



HAL
open science

“ Ma trop crédule fantaisie ” : l’esthétique de la vision chez Saint-Amant

Manon Velasco

► **To cite this version:**

Manon Velasco. “ Ma trop crédule fantaisie ” : l’esthétique de la vision chez Saint-Amant. Littératures. 2011. dumas-00600908

HAL Id: dumas-00600908

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00600908v1>

Submitted on 16 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres modernes

« Ma trop crédule fantaisie » : l'esthétique de la vision chez Saint-Amant

**Mémoire de recherche pour le Master Lettres et arts, spécialité « Littératures »,
parcours « Métiers des bibliothèques ».**

Présenté par :
Manon VELASCO

Directeur de recherches :
M. Stéphane MACÉ
Maître de conférences

Année universitaire 2010-2011

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR de Lettres et Arts
Département de Lettres modernes

« Ma trop crédule fantaisie » : l'esthétique de la vision chez Saint-Amant

**Mémoire de recherche pour le Master Lettres et arts, spécialité « Littératures »,
parcours « Métiers des bibliothèques ».**

Présenté par :
Manon VELASCO

Directeur de recherches :
M. Stéphane MACÉ
Maître de conférences

Année universitaire 2010-2011

REMERCIEMENTS

Je remercie mon Directeur de recherches, M. Stéphane Macé, pour sa grande disponibilité et ses précieux avis et conseils. Je remercie ma mère, Sylvie, mon père, Joseph, et ma grand-mère, Simone Chuilon, pour leur indéfectible soutien.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
I - Seuil de réflexion : indécises frontières, la vision comme révélateur des interrogations baroques	11
A) Naturel ou surnaturel.....	11
a – Les monstres.....	12
b – Démons, folklore populaire et croyances païennes.....	16
c – Magies	22
B) Raison, génie ou folie	28
a – L’hésitation de la folie.....	29
b – La folie géniale	31
c – La folie licencieuse.....	33
d – La folie dévorante	36
e – La folie pathologique	40
f – La folie comme malédiction	42
C) Veille ou songe	45
a – Les sommeils et l’élément « sommeil »	45
b – Frontières flottantes	46
c – Songe et imagination.....	49
d – Le cas particulier du cauchemar.....	52
e – L’âme pendant le songe.....	54
D) Réalité ou illusion	56
a – Les troubles de la perception.....	56
b – Les mécanismes de l’imagination et sa puissance de matérialisation.....	62
c – Sorciers, magiciens et démons, coupables idéaux.....	70
d – Tentation sceptique	73
II - Gouffre de perte : la vision comme symptôme des peurs baroques	76

A) Peur de l'inconnu et des puissances occultes, le rire sardonique	76
a – L'étendue de l'inconnu.....	77
b – Savoir et croyances	79
c – Les signes et la curiosité	82
d – La caverne de l'ignorance et de l'inquiétude, les grotesques	86
e – L'homme n'est pas maître de son destin.....	88
f – Le rire sardonique	90
B) Fascination de la mort et de la nuit : « seul parmi les ténèbres »	94
a – La nuit et la mort	94
b – Les échappatoires.....	96
c – La solitude la nuit.....	98
d – Peurs primordiales	102
C) Peur de la prolifération et du chaos.....	106
a – Nostalgie de la stabilité	106
b – Peur et fascination du chaos, le topos du monde inversé.....	109
c – La forêt comme refuge pour le chaos.....	113
d – La crainte de la puissance de prolifération de la nature.....	116
III - Espace infini de création et source de fascination : la vision comme source de la variété baroque.....	123
A) La fantaisie comme expression de la liberté créatrice	124
a – Caprice et désinvolture.....	124
b – Liberté de franchir des limites	127
c – Liberté créatrice.....	128
d – Variété de l'imagination capricieuse	129
B) La vision comme possibilité d'illusion : le poète sorcier	131
a – Les tours de l'illusionniste	131
b – La fascination magique et théâtrale	135
c – Jeux de masques, trompe-l'œil et anamorphoses.....	138

d – La désillusion	140
C) La merveille comme source inépuisable de nouveauté, d'étonnement et de plaisir	143
a – Ornementation et besoin d'imagination	143
b – L'agrément de la merveille	148
c – Le plaisir de la surprise	150
D) La fantaisie comme source de variété.....	153
a – Variété de la Création.....	153
b – Variété de la création	159
c – La fabrique du poète démiurge	162
CONCLUSION.....	166
ANNEXES.....	169
« La Solitude »	169
« Les Visions ».....	174
« La Chambre du débauché ».....	179
« La Nuit »	185
« Le Contemplateur ».....	188
« Le Mauvais logement ».....	198
« La Plainte de Tirsis »	200
BIBLIOGRAPHIE.....	202

INTRODUCTION

La fantaisie de Marc-Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661) s'accommode fort bien du goût de son temps pour le macabre, la confusion et les terreurs nocturnes. Seulement, elle a ceci de particulier qu'elle y ajoute un net penchant pour les lutins, les farfadets, les petits démons du folklore païens, pour les monstres en tous genres, pour les fantômes et autres ombres, pour les chimères et les objets qui s'animent. Ronsard avant lui, en particulier dans l'« Hymne des Daimons », convoquait déjà ce personnel grotesque et merveilleux, mais Saint-Amant le fait à des fins bien différentes et en partie inédites.

La prégnance de ce goût pour les visions est particulièrement sensible dans sept poèmes de son œuvre : « La Solitude » ; « Les Visions » ; « La Chambre du débauché » ; « La Nuit » ; « Le Contemplateur » ; « Le Mauvais logement » ; « La Plainte de Tirsis ». Bien que ne doutant pas de retrouver le fantastique au détour de nombreux autres vers de cette œuvre considérable, nous avons bâti notre réflexion autour de l'étude approfondie de ces sept pièces composées entre 1617 et 1633, tout en établissant les parallèles nécessaires avec les œuvres des contemporains de Saint-Amant, notamment Théophile de Viau et Tristan L'Hermitte.

La fantaisie amène naturellement une réflexion sur la définition du fantastique. Celle de Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*¹ ne s'avère pertinente que dans une certaine mesure pour l'étude des sept poèmes. Ces définitions ayant été bâties d'après un corpus d'œuvres appartenant essentiellement au XIX^e siècle, il faut évidemment tenir compte de ce que l'on entend à la fin du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle par « fantastique ». Le maintien de l'ambiguïté entre réalité et rêve ou hallucination, du doute sur l'appartenance ou non au monde familier d'un événement qui défie toutes ses lois, tel est le critère principal du fantastique selon Todorov. Souvent l'étrange prépare l'arrivée du fantastique, ce que l'on peut constater systématiquement dans les lieux et atmosphères décrites par Saint-Amant. Une fois le doute passé, on glisse dans l'étrange ou le merveilleux, et dans le « merveilleux pur »² qui n'a pas de limites « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière »³. La « manière de lire »⁴ du fantastique selon Todorov ne doit être ni poétique ni allégorique, car « l'image poétique est une combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même : nuisible, de traduire cette combinaison en termes

¹ *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

² *Op. cit.*, p. 59.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Op. cit.*, p. 37.

sensoriels »¹. Pourtant il souligne plus loin que « le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre »². Nous ne tiendrons pas compte de cette exclusion catégorique de la poésie fantastique en montrant notamment que l'usage de la métaphore que fait Saint-Amant est, entre autres, un lieu d'introduction du fantastique. Mais d'un fantastique tel que l'entendait le poète. En effet, si le doute accompagne nécessairement les visions fantastiques dans l'écriture de Saint-Amant, il s'agit d'un doute plus large et avec des visages plus variés que celui de Todorov, en partie parce que les lois du monde dans la première moitié du XVII^e siècle sont elles-mêmes indécises. Qu'entendait-on alors par « fantaisie » et « fantastique » ? La « fantaisie » dans les deux premiers dictionnaires du siècle, les dictionnaires de Nicot³ et Cotgrave⁴, est d'abord l'imagination d'une personne, ensuite une vision ou une représentation en image de quelque chose, enfin une opinion. Dans le dictionnaire de Richelet⁵, on voit que la fantaisie est cette fois définie comme « caprice, boutade, folie », c'est à dire opposée à la raison. Furetière⁶ ensuite lui accordera également un aspect raisonnable. La vision est donc liée à la fantaisie, elle ne désigne pas seulement une prédiction, mais aussi une chimère ou un spectre chez Nicot et Cotgrave, et le produit d'une imagination creuse chez Furetière. L'adjectif « fantastique » quant à lui est un dérivé de « fantaisie », de même que « fantasque » également employé par Saint-Amant. Le fantastique est caractérisé au XVI^e siècle dans le dictionnaire Huguét⁷, par les notions de création imaginaire, de folie, d'extravagance et de bizarre. Pour les dictionnaires de Nicot et Cotgrave, ce qui est fantastique est un produit de l'imagination, une invention imaginaire. Furetière conserve cette définition en précisant qu'il ne s'agit que d'apparence, et y appose une connotation péjorative : ce sont « les esprits faibles [qui] sont sujets à avoir plusieurs visions *fantastiques* »⁸. En définitive, les visions que nous étudierons sont les productions extravagantes de l'imaginaire de Saint-Amant, ses chimères les plus hardies. Afin de préciser la nature de ces visions, de montrer qu'il s'agit de produits de la fantaisie du poète et non de prédictions d'ordre divin ou mystique, nous leur attribuerons le qualificatif de « fantastique », tout en nous libérant du sens que les XIX^e et XX^e siècles ont

¹ *Op. cit.*, p. 65.

² *Op. cit.*, p. 82.

³ J. Nicot, *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ R. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues* [en ligne], 1611, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ C.-P. Richelet, *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁶ A. Furetière, *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁷ E. Huguét, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, E. Champion, 1928.

⁸ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

apposé à cet adjectif, sens qui aujourd'hui nous oblige à prendre des précautions avec ce terme et à circonscrire ainsi nos usages.

Chez Saint-Amant, les visions fantastiques relèvent également parfois de la merveille dans son acception des XVI^e et XVII^e siècles. Donner une définition clairement bornée de cette « mirabilia » est complexe, car elle peut s'avérer presque aussi large que celle de Todorov. La « merveille » est depuis le Moyen-âge une chose qui frappe d'étonnement, quelque chose d'extraordinaire. Dans le dictionnaire de Nicot¹, elle est aussi liée à l'admiration, au miracle, au monstre et au prodige. Furetière la définit comme une « chose rare, extraordinaire, surprenante, qu'on ne peut guère voir ni comprendre. Toutes les œuvres de Dieu et de la nature sont des *merveilles* inconcevables. [...] On le dit aussi des chefs-d'œuvre de l'art »². Furetière étend ainsi le merveilleux à toute la réalité, tandis que Todorov l'étendait à tout ce qu'il y avait au-delà de la réalité. En ce qui concerne notre étude, nos critères principaux du merveilleux seront la rareté et l'incompréhension de choses ou faits extraordinaires, une définition proche de celle du prodige chez Jean Céard³. Cette définition correspond aux conceptions de l'époque davantage qu'aux vastes ensembles que laissent entrevoir aussi bien Furetière que Todorov. D'autre part, le merveilleux antique de « La Métamorphose de Lyrian et Sylvie » par exemple ou le merveilleux chrétien du *Moyse sauvé* sont moins l'objet de notre étude que le merveilleux magique, mais la frontière qui les sépare n'est jamais vraiment étanche et notre corpus en offre de nombreuses illustrations. Notre troisième partie empruntera beaucoup à la thèse de Guillaume Peureux⁴ qui applique à l'esthétique de la merveille chez Saint-Amant les notions de plaisir, d'étonnement et d'admiration.

Florence Orwat⁵ a réalisé une étude complète et détaillée sur la rêverie au XVII^e siècle qu'il ne s'agit pas de reproduire ici pour l'appliquer à notre corpus. Selon elle, ce siècle est en effet « l'inventeur et le promoteur de la rêverie »⁶, les mots « rêver » et « rêverie » y acquièrent progressivement des sens nouveaux, leur caractère délirant, désordonné, suspect et pathologique s'estompent et s'infléchissent vers la normalité, la réflexion et la pensée raisonnable, tout en conservant un aspect psychique de repli sur soi, de contemplation et de solitude. Elle fait le lien entre la rêverie et la mélancolie, dont nous étudierons la part de responsabilité dans les visions fantastiques de Saint-Amant, et montre qu'à la fin du XVI^e

¹ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

³ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977.

⁴ G. Peureux, *Le rendez-vous des enfants sans soucy : la poésie de Saint-Amant*, Paris, H. Champion, 2002.

⁵ F. Orwat, *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

⁶ *Op. cit.*, p. 13.

siècle les vocables « rêver » et « rêverie » permettent de dessiner les contours d'une « région intermédiaire entre la normalité et la pathologie »¹. Elle note que ces deux termes sont très présents sous la plume des écrivains du XVII^e siècle, surtout des prosateurs. Un des principaux sens du terme « rêverie », une imagination vaine, le rapproche de la « fantaisie » ; mais, jusqu'au milieu du siècle, F. Orwat nous apprend que ce terme et le verbe « rêver » restent largement polysémiques, qu'ils « évoquent autant la liberté que le désordre d'une pensée qui jaillit »², l'intimité délicieuse ou morbide, offrant aux écrivains comme Saint-Amant « les prestiges [...] de son hétérodoxie, voire de sa subversion »³. Enfin, F. Orwat a pu désigner la poésie comme le « pays des fantaisies et des chimères, des rêves et des illusions »⁴ en reconnaissant que « l'imagination règne sans partage sur le genre »⁵, en particulier chez les baroques qui explorent, comme Saint-Amant, toutes les facettes du rêve, même visionnaire. Cette étude peut tout à fait s'appliquer à l'usage de ces termes chez Saint-Amant et au jugement éthique que lui-même et ses contemporains pouvaient porter sur de telles visions rêveuses de la part d'un poète. Mais notre travail se préoccupera davantage des visions elles-mêmes, parsemées dans ses poèmes, de ce qu'elles sous-tendent dans sa conception de la réalité et de la nature, de ce qu'elles impliquent dans sa recherche de la profondeur intime et vertigineuse des choses, et dans son esthétique en quête de plaisir, de liberté, de surprise et de nouveauté.

De nombreux thèmes récurrents aux études du baroque, mis en lumière par Jean Rousset ou Didier Souiller, entre autres, traversent notre étude, tels que le monstrueux, les limites floues du songe et de la veille, le néo-épicurisme, l'infinie diversité de la nature ou encore l'illusion. Notre travail vise avant tout, à travers le détail des usages de la vision fantastique chez Saint-Amant, à prouver que ces usages ont une portée idéologique et esthétique. Pourquoi en effet convoquer la vision fantastique, la merveille, plutôt qu'une imagination fidèle à la vraisemblance, à la nature et au réel ? Pour quels effets et par quel caprice ? En allant au-delà de la nature, de la veille, de la raison, de la réalité, du monde connu, des profondeurs et des ténèbres, au-delà de Dieu même et de la Création, Saint-Amant trouve une manière d'aborder les doutes, les questionnements et les peurs de l'homme au sortir de la Renaissance, mais également une fabuleuse opportunité de renouveler ou de

¹ *Op. cit.*, p. 63.

² *Op. cit.*, p. 92.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Op. cit.*, p. 201.

⁵ *Loc. cit.*

maintenir le plaisir, l'étonnement et l'admiration des lecteurs, amateurs de la verve libre et capricieuse du poète.

Pour montrer que les visions fantastiques symbolisent un seuil de réflexion quant aux frontières de la réalité et du possible, nous étudierons d'abord les conditions de surgissement du surnaturel dans le naturel, la façon dont le songe, la veille imaginative, l'illusion ou la folie se distinguent ou se confondent pour faire douter de toute réalité du monde. L'imagination et l'image sont au centre de la poétique de Saint-Amant, aussi les « visions » qu'il décrit dans les poèmes du corpus sont-elles l'occasion d'une expression particulière des perceptions. Les choix lexicaux et les métaphores y sont des points clefs d'insertion et de diffusion du fantastique. Dans « Les Visions » on ne peut privilégier aucune piste pour la nature et l'origine des visions : êtres surnaturels véritablement perçus ; images inconsistantes fabriquées par Dieu, par les bons ou mauvais démons, par les sorciers ; produits de la magie naturelle ; illusions dues à la folie favorisée par l'imagination exacerbée d'un poète mélancolique et génial ; effets des humeurs temporairement dérangées par un chagrin ; effets des vapeurs de la digestion. Mais aussi, et ce sera l'objet d'une deuxième partie, effets d'une peur irrépressible, primordiale et quasi-essentielle, éveillée par les grands bouleversements de la période baroque. Cette peur des dangers réels ou fantasmés est à la fois peur de l'inconnu, peur de la folie qui guette le mélancolique, peur de la prolifération de l'étrange dans les profondeurs autour de l'homme et en lui-même, et peur de l'instabilité de l'ordre de la Création qui semble toujours au bord de l'inversion. Après avoir décelé dans l'usage du fantastique un écho des questionnements et des frayeurs du temps, avoir montré ce que des visions hirsutes pouvaient libérer de noirceurs et de mystère, il s'agira de reconnaître derrière ces « caprices » du poète une éthique de la libre création, de la fantaisie débridée au service du plaisir du lecteur et de l'auteur, et un nouveau rapport à la matière et à la nature. Ebranler la réalité et se réjouir de sa variété permet d'exorciser la crise de la connaissance et de la représentation du réel en ce début de XVII^e siècle. Le poète, en tentant de voir l'invisible, fait même vaciller le pouvoir créateur de Dieu et, renouant avec le merveilleux du monde, souligne le mystère des infinies combinaisons dont la nature est capable et qui offre à sa fantaisie des horizons illimités.

PREMIÈRE PARTIE

Seuil de réflexion : indécises frontières, la vision comme révélateur des interrogations baroques

Saint-Amant appelle ses créations des « chimères », une « rêverie » ou encore un « fantasque tableau », en partie parce que son imagination, qu'il nomme sa « fantaisie », est séduite par le surnaturel, le rare, les superstitions et la magie. La période baroque est justement connue pour la fascination de ses contemporains pour le rare. L'appréhension du monde au début du XVII^e siècle est encore largement dépendante du jeu des points de vue et ce jeu est favorisé par de nombreuses incertitudes, en particulier au sujet des phénomènes extraordinaires à l'aura fantastique. Saint-Amant utilise l'aura fantastique pour en envelopper les objets, les situations, les lieux ou les personnages des poèmes du corpus. Sont-ils surnaturels ? Soumis à l'extravagance du poète dans son délire éveillé ou pendant son sommeil ? Sont-ils réels ? L'homme est-il le jouet de puissances démoniaques, divines, de ses propres perceptions erronées, de sa propre imagination ? Le lexique lui-même apporte peu de certitudes, même la magie peut être un phénomène naturel et la tendance baroque à considérer la relativité de toute chose complexifie encore l'abord de telles extravagances chez Saint-Amant. Ce qui est folie pour les uns est sagesse pour les autres, des monstres qui existent selon certains n'existent pas pour d'autres, et il devient difficile de définir le statut de l'imaginaire quand la raison elle-même ne parvient pas à toucher la fixité. L'usage et l'abus du fantastique chez Saint-Amant est autant l'expression d'un doute sceptique sincère, que l'exploitation des effets poétiques de la célèbre mélancolie pathologique des poètes, ou qu'une tentation de mettre en scène les pouvoirs de l'imaginaire et des croyances sur les esprits de son temps.

A) Naturel ou surnaturel

La frontière entre naturel et surnaturel n'a pas la même rigidité dans les conceptions des XVI^e et XVII^e siècles. Ce qui nous paraît surnaturel peut alors être tout juste extraordinaire, et ce qui est pour nous de l'ordre du connu peut alors passer pour un prodige et

une merveille. Monstres, démons, folklore populaire, croyances païennes, maladies aux symptômes étranges, magies, le fantastique trouve sa matière dans l'hésitation entre les causes naturelles et surnaturelles de ces divers phénomènes et créatures. L'univers fictionnel construit par Saint-Amant est ainsi envahi de ce fantastique qui est une voie privilégiée pour jouer avec les doutes de son temps au sujet de la nature et de la solidité du réel.

a – Les monstres

Le monstre est à cet égard un cas exemplaire. Parfois le fruit d'un effet surnaturel, parfois contre-nature, il est aussi très souvent naturel, quoique rare. Le monstrueux ne s'oppose donc pas nécessairement au naturel. L'invisible travail de la nature devient alors merveilleux et la monstruosité de certaines combinaisons peut s'avérer aux yeux des hommes aussi bien une erreur qu'une énième preuve de l'infinie capacité de la nature à étonner par des créations toujours nouvelles. Le monstre est très présent dans la poésie de la période baroque, et souvent de façon non péjorative. Nicolas Frénicle propose ainsi le portrait de Vertumne dans *l'Entretien des illustres bergers* en 1634, description d'un monstre composite à la manière d'Arcimboldo, à la fois grotesque et plaisant. Les contemporains de Montaigne étaient d'ailleurs fascinés par les monstres, symboles de la mutation, merveilles qui, selon la tradition augustinienne, doivent attirer l'attention des hommes, tandis que la tradition issue d'Aristote n'y voit qu'un échec de la nature. Le monstre, comme les formes poétiques monstrueuses qui mêlent les tons et les styles, peuvent ainsi véhiculer un sens caché sur la structure du monde. Puisque le monstre semble en mutation, la réalité enchantée de Saint-Amant « n'est-elle pas plutôt le nom que l'on donne à l'apparence momentanée des choses »¹ ? Ses poèmes ne sont-ils pas un univers en perpétuelle recomposition, terrain de jeu instable et donc idéal pour des créatures possiblement surnaturelles qui se logent dans les interstices de cette réalité éclatée ?

Dans le vers 157 de « La Solitude », les « monstres morts » sont probablement des êtres vivants non connus des hommes de l'époque de Saint-Amant, des bêtes qui ne font que sortir de leur ordinaire². De même, dans « Le Contemplateur », une note de Jacques Bailbé³ indique que « sur cet homme marin, peut-être un lion de mer, Saint-Amant a recueilli les récits des habitants, cf. la description qu'en donne le duc de Retz ». Comme les limites des

¹ D. Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) ». *Revue de littérature comparée*, 2003/4 - N°308, Klincksieck, p. 448.

² G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*. Paris, Klincksieck, 1973.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant, Paris, *Société des Textes Français Modernes*, 1971, t. 1, p. 56.

connaissances de la faune et de la flore mondiale n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui, le rare et le nouveau comme l'« Homme marin » pouvaient revêtir un caractère merveilleux, légendaire ou mythique. D'ailleurs, le poète en faisant référence à Glaucos et Neptune dans les vers 178 et 183 réintroduit le surnaturel dans une description qui avait auparavant intégré ce monstre à la nature. Si l'expérience ne prouve pas l'existence d'un monstre, la doctrine de la variété peut au moins assurer sa vraisemblance. Paré est à ce titre le plus ouvert, même s'il n'admet pas les hommes monstrueux. Pour lui, les tritons existent et sont des monstres d'animaux. Jérôme Cardan, figure influente du XVI^e siècle et familier de Saint-Amant ou de Théophile de Viau, mathématicien réputé, médecin, physicien et astrologue, prête même à la mer la vertu d'être « toute vitale et pleine de monstres »¹, engendrés « par la mixtion des animaux de diverses espèces »². Il est doué d'un sens critique aigu tout en restant très attaché à certaines croyances, deux de ses ouvrages, le *De Subtilitate* et le *De Rerum varietate*, traitent d'une foule de sujets parmi lesquels l'influence des démons et la diversité qui résulte du jeu raisonné de la nature, la « magie naturelle », diversité qui constitue un grand organisme universel au sein duquel monstres et prodiges sont concevables. Cardan appelle ainsi la mer la « mère des monstres » et énumère scrupuleusement les monstres marins, le plus admirable de tous étant le triton³.

Le vers 155 du « Contemplateur » marque l'apparition de l'« Homme marin », perçu d'abord visuellement. Ce monstre semble exister réellement et le locuteur, en acteur de la diégèse, ne s'en écarte pas pour mettre en doute la vraisemblance de la fiction. La vue n'est ni troublée, ni abusée, ce qui provoque un sentiment d'admiration et d'étonnement :

Mon cœur en est tout interdit,
Et je me sens forcé d'en croire
Bien plus qu'on ne m'en avait dit.
[...]
Et sa contenance assurée
M'a donné de l'étonnement.⁴

Tous les sens sont mis à contribution pour décrire l'homme marin. La vue et l'ouïe dans les vers 163 et 164 :

Sa voix a frappé mon oreille ;
Son bras d'écaillés est couvert¹.

¹ J. Cardan, *De la Subtilitate*, f° 227a, d'après la traduction de 1556 dans *Le Livre de Hierome Cardanus Médecin Milanois, intitulés de la Subtilité, et subtiles inventions*, cité par J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 239.

² *Ibid.*, f° 225b, cité par J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 239.

³ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 239.

⁴ Edition critique des *Œuvres de Saint-Amant* publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 56-57.

Puis l'odorat dans le vers 188 :

D'ambre son chef est parfumé².

Le verbe « croire » est employé deux fois, et à chaque fois dans une affirmation. Le locuteur adhère à ce que son époque trouve vraisemblable, l'existence d'un homme marin, la rareté du monstre frappe ici plus que son caractère surnaturel. D'autre part, « merveilleux » au XVI^e siècle peut aussi signifier « monstre » et Jean Céard³ explique qu'entre les mains des naturalistes les signes divinatoires de la nature comme les astres deviennent des « mirabilia » ou des « miracula », et que les faits qui étonnent et émerveillent sont des indices de l'agitation de la nature qui exprime sa compassion pour le sort des hommes ou la pensée de Dieu : « le merveilleux apparaît toujours comme tourné vers un au-delà qu'il désigne, qu'il décèle, mais dont il garde et défend l'accès »⁴. Le monstre peut donc être un signe divin, mais son existence met également en cause la volonté de Dieu, ainsi que la perfection de sa création. En cette époque pleine de doutes, le monstre peut être considéré comme contre-nature, « Le Contemplateur » en donne une illustration dans les vers 395 à 400 : les méchants, lors du Jugement dernier, prennent alors une apparence conforme à leur âme, deviennent « difformes », c'est-à-dire, selon Richelet, altéré, différents, contrefaits, « assez mal bâtis pour faire rougir la nature », hors de toute proportions raisonnables et normales. Jean Pic de la Mirandole n'attribue, quant à lui, la monstruosité qu'à la déficience de la nature, de la matière, et non à la volonté du Ciel. Pour lui, c'est le démon qui met ce lien causal dans l'esprit des hommes. En revanche, pour Boaistuau, l'inventeur des histoires prodigieuses dans lesquelles les prodiges de la mer surpassent tous les autres, si le prodige a des causes naturelles, l'événement prodigieux se distingue encore par sa rareté qui en fait un événement digne d'être remarqué et le signe de la présence intime de Dieu dans le monde. Sa parole est ainsi adressée aux hommes dans le livre du monde « afin qu'instruits des propriétés des choses, nous sachions les faire servir à notre usage »⁵. Les cabinets de curiosités se multiplient alors en Europe, ainsi que l'attention au singulier et la volonté d'édification morale et spirituelle : les faits sont parfois signes de notre dignité ou de notre misère, des rappels de notre place dans le monde⁶. Mais l'homme ne peut totalement pénétrer le secret des choses

¹ *Op. cit.*, p. 57.

² *Op. cit.*, p. 58.

³ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977. Jean Céard précise ne s'intéresser qu'aux monstres que leurs auteurs croyaient réels.

⁴ *Op. cit.*, p. 42.

⁵ *Op. cit.*, p 256.

⁶ *Ibid.*

car Dieu est éminent et il lui est soumis. Aucun indice ne permet de donner une interprétation de l'homme marin de Saint-Amant, sauf peut-être le caractère mélioratif des détails de sa description fascinée.

Malgré ce vieux préjugé défavorable au mélange de natures diverses, il semble que, du point de vue de la réflexion poétique, durant la période qui va de la fin du XVI^e siècle jusqu'au milieu du siècle suivant et que l'on nommera "baroque" pour simplifier, la référence au monstre revienne dans les écrits théoriques d'une façon d'autant plus surprenante que le terme n'est plus employé de façon péjorative¹.

La description de l'« Homme marin » est en effet loin d'être péjorative, elle est même flatteuse, car Saint-Amant le pare de tout ce qui fait la grandeur des hommes, à commencer par la beauté avec un « teint blanc » et un « œil vert ». Il en fait un seigneur des mers, affichant sa fierté et son courage, dans une « contenance assurée », un seigneur craint et aimé :

Et quoi que les ondes de craignent
Il en est pourtant bien aimé.²

Et même riche puisqu'il arbore « nacre », « corail », et « perles ». Il est puissant et le « panache » du vers 184 indique l'homme de guerre, tout comme la troupe qu'il rassemble au son du cor :

Il a des mains de libre usage :
De la droite il empoigne un Cor
Fait de nacre aussi rare qu'or
Dont les chiens de mer il assemble³.

Comme on croyait volontiers la mer le miroir de la terre, et sa diversité aussi grande, l'« Homme marin » en lui-même ne serait pas un être surnaturel, mais plutôt l'équivalent de l'homme terrestre, comme le montrent les vers 161 et 162 :

Il a le corps fait comme nous,
Sa tête à la notre est pareille⁴.

Et les « chiens de mer » du vers 177, dont on ne trouve aucune occurrence dans les dictionnaires de l'époque, semblent être les équivalents des chiens terrestres. Dans les vers 179 et 180 :

Bref à nous si fort il ressemble
Que j'ai pensé parler à lui.⁵

¹ D. Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de littérature comparée*, 2003/4, N°308, p. 437-448.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 58.

³ *Op. cit.*, p. 57.

⁴ *Loc.cit.*

⁵ *Loc.cit.*

Le locuteur s'interroge sur la possibilité de parler à l'homme marin, ce qui ne serait peut-être pas si fou. Certes, il ne s'entretenait avec Thétis un peu plus tôt que par métaphore, mais ici il croit, ou veut faire croire, à une véritable rencontre. D'ailleurs, l'homme lui a parlé au vers 164, mais sans doute ne s'expriment-ils pas dans la même langue. Sans doute s'agit-il d'une de ces races d'hommes monstrueux dont certains affirmaient ou présumaient l'existence à son époque et durant tous le XVI^e siècle, tandis que d'autres, comme Montaigne, refusaient cette possibilité et ne voyaient en effet pas pourquoi Dieu aurait créé d'autres hommes différents. Munster, entre autres, propose une explication : la variété pourrait être un châtement divin, comme la multiplication des langues avec Babel¹. Les indices sur l'origine du monstre donnés par Saint-Amant sont contradictoires, volontairement contradictoires : d'un côté, la description de l'homme marin est entourée de deux évocations d'évènements bibliques que sont le déluge et le Jugement dernier qui poussent à voir en ce monstre une manifestation divine ; d'un autre côté, le caractère mélioratif de la description porte à conclure à une simple prise de position sur les possibles merveilles que contient la mer. L'apparition de l'homme marin reste donc énigmatique, fascinante et en cela éminemment fantastique.

b – Démons, folklore populaire et croyances païennes

On trouve chez Saint-Amant, en plus grand nombre que les monstres, de nombreux êtres que l'on considère aujourd'hui comme des êtres de contes de fées. Les démons constituent, sous leurs diverses formes et dénominations, une grande partie de ce bestiaire fantastique : le farfadet, le lutin, l'esprit ou démon follet. Noémie Courtès explique en effet qu'en ce début de XVII^e siècle, « on ne croit plus au surnaturel empirique, celui du commun, qui peuple le monde de lutins, de fées et de farfadets »². C'est la démonologie, codifiée surtout depuis le XVI^e siècle, qui « récupère le monopole des phénomènes surnaturels et sert d'unique herméneutique »³, on cherche le diable dans le quotidien. Mais l'actualité des procès de sorcellerie, des possessions, etc. est vivace et n'efface que lentement les dernières superstitions qui leur sont liées. Il faut néanmoins noter qu'entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle, le discours démonologique se fait moins abondant et se modifie : les énonciateurs des traités argumentent moins qu'ils ne narrent, tout en recherchant davantage la séduction des lecteurs. La littérature, qui depuis la fin du Moyen-

¹ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, pp. 276-279.

² N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 87.

³ *Loc. cit.*

âge remodelait le discours démonologique, s'en trouve bien aise et accentue sa distance avec les croyances quasi indubitables du XVI^e siècle.

Les démons sont des êtres intermédiaires qui vivent dans les quatre éléments, principalement dans l'air, et appartiennent à une surnature qui n'est pas inconcevable pour les contemporains de Saint-Amant. Si les démons sont clairement surnaturels, d'autres créatures, objets ou phénomènes se situent, eux, à la croisée des chemins. Leur existence est problématique et plus nettement fantastique : le loup garou, l'incube, le fantôme et le spectre, la magie. Ce folklore et ces superstitions populaires, parfois résidus de croyances païennes, font l'objet d'une adhésion plus ou moins marquée dans les poèmes du corpus. A propos de l'inspiration des « Visions », J. Bailbé parle d'une « croyance générale du temps pour les fantômes et les sorciers »¹, mais l'on peut aussi avancer que chez Saint-Amant seul le poète à la recherche du plaisir de son public trouve encore de l'intérêt à les habiller de surnaturel. De plus, l'explication naturelle des éléments fantastiques de la fiction est parfois possible, bien qu'elle ne se puisse accepter qu'au prix d'un réaménagement des lois de la nature telles qu'elles étaient connues jusque-là², or justement, les lois de la nature posent problème dans cette première moitié du XVII^e siècle, et même au-delà. Si dans de nombreux cas, on peut relever chez Saint-Amant une véritable hésitation fantastique, il faut donc y reconnaître le reflet des questionnements de ses contemporains.

Selon les dictionnaires de l'époque, lutin, farfadet ou esprit follet sont tous des démons, « une foule d'êtres intermédiaires, venus du moyen platonisme et plus ou moins bien intégrés à l'angélologie chrétienne »³. Le folklore populaire s'est ensuite chargé de les affubler de divers noms. Les lutins du vers 83 de « La Solitude » ont ainsi de nombreuses définitions. Selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*⁴, dans le deuxième quart du XIV^e siècle, le lutin est une

"espèce de démon, de nature plutôt malicieuse que méchante, qui vient tourmenter les hommes" (*Le Chevalier de La Tour Landry*, 126 ds T.-L.).

Le Dictionnaire Huguet⁵ mentionne de nombreux auteurs donnant une définition et les caractéristiques du lutin, parmi eux Forcadel⁶ et Rivaudeau¹ l'associent respectivement à la

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 125.

² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

³ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 92.

⁴ *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

⁵ E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, E. Champion, 1928.

⁶ *Œuvres poétiques*, p. 9. *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

forêt et à la nuit. Richelet² en 1680 le désigne comme un « esprit follet, farouche, qui fait du bruit ». Ils sont évoqués par Saint-Amant comme en passant, comme si leur présence allait de soi, qu'ils soient naturels ou non. De fait, au XVI^e siècle et encore au XVII^e siècle les démons, qui appartiennent à Dieu par leur immortalité et à l'homme par leur corporalité³, sont des êtres surnaturels dont la présence dans le monde n'est pas douteuse et relève par conséquent, depuis notre XXI^e siècle, du merveilleux. Le farfadet, quant à lui, apparaît en troupe dans le vers 61 du « Mauvais logement », il est défini par tous les dictionnaires comme un esprit follet, un démon qui joue et fait du bruit pour effrayer les gens simples. L'étymologie de farfadet est établie dans le dictionnaire de Ménage de 1650 :

sorte de démon appelé autrement *Esprit-follet*. [...] *farfadet* a été fait de *fadus* [...] fait de *fari*, qui signifie proprement *parler*, mais qui emporte aussi quelque divination : comme il paraît par le mot *Fata*, dont nous avons fait, *Fée*⁴.

Cette définition correspond à ce que la Renaissance pensait des démons en général : des intermédiaires entre les hommes et Dieu. Leur situation par rapport à la nature et à la création est ambiguë, Jean Céard dans le chapitre consacré à Ronsard de *La Nature et les prodiges*⁵ explique que dans la création nul lieu n'est laissé vide, que Dieu a tout peuplé. Ainsi l'air serait le milieu naturel des démons, instables et métamorphiques comme les nuages, et dont le jeu favori est de terrifier l'homme la nuit, comme dans l'« Hymne des Daimons » de Ronsard. La métaphore des « orgueilleux Tyrans des Airs » dans le vers 246 du « Contemplateur » désigne-t-elle les nuages ou les démons de l'air ? Elle laisse la place au doute fantastique, puisque les démons ont les mêmes capacités que les nuages et le même orgueil qui consiste, soit pour les uns à cacher le soleil, soit pour les autres à tenter de détourner l'homme de Dieu et de la vérité de sa création en la contrefaisant. De même, le « grand Chien maigre et noir » du vers 7 des « Visions » est une des formes prises par les démons chez Ronsard, et même une forme du diable que signale aussi Collin de Plancy⁶. Mais Jean Céard précise que les démons peuvent être bons ou mauvais car ce sont des médiateurs passionnés entre le Ciel et la Terre. Les bons maîtrisent les présages, tandis que les mauvais cherchent à épouvanter les mortels par des prodiges terrifiants qui sont la contrefaçon des prodiges des bons démons. Dans le vers 76 de « La Solitude », le démon est affublé de l'adjectif « follet » qui tendrait à

¹ Aman, I, p.63. *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

² C.-P. Richelet, *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

³ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 206.

⁴ G. Ménage, *Les origines de la langue française* [en ligne], Paris, A. Courbé, 1650, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, pp. 192-225.

⁶ J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

le caractériser comme un mauvais démon, dangereux par son imprévisibilité et sa possible violence, si l'on prend cet adjectif en tant que diminutif de « fol », mais il peut aussi être synonyme de liberté et d'amusement sans conséquence. De plus, complexité supplémentaire, « follet » est un autre nom du lutin. La variété de ces êtres est donc difficile à circonscrire, Saint-Amant l'évoque dans les vers 61 à 63 du « Mauvais logement » :

Un troupe de farfadets,
Différents de taille et de forme,
L'un ridicule, l'autre énorme¹.

La démonologie distinguait en effet différents types de démons et leurs qualités : « inférieurs aux démons aériens, les autres démons, successivement terrestres, aquatiques ou souterrains, s'alourdissent de plus en plus »² et se métamorphosent moins, ils sont nombreux et variés, on en trouve même dans les montagnes, les vallées, les campagnes, les grottes et les forêts. Cette diversité est au cœur des réflexions sur la nature en ce début de XVII^e siècle, alors que le monde connu s'étend et que les nouvelles espèces n'en finissent pas d'étonner par leur aspect extraordinaire. Les démons sont le reflet de cette nouvelle diversité de la terre. Puisque Dieu a tout peuplé et qu'il a fait la terre bigarrée, il est logique que les mondes intermédiaires le soient aussi. Saint-Amant essaime les démons dans ses descriptions, les mêlent à la nature comme s'il allait de soi de les y trouver, alors que ces créatures par essence n'appartiennent pas à ce monde. Ce sont eux qui se manifestent ou bien l'homme qui les surprend, à peine étonné de les voir, pourtant le début du XVII^e siècle commence à s'éloigner de la certitude des démons et, comme nous l'avons dit, la littérature les reprend à son compte pour le plus grand plaisir de ses lecteurs. Les spéculations passées et contemporaines des démonologues fournissent ainsi à des poètes comme Saint-Amant des points d'entrée pour faire des peurs, doutes et croyances de son temps des productions esthétiques.

