XI, 84-89 & 152-224, au cours de la nekya, Ulysse rencontre sa mère défunte, qu'il interroge longuement avant d'essayer, sans succès, de la serrer contre lui. Dans l'*Énéide*, Créuse apparaît à Énée alors qu'il la cherche partout : elle l'exhorte à partir sans elle et échappe à ses embrassements. Dans les deux cas, il ne s'agit pas à proprement parler d'un rêve mais les deux femmes sont décrites comme des ombres (*skia/umbra*), des images (*eidolon/imago*), des apparitions (*simulacrum*) avant d'être finalement comparées à des songes s'envolant quand on essaie de les saisir.

⁶⁷ Homère, *Odyssée*, XX, 87-90 :

αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ ὄνειρατ' ἐπέσσειεν κακὰ δαίμων.
τῆδε γὰρ αὖ μοι νυκτὶ παρέδραθε εἴκελος αὐτῷ.
τοῖος ἐών, οἷος ἦεν ἅμα στρατῷ· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
χαίρ', ἐπεὶ οὐκ ἐφάμην ὄναρ ἔμμεναι, ἀλλ' ὕπαρ ἦδη.

Le topos apparaît déjà, sous une forme condensée, dans les épigrammes grecques de l'*Anthologie palatine*⁶⁸ : elles évoquent la satisfaction érotique advenue ou interrompue en rêve. Une variante particulièrement intéressante pour notre propos à venir est proposée en V, 237 : Agathias se plaint non seulement de mal dormir mais même, le jour, « de veiller, mais sans rien voir, car le souci de Rhodanthê revient hanter son cœur » (vers 5-6). Les images mentales de l'aimée sont donc décrites comme des hallucinations qui font obstacle au témoignage des sens. Il implore alors que le sommeil au moins lui soit accordé pour jouir d'un rêve heureux avec son aimée. Enfin, trois autres pièces doivent encore retenir notre attention. L'épigramme V, 166 de Méléagre relate les souffrances imposées au poète par sa mémoire ; il redoute que sa bien-aimée n'ait conservé qu'une « froide image (*psuchra* (...) *eikasia*) » de ses baisers alors qu'il voudrait qu'elle soit, comme lui, torturée par son « fantôme » (*oneiron*), venant « abuser son âme » (*psuchapatèn*) en se couchant sur sa poitrine et sur ses lèvres (vers 3-6) ; il y a ici une claire allusion à l'*epialtês* mentionné aussi par Macrobe dans la catégorie des *phantasmata*. Pour terminer, les épigrammes V, 212 et 274, attribuées respectivement à Méléagre et à Paul le Silencieux font allusion à une marque gravée par l'amour au fond du cœur ou de l'âme des amants : elle est appelée *eikôn* (274, 1), « image », ou *tupos* (212, 4 et 274, 4), « empreinte ». Ces noyaux thématiques ou lexicaux sont ensuite réinvestis et amplifiés dans l'élégie érotique latine et néo-latine⁶⁹.

C'est Properce qui, le premier, illustre le topos en le reprenant dans quatre pièces dont trois qui en proposent un développement au-delà de quelques vers :

*II, 26, 1-20 : le poète relate qu'il a vu en songe Cynthie victime d'un naufrage ;

*IV, 6, 65-66 (mention la plus brève) : la Vestale Tarpéia implore le fantôme aimé (*umbra benigna*) de Tatius d'apparaître pendant son sommeil ;

*IV, 11, 81-84 : la pièce évoque les consolations trouvées par Paullus dans les rêves où Cornélia lui apparaît. Cette dernière l'exhorte à s'adresser à son image (*simulacra*) comme si elle allait lui répondre. L'ambiguïté, déjà notée par J. Bouquet⁷⁰, contenue dans l'emploi de *simulacrum* est intéressante : il est difficile de savoir si le terme renvoie à une apparition fantasmatique ou à une représentation figurée de Cornélia. Le poète ne tranche pas, mais ne donne pas non plus d'indication sur le contexte de la prosopopée apologétique de Cornélia : elle prétend « plaider sa cause » (*loquor pro me*, vers 27) devant les juges infernaux, tout en commençant par s'adresser à son époux, au premier vers, mais en terminant par une adresse générale à la deuxième personne du pluriel. Il est donc difficile d'imaginer qu'il s'agisse d'une apparition onirique, même si le poème est assurément prononcé par un fantôme, comme l'indiquent les références à la cendre et aux ossements.

*Enfin, en IV, 7, Cynthie, après son trépas, apparaît en songe à Properce. Le poète commence par affirmer la persistance d'une forme de vie après la mort, prenant position dans la polémique menée par la philosophie épicurienne et par Lucrèce en particulier qui contestait cette forme d'existence, avant d'annoncer que sa maîtresse lui est en effet apparue au cours du demi-sommeil qui suivit ses funérailles. Le passage est introduit,

⁶⁸ *Anthologie palatine*, V, 2 & 243. Ces épigrammes sont citées par V. Leroux dans son article « Le sommeil, refuge ou rival ? Sommeil élégiaque et écriture du 'dormir-veille' chez Jean Second et ses modèles », *Camenae*, 5, 2008, p. 4.

⁶⁹ J. Bouquet, « La nuit, le sommeil et le songe chez les Élégiques latins », *Revue des Études Latines*, 74, 1996, p. 182-211 et ici p. 183, explique l'importance de la nuit chez les poètes élégiaques en rappelant que ce sont essentiellement aux « activités nocturnes » qu'ils s'intéressent au point d'y faire référence dans la définition de l'élégie que Calliope, par exemple, donne à Properce (*Élégies*, III, 3, 47-48).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 210.

comme dans l'apparition de Créuse, par l'expression *uisa est (mibi)*⁷¹ : « ... m'est apparue / j'ai cru voir » qui donnent à la vision son caractère onirique. Comme dans le passage virgilien encore, l'apparition entame une prosopopée, quoique son contenu diffère largement des propos tenus par Créuse. Cynthie reproche en effet au poète de ne lui avoir pas rendu suffisamment les honneurs funèbres. Lors d'une brève concession, elle le remercie néanmoins pour les poèmes qu'il lui a consacrés. Elle lui dresse ensuite le catalogue des héroïnes amoureuses aperçues aux enfers avant de lui adresser d'ultimes recommandations et, notamment, d'avoir foi en ce songe (*somnium*) car « la nuit libère les ombres⁷² », explique-t-elle. Comme lors des apparitions oniriques traditionnelles, son ombre échappe finalement aux tentatives de Properce pour l'embrasser⁷³. Outre le fait qu'il est le premier poème à faire apparaître une défunte au discours empreint d'allusions à un quotidien particulièrement trivial, le début de la pièce présente une originalité notée par J. Bouquet⁷⁴ : elle croise deux traditions littéraires dans l'*ekphrasis* du fantôme. En effet, il est d'abord semblable, par son apparence, à la Cynthie d'autrefois (7-8), mais, rapidement, se révèlent aux yeux du locuteur les stigmates du bûcher et de la mort (8-12) qui ne laissent aucun doute sur son caractère spectral et ne nient nullement le caractère périssable du corps aimé. Si rien ne vient préciser au lecteur les sentiments du poète devant le fantôme, les émotions de Cynthie sont exprimées clairement : son ton est violent, lourd de reproches, quoique légèrement adouci par les remerciements qu'elle adresse au poète : même si cela n'est pas formulé explicitement, elle considère qu'il lui a assuré l'immortalité en la chantant dans ses poèmes. Elle conclut aussi par l'espoir de le voir la rejoindre rapidement dans la tombe. Il est possible de supposer que cette figure, quelque peu menaçante, inspire au poète la même amertume mêlée de plaisir que lui inspira leur liaison de son vivant. Elle trouve son pendant dans Cornélia qui, elle, est pleine de douceur envers son époux, qu'elle exhorte à vivre en oubliant son chagrin, au nom de leurs enfants, même si elle lui accorde le moment des nuits, pour donner libre cours à ses sanglots. Elle prétend ne revenir dans ses rêves que pour lui procurer un apaisement. Comme nous le verrons par la suite, ces deux attitudes ont produit deux lignées de fantômes.

Ovide, quant à lui, ne s'intéresse guère à ce motif dans les élégies érotiques, peut-être parce qu'il est beaucoup moins sensible que Properce à la question de l'union des amants après la mort⁷⁵. En revanche, il développe davantage le thème dans les *Héroïdes*, où il constitue un thème parfaitement approprié pour les femmes délaissées, et dans les œuvres d'exil, quand il subit lui-même l'épreuve de l'éloignement. Dans le recueil d'épîtres élégiaques fictives, le thème de l'obsession amoureuse dans les « songes trompeurs »,

⁷¹ M. Dulaey, *Le rêve...*, p. 18 explique que l'expression *uisus est mihi* + infinitif introduit 40% des récits de rêves. Les Élégiques, cependant, d'après ses sondages, lui préfèrent l'emploi direct du verbe *uideo* qui permet une présentation directe du songe, « destinée à faire plus d'impression sur le lecteur ». Selon nous, il s'agit vraisemblablement d'un procédé d'*enargeia*. Elle distingue le mot latin *simulacrum*, pour désigner le contenu de la vision onirique, du terme grec *eidolon* :

le mot met l'accent sur le fait que ce qu'on voit en rêve ressemble à la réalité sans l'être, tandis que le mot grec signifie seulement 'ce que l'on voit'.

Elle explique encore, p. 20, que l'expression *uisus est mihi*, à l'origine du moins, aurait souligné le manque de netteté de la perception de la scène onirique par rapport à une scène réelle. Néanmoins ce sens semble s'être affaibli voire avoir été perdu.

⁷² Properce, *Élégies*, IV, 7, 89.

⁷³ *Ibidem*, 96.

⁷⁴ J. Bouquet, « La nuit, le sommeil et le songe... », p. 207.

⁷⁵ Nous remercions Hélène Casanova-Robin de cette suggestion qui nous paraît extrêmement convaincante.

accueillis tantôt avec joie, tantôt avec douleur, apparaît à de nombreuses reprises⁷⁶, parfois dans des rêves érotiques très explicites comme celui relaté par Sappho⁷⁷. Le recueil fait allusion par deux fois à l'apparition de fantômes venant hanter les vivants aimés, celui de Phyllis, morte sans sépulture (II, 136) et celui de Protésilas, *pallens imago*, « image blême » (XIII, 107-110), dépourvue de réalité, comme le portrait de cire qui sert, en l'absence désormais définitive du jeune homme, de substitut affectif à Laodamie à la place de son « véritable mari » (*pro uero coniugē*) : elle lui parle, l'embrasse et le regarde longuement (149-156).

Cependant, dans ce recueil, Ovide se contente de feindre les émotions nécessaires pour écrire les lettres des héroïnes abandonnées, en usant, selon les principes théorisés plus tard par Quintilien, d'images mentales qui lui permettent d'éprouver sans cause réelle ni expérience directe, *in absentia* en quelque sorte, les souffrances d'abandon des jeunes femmes, et de les communiquer à ses lecteurs. Il a même glissé un exemple de ces images mentales censées susciter l'émotion dans une des lettres, celle adressée par Ariane à Thésée :

*Di facerent ut me summa de puppe uideres ;
 mouisset uultus maesta figura tuos.
 Nunc quoque oculis, sed, qua potes, adspice mente
 haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua.
 Aspice demissos lugentis more capillos
 et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis.
 Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, borret,
 litteraque articulo pressa tremente labat⁷⁸.*

Cette invitation à contempler une image mentale, forgée par la *phantasia* créatrice du poète exige qu'elle comporte tous les détails de la description qui lui confèrent son *enargeia* : le portrait est brossé au présent, le corps de l'héroïne est situé dans l'espace, ses cheveux et sa mise sont placés « sous les yeux » du lecteur par l'emploi du verbe « voir » à l'impératif (*adspice*), par les adjectifs et les comparaisons très précis⁷⁹. Pour suggérer l'hypotypose, le poète a même imaginé que le mouvement et l'émotion se sont transmis à la graphie du poème même, par le biais des lettres tremblées. *L'ekphrasis* est aussi un appel à la pitié espérée tant du destinataire que du public pour cette bienfaitrice abandonnée par un ingrat.

Or, quelques années après, l'auteur des *Héroïdes* se trouve lui-même dans la position des protagonistes des épîtres, espérant la miséricorde de l'empereur qui l'a exilé et de ses amis. Souffrant toutes les douleurs de la dérélition et de l'éloignement, dans ses recueils d'exil, Nason évoque à maintes reprises les visions qui le hantent, dont il ne peut détacher les yeux, alors même que les objets qu'il contemple sont absents. Parfois, il s'agit de son épouse vivante et des lieux qui lui étaient chers, mais dont il est aujourd'hui séparé :

⁷⁶ Ovide, *Héroïdes*, V, 35 (Didon à Énée) ; IX, 41 (Déjanire à Hercule) ; XIII, 105 (Laodamie à Protésilas) ; XVI, 101-102 (Pâris à Hélène).

⁷⁷ *Ibidem*, XV, 123-136.

⁷⁸ Ovide, *Héroïdes*, X (Ariane à Thésée), 133-140 :

Plût aux dieux que tu m'eusses vue du haut de ta poupe ; ma figure désolée eût ému ton visage. Tu le peux maintenant encore, non par les yeux, mais par l'esprit ; regarde-moi cramponnée à un récif que frappe la vague inconstante. Regarde mes cheveux dénoués, en signe de deuil, et mes tuniques lourdes de larmes, comme d'une pluie. Mon corps frissonne, tels les épis au souffle de l'aquilon, et mes lettres vacillent, tracées par un doigt tremblant. »

⁷⁹ Pour un relevé plus précis des procédés de l'*enargeia*, voir P. Galand, *Les yeux de l'éloquence...*, p. 100.

*At longe patria est, longe carissima coniux,
quicquid et haec nobis post duo dulce fuit.
Sic tamen haec adsunt ut, quae contingere non est
corpore, sint animo cuncta uidentia meo.
Ante oculos errant domus Vrbsque et forma locorum
acceduntque suis singula facta locis.
Coniugis ante oculos sicut praesentis imago est ;
illa meos casus ingratat, illa leuat⁸⁰.*

Ici, la description des lieux n'est pas détaillée, mais l'on voit cependant un autre trait typique de la technique des images mentales, le recours à l'association d'idées empruntée aux arts de mémoire⁸¹. Le poète insiste davantage sur la fonction émotionnelle des images, qui se révèlent ambivalentes, puisqu'elles sont capables tant de consoler le poète que d'approfondir son chagrin. Cette thématique se trouvait déjà dans les lettres d'exil adressées par Cicéron à sa femme Terentia, dont il se représentait les souffrances lors de son éloignement, en insistant sur les notations visuelles. Il employait cette fois non pas le verbe *obuersatur*, relevé chez Lucrèce, mais l'expression voisine *ante oculos uersaris* (*Fam.*, XIV, 2, 3) ou *ante oculos uersatur* (*Fam.*, XIV, 3, 2). Cicéron souligne lui aussi le caractère douloureux de ces visions mais aussi le réconfort qu'il y puisait. L'ambivalence se retrouve encore dans la remémoration par Nason exilé d'un ami défunt :

*Ante meos oculos tamquam praesentis imago
haeret et extinctum uiuere fingit amor⁸².*

L'ambiguïté émotionnelle est perceptible dans les oxymores *extinctum / praesentis* ou *extinctum / uiuere*, tandis que la juxtaposition *uiuere / fingit* rappelle le pouvoir de la poésie, et particulièrement de l'amour (*amor*) en poésie, qui crée la vie, tel celui de Pygmalion. Le verbe *haeret*, déjà relevé chez Lucrèce, qui insistait sur le lien entre nos songes et les objets de nos attachements, sera souvent repris par les successeurs d'Ovide. L'expression *ante oculos [...] imago haeret*, avec ce verbe ou avec l'un de ses composés est un stylème de la poésie de Nason en exil.

Les images de la *phantasia* conservées dans sa mémoire se substituent ainsi aux images pénibles d'un environnement détesté, avec des effets contrastés sur les sentiments du poète. Cependant, par la grâce de son talent et de la Muse, la *phantasia* de Nason ne se borne pas à être « reproductrice », elle devient aussi « créatrice », puisqu'à partir de ses souvenirs ou des récits qu'il a entendus, l'écrivain peut « voir » et même donner à voir, mettre « sous les yeux » de ses lecteurs présents et à venir le spectacle d'un triomphe auquel il n'a pas assisté :

⁸⁰ Ovide, *Tristes*, III, 4b, 7-14 (traduction modifiée) :

En revanche, lointaine est ma patrie, lointaine mon épouse si chère, et tout ce qui m'était doux après ces deux amours. Pourtant ces choses sont à ce point présentes que, si je ne puis physiquement les toucher, mon cœur m'oblige à les voir. Devant mes yeux défilent ma maison, Rome, et la configuration des lieux, et à chaque lieu s'associent les scènes dont ils furent le théâtre. J'ai devant mes yeux l'image de mon épouse, comme si elle était présente ; tantôt elle alourdit ma peine, tantôt elle l'allège.

⁸¹ Cf. P. Galand, *Les yeux de l'éloquence...*, p. 100.

⁸² Ovide, *Pontiques*, I, 9, 7-8 (notre traduction) :

De son image, comme s'il était présent, je ne peux détacher mes yeux et bien qu'il soit mort, mon affection s'imagine qu'il vit encore.

*Haec ego submotus, qua possum, mente uidebo ;
erepti nobis ius habet illa loci.
Illa per immensas spatiatur libera terras,
In caelum celeri peruenit illa fuga ;
illa meos oculos mediam deducit in Urbem
Immunes tanti nec sinit esse boni ;
inuenietque animus qua currus spectet eburnos :
sic certe in patria per breue tempus ero.
Vera tamen capiet populus spectacula felix
Laetaque erit praesens cum duce turba suo.
At mihi fingendo tantum longeque remotis
auribus hic fructus percipiendus erit,
atque procul Latio diuersum missus in orbem
qui narret cupido uix erit ista mihi.
Is quoque iam serum referet ueteremque triumphum :
quo tamen audiero tempore, laetus ero.
Illa dies ueniet mea qua lugubria ponam
causaque priuata publica maior erit⁸³.*

C'est l'occasion pour le poète, un brin insolent, de faire l'éloge de l'esprit (*mens*) qu'on ne saurait emprisonner, qui est capable de « voir » sans user de la vision sensible, grâce à l'imagination (*fingendo*), et de représenter aux yeux de ses lecteurs le triomphe imaginé, grâce aux bruits recueillis (*auribus (...) percipiendus erit*), réunissant *in fine* le poète exilé et la communauté civique dans une même émotion, la joie. La communication de l'émotion est en effet le but du recours au procédé de *l'enargeia/euidencia*, et donc, par voie de conséquence, un jalon essentiel dans la stratégie ovidienne de maintenir par tous les moyens le lien avec ses compatriotes, lien largement menacé par la sentence d'exil. Cette réunion est ainsi soulignée par le polyptote sur l'adjectif *laetus/laeta*⁸⁴. L'évocation des « yeux de l'esprit » rappelle les formules de Cicéron et de Quintilien, qui insiste sur la supériorité de l'image, même mentale voire fictionnelle, sur le simple son :

Magna uirtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni uideantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio, si usque ad aures ualet, atque ea sibi index de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendit⁸⁵.

⁸³ Ovide, *Tristes*, IV, 2, 57-74 (traduction modifiée) :

Et moi qui en ai été écarté, j'assisterai à cette célébration comme je le pourrai : j'y serai en esprit ; il conserve le droit de gagner les lieux qui m'ont été ravis. Il s'ébat librement par les terres infinies et s'évadant rapidement, il s'élève jusqu'au ciel ; c'est lui qui dirige mes yeux au milieu de la ville et qui ne les laisse pas ignorer un si grand bonheur ; et mon cœur découvrira comment contempler le char d'ivoire ; ainsi, je serai du moins dans ma patrie pendant un court moment. Cependant le peuple heureux jouira réellement du spectacle, et la foule présente sur les lieux partagera la joie de son prince. Mais moi, c'est seulement en l'imaginant et en l'écoutant dans mon lointain exil que j'en devrai goûter le plaisir. À peine se trouvera-t-il quelqu'un venu du lointain Latium à l'autre bout du monde pour satisfaire ma curiosité par son récit. Encore me racontera-t-il déjà bien tard un triomphe ancien : n'importe, à quelque date que je l'entende, je serai heureux. Il viendra, ce jour où je quitterai mes habits de deuil et où la cause commune l'emportera sur ma cause particulière.

Même idée et des expressions similaires dans les *Pontiques*, IV, 4, 43-46 ; IV, 9, 35-50. L'image de l'âme qui s'élève au-dessus du monde pour le contempler se trouve aussi dans les *Tusculanes*, I, 44-47.

⁸⁴ La même thématique est développée à propos d'un autre triomphe, dans les *Pontiques*, III, 4, 17-44 : le poète y développe plus longuement encore la différence de qualité entre l'inspiration éveillée par les récits entendus et celle suscitée par la vision directe de pareil spectacle.

⁸⁵ Quintilien, *Institution Oratoire*, VIII, 3, 62 (traduction modifiée) :

Quintilien étend le domaine de l'imagination jusqu'à celui de la fiction complète :

Nec solum quae facta sint aut fiant, sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur. [...] Sed haec quidem tralatio temporum, quae proprie μετάστασις dicitur, in diatyposi uerecundior apud priores fuit. Praeponebant enim talia : « Credite uos intueri », ut Cicero : « Haec, quae non uidistis oculi, animis cernere potestis⁸⁶»

Pour cette raison, il insiste sur la nécessité de multiplier les détails dans les *ekphrasis* de ces images mentales afin d'accroître l'effet de réel. Cela peut aller, pour susciter non plus la joie, mais le chagrin et la pitié, jusqu'à la représentation allégorique d'éléments abstraits. La *phantasia* ovidienne l'obsède ainsi de représentations personnifiées, presque denses et opaques, l'aveuglant de son malheur :

*Nec melius ualeo, quam corpore, mente, sed aegra est
utraque pars aequae binaque damna fero.
Haeret et ante oculos ueluti spectabile corpus
astat fortunae forma legenda meae ;
Cumque locum moresque hominum cultusque sonumque
cernimus, et qui sim qui fuerimque subit⁸⁷.*

Le poète souligne dans ce vers le dérèglement de son corps et de son esprit, source d'hallucinations douloureuses, causées par la passion nostalgique qui lui font perdre jusqu'à son identité.

Tel est donc le rôle crucial joué par la *phantasia* du poète exilé : elle est une faculté reproductrice mais aussi créatrice et, à ce titre, chez un écrivain, elle est particulièrement entraînée et développée pour remplir cet emploi : tantôt, il en tire du réconfort, quand elle le ramène brièvement au cœur de la communauté civique, tantôt, vient-elle l'attrister, comme dans le dernier exemple, mais, le plus souvent, quand elle se donne libre cours, elle est capable de consoler en l'arrachant à la morne contemplation, par la vision sensible, d'un environnement détesté. Il est ainsi aisé de relever dans les extraits suivants le lexique de la vision sensible et/ou mentale, ainsi que celui de la mémoire.

C'est une grande qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux. Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, si son pouvoir se limite aux oreilles et si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit des faits dont il a eu vent, au lieu de les mettre en relief et de les rendre sensibles au regard de son intelligence.

⁸⁶ Quintilien, *Institution Oratoire*, IX, 2, 41 :

Et ce n'est pas seulement ce qui s'est passé ou se passe, mais ce qui se passera ou aurait pu se passer que nous imaginons. [...] Mais cette transposition des temps, dont le nom technique est μετάστασις, était plus modestement employée par les anciens orateurs dans la diatypose (sous forme de tableau). Ils la faisaient précéder en effet de formules comme : « Imaginez que vous voyez », ou, chez Cicéron : « Ce que vous n'avez pas vu avec les yeux, vous pouvez vous le représenter en imagination ».

⁸⁷ Ovide, *Tristes*, III, 8, 33-39 (traduction modifiée).

Et mon esprit ne se porte pas mieux que mon corps : l'un comme l'autre sont malades et tous les deux me font souffrir également. Sans cesse devant mes yeux, comme personnifiée, se tient l'image visible de ma fortune ; et quand je vois le pays, les mœurs des habitants, leur costume et leur langage, quand je songe à ce que je suis, à ce que je fus.

Une autre personnification de la fortune du poète, exprimée par le terme *species*, « l'apparence », vient l'empêcher de travailler dans les *Pontiques*, III, 9 ; 29-32.

*Sic animum tempusque trabo, me sicque reduco
a contemplatu submoueoque mali.
Carminibus quaero miserarum obliuia rerum*⁸⁸.

ou

*Semper in obtutu mentem uetat esse malorum
praesentis casus inmemoremque facit. [...]
Utque soporiferae biberem si pocula Lethes,
temporis aduersi sic mihi sensus abest*⁸⁹.

Les images de la *phantasia* stimulée par le *furor* poétique constituent ainsi l'écran le plus efficace contre les images fournies par les sens (*sensus*), tandis que les images de jadis conservées dans la mémoire empêchent que ne se forment et ne se fixent celles d'aujourd'hui.

L'activité poétique permet ainsi de stimuler la *phantasia* du poète et de pérenniser sa mémoire, tout en lui offrant les consolations que le sommeil lui refuse. En effet, tourmenté par l'insomnie ou par les cauchemars causés par son voisinage avec les barbares, Nason trouve peu de soulagement à ses douleurs dans le sommeil⁹⁰ : il est donc condamné au rêve éveillé, à forger des images plaisantes et dotées d'*enargeia/euidentia* pour y trouver du plaisir, qu'elles soient publiques, comme celles des triomphes, ou privées, quand il s'imagine ses retrouvailles avec son épouse⁹¹. Il fait quand même une exception dans une pièce, l'épître III, 3 des *Pontiques*, où il rapporte une étrange rencontre, faite entre le sommeil et la veille. Le texte laisse en effet planer le doute, puisque Nason indique qu'il dormait aux vers 7-8, puis que le sommeil s'est enfui à l'arrivée de l'apparition au vers 12, tandis qu'il conclut cette visite par le distique suivant :

*Dixit et aut ille est tennes dilapsus in auras,
coeperunt sensu saut uigilare me*⁹².

La référence aux *sensus* endormis durant la vision intérieure montre que Nason maîtrise bien une certaine vulgate philosophique, peut-être même plus particulièrement épicurienne, si l'on considère que *tenues* est peut-être employé en hypallage pour *ille (...) tenuis*, épithète donnée aux simulacres lucrétiens. L'hésitation sur le sommeil est confirmée par une hésitation sur la nature de la vision (*quae uidi*), « ce que j'ai vu » :

*[...] seu corporis umbra
seu ueri species seu fuit illa sopor*⁹³

⁸⁸ Ovide, *Tristes*, V, 7, 65-67 :

C'est ainsi que j'occupe et mon esprit et mon temps, c'est ainsi que je me soustrais et m'arrache à la contemplation de mon malheur. Je cherche dans la poésie l'oubli de mes misères.

⁸⁹ Ovide, *Tristes*, IV, 1, 39-40 & 47-48 (notre traduction) :

[La fureur poétique] empêche que mon esprit reste fasciné par ses maux et elle lui ôte tout souvenir de son malheur présent. [...] et comme si je buvais les coupes du Léthé dispensateur de sommeil, ainsi s'éloigne de moi la sensation de ce présent hostile.

⁹⁰ Cf. par exemple, Ovide, *Pontiques*, I, 8, 21-24.

⁹¹ Cf. par exemple, Ovide, *Pontiques*, I, 4, 49-58.

⁹² Ovide, *Pontiques*, III, 3, 93-94 (notre traduction) :

Il parla ainsi puis il se dissipa dans les souffles ténus,
ou bien mes sens peu à peu s'éveillèrent.

Nason ignore s'il s'agit d'un fantôme, d'une vision véritable, fournie par les sens à la *phantasia*, ou d'une vision onirique, produite par la *phantasia* sans les sens. La solution privilégiée cependant paraît être celle du rêve, à cause de l'identité du personnage, mais aussi parce que l'hypothèse du fantôme et celle du rêve encadrent, et ainsi dépassent, celle de la vision authentique, tandis que la mention du réveil des sens conclut le passage. En outre, dans le cours du récit, Nason ajoute un distique qui emploie à deux reprises l'expression *uisus* (*ego uisus eram/uisus nobis ille*, vers 65-66) Le personnage décrit par la suite, à qui le poète adresse une longue suite de récriminations et qui lui répond par une prosopopée, si tant est qu'il s'agisse d'une vision onirique, n'est pas une apparition ordinaire, notamment parce qu'elle ne prend la parole qu'en second, contrairement à l'usage. Ensuite, si elle réalise une prophétie – l'apaisement de la colère d'Auguste et la réalisation des vœux de Nason –, la suite du recueil ne vient pas la confirmer ; se glisse d'ailleurs, sans qu'on puisse l'imputer au pur hasard nous semble-t-il, une discrète référence, quelques vers après la fin du récit, à l'ivoire (vers 98), matériau dont est faite la porte des rêves trompeurs. D'ailleurs, Amour, puisqu'il s'agit de lui, est réputé pour tenir souvent à ses adorateurs des paroles trompeuses, comme Nason le rappelle dès son premier reproche :

« O puer, exiliū decepto causa magistro⁹⁴ [...]. »

Cependant, ce qui est particulièrement intéressant dans cette apparition de l'Amour, c'est son apparence :

*Stabat Amor, uultu non quo prius esse solebat,
fulcra tenens laeua tristis acerna manu,
nec torquem collo neque habens crinale capillo
nec bene dispositas comptus ante comas.
Horrida pendebant molles super ora capilli
et uisa est oculis horrida penna meis,
qualis in aeriae tergo solet esse columbae
tractatam multae quam tetigere manus⁹⁵.*

L'Amour est, sinon malade et vieilli, du moins endeuillé. Il n'est pas sans rappeler les fantômes qui ont conservé les stigmates de ce qui causa leur mort ou du processus de décomposition, comme Cynthie chez Properce. Loin d'être agréable, son apparition est une souffrance pour le poète qui commence par prendre peur (vers 11-12) puis se met en colère. Or, si nous rapprochons les pièces de Properce et d'Ovide, une interprétation peut s'en dégager. Le fantôme de Cynthie dans le livre IV symbolisait chez Properce la

⁹³ *Ibidem*, 3-4 :

que ce fût l'ombre d'un corps
l'enveloppe d'un être véritable ou le sommeil.

⁹⁴ *Ibidem*, 23 :

« Enfant qui trompas ton maître et causas son exil [...]. »

⁹⁵ Ovide, *Pontiques*, III, 3, 13-20 :

L'Amour se tenait là, non pas avec les traits d'autrefois, mais triste, tenant de sa main gauche le montant du lit d'érable, sans collier au cou, sans peigne dans les cheveux ; sa chevelure n'était pas comme autrefois ordonnée avec soin. Ses cheveux tombaient mollement sur son visage hirsute, et ses plumes m'apparurent hirsutes, comme sur le dos d'une colombe aérienne touchée et caressée de bien des mains.

conversion de l'inspiration élégiaque vers des sujets plus élevés, même si celui-ci ne reniait en aucun cas cette veine érotique à qui il avait choisi d'accorder la primauté, comme le rappelait la maîtresse de l'auteur. L'apparition d'Amour en deuil, usé par les mains des poètes d'autrefois – ou du fantôme d'Amour – emblématise chez Ovide la conversion de l'inspiration élégiaque vers une forme d'amour plus grave, plus douloureuse. Le *Cupido*, désir sensuel et conquérant des années de jeunesse, s'est enfui, mais l'Amour, au temps de la vieillesse, demeure, mais sous la forme des attachements civiques plus traditionnels⁹⁶ – attachement à la patrie, à son épouse et à ses amis – dans le cœur du poète lui-même vieilli et exilé pour immoralité. Le fantôme d'Amour apparaît donc comme une sorte d'apologie destinée à prouver, par une *imago* « fantastique », et plus efficace que n'importe quel discours, que le genre élégiaque peut se convertir à la moralité.

Bilan

Nous voyons donc, dans la poésie érotique antique, se détacher une tradition particulière, celle de l'apparition fantasmagorique et hallucinatoire des êtres aimés, dérivée de plusieurs *topoi* :

*le *topos* du rêve érotique. Ce motif, couramment mentionné dès les épigrammes grecques est analysé par les philosophes antiques. Ils se servent généralement du rêve érotique pour illustrer la théorie du rêve non divinatoire, né des préoccupations et des désirs du jour. Lucrèce, en particulier, recourt à l'analyse du rêve érotique dans sa critique de l'amour, qu'il décrit comme une illusion et une passion du désir. Cette conception lucrétienne de l'amour sera ensuite pleinement illustrée ensuite par les poètes élégiaques. Le caractère topique du motif de l'amoureux rêvant de sa bien-aimée est confirmé par la reprise qu'en fait, par exemple, le poète antique Claudien dans le poème préfaciel du *Panegyrique pour le sixième consulat d'Honorius* (vers 7). Le motif connaît un développement majeur à la Renaissance : un simple parcours des anthologies de B. Windau⁹⁷ et de F. Joukovsky⁹⁸ le montrera sans peine.