Les « Loups-garous » de « La Nuit » – ou de « La Solitude » de Théophile de Viau – sont une autre forme de folklore populaire, mais cette fois, la balance du fantastique penche davantage en faveur du monstre naturel ou de la maladie que d'un être proprement surnaturel, bien que le doute subsiste et que le loup-garou puisse aussi bien être un genre de loup particulièrement dangereux qu'un démon. En effet, selon Furetière³, le loup-garou « est dans l'esprit du peuple un esprit dangereux et malin qui court les champs ou les rues la nuit », il est donc permis malgré tout d'en dire la même chose que des autres démons. Estienne classait lui aussi le loup-garou parmi les esprits ou démons vivants dans notre monde mais dont on doute

¹ Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 278.

² J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 208.

³ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

soit de l'existence, soit de l'action sur le monde, il serait une « *larva, larvaa*, aucun les appellent esprits de nuit, les autres loups-garous, les autres gobelins »¹. Un article d'Emile Benveniste² de 1955 étudie étymologiquement le mot « larve » qui n'a pas toujours eu un sens entomologique. En latin, « larva » désigne en effet un fantôme, l'esprit d'un mort qui hante et parfois possède les vivants, c'est ce sens qu'a connu le français jusqu'au XVIII^e siècle. Nicot³, quant à lui, en plus de signaler que d'« aucun rendent ce mot *loup-garou* par *Lemure, Larva* », redonne à ce loup-garou sa place dans la nature puisqu'il en fait un loup qui mange les enfants et dont il faut se garder, d'où la contraction de « gardez-vous » en « garou ». Cette définition justifierait la peur des enfants dans « La Nuit », « transis d'être tous seuls »⁴. Furetière relève aussi la croyance aux « vrais loups-garous, loup dont il faut se garder ». Mais, dans tous les dictionnaires, le loup-garou est possiblement un homme atteint d'une sorte particulière de mélancolie. Le sens surnaturel du mot cohabite donc avec plusieurs sens naturels et rien dans le poème de Saint-Amant ou de Viau ne permet de trancher. La présence de cette créature ou de cet homme aliéné encore une fois semble aller de soi, les hurlements de « La Nuit » sont indubitablement ceux de loups-garous, et la peur de l'enfant, celle de la solitude, permet à Saint-Amant de ménager le large éventail des possibles concernant la nature de cette créature, il laisse les lecteurs seuls face à leurs croyances et à leurs connaissances, aussi seuls qu'un petit enfant dans le noir.

Les spectres et fantômes posent encore d'autres questions. Les succès des tragédies montrant sur scène « des spectres décharnés [...] se multiplieront pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle »⁵, et encore au début du XVII^e siècle, conformément au goût des contemporains, mais aussi dans une moindre mesure à leur croyance. Dans les vers 21 à 23 des « Visions », le locuteur décrit le « Fantôme léger » comme un mort revenu de sa tombe avec son « suaire » et son « drap mortuaire ». Ce spectre correspond alors à la définition qu'en donnera encore Collin de Plancy au XIX^e siècle :

sorte de substance sans corps, qui se présente sensiblement aux hommes, contre l'ordre de la nature, et leur cause des frayeurs. La croyance aux spectres et aux revenants, aussi

¹ R. Estienne, *Dictionarium Latinogallicum* [en ligne], 1552, *Classiques Garnier Numérique*.

² « Quelques latinismes en français moderne », *Le français moderne*, Tome XXIII, 1955.

³ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 144.

⁵ S. Perrier, « La Problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 15.

ancienne que les sociétés d'hommes, est une preuve de l'immortalité de l'âme, et en même temps un monument de la faiblesse de l'esprit humain, abandonné à lui-même¹.

La croyance populaire voulait quant à elle que le cauchemar, le poids sur la poitrine, dans la lignée de l'*éphialtès* grec, ne soit pas un songe, mais un mort malfaisant, un être surnaturel, voire contre-nature, venu poser son poids mort et répugnant sur les vivants endormis. Saint-Amant semble céder dans « Les Visions » à l'appel de ce cauchemar surnaturel, car il est certain que le fantôme fait un poème plus plaisant, mais il ménage néanmoins le doute avec l'explication naturelle médicale. En effet, les « vapeurs » du vers 36 sont le travail naturel de la digestion, troublant l'âme et produisant des images :

En la crédulité des mille objets trompeurs
Formés dans le cerveau d'un excès de vapeurs².

Dès l'Antiquité, on attribue au poids sur l'estomac, notamment Hippocrate, une origine humorale : indigestion ou symptôme de maladie grave comme l'épilepsie. De même, l'« incubé » du « Mauvais logement » pourrait être, selon la définition de Richelet, aussi bien une « oppression nocturne qui vient des crudités de l'estomac »³, qu'un synonyme de l'*éphialtès*, ou qu'une créature démoniaque qui prend l'apparence d'un homme pour abuser des dormeurs et le plus souvent des dormeuses. Selon Florence Dumora⁴, l'étiologie des songes au XVII^e siècle est partagée entre nature et surnature, corps et âme, insignifiant et signifiant. Les songes d'origine surnaturelle, ne fournissant pas d'explication détaillée, sont cependant, pour la plupart des auteurs de clefs des songes, à interpréter. Les sceptiques irréductibles en revanche, comme Verville ou Camus, sont minoritaires et se bornent à une seule espèce de songe : les chimères insignifiantes, des pensées perverses qui ne méritent aucune attention. Les systèmes dualistes sont bien plus nombreux, mais la classification des songes la plus répandue reste celle de Macrobie qui distingue le songe, l'oracle, la vision, tous trois signifiants, le songe corporel et le fantôme, tous deux insignifiants. Ce fantôme est appelé le *phantasma* ou spectre par Macrobie et serait le produit des premières vapeurs du sommeil : le dormeur aperçoit des silhouettes surnaturelles, par la taille ou l'aspect, mais l'intrusion du surnaturel reste cantonné au domaine de l'image. Pour d'autres théoriciens du songe, les images sont parfois une *ekphrasis* nocturne d'une œuvre ayant frappé l'individu à l'état de veille et ayant déposé dans le cerveau des reliques persistantes de pensées et de

¹ *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 127.

³ *Dictionnaire français* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005.

perceptions. Il en va peut-être ainsi du « Contemplateur » dont les visions nocturnes proviendraient de la lecture de l'*Apocalypse* et du souvenir du *Jugement dernier* de Michel-Ange¹. Le « spectre » du vers 256 est, lui, différent du « Fantôme léger » des « Visions », et on peut aussi contester sa vraisemblance dans l'ordre de la nature. Le caractère naturel ou surnaturel dépend cette fois encore de l'origine que l'on donne au spectre : une manifestation surnaturelle d'un mort revenant hanter les vivants, une image créée ou recrée par l'imagination de l'homme, une vision envoyée par Dieu ou ses intermédiaires les bons démons, une vision contrefaite et insignifiante, œuvre des mauvais démons destinée à effrayer les hommes. L'option du mort sorti de sa tombe semble la moins pertinente concernant « Le Contemplateur », néanmoins le spectre reste un phénomène surnaturel s'il est l'œuvre de Dieu ou des démons, une option qui n'était pas sans fondement pour les contemporains de Saint-Amant. Entre le mort-vivant du cauchemar et le produit hallucinatoire de la digestion flotte le « Fantôme » mais aussi le « spectre d'ossements » des « Visions », tandis que le « spectre » du « Contemplateur » oscille entre l'œuvre de Dieu ou de l'imagination du locuteur, dans tous les cas rien dans le contexte des poèmes ne permet de poser un diagnostic définitif, Saint-Amant en laisse une fois encore le soin à son lecteur indécis.

c – Magies

On distingue trois niveaux de magie au XVII^e siècle : une magie que l'on suppose efficace et à laquelle on croit ; une magie réelle et vécue, celle des procès et pratiques de sorcières, liée au quotidien des hommes ; une magie fictionnelle et littéraire, « policée et merveilleuse »², qui finit par créer des types de magiciens comme le Polistène de Racan ou l'Alcandre de Corneille. La notion de magie, dans la réalité et littérairement, reste vague, d'autant plus que la magie littéraire entretient le rêve d'une magie réelle et vice versa. L'imaginaire de la magie à l'œuvre dans la littérature a seulement quelques critères, quelques *topoi*, de façon à ce que le magicien devienne un nouveau type dont les « pouvoirs [...] visent essentiellement à perturber l'ordre des choses, à déstabiliser l'harmonie du monde »³ en s'opposant vainement à Dieu. La distinction entre ces deux magies, réelle et littéraire, dans notre corpus est plus hasardeuse que celle que l'on peut établir entre les quatre magies que les traités et dictionnaires de l'époque mentionnent.

¹ *Ibid.*

² N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 12.

³ *Op. cit.*, p. 27.

Richelet¹ en 1680 distingue en effet dans son dictionnaire quatre sortes de magies que Collin de Plancy deux cents ans plus tard distinguera encore : « la *magie divine* est celle [...] de l'Esprit de Dieu qui souffle où il lui plaît » ; « la *blanche* [...] sans couleur de religion commande les jeûnes [...] afin que l'âme qui veut communiquer avec les esprits supérieurs n'en soit pas empêchée par ses souillures » ; « la *magie naturelle* est une science qui [...] découvre [par observation] les plus rares secrets de la nature » ; « la *magie noire* est celle qu'on appelle occulte, ou diabolique qui a recours à des sortilèges et autres choses damnables ». Ces magies expliquent pour les contemporains de Saint-Amant l'étrangeté perçue dans le monde sans efforts de la réflexion, et sont une source supplémentaire d'incertitude vis-à-vis de la réalité.

Dans « Les Visions », le vers 18 énumère les croyances populaires d'alors : sorciers, sabbat, furies, tous liés à la magie noire le plus souvent. Sorciers et démons de « La Solitude » se sont retirés pour leur sabbat dans les ruines du château, près d'un marais dont Collin de Plancy signale qu'il a toujours été un lieu de choix pour ce genre de rassemblement. La forêt, elle aussi, est un lieu idéal, elle est le refuge de Diane et de Pan et permet un retour aux racines païennes et sauvages de l'homme « éloigné du monde et du bruit ». Les forêts sont en effet pour la chrétienté l'envers du monde pieux, un refuge du paganisme et de l'indépendance, des cultes interdits et démoniaques, parmi lesquels la sorcellerie. Sorciers et démons sont des êtres et des forces à la fois naturelles et surnaturelles, mais toujours malveillantes et impies, toutes potentiellement dangereuses par l'usage qu'elles font de leurs pouvoirs sur les hommes et de leurs connaissances de la nature. Le *Trésor de la Langue Française informatisé*² signale qu'en 1555, la magie est un « art de produire, par des procédés occultes, des phénomènes sortant du cours ordinaire de la nature », et qu'en 1579

la connaissance dite magie a été distribuée par les anciens [...] en deux espèces. La première est une parfaite connaissance de la philosophie naturelle [...]. La seconde est celle qui lue par l'invocation et enchantements des démons ou diables³.

Autrement dit, la magie noire des « sorciers » et du « bois maudit » de « La Solitude ». Ce « bois maudit » implique en effet une possible malédiction, conformément à la superstition populaire liée aux pendus. De plus, la sonorité du vers

Sous un chevron de bois maudit¹.

¹ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

² *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

³ R. Benoist, *Petit fragment catéchistique d'une plus ample catechese de la magie reprenheible & des Magiciens*, Paris, Jean Poupy, 1579, dans "Sorcier" et "Magicien". *Contribution à l'histoire du vocabulaire de la magie*, R.-L. Wagner, Droz, 1939, p. 174.

renforce l'impression d'une incantation, d'une imprécation dans une langue gutturale et roque : [u ẽ ø õ ø wa o]. Plus tard, dans le vers 107 de ce même poème, limace et crapaud, « associés aux pouvoirs maléfiques du démon »², sont des ingrédients reconnus de la cuisine de sorcière, tout comme la bave et le venin dans le vers suivant, et l'« aspic » de « La Plainte de Tirsis ». Le « venin » a au XVII^e siècle le sens de poison, substance corruptrice et toxique trouvée chez les animaux ou les plantes, l'étymologie latine de ce terme révèle même des propriétés magiques dans le venin de certaines plantes que l'on utilise pour les philtres. Le venin désigne aussi au XVII^e siècle ce qui dans le corps est contraire aux substances naturelles. Jean Céard³ signale que, bien que certains affirment que les venins naturels sont aussi nocifs et ont les mêmes effets que les venins des empoisonneurs, on croyait encore à l'époque de Saint-Amant les poisons confectionnés dans les cuisines du diable. On reconnaît donc un fantastique latent dans l'utilisation de ce terme dont on ignore s'il appartient à la surnature magique ou s'il est simplement étrange et dangereux. Dans l'« Ode » de 1621 de Théophile de Viau, on trouve « un aspic [qui] s'accouple d'une ourse »⁴, union monstrueuse que l'on croyait encore possible au XVI^e siècle et qui pouvait être à l'origine d'un monstre contre-nature, comme ceux répertoriés et décrits par les médecins et les Histoires prodigieuses. Toutes ces références à la magie noire, ces atmosphères sulfureuses qu'installent certains éléments des descriptions de Saint-Amant autorisent le doute sur l'action surnaturelle de la magie dans le monde, questionnent la réalité des pouvoirs des sorciers et sorcières jugés en nombre encore en ce début de XVII^e siècle.

Bien qu'il soit malaisé de distinguer les phénomènes qui relèvent de la magie littéraire dans notre corpus, il est néanmoins possible de reconnaître ou de soupçonner quelquefois son action. Les enchanteurs et magiciens, très présents dans la pastorale dramatique et les ballets de cour, ont fait l'objet de nombreuses études qui ont relevé des pouvoirs récurrents : la métamorphose d'eux-mêmes, mais surtout d'autrui, les hallucinations, les philtres, l'apparition de spectres, la prédiction de l'avenir, l'invocation des démons, le bouleversement du temps météorologique et même de la chronologie. Certains de ces pouvoirs ne font pas l'objet d'une croyance populaire marquée, comme la métamorphose ou le contrôle du temps

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 40.

² F. Berriot, « Clef des songes françaises à la Renaissance », pp. 21-32, dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990.

³ *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977.

⁴ « Ode », *Les Œuvres*, 1621, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, p. 72.

chronologique. Le caractère désordonné des « Visions », la succession de scènes, non nécessairement chronologique, peut être due à l'action des « sorciers » mentionnés au début du poème et de ce « Chien » qu'ils ont sans doute invoqué. Dans « La Plainte de Tirsis », l'« âpre et vieux rocher » et le « ruisseau plein d'inquiétude » qui coule sur son « dos » rappellent la métamorphose qu'avait fait subir le magicien Alphée dans la pièce éponyme d'Alexandre Hardy, écrite vers 1606, au héros et à son amante : l'amant avait été changé en rocher et son amante, venue pleurer sur ce rocher, en fontaine.

Différentes de la magie noire des sorciers, démoniaque et surnaturelle, la magie naturelle et la magie divine, les mystères et merveilles de la nature qu'elles impliquent, sont encore d'autres sources d'hésitation entre nature et surnature. On critique beaucoup la magie et l'alchimie au XVI^e siècle, mais cela témoigne d'un intérêt pour les vertus occultes qui pour certains sont désignées sous le nom de « magie naturelle ». D'ailleurs « une grande part des opérations naturelles restent enveloppées d'obscurité »¹. Mais le prodige peut être l'œuvre de l'homme suffisamment connaisseur de cette obscurité. L'ouvrage de Della Porta qui connut un grand succès, *Magiae naturalis sive De Miraculis rerum naturalium*, publié en 1558, 1612 et 1650, voulait laver la magie naturelle de tout soupçon démoniaque, mais la foisonnante littérature démonologique les mélange à nouveau dans la seconde moitié du XVI^e siècle à cause de la transformation de l'idée de la nature. Dès la fin du XVI^e siècle pourtant, les savants veulent distinguer la magie naturelle, qu'ils pratiquent, de la magie illicite. Della Porta définit la magie naturelle qui interprète la nature et produit ce que l'art et l'industrie de l'homme peuvent faire de mieux grâce à une connaissance de toutes les sciences, et la distingue de la magie noire « infâme, composée d'enchantements, d'esprits immondes et née d'une curiosité mauvaise ». Après la révolution galiléenne, arrive une approche plus clinique de la magie et du surnaturel : les phénomènes extraordinaires et inexplicables en l'état de la science doivent, pour être nommés prodiges, répondre à des critères qu'on établit strictement². Gassendi dans sa *Physique* évoque la magie naturelle pour dire que les ouvrages que les hommes réalisent grâce à elle ne sont pas de leur fait, mais seulement le résultat du bon vouloir des vertus de la nature qu'ils se contentent d'appliquer. On retrouve la malédiction dans « Le Mauvais logement » avec l'« essaim de maudits cousins ». Il ne s'agit pas ici de la même malédiction, on pense plutôt à une imprécation lancée par le locuteur lui-même qui

¹ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 345.

² N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

enrage contre cette attaque de moustiques. Pourtant Furetière¹ signale que « maudit » signifie « qui ne songe qu'à faire le mal », pris en ce sens ce serait prêter une intention à des insectes, et ce pourrait être le résultat d'une magie naturelle maîtrisée par les démons et par les sorciers qui connaissent par cœur les secrets de la nature. Mais, plus largement, tous les phénomènes extraordinaires de notre corpus peuvent être attribués à l'action d'une magie naturelle. Le « ver luisant » que le contemplateur trouve si merveilleux et dont il ne comprend pas comment il peut briller autant dans une nuit si noire, cet être relève peut-être de forces occultes de la nature que les hommes n'ont pas besoin de manipuler pour lui faire produire des merveilles.

La magie divine est, quant à elle, une cause de surnaturel bien plus rare. Dans notre corpus, elle peut se manifester essentiellement à travers les apparitions de spectres. Il y a au XVI^e siècle, à côté du « songe-mensonge »² dû au hasard et du songe comme illusion insignifiante, issue d'un discours plein de vanité, un autre pôle de moins en moins important plus on avance dans le XVII^e siècle : le « songe vrai »³, c'est à dire « une mise en communication avec le surnaturel, parce que l'âme se trouve affranchie par le sommeil de la servitude des sens »⁴. Macrobe distinguent trois sortes de songes signifiants : l'oracle, qui est l'annonce par une personne divine ou sainte d'un événement à venir ; la vision, qui présente les gens et choses tels qu'ils seront ; et enfin le songe qui fait ses révélations avec beaucoup de mystère et nécessite de grands efforts d'interprétation⁵. Les songes vrais relèvent ainsi parfois d'une magie divine ou d'un effet surnaturel plus énigmatique. Quatre mentions du destins dans « Les Visions » font penser que ces visions pourraient être d'origine surnaturelle et correspondre à ce que les dictionnaires signalent à propos des visions : une apparition que Dieu envoie en rêve ou en réalité. Le poète aurait alors le rôle de prophète que Ronsard lui attribuait dans l'« Hymne des Daimons », proposant aux lecteurs l'interprétation d'un songe allégorique sous la forme d'« un récit complexe qui met en scène une aventure fabuleuse ou l'apparition d'un être surnaturel, et dont chaque détail se veut signifiant »⁶. Les détails macabres dans la description du spectre n'auraient alors pas pour principal but de créer un

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

² S. Perrier, « La Problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 13.

³ *Op. cit.*, p. 14.

⁴ *Op. cit.*, p. 14.

⁵ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005.

⁶ *Op. cit.*, p. 179.

climat fantastique, mais peut-être de rappeler symboliquement que « la chair est périssable »¹. Le vol du spectre auquel peut faire penser l'adjectif « léger » associé au fantôme montre l'inéluctable réclusion des morts, en l'occurrence dans « Les Visions » celle de Molière d'Essertine, ami de Saint-Amant ayant perdu la vie dans des circonstances mystérieuses. Ce songe allégorique a une « fonction de médiation entre l'homme et Dieu »², par le truchement des anges ou des démons Dieu transmet ses messages au poète auquel il confère le don de prophétie, même si Ronsard considère que le temps des songes prophétiques est passé depuis le V^e siècle³. Ronsard définit aussi l'enthousiasme poétique comme divinatoire, la poésie pour lui ne peut être un simple divertissement. Même si le jeu et la fantaisie sont souhaitables, le poète doit remplir son office dans l'ordre des choses : participer à un savoir révélé, aidé de son démon ou de sa muse, interpréter les signes de l'univers⁴ sous leurs formes les plus extraordinaires. Mais dans « Les Visions », le poète ne fait que les subir, comme le montre l'abondant lexique de la fatigue. Les signes et messages se multiplient autour de lui et il est accablé, épuisé à force de frayer. Le vers 27 renforce cette impression que le poète subit les visions, qu'il n'y a pas de protestation possible, il semble qu'on l'empêche de sortir de son cauchemar :

Je voudrais bien crier, mais je l'essaie en vain⁵.

Les vers 29 à 31 font, eux, penser à une prédiction, voire à une prophétie :

Puis d'une voix plaintive en l'air évanouie,
Murmurant certains mots funestes à l'ouïe,
Me prédit mes malheurs [...]⁶.

Le devoir du poète serait donc d'être devin dans des temps où les signes sont de plus en plus abondants et où les ouvrages qui les répertorient et les interprètent sont légions. On songe à une fin des temps prochaine, à l'apocalypse par les divisions des hommes et par la connaissance toujours plus importante du monde que leur curiosité destructrice menace. Le châtement de Dieu a d'ailleurs déjà prononcé une « sentence épouvantable » dans « La Solitude » pour la bergère cruelle : son ombre est condamnée à l'errance, enchaînée à son crime, à son amant suicidé. Les vers 31 et 32 viennent néanmoins modérer ce rôle de devin du

¹ *Op. cit.*, p. 181.

² *Op. cit.*, p. 186.

³ C. Faisant, « L'imaginaire du songe chez Ronsard », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 179-190.

⁴ J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, pp. 192-225.

⁵ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, 1971, t. 1, p. 127.

⁶ *Loc. cit.*

poète dans « Les Visions » : quatre pronoms personnels à la première personne font des prédictions des visions toutes personnelles. De plus, les « vapeurs » du vers 36 portent à croire qu'il s'agit en vérité d'un songe ayant des causes naturelles. Ces songes-là n'ont pas de sens et pas d'interprétations à recevoir, et si l'on donnait une cause naturelle au « Fantôme léger » des « Visions », ce serait un démenti au rôle prophétique que Ronsard prêtait au poète. D'autre part, les démons sont loin d'être systématiquement les médiateurs des messages divins, on a également vu qu'ils pouvaient en être les contrefacteurs. Plutôt que de s'interroger sur le caractère signifiant des songes, il s'agit davantage à l'époque de reconnaître la marque divine de la marque diabolique ou naturelle, ce qui est plus difficile pour un esprit humain¹. Les démons sous différentes formes et dénominations sont présents dans « Les Visions », « Le Contemplateur » et « Le Mauvais Logement », par conséquent leur action dans le songe n'est jamais à exclure.

Magie noire, magie naturelle et magie divine peuvent être reconnues dans les poèmes de notre corpus, elles poussent le lecteur à déplacer le regard qu'il porte sur la nature décrite par Saint-Amant et à considérer chaque chose comme une merveille, soit parce qu'elle est l'œuvre de sorciers ou de Dieu, mais surtout parce que pour l'homme, comme l'exprime encore Furetière dans sa définition de la merveille, toute la Création est admirable et inconcevable.

B) Raison, génie ou folie

Au début du XVII^e siècle, la pastorale et la tragi-comédie étaient peuplées de furieux, le fou était un personnage récurrent et presque incontournable dont les errements plaisaient.

Comme l'a suggéré E. Morin, l'hominisation a été inséparable d'une adaptation intelligente au réel [...] mais aussi d'un besoin d'échapper au donné par le souvenir, le rêve, l'ivresse, l'art, ce qui ferait de l'*homo demens* le complément de l'*homo sapiens*².

Jacques Bailbé note à propos des « Visions » le goût baroque pour le fantastique et l'horreur, mais il dit aussi que ce poème développe cette inspiration « dans une atmosphère de folie et de cauchemar »³. Le doute sur la santé mentale du locuteur est en effet instillé lentement, alors que se succèdent des visions toujours plus incroyables. La vision, selon le *Trésor de la*

¹ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e*, Paris, H. Champion, 2005.

² J.-J. Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., 2006 (2^{ème} impression), p. 64.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, p. 125.

*Langue Française informatisé*¹, peut être au début du XVII^e siècle une « représentation imaginaire », puis au milieu du siècle une « idée folle, extravagante ». Pour Furetière, il s'agit d'une « chimère, [d']un spectre, [d']une image que la peur ou la folie font naître dans notre imagination ». Ce qui vient de l'imaginaire est donc plus ou moins soupçonné de folie, davantage encore lorsque l'on parle de l'imaginaire des poètes, toujours teinté de mélancolie. Le poète est en effet reconnu enclin aux visions, aux songes fantastiques, et l'inspiration de son démon est aussi folle que géniale, si bien qu'entre erreur et vérité, entre sagesse et folie la frontière est poreuse. La fantaisie merveilleuse devient frénésie quand la liberté prise avec le réel – et l'idée raisonnable que l'on s'en fait – est trop outrée, trop licencieuse, ou quand la croyance qu'accorde le sujet à l'existence de ses chimères fait d'elles des réalités. Alors la folie est diagnostiquée comme une pathologie complexe dont on ne sort pas facilement. Vue sous cet angle, il est possible de l'imputer à une faiblesse chronique de l'esprit humain et d'y reconnaître une malédiction pour l'homme séduit par un exercice trop occulte de sa raison, tenté par sa curiosité. Les poèmes de notre corpus mêlent tout ces degrés de folie, toute ces figures du fou, tantôt frôlant la sagesse et le génie, tantôt la licence et l'immoralité, tantôt la maladie morbide, mais toujours séparé du monde réel par une frontière mince et transparente, comme un miroir sans tain, la frontière du fantastique.

a – L'hésitation de la folie

Saint-Amant n'emprunte pas à Don Quichotte que le burlesque, il lui emprunte aussi sa douce folie. Didier Souiller² affirme que chez Shakespeare et Cervantès la folie du personnage est toujours irrémédiable et conduit à la mort. Pourtant le « triste Génie » du vers 177 des « Visions » ainsi que les « longs soupirs » du vers 180 dénotent une mélancolie de moins en moins proche de la folie pour se rapprocher de la tristesse, de moins en moins proche de la pathologie et d'une tendance humorale pour se rapprocher du chagrin vif et momentané. Si la folie est sans recours chez Shakespeare, au début du XVII^e siècle chez Saint-Amant « elle autorise [...] le retour apaisé de la raison »³. La peur de la lumière lunaire au vers 99 de « La Nuit » qui fait penser au poète qu'il est bien loin du jour peut au contraire s'avérer un signe de raison, car ce poème a montré qu'il était raisonnable de craindre l'obscurité, et qu'il fallait affronter ses dangers avec courage. Le vers 102 des « Visions » dans lequel le locuteur est « rend[u] à la fin hardi par trop de crainte » permettrait aussi un espoir de retour à la raison, si

¹ *Thésor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

² *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 161.

³ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 50.

la comparaison avec Don Quichotte ne jetait pas immédiatement le doute sur la réalité des dangers encourus et par là même sur la santé mentale du sujet. Les dangers réels que renferme la nuit n'excusent pas tout, celui qui en pareille circonstance montre de l'assurance et considère l'existence de ses chimères comme allant de soi, celui-là est plus souvent un fou qu'un homme raisonnable. Le rapprochement avec les enfants que Saint-Amant fait à trois reprises à propos des peurs irrationnelles vient encore alimenter le doute sur l'état mental du locuteur. Dans le vers 51 de « La Chambre du débauché », les enfants sont les êtres dont la raison n'est pas encore affûtée et à qui l'on pardonne d'avoir peur des ombres de la nuit. Dans « La Nuit », on trouve une seconde référence aux enfants vers 53, mais cette fois-ci sont mises en avant leur innocence, leur clairvoyance et leur lucidité car ils savent par intuition ce que les adultes ont oublié : ce qu'il y a à craindre de la nuit et de l'inconscience du sommeil, de l'état de vulnérabilité dans lequel il place le corps et l'âme. Dans « Les Visions », la comparaison des enfants terrorisés avec un « lierre tortu » agrippé à un arbre et « frémissant d'horreur » paraît des plus incongrues, néanmoins, la fragilité et le besoin de protection ou de tutelle caractérisent aussi bien le lierre que l'enfant. Cette comparaison a aussi le mérite de rapprocher un élément de la nature et un être humain, rendu du même coup à cette nature et auquel elle intime la modestie et la lucidité quant aux capacités son intellect.

D'autre part, lorsque Don Quichotte est considéré comme un gentil fou, comme dans ces vers des « Visions » :

105 Imitant la valeur du brave Don Quichotte,
 Quant au fort du sommeil, coiffé de sa marotte,
 Pensant prendre au collet un horrible Géant,
 Et dans un tournemain le réduire au néant,
 Il exploita si bien, comme chante l'histoire,
 110 Que sur les cuirs de vin son glaive eut la victoire.¹

Se comparer à lui de cette façon soumet le poète au jugement du lecteur et de Damon, montrant qu'il sait juger ses actes à leur juste mesure, et qu'il est conscient de sa folie, ce qui l'en fait immédiatement sortir ou au moins l'atténue considérablement. « Notre rire est toujours le rire d'un groupe »², dit Bergson, aussi rire de ses malheurs fantastiques permet au locuteur de se rallier aux êtres humains dont il s'était éloigné et ainsi de retrouver sa place dans la société, de ne pas devenir aliéné. Les références au personnage de Don Quichotte permettent de penser que les visions sont peut-être le fruit d'une veille imaginative délirante plutôt que d'un songe, d'une fantaisie proche de la démence. La « triste fantaisie » du vers

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 131.

² *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 11.

145 et le « triste Génie » du vers 177 des « Visions » sont à la fois la folie douce du chevalier à la triste figure et une bizarrerie inquiétante, une inspiration poétique macabre portée par une imagination extravagante qui travestit à sa guise le paysage et les êtres, car « le fou porte avec sa folie un assortiment de masques qu'il pose sur tout ce qu'il rencontre »¹. La frénésie, si proche de la fantaisie, guette en effet celui qui n'a pas su résister aux prestiges de l'imagination et qui, comme Don Quichotte, « préfère lire le monde en conformité avec les règles du merveilleux »². La santé mentale du locuteur s'avère parfois douteuse et ses extravagances, ses outrances, ses écarts de conduite sont situées à la limite du vraisemblable par Saint-Amant.

b – La folie géniale

Aristote remarquait dans les *Problèmes* que les hommes brillants de l'histoire et des arts étaient souvent des mélancoliques, certains même souffrant de troubles proches de la folie. Chez Saint-Amant, chaque mention de Don Quichotte apporte une image du poète dont l'imagination mélancolique et quelquefois frénétique est recherchée pour sa divertissante et géniale originalité.

Le Tasse et Campanella incarnent à la fin de la Renaissance cette figure du poète et du philosophe gagnés par une aliénation fascinante que Don Quichotte figure dans l'imaginaire des lecteurs de romans. Quoique la folie soit une maladie ou une déficience physiologique elle n'en demeure pas moins le signe d'un génie supérieur et la preuve d'une originalité profonde qui ont mal évolué. Or, on l'a déjà vu, Saint-Amant est à la fois un admirateur du Tasse et du héros de Cervantès auxquels il associe parfois son image et ses traits de caractère.³

Le poète plongé dans « la plus sombre humeur de la mélancolie » au vers 2 des « Visions » apporte la figure du mélancolique prédisposé au délire tourmenté, mais aussi du génie qui a un grain de folie. Il faut signaler également que les « rêveries » du vers 17 des « Visions » recoupent bien des aspects de la mélancolie, notamment son caractère sombre, maladif, répréhensible, voire pernicieux et sa production de vaines chimères⁴. Comme le dit Charron : « point de grands esprits, sans mélange de folie [...] ». C'est en ce sens que les sages et les plus

¹ J. Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1995 (14^{ème} réimpression), p. 56.

² D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 161.

³ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 128.

⁴ Voir à ce propos les développements de F. Orwat dans *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006. Elle s'attache à montrer les affinités de la rêverie avec la mélancolie des Anciens et explique l'évolution parallèle de ces deux notions pendant le Moyen-âge. La mélancolie s'est ensuite peu à peu détachée de la maladie, tout comme la rêverie, liée elle aussi à l'origine à la « théorie humorale de l'inspiration poétique » (p. 64).

braves poètes ont approuvé de folier et sortir des gonds quelquefois »¹. Les images libres et vaines de l'inspiration merveilleuse sont fascinantes justement parce qu'elles flirtent avec les frontières de la folie. Les visions diurnes des vers 126 à 140 des « Visions » mettent la raison à rude épreuve, dans le doute permanent entre : la folie totale, le rêve, l'effet d'une mélancolie pathologique ou passagère, le statut privilégié du poète comme récepteur de visions envoyées par des commanditaires divins ou démoniaques, et une capacité intrinsèque au génie de voir dans les choses du monde des images poétiques fantastiques. Selon Jean Céard, pour Ronsard, Dieu parle à travers les poètes, à travers leur démon ou leur muse, et « la mélancolie, humeur noire, est la sœur nocturne du Génie »². « Le Mauvais logement » montre ainsi le locuteur victime de l'incube à propos duquel le dictionnaire de Furetière³ précise que « les enfants sont sujets à l'*incube*, aussi bien que les personnes grasses et les gens de lettres, dont l'estomac a de la peine à faire la digestion ». Aussi la littérature se trouve-t-elle étroitement liée aux visions fantastiques et le génie voisine-t-il avec la folie. Saint-Amant a tiré de son état proche de la démence, réellement vécue ou non, des images fantastiques qui susciteront l'étonnement et l'admiration.

D'autre part, si sagesse et folie sont fort voisines, les violences de la folie peuvent permettre à la raison de parvenir à ses fins les plus hautes, ce que remarquait Montaigne en lisant le Tasse : « qui ne sait combien est imperceptible le voisinage d'entre la folie avec les gaillardes élévations d'un esprit libre »⁴ ? Mais à trop vouloir exercer sa raison, les écrits du Tasse deviennent étranges, inaccessibles et fous. « Si la folie vient sanctionner l'effort de la raison, c'est que déjà elle faisait partie de cet effort »⁵, la folie est donc « force vive et secrète »⁶ de la raison. Dans le vers 67 du « Mauvais logement », la « cervelle » du locuteur est « hors de soi », il devient fou par la suspension momentanée de sa raison qui laisse le champs libre aux sentiments et à la fantaisie, ou bien élève son esprit touché par la fureur inspirée et par le message de Dieu qui, dans les créatures merveilleuses, lui envoie une rare preuve de la variété de sa création. Avec la notion de prodige, ses définitions nombreuses et ses interprétations plus nombreuses encore, le XVI^e siècle se perd parfois dans la reconnaissance de ce qui fait sens ou non, et distingue mal l'intervention surnaturelle porteuse

¹ P. Charron, *De la sagesse*, Bordeaux, 1601, I, chap. 15, cité par M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 46.

² *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 200.

³ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *Essais*, II, 12, « Apologie de Raimond Sebond », Bordeaux, 1595, cité par M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 46.

⁵ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 46.

⁶ *Loc. cit.*

de sens de la folie de l'interprétation. Selon Michel Foucault¹, le XVI^e siècle a privilégié l'expérience dialectique de la folie, c'est-à-dire ce qu'il y avait de proche dans la présence du fou qui dénonçait des illusions et éclairait d'ironiques vérités, il a fait place jusqu'à la moitié du XVII^e siècle à l'« accueil souriant de la folie »². Foucault souligne aussi le fait que les sens sont tellement nombreux qu'il faut un « ésotérisme du savoir » et que l'image et ses formes se libèrent dans cette confusion. Le fou peut alors proférer des vérités en récepteur privilégié de la parole divine et en énonciateur de libres vérités : les hôtes du poète n'ont pas idée que le « Haut Allemand » qu'il semble parler au vers 88 des « Visions » pourrait être une parole mystérieuse à décrypter car porteuse d'un sens prophétique. Michel Foucault cite Du Laurens selon lequel il existe une mélancolie qui permet de « prédire l'avenir, de parler une langue inconnue, de voir des êtres ordinairement invisibles ; cette mélancolie tient son origine d'une intervention surnaturelle »³, celle qui fait venir les songes. Aussi la folie à l'âge baroque est-elle encore le signe d'un autre monde, cet autre monde qui envahit tous les lieux dans lesquels se trouve le locuteur des « Visions » ou du « Mauvais logement ». Dans la littérature baroque, la folie marque « l'effondrement de l'individu devant une réalité extérieure insoutenable »⁴, il faut peupler le monde d'êtres et de phénomènes surnaturels pour expliquer ce que la raison explique mal : le songe, la puissance de l'imagination, les erreurs de perceptions, etc.

c – La folie licencieuse

Pour La Mothe Le Vayer également sens et folie sont un, « il n'y a rien de si frivole qui ne soit quelque part très important ; il n'y a folie, pourvu qu'elle soit bien suivie, qui ne se passe pour sagesse »⁵. Le libertinage au début du XVII^e siècle, dit Foucault⁶, met en effet en cause la raison elle-même et non, comme par la suite, uniquement la déraison. D'autre part, le retour en force du scepticisme accentue encore la « certitude que rien n'est certain »⁷. La liberté et l'inconséquence sont aussi bien les marques du libertinage que de la folie, aussi n'est-il pas étonnant que le premier se sente attiré vers la seconde.

¹ *Ibid.*

² *Op. cit.*, p. 187.

³ G. Du Laurens, *Opera omnia*, traduction française, Rouen, 1660, cité par M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 257.

⁴ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 171.

⁵ *Dialogues d'Orasius Tubero*, 1604, cité par M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 114.

⁶ *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

⁷ J. Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1995 (14^{ème} réimpression), p. 59.

Eugenio d'Ors a conclu *Du Baroque* sur une nécessité de la folie que l'éon baroque a particulièrement pris en compte : la décence « fait la part du feu à la licence »¹. Transgression et jeu sont le pendant de l'inconséquence du fou, et à ce titre « le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui »², tous les thèmes interdits. Il soustrait le texte à l'action de la loi et lui permet de la transgresser. Avec le vers 75 de « La Solitude » et la mention du sabbat des sorciers, la forêt se fait le refuge des hérétiques, des hors-la-loi. Au milieu de cette extravagance, le solitaire ne peut que sentir que sa folie a trouvé un refuge, il y est libre d'interpréter tout ce qu'il trouve comme des merveilles, tous les êtres comme des êtres surnaturels, à la manière de Don Quichotte : Naiades, Nymphes, démons et ombres de trépassés. Tout y prend un sens mystérieux, ésotérique, mais dans la langue imaginaire du fou, celle des « chiffres » sur les arbres et du cri funeste de l'orfraye, les signes complexifient tellement le monde qu'il devient confus et court à sa perte.

Je ne cherche que les déserts,
Où rêvant tout seul, je m'amuse³.

Ces vers de « La Solitude » montrent que les retraites solitaires sont propices à l'expression d'un imaginaire un peu fou, changeant et surtout libre de toute contrainte, d'une « licence » (vers 182) que la vie en société brime et réprovoque. Le « fantasque tableau » du vers 173 de « La Solitude » indique qu'il est, d'une part imaginaire, d'autre part soumis au génie capricieux du poète dont l'instabilité et l'imprévisibilité sont proches de la fureur. Est fantasque selon Richelet⁴ ce qui est fou, bourru ou capricieux, hors de toutes règles et de toutes conventions :

Sans contraindre la liberté
Du Démon qui m'a transporté.⁵

La Mothe le Vayer convient qu'« il n'y a point de pays où l'esprit des hommes ne se repaisse de viandes creuses »⁶, ce qui n'est pas sans rappeler les « creuses pensées » du vers 173 des « Visions », vanité hautement répréhensible pour un homme sain d'esprit. La référence aux enfants dans « La Nuit » et « La Chambre du débauché » souligne le manque de sérieux des

¹ *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1935, p. 134.

² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 166.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 46.

⁴ *Dictionnaire français* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 47.

⁶ *Problèmes sceptiques*, XXVII : « Faut-il déférer aux songes ? », Paris, T. Joly, 1666, p. 199-212, cité par F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 109.

vers qui suivent, leur évocation excuse en quelque sorte la liberté de ton, l'insouciance et la vanité qu'il y a à parler des « chimères cornues » dans « La Chambre du débauché » et des bruits suspects des ténèbres dans « La Nuit ». La folie devient un jeu poétique sans conséquence, aussi bien qu'elle peut s'avérer un instrument de dissidence. Dans le vers 11 des « Visions », l'adjectif « éperdu » signifie selon Nicot¹ être « hors de soi » et avoir l'esprit confus. En effet, le fou ne s'appartient plus, ne possède plus la maîtrise de soi nécessaire à tout homme de raison et garante de l'ordre public. Il devient aussi un possédé, celui qui a laissé le démon s'approprier son corps et son esprit, qui n'est plus lui-même, aliéné ou absent. La « rêverie » du vers 17 peut être chez Furetière² un rêve, mais aussi une « aliénation d'esprit », un délire, une folie. L'« erreur » du vers 233 du « Contemplateur » est selon les dictionnaires à la fois un faute et le résultat d'une errance, une folie et une fausse opinion, voire même chez Richelet³ et Furetière⁴ une hérésie. De plus, le verbe « abuser » signifie faire un mauvais usage autant que séduire, le poète qui se fabrique une image de quelque chose qui n'existe pas est donc conduit à un mauvais usage de son entendement, à un dérèglement et une errance de sa raison. L'erreur a deux catégories de sens principales au XVI^e siècle selon le dictionnaire Huguet⁵ : la faute et le voyage. C'est toujours le cas chez Nicot, tandis que Richelet et Furetière ôtent le voyage pour ajouter l'hérésie, la déraison et la folie. L'erreur a donc un aspect condamnable. Le faux jugement ou l'absence de jugement, l'errance libre de l'imagination sont des menaces de perte de soi dans les labyrinthes de la folie. Dans les vers 67 et 68 des « Visions », on trouve de nouveau l'erreur :

Il me souvient encore, et non pas sans terreur,
Bien que je sois certain que ce fût une erreur⁶.

Mais, à la place du paradoxal « bien que », on pourrait presque dire « car » pour justifier cette « terreur » de devenir fou. Le participe « égarée » du vers 81 a aussi un sens d'errance et de folie, d'absence de règle, Richelet⁷ ajoute que quelque chose d'égaré est détourné du droit chemin, devenu un peu fou. Toutes ces manifestations d'une perte de soi chez Saint-Amant a donc à faire avec la faute répréhensible, le dévoiement, et la licence des mœurs, que le locuteur soit ou non conscient de sa folie.

¹ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, E. Champion, 1928.

⁶ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 128.

⁷ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

Guillaume Peureux a qualifié le style de Saint-Amant de style capricieux, et le caprice est par définition déraisonnable. Dans notre corpus, le poète se rapproche parfois de la figure du fou lunatique dont l'humeur trop changeante et l'extravagance confinent au désordre et à la confusion, mais surtout à l'éternelle indécision, un luxe que seuls les fous peuvent s'offrir sans qu'on leur en tienne rigueur, et quelquefois aussi les poètes. Les hésitations sur les connaissances de l'homme ravivent le scepticisme en ce début de siècle. Or, pour vivre, il faut un minimum de points fixes, seul le fou peut réellement se permettre de douter de tout. Il incarne un scepticisme radical, et donc un certain pyrrhonisme, mais surtout le désarroi de l'homme incertain. Comme le démon, le fou est celui qui n'est jamais fixe, celui qui ne choisit jamais, est fantastique parce qu'il tient une « position liminaire »¹. Le démon du vers 76 de « La Solitude » est qualifié de « follet », adjectif qui indique son inconséquence constitutive, l'instabilité caractéristique de cet être fait de la même étoffe que les nuages. Ces démons follets « trompent nos sens, et nous martirent » (vers 78), ils sèment un peu de leur folie dans les perceptions de l'être rêveur enclin à se laisser abuser. Jamais Saint-Amant ne tranche au sujet de la véracité des faits, dans leur caractère merveilleux ou non. Chaque mention de la raison ou du cerveau est teintée de confusion, d'impuissance ou de fausseté : vers 107 du « Contemplateur » la « raison [est] subvertie », vers 190 la « raison brise tous ses fers », vers 67 du « Mauvais logement » la « cervelle en est hors de soi », vers 35 et 36 des « Visions » « mille objets trompeurs / [sont] Formés dans le cerveau d'un excès de vapeurs ». Le doute entraîne la folie si le jugement ne s'exerce jamais pour trancher, la « fantaisie » du vers 184 de « la Solitude » est certes liée à l'imagination, mais aussi à ses faiblesses et à ses excès : l'instabilité, l'irréalité, l'étrangeté. Sur le bateau tanguant de la folie, la navigation se développe « le long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire »². Le fou ne doit avoir pour prison que le seuil « solidement enchaîné à l'infini carrefour »³. Il ne vient pas de la terre solide, mais de la fluctuante plaine fantastique du monde, comme la « molle arène » dans laquelle s'embourbe Tristan L'Hermite dans « Les Terreurs nocturnes »⁴, de l'envers du monde, comme l'homme marin du « Contemplateur ».

d – La folie dévorante

¹ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 22.

² *Loc. cit.*

³ *Loc. cit.*

⁴ « Les Terreurs nocturnes », *Vers héroïques*, 1648, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, pp. 80-84.

Dans les cas les plus extrêmes de complaisance envers les images flatteuses de l'imagination, la folie « projette les hantises de l'imagination sur le monde »¹, comme la folie de Don Quichotte. C'est ainsi que pour Bergson, l'absurdité de ce personnage, qui ressemble par bien des côtés à l'idée fixe et par conséquent à la manie, « consiste à voir devant soi ce à quoi l'on pense, au lieu de penser à ce qu'on voit »², chez lui la réalité fléchit devant l'imagination. Selon Michel Foucault, lorsqu'on sort d'un songe, on le dénonce, la folie se situe donc au-delà de l'image qui se présente. S'imaginer qu'on est en verre ne veut pas dire qu'on est fou, cela peut arriver en songe, mais est fou celui qui agit comme s'il était en verre³. En fin de compte, la folie véritable s'ignore. J. Bailbé⁴ souligne dans les vers 37 et 38 des « Visions » que par la rime « fantaisie » devient « frénésie », l'imagination devient folie furieuse. Les visions semblent trop réelles, les images et objets se font trop nombreux et incroyables, il est fou de continuer à les percevoir. Les vers 41 à 48 des « Visions » portent à rire devant l'homme hébété sautant comme un fou hors de son lit après un cauchemar qu'il croit vrai et qu'il poursuit une fois éveillé, ce qui ressemble à l'attitude chimérique et dangereuse pour son entourage du chevalier à la triste figure. Il s'abuse lui-même au point de croire raisonnablement à l'image fabriquée par sa fantaisie. De fait, « l'imaginaire nous prive souvent de la liberté de jugement, agit de manière perturbante sur nos affects »⁵. Le vers 89 du « Mauvais logement » comporte le verbe « se figurer » qui signifie se représenter par une image, donner une forme à quelque chose. Ici l'opération est si réussie que la raison, qui distingue habituellement ce qui existe de ce qui n'existe qu'en image, ne fonctionne plus, elle a laissé la place à la seule fantaisie qui a bien plus de prise sur les sentiments et les représentations. Dans les vers 38 à 54 des « Visions », aucun verbe n'indique une croyance ou une réflexion, il s'agit d'actions désordonnées et de perceptions, la raison du sujet semble absente et entièrement paralysée par la peur. « L'imagination peut parfois devenir folle, lorsqu'elle adhère sans réserve au contenu des images »⁶, ainsi dans les vers 67 et 68, malgré la certitude de la raison « que ce fût une erreur », « terreur » continue de rimer avec « erreur », comme un paradoxe, une insulte à la raison.

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 161.

² *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 78.

³ *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 127.

⁵ J.-J. Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., 2006 (2^{ème} impression), p. 79.

⁶ *Op. cit.*, p. 80.

La folie, à travers les perceptions visuelles, prend possession du sujet. Ces perceptions sont la pâture de la fantaisie du poète qui les habille de masques fantastiques et terrifiants jusqu'à ce qu'il ne puisse plus s'en défaire, si bien que la folie chez Saint-Amant prend rapidement des aspects de tourbillon infernal. Dans le vers 87 du « Mauvais logement », le jugement raisonnable semble intervenir, mais il s'agit plus vraisemblablement de la fantaisie qui se nourrit du poison qu'elle produit en un circuit fermé, une boucle sans fin dans laquelle tournent les images fantastiques qui s'imprègnent dans l'imagination et affectent le corps et l'âme. La peur des visions elles-mêmes et la peur de devenir fou, de ne plus pouvoir se défaire de ces chimères, court-circuitent la raison. Seuls les sens et surtout l'imagination fonctionnent. La déraison est visible au vers 235 du « Contemplateur », puis les émotions et la sensibilité s'exacerbent dans les vers 236 à 238, on observe une accélération du rythme, un emballement avec un ou deux verbes conjugués par vers :

Mon esprit en est suspendu,
 Mon cœur en demeure éperdu,
 Le sein me bat, le poil me dresse,
 Mon sang glacé n'a point de bien¹.

Dans les vers 18 à 20 des « Visions » les premières images ont aussi un aspect décousu :

Des contes de Sorciers, de Sabbats, de Furies,
 J'erre dans les Enfers, je rôde dans les Cieux,
 L'Ame de mon Aïeul se présente à mes yeux².

On relève quatre occurrences de « de », un rythme rapide, une sorte de danse macabre, emballée, mélangeant tous les lieux et tous les temps. Il s'agit d'une errance que les verbes « errer » et « rôder » reflètent : soit l'errance de la folie, soit de la futilité, de l'absence de but. La lutte entre la folie et la raison est particulièrement visible dans les vers 73 à 78 du « Mauvais logement » :

Ces infernales nigeries
 Me font frémir sous l'embonpoint.
 75 J'ai beau, pour en perdre l'image,
 Qui me baille un teint de fromage,
 M'efforcer à cligner les yeux :
 L'effroi, me taillant des croupières³.

Les vers 74, 76 et 78 expriment une peur irrationnelle et ils alternent avec les vers 75 et 77 qui montrent l'effort de la raison pour se convaincre qu'il ne s'agit que d'une illusion ou d'un défaut de perception. Mais, dans cette alternance, la folie a le dernier mot. D'autre part, dans

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 60.

² *Op. cit.*, p. 126.

³ Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 279.

« La Solitude », en s'éloignant « du monde et du bruit » le solitaire devient étranger au monde, il retourne à l'état sauvage, loin des lois de la morale et des hommes, son imagination et ses délires ne sont pas détrompés, il peut s'y enfermer à son aise. Dans les vers 4 et 24, on constate que l'âme du solitaire s'accorde bien avec le décor : l'« inquiétude » est selon Richelet un chagrin, un trouble, Furetière ajoute une agitation ; tandis que la « rêverie » s'approche davantage de la folie, Richelet y reconnaît une « aliénation d'esprit causée par la souffrance du cerveau » ou une « imagination sottise », et Furetière n'y voit que « délire, folie, acte ou parole de folie ». Cette folie est ainsi entretenue par un chant de nymphe sorti de l'imagination du poète, elle se nourrit encore une fois de ce qu'elle produit comme un serpent qui se mord la queue. Le vers 78 de « La Solitude » présente un chiasme à la fois grammatical et sémantique, les démons :

Trompent nos sens et nous martirent¹.

Les deux verbes « trompent » et « martirent » enserrent « nos sens » et « nous » : le sujet subit, est encerclé par les démons, tombe dans le puits sans fond de la folie, la grotte sombre dont on ignore s'il existe une sortie. Le fou ne connaît plus que lui, le monde réel ne l'atteint pas, ou seulement ce qui parvient à toucher ses sens qui ne peuvent, en l'absence de jugement, que le tromper. « Dans ces lieux remplis de ténèbres » (vers 84), c'est l'expression de la pure fantaisie, privée de toute instance réflexive : l'imagination en liberté peut ainsi aller jusqu'au délire.

Le vers 132 des « Visions » pose bien la question d'une folie provoquée et entretenue, de l'accentuation de la tendance à la folie des poètes mélancoliques pour produire des créations plus extravagantes et originales. « Extrême » et « cruel » sont deux termes hyperboliques alors qu'il ne s'agit que de vaines images, de « rêveries » auxquelles l'imagination du poète est trop réceptive. Il semble se tourmenter lui-même, tout se passe « dedans [s]a tête » (vers 101). Dès le vers 3 il parle de ses « travaux intestins », puis le vers 131 avec l'« aliment » fait de l'inspiration fantastique et folle un avatar du monstre de Shakespeare dans *Othello* : la jalousie qui se nourrit du venin qu'elle sécrète. Dans la « Promenade de l'âme dévote », Auvray parle de la précarité de la vie et du corps à l'aide de cette image : « ce poulpe monstrueux qui soi-même se ronge ». Ce même verbe « ronger » est d'ailleurs employé par Saint-Amant dans le vers 217 des « Visions » pour évoquer « l'ennui qui [l]e ronge ». Ainsi, l'inspiration fantastique de l'âme mélancolique est pour le poète un cercle vicieux car sans fin. Il produit les conditions d'exacerbation de sa mélancolie naturelle dont il devient ensuite

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 40.

prisonnier jusqu'à en devenir fou et à ne plus distinguer la nature de l'artifice, sauf à prendre un autre « aliment » ou antidote, le vin. Deux fois le vin vient à sa rescousse, dans « Le Contemplateur » et dans « Les Visions », alors que la seule autre alternative pour se sortir de la spirale sans fin semblait la mort. Le vers 173 évoque les « creuses pensées », futiles et dépourvues de sens, qui sont le matériau du poème : le caractère fantastique et vain de l'imagination du mélancolique est apprécié pour la source d'étonnement, d'admiration et de divertissement qu'il constitue, mais il convient de ne pas se saouler de cette vanité. Chez Saint-Amant, la production fantastique du mélancolique semble pallier une crainte de l'acédie ou du vide par la profusion chaotique des images de la folie : la démence, la mort, l'inhumain, plutôt que l'ennui auquel ses lecteurs échappent grâce à un divertissement qui ne saurait lui suffire, comme il ne saurait combler l'angoisse ontologique de l'auteur de *L'Anatomie de la mélancolie*, Robert Burton¹. Là où, pour s'aider à soutenir l'intolérable mal qui le ronge et qu'il est vain de vouloir combler, Burton puise dans le savoir encyclopédique de la grande bibliothèque d'Oxford, Saint-Amant puise dans les ressources de son foisonnant imaginaire de poète extravagant et fantasque.

e – La folie pathologique

Les causes lointaines de la folie deviennent vite innombrables au cours du XVII^e siècle, l'ouvrage de Burton fait à cet égard office de répertoire exhaustif. Les auteurs du XVIII^e siècle y puiseront allègrement : longues et profondes méditations sur un même sujet, les passions, les grandes frayeurs, les veilles, la solitude, tout ce qui empêche la réparation, tout ce qui met à vif l'imagination. A l'époque classique, on explique par exemple la mélancolie anglaise par le climat marin et le temps instable, humide, qui amollit le corps².

La lune, dont on a longtemps admis l'influence sur la folie, est le plus aquatique des astres. L'humidité et la mélancolie faisant aussi bon ménage que les forces du mal et la lune, le lunatisme est un thème constant depuis le XVI^e siècle, et ce jusqu'au XVIII^e siècle où la lune est de moins en moins citée parmi les causes de la folie. Sous sa forme traditionnelle, cette cause relève d'une croyance en une influence immédiate du pouvoir des astres. Les

¹ Paru en 1621, *L'Anatomie de la Mélancolie : ce qu'elle est. Ses manifestations, causes, symptômes, signes pronostiques, et les différentes manières de la soigner...* par Démocrite Junior. Avec une Préface satirique menant au discours qui suit. *Macrob. Omne meum, Nihil meum*, de l'anglais Robert Burton (1577-1640), connaît un succès durable au XVII^e siècle puisqu'il sera réédité plus de vingt fois seulement en France. Dans cet ouvrage, Burton détaille, avec force références qui témoignent de son savoir encyclopédique, les causes extrêmement variées et nombreuses de cette faiblesse de l'homme, parmi lesquelles on peut citer le régime alimentaire, des sentiments comme l'amour ou encore la musique.

² M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

« Bois » du vers 6 de « La Solitude » apportent ombre et fraîcheur, mais ils sont aussi « sacrés à la nuit » puisqu'ils sont le refuge de Diane, de la lune. Dans les vers 95 à 100 des « Visions » la lueur de la lune, bénéfique dans « La Nuit », est cette fois un signe du lunatisme du fou mélancolique. L'oxymore du vers 98, la « lumière sombre », souligne l'ambiguïté et la dualité de l'action de cet astre qui éclaire aussi « Le Mauvais logement » d'une lueur « morne ». Cet adjectif a un sens chromatique dans les dictionnaires de Richelet¹ et de Furetière, un sens lié à la lumière et un sens psychologique selon lequel est morne ce qui est pensif, indécis, mélancolique, « d'une humeur sombre, triste et taciturne »². De plus, dans le vers 38 du même poème, noirceur et humidité sont le climat idéal de la mélancolie. Si les loups-garous de « La Nuit » sont une simple occurrence de la folie, le poète ne se croit pas touché, alors que le monde autour de lui devient fou. Dans le dictionnaire de Ménage³, il est signalé que Pline se moquait de ceux qui croyaient que les hommes se transformaient en loup. C'est une « erreur » encore répandue au XVII^e siècle et Ménage préfère qu'on emploie le terme de « lycanthropie », « maladie » connue des médecins « quand une personne affligée d'une imagination furieuse pense être transformée en loup ». On peut souligner le parallèle que cette définition offre avec les chats « enragés d'amour » du vers 49 de « La Nuit » qui témoignent eux aussi d'une sorte de folie malade. L'esprit du lycanthrope vivrait dans le même élément que celui des rêves, tout en évoluant sans en avoir conscience dans le monde réel. Ainsi la lune est le point commun entre le loup-garou, les rituels de sorcelleries et la folie, on lui prête une action merveilleuse sur la nature et sur l'esprit des hommes. Furetière⁴ signale aussi le loup-garou ou lycanthrope comme « celui qui est tourmenté d'une espèce de manie, ou de maladie mélancolique qui lui rend les yeux étincelants, la langue sèche, le visage affreux et l'oblige à aller rôder la nuit autour des cimetières ». Les lycanthropes vivent dans la solitude par la séparation ou différenciation d'avec les autres hommes sains d'esprit, ils ne sont plus des hommes, leur folie les animalise et les rend dangereux. Le fou aurait donc un aspect contre-nature et l'imagination qui naît de son cerveau malade le serait aussi. Furetière décrit la mélancolie comme

une maladie qui cause une rêverie sans fièvre, accompagnée d'une frayeur et tristesse sans occasion apparente, qui provient d'une humeur ou vapeur mélancolique, laquelle occupe le cerveau, et altère la température. Cette maladie fait dire ou faire des choses déraisonnables,

¹ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Les origines de la langue française* [en ligne], Paris, A. Courbé, 1650, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

jusqu'à faire faire des hurlements à ceux qui en sont atteints ; et cette espèce s'appelle la lycanthropie.¹

Dans le vers 82 des « Visions » les propos incohérents sont un des symptômes de la lycanthropie. Ainsi, les badauds qui assistent à la scène ont peur du loup-garou, de la violence de l'esprit dérangé, voire possédé du lycanthrope, de l'animal qui s'est éveillé en l'homme.

La mélancolie du vers 2 des « Visions » est faite de la bile noire caractéristique de la folie et du génie. Selon Richelet², la mélancolie est « un délire sans fièvre, accompagné de crainte et de chagrin sans raison apparente à cause que l'imagination et le jugement sont blessés par l'abondance d'une bile noire et brûlée ». Replié sur soi-même et ses « travaux intestins », le fou mélancolique se fabrique un circuit fermé de fermentation délétère. La mort de François de Molière est sans doute la cause de la mélancolie du locuteur, mais ce chagrin soudain a aussi pu ne faire qu'aviver une mélancolie naturelle chez un poète. Florence Dumora, dans les tableaux de *L'œuvre nocturne*³, présente les images que les différents auteurs de clefs des songes attribuent à l'humeur mélancolique : Le Loyer en 1586 cite les « fumées épaisses, ténèbres profondes, fantômes noirs et hideux, morts, Diables, précipices, lieux caligineux pleins de frayeur et d'horreur » ; Du Laurens en 1597 des « morts, sépulcres, et toutes choses funèbres » ; Arrais en 1604 des « choses tristes et noires » ; Dupleix en 1610 des « ténèbres, fumées, charbons éteints, suie, choses noires tristes, funestes, lugubres convois des morts et sépultures, esprits, démons, fantômes, spectres affreux » ; Auvray en 1623 dit que le mélancolique « ne voit que serpents, que chats, que rats, que loups, que fantômes affreux, que spectres, que ténèbres, que corps morts, que linceuls, que vêtements funèbres, que lugubres tombeaux, que sépulcres béants ». Le « spectre d'ossements » du vers 52 des « Visions », comme toutes les autres visions du poème, n'est peut-être qu'une manifestation de cette sorte de folie diagnostiquée dès le vers 2, et même dès le titre du poème qui, avant d'être arrêté sur « Les Visions », était « Mélancolie ». Les images de Saint-Amant sont ainsi des motifs connus de l'humeur mélancolique et donc de l'imagination des poètes et des fous, mais ce caractère convenu ne masque pas l'inhabituelle surabondance de ces images et la force avec laquelle elles s'imposent au locuteur submergé. La limite entre génie et folie n'en est que plus mince et hasardeuse.

f – La folie comme malédiction

¹ *Ibid.*

² *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

³ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, pp. 103-104.

Les oscillations de l'homme entre grandeur et misère se rencontrent fréquemment dans les écrits de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles. Hamlet donne pour cause de sa mélancolie le « constat des ambitions humaines et de leur néant »¹. Ce constat est à la source d'une « démolition sauvage »², d'une vision morbide et vertigineuse de « l'accumulation des laideurs, vices, maladies et [...] de tout ce qui peut rabaisser l'humain au niveau de l'animal »³. Les ténèbres de la raison sont une malédiction qui perdurera jusqu'au Jugement dernier, un châtiment par l'enfermement de l'être dans les chimères et l'erreur, le châtiment de la mauvaise curiosité, des passions, et même de la tentation de la folie qui se manifeste par l'imagination fantastique, le goût des monstres et des grotesques. Les vers 91 à 100 du « Contempleteur » décrivent une tentation de la folie à travers l'idée obsédante :

Là, songeant au flux et reflux,
Je m'abîme dans cette idée ;
Son mouvement me rend perclus,
Et mon Ame en est obsédée :
95 Celui que l'Euripe engloutit,
Jamais en son cœur ne sentit
Un plus ardent désir d'apprendre :
Mais quand je veux bien l'éplucher,
J'entends qu'on n'y peut rien entendre,
100 Et qu'on se perd à le chercher.⁴

S'abîmer, c'est sombrer dans l'obsession, à en devenir fou, et le verbe « se perdre » confirme l'errance sans issue. « Mais » l'esprit humain est mortel et fini, il ne saurait embrasser les raisons du Créateur et de sa création, malgré une curiosité et un désir sans bornes. C'est là sa malédiction, un feu rendu par l'allitération en [r] du vers 97 qui le dévore, le feu des « abîmes » du vers 59.

Les fantasmes de la folie ont plus d'attraction que la réalité, l'homme marin ou les farfadets attirent davantage que le lion de mer ou des rats sous une table. La figure du grylle selon Michel Foucault⁵, avec ses visages grotesques posés sur des corps de monstres, enseignait au XV^e siècle comment, chez l'homme de désirs, l'âme était devenue prisonnière de la bête et dénonçait la folie dans l'avalissement du péché. Les « cent Chimères hideuses » de « La Chambre du débauché » peuvent être rapprochées de cette représentation symbolique puissante. Dans ce poème et dans « Les Visions », la tranquillité du solitaire est troublée par des formes démentes, montées d'un rêve, furtives, nées de sa solitude, comme celle de Saint-

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 105.

² *Op. cit.*, p. 106.

³ *Loc. cit.*

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 54.

⁵ *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

Antoine. Les figures folles qui l'entourent fascinent le regard de l'ascète dans le tableau de Bosch et la « visière » du locuteur du « Mauvais logement ». Le grylle et le grotesque sont la folie devenue tentation, tentation du fantastique, de l'impossible, de l'inhumain et de la contre-nature.

Dans les *Essais* (II, 12), deux voies naturelles permettent selon Montaigne de violer les secrets des dieux et des destinées : la folie et le sommeil. En prenant ces allégations au premier degré, il s'agirait d'un éloge de la folie. Est devenu fou l'homme qui a tenté de percer les secrets de la nature. Mais est-il fou parce qu'il a échoué ou parce qu'il a réussi ? Sa folie serait alors, davantage qu'une récompense, une punition pour les présomptions infinies de sa raison bornée. En effet, les facultés humaines sont limitées, comme on le voit dans les vers 107 à 109 du « Contemplateur » où le cadran

Foule ma raison subvertie,
Et mes esprits en ce discours
S'embrouillent [...]¹.

Le travail occulte de la nature est par définition inaccessible à la raison, caché, voilé, voire illogique et déraisonnable. C'est le sentiment d'amour de Dieu qui doit faire reconnaître à l'homme la sagesse et la bienveillance de la nature, non son jugement. Dans le vers 120, le jeu sur le mot « aimant » et sur le verbe « aimer » montre que l'homme, à force de chercher avec sa raison à percer les secrets de la Création, s'endurcit en dedans comme les furieux. Selon Jean Céard², il existe bien dans les représentations du XVI^e siècle une mauvaise curiosité qui pousse la *libido sciendi* plus loin que nécessaire : il est impossible de mesurer avec son intelligence l'œuvre infinie de Dieu, sous peine de sombrer dans la démence.

Quand le poète indique être « au plus fort des ténèbres » dans le vers 69 des « Visions », avant que les badauds laissent une fois de plus vers 91 et 92 le fou dans sa nuit sans fin :

Disent que je suis fous, qu'il y fait dangereux,
Emportent la chandelle, et barrent l'huis sur eux³.

Les lumières qui lui font défaut sont probablement celles de la raison, mais aussi celles de Dieu, symbolisées par une chandelle ou des lanternes matérielles. Ce qui fait la grandeur et la misère de l'homme, c'est d'entrevoir la lumière en même tant qu'il prend conscience grâce à

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 54.

² *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 130.

elle de la pénombre qui l'entoure. La nuit dans l'univers de Ronsard¹ est riche de sens, il y a certes des terreurs nocturnes, mais le sommeil, bien que douteux et parfois plein d'illusions, apporte aussi les révélations, c'est dans la nuit que le jour prend sa naissance. La tâche du poète est selon lui de dire l'étrange condition de l'homme aspirant à un savoir qui peut refuser notre finitude et qui a l'assurance de jouir un jour de la pleine lumière. Dans les vers 241 à 250 du « Contemplateur », les ténèbres de la folie se dissipent grâce aux « flambeaux taciturnes », métaphore qui introduit des personnages d'éclaireurs tenant les flambeaux et guidant le poète revenu de sa fureur vers le droit chemin loin de ses errances, action de guider que ce dernier accomplit à son tour par son œuvre.

Tantôt, délivré du tourment
De ces illusions nocturnes,
Je considère au Firmament
L'aspect des flambeaux taciturnes :
245 Et, voyant qu'en ces doux déserts
Les orgueilleux Tyrans des Airs
Ont apaisé leur insolence,
J'écoute, à demi transporté
Le bruit des ailes du Silence,
Qui vole dans l'obscurité.²

Aux bruits de la nuit noire, succèdent le silence et la paix de l'adjectif « taciturne », puis des « déserts » et du « silence » qui permettent au locuteur de se dire « apaisé ». Les cieux ont rappelé l'homme effrayé par ses superstitions et son imagination exacerbée à la lumière de la raison et de la foi. C'est ici l'antithèse de la solitude de la forêt, troublée de sons effrayants, il s'agit d'une solitude silencieuse et paisible, car éclairée. Chez Saint-Amant, quand on revient de la folie, on en ressort soit plus sage, soit plus effrayé, mais sans aucune certitude de ne pas y sombre de nouveau.

C) Veille ou songe

a – Les sommeils et l'élément « sommeil »

Dans « La Nuit » et dans les vers 111 à 120 de « La Solitude » la description du Sommeil et de son antre est empruntée à Ovide : des « pavots » aux portes d'un antre situé au bord d'un bras du Léthé, le fleuve d'oubli, une « voûte » où dort « Sommeil aux pesants

¹ J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 60.

sourcils / Enchanté d'un morne silence ». Ce sommeil présente comme caractéristiques principales l'inconscience, l'oubli et le repos. Mais il existe deux sortes de sommeil chez Saint-Amant, et à côté du sommeil d'oubli se tapit le sommeil hanté des ombres du songe. Le vers 12 des « Visions » présente les deux sortes de sommeil : celui bienfaisant qui endort les soucis, et celui qui apporte les cauchemars. Le caractère cauchemardesque des images des « Visions » et du « Mauvais logement » reste néanmoins présent dans « La Nuit », malgré l'alternative proposée au sommeil terrifiant.

D'autre part, dans les vers 29 et 30, le sommeil est montré comme un élément :

Laissant veiller en tout cet Élément
Ma maîtresse et moi seulement.¹

Une sorte de cinquième matière élémentaire, victorieuse de toutes les autres et qui les apaise toutes, comme le laisse entendre le premier mot du poème, « paisible », et les vers 79 à 84 dans lesquels les éléments, vent, pluie et foudre, s'apaisent. Le sommeil les immobilise, les engourdit, les fait entrer dans le monde irréel des songes, un éléments dans lequel tout est permis, comme un autre monde. Dans la pensée grecque, les deux mondes, veille et sommeil, s'alternaient et la relation entre veille et songe étaient une relation entre deux formes de vision distinctes. Mais si notre âme flotte dans un cinquième élément, notre corps, lui, reste vulnérable aux attaques des forces nocturnes malines du monde réel, c'est ce dont les enfants ont pleinement conscience dans le vers 53 de « La Nuit ». Un texte de Sextus Empiricus, les *Hypotyposes pyrrhoniennes*, a joué un rôle majeur dans le retour du scepticisme au XVII^e siècle et ce texte aborde l'hétérogénéité de l'expérience onirique et diurne. Les impressions du rêve sont différentes de celles de la veille, mais rien ne permet de les désigner comme pures illusions, « seul le dormeur est juge légitime de ses rêves »². Pour Sextus Empiricus, les choses vues en rêve ne sont pas inexistantes, elles existent dans le sommeil.

b – Frontières flottantes

Michel Foucault souligne le fait que rêve et folie apparaissent comme de mêmes substances mécaniques : dans les premiers moments du sommeil, les vapeurs épaisses s'élèvent dans les corps pour ne produire que de l'agitation, comme chez les furieux. Le sommeil est la nuit des sens, mais la vivacité des images oniriques restitue l'impression des

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 143.

² J.-P. Cavaille, « "Veillè-je ou si je dors ?" : Une question sceptique entre théâtre et philosophie », dans *Songes et songeurs : (XIIIe-XVIIIe siècle)*, DAUVOIS Nathalie et GROSPERRIN Jean-Philippe, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 116.

perceptions, comme le délire du fou, aussi seule le réveil, le moins fiable des critères, peut-il distinguer le fou du dormeur. Si Sextus Empiricus considère que le monde de la veille n'existe pas dans le sommeil, Cicéron voit le songe comme une illusion, au même titre que l'ivresse ou la folie, deux états desquels il est malaisé de sortir. Saint Augustin, quant à lui, souligne le pouvoir de distinction du réveil entre l'imaginaire et le réel, faculté qu'Aristote donnait au rêve proche du réveil, partiellement lucide, mais encore une fois ce n'est pas un critère fiable. Dans les vers 33 et 34 de « La Nuit », le bruit brise le sommeil, tout comme la lumière, la « splendeur », mais d'un autre côté « Gloire » rime avec « noire » car c'est la gloire du sommeil que de plonger les esprits dans l'obscurité, de rendre les sens inaccessibles aux bruits et aux lueurs de la réalité, de l'enfermer, délicieusement et de son plein gré, comme le prouve l'adjectif « doux » au vers 36, dans les ombres trompeuses de sa « grotte » qui rappelle la caverne de Platon, refuge de l'ignorance et des ombres illusives. Le bruit et la lumière ne sont peut-être que des souvenirs de perceptions antérieures.

Dans « La Nuit », les loups-garous, si on les considère comme des hommes frappés de folie lycanthropique, vivent dans la réalité comme ils vivraient dans l'élément onirique. Ils brouillent ainsi les frontières entre le monde du rêve et de la veille par leur folie. Ils sont une force dangereuse qui ne dort pas et agit avec autant d'insouciance que dans un songe. Dans le « rêve [...] la conscience se comporte de manière hallucinée parce que la chute du seuil de vigilance, occasionnée par le sommeil, la condamne à une adhésion irréfléchie à ses images »¹. Si on croit à la différence entre veille et songe, on devrait cependant pouvoir les distinguer, comme celui qui croit à la séparation entre folie et raison devrait réussir à les identifier rétrospectivement. Si l'homme recouvre la raison, il saura « qu'en ce pitoyable état où son discours était enchanté et sa raison percluse, il n'était pas quasi de ce monde, et ne vivait que parmi des grotesques »². Voilà de quoi laisser perplexe. Dans les vers 119 à 123 des « Visions » le locuteur attend le jour avec impatience comme une délivrance et surtout comme l'assurance d'un retour au calme, mais le vers 124 marque une rupture et la « lumière inutile » du soleil ne dissipe pas les images de la nuit. La raison éveillée ne peut réussir à s'en défaire et se trouve contrainte d'y adhérer comme si elle était folle. Mais « la pire erreur est de croire la raison raisonnable »³, le rêve n'est pas selon Montaigne une absence de conscience, c'est

¹ J.-J. Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., réimpression de 2006, p. 80-81.

² Jean de Silhon, *De l'immortalité de l'âme*, Paris, P. Billaine, 1634, cité par F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 170.

³ G. Mathieu-Castellani, « Veiller en dormant, dormir en veillant : le songe dans les *Essais* », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 234.

une conscience autre, comme la folie, et non irrationnelle. Il n'y a qu'une différence de degré entre veille et songe. Il est finalement peu important de savoir si l'on est éveillé ou non, c'est la conscience que l'on doit interroger et le locuteur des « Visions » semble bien conscient que, durant le jour au moins, sa « triste fantaisie » est seule cause de ce qu'il voit. Finalement, Montaigne se demande pourquoi ne pas mettre en doute la pensée comme « un autre songer » et « notre veiller quelque espèce de dormir », ce qui rendrait définitivement vaine la question de la distinction entre les deux mondes.

La structure en boucle des songes dans « Les Visions » n'est pas non plus sans rappeler le labyrinthe ou spirale infernale de la folie. Le premier rêve commencerait ainsi au vers 17, et le premier réveil du vers 39 pourrait être en réalité une entrée dans un second rêve hanté cette fois par le spectre. Le vers 54 marque l'entrée dans le troisième rêve dans lequel le locuteur se voit lui-même, comme il le dit aux vers 65 et 66, étendu par terre sans connaissance :

[...] gisant de mon long, toute force abattue,
On dirait à me voir que je suis ma statue.¹

D'autres visions l'assaillent une fois éveillé par l'appel de Bacchus, ce qui laisse penser que ce réveil n'est qu'une entrée dans un quatrième rêve au vers 78. La spirale du rêve paraît alors sans issue, le locuteur est pris au piège d'un labyrinthe duquel il est de plus en plus difficile de sortir. La fatigue exprimée dans les premiers vers résulte d'une errance éprouvante, de même que l'adjectif « intestins » figure un enroulement interne inextricable. Le verbe « sembler » du vers 100 des « Visions » et la « nouvelle erreur » du vers 101 dénotent un manque de jugement, mais surtout le syntagme « dedans ma tête » montre que le locuteur est prisonnier, soit de sa folie, soit de son sommeil. Seule la mort, demandée au vers 6, pourrait permettre de sortir du doute, du soupçon d'être constamment en train de rêver. Cette structure de rêves emboîtés n'est pas la seule possible pour expliquer la succession de visions, d'évanouissement et de réveils, on peut aussi dire qu'il s'agit de deux rêves et de deux réveils, le songe comme la veille étant tous deux peuplés des mêmes visions merveilleuses. Le réveil arrive au vers 39, mais l'adverbe « souvent » ne permet pas de lier sûrement les « rêveries » du vers 17 à ce réveil. Le vers 69 des « Visions » donne une indication temporelle : « la première nuit ». Est-ce à dire que tout ce qui vient d'être narré n'a eu lieu que durant une seule nuit ? Ou bien y a-t-il une limite entre le vers 39 et le vers 40, les vers 7 à 38 racontant une nuit postérieure ? Il

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 128.

est possible aussi que les mêmes faits se soient répétés à l'identique plusieurs nuits de suite, comme le laisserait entendre le vers 115 :

Voilà donc cher Damon, comme passe les nuits¹.

Le participe « plongée » au vers 126 des « Visions » permet de se demander si, d'une part, le locuteur est sorti de son rêve, d'autre part s'il y était vraiment entré et si les « rêveries » du vers 17 reprises au vers 130 ne sont pas le fait de son imagination éveillée, accablée de mélancolie. « L'âme éveillée "sommeille", et l'appréhension du monde se fait dans les ténèbres »², l'activité onirique peut mettre en œuvre toutes les facultés de l'âme, de même que, pendant la veille, la conscience peut sommeiller.

Dans les vers 41 à 48 des « Visions », on reconnaît la peur que les ombres du cauchemar s'échappent hors du sommeil, la nuit et le cadre du cauchemar ressemblant au cadre réel à s'y méprendre. Aussi l'espace réel se voit-il contaminé par l'espace onirique, ce qui est « une caractéristique propre au cauchemar littéraire », selon Roger Bozzetto³. Le malin peut proposer des illusions en songe comme à l'état de veille, seulement l'esprit éveillé devrait être moins prompt à les croire, sa conscience étant en alerte. La mention du sabbat dans le vers 18 des « Visions » rappelle que certains démonologues⁴ au XVI^e siècle avançaient l'hypothèse d'une sorcellerie comme expérience onirique provoquée par le diable, et que nombre de femmes ont été brûlées sur des récits de cauchemars qu'elles croyaient réels et qu'elles donnaient pour tels à leurs juges. Dans « Le Mauvais logement », il y a une continuité entre la perception, l'imagination et les images du songe, le locuteur dit ce qu'il voit ou croit voir, mais la réalité de l'expérience n'est pas mise en doute⁵. Le songe est plus efficace que les illusions sensorielles car il produit un simulacre, non d'objet, mais de monde. Dans le contexte de la montée des nouveaux pyrrhoniens et des nouveaux sceptiques du début du XVII^e siècle, le songe devient métaphore de l'inconstance universelle⁶, de la difficulté à distinguer la réalité de l'illusion.

c – Songe et imagination

¹ *Op. cit.*, p. 131.

² J.-P. Cavaille, « "Veillè-je ou si je dors ?" : Une question sceptique entre théâtre et philosophie », dans *Songes et songeurs : (XIIIe-XVIIIe siècle)*, DAUVOIS Nathalie et GROSPERRIN Jean-Philippe, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 233.