*la métaphore de l'empreinte dans la cire, utilisée pour expliquer l'impression produite dans la *phantasia* par les sensations, en particulier celles de la vue, gravée ensuite dans la mémoire, voire dans l'âme. Le motif se trouve également dans les épigrammes grecques, après avoir été théorisé par Aristote, puis repris par Plutarque, qui insiste sur la persistance presque hallucinatoire de cette impression dans l'âme amoureuse. Propertius y fait allusion brièvement dans les *Élégies*, en liant, de manière très intéressante, ce thème de l'empreinte dans le cœur à celui de l'obsession amoureuse hallucinatoire :

*Nec te decipiat, quod sit satis illa parata :
acrius illa subit, Pontice, si qua tua est,
quippe ubi non liceat uacuos seducere ocellos,
nec uigilare alio limine cedat Amor*⁹⁹.

⁹⁶ C'est le vers 20 qui nous amène à formuler l'hypothèse d'attachements traditionnels ou usuels.

⁹⁷ B. Windau, *Somnus. Neulateinische Dichtung and und über den Schlaf. Studien zur Motiwik Texte, Übersetzung, Kommentar*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1998, en particulier p. 144-152, anthologie de pièces implorant le sommeil de leur envoyer de doux rêves, généralement des rêves de l'être aimé.

⁹⁸ F. Joukovsky (éd), *Songes de la Renaissance*, Paris, 10/18, 1991, p. 212-237.

⁹⁹ Propertius, *Élégies*, I, 9, 25-28 :

Que cela ne te trompe pas qu'elle soit tout à fait consentante ; elle s'insinue plus profondément, Ponticus, celle qui t'appartient ; alors on ne peut détourner les yeux disponibles et l'Amour n'accorde pas d'être éveillé pour autre chose.

Ce motif pourra, dans la visée syncrétique qui est parfois celle des poètes, être rattaché plus tard à la théorie platonicienne de l'Âme en quête de la Beauté sur terre qui lui rappellera, comme un miroir, la Beauté intelligible contemplée avant l'incarnation.

*ce *topos* s'enracine aussi dans l'idée que le fonctionnement de la *phantasia* physiologique est altéré au moment du sommeil ou sous l'effet de la passion, selon les philosophes.

*il s'enracine aussi dans le terreau des apparitions oniriques de « fantômes », les âmes des défunts, qui suscitent des jugements ambivalents chez les philosophes. Stigmatisées par Platon puis par Plutarque ou Synésios comme la trace d'un attachement trop grand de l'âme aux plaisirs terrestres, elles sont mentionnées par Cicéron *via* Posidonius comme une source possible de rêve divinatoire. Elles constituent aussi une topique de l'épopée grecque et latine.

Il nous semble donc que c'est de la convergence de ces *topoi* qu'a surgi, dans la poésie élégiaque de Properce, puis dans les *Héroïdes* et les écrits d'exil d'Ovide, le motif des apparitions fantomatiques hallucinatoires nées spécifiquement de la relation amoureuse passionnelle, dans laquelle l'amant est obnubilé par sa bien-aimée. Ce motif peut ensuite se retrouver à l'épopée, marquée par l'influence élégiaque, avec l'apparition, par exemple, de Cécrops à Alcyoné pour la délivrer de son attente, dans les *Métamorphoses*. Plus tard, dans les épopées impériales, les apparitions féminines deviennent ainsi plus fréquentes : le fantôme (*imago*) de Julie apparaît à Pompée dans la *Guerre Civile* de Lucain¹⁰⁰ en mêlant reproches publics et privés ; dans la *Thébaïde*¹⁰¹ de Stace, l'image (*effigiem*) de son épouse Argie affligée apparaît à Polynice dans ses rêves. Alors que ce dernier affirme nettement que cette apparition est un présage envoyé par les dieux (*monstra deum, nefas*), ce que Polynice ne met nullement en doute, le stoïcien Lucain met dans la bouche de Pompée des références aux hésitations philosophiques concernant le problème de l'immortalité de l'âme. Le Pompée lucanien prend ainsi ostensiblement position en faveur de la mortalité de l'âme.

*Et « Quid » ait « uani tremur imagine uisus ?
aut nihil est sensus animis a morte relictum
aut mors ipsa nihil¹⁰². » (...)*

C'est ainsi plus précisément sur ces apparitions fantasmagoriques de l'aimée absente, éloignée ou défunte, apparitions qui déclenchent donc une inquiétude mêlée de plaisir chez l'amoureux, que nous centrerons la suite de notre étude.

REVES ET FANTASMES DANS LA PHILOSOPHIE TARDIVE ET MEDIEVALE

Rêves et fantômes chez Augustin

L'un des derniers grands théoriciens antiques du rêve est Augustin. Or il s'est particulièrement attaché à combattre les traditions païennes encore vivaces dans la population récemment christianisée, et notamment la croyance au retour de l'âme des défunts quand les devoirs funèbres ne leur avaient pas été rendus. C'est dans ce but qu'il a

¹⁰⁰ Lucain, *Guerre civile*, III, 8-40.

¹⁰¹ Stace, *Thébaïde*, XI, 138-150.

¹⁰² Lucain, *Guerre civile*, III, 38-40 :

Pourquoi, dit-il, se laisser effrayer par le fantôme d'un vain songe ? ou bien aucun sentiment n'a été laissé aux âmes après la mort, ou la mort elle-même n'est rien.

composé un traité, le *De cura pro mortuis gerenda*, dans lequel il combat la foi aveugle accordée aux rêves dans lesquels apparaissaient des défunts. Pour mieux comprendre ce traité, il faut s'appuyer sur le *De Genesi ad litteram*, XII, 20 dans lequel Augustin distingue deux types de rêve :

*Spiritu corporalium similitudines agit aut intuetur obiectas. Et si quidem eas ipsa agit, phantasiae tantum sunt ; si autem obiectas intuetur, ostensiones sunt*¹⁰³.

Par suite, M. Dulaey étudie l'emploi du terme *phantasiai* chez Augustin, substitué au terme *phantasmata*, qu'on aurait attendu dans le cadre d'une reprise stricte de la philosophie antique. Elle explique, en s'appuyant sur une citation d'Ammien Marcellin, *uisa nocturna quas phantasias nos appellamus*¹⁰⁴, que *phantasia*, certainement un hellénisme populaire, désigne alors le rêve vain. Ainsi en conclut-elle que, à l'époque d'Augustin : « de *phantasia*, force de l'imagination, on est passé au sens objectif de 'produit de l'imagination'¹⁰⁵ ». Les *phantasiai* dans la littérature chrétienne contemporaine sont ainsi de vaines apparences, des hallucinations semblables à des rêves, souvent suscitées par le diable pour tenter les croyants. Augustin a donc sans doute voulu éviter, dans ses traités, d'employer le terme *phantasmata* qui, à l'époque, commence à désigner plus particulièrement le fantôme ; or la croyance dans l'apparition des spectres en rêve était tout particulièrement l'objet de son combat. En effet, dans le *De cura...*, 15, l'évêque d'Hippone considère que c'est dans le cas d'une *ostensio* seulement, que l'image d'un mort peut apparaître à un vivant sur permission de Dieu, mais sans que le mort en ait conscience. Cependant, la plupart du temps, il s'agit seulement de *phantasiai*, images dérivées de sensations corporelles et qui viennent ébranler l'âme durant le sommeil, voire durant la veille, et donc de simples « similitudes » de morts, de leur image conservée dans la mémoire, comme cela pourrait être celle de vivants. Il ne faut donc en aucun cas tenir compte de leurs avertissements et recommandations qui n'ont nul caractère prophétique¹⁰⁶. Continuer à croire en de pareilles apparitions ou pire, les souhaiter, constituait un cas d'hérésie envers la foi chrétienne.

La tradition aristotélicienne au Moyen-Âge.

La dichotomie proposée par Augustin entre les rêves nés des images de la *phantasia* conservées dans la mémoire et les rêves envoyés de l'extérieur, les *ostensiones*, recoupe dans une certaine mesure la classification, plus détaillée, proposée par Macrobie. L'Antiquité tardive, tant païenne que chrétienne, montre donc la solidité de la croyance dans les rêves à caractère divinatoire alors même qu'Aristote n'y croyait guère, que Lucrèce la contestait ou que Cicéron, malgré Posidonius, concluait le *De divinatione* en doutant de l'existence de pareils songes. La plupart des philosophies hellénistiques et impériales, comme les œuvres littéraires, qui affectionnent le *topos* du fantôme messenger, ont choisi de les sauvegarder, voire leur ont accordé une place de plus en plus importante dans la part des rêves du

¹⁰³ Augustin, *De Genesi ad litteram*, XII, 20 (traduction reprise à M. Dulaey, *Le rêve...*, p. 91) :

L'âme remue en esprit des images des choses corporelles, ou contemple les images qui lui sont présentées. Si elle les remue elle-même, ce ne sont que des *phantasiae* ; si au contraire elle contemple les images qui lui sont présentées, ce sont des *ostensiones*.

¹⁰⁴ Ammien Marcellin, *Histoire de Rome*, XIV, 11, 18 :

ces visions nocturnes que nous, nous appelons *phantasiae*.

¹⁰⁵ M. Dulaey, *Le rêve...*, p. 95.

¹⁰⁶ Sur ce sujet, et sur les spécificités de la théorie augustiniennne du rêve, et notamment à propos de la « force intentionnelle de l'âme » détournée des sens vers les images, voir M. Dulaey, *Le rêve...*, p. 91-146 et J. Guittou, *Le temps et l'éternité chez Plotin et chez Saint Augustin*, Paris, Vrin, 2004, p. 165-166.

dormeur¹⁰⁷. P. J. Van der Eijk et M. Hulskamp montrent que cette interprétation, qui va jusqu'à l'adaptation voire la transformation de la théorie d'Aristote, se double néanmoins d'une intéressante revalorisation de la *phantasia*, non plus seulement reproductive, mais aussi créatrice¹⁰⁸, notamment à cause de la contamination avec la conception platonicienne de l'âme distincte du corps : pendant le sommeil, elle deviendrait apte alors à contempler des réalités plus élevées¹⁰⁹. Certains auteurs, comme Synésios de Cyrène, proposent ainsi un éloge de la *phantasia*, intermédiaire essentiel entre le corps et l'âme et auxiliaire presque indispensable de la pensée :

En effet, l'imagination (*phantasia*) est le sens des sens, parce que l'esprit imaginaire (*to phantasticon pneuma*) est le sens le plus compréhensif et constitue le premier corps de l'âme (*psuchê*). Cependant il réside au plus profond de nous-mêmes et il règne sur le vivant comme du haut d'une citadelle. Autour de lui en effet la nature a construit toute l'activité qui s'effectue dans la tête. [s'ensuit l'étude des relations de la *phantasia* avec les sens, présentés comme ses « portiers », dont les données ne doivent pas cependant empiéter sur le divin dans l'âme, qui exige que l'imagination reste aussi pur que possible]. Bref, il est un milieu entre l'irrationnel et le rationnel, l'incorporel et le corporel, dont il constitue la commune frontière. Par son intermédiaire, les choses divines sont en rapport avec les éléments qui lui sont tout à fait opposés. Aussi est-il bien difficile de saisir sa nature par la philosophie. Il emprunte en effet à chacun des extrêmes, comme à des voisins, ce qui lui convient, et ces éléments si éloignés les uns des autres se manifestent, grâce à l'imagination, en une seule nature¹¹⁰.

Par la suite, à l'époque médiévale, le concept de songe divinatoire et prophétique résiste dans le monde chrétien. Celui-ci en hérite à la fois par le biais de la tradition gréco-latine, mais aussi de la tradition biblique où il est fort représenté. Cette résistance explique d'ailleurs, selon Roger Bacon¹¹¹ que le texte d'Aristote, traduit anonymement en latin vers 1175 et rebaptisé *Sur la divination des rêves*, ait été si difficilement diffusé. Albert le Grand

¹⁰⁷ Voir sur ce sujet, P. J. Van der Eijk et M. Hulskamp, « Stages in the réception of Aristotle's Works on sleep and dreams in Hellenistic and Imperial philosophical and medical thought », dans C. Grellard et P. M. Morel (éds), *Les Parva naturalia d'Aristote. Fortune antique et médiévale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 47-75 et ici p. 59 :

Against Strato's and Cicero's interpretation of the Aristotelian passage as referring to something non-rational and uncontrollable and hence of little cognitive value, we see at the same time a more positive valuation of divination in sleep being developed in the Peripatetic school.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 59-60 :

At the same time we can perceive a process of 'upgrading' of the notion of *phantasia*, which in Aristotle's own theory is largely reproductive; towards a more creative faculty informing thought and the intellect. Divination in sleep is no longer associated with the non-rational but is considered something alongside or even superior to rational thought.

Sur cette articulation entre la *phantasia* reproductive et la *phantasia* créatrice et inventive, voir les articles cités de M. Armisen-Marchetti, « La notion d'imagination chez les Anciens... ».

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 52 :

As a consequence, the psychological functions of *phantasia*, the common sense, memory and even divination (which became linked to the rational part of soul) were, as it were, 're-located' and considered from an epistemological rather than psycho-physiological point of view ; and they were re-interpreted within a Platonic dualistic conception of the relationship between body and soul which gave room, for instance, to the theory that the soul, during sleep, is set free from the body and put in position to contemplate a higher spiritual reality – a conception for which the *parv. nat.* offer very little support.

¹¹⁰ Synésios de Cyrène, *Traité sur les songes*, V,2 & VI, 4.

¹¹¹ Nous reprenons ici la démonstration de C. Grellard, dans « La réception médiévale du *De somno et uigilia* ; approche anthropologique et épistémologique du rêve, d'Albert le Grand à Jean de Buridan, » *Les Parva Naturalia d'Aristote...* p. 221-237 et ici, p. 222.

constitue alors un maillon essentiel dans la chaîne d'interprétation du texte aristotélicien, après Averroès. Albert ne conteste pas que l'être humain soit capable, dans certains cas très précis, de prophéties – terme auquel il donne une acception différente de celle des théologiens, puisqu'il lui assigne une cause astrale et non divine – qui mettent en jeu l'intellect. Cependant, il les distingue de la « vision » (*uisio*), parfois accompagnée d'intellect et toujours appuyée sur un « phantasme » (*cum phantasmate*), et du « songe » (*somnium*), appuyé lui aussi sur un « phantasme » mais toujours dénué d'intellect. Le « phantasme », selon Albert, « parfois signifie quelque chose, et parfois rien » (*aliquando aliquid significan[s], aliquando nihil*¹¹²). Ainsi, par le biais du commentaire d'Albert et de ses successeurs, C. Grellard explique que « c'est donc par un lent processus d'acculturation que la naturalisation aristotélicienne du rêve va progressivement s'imposer dans la culture scientifique médicale¹¹³. » Les poètes néo-latins ont donc encore de beaux jours devant eux pour évoquer leurs songes et les apparitions qui les peuplent, en hésitant sur le sens à leur donner et en exprimant leur désarroi à leurs lecteurs.

LE FANTÔME DE LAURE CHEZ PETRARQUE

Du Canzoniere à l'épître latine I, 6

C'est Pétrarque qui, à notre avis, a donné ensuite sa pleine envergure au motif de l'hallucination amoureuse douloureuse, motif initié par les poètes élégiaques latins. Un parcours rapide du *Canzoniere* laisse voir la récurrence de ce thème, lié souvent à l'évocation des yeux de Laure. La bien-aimée apparaît à tout instant à son poète, empêche ses yeux de contempler son environnement (127), pénètre ses songes (356) comme ses veilles, notamment lors de promenades (129). Ces apparitions restent aussi nombreuses après son trépas et l'une des dernières chansons (359) propose une variation sur les élégies propriennes IV, 7 et IV, 11 – apparition du fantôme de Cynthie et prosopopée de Cornélie défunte. Le fantôme de Laure s'assied sur le lit de Pétrarque « tout blême d'angoisse et tout blême de peur¹¹⁴ » et répond à ses questions avant de l'exhorter à se consoler en pensant aux bonheurs de la vie dans l'au-delà.

Dans le cadre de notre étude, cependant, nous n'étudierons le *Canzoniere* qu'à titre de contrepoint pour nous intéresser plutôt à un poème en latin issu des *Epystole metriche*¹¹⁵, adressé à Giacomo Colonna. Le poète y brosse un tableau de sa vie en Vaucluse en s'attardant longuement, au centre de l'épître, sur le mal d'amour qui le tourmente sans trêve (vers 20-156). Or la première allusion à ce mal d'amour est faite par l'évocation de songes trompeurs (vers 19), inspirés par une « soif » (vers 21) plus grande que celle étanchée par les Muses, dans un « esprit troublé » (*turbida mens*, vers 26). Le poète éprouve donc le besoin de se confier à son correspondant, dont il imagine déjà le chagrin en le sachant dans pareil état (vers 31-32 & 35). Après avoir évoqué la cause de ses souffrances, la femme qu'il a chantée autrefois, il aborde les symptômes de son mal d'amour. En premier lieu

Sed redit in frontem et uariis terroribus implet

¹¹² Albert le Grand, *De somno et nigilia*, III, 1, 3 cité par C. Grellard, *ibidem*, p. 228.

¹¹³ *Ibidem*, p. 222.

¹¹⁴ F. Pétrarque, *Canzoniere, Le Chansonnier*, édition et traduction française par Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988, CXXIX, 5. Toutes les citations françaises du *Canzoniere* sont tirées de cette édition.

¹¹⁵ F. Pétrarque, *Epystole metriche* dans *Rime, Trionfi e poesie latine*, F. Neri, G. Martelloti, E. Bianchi, N. Sapegno (éds.), Milano Napoli, Riccardo Ricciardi, 1951, I, 6.

*insultans, nec adhuc solio cessura uidetur.
Artibus hec nullis, sed simplicitate placendi
ceperat olim animum et rare dulcedine forme*¹¹⁶.

C'est donc par l'hallucination amoureuse que Pétrarque commence pour évoquer ses tourments. Loin d'y trouver le plaisir évoqué dans certains poèmes du *Canzoniere*, il en éprouve de la « terreur ». Il continue en relatant brièvement l'archéologie de cette passion (vers 45-57) : devenant autre sous ce joug, aliéné et dévoré par le mal d'amour, il voulut retrouver sa liberté, en s'appuyant sur sa force d'âme et sur l'aide de Dieu. L'amour résista cependant, usant des yeux de la bien-aimée comme d'une arme :

*Inicit illa manum profugo dum saucia seruo
incursatque dolens, oculos dum dulce micantes
instruit et facibus tectis et cuspide blanda*¹¹⁷.

Pétrarque s'enfuit alors et voyage, espérant par ce remède, connu depuis la plus haute Antiquité, échapper à sa passion (vers 64-88). Au loin, ses sentiments douloureux s'apaisent, il retrouve le sommeil et le sourire (vers 88-91), les hallucinations sont moins fréquentes :

*Iam minor occursum minus imperiosa relict
sensibus in nostris obuersabatur imago*¹¹⁸.

Nous nous arrêterons un instant pour souligner l'emploi du verbe *obsuor*, relevé par deux fois chez Lucrèce, notamment dans la description de l'obsession amoureuse, puis, sous la forme de la racine simple *uersor* chez Cicéron exilé. Le verbe composé, relativement rare dans la littérature latine classique – une centaine d'occurrences – est employé néanmoins par les principaux auteurs en prose, et en particulier par Cicéron¹¹⁹, Tite-Live¹²⁰ ou par Suétone¹²¹, par des médecins comme Celse¹²² ou par un naturaliste comme Pline l'Ancien¹²³. Il désigne toute forme de vision, de la vision sensible par les yeux, à celle de l'esprit, en passant par la vision du rêve ou celle de l'hallucination. Il est cependant souvent employé avec le groupe *ante oculos*, qui a ici un sens figuré néanmoins, puisqu'il désigne la vue de l'esprit. L'expression latine classique signifie généralement que l'individu contemple (volontairement ou non) un objet, ou même une idée abstraite, fixé dans sa vision

¹¹⁶ F. Pétrarque, *Epystole*, I, 6, 40-44, p. 728 (notre traduction) :

Mais de nouveau elle m'affronte, et m'emplit d'épouvantes diverses
quand je la vois, insolente et loin de vouloir encore céder son trône.
En elle, nulle artifice ; c'est par un charme sans apprêts
que jadis elle s'était emparée de mon âme, et par l'attrait d'une rare beauté.

¹¹⁷ *Ibidem*, 58-60, p. 730 (notre traduction) :

Elle, quoique navrée d'une blessure, elle retient son esclave en fuite
et ses plaintes fondent sur lui ; ses yeux brillants
elle les arme de douceur, dissimulant ses feux et attendrissant ses traits.

¹¹⁸ *Ibidem*, 92-93, p. 732 (notre traduction) :

Déjà, je me heurtais moins à l'image de l'abandonnée et elle se faisait moins impérieuse,
quand elle se représentait à mes sens.

¹¹⁹ Notamment Cicéron, *De domo sua*, 141, 11 ; *Pro Sestio*, 7, 13 ; *Lucullus*, 139, 17 ; *Tusculanes*, II, 52.

¹²⁰ Voir, par exemple, Tite-Live, I, 25, 3 ; II, 36, 4 ; II, 59, 6 ; III, 5, 14 ; XXXIV, 36, 6 ; XXXV, 11, 4.

¹²¹ Suétone, *Vie des douze Césars ; vie d'Auguste*, 94, 9 ; *vie de Claude*, XXXVII, 2.

¹²² Celse, *De medicina*, II, 7, 2.

¹²³ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXI, 178 ; XXIV, 163.

intérieure. Composé du verbe *uersor*, qui signifie « se trouver habituellement, demeurer, vivre parmi ; être occupé de, être engagé dans, situé dans¹²⁴ », il manifeste la récurrence de certaines images ou pensées et la préoccupation, jusqu'à l'obsession, quand, avec le préfixe *ob-*, il devient un fréquentatif et prend l'acception « se présenter sans cesse à, être opposé à¹²⁵ », où s'ajoute alors une nuance d'obstacle et d'hostilité, parfois jusqu'au blocage. Tel va être l'effet du fantôme hallucinatoire de la bien-aimée, qui empêche l'amant de se délivrer de sa passion et donc, de pouvoir consacrer son esprit, ou ses écrits, à d'autres sujets.

Pour en revenir à Pétrarque, se croyant guéri, il revint dans la cité aimée – ou de l'aimée. Il y subit de nouveau les assauts de son mal qu'il compare à une tempête pour un mari.

[...] *nec unquam
nanita nocturnum scopulum sic horruit, ut nunc
illius et uultus et uerba mouentia mentem
et caput auricomum niueique monilia colli
atque agiles humeros oculosque in morte placentes
horreo¹²⁶. [...]*

L'*ekphrasis* de la jeune femme se fait blason qui permet d'évoquer avec *enargeia* tous les charmes de la bien-aimée, en insistant en dernier sur ses yeux, avec un frisson de terreur sacrée. Il invoque Dieu une fois encore et lui promet des ex-voto s'il le délivre, parmi lesquels une image de lui-même, en cire, agenouillé comme un suppliant (vers 119-120). La thématique du portrait de cire, reprise aux élégiaques, est ici inversée, puisque c'est le portrait de l'amant. Retiré sur un « rocher » (vers 122), le poète espère de nouveau guérir mais il explique que l'image de son aimée le poursuit jusque là, dans ses songes comme dans ses promenades :

*Insequitur tamen illa iterum et, sua iura retentans,
nunc uigilantis adest oculis, nunc fronte minaci
instabilem uario ludit terrore soporem.
Sepe etiam, mirum dictu, ter limine clauso
irrupit thalamos media sub nocte, repositens
mancipium securo suum ; michi membra gelari
et circumfusis subito concurrere sanguis
omnibus ex uenis tutandam cordis ad arcem.
Nec dubium, si quis radiantem forte lucernam
ingerat, horrendus quin pallor in ore iacentis
emineat multumque anime noua signa pauentis.
Expurgator agens lacrimarum territus imbrem
excitiorque toro, necdum Titbonia sensim
candida lucifero coniunx prospectet ab axe*

¹²⁴ A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1967, tirage de la 4^{ème} édition 1959 avec des corrections de J. André, (1^{re} édition 1932), p. 726.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ F. Pétrarque, *Épystole*, I, 6, 110-115, p. 732 (notre traduction) :

[...] et jamais
marinier n'a éprouvé pareille terreur devant l'écueil obscur, comme aujourd'hui
devant son visage, ses paroles attendrissant ma pensée,
son chef auréolé de sa chevelure d'or, les bijoux enserrant son col de neige,
ses épaules souples et ses yeux me chavirant même dans la mort,
je reste terrifié.

*operiens, suspecta domus penetralia linquo
et montem silvasque peto, circumque retroque
collustrans oculis, si que turbare quietum
uenerat incumbens eadem preuertat euntem.
Inuenient uix uerba fidem : sic saluus ab istis
eruar insidiis ut sepe per auia silue,
dum solus reor esse magis, uirgulta tremendam
ipsa représentant faciem truncusque reposita
ilicis et liquido uisa est emergere fonte,
obuiaque effulsit sub nubibus aut per inane
aeris aut duro spirans erumpere saxo
crédita suspensum tenuit formidine gressum¹²⁷.*

Il est intéressant de voir que ce passage reproduit exactement la structure d'un moment de l'*Héroïde* XV, adressée par Sappho à Phaon : la poétesse commence par évoquer les rêves qu'elle fait de son amant (vers 123-134), dont elle tire une authentique satisfaction érotique tant ils paraissent réels : *somnia formoso candidiora die*, « des songes plus radieux qu'une belle journée » ; l'expression rappelle l'adjectif grec *enargês* qui désigne la blancheur et la clarté de la vive représentation¹²⁸, celle qui est dotée d'*enargeia*. Les images des songes de Sappho sont si vivantes et si précises qu'elle souffre de leur disparition au réveil. Elle parcourt ensuite, au lever du jour – mentionné également sous son nom de « Titan » – les lieux de la nature qui accueillirent leurs étreintes, environnement aujourd'hui désolé et silencieux, qui rend plus douloureux les souvenirs amoureux. Elle finit par s'arrêter au bord d'une source dont surgit la Naïade qui lui conseillera de se rendre sur le promontoire d'Actium, pour être

¹²⁷ *Ibidem*, 126-151, p. 735 (traduction de P. Laurens, *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2004) :

Elle me suit pourtant, pour recouvrer son bien,
surgissant tout à coup à mes yeux grands ouverts,
ou se jouant de moi, terrible, dans mes songes.
souvent, qui le croirait ? forçant ma porte, elle entre,
en plein cœur de la nuit, dans ma chambre et réclame
son esclave : je sens mes membres se glacer
et mon sang, accourant soudain de tout mon corps
se rassembler pour protéger l'arche du cœur.
Sans doute, si d'aventure quelqu'un m'imposait la lueur d'une lampe,
il serait horrifié par la pâleur de mon visage dans mon lit
et il serait frappé les nouveaux signes du grand effroi de mon âme.
Je m'éveille affolé, versant des flots de larmes,
et saute hors du lit, bien avant que la blanche
épouse de Tithon se montre à l'horizon ;
Je quitte la maison odieuse et je cours
par les monts et les bois, épiant les alentours
pour voir si le fantôme qui m'ôte le sommeil
ne m'a pas prévenu et suivi jusqu'ici.
Tu ne me croiras pas : mais puissè-je guérir
aussi vrai que souvent, dans la forêt profonde,
quand je crois être seul, les branches ou le tronc
d'un chêne solitaire me montrent son visage,
À moins qu'il ne surgisse du miroir d'une source
ou brille dans la nue et dans l'air transparent,
ou, paraissant jaillir d'une dure rocaille,
me force à retenir mes pas épouvantés.

¹²⁸ Cf. P. Galand, *Les yeux de l'éloquence...*, p. 123.

délivrée de son amour ; c'est de là qu'elle se jettera dans les flots. Sans évoquer explicitement une fin si funeste, on retrouve donc une structure similaire chez Pétrarque. En revanche, la tonalité est totalement inversée par rapport à celle d'Ovide, puisque, loin d'y trouver un quelconque plaisir, Pétrarque est terrifié et verse des flots de larmes. Nulle étreinte n'est évoquée, puisque son amour pour Laure est toujours resté chaste. Pétrarque voit la forêt comme un lieu de salut, qui le divertira de ses soucis et de ses démons intérieurs, alors que Sappho y retourne précisément pour se plonger dans ses souvenirs. Le propos de l'épître pétrarquienne se distingue aussi de celui de la chanson 129, dans le *Canzoniere*, qui relatait une semblable promenade de Pétrarque tout entière consacrée à la remémoration bienheureuse des traits de sa maîtresse : « en tant de lieux, si belle je la vois / que si l'erreur durait, ne demande pas mieux » (vers 38-39).

Le péril des images (phantasmata) dans le Secretum

L'inspiration de l'*Epystola* latine, I, 6 s'inscrit donc dans une toute autre veine que celle qui irrigue la poésie en langue vulgaire. Or, si nous pénétrons un peu plus loin sous les frondaisons moins connues de l'œuvre de Pétrarque, il est possible d'effectuer des rapprochements intéressants entre une œuvre philosophique comme le *Secretum*¹²⁹ et l'épître en latin. L'ouvrage commence d'ailleurs par une double apparition, d'abord celle d'une femme qui se révélera être l'allégorie de la Vérité, puis celle d'Augustin, chargé d'instruire Pétrarque. L'apparition de la Vérité est une *retractatio* évidente de l'apparition de la Philosophie dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce. Pétrarque reprend cependant les éléments traditionnels de l'apparition fantasmatique dotée d'*enargeia*, brochant un portrait de la figure féminine, moins détaillée cependant que celle d'Augustin. En effet, l'éclat qui se dégageait de la Vérité était par trop brillant. La thématique de la vue occupe donc une place essentielle, qui sera la sienne dans tout l'ouvrage, puisque la Vérité, après l'avoir exhorté à se rassurer – le poète évoque en effet sa terreur initiale à plusieurs reprises, lui révèle qu'il « n'a que trop regardé la terre avec des yeux d'aveugle (*caligantibus oculis aspexisti*) : si les choses mortelles ont charmé [ses] regards, [qu'il] imagine le charme des choses divines¹³⁰ ! ». Le contexte de l'apparition, cependant, n'est pas celui d'un rêve, affirme Pétrarque dès le départ.

[...] *contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret, sed anxium atque peruigilem*¹³¹.

En effet, il associe le rêve à la maladie morale et à l'erreur ; il est donc essentiel que, pour recevoir le message de la vérité, il soit certes inquiet mais éveillé et méditant (*cogitan[s]*) sur le début et la fin de sa vie. C'est dans cet état d'esprit là seulement qu'il apprendra – et c'est là l'un des enseignements essentiels du livre – à se délivrer des images qui le hantent et de sa mélancolie. Le meilleur maître, pour ce faire, ne pouvait être qu'Augustin, dont nous avons vu juste avant la doctrine en matière de *phantasia* et d'apparitions imaginaires.

¹²⁹ C'est un article de M. Gagliano, « Amour-passion et spiritualisation de l'amour. Le tournant des *Cantilene oculorum* (*Canzoniere*, 71-73) », *Chroniques italiennes*, 9, 2006 publié sur internet et disponible à l'adresse suivante : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Gagliano.pdf> qui a attiré notre attention sur cette œuvre essentielle.

¹³⁰ F. Pétrarque, *Mon secret*, traduit par F. Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Rivages, 1991, préface, p. 29-30.

¹³¹ *Ibidem*, p. 29 : « Non, je n'étais pas la proie d'un songe, comme en ont les malades, mais inquiet et bien éveillé ».

Le livre III du *Secretum*, notamment, traite des remèdes à donner à l'amour de Pétrarque. En effet, il a avoué à Augustin, que c'étaient d'abord ses yeux qui le tenaient sous le charme de sa bien-aimée,

*Hoc igitur unum scito, me aliud amare non posse. Assuevit animus illam admirari ; assueverunt oculi illam intueri, et quicquid non illa est, inamenum et tenebrosum ducunt*¹³²,

suscitant ainsi les moqueries de son interlocuteur, qui l'avait déjà invité, un peu avant, à imaginer sa bien-aimée altérée par la mort :

*oculos illos, usque tibi in perniciem placentes (...), effigiem morte uariatam et pallentia membra*¹³³ [...],

pour prendre conscience du ridicule de son amour et du caractère mortel du corps de son amante. Il insiste sur les yeux, qui réapparaissent en écho dans l'épître latine, au vers 114 (cité *supra*). Réapparait ici la tradition du fantôme portant les stigmates de sa mort, présenté par Augustin comme un moyen de se délivrer de la fascination des images amoureuses, toujours parfaites par la passion.

Il faut également se reporter aux deux premiers livres du même ouvrage dans lesquels Augustinus rappelle le danger de la contemplation des images terrestres pour les âmes, en s'appuyant sur Paul (en fait sur *Le livre de la sagesse*, 9, 15) pour énoncer la doctrine suivante :

*Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum uisibilium, que corporeis introgresse sensibus, postquam singulariter admisse sunt, catenatim in anime penetralibus densantur ; eamque nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregrauant atque confundunt. Hinc pestis illa fantasmatum uestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens uarietate mortifera*¹³⁴.