³ R. Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 176-187.

⁴ Jean Wier et Stuart Clark en particulier développent cette idée dans leurs théories de l'imagination.

⁵ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 466.

⁶ *Loc. cit.*

« Les baroques se complaisaient dans la troublante réversibilité entre la vie et le songe, [...] la philosophie sceptique en faisait le sel corrosif de toute connaissance humaine »¹. Il ne s'agit plus tant de l'argumentaire sceptique de Sextus que du soupçon de la nature onirique de la veille. Aucun des sept poèmes du corpus n'est intitulés « songe », remarque Florence Dumora², car Saint-Amant aime le transitoire : la contemplation, la rêverie, la vision, le fantasme. Dans « Les Visions », le passage de la veille au songe et du songe à la veille n'est pas clairement délimité, les chimères assaillent toujours l'homme éveillé. Descartes, dans la *Première Méditation*, affirme qu'il n'y a aucun moyen fiable de savoir si l'on rêve ou si l'on est éveillé. Rien en effet ne permet de distinguer entre la feinte et le réel, il n'y a « pas de critères suffisants pour cerner la vérité et séparer clairement ce qui appartient au rêve et ce qui relève de la veille »³. La vie est un songe, toute l'existence devient illusoire, comme dans le vers 157 des « Visions » :

Et me croyant parfois n'être plus rien qu'une ombre⁴.

Dans l'âge classique en revanche, selon Michel Foucault, le partage est sans appel : tout doit être veille ou songe, même Descartes finit par être sûr de la réalité de ses perceptions.

La limite entre veille et songe ne souffre aucune hésitation concernant le locuteur de « La Nuit ». Dans le vers 39, la lune est désormais levée, les êtres sombrent dans le sommeil, sauf l'amant qui reste seul à veiller. Dans les vers 94 et 95 du « Mauvais logement » le sommeil est également clairement délimité : le verbe « rêver » ne s'applique pas au travail de l'imagination du locuteur éveillé, mais bien aux songes du sommeil, puis il se réveille en criant. Mais les « démons » sont toujours là, ils les voient s'enfuir et l'on ignore si l'incube était parmi eux ou s'il s'agissait seulement d'un être imaginé en songe, que l'on croit si réel qu'on pense le retrouver une fois éveillé. La perception du poids sur la poitrine et l'image qu'y associe la tradition, celle du fantôme ou du démon, se combinent pour justifier la peur et donner réalité à ce qui n'est qu'imaginaire. Dans le vers 7 des « Visions », rien ne permet d'affirmer que le chien noir est un rêve ou une vision éveillée, il représente une entrée en matière abrupte après la courte introduction au récit. Il est là pour causer surprise et effroi chez le lecteur, le plonger dans une action dont il ignore si le locuteur la donne pour une expérience vécue ou rêvée. Quand le locuteur voit les rats sous la table dans « Le Mauvais logement », il n'est peut-être pas encore endormi et l'image de ces rats agités est la dernière

¹ *Op. cit.*, p. 180.

² *Ibid.*

³ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, pp. 105-184.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 133.

chose qu'il voit avant de sombrer au vers 61 dans un sommeil qui travestira ces rongeurs en farfadets dansants. Mais une fois encore rien ne laisse penser qu'il s'est endormi entre les deux strophes.

Le glissement dans le sommeil n'est de fait pas clairement signalé dans « Les Visions », après les hurlements du chien, il peut s'agir de visions éveillées ou d'une entrée dans le cauchemar, l'imagination serait alors orientée par ce cri terrifiant vers des songes macabres. Le vers 17 introduit le doute entre le véritable rêve et la pensée obsédante :

« Les cheveux hérissés, j'entre en des rêveries »¹

Les vers 18 à 20 présentent pourtant bien l'aspect décousu des premières images du sommeil, une rapidité du rythme et l'abolition des contraintes spatiales et temporelles propre au rêve. Dans le vers 20 des « Visions », le fantôme « se présente à [ses] yeux », si bien que l'on peut supposer que le locuteur veille, or le rêve peut contrefaire les perceptions de la veille. Parmi les cinq types de songes distingués par Macrobe, on trouve le *phantasma* ou spectre dans lequel le dormeur se croit encore éveillé et rêve qu'il aperçoit des silhouettes à côté de son lit, comme le fantôme qui

[...] longtemps sans ciller
Me contemple debout contre mon oreiller².

Pour Nicot³, la « vision » est une représentation imaginaire, une « vision qu'on a en dormant ». Selon Cotgrave⁴, il s'agit d'une apparition ou d'une fantaisie de l'imagination. Furetière⁵ définit la vision à la fois comme quelque chose de vu, une apparition envoyée par Dieu en songe ou réellement, comme une image que la folie installe dans l'imagination, et comme l'effet d'une imagination vaine. Folie, songe et imagination peuvent ainsi avoir les mêmes effets, produire les mêmes images. Le verbe « songer » du vers 91 du « Contemplateur » peut signifier rêver, penser ou imaginer. Dans le vers 218, le locuteur se dit « rêvant » une fois surpris par la nuit, et de nouveau les trois sens du verbe sont possibles. On ne peut choisir et cela, loin d'entraver la compréhension, laisse flotter le lecteur parmi des images qu'il est par conséquent amené à considérer pour elles-mêmes, tout en gardant dans un coin de son esprit qu'il n'a pas encore tranché la question de leur nature, pas plus que la question de la limite entre sa réalité et ses songes.

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 126.

² *Op. cit.*, p. 127.

³ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *A Dictionarie of the French and English Tongues* [en ligne], 1611, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

D'autre part, la fantaisie est toujours en action, l'homme est dans la nécessité perpétuelle d'imaginer, le songe n'est qu'un cas particulier de cette activité incessante, la veille et le sommeil seraient donc conformes¹. Montaigne s'inspire des *Académiques* de Cicéron pour dire que l'âme agit de la même façon dans la vie et les songes, que la veille n'est pas si claire et qu'elle ne supplante pas totalement les rêveries car il existe les « songes des veillants ». Gassendi refuse les conclusions de Descartes sur le rêve, pour lui on ne peut pas séparer clairement imagination et entendement². Dans le *De Phantasia, seu Imaginatione* (*Syntagma*, II), « Gassendi insistera du reste sur la continuité du travail de l'imagination entre le rêve et l'état de veille »³. Il met à distance la théorie originelle du simulacre mais retient de l'épicurisme antique que tout produit de l'imagination, même extravagant et onirique, possède sa part de réalité car il puise dans le même fonds d'images et d'apparences que l'imagination diurne et la pensée consciente. Le même dynamisme de l'imagination est en jeu dans le rêve ou la veille « sollicitant sur un mode identique les plis de la mémoire » qui renferment les images agitées par la *phantasia*. Il peut arriver des songes quand « les esprits soufflent, pour ainsi dire, le long d'une suite de plis » avec la vitesse et la virtuosité d'un joueur de luth. On peut comprendre ainsi les « rêveries » des « Visions », la « rêverie » de « La Solitude », le locuteur « songeant » du « Contemplateur » ou « les esprits » affligés du « Mauvais logement ». Dans le discours théologique, l'existence terrestre est un pâle reflet de la vie véritable, celle d'après la mort, et l'image du songe induit celle du réveil qu'on assimile au retour à la vérité, après le Jugement dernier et la résurrection des corps. Dans « Le Contemplateur », le Jugement dernier est présenté comme un ensemble de « futures merveilles », mais ces merveilles sont des vérités conçues par l'entendement, éclairées par l'amour de Dieu, elles sont « les fruits de [s]es veilles » et non de ses songes. Ainsi, les merveilles de Dieu, les miracles seuls se conçoivent en raison, le reste est soumis au doute, c'est le domaine où s'exerce une imagination perpétuellement en action.

d – Le cas particulier du cauchemar

Il était difficile à l'époque baroque de placer la frontière entre l'image terrifiante des morts en songe et le « coquemar » qui venait écraser la poitrine du dormeur comme l'*éphialtès* grec. En 1605, Pierre Le Loyer publie un ouvrage érudit sur « la certitude des

¹ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e*, Paris, H. Champion, 2005.

² C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*, Paris, P.U.F., 1998, p. 106.

³ *Loc. cit.*

spectres et des visions de l'esprit ». Jusqu'au XVII^e siècle, le « cauchemar », ou la « cauchemare » était le nom de cet être maléfique qui revenait du monde des morts la nuit pour chevaucher et écraser la victime vivante pendant son sommeil.

« Ce rêve traumatisant accompagné de la sensation d'un poids écrasant sur l'épigastre a très tôt frappé les imaginations : un être sur ma poitrine, pesant et impensable ; un corps à corps répugnant, terrifiant avec une chose *hors* représentation mais pourtant là... L'appel au surnaturel opéré par la croyance ou la légende permet de donner du sens à ce qui autrement ne serait qu'une pesée hors de pensée, du pur effroi »¹.

L'imagination à l'œuvre pendant le songe attribue un corps terrifiant à la sensation de poids, mais la croyance en cet être demeure une fois éveillé. Le cauchemar ne serait donc pas un songe, malgré le fait qu'il ne se manifeste que pendant le sommeil. Il est à partir du Moyen-âge « une créature maléfique qui afflige les dormeurs et possède *a priori* trois dimensions, un poids, des sentiments et une volonté »². Le « Fantôme léger » du vers 21 des « Visions », cet aïeul encombrant, est d'ailleurs si présent qu'il ferme la bouche au locuteur « avec sa froide main ». Dans le vers 28, il l'empêche même de sortir de son cauchemar, car le cri qu'il pousserait assurément le réveillerait. Le réalisme du songe est poussé à un point tel que cela renforce l'hypothèse du mort-vivant ou du démon, à cheval lui-même sur le dormeur ou contrefaisant habilement la sensation et l'image du mort écrasant. Cette impression de poids a donné naissance à une autre variante du « cauchemar » dans l'œuvre de Saint-Amant : si le fantôme a l'apparence d'un mort revenu d'outre-tombe, l'incube du « Mauvais logement » est, lui, un démon qui peut prendre la figure d'un homme pour abuser les femmes.

Dans « Les Visions », l'état de sommeil du locuteur est nettement moins clair que dans « Le Mauvais logement », pourtant la piste de l'« oppression nocturne qui vient des crudités de l'estomac »³, synonyme de l'*éphialtès*, est corroborée par plusieurs indices dans « Les Visions », mais pas dans « Le Mauvais logement ». Selon Aristote, les principes chauds de la digestion fournissent le moteur de l'apparition des images, donnant l'illusion au dormeur de sentir, voir ou entendre, et le songe dépend qualitativement du caractère, on ne voit pas la même chose selon notre humeur dominante. Le fantôme des « Visions », malgré son apparente présence corporelle, peut donc tout à fait n'être qu'une manifestation due à la digestion et n'avoir aucune réalité tangible. Même si le sommeil est plus évident dans « Le Mauvais logement », le doute entre veille et songe reste permis par la seule mention de l'incube qui autorise la piste du démon, d'autant plus que le verbe « s'endormir » est modalisé

¹ B. Terramorsi, « La figure mythique du cauchemar » [En ligne], *Cahiers de recherches médiévales*, 2004, mis en ligne en 2008.

² C. Lecouteux, Mara-Ephialtes-Incubus, Le Cauchemar dans les croyances populaires européennes », *Études germaniques*, Klincksieck, 1988, n°1, pp. 2 et 4.

³ A. Furetière, *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

dans le syntagme « si je pense m'endormir », il devient une hypothèse, une simple possibilité. Aussi le démon incube peut-il faire partie de la « troupe de farfadets » qui, après avoir dansé sous le nez de l'homme éveillé et lui avoir envoyé des visions de « chimères hideuses », le tourmentent encore pendant son sommeil. Le choix entre la manifestation naturelle – la digestion – et surnaturelle – le démon – penche cette fois plutôt du côté de ce dernier, et ce malgré la présence du verbe « s'endormir ». La persistance du doute est d'autant plus autorisée que les démons ont les mêmes propriétés métamorphiques que les images oniriques. En effet, Macrobe à propos des images du sommeil parlait de « silhouettes (*formas*) qui diffèrent des créatures naturelles par la taille ou par l'aspect ainsi que diverses choses confuses, plaisantes et désordonnées »¹, catégorie à laquelle appartient l'*éphialtès*. Saint-Amant fait ainsi appel à la vieille croyance du mort ou de l'esprit mauvais, cauchemar ou incube, pour habiller de fantastique une manifestation qu'on admet comme naturelle depuis l'Antiquité, mais il laisse avec habileté toutes les pistes d'interprétation ouvertes. Ce choix témoigne d'un désir de questionner l'imaginaire traditionnel et, plutôt que de le placer catégoriquement dans l'ordre des croyances irrationnelles, préfère mettre en scène la lutte inégale de la raison contre l'évidence d'une sensation monstrueuse. Enfin, comme pour les rats et le lion de mer, un mort-vivant et un démon sont bien plus plaisants et fertiles pour l'imagination des lecteurs qu'une indigestion.

e – L'âme pendant le songe

Florence Dumora² remarque que les conceptions les plus archaïques des relations âme/corps dans le songe sont celles de la migration de l'âme pour le monde divin auquel elle appartient et où elle reçoit des révélations. L'orthodoxie chrétienne y a opposé une certaine résistance. Cette théorie s'appuie sur l'activité incessante de l'âme, signe de son immortalité, et on explique la réception de l'âme aux images surnaturelles pendant le sommeil par son état de recueillement en l'absence d'images sensorielles. C'est ce qu'expose la *Seconde semaine* de Du Bartas : l'âme est alors en sympathie avec l'univers, l'âme du monde, et peut répercuter et amplifier le plus petit frémissement apparemment sans lien avec le dormeur. Les deux verbes du vers 19 des « Visions » induisent l'errance, la futilité et des actions aussi

¹ Macrobe, *In Somnium Scipionis, Commentaire au songe de Scipion*, texte établi, traduit et commenté par M. Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001, t. 3, 1, 7, cité par F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 31.

² F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005.

désincarnées que dans un rêve ou lors d'une sortie de l'âme hors du corps, comme on croyait alors que le sommeil pouvait le permettre :

J'erre dans les Enfers, je rôde dans les Cieux¹.

La capacité à « se figurer » dans le vers 89 du « Mauvais logement », de donner une forme, une représentation de quelque chose, dénote la capacité de l'âme à animer et donc à transformer l'univers, ce qui dans le sommeil est possible du fait de son détachement du corps. D'ailleurs, l'expression « donner le moine » à l'âme au vers 90 évoque bien une sortie du corps.

Tout se passe comme si la nature de l'âme (invisible) était à celle du corps (plus ou moins visible) ce que le vide est au mouvement, et ce que l'essence de Dieu est à l'harmonie sublime du monde sensible².

Le vers 66 des « Visions » indique que le locuteur se voit lui-même. Ses hôtes ont certes pu lui raconter ce qu'ils ont vu, mais les temps employés pour décrire la scène d'inconscience et l'agitation des hôtes sont les mêmes que dans les récits précédents de cauchemars et de visions : le présent et le conditionnel présent, comme si le locuteur y était et comme si le lecteur y était, en spectateurs. Ce présent de narration actualise dans le récit au passé des faits plus ou moins éloignés et ramène le procès au premier plan. L'évanouissement se déroule sur le même plan que les visions, celui de l'action, or on n'assiste pas à l'action quand on est inconscient. L'évanouissement est pourtant décrit, ce que le vers 71 déclare sans ambages :

M'étant évanoui comme je l'ai décrit³.

Les vers 67 et 68 reviennent immédiatement au passé simple, le locuteur reprend le contrôle du cadre de son récit, comme dans les six premiers vers d'introduction, il retrouve son regard distancié de scripteur éveillé.

Le sommeil s'avère pour Saint-Amant un terrain de jeu formidable, le monde y est plus fluide, si fluide qu'il s'infiltré dans la veille avec aisance. Les interrogations de son temps au sujet de la façon dont on distingue la veille du songe le touche vraisemblablement, il accorde à l'expérience onirique une réalité telle, dans les perceptions et les sentiments, que le lecteur ne peut être assuré que le locuteur des « Visions » ou du « Mauvais logement » en particulier ne dort pas, il semble explorer hardiment et avec délectation un monde qui n'est

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 126.

² C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Évremond*, Paris, P.U.F., 1998, pp. 69-70.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 129.

peut-être pour lui, comme pour les antiques, pas si différent de la veille et où l'imagination, sa chère fantaisie, est reine tandis que la conscience dort et que l'âme s'envole.

D) Réalité ou illusion

Le fantastique résulte évidemment du fait que Saint-Amant ménage le doute entre réalité et illusion. Inversement, c'est aussi ce doute qui permet au fantastique de prendre son essor. Le locuteur se demande, ou sous-entend qu'il ignore, si les êtres et phénomènes surnaturels décrits ont ou non une existence matérielle et si, à défaut d'en avoir une, ils existent réellement, s'ils sont véritablement là ou si tout n'est finalement qu'illusion. Les « illusions » du vers 242 du « Contemplateur » recouvrent plusieurs sens, tous recevables dans le contexte du poème, et plus généralement dans tout le corpus. Cotgrave¹ comprend l'illusion comme l'effet d'un « trucage », comme un « tour de passe-passe » qui berne les capacités de perception du témoin. Pour Nicot², l'illusion est une vision ou un fantôme qui peut n'avoir aucune réalité tangible comme être le fruit d'une intervention surnaturelle. Richelet³ y voit uniquement une « tromperie des sens, [une] fausse représentation ». Furetière⁴ relève pour « illusion » un sens optique, une apparence qui fait paraître ce qui n'est pas, et un sens morale, un songe ou chimère. Les illusions peuvent donc être volontairement fabriquées par un démon, un magicien ou un sorcier, par l'imagination du témoin, souvent involontairement, ou être l'effet d'un défaut de perception. Le locuteur peut aussi prétendre que ce qu'il a vu était illusoire, et l'illusion relève alors d'un défaut d'adhésion, de croyance en la réalité de la chose perçue. Le « spectre » du vers 52 des « Visions » est ainsi ouvert à de nombreuses possibilités qui reflètent parfaitement l'incertitude de l'homme face à ses capacités et au monde qui l'entoure, il peut s'agir : du fantôme de son aïeul, d'une illusion fabriquée par les démons ou par son imagination, d'une erreur de perception due à l'obscurité et la fumée du fusil. Trois sources d'illusion sont donc envisageables : les perception sensorielles, l'imagination, et l'action magique et démoniaque.

a – Les troubles de la perception

¹ *A Dictionarie of the French and English Tongues* [en ligne], 1611, *Classiques Garnier Numérique*.

² *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

Très souvent, ce que le locuteur veut décrire est, soit troublé, soit tronqué, soit faussé. La vue, sens enclin à se tromper, est très sollicitée par Saint-Amant. F. Hallyn¹ relève en effet parmi les comparants de la poésie baroque une majorité d'images visuelles autour de la lumière et de ses jeux. Le lexique de la vue et des apparences est abondant chez Saint-Amant, ainsi que celui des sens en général. On relève par exemple dans « Les Visions » des « sens tous confus » au vers 34 ; dans « Le Mauvais logement » le locuteur constate dans les vers 65 et 66 que

Ma visièrre en est fascinée,
Mon ouïe en est subornée,
Ma cervelle en est hors de soi².

Dans « Les Visions » toujours, les vers 50 à 52 :

J'entrevois cheminer la figure d'une ombre,
J'entends passer en l'air certains gémisséments
J'avise en me tournant un spectre d'ossements³.

L'illusion de l'apparence finit par devenir réalité. Les modalisateurs des verbes de perception jouent également un grand rôle dans le doute sur la validité des perceptions, comme nous le verrons, ainsi que la multiplication des écrans entre les yeux et le monde.

Les « yeux » du vers 77 du « Mauvais logement » sont à la fois les miroirs de l'âme – donc de la fantaisie –, les organes privilégiés de l'appréhension du réel, et enfin les portes par lesquelles entre la tentation dans le cœur des hommes et même des saints. Les yeux se laissent tromper par les apparences tout en étant les meilleurs guides pour se repérer dans le réel. Si dans « Le Contemplateur », l'homme marin est appréhendé par une vue non troublée qui assure de l'existence effective du monstre, ce n'est qu'une exception, car partout ailleurs règne la confusion. « Mon œil ne voit qu'à demi » déclare le visiteur de « La Chambre du débauché » dont la vue n'a manifestement plus que la moitié de ses capacités et qui constate que « ce qu'il veut décrire » est amputé, frappant ainsi le reste de la description du soupçon d'irréalité. De même, les yeux dans le vers 154 des « Visions » sont « troublés » et dès le vers 33 deux sens sont abusés, l'un par les feux volants, l'autre par une cause qui n'est pas nommée : la vue et l'ouïe. Richelet⁴ signale bien l'expression « les oreilles me cornent », lorsque l'on croit que l'on parle de nous, Furetière⁵ l'explique par la perception d'un bruit, d'un bourdonnement à l'oreille, « ce qui [...] fait entendre quelque son apparent, quoi qu'en

¹ *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 127.

³ *Op. cit.*, p 128.

⁴ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

effet il n'y en ait point de véritable ». Le vers 34 vient confirmer qu'il ne faut plus se fier à ses sens qui s'embrouillent et se contredisent :

Bref mes sens tous confus l'un l'autre se subornent¹.

Les sens ne sont pas encore sortis de la confusion au vers 51, l'ouïe, le toucher et la vue peut-être se trouvent ensemble dans ces quelques mots : « j'entends passer en l'air ». Un mouvement est senti ou vu, un son est entendu, mais le tout de façon simultanée, si bien que rien n'a pu être clairement identifié. Dans les vers 65 et 66 du « Mauvais logement », on constate le même trouble des sens, de la vue et de l'ouïe. La « visière », qui est aussi l'ouverture d'un casque, sous-entend une vue restreinte et entourée de ténèbres. Dans ce poème, la confusion de l'esprit et des sens est même vécue comme plus monstrueuse, sinieuse et effrayante encore que les êtres fantastiques eux-mêmes :

Ma trop crédule fantaisie
En est si vivement saisie
Qu'elle-même se fait horreur².

Et la peur favorise, entretient, ainsi que dans un cercle vicieux, les illusions qui l'ont engendrée, comme dans les vers 82 et 83 des « Visions », lorsque l'évanoui revenu à lui s'adresse à ses hôtes :

Je m'efforce à leur dire en voix mal assurée :
Fantômes (car d'effroi je les prenais pour tels)³.

Même le verbe « surprendre » au vers 215 du « Contemplateur » peut signifier chez Nicot⁴ et Richelet⁵ tromper, décevoir, abuser ou jeter dans l'erreur. Les perceptions du locuteur sont donc peut-être une fois encore dans l'erreur, ou bien ses sens sont engourdis par une entrée dans le rêve. La réalité du ver luisant, et même de toute la promenade sur la plage, s'en trouverait remise en cause.

Todorov relève l'expression « on eût dit » comme étant « précisément ce que l'interprétation surnaturelle nous suggère »⁶. Or, malgré le refus qu'il oppose à l'existence d'une poésie fantastique, cette formule est utilisée dans « Les Visions » :

On dirait à me voir que je suis ma statue¹.

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 127.

² Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 279.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p 129.

⁴ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁶ *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 85.

La diffusion du fantastique se fait ainsi à l'aide du langage. Grâce aux modalisateurs, ou à cause d'eux, le doute s'infiltré partout, dans les moindres perceptions de la réalité qui entoure le locuteur. La modalisation exprime l'attitude adoptée par le locuteur à l'égard de son énoncé, elle est, avec la *déixis*, un acte de l'énonciation qui laisse dans l'énoncé des marques du sujet parlant, elle recouvre plus précisément toutes les manifestations de la subjectivité du locuteur : les verbaux modaux ; les verbes ou adverbes d'opinion comme « peut-être », « sans doute », « penser » ou croire » ; les indications de doute comme le verbe « sembler » ; et les modes du verbe². Le pouvoir oraculaire merveilleux du cri de l'oiseau nocturne dans « les Terreurs nocturnes » de Tristan L'Hermitte entre dans le domaine du probable grâce à la locution adverbiale « sans doute » :

Des hiboux chantent là bas.
C'est fait, il faut que je meure ;
Sans doute de mon trépas
Ils viennent m'annoncer l'heure.³

Dans le vers 58 de « La Chambre du débauché », les yeux « pensent voir », et cette modalisation frappe d'incertitude tous les compléments du verbe « voir », la réalité de la description entière devient douteuse. Le verbe « croire » transforme aussi fréquemment une opinion du locuteur en hypothèse, comme dans le vers 178 du « Contemplateur » où le monstre sorti des flots tend à accréditer les merveilles des récits mythiques :

Je puis croire un Glauque aujourd'hui⁴.

Les occurrences du verbe « sembler », en tant que modalisateur d'un verbe de perception ou d'action, sont nombreuses, on le trouve déjà dans le vers 169 de « La Solitude » à propos des reflets du soleil sur l'eau. Le miroir des eaux offre toutes les caractéristiques de la réalité, mais c'est une illusion dans laquelle on se noie, on s'abîme⁵. On le trouve aussi dans le vers 41 de « La Plainte de Tirsis », lorsque le héros croit voir autour de lui les éléments de la forêt s'animer pour le mener à sa perte :

Tous les objets y semblaient conspirer⁶.

Dans le vers 100 des « Visions » :

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 128.

² P. Aron, D. Saint-Jacques, et A. Viala, « Enonciation et énoncé », *Le Dictionnaire du littéraire*, 2^{ème} édition, Paris, P.U.F., 2004, pp. 188-190.

³ « Les Forges d'Antoigné », dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 1, pp. 235-238.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 57.

⁵ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, pp. 105-184.

⁶ Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 269.

Je ne sais quels objets qui semblaient se mouvoir¹.

Dans le vers 48 de « La Chambre du débauché », quatre fois dans « Le Contemplateur », etc. Ce modalisateur est particulièrement employé également dans « Les Forges d'Antoigné » de Tristan où des « objets semblent affreux », « la Sarthe semble l'Achéron », des « roues semblent étendue / Pour le châtiment des forfaits » et la tête d'un marteau « semble ne se lever, que par enchantement »². Enfin, le conditionnel, qui n'est pas un mode mais un temps de l'indicatif possédant des valeurs modales, convoque un univers de croyance qui n'est pas celui du locuteur et matérialise en quelque sorte le seuil que constitue l'hésitation fantastique, comme dans l'exclamation du vers 192 des « Visions » :

Dieux ! Serait-ce point là mon pauvre amis Tirsis ?³

Le mélancolique est passé par les tourments de la nuit auxquels le jour n'a pas mis fin, il est prisonnier de ses visions et, au comble du trouble, il ajoute à la modalité interrogative le conditionnel.

Si la perception est douteuse, souvent le cadre et les circonstances s'y prêtent. Les « lieux fumants » de « La Chambre du débauché », par exemple, induisent d'emblée un brouillage de la vue. La fumée joue d'ailleurs un rôle important chez Saint-Amant : la préposition « au travers » dans le vers 49 des « Visions » amène l'image du voile de fumée « bleuâtre » et des erreurs de perception qu'un tel voile peut entraîner. Les formes de la fumée, dans le trouble où se trouve celui qui vient de faire un cauchemar, peuvent facilement évoquer « un spectre d'ossements ». Les « creuses pensées » du vers 174 des « Visions » sont « amassées » autour du « cerveau » comme le brouillard au sommet d'une montagne. Avec l'adverbe « pesamment », on suppose que le corps a alourdi les pensées par la fumée humide qu'il a produit. Il s'agit d'une métaphore des vapeurs de la digestion qui apporte également une autre image : celle des illusions d'optique provoquées par les formes mouvantes de la fumée. L'obscurité de la nuit constitue évidemment un autre obstacle à la netteté des perceptions. Dans le vers 4 de « La Nuit », la métaphore des « voiles » de la nuit évoque bien l'illusion, le trouble de la vue, l'obstruction et la dissimulation. L'adjectif « blafard » associé à la lune au vers 32 du « Mauvais logement » indique un manque d'éclat et donc de visibilité, propre à faire voir des choses qui n'existent pas et à envelopper d'ombres celles qui existent.

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 130.

² « Les Forges d'Antoigné », dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 1, pp. 235-238.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 134.

Dans les vers 240 à 242 du « Contemplateur » les visions nocturnes semblent de l'ordre de l'apparence, de l'imagination :

Je crois voir tout, pour ne voir rien.
Tantôt délivré du tourment
De ces illusions nocturnes¹.

Mais si rien n'est visible dans le noir, cela ne signifie pas qu'il n'y a rien. Le vers 71 du « Mauvais logement » apporte un écran supplémentaire à la vue nocturne déjà difficile : les « rideaux ». Le locuteur voit à travers ces rideaux qui l'empêchent d'être sûr qu'il ne s'agit pas de démons agités, et que seule son imagination exacerbée lui fait croire de telles choses. Les « bécicles » du vers 80 qui désignent des lunettes constituent encore un nouvel écran, certes transparent, mais qui s'interpose entre la réalité et les yeux qui tentent de la percevoir. La vue sera finalement obstruée par les « paupières », écran opaque cette fois, mais qui ne sert de rien contre les images issues de l'imagination. Florence Dumora remarque dans ce poème « la perméabilité de toutes les frontières : frontière *symbolique* du rideau [...], frontière *corporelle* de la paupière [...], frontière *psychologique* de l'endormissement »².

On peut remarquer que dans toutes ces perceptions, le doute n'arrive que rétroactivement. Dans le fantastique en effet « l'attention est si fortement concentrée sur l'acte de perception que nous ignorerons toujours la nature de ce qui est perçu »³. Ainsi, au vers 20 des « Visions » le spectre fait une apparition subite, et subie, le groupe nominal s'impose avant l'organe qui le perçoit.

L'Ame de mon Aïeul se présente à mes yeux⁴.

Les vers 256 et 257 du « Contemplateur » montrent que ce n'est pas la croyance qui permet de trancher quant à la réalité ou l'irréalité du phénomène :

Je lui dit quel spectre trompeur
J'ai cru s'être offert à ma vue⁵.

Au moment où le locuteur l'a vécu, l'objet perçu était réel, le doute vient après les perceptions, quand arrive le moment de s'interroger sur leur fiabilité, sur la possible action d'une puissance extérieure – les démons et les magiciens – ou intérieure – l'imagination. Dans le vers 70 des « Visions », celles-ci « s'apparaissent » au locuteur, c'est-à-dire, selon

¹ *Op. cit.*, p. 60.

² *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e*, Paris, H. Champion, 2005, p. 466.

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 111.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 126.

⁵ *Op. cit.*, p. 61.

Richelet¹, se rendent visibles, se présentent à l'esprit ou simplement paraissent. La vue peut bien être certaine, rêvée, imaginée ou fausse, qu'importe, car sur le moment ce que les yeux perçoivent ou croient percevoir bénéficie de l'adhésion complète de l'esprit surpris et effrayé. Le vers 68 indique en effet le caractère rétrospectif du doute :

Bien que je sois certain que ce fût une erreur².

Dans cette première moitié du XVII^e siècle, John D. Lyons note que les personnages de théâtre n'agissent pas autrement : le personnage victime d'une illusion est sûr de ce qu'il a vu, il ne remet pas en cause son expérience, il a « l'impression de la présence »³, il est témoin et croit saisir le vrai dans le temps présent. Toutes les « Visions » sont au présent de narration, temps que l'on retrouve dans les autres poèmes, sauf dans « La Plainte de Tirsis » où le locuteur ne se confond pas avec le personnage. L'illusion, « dès qu'elle est sujette à débat, [...] n'est plus illusion mais raisonnement, dès lors que les personnages ne sont pas emportés par l'évidence des sens qui, elle, agit sans délai et sans effort »⁴. Dès qu'elle est nommée par le personnage, elle sort de sa fonction dramatique pure pour résoudre, ou donner l'impression de résoudre la question de la réalité des perceptions, c'est le cas des « illusions nocturnes » du « Contemplateur », de l'« erreur » du vers 67 des « Visions » ou du vers 89 du « Mauvais logement ». Mais la plupart du temps, le doute persiste car les perceptions et la mémoire que l'on en a ne produisent rien de fiable sur quoi le jugement pourrait s'appuyer.

b – Les mécanismes de l'imagination et sa puissance de matérialisation

Quand l'homme est abusé, « victime de "piperies" et de fausses apparences »⁵, l'imagination est une grande source d'égarement. Elle est redoutable car elle flatte le désir de chacun, ses prestiges ont la faculté de camoufler les déceptions de la réalité. Saint-Amant transforme le réel par degré. D'abord les perceptions amènent l'imagination à adhérer à ses images, ensuite les métaphores introduisent un merveilleux diffus qui n'est pas le reflet d'un doute sur la réalité et la nature des perceptions, enfin l'utilisation d'un lexique merveilleux qui lui non plus ne traduit pas le doute, mais ajoute par sa seule mention une couleur fantastique au texte auparavant réaliste.

¹ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 128.

³ « L'illusion porteuse de vérité », dans *L'illusion au XVII^e siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 144.

⁴ *Op. cit.*, p. 148.

⁵ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 160.

« La réalisation de l'illusion dépend à la fois de la perfection mimétique de l'image et du fonctionnement des facultés humaines, où la perception est transmise par l'œil à l'imagination puis à l'entendement »¹. Dans « Le Mauvais logement » les visions externes, oiseaux, chauves-souris, insectes, farfadets, laissent la place aux visions internes, chimères et incubes². Les visions sont ici le produit du cadre, le mauvais logement, et les êtres naturels que l'on distingue mal deviennent surnaturels en fermant les yeux. C'est l'inverse dans « Les Visions », anciennement appelée « Mélancolies », où « la théorie humorale divulguée à l'extérieur des fantaisies de la bile noire, qui traversent intactes la séparation de la veille et du sommeil, du fantôme et du fantôme »³. L'image naît d'une perception ou d'un souvenir et c'est elle qui, selon Bachelard, est la base de toute émotion et de toute réflexion. Du vers 45 à 50 de « La Solitude », les sensations du réel, sons et images, construisent dans l'imagination un environnement merveilleux, plus proche du merveilleux mythologique que du merveilleux magique :

45 Les nymphes, y cherchant le frais,
S'y viennent fournir de quenouilles,
De pipeaux, de joncs et de glais ;
Où l'on voit sauter les grenouilles,
Qui de frayeur s'y vont cacher
50 Si tôt qu'on veut s'en approcher.⁴

Les idées et les sentiments viennent donc des perceptions. Le « je » est absent du vers 33 du « Mauvais logement », c'est « mon œil » qui prend la place du sujet comme si l'esprit était dissocié du corps. Dans cette métonymie, on comprend que ce n'est pas l'œil qui est « tout effrayé », mais bien le locuteur à la suite de perceptions incertaines qui ont réveillé des représentations liées à la peur. Dès les premiers vers, on remarque d'ailleurs que l'inconfort du corps agit sur l'esprit et les sentiments. La « vaine et pâle image » du fantôme du vers 222 des « Visions » montre une prise de conscience qu'il s'agit d'une création de l'imagination suite à la perte d'un proche, la mémoire et le chagrin de la mort se mêlent pour produire une image de fantôme et des visions d'horreur. Dans le vers 83 de « La Solitude » l'oreille apporte cette fois les images et non la vue, les cris de la chouette amènent aux rires des lutins puis aux images macabres en rapport avec l'imaginaire de cet oiseau nocturne. Tristan L'Hermitte dans « Les Songes funestes » déclare que

La clarté d'un tison dans une obscurité

¹ E. Hénin. « Poétique de l'illusion scénique », dans *L'illusion au XVII^e siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 17.

² F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e*, Paris, H. Champion, 2005, p. 466.

³ *Op. cit.*, p. 465.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 37.

M'a fait à l'impourvu paraître des Furies¹.

L'imagination poétique choisit de faire de la nature une merveille à partir des perceptions du réel. Ainsi, les « longs gémissements » de l'« ombre » de la bergère dans le vers 97 de « La Solitude » sont le produit d'une imagination excitée par les stridences du vent s'engouffrant dans les ruines du château. Les bruits de la tempête deviennent cris et font naître les monstres dans les vers 145 à 150 :

145 Et que les chevelus Tritons,
 Hauts, sur les vagues secouées,
 Frappent les airs d'étranges tons
 Avec leurs trompes enrouées,
 Dont l'éclat rend respectueux
150 Les vents les plus impétueux.²

« Dans la rêverie de la tempête, ce n'est pas l'œil qui donne les images, c'est l'oreille étonnée »³, dit Bachelard. Tous les bruits du vent, toutes ses paroles, ont selon lui leur sentiment, leur psychologie. Il existerait en littérature un animisme du vent violent, créant une foule d'êtres dans la tempête, comme dans les légendes nombreuses de chevauchées infernales, les légendes du Pays de Galles sur les chiens de l'enfer par exemple. Dans les images créées par Saint-Amant « ce sont les caractères dynamiques plutôt que les caractères formels qui sont créateurs »⁴. Le « bois maudit » du vers 85 de « La Solitude » peut lui aussi exprimer, selon un des sens de cet adjectif au XVII^e siècle, son mécontentement en grinçant. L'ouïe une nouvelle fois apporte la sensation de danger et est propre à faire naître des images macabres dans les vers qui suivent ce craquement étrange. Dans « La Nuit », ce sont également les quelques bruits qui percent le silence, les « chats presque enragés » qui « grondent », qui font naître les loups-garous. Le vers 12 du « Mauvais logement » rappelle le « Clochetteur des trépassés » de « La Nuit », et les « cloches » sonnent comme un glas lugubre : les perceptions sonores contribuent à exciter l'imagination superstitieuse du mauvais augure. Les vers 19 et 20 ajoutent également le toucher à la vue et à l'ouïe :

 Je ne saurais lui refuser
 Qu'à mes jambes elle ne touche.⁵

Puis le vers 29 l'odorat :

 Dans un pot de chambre puant¹.

¹ Cité par F. Orwat dans *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p. 204.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 44.

³ *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd. 1990, p. 259.

⁴ *Op. cit.*, p 264.

⁵ Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 277.

Tout accable décidément le malheureux qui dans son mauvais lit ne peut avoir que de sombres pensées. Enfin le grouillement et le bourdonnement dus au tapage des rats et des moustiques près de ses oreilles forment un fond sonore horripilant qui aiguise les nerfs, le rend irascible et plus vulnérable aux illusions.

Le miroir de l'onde dans les vers 165 à 170 de « La Solitude » ne permet pas seulement un doute sur l'indentification de l'original et de la copie immatérielle, mais provoque aussi une imagination fantastique puissante :

165 Le Soleil s'y fait si bien voir,
 Y contemplant son beau visage,
 Qu'on est quelque temps à savoir
 Si c'est lui-même, ou son image,
 Et d'abord il semble à nos yeux
170 Qu'il s'est laissé tomber des Cieux².

Le soleil semble être tombé dans l'eau, il devient le second soleil d'un second monde sous la surface de la mer. L'imagination crée des mirages, aidée par des perceptions douteuses, mais des mirages plus réels et plus foisonnants de vie que la réalité. On peut aussi penser que l'homme est tellement ignorant que, peut-être, ce qu'il imagine se trouve correspondre à la réalité. Dans les vers 55 à 57 de « La Chambre du débauché » :

Ainsi nos yeux dans ces crachats,
Se forgeant à leurs entrechats
Mille sortes de postures³.

Le participe « se forgeant » est non seulement porteur d'une métaphore alchimique de l'imagination, mais provoque aussi le doute dans la mesure où l'agent du participe peut être aussi bien « ces crachats » que « nos yeux ». L'impossibilité de trancher permet d'accepter deux auteurs différents pour les mouvements et métamorphoses des images sur la paroi, dont un serait positivement merveilleux : les yeux forgent les chimères par action de l'imagination, ou bien ces crachats n'en sont pas, ont une puissance créatrice propre et peuvent fabriquer des images mouvantes, comme les nuages et les démons. Les rayons qualifiés de « faux » dans le vers 81 du « Mauvais logement » peuvent être, selon un des sens de l'adjectif donné par Furetière, de pures illusions issues de perceptions faussées et du travail de l'imagination. Les rayons, ordinairement droits, se dispersent et prennent ici des formes libres de « fanfreluches », comme les crachats sur le mur de « La Chambre du débauché ».