Nous retrouvons ici la doctrine philosophique traditionnelle, qui faisait de l'âme (*anime*) le réceptacle des images transmises par les sens, influencée cependant par la pensée de Platon ou des néo-platoniciens, comme le montre l'allusion à la lumière de l'univers intelligible. Si la *phantasia* n'est pas nommée dans son rôle d'intermédiaire, mais plutôt confondue avec l'âme, les images multiformes et hétérogènes du monde sensible sont appelées *phantasmata* et non *phantasiai*, comme si elles n'avaient jamais eu, à l'origine, d'objet-source. Dans la doctrine d'Augustin exposée dans le *Secretum* de Pétrarque, tout ce qui relève du monde corporel est finalement dénué de réalité, même s'il est issu au départ d'un objet-source, par rapport à la lumière divine qui tombe sur les images du monde intelligible déposées dans l'âme avant son incarnation. La véritable contemplation est intérieure et non sensible, et

¹³² F. Pétrarque, *Secretum*, texte latin édité et traduit en italien par U. Dotti, Rome, Archivio Guido Izzi, 1993, III, 8, 5, p. 150 / p. 147-148 (traduction Dupuigrenet Desroussilles) :

Sache donc que je ne peux changer d'amour. Mon esprit s'est habitué à l'admirer, mes yeux ont l'habitude de la contempler, et tout ce qui n'est pas elle leur paraît laid et obscur.

¹³³ *Ibidem*, III, 3, 4, p. 124 (Dotti) / p. 128 (Dupuigrenet Desroussilles) :

Mais quand ces yeux qui t'enchantent à en mourir seront fermés à jamais, quand tu verras ce visage défiguré par la mort et ces membres livides [...].

¹³⁴ *Ibidem*, I, 15, 5, p. 46 (Dotti) / p. 65 (Dupuigrenet Desroussilles) :

Car les formes et les images innombrables des choses visibles, introduites une à une par les sens, se rassemblent et s'entassent au fond de l'âme. Elles l'alourdissent, la troublent, elle qui n'est pas née pour cela et ne peut contenir tant d'objets difformes. De là ce fléau des « fantômes » qui dissipent et dispersent vos pensées, et dont la pernicieuse variété barre la route aux méditations lumineuses par lesquelles on s'élève à la seule et suprême clarté.

elle est unifiante, et non centrifuge. Le principal reproche de l'évêque d'Hippone aux images, en effet, c'est leur diversité qui divertit l'âme de la contemplation du divin, et l'aveugle même, jusqu'à la mettre en pièces. Augustin explique alors que c'est une citation des *Tusculanes* de Cicéron qui lui a inspiré son ouvrage *De la vraie religion*, dans laquelle il a combattu les *phantasmata*. Dans ce passage, Cicéron se moquait du *topos* littéraire du fantôme, capable de parler sans les organes de la parole, et concluait en invitant à se confier davantage à sa pensée qu'à ses yeux :

*Nil enim animo uidere poterant, ad oculos omnia referebant. Magni autem est ingeni seuocare mentem a sensibus et cogitationem ab consuetudine abducere*¹³⁵.

Pour Augustin, les fantômes et fantâmes divers sont le principal danger qui menace l'esprit de Pétrarque :

*Hec tibi pestis nocuit ; hec te nisi prouideas perditum ire festinat. Siquidem fantasmatis suis obrutus, multisque et uariis ac secum sine pace pugnantibus curis animus fragilis oppressus, cui primum occurat, quam nutriat, quam perimat, quam repellat, examinare non potest*¹³⁶.

Augustin insiste donc sur le danger de ces images en employant, comme dans la citation précédente, un verbe commençant par le préfixe *ob-*. Ces images illusoires font obstacle, jusqu'à la destruction (*nocuit, perditum ire*) à la santé morale, à la réflexion et même au salut de l'écrivain du Vaucluse, placé devant un carrefour et captivé, sans espoir de savoir non pas à quel saint, mais à quel fantôme se vouer. La solution apparaît dans le livre II, où Platon est explicitement évoqué. Il constitue une source majeure pour Pétrarque, même si celui-ci, ne sachant pas le grec, ne connaissait sa doctrine que par le filtre des auteurs latins. Augustin rappelle à son interlocuteur, qui réfutait qu'on puisse rester insensible aux tourments de la chair, la doctrine du philosophe antique :

*Quid enim aliud celestis doctrina Platonis admonet, nisi animum a libidinibus corporeis arcendum et eradenda fantasmata, ut ad peruidenda diuinitatis archana, cui proprie mortalitatis annexa cogitatio est, purus expeditusque consurgat*¹³⁷ ?

Délivrer l'âme du corps qui l'alourdit et la menace pour sa survie après la mort exige qu'on élimine tous les liens qui unissent l'âme à ce corps : les passions (*libidin[es]*) et les images du monde sensible (*fantasmata*) qui les nourrissent. La lecture du *Secretum* permet donc de comprendre les causes de l'effroi qui s'est emparé de Pétrarque, dans l'épître latine, vis-à-vis des apparitions hallucinatoires de Laure, apparitions si désirées dans le *Canzoniere*, avant que ne s'annonce, dans les derniers poèmes du recueil en langue vulgaire, la conversion de l'inspiration pétrarquienne. Cette représentation fantasmatique n'est plus une consolation

¹³⁵ Cicéron, *Tusculanes*, I, 37-38 :

C'est qu'on était incapable de rien voir par la pensée et qu'on ne prenait avis que de ses yeux. Or il faut une intelligence puissante pour détacher son esprit des sens et dégager sa pensée de la routine.

¹³⁶ Pétrarque, *Mon secret*, I, 15, 10, p. 48 (Dotti) /p. 67 (Dupuigrenet Desroussilles) :

Ce fléau des « fantômes » est celui qui te tourmente. Si tu n'y prends pas garde, il te détruira. Assailli de chimères et opprimé par mille passions contradictoires, l'esprit faible ne sait laquelle attaquer, laquelle entretenir, laquelle détruire, laquelle repousser.

¹³⁷ *Ibidem*, II, 11, 2, p. 82-84 (Dotti) /p. 94 (Dupuigrenet Desroussilles) :

Qu'enseigne en effet la doctrine de Platon ? Qu'il faut éloigner l'âme des passions du corps, et en éliminer jusqu'aux images pour la laisser s'élever, pure et libre de contempler les mystères de la divinité, à laquelle se rattache la pensée de la mortalité.

aux refus, à l'éloignement ou à la disparition de l'aimée ; elle incarne désormais la fascination dangereuse de la sirène aux armes d'autant plus dangereuses qu'elles semblent inoffensives, qui détourne l'esprit du poète de la contemplation essentielle, celle de la Vérité et des reflets éclatants de la lumière divine dans son âme. L'attitude des poètes postérieurs reflétera cette ambivalence envers les *phantasmata* et en particulier envers le « fantôme » hallucinatoire de la bien-aimée.

AMBIGUÏTE DES HUMANISTES DEVANT LES APPARITIONS FANTASMATIQUES DU OU DE LA BIEN-AIME(E)

L'apparition consolante

Certains auteurs, recueillant l'héritage du *Canzoniere* ainsi que de la première tradition gréco-latine, font de l'apparition obsessionnelle de l'aimé(e) un soulagement à leur regret obsédant, qu'il ou elle soit absent ou mort¹³⁸. C'est le cas, par exemple, du poète florentin Benedetto Varchi¹³⁹ (1503-1565), dans un poème adressé à son jeune favori, Lorenzo Lenzi, parti vivre en France. Varchi s'inscrit constamment dans la lignée pétrarquienne, notamment grâce à des jeux de mots récurrents sur le nom de son bien-aimé, Lorenzo ou *Laurus*, équivalent masculin de la Laure de Pétrarque¹⁴⁰. Aussi, dans le *carmen* 7 qu'il lui adresse, ne manque-t-il pas, parmi les nombreuses allusions à Pétrarque, de reprendre le motif de la vision mentale obsédante de son aimé éloigné :

*Quocumque aspicio, quacumque incedere pergo,
quicquid ago, quouis tempore, quoue loco
aut loquar aut taceam, seu lux, seu sidera fulgent,
sine calet tellus, frigore sine riget,
ante oculos semper cara obuersatur imago
et, si quid uero credere uera licet,
te uideo aut certe uideor, bone Laure, uidere,
et longum amplexu colloquioque frui.
Tunc redeunt animo quae sic mansere reposta
mente mihi, ut nullo tempore deciderint¹⁴¹ [...].*

¹³⁸ Cela s'explique notamment par le fait que le songe est généralement associé à l'espoir, même trompeur, comme le montre l'éloge des songes proposé par Synésios de Cyrène dans son *Traité sur les songes*, XIII.

¹³⁹ Pour davantage de précisions sur l'œuvre de ce poète, voir S. Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008 ; V. Bramanti (éd.), *Benedetto Varchi 1503-1565*. Atti del convegno, Firenze, 16-17 dicembre 2003, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2007 ; S. Lo Re, *La crisi della libertà fiorentina. Alle origini della formazione politica e intellettuale di Benedetto Varchi e Piero Vettori*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

¹⁴⁰ À l'appui de cette thèse, voir en particulier le tableau que le Bronzino réalisa du jeune Lorenzo en 1527-1528 (Milan, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco) : le jeune homme y tient un livre qui comporte, sur la page de gauche, un des poèmes que lui dédia Varchi et, sur la page de droite, la chanson 146 de Pétrarque consacrée à la célébration de Laure par toute l'Italie.

¹⁴¹ B. Varchi, *Liber Carminum Benedicti Varchii*, édité par A. Greco, Roma, Abete, 1969, VII, 27-36 (notre traduction). Texte disponible sur le site *Poeti d'Italia in lingua latina*, à l'adresse suivante :

<http://www.mqdq.it/mqdq/poetiditalia/contesto.jsp?ordinata=pf2646515>.

Où que je pose mes regards, où que m'entraîne le chemin dans lequel je me suis élancé,
quoi que je fasse, quel qu'en soit le moment, le lieu,
que je parle ou me taise, que le jour ou les étoiles resplendissent,
que la terre tiédisse ou durcisse sous le froid
devant mes yeux, toujours, se représente ton image chérie,

Le poète florentin manifeste ainsi le plaisir qu'il éprouve à la réminiscence des moments d'autrefois qui lui paraissent d'une actualité parfaite puisqu'il a l'impression de jouir de la présence de son aimé absent par tous les sens, celui de la vue (vers 9-14 & 31-33), du toucher (vers 34) et de l'ouïe (vers 34). Réapparaissent, comme chez Ovide, la célébration de la force de la pensée et de l'image mémorielle conservée dans la *mens* et réactualisée dans la vision intérieure de l'*animus*. Enfin, il est intéressant de noter la réapparition du verbe lucretien *obuersatur*, dans une *iunctura* qui était également pétrarquienne, quoique le poète du Vaucluse l'employât à l'imparfait.

Le même verbe réapparaît chez Pontano, où le thème de l'apparition au poète de la morte chérie est constitué en leit-motiv¹⁴². Ce motif revient à quatre reprises¹⁴³ au moins pour évoquer le fantôme d'Ariane, l'épouse disparue prématurément, et une fois pour évoquer les images obsédantes de leur fille Lucia¹⁴⁴, morte elle aussi. Le verbe *obuersor* y est employé de manière quasiment¹⁴⁵ systématique, notamment dans la *iunctura* habituelle *obuersatur imago*¹⁴⁶. La plupart du temps, le fantôme est désigné par le terme *imago* ou *umbra*, mais l'illusion du songe lui rend son apparence vivante. Ainsi Ariane ou Lucia sont-elles décrites dans des hypotyposes presque hallucinatoires où le poète croit leur parler, les voir lui sourire ou s'activer à leurs occupations de jadis. Les détails sont nombreux et précis.

Dans les deux autres pièces citées, le verbe est utilisé dans des expressions comportant des variantes. Ainsi, dans le *Tumulus*, II, 60, c'est le poète qui, le jour, est l'objet d'une vision obsédante doublement paradoxale, puisque pour une fois il est objet et non sujet de la vision, et parce que c'est lui qu'on « voit errant », en plein jour, dans les ténèbres¹⁴⁷ du désespoir. La pièce repose en effet sur une inversion constante des signes du jour et de la nuit, le jour n'étant que ténèbres de la douleur et du regret pour le poète, tandis que la nuit est le temps où le souvenir onirique ramène la lumière des jours heureux dans son esprit. Dans l'*Eridanus*¹⁴⁸, la *iunctura* est employé à l'imparfait, comme chez Pétrarque, car le poète se plaint justement qu'Ariane ait cessé de hanter ses nuits, sans doute retenue par les jeux auprès de leur petit garçon, Lucio, mort prématurément lui aussi. Le thème de la vision consolatrice de la bien-aimée dans les rêves est largement développé dans tous les poèmes, mais plus particulièrement encore dans celui de l'*Eridanus* ; le poète supplie le doux fantôme de revenir auprès de lui pour lui procurer soulagement et consolation après la mort de leur enfant, suivant celle de la mère.

Une occurrence du motif se distingue pourtant des autres, car elle ne suscite pas le même sentiment de plaisir sans mélange, c'est celle du fantôme de Lucia. Du reste, la jeune

et si un homme sincère peut se fier des aveux sincères,
je te vois ou du moins je crois, cher Laurent, te voir,
et jouir longuement de tes embrassements et de tes propos.
Alors reviennent à mon âme les souvenirs ainsi déposés qui restent
dans mon esprit, sans jamais s'en retirer.

¹⁴² C'est pour cette raison que P. Galand dans *Les yeux de l'éloquence...*, p. 129-132, en a fait le centre de son illustration de la poétique du songe à la Renaissance.

¹⁴³ G. Pontano, *Eridanus*, II, 5 ; *Lyra*, 9 ; *Tumuli*, II, 25 & 60.

¹⁴⁴ G. Pontano, *Urania*, V, 862-875.

¹⁴⁵ Dans la pièce du recueil *Lyra*, on ne trouve que le verbe *uersatur* dans l'expression *umbra uersatur*, « son ombre plane » (I, 9, 15).

¹⁴⁶ *Tumuli*, II, 25, 9 ; *Urania*, V, 862.

¹⁴⁷ *Tumuli*, II, 60, 3-4, *Luce autem sine te tenebris obuersor et ipse / me sine sum ; sic lux nox tenebraeque mihi est.* « De jour, privé de toi, on me voit toujours dans les ténèbres et je suis même privé de moi-même ; ainsi le jour est pour moi nuit et ténèbres. »

¹⁴⁸ *Eridanus*, II, 32, 11.

filles s'écarte *stricto sensu* du motif de la « bien-aimée ». C'est donc peut-être pour éviter une interprétation incestueuse que le poète choisit précisément de rompre le parallélisme avec les autres variations sur le motif pour faire entendre le contrechant du *topos*, celui de l'angoisse suscitée par ces images nocturnes. Pour commencer, l'apparition de Lucia est présentée sous forme interrogative ; elle n'est pas encore tout à fait réalisée :

*Anne mihi ante oculos grata obuersatur imago,
qua mihi te quondam, mea Lucia, qua mihi tete
laeta oculis, blanda aspectu, pulcherrima cultu
consueras offerre ? En aspicio ora decusque
egregium formae et tot honestae frontis honores ?
Laetantem amplexu excipio et patria oscula iungo ;
affaris iam blanda senem, officiosa parentem ;
excutiunt mihi iam lacrimas noua gaudia. Demens,
ac demens pater infelixque parensque senexque,
funde nouas lacrimas, ne te iam ludat imago
et sensus memor et mentis spes credula uanae.
Nil, heu, nil reliquum iam Lucia. Cessit in auras,
uel somno similis, uel inani corporis umbrae ;
aut iacet in parua tantum cinis abditus urna¹⁴⁹.*

Le poète n'ose pas en faire une apparition certaine et, même s'il recourt à une hypotypose classique, évoquant, comme Varchi, les sensations du toucher et de l'ouïe, ainsi que les manifestations émotives qu'elles génèrent, comme les larmes, le poète glisse sans transition à l'indignation contre lui-même. Il s'interdit en effet pareilles illusions et espoirs sans fondement, se rappelant que de sa fille il ne reste rien sur terre. L'hallucination est expliquée par la similitude avec le songe (*somno similis*) ou par « l'ombre d'un corps sans substance » (*inani corporis umbrae*), hésitation qui rappelle celle d'Ovide devant l'apparition de l'Amour (*Pontiques*, III, 3) puis explications qui rappellent les simulacres lucrétiens ou les similitudes augustiniennes. Dans les vers suivants, le poète préfère s'employer plutôt à le retrouver dans l'éclat des astres, et en particulier dans la lumière du soleil.

Au milieu de l'hégémonie des ténèbres et des songes où Pontano se plaît à retrouver l'image et l'ombre d'Ariane, douce illusion *obsédante* qui fait ses délices et qui, surtout, fait *obstacle* au poids du chagrin des jours, nous voyons poindre le rayon lumineux du malaise

¹⁴⁹ G. Pontano, *Urania*, dans *Carmina*, édités par B. Soldati, Florence, 1902, V, 862-875 (notre traduction). Le texte est disponible sur le site *poeti d'Italia in lingua latina* à l'adresse suivante : <http://www.mqdq.it/mqdq/poetitalia/contesto.jsp>.

Est-ce bien, représentée devant mes yeux, ton image aimée
celle que jadis, ma Lucia chérie, celle qu'à moi, toi, oui toi,
les yeux rieurs, le minois tendre, la mise parfaite,
tu m'offrais à l'accoutumée ? Suis-je bien là à contempler tes traits, la parure
sans égale de ta beauté, et tout ce qui venait orner si honorablement ton front ?
Je t'accueille riieuse dans mes bras et te couvre de baisers paternels ;
voici que tu parles tendrement au vieillard, pleine de respect envers ton père ;
et voici que ces joies nouvelles chassent mes larmes. Mais insensé,
oui, père insensé, mais aussi parent et vieillard infortuné.
Verse de nouvelles larmes, pour que cessent les leurres tendus par son image,
la mémoire de tes sens et l'espoir crédule d'un esprit creux.
Rien, hélas, plus rien ne reste de Lucia, elle a disparu dans les souffles,
semblable à un songe, ou à l'ombre d'un corps sans substance,
ou simplement git-elle, simple cendre ensevelie dans une petite urne.

clairvoyant causé par l'apparition illusoire et presque transgressive de Lucia. La veine des *Epystole* ressurgit à côté de celle du *Canzoniere*, venant rappeler la doctrine chrétienne qui refuse que les morts hantent les vivants ou que les âmes bienheureuses délaissent le paradis où elles connaissent toutes joies pour errer sur terre. Cette doctrine vient en outre corroborer le propos des philosophes qui condamnent les illusions nées de la collusion entre la *phantasia* et les passions. Ces hallucinations cherchent à arrimer l'homme aux réalités terrestres au lieu de le laisser prendre son envol vers les idées intelligibles. C'est la postérité de cette deuxième veine pétrarquienne que nous allons maintenant explorer.

Le statut ambigu de la phantasia chez Ficin

Il est en particulier un homme de la Renaissance qui a recueilli à la fois l'héritage pétrarquiste et l'héritage de la philosophie antique, c'est le florentin Marsile Ficin¹⁵⁰. Il est intéressant de voir qu'il accorde une place toute particulière à la *phantasia* dans son œuvre. Ainsi, dans la *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, il établit la distinction entre ce qui relève du corps et ce qui relève de l'âme de la façon suivante :

notre âme (*animus noster*), dans l'acquisition de la connaissance, s'élève du corps (*a corpore*) à l'esprit (*ad spiritum*) par quatre degrés, dont le dernier est l'intelligence (*intelligentia*). Elle s'élève par le sens (*sensum*), l'imagination (*imaginationem*), la fantaisie (*phantasiam*) et l'intelligence (*intelligentiam*)¹⁵¹.

Pour ce philosophe, qui assigne à chaque instrument de la connaissance une fonction très précise, les sens permettent la perception des corps *in praesentia* uniquement ; l'imagination représente les données sensibles à l'âme *in absentia* et lui en propose une synthèse, en particulier des images des corps transmis par les sens. Quant à la « fantaisie », elle joue le rôle suivant, que Ficin explique à partir de l'exemple de Socrate apercevant Platon :

à partir de ce schème général de Platon (*de hoc uniuerso Platonis simulacro*) que l'imagination (*imaginatio*) avait recueilli par les cinq sens (*per quinque sensus*), Socrate, grâce à la fantaisie (*per phantasiam*), commence par émettre ce jugement : 'Quel est cet être de taille élevée, au vaste front, aux larges épaules, au teint pâle, aux yeux brillants, au regard fier, au nez aquilin, à la bouche petite, à la voix douce ? – C'est Platon, bel homme, homme de bien, disciple très cher'. Tu vois combien la fantaisie de Socrate est supérieure à l'imagination¹⁵².

S'écartant du mépris général dans lequel les Platoniciens tiennent la fantaisie, lui déniait l'accès à la « substance », Ficin la distingue à l'imagination, qui « ne se représente même pas la substance, mais l'image superficielle et extérieure de l'objet », alors que la fantaisie « devine au moins la substance [...] ». Il semble même qu'elle imagine en quelque sorte les réalités incorporelles [...] inaccessibles aux sens et à l'imagination. Ces concepts de la fantaisie, on les appelle les intentions (*intentiones*) en quelque sorte incorporelles des

¹⁵⁰ Sur la conception de l'imagination et des rêves chez Ficin, voir la revue *Accademia, Revue de la société Marsile Ficin*, 1, 1999 et en particulier les articles de C. Vasoli, « Ficin e la Rivelazione Onirica », p. 67-76 ; S. Toussaint, « A philosophical prototype : dreams and wisdom in Ficino », p. 77-84 ; S. Kodera, « The stuff dreams are made of : Ficino's magic mirrors », p. 85-110.

¹⁵¹ M. Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, texte établi et traduit par R. Marcel, Paris, Belles Lettres, 1964-1972, en trois tomes, VIII, 1, tome I, p. 285.

¹⁵² *Ibidem*, p. 286.

corps¹⁵³. La fantaisie tient déjà de l'intelligible et de l'intellect, contrairement à l'imagination, engluée dans le sensible.

Cependant, le spectre des possibilités de la fantaisie est limité notamment parce qu'elle est encore étroitement liée au corps, au monde sensible et au particulier.

Mais l'âme ne se dégage pas encore tout à fait de la matière tant parce que la fantaisie ne reconnaît pas que ces intentions sont incorporelles que parce que cette fantaisie de Socrate envisage tel homme en particulier¹⁵⁴ [...].

Elle est asservie aux circonstances, à un moment précis, aux détails de l'instant et du divers, y compris quand elle re-présente l'image à l'âme à un autre moment. C'est pourquoi il est nécessaire qu'elle soit surmontée par l'intellect.

Tandis que la fantaisie tourne autour des conditions particulières de cet homme, l'intellect conçoit des notions communes et tous deux accomplissent leur travail en même temps¹⁵⁵.

Par conséquent, et contrairement à l'intellect, la fantaisie ne saurait être le moyen de contempler les idées et les images des réalités intelligibles qui ont été gravées dans l'âme avant son incarnation dans un corps : « l'intellect reçoit l'idée divine, qui existe soit en lui-même, soit dans la lumière divine¹⁵⁶ ». L'intellect conçoit l'universel et l'intelligible tandis que la fantaisie est le lieu du particulier et du sensible, même si elle accède en partie au monde incorporel. Ficin résume ainsi sa pensée :

par conséquent, le sens se tourne vers les corps, l'imagination vers les images (*simulacra*) des corps, la fantaisie vers les intentions particulières des images, l'intellect vers les caractères communs des intentions particulières et vers les raisons absolument incorporelles¹⁵⁷.

Par sa position cruciale, à la charnière entre le sensible et l'intelligible, ou, pour le dire en termes ficiniens, entre le corporel et l'incorporel, la fantaisie joue un rôle fondamental : elle peut être l'auxiliaire de l'intellect, en lui présentant les images particulières et en fournissant le jugement initial qui l'amènera ensuite à contempler les images universelles ou, au contraire, celle qui le réduira au silence, en l'arrachant à cette contemplation et en le parasitant avec des images corporelles et particulières. C'est le cas notamment lors des maladies.

Lorsque de sombres vapeurs s'emparent de l' 'esprit' (*spiritum*) du cerveau et, en l'ébranlant, suscitent dans la fantaisie d'effrayantes images (*horribiles (...) species*) qui, par la nouveauté de l'horrible spectacle qu'elles forment, détournent au profit de la fantaisie presque toute l'énergie de l'âme, t'étonneras-tu si, dans l'intervalle, elle interrompt le travail de la contemplation et le reprend enfin quand les vapeurs se sont dissipées ? [...] Ceux que des songes horribles effrayent se récrient contre la fantaisie, disant souvent qu'ils rêvent. [...] Aussi longtemps qu[e l'âme] est enfermée dans le corps, il arrive, à cause de cette aide des sens qui la dispose à la conversion, que, si le corps est blessé et l'esprit obnubilé (*laeso corpore spirituque obnubilato*), l'intelligence n'est pas de ce fait portée à la véritable contemplation,

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 286-287.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 289.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 289.

parce que la représentation des objets n'est pas assez nette (*neque perspicue obiecta repraesententur*) et que la perception dans les sens et dans la fantaisie n'est pas assez claire (*clara*)¹⁵⁸.

Nous retrouvons ainsi l'importance du critère d'*enargeia/evidentia* qui distingue les illusions et les songes de la représentation issue d'un objet réel. Certains dysfonctionnements physiques ou psychiques peuvent cependant altérer la clarté évidente des représentations dans la fantaisie et compromettre la hiérarchie entre les images de l'âme et celles du corps. C'est pour Ficin l'origine du diagnostic de folie posé sur certaines personnes qui abusent de leur intelligence ou au contraire l'ignorent, car ils sont trop captivés par les « violentes illusions de la fantaisie » (*uebementiores phantasiae illusiones*¹⁵⁹). En outre, c'est encore à la fantaisie, selon Ficin, qu'il faut imputer les passions (*affectus*) que sont le désir (*appetitus*), le plaisir (*uoluptas*), la crainte (*metus*) et la douleur (*dolor*), qui tourmentent le corps, mais qui peuvent aussi aller jusqu'à affecter l'âme du sujet, quand elle y consent.

Enfin, la fantaisie remplit une fonction essentielle dans le sommeil, quand l'âme est délivrée des sensations du corps et tout entière alors tournée vers l'activité intérieure, « les visions de la fantaisie et les déductions de la raison¹⁶⁰ ». Les images de la fantaisie se reflètent alors dans l'imagination, puis dans « les sens inférieurs et dans 'l'esprit' (*spiritus*). » Ficin considère alors, suivant en cela Aristote ou Lucrèce, que ces rêves découlent des occupations favorites ou des émotions quotidiennes et qu'ils n'ont donc aucun caractère divinatoire. Seuls peuvent en effet bénéficier de pareils rêves ceux qui, capables de se détacher des passions au nom du souci de connaître, laissent s'endormir aussi la fantaisie, ou la soumettent à la raison, pour donner libre cours aux investigations de cette dernière. Elle livrera alors des présages qui seront plus ou moins clairs en fonction de la rapidité de la fantaisie qui les a transportés. Revenons-en pourtant aux prisonniers de la fantaisie du sommeil. Pour Ficin, ce sont les gens adonnés au plaisir : avides de tout ce qui stimule leur sensibilité, ils sont soumis aux jugements de leur fantaisie, dont ils ne se débarrassent jamais, y compris pendant leur sommeil.

L'excessive abondance des humeurs et des vapeurs suscite dans la fantaisie des images de spectacles horribles. Chez ces gens-là encore la chaleur du vin stimule la force d'expulsion de la semence génitale, fait apparaître des images de la personne aimée, de là la tentation d'étreinte¹⁶¹.

Si nous nous en tenons à ces extraits de la *Théologie platonicienne* de Ficin, nous en déduirions qu'il a élaboré une conception de la fantaisie plutôt négative : elle semble constamment tirer l'âme vers les sens et les passions inférieures. Cependant, et c'est en cela que réside toute la complexité de la pensée ficinienne, nous avons vu qu'elle peut aussi servir d'auxiliaire à l'âme, et elle peut notamment jouer ce rôle dans le phénomène de *Pinnamorento*.

C'est dans le *Commentaire sur le Banquet de Platon* que Ficin développe sa doctrine sur l'amour, dérivée à la fois de la pensée platonicienne, mais aussi de l'apport des philosophies postérieures ainsi que des œuvres poétiques. Il accorde notamment un rôle essentiel au regard qui n'est pas sans rappeler l'importance donnée aux yeux dans la poésie pétrarquienne.

¹⁵⁸ *Ibidem*, IX, 5, tome II p. 39-40

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 41.

¹⁶⁰ *Ibidem*, XIII, 2, tome II, p. 214.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 215.

La figure de l'homme, qui est souvent d'une grande beauté (*aspectu pulcherrima*) en raison de la beauté intérieure (*propter bonitatem interiorem*) que Dieu lui a heureusement conférée, fait passer dans l'âme, par les yeux de ceux qui la regardent (*per oculos intuentium*), un rayon de sa splendeur. Attirée par cette étincelle comme par un hameçon, l'âme se hâte vers celui qui l'attire. [...] Reste ceci, que l'âme s'embrase d'un amour ardent quand, avisant la spécieuse image d'un bel objet (*spetiosum aliquod rei pulchre simulacrum*), elle est incitée par cet avant-goût, à jouir de la pleine possession de la beauté¹⁶².

Le mécanisme de la naissance de l'amour est étudié plus précisément dans sa physiologie, qui apparaîtra clairement à partir des distinctions opérées dans la *Théologie*. Le *spiritus*, dont il parle ici, est pour lui le fluide qui constitue le miroir des données sensibles dans le corps :

Il reçoit également par les organes des sens les images (*imagines*) des corps extérieurs qui ne peuvent impressionner l'âme (*que in anima propterea figi non possunt*) parce que la substance incorporelle, plus excellente que les corps, ne peut recevoir d'eux sa forme grâce à la réception des images (*formari ab illis per imaginum suspectionem non potest*). En revanche l'âme, partout présente à l'esprit (*spiritui*), voit aisément les images des corps reflétées en lui comme en un miroir, et par elles elle juge des corps. C'est cette connaissance que les Platoniciens appellent la sensation (*cognitio sensu*). Contemplant ces images, elle conçoit en elle-même par sa propre puissance des images semblables et même bien plus pures. Cette faculté de concevoir, nous l'appelons imagination (*imaginationem*) et fantaisie (*phantasiamque*). Les images qu'elle conçoit sont conservées par la mémoire. Grâce à elles, la pointe de l'âme (*animi acies*) est souvent incitée à contempler les idées universelles des choses (*uniuersales rerum ideas*) qu'elle porte en elle¹⁶³.

Si « imagination » et « fantaisie » ne sont pas clairement distinguées dans ce passage, elles apparaissent cependant toutes deux comme des entités intermédiaires, qui agissent comme des adjuvants de l'âme, puisque les images qu'elles forment la stimulent et la poussent à contempler les images de beauté qu'elle porte en elle. Pour Ficin, en outre, le processus ne fonctionne pas que dans un seul sens, de la *phantasia* à l'âme ; au contraire, il y a échange et interaction, mouvement ascendant puis descendant, le modèle d'image porté dans l'âme venant modeler l'image constituée dans la *phantasia* à partir des données sensibles :

L'âme ainsi touchée reconnaît comme une chose qui lui appartient cette image (*simulacrum*) offerte à ses yeux (*obuium*) : une image que dans la mesure de ses forces elle porte en elle depuis toujours et qu'elle a désiré réaliser (*effingere*) dans son propre corps, mais en vain. Aussitôt elle la rapproche de son image intérieure et, s'il lui manque quelque chose pour réaliser la figure parfaite du corps jovien (*ad perfectam corporis Iouialis effigiem*), elle l'améliore en la reformant (*instaurat reformando*). Puis elle aime cette image reformée (*ipsum deinde reformatum simulacrum*) comme son propre ouvrage (*tamquam opus proprium*). De là vient que les amants s'abusent au point de trouver l'aimé plus beau qu'il n'est. Car avec le temps ils ne voient plus l'aimé à travers son image réelle perçue par les sens (*non in mera eius imagine per sensus accepta perspiciunt*), mais ils le contemplant à travers le simulacre reformé par l'âme à la ressemblance de son idée et qui est plus beau que le corps. Ils désirent en outre contempler tous les jours le corps dont l'image (*simulacrum*) leur est apparue. En effet, bien que l'âme, même en l'absence

¹⁶² M. Ficin, *Commentaire sur le banquet de Platon* (abrégé *In Conv.*), texte établi et traduit par P. Laurens, Paris, Belles Lettres, 2002, VI, 2, p. 128-129.

¹⁶³ *Ibidem*, VI, 6, p. 140-143 ; nous avons cependant modifié la traduction de P. Laurens de *phantasiam* par « représentation » en « fantaisie » pour harmoniser sa traduction avec celle de R. Marcel dans la *Théologie platonicienne*...

du corps, conserve en elle son image (*imaginem*) et que cela d'ordinaire lui suffise, ni l'esprit (*spiritus*), qui est l'instrument de l'âme, ni les yeux ne la conservent¹⁶⁴.