Les philosophes ont toujours mis en garde contre les périls de l'illusion, non parce qu'elle risque de faire croire que l'image est le réel (c'est le même danger que la théologie

¹ Ibid.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 37.

³ *Op. cit.*, p. 219.

protestante relève à propos du culte des images), mais parce qu'elle conduit à considérer le réel comme si c'était une image¹.

L'imagination tend à vouloir façonner le réel comme les images, elle est dotée d'un certain pouvoir de matérialisation de ses chimères, comme l'âme échappée du corps du dormeur. Dans les vers 51 à 58 de « La Chambre du débauché », le verbe « voir » enserme les verbes « se figurer » et « se forger », autrement dit un verbe perfectif entoure deux verbes imperfectifs pronominaux qui impliquent le mouvement, ainsi l'être immobile qui observe se trouve plongé dans ce mouvement, pris dans le tourbillon de l'imagination qui a tout loisir de lui imposer ses créations. Dans les vers 77 et 80 du « Mauvais logement » :

M'efforcer à cligner les yeux :
L'effroi, me taillant des croupières,
Par un effet malicieux,
Change en bécicles mes paupières.²

Le yeux sont contraints de voir ce qu'ils ne voudraient plus voir, les visions seraient donc le fruit de l'imagination, manipulée ou non par les démons ou les sorciers, et sûrement influencée par les perceptions déformées du réel. Quoi qu'il en soit, les images gagnent irrémédiablement en réalité et c'est bien ce qui terrifie le locuteur.

Le vers 233 du « Contemplateur » présente trois mots appartenant à l'isotopie de la tromperie et de la vanité : « abusé », « vaine » et « erreur ». Le vers 234 ajoute « feindre ». Une étude sémantique de ces mots permettra de dégager de nouvelles caractéristiques de l'illusion. Le premier mot signifie selon Richelet³ tromper et mal user de quelque chose, selon Furetière⁴ il signifie également séduire. « Vaine » se rapporte évidemment à ce qui a de la vanité, ce qui est frivole et inutile, Furetière dit qu'est vain ce qui n'a pas de solidité ou de principes certains comme la chiromancie, ce qui n'est qu'apparence et trompe les yeux, ce qui est orgueilleux, futile et chimérique. L'« erreur » est selon Nicot⁵ une tromperie, une imposture, une faute, une inexactitude, ou le résultat d'une errance. Richelet ajoute l'hérésie et la folie, la fausse opinion, tout comme Furetière. Le verbe « feindre », quant à lui, présente l'apparence des choses véritables, essentiellement dans le but de tromper. Pour Nicot, feindre c'est mentir, faire semblant, Richelet et Furetière ajoutent dissimuler et tromper par l'apparence. Une première série de sèmes communs à ces mots se dégage : la tromperie, le mensonge, l'apparence et l'illusion. Une seconde : le mésusage de l'entendement, la faute, la

¹ P. Choné, « L'œil charmé et l'œil instruit », dans *L'illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 46.

² Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 279.

³ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

déraison et l'hérésie. Et une troisième : la séduction, la facilité, la frivolité, le plaisant et le chimérique. Finalement, la voix passive d'« abuser » signifie que le locuteur est trompé et séduit, conduit à un mauvais usage de son esprit qui se fabrique des images de choses qui n'existent pas, de charmantes illusions auxquelles il finit par être tenté d'adhérer. L'illusion apparaît ici sous deux visages nouveaux, celui de la tentation et celui de la faute, tous deux fortement liés au christianisme et à l'image du péché originel qui fait un retour important dans la littérature post-tridentine. Saint-Amant use ainsi des illusions comme une source de licence et de provocation, il aime l'invisible et les purs produits de l'imagination autant que le réel, les place sur le même plan dans ses descriptions.

Les chimères imaginées donnent une impression de vie, et la veille imaginative semble avoir autant de pouvoir de persuasion que le cauchemar, c'est ce que l'on remarque avec la danse des farfadets sous la table dans « Le Mauvais logement », ou les corbeaux sur un lac de sang dans « Les Visions ». Le « Fantôme » du vers 21 des « Visions » est selon Furetière¹, entre autres, « une vaine apparence que nous croyons voir, qui nous trouble et nous épouvante, quoi que ce ne soit rien en effet ». C'est donc une image vaine qui surgit involontairement, par faiblesse d'esprit ou par imagination. Or, dans les vers 21 et 22 :

Ce Fantôme léger coiffé d'un vieux suaire,
Et tristement vêtu d'un long drap mortuaire².

Le fantôme s'impose avec une netteté et une précision de détails déconcertantes. Dans les vers 80 à 84 du « Mauvais logement », les chimères sont aussi vaines que semble vaine la volonté de ne pas les voir :

Maints faux rayons éparpillés
En fanfreluches lumineuses,
Offrent cent chimères hideuses
A mes regards en vain sillés³.

Elles sont imprégnées dans l'imagination, images inconsistantes et improductives certes, mais obsédantes.

Saint-Amant adhère pleinement alors à l'imaginaire des songes et visions mélancoliques, tel qu'il se déploie dans ce premier XVII^e siècle, et tel qu'on le décrit couramment dans les traités contemporains sur la mélancolie et ses effets. Une sorte d'écran fantastique et effrayant se place entre l'énonciateur et le réel, substituant à l'espace diégétique un espace peuplé d'êtres chimériques et soumis aux déformations d'une imagination troublée⁴.

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 126.

³ Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 279.

⁴ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 198.

Le chapitre des *Essais* intitulé « De la force de l'imagination » parle de l'autosuggestion et la tradition médicale de Paracelse, Galien ou Paré, dit aussi que la fantaisie possède un pouvoir matérialisant¹. Dans « Le Mauvais logement », seuls les sens et surtout l'imagination fonctionnent, les illusions qu'ils produisent ou subissent prennent alors toute la place et deviennent la réalité, plus réelles et plus présentes que la réalité elle-même. De même, dans les vers 34 à 38 des « Visions », les impressions douteuses des sens causent « l'impression d'un débordement »² par un trop plein d'illusions qui tourne à cette pathologie de la raison et de l'imagination qu'est la folie.

« Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve [...] aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel »³. De fait, « les tropes font voir la diversité des séries d'images grouillant sous chaque mot »⁴, les absences plus nombreuses que les connaissances effectives, les limites de la perception sont dépassées en chaque énoncé virtuellement infini. Le « trône de cristal » de la Naïade dans « La Solitude », métaphore *in absentia*, fait de la cascade un monde merveilleux, comme les royaumes au-delà des frontières liquides que l'on trouve dans les romans de Chrétien de Troyes. La métaphore des cheveux de tritons désigne, elle, l'écume des vagues, puis celle des sons sortants de leurs trompes le fracas des vagues et du vent. Les « étranges tons » donnent un caractère inexplicable ou inexpliqué à la scène, hors du commun, et témoignent du goût de l'époque pour ce qui sort de l'ordinaire et qui peut être, comme le monstre, un signe surnaturel. L'« haleine » des vents et la foudre qui « dort » dans les vers 79 et 80 de « La Nuit » font songer à des démons assoupis dans leur élément. Il est possible d'étudier « Le bruit des ailes du Silence / Qui vole dans l'obscurité », métaphore des vers 249 et 250 du « Contemplateur », à la manière de Jean Rousset : si l'on part d'un oiseau, il ne peut s'agir d'un oiseau chanteur, vient alors à l'esprit la chauve-souris considérée à l'époque comme un oiseau nocturne et dont seul le vol est commenté dans les dictionnaires. La métaphore de Saint-Amant, loin de cacher ou de masquer l'oiseau, comme le remarque Jean Rousset dans le « violon ailé », le remet au premier plan et fait du silence qui n'est ni musique, ni instrument, ni même une chose concrète, une idée matérialisée. Dans cette métaphore, il est difficile de voir plusieurs choses en une, comme dans le « violon ailé ». L'image qui s'impose est celle de l'oiseau nocturne, même si cet oiseau est une allégorie. Il ressort en définitive que le silence,

¹ O. Guerrier. « Nos songes valent mieux que nos discours : le "songe" et les Essais », dans *Songes et songeurs : (XIIIe-XVIIIe siècle)*, N. Dauvois et J.-P. Gropserrin, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, pp. 98-112.

² D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 162.

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 87.

⁴ C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, P.U.F., 1998, p. 49.

idée devenue matière, a les « ailes membraneuses de la nuit »¹. Il est lié à l'obscurité et au vol nocturne, lourd et grave, potentiellement porteur d'angoisse. Cette métaphore, conformément à ce qu'a montré Philippe Dubois², diffuse son sens au contexte dans lequel elle s'insère, permettant ainsi, par exemple, d'accréditer la piste des démons pour les « illusions nocturnes » et les « orgueilleux tyrans des airs ». Les deux métaphores du ver luisant du « Contemplateur » naissent de l'observation d'un phénomène dont on ignore la cause ; ainsi, si elle se fie aux apparences, l'imagination extrapole une aura merveilleuse mais illusoire autour de la réalité. Néanmoins, selon Gassendi, loin d'être trompeuses, les apparences sont un chemin vers la vérité qui, dans « Le Contemplateur », serait avant tout l'incommensurabilité des secrets de la Création et leur inaccessibilité par la raison humaine.

La comparaison avec des êtres surnaturels apporte elle aussi le soupçon sur tout le contexte dans lequel elle s'inscrit, et le fantastique peut naître du lexique et de ses connotations. Le contexte du discours, dont Philippe Dubois³ avait relevé l'imprégnation par la diffusion du sens issu d'une métaphore, subit aussi des métamorphoses fantastiques grâce à la richesse sémantique du lexique employé par Saint-Amant. Tout d'abord, Jacques Bailbé⁴ signale à propos de l'épée dégainée dans le vers 103 des « Visions » qu'elle écarte les esprits selon une croyance populaire remontant à l'Antiquité. C'est donner un caractère surnaturel à la menace encourue et à l'action protectrice d'un objet, et de fait, une fois l'épée dégainée, le texte peut être lu rétroactivement en interprétant tous les objets, toutes les ombres, tous les mouvements suspects évoqués jusque-là comme des esprits, les « feux volants » du vers 33 par exemple, ou l'« ombre » du vers 50. De même, le château de Bicêtre évoqué dans « Les Visions », ancien et ruiné, était réputé hanté, si bien que les fantômes qu'il abrite se déversent dans les vers suivants où il n'est question que d'« Achéron », d'« ombre » et d'« Esprits sans corps ». Dans le vers 118 de « La Chambre du Débauché », Sancho Pança « ri[t] comme un farfadet », ce qui fait du personnage un être aussi surnaturel et aussi populaire que le farfadet du folklore, il n'existe pas mais on le reconnaît partout, et avec lui Don Quichotte. Ce même personnage est dans « La Chambre du Débauché » assimilé cette fois à un « fantôme », la périphrase joue alors sur plusieurs sens du terme : l'image d'un mort qui reviendrait en songe ou dans une vision, l'aspect maigre et falot du chevalier, et son caractère fictif. Le qualifier ainsi de fantôme l'affuble d'un second niveau d'irréalité. A force de perdre en réalité, il

¹ C. G. Dubois, *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985, p. 182.

² « La Métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le français moderne*, 1975, n°43, pp. 202-213.

³ *Ibid.*

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 130.

devient transparent et on peut par conséquent véritablement le voir partout. La simple utilisation d'un lexique fantastique suffit donc chez Saint-Amant à permettre la contamination du texte, à ouvrir la boîte de Pandore, à diffuser durablement le doute entre réalité et illusion.

c – Sorciers, magiciens et démons, coupables idéaux

Les mirages qui abusent la vue sont parfois charmants et la religion se charge de rappeler que la tentation passe par les yeux. Les magiciens, sorciers et démons ne le savent que trop. C'est pourquoi les apparences de la réalité ont pu être subverties par des forces extérieures au sujet percevant. Il est alors difficile, voire impossible, de distinguer la réalité de l'illusion. Le diable dans les écrits de l'époque de Saint-Amant se présente avec « les attraits séducteurs de la chair et des sens »¹, en grand maître de l'illusion et de la métamorphose, il s'adapte aux goûts de chacun pour mieux abuser et enténébrer les esprits. D'autre part, selon Michel Foucault², avant l'âge classique, la magie pouvait encore être la source des errements de la raison humaine, elle aveuglait ceux qui n'avaient pas l'esprit droit. La superstition, nous apprend Noémie Courtès³, n'est pas à titre privé considérée comme un crime, on peut donc croire à la fantaisie de la magie sans craindre la législation royale et papale, tant qu'on ne paraît pas crédule en public. La magie fictionnelle reste donc majoritaire : l'épopée, le roman, la scène surtout, et le ballet. Mais la magie dans le corpus de Saint-Amant ne relève pas uniquement de la fiction. La croyance largement partagée aux sorciers, alchimistes, astrologues ou nécromanciens, ainsi que l'essor de la démonologie en ce début de XVII^e siècle permettent en effet de reconnaître dans les poèmes de Saint-Amant un reflet des hésitations de ses contemporains quant à leur maîtrise du monde et leur perception de ses apparences.

« Les Visions » montrent que la frayeur peut venir d'ailleurs que de l'esprit. Elle peut venir du corps et de ses vapeurs digestives ou mélancoliques, ou bien de l'extérieur du sujet lui-même, sous la forme d'une vision fabriquée par des démons, mise devant ses yeux ou envoyée en songe. Dans les vers 92 à 94, la disparition subite des badauds fait penser à une illusion, ils :

Emportent la chandelle, et barrent l'huis sur eux,
Si qu'à peine mon œil les peut bien reconnaître,

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 115.

² *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

³ *L'Écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

Que comme un tourbillon il les voit disparaître.¹

Comme un fantôme qui s'évanouit, car disparaître c'est aussi finir de paraître. L'identité et la réalité des personnages n'en sont que plus douteuses. Ils n'étaient peut-être qu'une hallucination fabriquée par l'œil « égaré » et la fantaisie, mais peut-être aussi des démons déguisés, ou de simples images créées par un magicien habile. La magie du diable est évoquée dans « Le Mauvais logement », le poète a l'impression d'être joué par des démons, habiles créateurs de chimères. L'expression « diable-cadet » et l'adjectif « infernal » rappellent le rôle du diable par rapport à Dieu, le rôle du faussaire, du subordonné et de l'imitateur fallacieux. Les perceptions peuvent n'être que des illusions, mais les commanditaires, eux, sont bien réels. Dans « La Solitude », les sorciers et « Démons follets » en plein sabbat font planer le doute sur la réalité des couleuvres, hiboux, orfraie et autres lutins qui suivent leur évocation. La mention du « Ciel Juge équitable » vers 91 sonne comme un évident contraste entre les illusions des démons ou sorciers et le véritable fantôme de la bergère condamné à gémir autour de son amant pendu. Il en va de même pour les sorciers au « Sabbat » du vers 18 des « Visions », les furies, le fantôme, les « feux volants », et les « mille objets trompeurs » sont possiblement les produits de leur art diabolique. Le locuteur ne dit-il pas qu'il « erre dans les Enfers » et « rôde dans les Cieux », deux lieux où vivent le diable et ses cohortes. Les démons ont sans doute leur part dans la réalité contestable du « spectre » du vers 256 du « Contemplateur », et du « spectre d'ossements » du vers 52 des « Visions ». Furetière² dit bien que cette manifestation peut apparaître « soit en songe, soit par art magique, soit par faiblesse d'imagination ». Dans « Les Visions », la première solution est court-circuitée par le réveil du vers 39, mais les deux autres sont envisageables et corroborées par la « frénésie » et le « grand Chien maigre et noir » avec sa majuscule, énième apparence du diable. Les « illusions nocturnes » du « Contemplateur » sont elles aussi possiblement le fait d'être trompeurs comme des magiciens, des sorciers ou des démons, peut-être les « orgueilleux Tyrans des Airs », d'autant plus que le locuteur s'est dit « abusé » au vers 233, participe passé passif qui le rend victime plus que coupable des illusions. Furetière signale pour « illusion » : « se dit aussi des artifices du Démon qui fait paraître ce qui n'est pas », le diable « a tenté les Ermites [en particulier Saint-Antoine] sous diverses formes qui n'étaient que des illusions ». Le destinataire religieux du « Contemplateur » corrobore cette piste des illusions démoniaques auxquelles le locuteur doit opposer sa foi en Dieu.

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 130.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

Dans le vers 165 des « Visions », la métamorphose « par certains tours magiques » des histoires trouvées dans les livres convoque cette fois la figure du magicien, lui aussi créateur d'illusions, mais doté d'une aura plus positive que les sorciers et dont les mentions relèvent le plus souvent, selon Noémie Courtès¹, de la fiction. Le magicien ne peut s'occuper que des apparences et « servir de caution à des manifestations qui seraient invraisemblables dans un contexte différent »². La « vaine et pâle image » de Molière qui hante le locuteur à la fin des « Visions » et son « pauvre ami Tirsis » qu'il croit revoir, relèvent aussi de la compétence des magiciens qui peuvent créer des fantômes, une image ressemblant à une personne pour en tromper une autre³. Dans « La Nuit », Morphée a le pouvoir d'illusion et de métamorphose, comme les magiciens, il s'est jadis transformé en Céyx pour Alcyone. Le verbe « fasciner » vers 65 du « Mauvais logement » appelle également l'usage de la magie et de l'illusion, Furetière⁴ dit même que « les sorciers fascinent les yeux pour faire apparaître des démons ». Il signale que fasciner est « faire par des charmes paraître des choses autrement qu'elle ne sont à nos yeux ou imagination ». Plus tard, Collin de Plancy associera aussi la fascination à la magie, mais à la magie artificielle :

[...] la magie artificielle est l'art de fasciner les yeux et d'étonner les spectateurs, ou par des automates, ou par des escamotages, ou par des tours de physique⁵.

Il semble donc qu'il y ait un commanditaire aux visions déformées du « Mauvais logement », même si le cadre de l'action favorisent peu la netteté des perceptions et même si le locuteur, dans son lit et peut-être au bord du sommeil, a l'imagination imprégnée du mouvement des moustiques et des rats, du son des cloches et du cri de la chouette.

Mais il existe des êtres surnaturels doués d'invisibilité et du pouvoir de métamorphose, comme les magiciens. Les lutins du vers 83 de « La Solitude » sont des esprits dont la nature est de faire douter de leur existence, ils ne sont qu'apparence. Le Dictionnaire Huguet mentionne de nombreux auteurs donnant une définition et les caractéristiques du lutin : pour M. de La Porte⁶, le lutin est « un esprit qu'on ne peut voir, lequel se délecte à tromper les personnes. Il est autrement nommé goblin ou follet ». Rappelons que le « grand Chien maigre et noir » du vers 7 des « Visions » est un des aspects du diable. Les « objets trompeurs » du vers 35 des « Visions » ont en eux-mêmes la qualité de tromperie, il est par

¹ *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

² *Op. cit.*, p. 566.

³ *Ibid.*

⁴ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

⁶ M. De La Porte, *Epithètes*, 247, dans *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, E. Huguet, Paris, E. Champion, 1928.

conséquent possible qu'il s'agisse de démons s'amusant à prendre diverses formes, comme dans « Le Mauvais logement ». Le verbe « piper » dans ce même poème désigne d'ailleurs selon Furetière le son de la pipée pour attraper les oiseaux, mais aussi l'action de tricher au jeu, la tromperie est en tout cas évidente. Les rats font du bruit sous la table et se trompent entre eux, d'où l'expression « fausse race », mais l'adjectif « faux » est employé deux fois dans « Le Mauvais logement », une fois au sujet des rats, une fois à propos des rayons de lumière. Il signifie chez Furetière¹ l'erreur, mais aussi ce qui est altéré, changé, contrefait, ce qui relève des simples apparences. Ainsi les rats étaient peut-être une apparence qu'avaient prise les démons, parmi d'autres. Cette hypothèse se trouve renforcée dans la strophe suivante où apparaissent les farfadets « fabricateurs d'impostures ». Même les loups-garous de « La Nuit » sont soupçonnables de fausseté. Estienne et Nicot classent le loup-garou parmi les « larva », et Emile Benveniste² à propos de l'étymologie de ce terme relève les idées de masque, d'illusion et de fausseté. Selon ses recherches, larve, en plus de désigner en latin un fantôme, possède un sens lié au théâtre : un masque de fantôme. Au Moyen-âge « larve » désigne en effet un masque, un déguisement, et ce sens est celui du XVII^e siècle français. Saint-Amant permet ainsi à l'illusion fantastique, grâce à des créatures comme les démons, de trouver leur origine dans l'image d'un artisan surnaturel, extérieur au sujet qui perçoit l'illusion, mais les deux autres voies évoquées pour l'expliquer, le défaut des perceptions et la puissance de l'imagination, ne sont jamais à exclure.

d – Tentation sceptique

Le monde n'est alors qu'inconstance et apparences trompeuses, les démons sont changeants, ils ne créent que des illusions, ce que les sens de l'homme et son imagination font aussi et, de surcroît, ces illusions figurent des créatures chimériques. Le monde est à la fois faux et flou, la réalité s'évapore, le réel et l'irréel se mêlent. « La crise de la connaissance rationnelle de la réalité sensible et spirituelle se traduit directement dans les thématiques de l'être et du paraître »³. La confiance dans la capacité cognitive de la raison s'ébranle : les frontières entre illusion et réalité se dissolvent, le scepticisme s'installe. Le pyrrhonisme, scepticisme radical, tentation de l'époque baroque, ne voit dans le réel qu'une illusion qui n'a pas plus de consistance qu'un songe. D'où une nécessité d'introduire en littérature, par le

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

² « Quelques latinismes en français moderne », *Le français moderne*, t. 23, 1955.

³ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, Biblio 17, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1989, p. 103.

biais du fantastique, le doute sceptique, car tout change et disparaît comme dans le rêve. Dans les vers 167 à 170 de « La Solitude », le verbe « savoir » s’oppose au verbe « sembler » et « lui-même » à « son image », l’être au paraître. « Le premier dix-septième siècle a cru, plus que tout autre époque, que l’illusion est au cœur du rapport de l’homme au monde et à soi »¹. La tradition issue de Platon et des pères de l’Eglise « assimile cette notion [d’illusion] à une double erreur, optique et métaphysique »² car, ne renvoyant à aucune réalité, la vanité de l’illusion la condamne moralement, et métaphysiquement elle n’est qu’un artifice démoniaque. Tout finit par se valoir dans le miroitement des apparences, c’est ce que pensent les nouveaux pyrrhoniens, contemporains de Saint-Amant. Gassendi va, quant à lui, jusqu’à un scepticisme qui reconnaît une certaine vérité des apparences : « il est vain de nier dans l’absolu que quelque chose existe »³. Même si les choses que nous voyons n’existent pas, « tout n’est pas également faux dans les jugements portés sur l’apparence »⁴. L’apparence est pour lui le seul chemin vers la vérité possible à l’homme, il est illusoire de vouloir s’en défaire car on n’efface pas sa mémoire, on ne la dissocie pas de la pensée, ce que voudrait croire Descartes selon Gassendi. Saint-Amant met en scène cette question disputée du doute sceptique en peignant des scènes où la frontière entre réalité et illusion est impossible à placer.

* *
*
*
*

Toute la réalité peut être mise en doute par le traitement fantastique d’un phénomène inexplicé et des superstitions persistantes, Saint-Amant exploite ce potentiel hautement symbolique des créations improbables. Ses contemporains voient le diable dans les discordances de la nature et du réel, il serait d’ailleurs fou de nier son existence, bien que ses pouvoirs et son intervention dans le monde restent incertains. Distinguer songe et veille est un problème qui relève surtout de l’ordre des idées et intéresse visiblement Saint-Amant, ce qui n’empêche pas une persistance de la vieille croyance en la créature maléfique du cauchemar.

¹ G. Forestier, « Introduction », dans *L’Illusion au XVII^e siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 10.

² E. Hénin, « Poétique de l’illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », dans *L’Illusion au XVII^e siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 15.

³ C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, P.U.F., 1998, p. 58.

⁴ *Loc. cit.*

Saint-Amant met en scène et se joue des hésitations de son temps, place certains de ses poèmes sur des seuils et parfois au-delà. Son goût pour les visions fantastiques ne relève assurément pas au premier chef de la dénonciation satirique, mais davantage de l'observation de l'imaginaire et des croyances de ses contemporains, ainsi que d'un questionnement sincère sur les incertitudes de son temps, sur la possibilité d'une surnature qui viendrait ajouter sa propre diversité aux multiples composantes extraordinaires de la nature, sur la réalité et l'apparence, aussi peu fiables l'une que l'autre, les dérives de la raison, de l'imagination et des perceptions.

DEUXIÈME PARTIE

Gouffre de perdition : la vision comme symptôme des peurs baroques

Guillaume Peureux relève qu'une étymologie erronée de « caprice » donne « caporiccio », c'est à dire « une tête avec les cheveux hérissés, un frisson d'horreur ou d'effroi »¹. Bien que fausse, cette étymologie n'est sémantiquement pas si éloignée du travail du poète capricieux dans notre corpus. Si Saint-Amant met en scène et se complaît dans la description de la superstition et de l'ignorance qui fait naître les monstres et les fantômes, c'est avant tout pour souligner d'autres inconnues, plus vastes, plus noires et plus terrifiantes, car une réelle inquiétude habite sa poésie. L'esprit est porté à emprunter des voies irrationnelles et sombres en des temps de grands bouleversements. Un sentiment d'instabilité s'est glissé dans les consciences, une crainte du chaos et une irrépressible peur, plus mystérieuse, plus ancienne, celle de la mort et de l'enfer probablement, mais tellement insensée qu'elle s'exprime en formes fantastiques. On retrouve dans la forêt cette peur sans objet, primordiale, car c'est un lieu qui permet de fouiller sous l'harmonie apparente, sous la surface lisse et la continuité entre les objets pour découvrir le fourmillement chaotique, les enchaînements et agrégats hasardeux, le nombre illimité, le morcellement extrême, la division au cœur de l'unité. Les décors boisées de « La Solitude » ou de « La Plainte de Tirsis », la nature repliée et secrète du « Contemplateur », les ombres inquiètes des « Visions » ou de « La Nuit » plongent le lecteur dans l'inconnu qui l'entoure, lui content ses folies et ses vanités, le font trembler de crainte et d'admiration.

A) Peur de l'inconnu et des puissances occultes, le rire sardonique

Comme on l'a vu dans l'hésitation entre réalité et illusion – issue de soi-même ou du démon – l'homme n'est sûr de rien et l'étendue de son ignorance est si vertigineuse que le monde devient sujet de peurs et d'angoisses. Il commence à voir de l'occulte et du caché partout, doute de ses connaissances, les mystères deviennent surnaturels et les moyens pour

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 379.

tenter de le percer n'ont aucune raison d'être rationnels et naturels. Tout ce que l'on ne comprend pas devient signe divin ou démoniaque, action de forces supérieures qu'il faut craindre. Mais les attentes sont souvent déçues, le monde devient une caverne peuplée d'ombres. « Le vieil univers sauvage des superstitions »¹ existe toujours au XVII^e siècle comme une alternative à l'insupportable ignorance, et la poésie de Saint-Amant en est imprégnée.

a – L'étendue de l'inconnu

Il reste encore beaucoup de mystères, de curiosité face à l'inconnu, à l'inexpliqué et l'inexplicable de la nature et du monde. Les « monstres morts » de « La Solitude » ne sont désignés comme des monstres que parce qu'ils appartiennent à la grande partie de la faune terrestre encore méconnue. Les monstres que l'homme imagine, grotesques et hommes monstrueux, chimères en tous genres, sont le reflet de l'ignorance de l'homme, monstrueuse elle aussi. La rareté des créatures qui s'échouent sur les plages de « La Solitude », fascinantes et effrayantes, rend possible l'existence réelle des créations imaginaires de l'homme. Le terme de « confusion » qui revient souvent dans la littérature baroque apparaît une fois dans « Les Visions » et, pour Didier Soullier, il formule « l'état d'esprit de l'homme devant ce monde sans issue et perpétuellement déroutant »². Dans le vers 164 de « La Solitude », le locuteur entre-aperçoit un monde sous-marin aussi riche que le monde terrestre et céleste, il devine ses profondeurs abyssales méconnues qui lui font prendre conscience de l'étendue de son ignorance face aux secrets de la nature. Le « Contemplateur » lui aussi se retire de la société des hommes « loin dans une Isle » (vers 31) pour y rencontrer un monstre qui lui apprend que sous l'eau il existe une autre race d'êtres humains et que les connaissances des hommes ne sont rien. De plus, le peu de connaissances que l'homme croît détenir est sans cesse remis en cause. Les « Châteaux ruinés » (vers 72) de « La Solitude » comme son « plancher » effondré « jusque dans la cave » symbolisent la fragilité et la l'instabilité des lieux où chaque pas est un pas de plus vers l'inconnu et le mouvant. Les apparences sont trompeuses et détruisent la fixité des points de vue unitaires qui fixent les mouvements du savoir³. L'homme sait une seule chose : sa vérité sera toujours incomplète et lorsqu'il se risque à déplacer son point de vue, il n'est pas sûr d'échapper à la dispersion, comme le solitaire qui, du haut de la « falaise

¹ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 39.

² *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 121.

³ C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, P.U.F., 1998, pp. 41-45.

escarpée » (vers 136), descend « jusqu'au siège de Paléon » (vers 139) et quitte une vue d'ensemble pour l'observation minutieuse de la vie du « limon » (vers 140).

La prise de conscience du fait que l'homme n'est pas capable d'acquérir des connaissances sûres en dehors du domaine de ses propres expériences provoque un sentiment d'insécurité qui ne pouvait pas encore être compensé par les perspectives nouvelles que la recherche scientifique de la nature laissait espérer. A cela vient s'ajouter le choc de l'effondrement d'une vision du monde géocentrique et par là même du principe selon lequel l'homme serait au centre de l'univers et serait en même temps le couronnement de la création¹.

L'épicurisme renaissant propose alors une solution astucieuse mais difficilement acceptable. En effet, selon Epicure, il vaut mieux disposer de plusieurs interprétations d'un même phénomène afin que chacun y trouve son compte, en choisissant celle qui est la plus à même de le rassurer. Gassendi, lui, entre en guerre contre le dogmatisme aristotélicien et ceux qui prétendent chercher ou avoir trouvé un savoir indubitable sur la nature réelle des choses. Scepticisme et pyrrhonisme, relativité des savoirs humains, infinie diversité de la nature, ce que René Pintard a nommé le « libertinage érudit » renforcent encore le désarroi de l'homme au fait de son époque qu'était Saint-Amant et alimentent les peurs de nombre de ses contemporains. Son intérêt pour les progrès de la science moderne, visible dans de nombreux poèmes, ne lui fait pas oublier cet autre pan beaucoup plus vaste de la réalité contemporaine : la peur de l'inconnu. Guillaume Peureux relève là une contradiction, il dit que Saint-Amant

oscille en effet entre le modernisme le plus audacieux et les archaïsmes les plus confondants. Par prudence, négligence ou indifférence, Saint-Amant représente parfois l'univers sous un aspect désuet d'autant plus déconcertant qu'il apparaît extrêmement informé en d'autres lieux².

On peut avancer que cette contradiction n'est qu'apparente et que Saint-Amant, soucieux de retranscrire la réalité de son temps avec exhaustivité, a jugé intéressant de représenter à la fois l'enthousiasme pour les sciences nouvelles et les angoisses latentes de son temps vis-à-vis des nombreuses *terrae incognitae* qui restent entourées d'un voile surnaturel ou magique. Il faut rappeler que l'optimisme envers la raison ne sera pas de mise avant la fin du siècle, « le mouvement rationaliste et libertin à l'intérieur du baroque se distingue justement de celui du Siècle des lumières par son scepticisme et son pessimisme »³. A l'époque des premiers textes de Saint-Amant, les forces secrètes de la nature écrasent encore la raison, le système mathématique et quantitatif de Copernic n'a pas encore atteint son ambition de prouver l'harmonie du monde. Dans cette face obscure du réel, trouve refuge l'imaginaire fantastique,

¹ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 74.

² *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 172.

³ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 74.

magique et démoniaque. Si l'« Hymne des Démons » de Ronsard témoigne d'une réelle croyance aux démons¹, une telle croyance n'est pas impossible encore avant 1624, alors que Saint-Amant rédige ses « Visions » peuplées de fantômes et de sorciers.

b – Savoir et croyances

La « dualité du *savoir* et du *croire* »² est déterminante, or le début du XVII^e siècle n'est jamais sûr de ce qu'il sait et doit souvent se fier à la croyance pour interpréter certaines réalités du monde, aussi le champ est-il libre pour le fantastique à propos duquel on a du mal à affirmer sans hésiter ne pas y croire. L'étrangeté du monde perçu est alors expliquée par la magie, l'occulte, le surnaturel, faute de pouvoir l'être par la raison et une bonne connaissance de la réalité.

La magie, et la magie en littérature, ont à voir avec des « peurs collectives inconscientes »³. Le loin, le nouveau et l'autre sont sources de peurs, et la magie, qui bouleverse l'ordre naturel et entre en résonance avec les découvertes scientifiques, provoque une peur légitime, car « la peur de la magie est en fait la peur de l'inconnu sous toutes ses formes »⁴. Les anthropologues ont montré qu'aucune société n'échappe à une pensée magique plus ou moins prégnante et que ses deux formes essentielles sont : la « peur de l'altérité, de la transgression, de l'anormalité » et l'« envie d'une vie plus facile et (dé)réglée par le désir »⁵. L'engouement pour la magie au XVII^e siècle s'explique sociologiquement et psychanalytiquement, de même que l'exploitation en littérature des superstitions comme « les baguettes, les potions, les anneaux, les cercles et cerne [...], les vols, les malédictions, les métamorphoses »⁶. Selon Marcel Mauss, « les recettes inintelligibles de la magie sont autant d'échappatoires à l'opacité du monde »⁷ et le fait que la démonologie soit étroitement liée à la magie aux XVI^e et XVII^e siècles ramène cette dernière sur le terrain de la religion où elle représente le répréhensible et le condamnable. La magie est selon Mircea Eliade et Georges Dumézil une forme déviée et moins noble de la religion, c'est une imitation de la science,

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 198.

² E. Hénin, « Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », dans *L'Illusion au XVII^e siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 25.

³ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 399.

⁴ *Op. cit.*, p. 409.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Loc. cit.*

⁷ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 16.

sans la méthode, qui vise à tout obtenir rapidement¹. Ainsi, de même que le « bois maudit » de « La Solitude » peut avoir été frappé de malédiction, soit par les sorciers, soit conformément à la superstition liée aux pendus, les ruines du château peuvent être hantées comme celles du château de Bicêtre évoqué dans « Les Visions ». La croyance aux spectres « est une preuve de l'immortalité de l'âme, et en même temps un monument de la faiblesse de l'esprit humain, abandonné à lui-même »², souligne Collin de Plancy. Les cris de la chouette deviennent dans « La Solitude » des rires de lutin ou bien des signes de mauvais augure, à la manière des images du cauchemar qui viennent dans « Les Visions » dispenser des « mots funestes », des prédictions, au dormeur mélancolique. Le danger est présent à chaque coup d'œil dans la forêt de « La Solitude » à cause d'une méconnaissance des objets observés qui fait du « venin » une source d'inquiétude liée à la croyance aux sorciers et à la magie naturelle. Les sorciers des « Visions » et de « La Solitude » sont toujours associés au sabbat chez Saint-Amant, comme un écho aux procès de sorcellerie qui continuent à faire l'actualité et à diviser l'opinion, même la frénésie des farfadets du « Mauvais logement » fait songer à une nuit de sabbat. Dans « Le Sorcier amoureux », poème galant composé pour un ballet, Saint-Amant évoquait aussi le « Démon qui règne au sabbat ». Collin de Plancy consacre d'ailleurs un article de son dictionnaire au sabbat :

C'est l'assemblée des démons, des sorciers et des sorcières dans leurs orgies nocturnes. Nous devons donner ici les relations des démonomanes sur ce sujet. On s'occupe au sabbat, disent-ils, à faire ou à méditer le mal, à donner des craintes et des frayeurs, à préparer les maléfices, à accomplir des mystères abominables³.

La sorcellerie est ainsi moins noble et moins savante que la magie, plus proche du diable et de l'ignorance populaire, marquée du sceau de l'infamie. La sorcellerie, populaire et orale, ne touche que peu la littérature écrite au XVII^e siècle, sauf au début, mais « sorcier » peut souvent y être pris pour « magicien » car la sorcellerie n'est guère présentable, dans la mesure où elle représente la laideur, le désordre et le mal. L'élimination de la sorcellerie vise à contrôler les déviations, et elle n'est poursuivie que quand elle devient dangereuse pour la société. Elle utilise des rites coercitifs avec des forces maléfiques, pratique des cultes clandestins, se transmet par des secrets cryptés réservés à un petit nombre d'élus. Elle commet en fait le péché d'orgueil par excès de curiosité. En littérature, la sorcière qui se transforme comme le diable lors du sabbat s'oppose à la magicienne qui transforme les autres, le plus souvent en objets bucoliques, comme dans « La Plainte de Tirsis », le « rocher » et le

¹ A.-M. Tupet, *La Magie dans la littérature latine*, Lille, Université Lille III, 1976, t. 1, Préface.

² *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

³ *Ibid.*

« ruisseau » sont peut-être des victimes d'Alphée. « Il faut considérer la magie comme l'équivalent littéraire de la sorcellerie »¹, la magie est fictive et la sorcellerie attachée à la réalité quotidienne. Saint-Amant a, lui, choisit la seconde pour exprimer les peurs de son temps, ainsi que sa violence, loin des enchanteurs paisibles et policés des pastorales dramatiques, car « le spectaculaire des manifestations diaboliques exprime en effet la violence contenue du siècle »².

Le diable et la sorcellerie cristallisent en effet les peurs : ensorcellement, malédictions, charmes, sabbat, magie noire, poisons, démons malfaisants, etc. C'est *Le Marteau des sorcières*, ouvrage de deux Dominicains qui se diffuse entre la fin du XV^e siècle et la fin du XVII^e siècle, qui apporte l'idée que le diable peut agir dans la réalité grâce aux sorciers. A la fin du XVI^e siècle, les violences qui s'accroissent permettent aux nombreuses allégories du mal et de Satan de se décliner dans les pamphlets et libelles : le diable est l'autre, l'ennemi qui divise la chrétienté. Seulement, au lendemain des Guerres de religion, le climat de crainte diabolique s'estompe progressivement, les libertins font des récits de possessions des simulations tandis que les spirituels s'attachent encore à y voir la manifestation du monde des immortels, de Dieu et de l'âme³. Le philosophe libertin Gabriel Naudé dénonce la superstition, la crédulité du peuple dans les affaires de sorcellerie et celle des démonologues contemporains comme Bodin, de Lancre ou Le Loyer, mais cette pensée ne touche que les libertins athées. La part du diable est encore importante dans la première moitié du XVII^e siècle, même s'il n'a sa place dans le regard des hommes sur le monde que dans sa capacité à singer Dieu et sa création, en y inscrivant des signes fallacieux. Il est un agent de la nature parmi les autres qui peut troubler la lisibilité de « ce grand texte divin qu'est le monde »⁴ et peut avoir sa part dans sa diversité. Mais, explique Jean Céard⁵, Satan n'est souvent considéré que comme un ange déchu qui ne peut rien sans le vouloir de Dieu : contrevenir à l'ordre naturel n'est possible qu'à Dieu, Satan ne peut qu'être son intermédiaire. Le diable ne peut faire des miracles seul, seulement des « mira », les plus proches possibles des miracles en apparence. « Le monde occulte devient le lieu secret où le diable et la nature s'adonnent à une étrange collaboration qui en rend l'obscurité plus dense encore »⁶, le diable emprunte ses

¹ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 24.