Ficin propose donc une explication intéressante et originale au phénomène d'obsession : si l'âme n'a nul besoin du support corporel, en revanche, les sens et le *spiritus*, le miroir des données sensibles, ont besoin d'être constamment revivifiés par une contemplation régulière. Dans ce système, le maillon faible est alors moins la fantaisie que le *spiritus* et les sens, et en particulier la vue. C'est elle en effet qui va occuper désormais la position cruciale.

L'œil « fenêtre vitrée » est un sas entre l'intérieur et l'extérieur. Il transmet la lumière et l'éclat de l'image gravée dans notre âme, miroir du monde divin, mais reçoit aussi l'image brillante des corps, l'incorpore en la mêlant au sang pour que le *spiritus*, puis l'imagination et la fantaisie, s'en fasse miroir pour l'âme qu'elle attire.

Or l'âme de l'amant est entraînée (*rapitur*) vers l'image (*imaginem*) de l'aimé gravée dans sa fantaisie (*phantasia infixam*) et vers l'aimé lui-même : là aussi se portent les esprits (*spiritus*)¹⁶⁵.

Par un hasard intéressant, *lumen* en latin, qui signifie la lumière, peut aussi désigner aussi les yeux ; le lien de la *phantasia* à la lumière, disparu dans la langue latine, ressurgit ici par l'intermédiaire du sens majeur de la *phantasia*, la vue. Il faut encore rappeler la spécificité de Ficin : l'amoureux n'est pas un miroir passif, au contraire, en comparant à l'image-reflet de la beauté divine en son âme, il retouche l'image créée par la *phantasia* à partir de l'image qui est dans son âme, tel un artiste qui retouche et sculpte, comme le montre le lexique de l'ouvrage d'art dans les citation que nous venons d'étudier et dans la suivante.

S'ajoute que l'amant sculpte (*sculpi*) en son âme la figure (*figuram*) de l'aimé. L'âme de l'amant devient ainsi le miroir où se reflète l'image (*imago*) de l'aimé. C'est pourquoi lorsque l'aimé se reconnaît dans l'amant, il est forcé de l'aimer (*amare compleretur*)¹⁶⁶.

L'amant est donc aussi un auteur de fiction, un créateur, mais qui n'est pas totalement libre : il crée un imitant une image intérieure, il crée par réminiscence, en prenant pour modèle une idée intelligible, et non sensible. L'image que l'amant forme de l'autre est donc partie sensible, partie intelligible et l'amoureux, comme l'artiste, est à la fois un miroir et un demiurge. Les tempéraments portés à l'imagination créatrice et aux visions, les artistes bien souvent, sont donc aussi particulièrement enclins à éprouver l'émotion amoureuse. Ce sont généralement les tempéraments mélancoliques. Ficin cite paradoxalement à ce propos le cas de Lucrèce¹⁶⁷, qui, selon une tradition, serait devenu fou après avoir absorbé un philtre d'amour et qui aurait composé le *De natura rerum* pendant ses rares moments de lucidité. Dans le *Commentaire*, la vision joue donc un rôle crucial dans l'émoi amoureux, l'œil étant aussi le sens médiateur entre l'Amour céleste et l'Amour vulgaire, comme la fantaisie, dans la *Théologie*, est la faculté médiatrice dans la connaissance entre le sensible et l'intelligible. En d'autres termes, si l'amant se contente de jouir de la contemplation et de l'écoute de son bien-aimé, son amour l'élève progressivement vers la contemplation de la beauté céleste

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 140-141.

¹⁶⁵ *Ibidem*, VI, 9, p. 154-155 (traduction modifiée pour *phantasia*).

¹⁶⁶ *Ibidem*, II, 8, p. 48-49.

¹⁶⁷ *Ibidem*, VI, 9, p. 154-155.

dont il est un reflet. En revanche, s'il s'abaisse aux jouissances du toucher, cet Amour devient vulgaire et l'entraîne à la jouissance et à la dépravation.

L'apparition angoissante

C'est dans ce contexte philosophique et poétique que nous voudrions examiner trois pièces d'un poète allemand peu connu, Petrus Lotichius Secundus¹⁶⁸, qui vécut entre 1528 et 1560 et qui voyagea dans toute l'Europe pour échapper aux conflits qui ravageaient son pays et pour fréquenter les universités de Paris, de Montpellier, de Padoue et de Bologne. L'originalité de ce poète c'est que, malgré son jeune âge, il a choisi de n'aborder la thématique amoureuse, dans ses quatre livres d'élégies, que par intermittences, essentiellement dans le deuxième et le troisième livre, au travers de trois figures féminines. Au début du deuxième livre, après avoir passé la fleur de son âge à faire la guerre, il se réjouit de devenir enfin soldat de Vénus. Le lecteur s'attend donc à des élégies érotiques traditionnelles puisque le poète déclare qu'il s'est épris d'une jeune femme et a été comblé dans sa passion. Sans transition ni claire explication, pourtant, Lotichius annonce son départ loin de l'Allemagne, en France, en prétextant simplement de l'orgueil de la jeune femme. Il s'agit d'un trait topique de l'héroïne élégiaque, mais cela ne conduit pas pour autant leurs amants à les abandonner définitivement. Il semble en fait que Lotichius ait choisi de délaisser l'inspiration de la *cupido*, le désir érotique, devenue presque impossible à illustrer dans l'Allemagne désormais luthérienne, au profit de l'inspiration du regret nostalgique. Aussi, s'il glisse ça et là quelques allusions à cet amour abandonné, sur le mode du regret, il n'y revient jamais en détails avant la neuvième élégie du livre, que nous allons étudier.

Lotichius commence par rappeler son amour allemand et son départ pour l'oublier, comme Pétrarque, de peur de devenir, sous le feu d'une passion malade, cendre noire (*cinis ater*¹⁶⁹). Cette « consommation de l'esprit » est décrite par Ficin¹⁷⁰. Mais l'auteur allemand déplore que ce voyage n'ait pas eu les effets escomptés,

*Omnia, quae possent flammam extinguere, feci.
Quaeris profuerit quid mihi, peius amo.
Illa meis oculis, quamuis procul absit, inhaeret,
nec memorem Phoebi, nec sinit esse mei*¹⁷¹.

¹⁶⁸ Pour davantage de précisions sur cet auteur, voir S. Zon, S. Zon, *Petrus Lotichius Secundus : Neo-Latin Poet*, Bern, Frankfurt a.M., New York, European University Studies, 1983 ; U. Auhagen et E. Schäfer (éds.), *Lotichius und die römische Elegie*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001 et notre thèse, *Sed desiderium superest. Poétique de la nostalgie dans les élégies d'exil d'Ovide et dans les Elegiae de Petrus Lotichius Secundus (1528-1560)*, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2007, à paraître chez Droz.

¹⁶⁹ P. Lotichius, *Élégies*, dans *Petri Lotichii Secundi Solitariensis Poemata Omnia quotquot reperiri potuerunt, editis auctiora et longe emendatorum. Accedunt eiusdem... Narratio historica de caede Melchioris Zobelli ; Epistolarum libri duo ; Vita P. Lotichii... . Adoptiuorum libri tres [collecti a Jo. Petro Lotichio], et uirorum doctorum elogia ac testimonia de Lotichio ; omnia ex cod. ms. A Joh. Petro Lotichio ad nouam editionem adornata...* recensuit notis et praefatione instruxit Petrus Burmannus Secundus, 2 volumes, Amstelaedami ex officina schoenteniana, 1754, réimprimé Hildesheim, Zürich, New-York, Olms, 1998, II, 9, 11.

¹⁷⁰ M. Ficin, *In Com.*, VI, 9, p. 154-155.

¹⁷¹ P. Lotichius, *Élégies*, II, 9, 15-18 (toutes les traductions de P. Lotichius sont nôtres) :

Tout ce qui pourrait éteindre une flamme, je l'ai accompli.
Tu me demandes à quoi cela m'a servi : j'aime plus terriblement.
Elle est attachée à mes yeux, bien qu'elle soit au loin,
et ne me laisse me souvenir ni de moi ni de Phébus.

Réapparaît ici le verbe ovidien *haerere* associé au groupe *oculis meis*. Lotichius l'avait déjà employé dans la troisième élégie du deuxième livre en se rappelant des souvenirs très précis avec sa bien-aimée allemande qui l'obnubilait. Cette femme était restée anonyme jusqu'à cette neuvième élégie, mais, dans le titre de cette dernière, alors même que le poète évoque une nouvelle jeune femme, la première amante prend enfin un nom :

*De puella formosissima ex Celtiberos, quae Claudiam diu a se adamatam facie repraesentabat*¹⁷².

Par l'allusion à « ses traits » (*facie*) et à sa présence (*repraesentabat*) – incarnée par une autre –, Claudia prend en même temps, et pour la première fois, un corps même si le lecteur n'en connaît pas encore la forme. Néanmoins, simultanément, cette obsession visuelle est si forte que le poète en perd presque le souvenir de lui-même, de sa vocation et de son identité, s'annihilant dans l'aimée. Cette forme de mort à soi-même au profit de l'autre est décrite par Ficin dans le *Commentaire*, notamment au chapitre II, 8, quand il faisait de l'amant le « miroir » de l'aimé. Cette confusion initiale installe ainsi un climat propice à la description « à double fond » qui va suivre. En effet, Lotichius s'avoue épris du sosie parfait de Claudia, rencontré à Montpellier. Il avoue ne pas aimer pour elle-même, mais pour ce qu'elle re-présente, pour l'image qu'elle fait ressurgir,

*Nec, quia formosa est, capior, sed imagine tangor,
nec quod amo, uideo, cogor amare tamen*¹⁷³.

Une *ekphrasis* détaillée suit ce distique : elle décrit Claudia par le biais de la ressemblance avec la jeune montpelliéraine, comme le montre la récurrence de l'adverbe *sic* (vers 27-28), ou la négation des termes impliquant une différence (*nec magis, nec (...) discrimina*, vers 30-31). La description embrasse les corps des jeunes filles, leur élocution mais aussi leurs traits moraux. Au terme de ce parcours, le poète s'étonne :

*ut credas partus unius esse duas*¹⁷⁴,

ou

*Non magis in speculo se uidet ulla parem*¹⁷⁵.

Ce portrait vivant se révèle alors bien supérieur à l'*effigies* matérielle de la bague que le poète porte au doigt :

*Quid iuuat effigiem tenerae conflasse puellae,
quam manus in digito laeua minore tulit ?
Num minus haec praebet tellus, quod amare necesse est ?
Num minus haec cogunt me simulacra mori*¹⁷⁶ ?

¹⁷² *Ibidem*, titre :

« Sur une jeune Celtibère d'une très grande beauté dont le visage lui représentait Claudia qu'il aimait longtemps passionnément. »

¹⁷³ *Ibidem*, 23-24 :

Et ce n'est pas sa beauté qui me captive, mais c'est ce qu'elle représente qui me touche, ce que je vois, ce n'est pas ce que j'aime, pourtant je suis forcé d'aimer.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 32 :

L'on croirait qu'elles sont toutes deux nées d'un seul enfantement.

¹⁷⁵ *Ibidem*, 50 :

Non, aucune femme ne voit dans son miroir reflet plus ressemblant.

Tout se passe comme si, justement, cette *effigies* s'était animée, pour le poète-Pygmalion, créateur d'un objet à la mesure de ses désirs, ou comme si les *simulacra* ténus, lointainement venus d'Allemagne, avaient soudain pris une telle épaisseur qu'ils étaient devenus hallucinatoires. Il est même possible de se demander si le poète ne rêve pas ; aussi prend-il soin de relater en détails l'apparition de cette jeune femme. La description du lieu (vers 41-44) livre des indices très intéressants : elle se déroule dans un cadre naturel, où s'épanouissent, entre autres, « laurier » (*laurus*), qui évoque Apollon et l'inspiration pétrarquienne et « lotos » – nous conserverons le nom gréco-latin du jujubier, qui est particulièrement significatif. La présence de ce dernier est renforcée par le pentamètre du distique évoquant les plantes, où le poète en fait le végétal principal. Naturellement le « lotos », associé à Bacchus par Lotichius, est avant tout l'arbre de l'oubli de la patrie dans l'*Odyssée*, le remède souverain contre la nostalgie. L'apparition apparaît donc comme une consolation aux souvenirs douloureux du poète, mais comme une consolation dangereuse, eu égard au charme dangereux de la plante. Il mentionne ensuite quelques pensées (*niolas*) cueillies par la jeune fille sur la terre glacée (*gelida (...) humo*), notation inquiétante qui rappelle la cueillette de ces mêmes fleurs par Proserpine avant que Pluton ne l'enlève et ne l'emporte aux enfers.

Le caractère hallucinatoire de cette vision est renforcé par la suite du poème où l'écrivain raconte les émotions contrastées qui ont présidé à cette rencontre :

*Vt uidi, obstupui, saxoque simillimus haesi,
et dominam uere sum ratus esse meam*¹⁷⁷.

Pétrifié par cette vision, devenu lui-même « statue » en donnant vie à son image intérieure, l'écrivain s'y attache tout en croyant que ses sens sont hantés par l'ombre de Claudia.

*Quin etiam timui, miseram, si fata tulissent,
mortua ne sensus luderet umbra meos*¹⁷⁸.

L'utilisation du verbe *timui* et les émotions diverses qui étreignent Lotichius, de la surprise pétrifiante jusqu'à la fascination et l'angoisse, montrent ici que le nouvel amour naît sous de sombres auspices, celui d'une inquiétante apparition, inscrite dans la lignée des fantômes plus ou moins bienveillants.

Pourtant, le ciel s'éclaircit rapidement, quand il s'avère qu'il ne s'agissait que d'une illusion d'optique :

*Mox patuit dubiae incundus imaginis error,
uocis ut argutae detulit aura sonum.*

¹⁷⁶ *Ibidem*, 35-38 :

Quel secours puiser au portrait de la tendre jeune fille que j'ai fait fondre
et porte au petit doigt de la main gauche ?
Est-ce, par hasard, que cette terre nous offre trop peu d'objets à aimer, irrésistiblement ?
Que ces images ne suffisent pas à me faire mourir ?

¹⁷⁷ *Ibidem*, 45-46 :

Quand je l'ai vue, j'en ai été frappé de stupeur ; tout comme une pierre, je suis resté attaché au sol,
et j'ai vraiment pensé que c'était ma maîtresse.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 53-54 :

J'ai même craint, la malheureuse, que les destins l'aient emportée
Et qu'après sa mort, son ombre ne vienne se jouer de mes sens.

*Forte sedens patula sua verba canebat in umbra.
haec mihi fecerunt auribus hausta fidem.
Cumque meos horror subito percurret artus,
frigidus in toto corpore sudor erat*¹⁷⁹.

La voix de la jeune fille dissipe les illusions des yeux du poète, dont il était captif. La coïncidence devient un instant plaisante (*incurdus*), mais l'angoisse ne se dissipe pas complètement, comme le montre le distique 59-60. Bien plus, elle se convertit en une passion amoureuse torturante :

*Ex illo flammis semper discordibus uror,
excruciatque recens, et rediniuus amor.
Ergo fere portum cum iam mea vela tenerent,
in scopulos facies haec mihi fecit iter*¹⁸⁰.

La jeune femme est alors assimilée non plus à une consolation mais à une sirène, dont la voix a redoublé la dangereuse apparence. La comparaison de la jeune femme avec un écueil (*scopulus*) fait écho à *l'Epystola* de Pétrarque¹⁸¹ et inscrit Lotichius dans le paradigme odysseéen. En effet, dans les vers suivants, le poète explique qu'emporté par cette passion nouvelle, il en a oublié le souvenir de sa patrie. Il n'a plus qu'un seul désir, que la jeune femme apaise les feux qu'elle a allumés, qu'il en reçoive baisers et étreintes pour y puiser une nouvelle inspiration érotique. Le poète lui-même est donc devenu le miroir de son aimée et l'artiste le miroir de son objet, mais un miroir singulier, qui projette des images sur son environnement. Cette apparition semble parfaitement illustrer l'idée ficinienne selon laquelle les yeux et l'esprit doivent régulièrement recontempler l'objet qu'ils aiment car il s'efface peu à peu dans le « miroir » de leur *phantasia*, contrairement à celui de l'âme. Cette dernière, à son tour, conduit la fantaisie à projeter sur l'aimé l'image gravée en elle.

Néanmoins, après s'être enflammé en un seul poème, après avoir, en quelque sorte, ranimé le brasier allemand, qui s'éteignait, par la contemplation d'une belle française, Lotichius ne revient plus sur le sujet dans le deuxième livre. La jeune femme disparaît mystérieusement.

C'est seulement dans le troisième livre, alors qu'il séjourne à Avignon, qu'il évoque de nouveau la jeune femme, qu'il nomme alors pour la première fois : Callirhoé. Lotichius pressent qu'elle se meure. Il explique que c'est l'amour qui a donné à son âme la sensibilité nécessaire pour deviner pareille catastrophe. Son pressentiment est appuyé sur la visite nocturne d'une ombre, venue s'offrir à ses regards pendant son sommeil, avant de s'enfuir.