² *Loc. cit.*

³ F. Lavocat, P. Kapitaniak et M. Closson, *Fictions du diable. Démonologie et littérature de Saint-Augustin à Léo Taxil*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et Renaissance », vol. 81, 2007.

⁴ J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, Avant-propos, p. VII.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Op. cit.*, p. 356.

formes à la nature pour s'insinuer parmi les hommes et perturber leur appréhension de la réalité. Collin de Plancy signale que Satan fit sa première apparition sous la forme d'un serpent, créature présente dans « La Solitude » et « La Plainte de Tirsis ». Son article consacré aux « formes du diable » permettrait de le reconnaître dans tous les poèmes du corpus, à l'exception peut-être de « La Chambre du débauché » :

Le démon, quand il veut approcher de l'homme, prend diverses mes, à l'exception de celles de l'agneau et de la colombe que Dieu semble lui avoir interdites. Il prend souvent la forme du bouc. S'il veut se rendre familier, il prend celle d'un chat ou d'un chien ; celle d'un cheval, s'il veut emporter quelqu'un ; celle d'une souris où d'une fouine, s'il faut passer par un lieu étroit ; celle d'un don, s'il veut empêcher de parler ; celles d'un loup, d'un vautour, d'un renard, d'un hibou, d'une araignée, d'un dragon, s'il prétend effrayer. Quelquefois il prend une tête d'homme sur un corps de bête¹.

Le « grand Chien maigre et noir » qui ouvre « Les Visions » est là pour signaler que le diable en habile illusionniste a forcément sa part de responsabilité dans les visions subies par le locuteur, la réalité de l'artisan accroît légitimement la peur de l'œuvre, aussi illusoire soit-elle. Il est cet « esprit mauvais [qui] insinue inconvénients, scrupules, tristesses, raisons fausses et autres troubles »², démons et sorciers composent ses cohortes, que le droit et la religion répriment. Avec l'astrologie judiciaire, la magie est partout, et elle explique tout, au moins jusqu'à la Fronde. Dans les années 1640, les Conférences du Bureau d'adresse se passionnent pour tout ce qui touche à la magie, par exemple « on s'y demande si le son des cloches chasse les esprits malins et pourquoi »³. Une certaine distance critique commence à apparaître mais, toutes ces choses inquiètent encore. L'on risque même de se voir accuser d'être magicien si l'on dénonce la vanité de la magie. Aussi la religion ne se dresse t-elle en un rempart contre les superstitions que dans une certaine mesure. Les ténèbres du « Contemplateur » sont dissipées par les « flambeaux taciturnes » des Cieux, mais on est en droit de se demander si les lumières de la foi dissipent réellement les peurs obscurantistes ou si elles aident seulement l'homme à les traverser avec courage. Cette hypothèse est accréditée dans notre corpus par les plus abondantes mentions du « cœur » et de la hardiesse que de la raison. Dans « Les Terreurs nocturnes »⁴, Tristan L'Hermitte en 1648 dit encore : « courage, cela n'est rien ».

c – Les signes et la curiosité

¹ *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

² I. de Loyola, *Exercices spirituels*, cité par D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 115.

³ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 84.

⁴ « Les Terreurs nocturnes », *Vers héroïques*, 1648, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, pp. 80-84.

L'homme et le monde jusqu'à la moitié du XVII^e siècle ne sont pas encore considérés comme un ensemble de phénomènes, mais de signes¹, « l'univers, la nature et la société où vit l'homme sont encore conçus comme une vaste structure hiérarchisée et signifiante, de l'élément à l'animal »². Ainsi, par exemple, la lumière du soleil ou des étoiles est bénéfique, à la différence de la clarté lunaire qui signifie « pérégrination, tristesse, maladie »³ et est un agent mortifère annonçant le déluge. Cet astre est présent dans « Les Visions », « Le Mauvais logement » et « La Nuit », ainsi que dans l'« Ode » de 1621 de Théophile de Viau :

Le Soleil est devenu noir,
Je vois la lune qui va choir⁴.

Certaines créatures de l'œuvre de Saint-Amant sont ainsi des êtres naturels que les croyances populaires ou le style du poète ont chargé d'un sens ou d'un pouvoir surnaturel, parfois augural : le « Chien », l'« orfraye », le hibou, l'aspic, le crapaud, la chauve-souris, le venin, etc. Le « long cri du hibou » dans le vers 26 de « La Plainte de Tirsis », ou le vers 82 de « La Solitude » et son allitération en [r] sous-entendent que le cri de l'« orfraye » pourrait être un prodige dans le sens où l'entend Jean Céard⁵ : un phénomène extraordinaire qui annonce les événements à venir, la mort peut-être. De fait, la réputation de cet oiseau vient de son cri, de sa présence dans les greniers et de son vol fantomatique, elle faisait penser à un spectre et au Moyen-âge elle était le symbole de l'hérésie, on la clouait même parfois sur les portes pour éloigner le mauvais sort et la maladie. C'est ainsi qu'elle apparaît près de quarante fois dans l'œuvre de Bosch et notamment dans la *Tentation de Saint-Antoine*⁶ où elle se trouve perchée sur la tête d'un joueur de luth au centre du triptyque. En plus de la chauve-souris, alors oiseau nocturne qui tient à la fois de l'oiseau et de la souris, sorte de monstre composite qu'on peut interpréter comme un signe, dans les vers 34 et 35 du « Mauvais logement » la « fresaye », autre nom de l'« orfraye », refait son apparition. Nicot⁷ signale son cri effrayant, Ménage⁸ la

¹ S. Perrier, « La Problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 13-20.

² F. Berriot, « Clef des songes françaises à la Renaissance », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 25.

³ Ibid.

⁴ « Ode », *Œuvres poétiques*, 1621, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, p. 72.

⁵ *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977.

⁶ J. Bosch, *La Tentation de Saint-Antoine*, 1500-1510, peinture à l'huile sur bois, 131,5 × 119 cm, Musée national de Lisbonne, Portugal.

⁷ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

⁸ *Les origines de la langue françoise* [en ligne], Paris, A. Courbé, 1650, *Classiques Garnier Numérique*.

fait même dériver étymologiquement de « praesaga », et Furetière¹ signale encore qu'il s'agit d'un oiseau de mauvais augure et ajoute : « qui a une tête ronde et presque d'homme, mais qui est affreuse et entourée de plumes hérissées ». Parmi la multiplication des signes, on peut se demander ce qui fait sens, où commence l'intervention surnaturelle porteuse de sens dans la mesure où Dieu, parfois pas le biais de ses intermédiaires les démons, est maître de la nature et des signes qu'elle peut produire selon sa volonté. Ainsi, le végétal est souvent faste, comme l'Eden, sauf la forêt d'où « émane mystère et angoisse »². Le bestiaire onirique est créatif, souvent objet de crainte : la plupart des oiseaux sont funestes (buses, corbeau, hibou), voire d'autres animaux associés aux pouvoirs maléfiques du démon (loup, lézard, crapaud) et la femme associée au serpent. Sortie du cri de l'oiseau nocturne ou des hurlements des loups, la magie a cours dans le monde où elle exprime les liens qui relient chaque chose en un enchevêtrement complexe de causes et de conséquences. Comme le « Fantôme léger » apporte ses « mots funestes », les « feux volants » dans « Les Visions » représentent sans doute un avertissement supplémentaire, comme le bruit qui corne les oreilles. Les dictionnaires ne signalent pas les « feux volants », mais les feux peuvent être, selon Richelet³, des sortes de météores qui apparaissent principalement durant les nuits d'été et sont composés d'exhalaisons qui s'enflamment. Il peut donc s'agir dans le poème de Saint-Amant d'une vision de phénomènes naturels interprétables, à cause de leur rareté, dans le cadre de prédictions.

Le songe apporte lui aussi sa moisson de signes, il peut être le fruit d'un auteur – Dieu, ange, démon –, d'un principe autonome – imagination, mémoire –, ou d'un agencement naturel – astres, hasard⁴. L'interprétation doit se faire au cas par cas selon une syntaxe onirique chaque fois nouvelle. Au XVII^e siècle, deux auteurs sont reconnus : Jules-César Scaliger et Gaspar Peucer. Ce dernier distingue les mêmes trois sortes de songes signifiants que Macrobie : le songeur est passif dans l'oracle où les dieux disent ce qui adviendra ; les images sont actives dans la vision où elles sont prédictives et prescriptives ; enfin dans le songe le rôle actif est tenu par le dormeur qui doit comprendre à travers les images opaques⁵. « Les Visions » portent donc bien leur nom, puisque le locuteur est assailli d'images pour le

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

² F. Berriot, « Clef des songes françaises à la Renaissance », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 26.

³ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005.

⁵ *Ibid.*

moins vivantes, néanmoins elles ne prescrivent rien et se rapprochent du songe par l'opacité de leur sens. En revanche, le songe chez Montaigne touche à la seule nature de l'imagination qui fait voir ce qui n'existe pas et abuse le crédule pendant la veille ou le sommeil, il récuse l'interprétation allégorique des monstres et les divers moyens de divination, qui sont des exemples de notre insatiable et vaine curiosité. Le monstre marin du « Contemplateur » ne serait, selon lui, ni un signe de l'inversion du monde apocalyptique, ni un quelconque avertissement de Dieu. Mais au début du XVII^e siècle encore, de telles interprétations sont courantes. Avec l'affaiblissement de l'orthodoxie chrétienne, les crises de la seconde moitié du XVI^e siècle, « l'incertitude des temps engage peut-être les individus à questionner l'avenir par des méthodes mantiques »¹.

L'Eglise au XVII^e siècle dénonce les magiciens comme auteurs du « péché de curiosité »², au même titre que les savants par exemple, elle met sur le même plan libertins et magiciens. Dans le vers 92 du « Contemplateur », le verbe « s'abîmer » signifie sombrer dans l'obsession, mais aussi dépasser les bornes de la curiosité possible et permise à l'entendement humain, tomber dans une mauvaise curiosité, celle qui conduit à la folie et à la sorcellerie, l'alchimie, la magie noire, aux sciences du diable. Le verbe « se perdre » au vers 100 confirme cette errance due à l'inconscience des limites de la connaissance de l'homme. La conjonction « mais » du vers 98 vient soudain borner cette vaine curiosité : l'« ardent désir d'apprendre » de l'esprit humain, de sonder les abîmes de la connaissance, conjugué à une incapacité rédhibitoire, font de ses ambitions un vanité face à l'incommensurable de la Création. Dans les vers 107 à 109, la « raison subvertie » et les « esprits » qui « s'embrouillent » sont une autre preuve des limites des facultés humaines, du travail occulte et par définition inaccessible de la nature. Le havre de vérité où la grâce pousse la nef des fous n'est qu'« un abîme de déraison »³ car la sagesse de Dieu est d'une profondeur sans mesure. La folie devient une forme de la raison, l'état dans lequel l'homme se retrouve après avoir essuyé l'assaut des angoisses, des images vaines et de la tentation du merveilleux. Saint Antoine est soumis à l'aiguillon insidieux de la curiosité pour un lointain savoir, au-delà des limites du savoir interdit. Ce savoir, le fou le détient comme une boule de cristal, vide pour

¹ F. Berriot, « Clef des songes françaises à la Renaissance », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 31.

² M. Verbeeck-Verhelst, « Magie et curiosité au XVII^e siècle », *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. 83, 1988, pp. 349-368, cité par N. Courtès, *L'Écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 85.

³ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 43.

tous, et pleine, irisée pour lui. Elle a poussé sur l'arbre du paradis terrestre qui est maintenant le mât de la nef¹. Ce savoir prévoit sans doute le règne de Satan et la fin du monde, ou plutôt le chaos et le grand sabbat de la nature, la terre qui vomit ses morts et prend feu comme dans l'Apocalypse décrite dans « Le Contemplateur » : on voit « sortir du tombeau les morts » (vers 350) et « Les Flammes dévorent la terre » (vers 412). La pire folie de l'homme serait selon Montaigne de « ne pas reconnaître la misère où il est enfermé »² et les figures absurdes de la poésie de Saint-Amant représentent ainsi un savoir difficile, ésotérique, maintenu dans l'espace du secret. Les « chiffres taillés sur les arbres » mentionnés au vers 104 de « La Solitude » sont pour Jacques Bailbé « ces initiales que les héros de romans ou de pastorales avaient l'habitude de graver partout »³, comme celles de Médor et Angélique découvertes par Roland dans l'épopée de l'Arioste, mais dans le contexte de la strophe, il n'est pas exclu que ces « chiffres » soient dotés d'un sens cabalistique. La polysémie de ce mot permet le doute, au XVI^e siècle il désignait en effet une « écriture secrète », voire magique, et le *Trésor de la Langue Française informatisé*⁴ nous apprend qu'en 1657 encore il pouvait désigner un « langage symbolique ». Ces chiffres mystérieux et les « devises du temps passé » que « l'âge a presque effacé[es] » symbolisent peut-être tout ce qu'il reste d'inconnu dans la nature, tout ce qui paraît obscur et secret à l'entendement humain, juste bon à y voir de la magie, l'œuvre du surnaturel, une équation complexe et indéchiffrée.

d – La caverne de l'ignorance et de l'inquiétude, les grotesques

L'homme est entouré de ténèbres surpeuplées et méconnues, potentiellement malveillantes, car il se trouve dans la cave de la connaissance du monde. L'esprit a toujours pris les ombres sur les parois de la grotte pour des réalités, la raison a échoué à se détacher des illusions. Les motifs grotesques évoquent certes la futilité et l'extravagance, mais ont aussi quelque chose de bizarre, de terrifiant et de tragique⁵. Dans « La Nuit », le Sommeil enferme les esprits dans sa « grotte noire » pleine d'ombres trompeuses, et sans doute décorée de grotesques comme les grottes artificielles des jardins sculpturaux de la Renaissance italienne. Le premier vers du « Promenoir des deux amants », Tristan L'Hermite place la

¹ *Ibid.*

² *Op. cit.*, p. 44.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 41.

⁴ *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

⁵ Comme ces têtes de personnage à la bouche – ou gueule – grande ouverte qu'un des propriétaires de la villa Palagonia à Bagheira en Sicile aurait fait sculpter autour du parc pour empêcher sa femme de sortir.

scène dans une « grotte sombre », et dans « La Solitude » de Saint-Amant le locuteur se réfugie « Au creux de cette grotte fraîche » (vers 121), une fraîcheur qui permet de reconnaître dans cette évocation les grottes italiennes qui recevaient des décorations en stuc, des fontaines et des vasques, et dont un des plus beaux exemples est celle de la Farnesina sur le Tibre. Le style des jardins français de la Renaissance privilégiait de son côté l'excès des fioritures du décor à vocation de divertissement plutôt que de repos.

La vision platonicienne d'un monde cavernicole est différente de l'atmosphère que l'on recherche dans ces grottes d'agrément, mais elle s'en rapproche en cela que les ornements sur leurs parois ne sont que des apparences qui trompent l'ennui, qui enferme l'homme déjà ignorant dans un monde d'illusions. L'image de la caverne de Platon correspond à la crise de la connaissance de la période baroque, c'est pourquoi ce mythe est souvent réactivé pour exprimer le désarroi et l'ignorance de l'homme, le fait que la vraie lumière se trouve ailleurs, mais qu'il ne s'agit ni de la clarté douteuse sur les parois de la caverne, ni de la lueur de la lune. L'homme libéré de sa caverne, jeté dans le monde armé de son seul esprit plein des ombres illusoire qui dansaient sur les parois de la grotte, ne saura pas distinguer le vrai du faux. Dans « Le Contemplateur », le locuteur « descend » (vers 83) ainsi de sa falaise, s'enfonce dans les profondeurs du monde au lieu de s'élever vers le ciel des idées. Les « chauve-souris » du « Mauvais logement » sortent de la caverne pour apporter leur monde ténébreux dans l'esprit de l'homme. Tout est illusion dans cette caverne qu'est le monde, c'est la conclusion du *Criticón* de Gracián : « l'enfermement en d'étroites et dérisoires limites est la loi de l'humaine condition : *le berceau et la tombe* »¹. La folie de l'homme ne découvre que l'envers des choses, leur côté nocturne, Calvin pensait que « l'esprit de l'homme, dans sa finitude, n'est pas tellement une étincelle de la grande lumière qu'un fragment d'ombre »². Les animaux impossibles et grotesques, comme les « Loups-garous » de « La Nuit » et les « chimères » du « Mauvais logement » et de « La Chambre du débauché », seraient ainsi la secrète nature de l'homme, une nature peccamineuse. Telles les ombres sur les parois de la caverne, on reconnaît les ombres de la lanterne magique dans « La Chambre du débauché ». Les vers 51 à 60 sont inspirés de la « Satyre XII » de Régnier mais, alors que ce dernier n'imagine que des animaux existants, à la limite « étranges », Saint-Amant ajoute des « chimères cornues » inspirées de Ronsard :

Fantastiquant mille monstres bossus

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 157.

² M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 41.

Ou encore :

Des villes, des Géants, des Chimères cornues².

Ce sont les cornes du bouc, signes du diable et de l'hérésie, de la faute qui consiste à voir et à céder à la tentation de telles bêtes merveilleuses. Cette tromperie des grotesques a même un aspect maléfique car « s'enfermer dans [un] lieu souterrain signifie, symboliquement, s'enfermer dans ce monde, or Satan est le "prince de ce monde" »³. Dans les poèmes de Saint-Amant, l'homme est abusé et, tantôt rassuré, tantôt désespéré de vivre dans sa caverne, la tentation et la peur des merveilles auxquelles il croit ne l'aide pas à en sortir.

Les « creuses pensées » du vers 173 des « Visions » évoquent la futilité de ces visions fantastiques, et de la peur qu'elles provoquent quand la raison se trouve dans l'incapacité de déterminer précisément de quoi il s'agit. La « vision » est une création de l'imagination folle ou apeurée, car l'effroi est bien un moteur pour la production d'images, autant que les perceptions. Les objets de la peur sont justement des objets méconnus, par trop recouverts d'un merveilleux puissant, d'un voile de mystère. Dans les vers 74 à 80 du « Mauvais logement », la peur irrationnelle est plus forte que tout, elle influence les perceptions et l'imagination une fois les yeux clos. L'effroi a « un effet malicieux », adjectif qui chez Furetière⁴ va de la malice enfantine à la méchanceté et la fourberie. La peur est insidieuse car elle est toujours en embuscade derrière la raison, elle naît de la prise de conscience de l'inconnu, si vaste qu'il domine et écrase l'homme dans sa petite caverne. « Nous savons aujourd'hui que le grotesque peut être également l'expression d'une peur indéfinie et d'une vague angoisse »⁵, il ne faut pas sous-estimer le sérieux, et la profondeur des poèmes parfois grotesques de Saint-Amant, « les tableaux imaginaires du poète qu'ils contiennent [...] semblent témoigner d'une inquiétude intérieure »⁶.

e – L'homme n'est pas maître de son destin

¹ *Chanson*, I, 121, cité par J. Bailbé dans l'édition critique des *Œuvres* de Saint-Amant, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 219.

² *Réponse aux injures*, II, 65, cité par J. Bailbé dans l'édition critique des *Œuvres* de Saint-Amant, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 219.

³ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 154.

⁴ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁵ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 179.

⁶ *Op. cit.*, p. 180.

Dieu, diable et magie sont d'autant plus forts en ce début de XVII^e siècle que l'homme remet en cause ses capacités et sa grandeur passées. Quant à son avenir, les forces qui régissent sa vie sont moins issues de l'homme lui-même qu'extérieures à lui.

L'être humain est en effet dépassé, écrasé par des forces inconnues ou non maîtrisables : son propre corps, les démons, Dieu, la nature. Dans les vers 35 à 38 des « Visions », les images si réelles du songe sont apparemment causées par les vapeurs de la digestion. L'imagination n'est donc pas libre, elle est manipulée non seulement par l'effet des vapeurs, mais peut-être aussi par le diable, ce « Chien » mystérieux qui préside aux « Visions ». L'être subit même un écrasement physique, perceptible dans « Le Contemplateur », vers 235 à 238 :

Mon esprit en est suspendu,
Mon coeur en demeure éperdu,
Le sein me bat, le poil me dresse,
Mon sang glacé n'a point de bien¹.

Le rythme des vers s'accélère dans cette strophe, mimant le rythme cardiaque et on dénombre presque un verbe par vers, même deux dans le vers 237. On ne compte pas les manifestations physiques de la peur dans « Les Visions ». Dans « La Nuit », le locuteur « tremble à chaque pas », tandis que dans « Le Mauvais logement » il pousse des « cris » qui l'éveillent, et que dans « La Plainte de Tirsis » le héros entend le hibou qui le fait « pâlir de crainte ». Les forces qui sous la forme du « Fantôme » de son aïeul agressent le locuteur des « Visions » sont tenaces, il est impuissant à s'en débarrasser. Le mort le « contemple debout contre [s]on oreiller » pendant un long moment comme si, davantage que le message qu'il lui a murmuré à l'oreille, sa présence elle-même était signifiante. Mais l'horreur qu'il cause au locuteur est trop forte pour qu'il puisse en prendre conscience. Il est clair qu'il subit les visions et qu'il est le jouet de forces qui le dépassent, qu'il s'agisse de la toute-puissance de Dieu ou de la nature, comme des démons ou des sorciers. Pour Guillaume Peureux

"Les Visions" sont entièrement recentrées dans la version définitive sur les monstres qui habitent la chambre, au détriment du sujet qui est en proie à ces impressions visuelles. Les vers 23-26 du manuscrit, dans lesquels le poète recense les émotions – étonnement, inquiétude – ressenties par le personnage, sont supprimés ; il faut d'ailleurs signaler que le texte final contient plus de cent vers qui n'apparaissent pas dans la version manuscrite².

Dans « Le Mauvais logement », encore une fois le locuteur ne maîtrise rien, il ne fait que subir les assauts de mystérieuses forces nocturnes. Dans la troisième strophe, seules des parties du corps sont citées, jamais de « je » qui n'est qu'une seule fois le sujet d'un verbe, le

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 60.

² *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 167.

verbe « regarder ». Il assiste donc impuissant aux évènements qui viennent du dehors, s'imposent à lui, qu'il perçoit de force et « malgré [lui] ». La danse de sabbat que semblent exécuter les farfadets du « Mauvais logement » rejoint la fascination évoquée au vers 65. Les démons invoqués par les sorciers se sont ainsi écartés du lieu de sabbat pour l'apporter avec eux dans la chambre du locuteur pétrifié par ce phénomène inconnu, pour l'écraser de leur supériorité. En effet, explique J. Céard¹, la longue expérience des démons immortels et leur esprit vif leur permettent d'annoncer l'avenir, leurs faits et gestes ne sont donc pas forcément vains et insignifiants. Les démons chez Saint-Amant semblent en possession d'un savoir inconnu à l'homme, et lorsqu'ils se montrent à sa vue, lui signifient sûrement le prochain et tant redouté retour au chaos ou au néant.

Dans « Les Visions », on a vu que les multiples références au destin pouvaient renforcer chez le poète la fonction d'interprète des signes que Dieu ou ses intermédiaires lui envoient pour instruire son époque de la décadence dans laquelle elle sombre, fonction que lui assignait Ronsard. La liberté humaine est niée par la figure de la fortune, qu'elle soit issue de la théologie chrétienne sous son aspect de Providence divine, ou d'origine païenne comme déesse capricieuse et toute-puissante². Les vers 15 et 16 traduisent même l'état d'épuisement dans lequel plonge le locuteur à cause de la multitude des signes³ qu'il perçoit et dont il ne peut que subir l'horreur, impuissant, sans même les interpréter :

Moi qu'un sort rigoureux outrage à tout propos,
Et qui ne puis goûter ni plaisir, ni repos⁴.

Peut-être aussi les « malheurs » prédits au vers 31 ne sont-ils pas glosés pour inciter chaque lecteur à reconnaître dans ces « mots funestes » et dans ces « malheurs » ce qui lui paraît le plus probable, Apocalypse ou non, causée ou non par la vanité de l'homme, sa curiosité et son ignorance.

f – Le rire sardonique

Si le merveilleux mythologique a selon Noémie Courtès⁵ un rôle essentiellement ornemental, et si le merveilleux chrétien est l'apanage des épopées à la gloire de Dieu, le

¹ *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977.

² D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988.

³ Cardan, astrologue convaincu de la fiabilité de ses nombreux horoscopes et du déterminisme astral, manifeste aussi un goût certain pour la cryptologie, selon lui tout est signe, en particulier les images des rêves.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 126.

⁵ *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

merveilleux magique est en grande partie constitué de personnages humains « désespérés de n'être que cela »¹. Les faux magiciens et autres charlatans foisonnent dans le théâtre comique de l'âge baroque, ils sont l'objet de moqueries, ce qui ne doit pas occulter l'existence d'un rire moins comique, plus désespéré ou plus méchant : le rire sardonique. A l'origine, le rire sardonique ou « sardonien » est un sourire forcé par la maladie. Ambroise Paré explique que

l'Apium risus, autrement appelé Sardon[i]a, espèce de renoncule rend les hommes insensés, induisant une convulsion et distension des nerfs telle que les lèvres se retirent, en sorte qu'il semble que le malade rie, dont est venu en proverbe. *Ris sardonien*, pour un ris malheureux et mortel².

A partir du XIX^e siècle, on le définit aussi comme un rire acerbe et moqueur, voire méchant.

Dans la première définition, le rire est une gaieté qui masque une inquiétude, un rire nerveux proche de la folie. En effet, « ce qu'il y a dans le rire du fou, c'est qu'il rit par avance du rire de la mort »³, l'insensé à la fois désarme le macabre et l'absorbe en riant, faisant des ténèbres un constituant de l'existence. Bergson dit que le rire, proprement humain, « n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »⁴ et, bien qu'il ne faille pas perdre de vue le contexte et l'époque depuis laquelle est émise cette idée⁵, on peut déduire que le rire sardonique, méchant, malade ou ironique, pousse à l'extrême ce rire comique défini par Bergson. Il n'existe dans notre corpus que suite à un trop-plein d'émotion et de peur. Le rire dans les vers 255 à 260 du « Contemplateur » dédramatise, fait d'une chose aussi sérieuse que les peurs archaïques un sujet de dérision et souligne la futilité de ces peurs chez un homme raisonnable :

255 Je le fais rire de ma peur,
 Je lui dis quel spectre trompeur
 J'ai cru s'être offert à ma vue ;
 Et, pour noyer tout mon souci,
 Sur un grand verre je me rue,
260 Où le vin semble en rire aussi.⁶

Pourtant, le duc rit plus facilement que le locuteur et le vers 258 montre que le « souci » persiste chez celui qui a fait l'expérience de la solitude dans les ténèbres, chez celui qui a

¹ *Op. cit.*, p. 26.

² *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

³ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 26.

⁴ *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 11.

⁵ C'est-à-dire les années 1900 par un professeur du Collège de France, admiré dans toute l'Europe pour sa pensée en marge de la philosophie antérieure et contemporaine, dont l'œuvre fondamentalement empirique et refusant tout concept abstrait ramène la métaphysique sur le terrain de l'expérience, et dont l'intuition principale est celle du changement, de l'ébranlement constant de la matière et de son énergie, du dynamisme comme unique vérité du réel.

⁶ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 61.

senti et imaginé ce qui s'y tapissait. Le rire lui sert d'échappatoire à la peur, mais une échappatoire bien illusoire en réalité. Il faudra le secours du vin pour oublier que le rire ne fait que masquer des réalités plus profondes et plus noires. L'homme est certes le seul animal qui rit, mais il est des peurs qui transcendent largement les limites de l'humanité, des mystères qui dépassent l'humaine compréhension, le rire est alors tout ce qui lui reste quand l'homme a perdu la raison.

Maggi estime que le rire a pour fonction de détendre l'homme de ses activités sérieuses, de le soulager et de le renforcer par le spectacle de quelque chose de ridicule, puisque laid ou difforme, sans que cela fasse souffrir la personne qui en est l'objet. Mais il remarque surtout que le rire est une manifestation corporelle incontrôlable et parfois irrépressible¹.

Ainsi dans les vers 58 et 59 des « Visions » les tentatives désespérées des hôtes pour réveiller le locuteur sont risibles, elles dédramatisent la précédente apparition du « spectre d'ossements » :

Me répandre à l'abord de l'eau sur le visage,
M'arracher les sourcils, me pincer par le nez².

De vaine, la situation devient grotesque, l'état dans lequel s'est mis le locuteur pour des chimères devient ridicule. De même, le fait que le seul expédient qui le ramène à la vie soit le vin, porte à sourire quand on connaît les goûts de Saint-Amant qui ici se prête à l'autodérision. Les vers 105 à 110 comparent ensuite le locuteur à Don Quichotte face aux outres de vin, ce qui ne manque pas de replacer « Les Visions » dans le cadre d'une fiction, et amène le locuteur à prendre de la distance par rapport à son expérience, à la rendre risible et à y reconnaître la vanité. En faisant appel à la figure de Don Quichotte, le rire sert aussi à se protéger de la folie qui caractérise le chevalier. Si le locuteur a encore du mal à douter de la réalité de son expérience nocturne, qu'il raconte au présent et de manière affirmative, Don Quichotte l'aide à le faire.

La seconde définition du rire sardonique, teinté de méchanceté, nous ramène encore à Bergson :

[...] le rire ne peut pas être absolument juste. Répétons qu'il ne doit pas non plus être bon. Il a pour fonction d'intimider en humiliant. Il n'y réussirait pas si la nature n'avait laissé à cet effet, dans les meilleurs d'entre les hommes, un petit fonds de méchanceté, ou tout au moins de malice. Peut-être vaudra-t-il mieux que nous n'approfondissions pas trop ce point³.

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 145.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 128.

³ *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 84.

Si Bergson laisse ce point en suspend, c'est que l'imaginaire apporte immédiatement à ce « fonds de méchanceté » une origine diabolique. La malice des « Démons follets » de « La Solitude » a une connotation de méchanceté et de tromperie, renforcée par le verbe « martirer ». Ils se moquent du promeneur qui les voit dans la forêt et de la peur qu'ils éveillent en lui. Dans le vers 83 de « La Solitude », le rire est cette fois associé aux lutins, autres démons, êtres surnaturels malicieux qui appartiennent aux cohortes du diable et ont une propension à la moquerie, c'est du moins ce que souligne Collin de Plancy dans l'article « lutin » :

Les lutins sont du nombre des démons qui ont plus de malice que de méchanceté. Ils se plaisent à tourmenter les gens et se contentent de faire plus de peur que de mal. Cardan parle d'un de ses amis qui, couchant dans une chambre que hantaient les lutins, sentit une main froide et molle comme du coton passer sur son cou et son visage, et chercher à lui ouvrir la bouche. Il se garda bien de bâiller ; mais, s'éveillant en sursaut, il entendit de grands éclats de rire sans rien voir autour de lui¹.

Cette histoire ressemble fort à la scène des farfadets dans « Le Mauvais logement » dont les « singeries » laissent penser qu'ils rient eux aussi. Serait-ce un rire sardonique ? Vraisemblablement, farfadets et démons follets prennent plaisir à tourmenter les hommes, rient de la peur de l'inconnu qui leur fait oublier que les démons ne peuvent qu'abuser leurs sens. De même, dans « La Chambre du débauché », Sancho Pança est décrit « riant comme un farfadet » par Saint-Amant : un être de fiction est comparé à un être démoniaque avec le rire pour comparant. La fiction et l'imagination sont ainsi rapprochées de la superstition et de la crainte du diable. Fiction et superstition sont des folies quand elles sont poussées à l'extrême et le personnage de fiction comme le démon rient de ceux qui sont les jouets de leurs illusions, de ceux qui prennent les romans et les croyances populaires pour argent comptant. Si les farfadets du « Mauvais logement » s'amuse et dansent, c'est qu'ils en ont tous le loisir : ces êtres immortels se rient des hommes et leur renvoient à la figure la vanité de leur propre existence. Les « singeries » sont définies par Furetière² comme une imitation des actions humaines, celles-ci étant du même coup dénoncées comme dénuées de sens. Le rire du démon vise ainsi la condition de l'homme, ridicule et insignifiante. Gracián rappelle dans le *Criticón* que « tout ce qui existe se moque de l'homme misérable ; le monde le trompe, la vie lui ment, la fortune se rit de lui »³.

Finalement, le rire sardonique pathologique et fou, celui qui met à distance, rejoint le rire sardonique du démon. Par ce rire, l'homme reconnaît en lui sa vanité. Comme le monstre

¹ *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

³ B. Gracián, *Criticón*, I, 7, cité par D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 110

grotesque, le rire sardonique est à la fois amusement et angoisse¹, l'angoisse de reconnaître en soi ce que l'homme a peur de reconnaître : le néant.

B) Fascination de la mort et de la nuit : « seul parmi les ténèbres »

La Nuit, dans la mythologie grecque et latine, est issue du Chaos primordial, duquel elle enfante le Destin. Elle est aussi la mère de l'Ether, du Jour, de la Mort, des Parques, du Sommeil, de la Discorde, de la Peur, etc. Il est donc inévitable de la trouver presque systématiquement liée à la mort dans notre corpus, de remarquer entre elle et le sommeil certaines similitudes, de lui reconnaître un aspect primaire et de la voir répandre avec sa noirceur une indicible peur. Si le fantastique est étroitement lié à la mort, et donc à la nuit, c'est que tous deux contiennent le même germe d'insondable, sont issus de la même essence mystérieuse.

a – La nuit et la mort

La nuit est donc proche du néant et de la mort. Tous les poèmes du corpus, hormis « La Chambre du débauché », ont pour cadre, partiellement ou complètement, la nuit et l'apparition du fantastique a rarement lieu le jour. Dans les vers 306 et 307 du « Contemplateur », Saint-Amant associe la nuit à la « sépulture ». Dans « Les Visions », la lune a une « lumière sombre » que le locuteur trouve « affreuse » et dans « La Nuit », celle-ci est métaphoriquement désignée par la « grotte noire » du Sommeil où aucune « splendeur » ne pénètre.

La mort suinte de presque tous les poèmes, elle suit ou précède souvent les visions fantastiques. Dès la troisième strophe de « La Solitude », les « monts pendants en précipices » provoquent l'effroi de la chute et représentent aussi l'appel du gouffre ou des cimes, selon un imaginaire de la verticalité décrit par Bachelard² qui libère des peines par la chute mortelle ou l'élévation spirituelle. Le locuteur de « La Solitude » songe à une mort par amour qui rappelle les tentatives de suicide des héros de pastorales et les désirs morbides du héros de « La Plainte de Tirsis ». La nature environnante par un charme mystérieux insuffle ainsi la mort au cœur de l'homme. Le « Marais paisible » de « La Solitude » est par exemple une eau dormante et

¹ G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

² *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd. 1990.

calme. Or c'est, selon Collin de Plancy, « auprès d'un lac, d'un étang, d'un marais »¹ qu'a lieu le sabbat. Ce lieu est donc non seulement maudit, mais l'eau du marais est aussi potentiellement croupie et dangereuse, malsaine, grouillante de miasmes délétères. De plus, l'eau stagnante est l'élément du mélancolique suicidaire. La maladie est signifiée également par le « Chien maigre et noir » des « Visions », son aspect famélique et sa noirceur de nuit sont les principales raisons pour lesquelles il apparaît être de mauvais augure. Les vers 11 à 14 apportent ensuite des présages de mort, de maladie, une action du démon ou de la colère divine, plus redoutable encore. Dernier présage funeste, « l'âme de [s]on aïeul » vient se présenter au pied du lit du locuteur.

Selon Didier Souiller², le baroque représente la mort sous trois formes principales : le cadavre qui pourrit, se métamorphose et dont l'illustration est la résurrection des corps lors du Jugement dernier qu'on trouve décrit aussi bien chez Ronsard et d'Aubigné que chez Saint-Amant dans « Le Contemplateur » ; l'apaisement ; et le néant. Le squelette est l'illustration de l'apaisement et la nuit celle du néant. Dans les vers 61 à 63 des « Visions », le locuteur, après avoir vu un « spectre d'ossements » comme l'« expression d'une ultime vérité »³, se voit lui-même comme mort, dur et froid. On pense évidemment à la mort de Molière d'Essertine dans des circonstances troubles – peut-être liées à la décadence des temps – mais aussi à un prolongement de la figure de la Vanité que représentait le spectre : tout finit par mourir et redevenir une matière aussi inerte que le bois du « plancher » auquel le locuteur se compare.

L'apaisement de la mort est indissociable du désir de solitude et relève « aussi bien du dégoût du monde que de l'attrait du repos ou du tempérament porté à la bile noire »⁴. Dans la première strophe des « Visions », l'« âme ensevelie », syntagme que l'on retrouve pour décrire la mélancolie du « Paresseux », semble reposer sous un linceul, le « trépas » demandé au vers 6 confirme son état morbide. La sépulture de l'âme devient alors le corps, lui-même assailli par des phénomènes extraordinaires, non seulement visuels mais palpables, et rongé de bile noire. Cette mélancolie est toute de langueur, de tristesse, de folie et de mort. Peut-être le locuteur du « Mauvais logement » la ressent-il aussi quand il compare sa chambre à de « mortelles demeures », cercueils ou cercles de l'Enfer, alors que la nuit est si « longue » et les heures si « tristes ». L'âme du dormeur du « Mauvais logement » se sent tirée hors du corps selon le sens de l'expression « donner le moine », la mort viendrait mettre fin définitivement à la peur comme dans les premiers vers des « Visions », et l'âme rejoindrait

¹ *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

² *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988.

³ *Op. cit.*, p. 109.

⁴ B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, P.U.F., 1996, p. 8.

Dieu pour quitter les démons de la terre, le diable, prince de ce monde et ses suppôts les sorciers qui le tourmentent.

b – Les échappatoires

La nuit et les lieux ténébreux provoquent donc la terreur de la surnature et de la mort. Pour y remédier, l'ivresse et le sommeil, tout comme la folie, ouvrent de salutaires brèches vers le néant apaisé quand le désir et la peur de la mort sont aussi forts l'un que l'autre.

Dans la métaphore du vers 258 du « Contemplateur », il s'agit de « noyer » le « souci », l'inquiétude, dans le vin, car un doute persiste à propos de l'existence de certaines choses plus ou moins dangereuses au dehors. Le locuteur boit ainsi pour sombrer dans l'insouciance, voire l'inconscience, avec le même effet que le sommeil de « La Nuit ». Furetière¹ dit que les « enfants sans souci » sont « ceux qui ne songent qu'à se divertir, qui ne veulent rien faire ni songer à l'avenir », mais se divertir de quoi ? De quel avenir s'agit-il sinon de la mort ? Saint-Amant dans ce cas semble aller plus loin que la seule absence de souci car l'inquiétude est latente et il s'agit de trouver un expédient pour l'oublier pendant un temps au moins : alcool, sommeil ou mort, ce « trépas » qui tente le locuteur des « Visions » au début de son récit et celle que recherchait Tirsis avant d'en avoir eu un petit aperçu glaçant. Dans les vers 75 et 76 des « Visions », seul le vin parvient à faire sortir le locuteur de son évanouissement, à le faire revenir de ses frayeurs morbides, car le vin est la gaieté et la lumière du soleil mises en bouteille, le feu de la vie, le sang qui revient alors qu'il se trouvait « sans couleur ». Ce n'est pas en lui-même qu'il trouve la lumière pour revenir du « plus fort des ténèbres », le courage ne lui revient pas sans une aide alcoolisée, alors que la foi ou l'amour de son amante, dans « Le Contemplateur » et « La Nuit » lui permettaient de trouver la lumière des « flambeaux taciturnes » et de la « chandelle », grâce à « l'amoureuse flamme » dans une nuit « sans lune et sans étoiles ». La vie n'était plus agréable au visionnaire, il avait trop peur et préférait mourir, alors, comme la foi en Dieu, l'amour du vin « plus que divin » a le pouvoir de lui redonner goût à la vie, « représentant au vif un mort qui reviendrait », de le ressusciter comme l'aurait fait miraculeusement Dieu avec un véritable mort lors du Jugement dernier.