Fallere quis possit (quamuis procul absit) amantem ?

¹⁷⁹ *Ibidem*, 55-60 :

Bientôt l'agréable méprise provoquée par cette apparition mystérieuse se révéla
quand la brise m'apporta le son de sa voix mélodieuse.
Assise par hasard dans une large tache d'ombre, elle chantait dans sa propre langue
et en tombant dans mes oreilles, ces mots me délivrèrent de mes doutes.
Et comme un frisson parcourait soudain mes membres,
tout mon corps se couvrit d'une sueur glacée.

¹⁸⁰ *Ibidem*, 61-64 :

Depuis ce jour je suis consumé par deux flammes pour toujours rivales,
et torturé autant par le nouvel amour que par celui rappelé à la vie.
Ainsi, alors même que mes voiles, déjà, touchaient presque au port,
ce visage m'a dérouteré sur des écueils.

¹⁸¹ Pétrarque, *Epystole*, I, 6, 111.

*Absumus, et dominae scimus adesse necem.
Non mihi fama uenit lacrimosi nuncia luctus,
auiā nec moestum praecinit omen auis.
Somnia me terrent, simulacraque functa sepulcris,
umbraque sopito quae uolat ante torum.
Umbra mihi toties quae se miserabilis offert,
obscura quoties omnia nocte silent.
Quin etiam nuper uigilantem nocte serena
terrui, ad lecti uisa sedere pedes.
Cumque ego clamarem demens, animamque rogaem,
per thalami clausas fugit imago fores¹⁸².*

Le jeu sur les verbes *abesse/adesse* soulignent la présence/absence que constitue l'image. La terreur qui s'est emparée du poète hantée par la femme qu'il aime rappelle celle de Pétrarque dans l'épître latine ; le qualificatif de *demens* rappelle, quant à lui, la réaction de Pontano, horrifié par son désir de contempler le fantôme de sa fille. Contrairement aux apparitions antiques, l'ombre reste silencieuse, mais le rêve possède alors un caractère divinatoire pour le poète qui y devine la fin de ses amours. Il se remémore alors son désir et ses promesses – inédites pour le lecteur – d'épouser celle qui aurait été une consolation (*solamen*, vers 36) à ses maux. Regrettant de ne pouvoir, quoiqu'il dise le souhaiter, la suivre dans la mort, le poète se condamne à errer dans des espaces sauvages et désolés, marchant dans les pas de Sappho abandonnée, qui voit les forêts riantes devenir le miroir de ses peines, et dans ceux de Pétrarque, terrifié par les apparitions du fantôme auquel il essaie d'échapper. Lotichius ne cessera pas d'y pleurer et de composer des poèmes plaintifs, tel un nouvel Orphée :

*Illic uerba querar sensus motura ferarum,
et nomen tota nocte uocabo tuum.
Nec rami uirides, nec me teget herba iacentem
florida, nec puro fonte leuabo sitim.
Sine bibam, liquidas turbabo fletibus undas,
sine cubem, nullo cespite fultus ero¹⁸³.*

¹⁸² P. Lotichius, *Élégies*, III, 3, 13-24 :

Qui pourrait tromper (même s'il est loin) un amant ?
Nous sommes au loin, mais nous savons que la fin de notre maîtresse est proche.
Ce n'est pas la rumeur qui est venue m'annoncer un deuil qui m'arrache des larmes
ni le chant d'un oiseau vagabond qui m'a donné ce triste présage.
Des songes me terrifient, des fantômes honorés de tombeaux,
et une ombre qui volète devant mon lit quand je m'assoupis.
Une ombre qui toutes les fois qu'elle s'offre à mes regards, pitoyable,
impose silence au monde dans la nuit obscure.
Il y a peu, même, alors que je veillais pendant une nuit paisible,
elle m'a terrifié, en paraissant s'asseoir aux pieds de mon lit.
Et comme, insensé, je me mis à crier et à implorer l'âme,
l'apparition s'enfuit par les portes fermées de la chambre.

¹⁸³ *Ibidem*, 51-56 :

Là-bas j'entonnerai des plaintes capables de toucher les sentiments des fauves,
et j'invoquerai ton nom des nuits entières.
Ni les rameaux verdoyants, ni l'herbe fleurie ne couvriront mon corps prostré,
et je ne pourrai éteindre ma soif à l'eau pure d'une source.
Si je bois, je troublerai l'onde limpide de mes pleurs,
si je repose, je ne presserai nul gazon.

Le poète se dépeint aussi finalement en Narcisse, amoureux d'une image-reflet qu'il ne peut étreindre, reflet de la bien-aimée, et surtout de la bien-aimée qu'il a lui-même créée. Il est captif des images de sa propre fantaisie. Il finit en effet par implorer le fantôme de revenir et de se laisser étreindre :

*Tu quoque, si ueterum memor est & pulvis amorum,
occuras oculis saepe uidenda meis.
Saepius in somno redeat tua dulcis imago,
fidaque tangendas praebeat umbra manus.
Quid precor imprudens ? Non fas ita uelle, piusue est.
Otia sint cineri, sit sopor usque tuo.
Et tumulum myrti uirides et amaracus ornet,
et sedeat custos ad tua busta Venus¹⁸⁴.*

Le poète luthérien se ravise pieusement : la religion chrétienne et la doctrine ficinienne interdisent qu'on cède à la tentation des sens, même avec un fantôme. Il promet alors de lui élever un tombeau, un tombeau de mots naturellement, pour cette femme-image née de sa fantaisie enflammée et pour la poésie élégiaque érotique.

Le lecteur ne sera pas vraiment surpris de cette apparition/disparition. Malgré les affirmations du poète, Callirhoé est toujours apparue comme une ombre, comme une simple image formée par les *phantasmata* de la nostalgie amoureuse du poète. Sa présence n'a jamais été incarnée mais toujours évanescence. Elle est seulement suscitée par le souvenir, par la projection du désir amoureux du poète et des images errant dans sa fantaisie, par la tentation de la poésie érotique, dont elle n'est cependant qu'un faux-semblant. Il est en effet désormais impossible pour un jeune Allemand de composer de la poésie érotique, réduite à l'état de fantôme dans la littérature allemande contemporaine.

Deux élégies plus tard, Lotichius mentionne un nouvel amour : après s'être longuement excusé auprès de l'ombre de Callirhoé et lui avoir rappelé ce qu'il lui a accordé, il avoue qu'un nouvel amour a réveillé les feux anciens. Là encore l'influence platonicienne se fait sentir : une bergère italienne lui a « ravi les sens et l'esprit » (*rapuit sensus, animumque*, vers 29) par le feu de ses yeux (*lumina*) rencontrant les siens (*oculis (...) obuia*, vers 41), des yeux comparés aux rayons du soleil (vers 42). Elle a réussi là où les nymphes (vers 30), allusion à la poésie païenne, ont échoué. La poésie érotique antique, et donc l'histoire amoureuse, sont ainsi condamnées dès le départ. La bergère se révèle finalement plus évanescence encore que celles qui l'ont précédée ; après l'avoir brièvement contemplée, le poète n'en poursuit que les « traces » (*uestigia*, vers 31) dans les forêts et les montagnes. Au moins, les simulacres de femmes précédents avaient-ils finalement un nom, puis un corps, que le poète détaillait dans la neuvième élégie du deuxième livre. La bergère, elle, semble n'être que lumière jusqu'au moment où le poète la voit quitter ses vêtements de couleur pour

¹⁸⁴ *Ibidem*, 57-64 :

Toi aussi, si la poussière se rappelle encore nos anciennes amours,
puisses-tu souvent t'offrir à mes regards, que je te contemple.
Que ta douce image revienne plus souvent dans mes songes,
et que ton ombre fidèle tende ses mains, que je les touche.
Quelles prières fais-je là, insensé ? Ni les dieux ni la piété n'autorisent à formuler de tels vœux.
Que soient accordés paix et repos à ta cendre pour l'éternité.
Que du myrte verdoyant et de la marjolaine ornent ton tombeau,
et que Vénus veille sur le monument.

devenir une ombre noire au service de Dieu. Les poèmes pour la séduire sont inefficaces, *inanes*, « sans consistance » (vers 26) comme les images qui pâlisent sous les yeux du poète.

Au terme de cette trajectoire amoureuse, de la femme vivante aux fantômes, en passant par la femme miroir, le lecteur pourrait éprouver de la déception. Cependant, il faut sans doute plutôt y voir une assomption dans l'ordre de l'amour néo-platonicien : le poète quitte l'allemande Claudia, la plus incarnée, parce qu'il redoute de s'enfermer dans un mariage et une sexualité qui tarirait son inspiration poétique. Callirhoé est déjà une création de la *phantasia*, qui l'emporte sur les données des sens, dont elle se joue, l'élevant ainsi vers l'intelligible, jusqu'à devenir l'image désincarnée d'un fantôme. La bergère lui « ravit les sens », elle élève sa quête jusqu'au sommet de l'amour de Dieu, qu'elle préfère à celui des hommes ; elle l'invite à contempler, au travers de sa lumière, la lumière divine, dont elle est le reflet, selon la théorie ficinienne. C'est une trajectoire, donc, qui conduirait Lotichius du sensible à l'intelligible par les chemins de la *phantasia* et de ses images dont il se détache progressivement.

Il reste que le poète n'est pas non plus pleinement satisfait de cette vision néo-platonicienne de l'amour, qui viderait totalement son inspiration et ses poèmes, taris par le désir inassouvi. Il reproche ainsi à la bergère de refuser sa condition humaine, qu'il est de son côté incapable d'abandonner :

*Quid referam, quoties noctem per inhospita ducam,
si queat aerumnis esse benigna meis ?
Illa sed (ah simplex) humanis inuida uotis,
uirginei manult esse puella chori*¹⁸⁵.

Lotichius cherche surtout à sublimer son désir érotique en créativité poétique, à faire surgir des images pour émouvoir son lecteur de son désir stimulé par la *phantasia* ; la femme, sirène inquiétante, devenue fantôme, angoissant mais peu dangereux, est le personnage essentiel de ses rêveries poétiques. Elle lui permet de transformer les élans d'une *cupido* érotique impossible à assumer pour un poète allemand protestant en une nostalgie féconde, parfois frustrante et douloureuse, mais bien moins sulfureuse. Le fantasme mémoriel constitue alors l'instrument le plus approprié à cette poétique.

Quelques années plus tard, le poète allemand Melissus (1539-1602) prend la défense de la poésie de Lotichius et de la sienne propre, contre les attaques des censeurs qui regardent avec défiance ces poèmes d'amour. Reconstituant le parcours amoureux de Lotichius, en reprenant certains de ses vers, il commence par souligner que le désir poétique d'imiter les « ombres des Anciens » (*priscorum (...) umbras*, vers 93) et de ne pas composer un poème « sans consistance » (*inane*, vers 94) préexistait au coup de foudre. C'est pour donner chair à une élégie qui était devenue l'ombre d'elle-même en Allemagne que la muse du désir, Erato, lui a mis sous les yeux, a fait « apparaître » – *obiecit*, vers 100 ; le verbe se trouve chez Cicéron pour évoquer des fantômes – une femme, qualifiée par un adjectif visuel *purpuream* (vers 99). Cette femme tentera de le retenir, mais en vain : la nostalgie du poète ne s'intéresse qu'aux traces de la sensation, aux images créées dans sa *phantasia* poétique et non à la sensation elle-même.

¹⁸⁵ *Ibidem*, III, 5, 43-46 :

Pourquoi y revenir, pourquoi passer tant de nuits sur ces landes ingrates,
si elle ne peut se montrer bonne pour mes misères ?
Car cette femme (ah, le cœur simple), hostile aux désirs humains,
préfère appartenir au chœur des vierges.

Melissus lui-même avoue avoir composé des poèmes pour une femme aimée qu'il n'a jamais vue, autrement que dans ses rêves, Rosina :

*Speratam numeris fictis cantare ROSINAM,
per bis terna fere lustra peracta, iuvat.
Illam ego nec visam, nec posthac forte videndam
depereo, miserum tostus amore iecur.
Illam ego per sentes aspros, et inhospita tesqua,
exterus ignotis advena quaero locis.
Nullus ad arbitrium versus mihi, nulla sine illa,
tunc quoque cum meditor seria, Musa venit.
Sive diem caelo Matuta reuelet aperto,
seu fuscus gelidam Vesper obumbret humum,
illius optatos suspiro cernere uultus,
quos Morpheus oculis subdidit ante meis :
incundisque inhians simulacra relecta figuris,
materiae ductum, corpus ut umbra, sequor¹⁸⁶.*

Le motif continue à évoluer, du fantôme de Cynthie aux douces inconnues que Nerval met en scène dans sa *Fantaisie* ou que Verlaine voit dans un « rêve étrange et pénétrant », tandis que les « astrologues noyés dans les yeux d'une femme » poursuivent, chez Baudelaire, « la Circé tyrannique aux dangereux parfums ». Elle n'est plus la femme réelle dont le poète s'est épris, venue ensuite le visiter dans ses songes, imitée puis métamorphosée par sa *phantasia*, mais la femme de ses rêves, toujours plus parfaite que n'importe quelle femme réelle. Elle est celle dont, selon Ficin, Dieu a déposé l'image dans son âme et que la fantaisie, par la musique selon Nerval ou par le rêve selon Verlaine, lui fait contempler. Il n'est plus nécessaire désormais de feindre qu'un simulacre de femme-Muse à laquelle le poète érige un corps de mots, une parure de tropes, dans les secrets de son imaginaire, lui suffit pour relater des aventures semblables au vrai. Il en vient parfois à se mystifier lui-même et à mystifier ses lecteurs – qui ne demandent que cela – par la grâce des simulacres :

*His vagus erro diu ludor imaginibus :
forsan et his alii ludentur; vera putantes
quae speciem veri decipientis habent.
Credula res, nugae¹⁸⁷. [...]*

¹⁸⁶ P. Schede Melissus, *Schediasmata Poetica*, Paris apud Arnoldum Sittartum, 1586, IV, 2, 165-178 :

J'ai plaisir à chanter sur des rythmes de fiction Rosine que j'ai espérée,
pendant que s'écoulaient deux fois trois lustres.
Moi, pour elle que je n'ai jamais vue, que jamais peut-être je ne verrai,
je ne meurs pas, consumé d'amour jusqu'au fond de mon cœur malheureux.
Mais moi cette femme, par les sentes escarpées, par les déserts inhospitaliers,
je la poursuis, en étranger venu de loin dans des lieux inconnus.
Nul vers ne me vient selon mon bon plaisir, nulle Muse sans elle,
même quand je médite des poèmes sérieux.
Que l'Aurore dévoile le jour dans les nues qui se découvrent,
ou que le Soir sombre enténébre le sol glacé,
j'aspire à contempler son visage désiré,
que Morphée a offert jadis à mes regards :
et attiré par les simulacres que m'ont dévoilés des figures agréables,
je suis la matière qui me guide, comme l'ombre suit le corps.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 190-193 :

Je vagabonde et j'erre longtemps, en laissant ces images se jouer de moi.

Seul reste le plaisir d'éprouver, grâce aux images élaborées par la fantaisie des poètes, une émotion amoureuse et artistique dans des contrées et à des époques où la censure menaçait de brider jusqu'aux imaginaires.

Peut-être que d'autres en seront aussi les jouets : ils les tiendront pour vraies,
Parce qu'elles ont l'apparence d'une vérité trompeuse.
Riens auxquels on accorde facilement foi, chansons.

BIBLIOGRAPHIE

Nous ne citerons ici que les ouvrages critiques.

Accademia, Revue de la société Marsile Ficini, 1, 1999.

ARMISEN-MARCHETTI M., « La notion d'imagination chez les Anciens, I. les philosophes », *Pallas*, 26, 1979, p. 11-51.

« La notion d'imagination chez les Anciens, II. La rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p. 3-37.

DULAEY M., *Le rêve dans la vie et la pensée de Saint Augustin*, Turnhout, Brepols, 1973.

GALAND P., *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

GRELLARD C., et MOREL P.M., (éds), *Les Parva naturalia d'Aristote. Fortune antique et médiévale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

JOUKOVSKY F., (éd), *Songes de la Renaissance*, Paris, 10/18, 1991.

LEROUX V., « Le sommeil, refuge ou rival ? Sommeil élégiaque et écriture du 'dormir-veille' chez Jean Second et ses modèles », *Camenaes*, 5, 2008.

LEVY C., *Les Scepticismes*, Paris, Puf, 2008.

WINDAU B., *Somnus. Neulateinische Dichtung and und über den Schlaf. Studien zur Motivic Texte, Übersetzung, Kommentar*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 1998.