Comme la mort ne vient pas mettre fin aux délires et aux visions fantastiques, le locuteur du « Mauvais logement » fait, lui, le pari du sommeil, mais au lieu de la « trêve » espérée, il subit les assauts d'un incubé, esprit funeste, et c'est finalement le jour qui viendra

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

au secours du malheureux. Fantômes et incubes sont en réalité un avant-goût de la mort assez dissuasif car leurs légendes sont bien liées à la crainte des morts et

ce n'est pas un hasard si la figure mythique du cauchemar est un personnage récurrent de la littérature fantastique : le genre de l'irreprésentable et de l'indicible a très tôt accueilli cette créature née des croyances populaires mais qui reste avant tout, ne l'oublions pas, une sensation forte mêlant le désir et l'effroi¹.

Dans « Le Mauvais logement »,

Ma trop crédule fantaisie
En est si vivement saisie
Qu'elle-même se fait horreur².

Le locuteur, étreint de la peur que les êtres fantastiques qui s'agitent autour de son lit n'envahissent définitivement la réalité, craint surtout que la part concédée à la mort pendant le sommeil ne s'infilte dans la veille. Selon Simone Perrier, « le sommeil étant le jumeau de la mort, autre enfant de la nuit, le songe est un introducteur des défunts, ou nous introduit auprès d'eux »³. Le sommeil est bien un état proche de la mort, mais les deux sommeils de Saint-Amant induisent deux sortes de mort : le sommeil qu'il pare de « grandeur » et de « gloire » dans « La Nuit », fait d'oubli et d'inconscience, apporte l'anéantissement ; et le sommeil qu'il appelle le « roi des visions funèbres » dans « Le Soleil levant » et qui est propice aux cauchemars apporte l'enfer avec ses démons. Le vers 12 des « Visions » montre d'ailleurs l'incertitude mêlée de crainte de ceux qui veillent et devraient dormir, le sommeil est souhaité mais on ignore de quel type il sera, se rendormir c'est tenter la fortune avec une chance sur deux seulement d'échapper à l'imagination macabre et fantastique que font naître les bruits de la nuit.

c – La solitude la nuit

L'incompréhension du monde et de la dureté des hommes amène à chercher refuge dans la solitude d'une nature sauvage qui peut se montrer parfois chez Saint-Amant plus étrangère et effrayante que réconfortante. La mélancolie et le trouble y sont alors guéris par l'effroi, comme dans « La Plainte de Tirsis », ou accentués par lui, comme dans « Les Visions ». Le locuteur fait alors l'expérience tragique de la folie qui depuis le Moyen-âge est

¹ B. Terramorsi, « La figure mythique du cauchemar », *Cahiers de recherches médiévales* [en ligne], 2004, mis en ligne le 06 mars 2008, <http://crm.revues.org>.

² Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 279.

³ « La Problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 18.

restée présente « dans les nuits de la pensée et des rêves »¹, le XVI^e siècle n'ayant fait que l'occulter. Les lieux solitaires la nuit apportent plus de peur que de repos pour l'homme que son inquiétude empêche de dormir. La nuit, d'autres créatures veillent elles aussi et si le solitaire évolue dans un désert d'hommes, ce n'est pas néanmoins un désert de vie. Les lutins de « La Solitude » sont même rattachés étymologiquement à la nuit :

Neptunus a donné régulièrement *netun* puis *nuiton* probablement d'apr. *nuit* (ces sortes de génies étant essentiellement nocturnes), puis *luiton* sous l'infl. probable de l'a. fr. *luitier*, v. *lutter*, devenu *luitin*².

Dans « La Nuit », la « solitaire nuit » devient rapidement l'élément – naturel ? – des êtres qui ne dorment pas. Tandis que le sommeil voile les yeux des hommes, et hypnotise même les autres éléments, les forces surnaturelles ont tout le loisir de s'exprimer. Les « enfants » sont « transis d'être tous seuls », éloignés par la nuit de toute présence humaine réconfortante, comme dans les profondeurs d'une sombre forêt. Ils veillent au milieu de ce dont il ne faudrait jamais sentir la présence, de l'inhumain, des noirceurs indéterminées dans lesquelles se tapissent toutes les choses qui ne dorment pas. Les yeux humains habitués à la lumière diurne s'opposent à ceux des « chats enragés » ou des « Loups-garous » nyctalopes, faculté extraordinaire et effrayante. Nicot³ reconnaît que le terme le plus proche de la vraie nature du loup-garou est « lycanthropos », mais il signale aussi « Lucifugus » dans lequel on retrouve la fuite de la lumière, et « Versipillis » où l'on reconnaît la fourberie et la dissimulation. Les enfants se cachent pour ne pas être vus de ces yeux qui percent l'obscurité et pour ne pas apercevoir ne serait-ce que l'ombre de leurs propriétaires dans la lueur de la lune. Dans « Le Contemplateur » au vers 232 c'est le locuteur cette fois qui se trouve

[...] saisi de quelque horreur
D'être seul parmi les ténèbres⁴.

Il est « surpris » par la nuit alors qu'il déambule sur une plage loin de toute présence humaine, dans un environnement sauvage et potentiellement hostile. Il faut dire que les bruits de la nuit sont particulièrement terrifiants : grondements de chats, hurlements de loups-garous, « Clochetteur des trépassés », chiens hurlant à la mort, tout les sons issus de sources invisibles et que l'imagination a enveloppé d'un merveilleux surpuissant jusqu'à en faire des « accords funèbres », disposant du pouvoir et du désir – les créatures enragent, « hurlent », « grondent » – d'insinuer la mort dans l'homme. Le son des cloches dans « La Nuit » et « Le Mauvais

¹ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 39.

² *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

³ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 59.

logement » rappelle à l'être sa finitude. Sans parler des « fresayes », « hiboux » et autres « orfraye » du « Mauvais logement », de « La Plainte de Tirsis », des « Visions » et de « La Solitude » dont les cris percent le silence, rappelant que l'envers du monde diurne veille dans les ténèbres, allant même jusqu'à « percer » et « muguer » le corps de celui qui les entend.

La peur du noir et de ce qui s'y cache est légitime, comme on le voit dans « La Nuit » où la déraison est remplacée par la lâcheté :

Lugubre courrier du Destin,
Effroy des âmes lâches¹.

Car il s'agit de reconnaître les dangers de la nuit et d'y faire face avec courage quand l'on n'est plus un enfant, faible et innocent. Les exclamations des vers 89 et 90 résonnent comme les cris de peur de l'homme éveillé qui a conscience du danger qu'il y a à ne pas dormir la nuit, le vers 64 dit bien qu'il faut trembler quand le courage, le « cœur » nous abandonne. L'amant avait appelé la nuit, mais quand elle vient il se rappelle qu'il n'est qu'un simple mortel traversant les noires contrées où le danger s'ébat en liberté. La succession des thèmes dans l'ensemble du poème montre une nette descente, véritable catabase, puis une remontée : l'amour de la bien-aimée, le sommeil et l'entrée de sa grotte, la nuit complète, la peur de la vie dans l'ombre, l'amour de la bien-aimée qui redonne courage au fur et à mesure que l'on s'en rapproche comme d'une « chandelle ». Après être passé par l'« horreur » des « ténèbres », il retrouve la lumière, comme Dante la retrouve grâce à Béatrice au sortir de l'Enfer et du Purgatoire.

La peur d'être seul dans le noir se manifeste certes la nuit, mais aussi dans des lieux éloignés et sombres, comme la forêt. Dans le sonnet LIX de la *Première partie* des œuvres de Théophile de Viau, l'auteur se retrouve dans cette inconfortable situation :

Parmi ces tristes lieux traînant mes longs regrets,
Je me promène seul dans l'horreur des forêts,
Où le funeste orfraie et le hibou se perchent².

De même chez Saint-Amant, la plainte amoureuse de Tirsis ne trouve dès l'abord aucun réconfort

Dans l'horreur d'un bois solitaire,
Où malgré l'œil du jour règne en tout temps la nuit³.

En revanche, la nature au premier abord sympathique, admirable et merveilleuse des « Bois » de « La Solitude », devient progressivement étrangère et dangereuse, voire hostile avec ses

¹ *Op. cit.*, p. 145.

² Cité par F. Orwat, dans *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006, p. 206.

³ Edition de Ch.-L. Livet des *Œuvres complètes* de Saint-Amant, Paris, P. Jaunet, 1855, t. 1, p. 267.

ombres, ses lieux de sabbat et ses « Châteaux ruinés » qui abritent pendus et fantômes. Le *locus amoenus* est détourné en *locus terribilis* pour remplacer l'amour de la solitude par l'effroi, selon le même mouvement que dans « La Nuit ». Wilfried Floeck¹ détaille ce changement dans « La Solitude » : il ne s'agit plus comme dans la pastorale de lieux refuges pour un amant malheureux, mais du « plaisir macabre d'un moi heureux de vivre qui se délecte de l'idée de mort et de décadence »². Ce paysage de ruines est au centre du poème et jette sur tous les paysages pastoraux « un éclairage particulier et étrange »³. La rupture de style se prolonge ensuite, atténuée, « c'est précisément la fantaisie du contemplateur qui vient constamment troubler la paix de la solitude »⁴. Guillaume Peureux a relevé une rigidité dans les motifs de la Solitude de « La Plainte de Tirsis » jusqu'à en faire une caricature de l'ode antérieure :

La cohérence entre les éléments du décor des deux textes est parfaite. L'"Espinie fleurie/Dont le printemps est amoureux", les "Torrents vagabonds" et "un ruisseau plein d'inquiétude", les "serpens sur l'herbe" et "maint Aspic", et les "Hyboux" se répondent presque mot pour mot d'un poème à l'autre. Cette cohérence peut sembler suspecte : tout se passe comme si le poète avait suivi à la lettre, presque trop scrupuleusement, les principes de description d'une Solitude⁵.

Le côté parodique de cette alternance de tons brutale est évident, le poète brise la dominante harmonieuse et bucolique de la description de la nature que le lecteur est en droit d'attendre d'une Solitude. Mais on peut aussi avancer que la Solitude de « La Plainte de Tirsis » prend un départ radicalement différent de l'ode précédente, que Tirsis n'est qu'un intrus dans un poème qui s'ouvre sur ce « bois solitaire » où « règne en tout temps la nuit » et se referme sur lui, dans un lieu sombre et sauvage où un berger de pastorale, tendre et sensible, n'a rien à faire. L'hostilité du *locus terribilis* provoque la nostalgie du *locus amoenus* en réveillant la peur de la mort, d'où la fuite de Tirsis, inattendue et comique certes, mais aussi un peu plus que cela, car tout d'un coup il semble bien prendre conscience de s'être trompé de Solitude, de s'être égaré, de s'être beaucoup trop éloigné du « monde qu'il fuit ». La rigidité des motifs souligne ainsi l'inéluctabilité de la peur de la solitude dans les lieux ténébreux, même – et surtout – pour un parfait amant de pastorale. Même si « La Solitude » commence bien, quand elle abandonne trop la lumière du soleil, la peur ressurgit. Jean Rousset⁶ relevait simplement deux types d'allusions et d'inspirations dans ce poème : paysages enchantés de la pastorale ou

¹ *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989.

² *Op. cit.*, p. 174.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 87.

⁶ *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995 (14^{ème} réimpression), p. 107.

paysages funèbres de la « Solitude » d'Agrippa d'Aubigné. Mais la traversée, inévitable dans une longue déambulation solitaire, de « lieux remplis de ténèbres », plus que le simple caprice du poète ou ses visées parodiques, semble conditionner presque ontologiquement l'apparition des images funèbres. La nature sauvage qui sert de cadre aux Solitudes de Saint-Amant ne fait que tolérer temporairement l'intrusion d'un poète ou d'un personnage car, essentiellement, elle lui est hostile. Et si Saint-Amant était un poète terrestre, un rêveur de l'intérieur des substances qui, au-delà des motifs poétiques comme ceux de la Solitude, « dans un coin d'ombre peut évoquer toutes les terreurs de la vaste nuit »¹ ?

A cet égard, les enfants, si souvent utilisés comme comparants par Saint-Amant, confirment le caractère inéluctable et primordial des peurs nocturnes. Les enfants apparaissent dans les vers 141 à 144 des « Visions » :

[...] ces Enfants timides,
Qui, le corps tout tremblant et les yeux tout humides,
Embrassent leur nourrice alors que quelque bruit
Les va dedans leur couche épouvanter la Nuit.²

Dans les vers 51 et 54 de « La Nuit » :

Les loups-garous fuyant le jour
Hurlent aux Cimetières :
Et les Enfants transis d'être tout seuls,
Couvrent leurs têtes de linceuls.³

Et dans les vers 51 à 54 de « La Chambre du débauché » :

Comme on voit au soir les Enfants
Se figurer dedans les nues
Hommes, Châteaux, Bois, Eléphants,
Et mille Chimères cornues.⁴

Ces enfants représentent chez Saint-Amant les peurs les plus intuitives logées dans la jeunesse de l'homme et retrouvée soudain par l'adulte, comme une certitude enfouie, celle qu'il y a des forces qu'il faut redouter, tapies dans les ténèbres du monde. Pour l'adulte, le sommeil porteur de cauchemars lâche la bride aux vieilles peurs enfantines. E. D'Ors rappelle que le sommeil régénère l'économie vitale de l'homme et est « une réintégration salutaire aux conditions de l'existence végétale qui précède la naissance »⁵. Dans le sommeil, l'homme se départit de son

¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, « Chapitre 1 : Les rêveries de l'intimité matérielle », III, Paris, José Corti, 1946.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 132.

³ *Op. cit.*, p. 144.

⁴ *Op. cit.*, p. 218.

⁵ *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935, pp. 132-133.

regard et de sa dignité, de sa raison, et cherche ses forces dans la nature, ou il retrouve aussi la peur de la mort.

d – Peurs primordiales

« Si le précurseur du Classicisme se nomme Antiquité, celui du Baroque s'appelle Préhistoire »¹, comme un monde primitif oublié, dont le souvenir serait ancré dans chaque cellule de l'être. La littérature baroque accorde de fait une place importante au thème de la nuit durant laquelle « surgissent toutes les forces que la civilisation [et l'inconscient] répriment »², et qui fait figure d'état initial, avant la Création.

La première strophe de « La Solitude » présente un bois ombragé et frais, des « lieux sacrés à la nuit », le refuge de Diane et de la lune, des racines païennes du monde, le « refuge » de « Pan, et de ses « Demi-Dieux », l'abri de l'arbre cosmique qui relie ciel et terre, à la « nativité du Temps », le « premier jour de l'Univers ». Le locuteur retrouve l'enfance du monde sauvage dans la forêt, « éloigné du monde » civilisé « et du bruit », il retrouve le silence primordial, prénatal, uniquement troublé par le bruit du vent ou le chant d'un oiseau qui fut une femme, « Philomèle », elle aussi retournée à l'état sauvage. La forêt est « l'expression spontanée de la nature sauvage »³, une source d'émerveillement et un « seuil sacré » selon l'expression de Gaston Roupnel⁴, peuplée de signes mais faisant ressortir la solitude, « figure d'élection de l'imaginaire »⁵ souvent effroyable et légendaire, voire originelle. Si le rêve a pu être défini comme processus de régression au point de vue psychique et formel, la forêt est ainsi un objet onirique de prédilection, elle permet à l'homme de rêver à lui-même, à son origine, c'est une « dimension ontologique de l'imaginaire sylvestre »⁶. « Le Contemplateur » recherche aussi la solitude « loin dans une Île », loin des

¹ *Op. cit.*, p. 116.

² D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 113.

³ M. Prieur, « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 99.

⁴ *Histoire de la campagne française*, Paris, Les Éditions Bernard Grasset, 1932, cité par M. Prieur, « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 99.

⁵ M. Prieur, « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 99.

⁶ *Op. cit.*, p. 100.

hommes, de la société, proche de la nature et des éléments, de l'état sauvage. Bachelard, dans le chapitre intitulé « La Maison natale » de *La Terre et les rêveries du repos*, trace un parcours imaginaire de la clarté du ciel à l'obscurité de la crypte ou de la cave, là où se trouvent les racines. Dans la cave, se trouve en effet la caverne et dans le grenier, le nid. A partir du point de vue élevé des vers 41 à 44 du « Contemplateur », position quasi divine, le locuteur amorce ainsi une descente dans le vers 85 jusqu'aux « cabinets » de la nature. De même, dans les vers 105 et 106 de « La Solitude », on touche le « plancher » de la « cave ». On tombe vers le bas, vers l'inconscient de la cave qui invite à des rêves de profondeur traversés par « des ondes de rêveries en quête d'immensité »¹. Dans les vers 85, 106, 111, 121, 126 et 164 de « La Solitude » les prépositions et les verbes expriment l'en-dessous, le monde du dedans, de sous la surface, du caché, du mystérieux, de l'inconnu. En rêvant à l'intimité de la substance on parvient au repos de l'être, le repos implique un repli sur soi, un enroulement, le corps devient objet pour lui-même, c'est une « involution »². D'ailleurs, les vers 111 et 112 évoquent la caverne, la grotte, l'ancre protecteur du rêveur de la profondeur selon Bachelard. Le locuteur déclare : « je m'y coule sans faire de bruit », ce qui est exactement l'attitude de l'imaginaire terrestre, de la rêverie de l'intimité, bercée par le chant de la nature environnante. Ce lieu est propre à la création poétique, au surgissement des images. Les valeurs oniriques « visent toutes l'absolu des puissances nocturnes, des puissances souterraines »³.

La quête de l'intimité profonde et primordiale rime d'abord pour Bachelard avec repos. L'adjectif « paisible » est bien employé une première fois dans le vers 41 de « La Solitude » à propos du « Marais », une seconde dans le premier vers de « La Nuit », et une troisième à propos d'un étang dans « Les Visions ». Mais cette paix, comme le silence, ne dure qu'un temps, pour faire place au trouble et au bruit. W. Floeck⁴ note dans « La Solitude » l'originalité remarquable de l'alternance du serein et du tourmenté. Les « travaux intestins » qui ouvrent « Les Visions » convoquent en effet un imaginaire terrestre tout de profondeur et d'intimité, au coeur de la matière et de soi pour y trouver le repos, mais où finalement on ne trouve qu'une agitation méconnue, désordonnée et sombre, une puissance de destruction et de mort présente dans toute matière vivante. Furetière⁵ signale d'ailleurs qu'« intestin » se dit

¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, « Chapitre 1 : Les rêveries de l'intimité matérielle », III, Paris, José Corti, 1946, p. 111.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Avant-propos.

⁴ *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 175.

⁵ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

aussi de ce qui est caché et difficile à soigner, une sorte de mal incurable. La solitude favorise ainsi la confusion, la rêverie trop poussée, car rien ni personne n'interrompt l'imagination vagabonde et féconde en chimères. L'absence de tout être humain rend le poète vulnérable à l'assaut de la mélancolie, des visions fantastiques et des peurs. Cette perturbation vient d'une intériorisation des forces nocturnes du chaos qui, trouvant leur pendant enfoui dans la forêt primordiale, se mettent à s'exprimer, « il semble qu'une nuit intime qui garde nos mystères personnels se mette en communication avec la nuit des choses »¹. Le locuteur est descendu en lui-même, dans les replis de son humeur où il a rencontré les images de ses peurs primordiales et primitives. La mélancolie naturelle du poète est de plus ranimée par la mort récente et violente de l'ami, chagrin qui ravive aussi la peur de sa propre mort. Sa vie est envahie de pensées de mort issues à la fois de son génie, du chagrin qui l'accable et de la folie qui le guette en cet état de relâchement de son imagination. Dans le vers 126, il déclare que la nuit a « plongé » son âme dans « l'horreur », ce qui rejoint l'image des « travaux intestins » : il plonge dans les profondeurs de ses noirceurs intimes. Il voit ensuite dans les vers suivants l'aspect nocturne de toute chose en plein jour, car il connaît désormais les forces obscures de la nature, il sait aussi qu'elle peut être corrompue par le démon, qu'un danger couve en elle et que la nuit est au cœur de l'homme. Le verbe « troubler » dans le vers 84 des « Visions » signifie selon Furetière² rendre obscur et opaque autant que secouer de passion. Ainsi les fantômes révèlent l'obscurité que l'on a en soi, réveillent la peur ancestrale de la mort, la peur enfantine du noir. La peur est un sentiment archaïque, reptilien même, et la raison ne peut lutter contre ses signaux. Dans les vers 67 et 68 des « Visions », elle reste présente malgré l'assurance « que ce fut une erreur », comme un paradoxe insoluble. Jean Delumeau, dans *La peur en Occident*, montre qu'une période d'instabilité sociale et politique comme la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle crée une instabilité psychologique et que le malaise de la civilisation se ressent à travers les productions de son imaginaire. Cette période est traversée de fantasmes morbides, les images qui leur sont associées sont principalement le satanisme, la diabolisation des femmes, la peste et la sorcellerie. La peur de la mort et de l'enfer les englobe toutes. Dans les vers 168 et 169 des « Visions », l'amour ne devient-t-il pas un « oiseau funeste » qui apporte « une horrible peste » ? L'activité occulte de la nature a été révélée au mortel qui souhaitait au contraire un sommeil paisible fait d'inconscience et d'oubli.

¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1946, p. 24.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

Le sommeil pour le mélancolique des « Visions » n'est donc pas indiqué, à coup sûr il sera rempli de cauchemars. Dans la première strophe :

Le cœur plein d'amertume et l'âme ensevelie
Dans la plus sombre humeur de la mélancolie,
Damon, je te décris mes travaux intestins,
Où tu verras l'effort des plus cruels destins
5 Qui troublèrent jamais un pauvre misérable,
À qui le seul trépas doit être désirable.¹

Son corps et son esprit sont fatigués de lutter contre la peur. Outre un lexique de l'effort – « travaux », « effort », « troublèrent » – une allitération en [r] et en [l] parcourt la strophe comme un râle, un soupir d'agonie « misérable ». L'absence de verbe dans les deux premiers vers témoigne d'un état d'apathie et d'inaction suite à des efforts violents pour résister physiquement à la peur et à la tentation des visions. Les consonnes bilabiales abondent : « b », « p » et « m », mimant le relâchement des muscles autant que l'implosion de l'être exténué. L'expiration semble difficile et éreintée après que le souffle a été détraqué par des frayeurs successives. Dans le vers 82, il dit encore : « je m'efforce », dépensant énergie et courage pour combattre la peur toujours présente. On assiste à un effondrement de l'individu devant les hallucinations de la folie ou devant la force des puissances de négation, l'anti-nature et le diable. La folie est bien elle aussi une forme d'écrasement, le corps privé de raison est plus lourd que jamais, il cloue le fou au sol, parmi le grouillement terrestre. L'oiseau nocturne du vers 80 de « La Solitude » a, selon Bachelard², ce vol lourd caractéristique d'une imagination aérienne malade, c'est un vol qui atterre alors que l'imagination aérienne saine doit être légère. Bergson dit aussi que si l'on sent trop vivement le monde alors « comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses »³. Chez Saint-Amant, l'imagination terrestre a permis à l'âme de sentir l'âme du monde, les secrets de la matière, sa noirceur intime, dense et confuse.

La mort est alors longuement appelée dans les vers 152 à 160 des « Visions », moins par affliction de la perte d'un ami que par épuisement. Le poète est assailli de visions en ces temps injustes et "pré-apocalyptiques" où la mort de Molière, et celle du poète figurée dans l'évanouissement, prédisent la mort de toute chose, de « la mort elle-même » comme il le disait dans « Le Contemplateur ». Elle est le seul moyen d'échapper aux visions qui l'annoncent et finalement, on revient au vers 6 des « Visions » : « le seul trépas doit être

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 125.

² *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd., 1990, pp. 256-270.

³ *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 11.

désirable ». Le locuteur au terme de son épuisant parcours, de sa plongée en soi et dans les ténèbres du monde, a retrouvé la pulsion de mort, la *libido moriendi*, contenue dans chaque cellule de son corps, la profondeur occulte de la matière et sa puissance de destruction. Les alchimistes ont ainsi souvent fait vivre substantiellement l'image matérielle de la mort comme « une dissolution matérialisée »¹. L'homme n'a plus seulement peur du squelette, mais des larves – comme la « limace » de « La Solitude » –, des cendres, de la poussière, l'imaginaire alchimique apporte un pessimisme de la matière, un « rêve d'hostilité qui enracine dans l'intime la division du simple, la contre-substance »², le repos est nié dans l'être qui est agitation pure. Dans les vers 157 et 158 des « Visions », il parvient néanmoins à redevenir léger comme une « ombre » et comme les « Esprits sans corps », délivré de la pesanteur de la matière, de la lourdeur du monde, de ses dangers écrasants, de la prison de la folie et des erreurs du corps. La mort apparaît alors comme un « espoir d'apaisement »³, une fuite du mouvement perpétuel et saoulant du monde, un « asile au nostalgique de la permanence »⁴ ou de la constance amoureuse comme Tirsis. Mais le désir de mort qui anéantit le corps et l'esprit a entre temps libéré son imagination macabre et fantasque, aussi vaine que la vie de l'homme qui n'aspire plus alors, épuisé, qu'au néant « dans un monde devenu vide et gratuit »⁵.

C) Peur de la prolifération et du chaos

a – Nostalgie de la stabilité

La littérature baroque produit des personnages voyageurs qui incarnent l'inconstance et la « fuite dans la solitude de la nature »⁶, d'où le succès de « La Solitude » de Saint-Amant, libre loin des contraintes de la société, comme Viau ou Tristan. Mais derrière ce besoin se cache la « nostalgie de la nature de l'Ancien Régime »⁷. Derrière la vie dans la nature, symbole de liberté, se cache l'échec de l'aristocratie qui ne peut se défaire de ses principes de chevalerie pour s'adapter à l'évolution historique. Prise de conscience de la fragilité et

¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1946, p. 70.

² *Op. cit.*, p. 74.

³ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 109.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Op. cit.*, p. 110.

⁶ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 271.

⁷ *Loc. cit.*

nostalgie de l'avant sont les prémices d'une plongée dans le chaos, vers la prolifération d'images fantastiques animées de mouvements non maîtrisés.

« Les incertitudes de la vie socio-politique et l'inquiétude du salut développent le sens de la fragilité plus qu'elles n'assoient la possession tranquille de la vérité intellectuelle ou du repos moral »¹. Dans les vers 71 à 74 de « La Solitude », « décadence » rime « insolence » et « ruiné » avec « mutiné » comme pour signifier un insidieux rapport de cause à conséquence. Le « bois maudit » grince de vétusté comme le reste des « Châteaux ruinés », renforçant ainsi l'impression de déchéance et d'instabilité de ce lieu jadis civilisé. Tristan L'Hermitte dans « Les Terreurs nocturnes » décrit son embourbement dans une mare étrange :

Une ronce m'a piqué,
Sous mes pas la terre tremble,
Et mon cheval a manqué
Des quatre pieds tout ensemble.
5 Nous voila tout embourbez
 En une mare invisible².

L'« Ode »³ de Théophile de Viau décrit aussi la traversée d'un lieu instable où « les pieds faillent à [s]on cheval ». La Solitude et la fragilité de la condition de l'homme ont toujours été chantées par les poètes depuis leurs retraites sauvages, « lieu d'où juger le monde et où chercher la stabilité qu'il ignore »⁴. Mais la présence dans ces recoins pavés de ruines, recouverts de « crapauds » et de « couleuvres », habités de « sorciers » et de « démons », met en cause une source d'instabilité plus propre à la période baroque : la curiosité des hommes de la Renaissance qui a apporté l'effondrement du « plancher », de la solidité des choses et des êtres, qui a conduit aux troubles que connaît la société du début du XVII^e siècle.

L'oubli de la situation présente dans la contemplation des chimères est un prolongement de la retraite dans un lieu solitaire. Mais d'un autre côté, c'est dans ce lieu que l'imagination forge les images chaotiques, démoniaques et apocalyptiques qui correspondent aux temps présents. Les mêmes vers 71 à 74 de « La Solitude » montrent une sympathie du locuteur inquiet avec le décor : les ruines de l'âge des chevaliers et des valeurs qu'ils portaient, ridiculisées mais ravivées par Don Quichotte, les vestiges plus ténus et plus anciens du temps de la « Naïade superbe » et des « Nymphes », symbolisent la nostalgie d'une certaine fixité que la « décadence » et les « Ans mutinés » ont attaqué, que la forêt a recouvert. Hommes et dieux ont perdu depuis longtemps leur relation privilégiée, ils sont tout

¹ B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, P.U.F., 1996, p. 35.

² « Les Terreurs nocturnes », *Vers héroïques*, 1648, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, pp. 80-84.

³ « Ode », *Les Œuvres*, 1621, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, p. 72.

⁴ B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, P.U.F., 1996, p. 69.

deux devenus allogènes au monde en s'éloignant les uns des autres, et mille ans de Moyen-âge ont été balayés par la Renaissance qui ne laisse que du mouvement et des doutes, qu'« un présent à oublier dans la remontée des temps ou des lieux lointains, conservatoires des valeurs que l'aujourd'hui menace ou méconnaît »¹. Dans les vers 73, 95, 102 et 103 de « La Solitude », le passé affleure dans la forêt qui l'a recouvert, le protégeant et le plaçant hors du monde, comme sait le faire aussi l'imagination. Dans « La Chambre du débauché », ne rappelle t-elle pas « Hommes, châteaux, Bois, Eléphants » ? C'est le temps des chevaliers, les temps plus anciens encore des bergers antiques pour lesquels le locuteur de « La Solitude », du « Contemplateur » et de « La Chambre du débauché » nourrit une nostalgie discrète et parfois ironique. Sa muse reste fondamentalement mélancolique et son âme résonne aux gémissements des ombres du passé, comme celle de la bergère autour du « squelette » de son amant.

Le château de Bicêtre cité au vers 154 des « Visions » ressemble aux ruines de « La Solitude », il évoque à la fois la nostalgie des temps passés et une sombre prédiction des temps futurs : les constructions des hommes sont comme eux périssables et la précarité de l'ordre qui le fait encore tenir debout miraculeusement le réduira bientôt en poussière. L'expression de la perception du monde devenu chaotique des « Visions » en particulier est donc le fait de « toute une culture nostalgique de la transparence et du sens immuable »², mais qui néanmoins se complaît à exprimer la complexité et la confusion, sources de richesses autant que de peurs. Saint-Amant ne semble par remettre en cause la bonté et la sagesse de Dieu par le constat de la présence du mal, comme certains libertins le faisaient alors. L'homme, sa curiosité et sa vanité sont la source du mal, cause de la prochaine et même imminente inversion du monde, de l'Apocalypse, du retour au chaos et au désordre primordiaux.

b – Peur et fascination du chaos, le topos du monde inversé

On constate en effet une fascination du baroque pour les forces destructrices du chaos qui symbolisent le monde devenu incompréhensible et proche de sa fin que de nombreux signes indiquent. E. d'Ors va même jusqu'à dire que le baroque « vend son âme au diable »³.

Quand règne le silence et les ténèbres, le premier indicateur d'une perturbation est le bruit. Dans le vers 61 de « La Nuit », les tons « ensembles confondus » évoquent le désordre

¹ *Op. cit.*, p. 89.

² D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 125.

³ *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935, p. 104.

et le chaos qui ressurgissent la nuit d'où ils sont issus. L'« horreur » des « ténèbres » traduit cette angoisse du bruit annonciateur d'un déchaînement apocalyptique des forces de la nature et de la surnature, auxquelles Dieu aurait lâché la bride et sur lesquelles les hommes n'auraient plus aucune prise. Il se trouve que l'amant qui croyait à une nuit calme où tout dort, prend conscience qu'il existe une vie dangereuse et folle dans la nuit. Dans la perspective chrétienne, la nuit et les ombres appartiennent « aux forces du mal, c'est-à-dire à des puissances de négation »¹ qui aspirent à détruire la Création. Le silence de la « paisible nuit » « abandonne » les ténèbres, il est brisé par un cri d'horreur qui « le détruit », les unités syntaxiques brèves et le peu de ponctuation de la phrase accentuent encore la division et la confusion. L'étymologie du mot « frayeur », que l'on relève entre autres dans le vers 239 du « Contemplateur », est intéressante : il s'agit d'une peur née d'un bruit fracassant et imprévu, Ménage² et Furetière³ soulignent aussi la soudaineté. La frayeur rompt ainsi le silence et apporte le trouble et le désordre à la fois dans l'homme et autour de lui.

Le *topos* du monde à l'envers peut être débusqué dans quasiment tout notre corpus. Ainsi dans les vers 348 à 360 du « Contemplateur », il ne s'agit plus de merveilles mais de miracles, d'une action directe de Dieu dans le monde. Les codes du monde réel sont inversés on voit « sortir du tombeau les morts » (vers 350), « Les Etoiles tombent des Cieux » (vers 411), « La Mer brûle comme eau de vie » (vers 417), « La Nature est exterminée » (vers 432), etc., comme dans l'« Ode » de Théophile de Viau, vers 17 à 20 :

Le feu brûle dedans la glace,
Le soleil est devenu noir,
Je vois la lune qui va choir,
Cet arbre est sorti de sa place.⁴

La nature devient surnature quand les morts sont ressuscités, comme dans « Les Visions » lorsque l'âme de l'aïeul du locuteur ou le « spectre d'ossements » venait peut-être lui annoncer sa résurrection, ce qui ne pourrait qu'être l'œuvre de Dieu. Dans le vers 86 des « Visions », l'adjectif interrogatif « qui » sous-entend que pour le locuteur à cet instant, les fantômes sont des messagers d'une instance supérieure. Ils ont quitté leurs « manoirs taciturnes », leurs tombeaux, ont inversé le cours naturel des choses pour annoncer quelque chose au poète, ils sont un signe possible de l'Apocalypse prochaine. La mort de Molière, profondément injuste et contre-nature, semble aussi un signe précurseur et sa « vaine et pâle

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 115.

² *Les origines de la langue française* [en ligne], Paris, A. Courbé, 1650, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ « Ode », *Les Œuvres*, 1621, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, p. 72.

image » peut annoncer son retour en même temps que la punition divine qui frappera son assassin. Tout s'inversera alors, seuls les méchants prendront une apparence conforme à leur âme dans l'Apocalypse du « Contemplateur », hideuse et « difforme », contrefaite et choquant la nature, mais finalement dans l'ordre des choses. Du vers 409 à 440 de ce poème, le monde s'inverse méthodiquement, se détruit, se distend, se disloque et retourne au chaos primordial : l'équilibre précaire de la nature se défait, le soleil se consume, le feu gagne tout, domine tous les autres éléments, « la Nature est exterminée », le temps même s'arrête au vers 433 avec la métaphore de ses ailes qui brûlent dans les vers 435 et 436. Le danger qui couvait dans les ténèbres du vers 232 se concrétisent, le désordre latent sous l'équilibre apparent de la nature s'exprime, peut-être déclenché par la curiosité des hommes, les avancées de la science. Au sujet du motif baroque du monde inversé, J.-J. Wunenburger dit que

[...] l'apparente identité de notre monde ne peut, en effet, révéler sa nature cachée qu'en étant confrontée à son anti-monde, à son inversion en miroir. [...] Dès lors l'image véritable des choses se révèle ambiguë, tissée indissolublement d'ordre et de désordre, de réalité et de leurre, de raison et de déraison¹.

La colère de Dieu se déchaîne pour la punir, après avoir multiplié les signes en guise d'avertissement, il envoie le feu comme il avait envoyé l'eau du déluge dans les vers 51 à 70. Si les « feux volants » des « Visions » sont des astres – telle est une des définitions possible des « feux » dans les dictionnaires de l'époque – alors on peut les rapprocher des étoiles qui « tombent des Cieux » dans la description de l'Apocalypse du « Contemplateur », et le « Fantôme » pourrait être un avant-goût de l'inversion du monde qui se produira ce jour-là, le retour des morts. Les vers 133 à 140 des « Visions » présentent une inversion du monde comme dans « Le Contemplateur », la nature d'un jour d'été devient celle d'une nuit d'hiver, la beauté et le calme deviennent laideur et danger : les « cygnes » s'opposent aux « corbeaux », le verbe « voir » au verbe « sembler », l'immobilité « paisible » à l'agitation de ceux qui « nagent », l'« étang » à une marre de « sang ». Les songes et visions, les fantômes messagers devaient-ils donner au poète la capacité de voir le monde tel qu'il serait bientôt ? Guillaume Peureux retrouve même le *topos* du monde inversé dans « La Chambre du débauché » :

"La chambre du desbauché", cette pièce obscure dans laquelle on pénètre par une porte minuscule qui contraint celui qui désire y rentrer à se mettre à genoux 33, n'est pas seulement sale : tout n'y est que désordre, laideur, misère, tourment et déplaisir. C'est en somme un monde à l'envers dont la perception par le poète semble à la fois amusée et révoltée².

¹ *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., réimpression de 2006, pp. 108-109.

² « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 197.

Dans « Le Mauvais logement » en revanche, il s'agit davantage d'une invasion, mais il est possible de la lire comme une inversion du cours normal des choses : à partir de la description burlesque du locuteur dans des draps sales et une atmosphère à la fois puante et habitée, avec l'entrée en scène des farfadets « peu à peu le comique se grippe et grince de l'invasion de ces monstres fantasmatiques »¹.

La réversibilité étudiée par Philippe Dubois² dans la figure de la métaphore est un effet rétroactif des sens qu'elle diffuse, mais la réversibilité de la métaphore réside aussi dans sa capacité à donner à voir l'envers du monde, du moins ce qui se cache sous les signifiants et les signifiés. Elle laisse deviner l'anti-monde. C'est ainsi que Mademoiselle de Gournay a défendu la « discordance, la turbulence et la confusion »³ qu'on reprochait à certaines métaphores. Durant la querelle de la métaphore, dans le premier tiers du XVII^e siècle, les malherbiens ont critiqué chez certains baroques une tendance « vicieuse »⁴ de la métaphore qui devient suspecte si elle n'est pas assez discrète : trop concrète et elle devient sale, trop énigmatique et elle devient obscure. Celles du « Mauvais logement » qui semble faire de la couverture une créature vivante auraient sans doute été jugée trop concrète, tout comme les nombreuses métaphores humanisant le mobilier de « La Chambre du débauché ». Ce que P. Dubois⁵ appelle le « signifié de départ », ou l'« opérande », aurait été jugé trop bas pour bénéficier d'une figure telle que la métaphore. Pourtant, c'est justement cette vie active des choses dans le monde qui soulève la vague angoisse du monde renversé, devenu fou. La métaphore du mur qui « gémit en soi-même » et « s'effraye » dans les vers 138 à 140 des « Visions », ainsi que celle du « lierre tortu » qui le « tient enlacé », témoignent encore de la vivacité de « l'ancien cosmos analogique »⁶ qui fondait la validité de l'esprit métaphorique « sur les similitudes et les correspondances entre les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres »⁷. Pour les opposants à ce type de métaphore, elle était « une des marques de notre condition pécheresse »⁸. Mais ce reproche souligne aussi la capacité de la métaphore à retrouver le fonds nocturne en chaque chose, ce fonds qui peut tout inverser. La métaphore du « Mauvais logement » dans laquelle l'âme du locuteur se voit « donner le moine » concrétise quant à elle fortement ce qu'il y a de plus spirituel : l'âme

¹ *Op. cit.*, p. 198.

² « La Métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le français moderne*, 1975, n°43, pp. 202-213.

³ J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1976 [1968], p. 62.

⁴ *Op. cit.*, p. 61.

⁵ « La Métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le français moderne*, 1975, n°43, pp. 202-213.

⁶ J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1976 [1968], p. 67.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Op. cit.*, p. 68.

devient semblable à un orteil de moine tiré par le fil d'un page malicieux, quoi de plus fou et de plus irrévérencieux ? La métaphore, quand elle inverse le monde et les codes de l'esthétique, introduit le fantastique dans la réalité, met en mouvement les images fixes, amène plaisamment et sans conséquences l'idée somme toute angoissante du chaos.

Mais le chaos peut aussi être une tentation, tentation de la liberté jusqu'au danger de l'animalité. En plus du sabbat qui dans « La Solitude » et « Les Visions » diffuse un parfum de licence, les « malicieux ébats » des rats devenus des farfadets ont une connotation sexuelle, connotation que l'on retrouve avec l'incube qui chevauche ensuite le locuteur. Les démons sont des tentateurs qui accrochent les hommes par leurs faiblesses et leurs inclinations pour les amener au diable, telle était peut-être l'intention des farfadets échappés du sabbat qui réussissent surtout à effrayer le locuteur, bien que ce dernier reconnaisse que sa « visière en est fascinée ». Le Loyer dans son *Histoire des spectres* (I, 9) dit que « le proverbe français ne serait autrement vrai, que où il y a belles filles et bon vin, le lutin hante », ce qui rejoint le sabbat et les « ébats » des « Démons follets » de « La Solitude ». Les contraintes morales de la société tombent lors du sabbat, véritable scène de débauche qui laisse libre cours aux ténèbres de la chair peccamineuse. La magie qui y est pratiquée est « synonyme de liberté par rapport aux contingences matérielles »¹, mais aussi d'« excès, [de] désordre et [d]anti-naturel »². Elle introduit également le désordre par la métamorphose et le changement, « la magie concurrence alors (les) Dieu(x) pour le pouvoir de création et de transformation du monde »³. Dans la tragédie à machine et l'opéra, le magicien est souvent le responsable des changements de décors qui se succèdent, agréables ou sinistres. Au début du siècle, l'amour des fêtes et le progrès technique renforcent encore la présence de la magie et les autres genres littéraires ont du mal à rivaliser avec la fascination de la scène. Les intentions du magiciens sont toujours douteuses, par la curiosité du personnage et son commerce diabolique, il apparaît comme « un vecteur de chaos dans un monde déjà inconstant et compliqué »⁴. A. Gutierrez-Laffond donne aux magiciens la fonction d'inquiéter : « cachés ou inexistantes, ils ont pour mission de tourner le miroir »⁵, la magie est « la menace du chaos sur l'harmonie du monde »⁶. Même si on peut objecter que le magicien n'est pas en lui-même l'incarnation du

¹ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 412.

² *Op. cit.*, p. 413.

³ *Op. cit.*, p. 414.

⁴ *Op. cit.*, p. 474.

⁵ *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVIII^e siècle en France*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998, pp. 217-218.

⁶ *Loc. cit.*

mal, il est davantage le coupable idéal dans la pastorale, tentateur et maléfique, et lorsque Saint-Amant lui préfère la dénomination de « sorcier », il accentue encore cette coloration.

Sous l'action du diable, le monde est perverti, « le démon incarne l'anti-nature qui met tout à l'envers : donnant le pouvoir aux instincts sur la raison »¹, faisant de l'homme une bête et de la bête un monstre presque humain, comme les rats du « Mauvais logement ». Dans « Le Contemplateur », le diable n'agit pas, néanmoins l'« Homme marin » paraît bien plus civilisé que l'« oison à la broche » du « Mauvais logement » dans son méchant lit ou que le « lièvre sans os dans un pâté » du « Paresseux ». Les loups-garous de « La Nuit » représentent la sauvagerie, c'est un des sens que relève Richelet², des hommes revenus à l'état sauvage et dont la proximité avec l'animalité n'est pas sans rappeler les grotesques et le chaos qu'ils figurent. Furetière³ dit que le loup-garou peut être un « homme bourru et fantasque, qui vit seul et éloigné de toute compagnie », un homme plus proche de l'animalité que de la civilisation, un homme qui n'est plus un homme, un monstre dont il faut se méfier. Selon la théorie répandue du macrocosme et du microcosme, « certaines images de destruction se présentent non seulement pour elle-même, mais pour ce qu'elles signifient dans l'ordre du psychique, assailli par l'antinature »⁴, la crainte de l'inversion, du retour à l'animalité fait ainsi son entrée dans « La Nuit » avec le personnage du loup-garou.

c – La forêt comme refuge pour le chaos

La forêt est à la fois le refuge du paganisme, du désordre, de la variété, de l'ombre nocturne et de la liberté licencieuse en l'absence de lois autres que celles de la nature. Il s'agit dans la forêt de mesurer le « coefficient structurel du risque, pour la liberté, de se perdre au jeu de la cruauté sauvage et monstrueuse d'une nature hérissée de pièges »⁵. Cette forêt est le cadre privilégié de « La Solitude » et de « La Plainte de Tirsis », mais elle apparaît aussi subrepticement dans l'imaginaire qui s'exprime dans « La Chambre du débauché ».

Les « Bois qui se trouvèrent / A la nativité du Temps » de « La Solitude » sont dépourvus d'hommes, ces derniers d'ailleurs ne pourraient rien contre les « aulnes, [les] saules, et [les] osiers, / A qui le fer n'est point nuisible » (vers 43 et 44). Le premier abord

¹ *Op. cit.*, p. 115.

² *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*. Paris : Presses universitaires de France, 1988, p. 113.

⁵ M. Prieur, « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 110.

paisible de la forêt n'est donc pas dépourvu de forces, seulement elles sont encore assoupies. Du « Marais paisible », lieu de sabbat, dont la description se prolonge sur trois strophes, le locuteur passe aux « vieux Châteaux ruinés » que la forêt a recouvert de sa puissance sauvage, elle en a fait le vivier d'une faune mortelle : sorciers, démons, couleuvres, hiboux, « orfraye », lutins, limaces, squelettes, etc. La forêt en effet abrite le principe de mort car elle « enveloppe des poches de désordre et des cendres de destruction »¹. Elle est aussi source de vie, d'une vie d'ombre, tout comme le dragon son principal occupant dans lequel couve « le désordre et la fureur dans l'ordre compact, calme et souverain de la nature »². La forêt terrifie et happe l'homme qui y puise sa force loin de la cité amollie, tout en y retrouvant l'angoisse du chaos. Selon Collin de Plancy :

Les forêts sombres sont des lieux ou, comme dit Leloyer (Leloyer, *Histoire des spectres ou apparitions*, ch. IV, p. 344), les diables se mêlent avec les sorciers. Ces diables y font leurs orgies commodément sous la feuillée, et il n'y a pas de lieux où ils se rendent plus volontiers visibles³.

C'est cette forêt de la confusion morale est la « selva oscura » de Dante que l'on reconnaît dans le « sabbat » des sorciers et les « ébats » des « Démons follets ». Dans « La Chambre du débauché », Saint-Amant est le seul à voir des « châteaux » et des « bois » dans les « nues », Régnier et Ronsard n'en voyaient pas. Ces éléments ont un arrière-goût de romans de chevalerie, encore très lus au XVII^e siècle et, bien que raillés par le poète dès la strophe suivante, encore capables d'éveiller un imaginaire signifiant. Il reste au chevalier de la Manche et au poète l'imagination pour recréer le décor des temps héroïques où les forêts abritaient géants et dragons. Ces forêts médiévales sont aussi celle des hors-la-loi, celle où l'on peut imaginer tout trouver, magies et « chimères cornues ». C'est cette forêt qu'évoque Théophile de Viau dans sa « Solitude » :

Ici vivent les loups-garous ;
Jamais la justice en courroux
Ici de criminels de cherche⁴.

Il s'agit de forêts nocturnes, en marge des villes, peuplées de sorciers comme ceux de « La Solitude » et des « Visions », d'alchimistes et autres nécromanciens, qui y concoctent des méfaits en hérétiques, à l'ombre de la loi de Dieu et des hommes. Dans la forêt du *Roland*

¹ *Op. cit.*, p. 108.

² *Loc. cit.*

³ *Dictionnaire infernal* [en ligne], Henri Plon, 1863 (6^{ème} édition), <http://gallica.bnf.fr>.

⁴ « La Solitude. Ode », dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 1, pp. 203-204.

Furieux de L'Arioste, « la cité moderne montre qu'elle s'abandonne à des pulsions et à des forces incontrôlées »¹.

La forêt chez Dante n'était pas seulement le refuge mais l'allégorie du péché, un monde sinueux privé de la voie droite de Dieu où l'âme en perdition se trouvait coupée de la grâce. Dante est la première occurrence littéraire pour un motif devenu un archétype : la peur de la forêt qui, contrairement aux récits médiévaux, n'a pas d'objet spécifique, « à la limite de l'angoisse existentielle »². C'est cette peur sourde, cette « horreur » qu'inspire le « bois solitaire » à Tirsis. Tristan L'Hermite dans « Les Terreurs nocturnes » ne s'écrit-il pas :

O cieux ! quel fâcheux arrêt,
Quel calice faut-il boire,
De passer une forêt
Durant une nuit si noire ?³.

R. Harrison remarque que très tôt dans l'histoire littéraire les forêts ont été des scènes de l'inconscient, comme le rêve, Montaigne précisait à ce propos que « le songe touche à la nature ténébreuse de la conscience et notamment à la conscience coupable »⁴. Pour lui, l'homme est « ignorant et ténébreux »⁵, la forêt lui donne un espace pour exprimer ses pulsions coupables et pour se confronter à son ignorance et à ses peurs. Les lieux de nostalgie lyrique que seraient devenus les forêts avec l'« âge d'homme »⁶ de la Renaissance n'ont pas pu effacer la « selva oscura ». Celle-ci ressurgit chez Saint-amant, Viau et Tristan comme motif privilégié pour traduire les doutes de l'homme baroque pris dans la tourmente de la révolution de ses connaissances de la matière et de lui-même. « L'art n'a pu exorciser les frayeurs archaïques. L'humanisme renferme en lui le germe du risque d'achopper aux ruses de la nature »⁷. C'est sa puissance de destruction qui engloutit peu à peu les ruines des châteaux de « La Solitude », la nature peut toujours se retourner contre l'homme, et l'hostilité quasi surnaturelle qu'elle manifeste parfois envers lui le dissuade d'y trouver du repos, comme ce pauvre Tirsis contre lequel « tous les objets » dans la forêt « semblaient

¹ R. Harrison, *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2010, p. 155.

² *Op. cit.*, p. 130.

³ « Les Terreurs nocturnes », *Vers héroïques*, 1648, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, pp. 80-84.

⁴ G. Mathieu-castellani, « Veiller en dormant, dormir en veillant : le songe dans les *Essais* », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 232.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ R. Harrison, *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2010, p. 145.

⁷ M. Prieur, « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 109.

conspirer ». Dans l'« Ode »¹ de Théophile de Viau, un « arbre est sorti de sa place », franchissant allègrement le pas du merveilleux.

d – La crainte de la puissance de prolifération de la nature

La diversité du monde connu ne cesse de croître, l'individu devient de plus en plus petit dans le mouvement et le fourmillement qui lui font songer que, peut-être, le retour au chaos est proche, il le reconnaît dans chaque ombre, dans chaque nuit. L'obscurité, en ôtant la vue distincte, favorise l'imagination qui peuple tout de monstres, de choses qui n'existent pas, symboles d'un monde désordonné et incompréhensible, opaque et grouillant.

La monstruosité est non seulement un mélange impur, contre-nature, voire surnaturel, mais aussi « la face obscure de la Nature »² qui peut tout, le laid comme le beau, l'inoffensif comme le dangereux. Telles sont les combinaisons monstrueuses du « Poète crotté » que Sophie Tonolo³ reconnaît comme un homme animalisé et végétalisé, du « grand Homme marin » du « Contemplateur », des « Loups-garous » de « La Nuit » ou de « La Solitude » de Viau qui mêlent l'homme et la bête sauvage, ou encore de la chimère du « Mauvais logement » et de « La Chambre du débauché ». L'homme lui-même est potentiellement multiple, il « loge en [lui] tout l'univers » selon la formule du « Contemplateur » (vers 90) et selon la théorie bien connue, reformulée au XVI^e siècle par Cardan, du macrocosme et du microcosme⁴. La rareté est nécessaire à la vision du monde de Cardan, les monstres se situent aux extrémités, mais la variété est essentielle à l'ordre car

dans un ensemble donné, seule l'existence des différences l'empêche de s'abîmer dans la confusion, et seule l'existence d'un ordre des différences le retient de s'effondrer dans le chaos⁵.

Mais, d'un autre côté, de nombreux auteurs, comme Desprez, Tesserand ou Belleforest, à la fin du XVI^e siècle s'inquiètent de la variété « où ils craignent d'apercevoir l'indice et la

¹ « Ode », *Les Œuvres*, 1621, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, p. 72.

² S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVII^e siècle*, n° 245, 61^e année, 2009, p. 650.

³ *Ibid.*

⁴ Conception du monde qui estime que, par le système des analogies, tout se retrouve dans tout. La Renaissance ajoute à l'analogie l'idée que, comme l'univers contient l'homme, ce dernier contient l'univers, est à lui seul un microcosme foisonnant, un concentré de forces desquelles jaillissent ses œuvres et son ambition infinie. Paracelse (1493-1541), Bruno (1548-1600), Cardan (1501-1576) et Campanella (1568-1639) apportent cette théorie en philosophie, en littérature, dans les sciences et les arts. Avec Bruno néanmoins, la pensée du macrocosme, de la totalité, devient impossible, par conséquent le microcosme qu'était l'homme y perd. A partir de là, cette théorie prend la voie de l'ésotérisme.

⁵ J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, p. 232.

conséquence d'un désordre intime du monde »¹. La malédiction de l'homme par Dieu après le péché originel aurait donné au monde selon Gemma « une horrible et pernicieuse confusion »². C'est donc la matière et non Dieu qui est l'auteur du mal, par le péché elle s'est détachée du tout et est devenue puissance de désordre : « la partie divine de notre intelligence a été atteinte : il nous en est venu des écarts d'imagination et une démesure des appétits »³. La variété n'est plus l'œuvre d'un dieu artiste, elle est désormais attachée au désordre et les monstres en sont une parfaite illustration. Cette variété exalte et désespère à la fois, l'homme est attiré par elle en même temps qu'il aspire à l'unité première. Dans la poésie de Saint-amant, la variété, non seulement de ton, mais de thème et même parfois de style, a de quoi dérouter, si bien qu'il lui-même signale les axes de basculement, comme dans « Les Visions », lorsqu'il s'agit de reprendre le « style funeste » qu'il avait quitté pour le burlesque. De fait, « la variété à l'œuvre dans chacun de ses poèmes déroute le lecteur et semble altérer la représentation à un degré tel que, en dernier ressort, on ne reconnaît plus rien »⁴. L'insertion de monstres composites, tel l'homme marin, la chimère et même la « Cocquesigrue », dans le « Sonnet » XLIX de la première partie des *Œuvres*, sont condamnés par l'*Art poétique* d'Horace qui prône la douceur des jointures, la « callida iunctura » et banni les compositions irrégulières, les mélanges d'éléments opposés, condamnés aussi par les *Méditations métaphysiques* dans lesquelles Descartes affirme que « même en s'adonnant à la composition la plus libre d'un monstre, l'imagination est pauvre, car elle ne fait que réunir en un même corps des éléments épars dans la nature »⁵. Mais quoi de plus adapté à la volonté d'exprimer les bouleversements du monde et des connaissances, ainsi que la confusion que cela entraîne dans les esprits et les imaginations ? La « chauve-souris » du « Mauvais logement » est un cas intéressant, c'est un inclassable, un oiseau nocturne qui a presque tout du rat et qui est la preuve que la nature a osé produire des monstres. Dans *Du Baroque*⁶, E. d'Ors signale que même Linné dans son *Systema naturae* était encore gêné par une telle créature et qu'il l'avait, avec d'autres, isolée dans son classement sous le nom de « paradoxa », comme une reconnaissance résignée du désordre de la nature.

¹ *Op. cit.*, p. 365.

² Cornelius Gemma, *De naturae divinis Characterismis...*, Anvers, Chr. Plantin, 1575, p. 81, cité par J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, p. 369.

³ *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, p. 369.

⁴ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 191.

⁵ D. Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) ». Klincksieck, *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n°308, p. 439.

⁶ *Du baroque*, Paris, Gallimard, collection « idées », 1935.

C'est à travers le morcellement de la nature que se manifeste le rapport à la réalité des baroques, ce n'est pas qu'un jeu.

A la découverte de la beauté du microcosme s'ajoute l'ébranlement de la confiance dans l'ordre harmonieux du cosmos et à la connaissance de l'abondance multiforme s'ajoute celle de l'effondrement d'un ordre canonique ou, du moins, de l'infaillibilité des lois cosmiques universelles¹.

Théophile de Viau est celui qui pousse le plus loin la fragmentation, mais la poésie descriptive de Saint-Amant cherche elle aussi à circonscrire cette diversité, comme pour borner sa prolifération, tout en s'effrayant de son inéluctable échec. Dans « La Chambre du débauché », les « entrechats » et « cent mille sortes de postures » évoquent la multitude dans une danse effrénée, la métamorphose incessante à travers les « singeries », rejoignant ainsi ce que disait Bachelard à propos de l'imagination terrestre : « tout ce qui est diffus n'est jamais vu dans l'immobilité »² et « tout amas nombreux et informe paraît comme un fourmillement »³. Les rats « mutins », donc révoltés, du « Mauvais logement » devenus des farfadets exécutent une danse sous la table, exprimée par le verbe « se démener » qui indique une désorientation, un mouvement qui a perdu son but ou qui n'en a jamais eu, l'agitation vaine qui caractérise le chaos. Cette danse rappelle à la fois les ballets enchanteurs et divertissants où la magie avait pour but de ravir le spectateur avec des enchaînements réglés par des nombres, et la danse du sabbat ou la danse macabre qui, elles, provoquent le frisson de l'incantation démoniaque. N. Courtès signale la proximité entre danse et magie, toutes deux cérémonielles et répétitives, mais elle précise qu'« à l'intérieur de l'ordre que symbolise le ballet, le motif magique en vient à manifester, en les concentrant, les forces du désordre »⁴.

L'expression du nombre dans notre corpus passe aussi plus simplement par la présence des véritables nombres comme « cent », « mille » ou « cent mille ». L'épicurisme qui imprègne la pensée des libertins du XVII^e siècle n'y est pas étranger. L'univers, pour Epicure, est constitué de corps, les atomes, en nombre infini, des « atomes » cités dans « L'Hiver des Alpes » de Saint-Amant et dans « Les Terreurs nocturnes »⁵ de Tristan L'Hermite comme une source d'angoisse : le locuteur a peur de ne trouver dans la forêt ténébreuse « que des atomes », le nombre et le désordre qui, provoquant une confusion, le ferait « évanouir ». Comme les atomes pour Epicure sont en nombre infini, il existe aussi une infinité de mondes,

¹ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 106.

² *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd. 1990, p. 226.

³ *Loc. cit.*

⁴ *L'Écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 312.

⁵ « Les Terreurs nocturnes », *Vers héroïques*, 1648, dans *Anthologie de la poésie baroque française*, J. Rousset, Paris, J. Corti, 1988, t. 2, pp. 80-84.

différents ou semblables au nôtre, dont la création est possible grâce aux intermondes. Et au sein de cette infinité, un monde est une organisation éphémère, ce que le hasard de la rencontre des atomes a fait, le hasard le défera, tout corps composé est voué, après une période de croissance et de maturité, au déclin et à la décrépitude. Ceci est vrai aussi bien pour la matière inanimée, que pour la vie, ou pour notre âme. Aussi le nombre et le mouvement associés réveillent-ils inmanquablement la peur de la mort et du chaos. L'impression de grouillement est forte dans « La Solitude », lorsque pour décrire la demeure des hiboux le poète évoque d'abord « mille trous ». La nature recèle des merveilles et des dangers en grand nombre, qui se cachent et « nichent » pour pulluler dans chacun de ses replis secrets, dissimulés à nos yeux humains ignorants mais curieux. L'imagination de Saint-Amant désire en effet fouiller la matière, pour cela la solitude et l'intimité sont propices. Cette imprudente quête mène au centre de la matière, là où tout est infini et multitude¹, cette curiosité agressive qui viole les secrets des choses cachées possède une puissance illimitée pour descendre dans l'infiniment petit. C'est ce que fait le contemplateur quand il parvient à voir dans le ver luisant tout un monde de métaphores merveilleuses, quand il découvre « en un si petit corps / [...] une si grande merveille ». L'infiniment vaste s'exprime, lui, dans les nombres vertigineux. Dans « Les Visions » on trouve ainsi « mille objets trompeurs » car le locuteur dans l'obscurité voit le multiple et la division infinie, la confusion chaotique originelle. « La multiplicité est agitation »², il n'y a pas de chaos figé, de même un ensemble de corps qui s'agitent paraissent toujours plus nombreux qu'ils ne le sont, « l'agitation est multiplicité »³. Ainsi les chimères du « Mauvais logement » sont au nombre de « cent » et composent une multiplicité de monstres eux-mêmes composites et qui se mêlent les uns aux autres puisqu'ils ne sont fait que de « lumière ». Cette prolifération engloutit le locuteur dans la foule hideuse au point d'avoir l'impression de mourir étouffé, de voir avec son âme les atomes de son corps se disperser à leur tour. Déjà, dès les premiers vers, il avait l'impression que les nuits elles-mêmes étaient « une douzaine ensemble ». Une telle multitude ne se peut embrasser par la pensée humaine et même par l'imagination, d'où le retournement dans « Les Visions » de la « fantaisie » en « frénésie ». Le vers 34 ne contient des mots que d'une ou deux syllabes, le morcellement est donc extrême et la confusion à son comble. Le « confus » est selon Richelet⁴ l'indistinct, l'obscur et le désordonné, mais aussi selon Furetière¹ ce qui est

¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1946, « Chapitre 1 : Les rêveries de l'intimité matérielle », III.

² *Op. cit.*, p. 59.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

brouillé ensemble et difficile à séparer. Il y a donc dans cet adjectif le nombre sans séparation, ce qui peut paraître paradoxal. Dans « Les Visions » les « sens » et les « mille objets » se mélangent et forment un magma hétéroclite, obscur et complexe. L'être disparaît dans le mouvement anarchique et la multiplication des apparences, si bien que l'on peut se demander si « la contemplation du muable ne mène [...] pas à une dissolution de la conscience »². Le désordre entre à l'intérieur de l'être qui cherche la substance « derrière le chatoiement des apparences »³ et y découvre le chaos.

A propos de la « limace » du vers 107 de « La Solitude », les dictionnaires de l'époque évoquent une coquille spiralée. Cet entortillement vient s'ajouter au pluriel de « couleuvres » qui sous-entend la formation de nœuds, et au « lierre tortu » qui croît sous le noyer pour développer un imaginaire terrestre du fourmillement et de l'entortillement des formes nombreuses. Le vers 79 présente une oscillation embrassée en [ø i i ø] qui vient encore renforcer l'effet d'enlacement. Les serpents présents aussi sous la forme d'« aspics » sifflants dans « La Plainte de Tirsis » rappellent la description que fait Bachelard de l'imagination aérienne de Blake, malade parce que trop terrestre : son vol se souvient d'être né douloureusement de la torsion du serpent devenu colonne vertébrale humaine. Pour lui en effet, « la genèse sort d'une géhenne »⁴ et « le redressé sort du tordu »⁵. On pense alors à la comparaison au début de « La Solitude » des ruisseaux avec des « serpents sur l'herbe » : alors que la nature n'offre encore à la vue que des beautés, ces créatures à l'aura maléfique apportaient déjà une note inquiète au tableau, comme un avertissement que, sous la paix et le calme apparents, le danger et la tentation du chaos veillent. Saint-Amant, comme annoncé dans les premiers vers, ramène ainsi l'être humain aux origines, en fouillant sous la quiétude apparente dans le chaos terrifiant et libre des commencements, alors que tout n'était que désordre et confusion.

R. Harrison montre que « la forêt et le monde qui la porte et la prolonge, induit un dénombrement jusqu'à l'infini des éléments de sa texture serrée »⁶. Elle suggérait que « l'humanisme le plus triomphant est tributaire de la force et du dynamisme d'un monde illimité, inexorablement souverain »⁷. L'homme n'est qu'une « floraison minuscule, locale et

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

² D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 175.

³ *Op. cit.*, p. 177.

⁴ G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd. 1990, p. 96.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2010, p. 112.

⁷ *Loc. cit.*

éphémère de cette poussée cosmique invincible »¹. Le fini et l'infini, jusque là séparés, coïncident désormais. D'un point de vue théologique, les forêts sont l'anarchie de la matière et pour Descartes en 1636, la retraite est aussi une manière de dominer la confusion du réel pour parvenir à le penser et à en dégager les lois². Les « lieux remplis de ténèbres » du vers 84 de « La Solitude » représentent les lieux du chaos primordial, mais aussi contemporain. Ce n'est pas le vide, au contraire, c'est une plénitude surpeuplée et anarchique, c'est un noir « rempli » et l'effort de la rêverie découpe dans les formes vagues et obscures des figures fantastiques qui n'aspirent qu'à être achevées et dégagées, des ombres parmi les ombres, comme les « fanfreluches de lumières » et comme les « crachats » sur les murs de « La Chambre du débauché ». Dans « Le Contemplateur », le locuteur parle d'une « recherche profonde », au cœur de l'activité secrète et cachée de la nature, de sa face occulte qui renferme comme une source de dérèglement, de déchaînement de forces inconnues et d'une variété confuse.

* *

*

L'étendue de l'inconnu semble paradoxalement d'autant plus vertigineuse que les découvertes s'accumulent. Ces dernières ne font en effet que mettre en évidence l'ignorance de l'homme et le fait qu'il n'y a aucune raison pour que cette ignorance ne perdure pas. D'autre part, plus l'homme découvre, plus il se montre curieux, une curiosité qui peut l'amener à se fourvoyer dans l'ésotérisme et l'occulte, mais surtout dans la vanité, si bien que la punition apocalyptique est crainte. Chez Saint-Amant, le rire sardonique, rire violent et véritable condensé du châtimeur divin, extériorise certes l'ignorance et le néant de l'homme, mais il le lui jette aussi à la face. Le sourire sur une figure grotesque peinte par la fantaisie de Saint-Amant est nécessairement sardonique. Dans notre corpus, ce dernier découvre la face nocturne et mortifère de chaque chose, il fait un « effort de traduction sensible ou allégorique des hantises profondes, immémoriales, partagées par ces hommes plongés dans un univers qui, à bien des égards, leur reste mystérieux »³. Le baroque retrouve l'indicible, cherche dans les profondeurs de l'homme ce qu'il y a de plus noir et de plus primitif, prend conscience que la peur est une émotion première, un des premiers moteurs de ses actes et de ses pensées dans la

¹ *Loc. cit.*

² B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, P.U.F., 1996, p. 10.

³ J.-P. Chauveau, *Anthologie de la poésie française au XVII^e*, Paris, Gallimard, 1987, « Préface », p. 26.

nuit des premiers temps vers laquelle il aspire à retourner, fatigué de lutter contre tout ce qu'il ne comprend pas. Les forêts sont dans cette quête des zones sauvages essentielles qui conservent la trace du chaos primordial, des lieux d'expression du désordre et de la puissance de destruction, moteur de la création. Ainsi, sur le « plancher » de la « cave », lieu des rêveries de la profondeur, la noirceur du néant se révèle aussi être celle du serré, Saint-Amant dans ses solitudes sauvages et silencieuses se met en quête d'un centre d'intimité qui permet de tendre vers l'infini de l'imaginaire. Mais cet imaginaire est celui d'un monde en perte de repères, fait de formes inconnues et effrayantes, de démons métamorphiques, et l'homme de chercher sa place, au soir de sa déchéance galiléenne, au milieu de ce magma fantastique.

TROISIÈME PARTIE

Espace infini de création et source de fascination : la vision comme source de la variété baroque

L'esthétique baroque a un goût prononcé pour le mouvement, la diversité et l'ostentation, il est toutefois difficile de dégager un système de cela, car la singularité et la diversité des imaginations prévalent. L'expression « diversité » recouvre des principes tels que le changement, la variété, l'abondance, l'originalité, la nuance et l'extraordinaire¹. L'étonnement et l'émerveillement que produit l'introduction de visions fantastiques dans la poésie participe de cette volonté de varier, de surprendre, de sortir de l'ordinaire, d'extraire le lecteur du réel quotidien pour passer à la profusion capricieuse, bigarrée, libre et désordonnée. Car la vision fantastique est surtout chez Saint-Amant l'expression de sa liberté créatrice, elle donne aux poèmes du corpus une apparence de gratuité et de légèreté appréciée du lecteur, c'est pourquoi on peut affirmer que la magie et la littérature ont en commun bien des pouvoirs, et que la métamorphose du réel et l'illusion sont les principaux. La magie plaît au public d'alors, parce que son personnel reste entouré de mystère tout en faisant partie du quotidien, et « l'imaginaire magique s'auto-entretient de l'influence réciproque entre la réalité et la fiction, entre peurs irraisonnées et désir de surnaturel sans danger »². Par un habile jeu d'inclusion, d'identification, de trompe-l'œil et d'anamorphoses, Saint-Amant abolit les frontières entre réalité et fiction et fait entrer son univers fantasque et chimérique dans la réalité du lecteur, pour son plus grand plaisir. La source de nouveauté que représentent les merveilles est inépuisable, mais elles restent des spécimens rares et extrêmes de l'imagination du capricieux et de la créativité de la nature. Dans les poèmes du corpus, les merveilles sont loin d'être toutes nommées et décrites, beaucoup sont habilement sous-entendues ou simplement suggérées à l'imagination du lecteur comme une possibilité par un contexte favorable. La variété que Saint-Amant loue dans la nature permet d'autre part à son imagination les productions les plus fantasques, tout en étant capable de faire de chaque élément de la Création une merveille.

¹ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, « Introduction », pp. 19-25.

² N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 30.

A) La fantaisie comme expression de la liberté créatrice

a – Caprice et désinvolture

Le caprice, en poésie comme en gravure – Callot, Le Pautre, etc. –, est « employé de manière générique afin de désigner des œuvres inclassables puisque produites par une imagination et s'appuyant sur des thématiques fantaisistes, insolentes ou franchement fantastiques »¹.

« Le Mauvais logement » est sous-titré « caprice » et, comme au début des « Visions » et du « Paresseux », le locuteur y est présenté dans une situation ou un lieu inconfortable, l'âme enténébrée de mélancolie. Le lunatique est synonyme de capricieux : l'inconstance, la fluidité, l'indécision et la saute d'humeur lui appartiennent en propre. Les vers 74 à 76 du « Mauvais logement » rappellent que le locuteur qui « frémit sous l'embonpoint » est bien Saint-Amant, poète capricieux, et qu'il ne tient qu'à son bon vouloir de changer de ton. « Le changement, l'inconstance et l'imprévisible sont le propre du monde sublunaire, tandis que la régularité et la sérénité se déploient au-dessus de la lune, dans le domaine divin »². Le poète imagine librement les « aventures de Don Quichotte en bel arrois » sur des murs recouverts de « flegmes jaunes », et s'entoure de fantômes, de démons et de spectres pour donner corps à ses peurs nocturnes, selon la tournure de sa fantaisie à ce moment-là. Le

scripteur guidé par les sautes de son humeur, elles-mêmes provoquées par des mélanges biliaires tout à fait indépendants de sa volonté, et qu'il feint de ne pas mettre en forme par souci de liberté. La poésie oscille alors entre une fonction médicale d'exutoire et une fonction mondaine de divertissement agréable que son orientation modeste dédouane de toute exigence d'utilité morale, et oriente définitivement vers le primat du plaisir³.

Ainsi, quand dans « Le Contemplateur » il déclare : « le sein me bat, le poil me dresse », cela évoque « l'emportement du capricieux et ses effets physiologiques visibles que l'on a parfois donnés pour origine étymologique du terme : les cheveux – les poils – se dressant sur la tête »⁴. Le caractère décousu des « Visions », balisées de repères temporels qui ne renvoient à rien, comme « la première nuit », contribue à faire paradoxalement de l'instabilité et de l'imprévisibilité du mélancolique, annoncées dès le début, les seules constantes du poème.

Le héros de Cervantès si souvent convoqué par Saint-Amant symbolise une douce folie, légère et qui autorise l'expression d'un goût pour les êtres bizarres et merveilleux,

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 406.

² *Op. cit.*, p. 122.

³ *Op. cit.*, p. 129.

⁴ *Op. cit.*, p. 122.

forgés par la nature ou par la pensée. Don Quichotte incarne une attitude face au monde qui l'entoure : le détachement et l'insouciance puisqu'il est fictif, la légèreté puisqu'il n'est qu'une image. F. Dumora remarque, alors que le débat entre les qualités des deux types de vie, active et contemplative, l'*otium* et le *negotium*, préoccupe le XVII^e siècle, que « ce qui intéresse Saint-Amant, c'est moins l'objet visé que l'attitude contemplative en elle-même, ses dérives, ses enfoncements et ses illusions »¹. Les « creuses pensées » du vers 173 des « Visions » évoquent certes l'inutilité et la futilité des peurs nocturnes et diurnes suite à des visions, mais aussi la liberté du poète qui a choisi un thème fantastique, pouvant paraître creux à certains mais qui lui agréait. Ces pensées n'ont donc pas nécessairement de sens ni de raison d'être autre que le caprice et le plaisir du poète, ses « doigts suivant l'humeur de [s]on triste Génie ». Ainsi, dans le « Sonnet » XLIX de la première partie de ses *Œuvres*, le poète déclare « [s]es esprits à cheval sur des Cocquesigrues », êtres que J. Bailbé définit comme un « oiseau fantastique, désignant ici des balivernes, des contes en l'air »². La métaphore joue sur le premier sens du mot pour faire du poète, à la fois un créateur d'univers poétiques gratuits et un amateur d'images fantastiques pour les peupler. Fantasque et vain, l'imaginaire du mélancolique, du capricieux, est recherché pour son caractère toujours surprenant, outré et inattendu :

Signe du solitaire, l'humeur noire est aussi d'Aristote à Aulu-Gelle (XVIII, 7) maladie noble, attribut d'une âme d'élection dont les alternances de dépression et d'exaltation enthousiaste, si elles exigent des contrepoints pour être tolérables, sont favorables à la fécondité de l'*ingenium*³.

Si la raison est « hors de soi » dans « Le Mauvais logement », cette suspension momentanée de l'entendement se fait au profit de la libre expression de la fantaisie, de sa production débridée d'images merveilleuses, tellement plus étonnantes et originales que la réalité sordide du mauvais logement. « Il faut comprendre que le recours à cet imaginaire permet de dire le renoncement à une conception néoplatonicienne de l'inspiration, en même temps que la revendication de l'idée d'un génie personnel »⁴.

Les vers 68 à 70 du « Mauvais logement » véhiculent une impression de vanité et d'absence de sens : « singeries », « nigeries » et « fanfreluches » ont un caractère dérisoire et grotesque. Le lecteur comme le locuteur assiste à un spectacle sans importance, fou et désordonné, vertigineux par son absence de causes et de fins, comme la vie, cette scène de

¹ *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e*, Paris, H. Champion, 2005, p. 465.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 291.

³ B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, P.U.F., 1996, p. 197.

⁴ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 124.

théâtre qui a la vanité d'un songe. Le poète affirme la gratuité de son entreprise, la liberté de sa création, son poème est un jeu d'acteur et d'enfant, illusoire et sans conséquences autre que le rire et la frayeur. Les mots-clefs du baroque sont en effet liberté et fantaisie, « nouveau mot magique »¹, au début du XVII^e siècle, accompagnés d'imagination, verve et caprice. Ce dernier apparaît dans plusieurs titres d'œuvres « servant presque d'indication de genre »². Fin XVI^e siècle, l'équilibre entre imagination et *iudicium* est déstabilisé au profit de l'*ingenium*, l'intérêt pour la technique passe après le talent inné individuel. Facilité, amusement et désinvolture composent souvent l'esprit des quelques déclarations d'intention dont Saint-Amant émaille ses poèmes. Les « enfants » du vers 51 de « La Chambre du débauché », ainsi que les deux autres évocations des enfants dans « Les Visions » et « La Nuit », atténuent le sérieux de l'entreprise de description et sous-entendent la liberté et l'insouciance, l'irresponsabilité des enfants qui jouent comme le poète se permet de jouer, d'être attiré comme eux par le fantastique. De même, le vin qui dans « Les Visions » est seul capable de ramener à la vie l'évanoui, puis les gesticulations maladroites et les jurons de ce dernier saisi de peur, tranchent non seulement avec le « style funeste », mais invitent aussi le lecteur à ne pas trop prendre au sérieux le reste du récit. Dans les vers 175 et 176 de « La Solitude », Saint-Amant se fait plaisir, « je m'amuse » déclare-t-il, et amuse ses lecteurs auxquels il offre de « fantasques tableaux » éclairés de sa fantaisie. Dans « Le Contemplateur » également le poète déclare « je m'amuse » pour souligner la vanité de l'entreprise poétique. Cette insistance est toutefois suspecte, elle vise à minimiser un réel travail derrière ce que G. Peureux appelle une « éthique de la gaieté »³. La spontanéité de la création de la fantaisie n'est qu'une apparence car la désinvolture qu'on prête à l'écriture de Saint-Amant s'accompagnait de révisions minutieuses⁴. Mais la diversité et la volubilité à l'œuvre dans l'espace poétique de Saint-Amant veulent « malgré tout créer un sentiment d'évidence chez le lecteur »⁵. G. Peureux place au cœur de l'existence de ce paradoxe la démarche capricieuse qui est finalement « la désignation d'un mode d'écriture feignant l'inspiration et la liberté »⁶, mais jamais le plaisir.

¹ B. Beugnot, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*, Paris, P.U.F., 1996, p. 150.

² *Loc. cit.*

³ *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002.

⁴ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, pp. 142-154.

⁵ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 191.

⁶ *Loc. cit.*

b – Liberté de franchir des limites

Todorov voit le fantastique comme le franchissement des limites inaccessibles, une liberté de création sans limites, surtout pas le vraisemblable. L'attitude distanciée des libertins par rapport aux dogmes, notamment ceux de l'Eglise, s'exprime aussi dans le type de merveilleux choisi dans les œuvres littéraires : ni mythologique, ni chrétien, mais à dominante plutôt magique. La magie en effet permet une certaine « licence » et même l'expression du corps qui, « conquérant, [...] revendique ce monde pour "s'ébrouer" »¹, c'est ainsi que se manifeste le libertinage d'un Théophile par exemple. Les sens et le corps ont une place importante dans l'œuvre de Saint-Amant et l'imagination merveilleuse libère les pulsions, les mouvements les plus fous du corps. S'ébrouer, c'est précisément ce que font les démons de « La Solitude » ainsi que les « Lutins » après eux qui se mettent à « danser », comme au sabbat. Les farfadets du « Mauvais logement » ne sont pas en reste, avec « leurs postures » et « leurs singeries », eux aussi semblent exécuter cette danse du sabbat, symbole de la liberté, de la licence des mœurs, du jeu et de la folie. Quel lieu plus propice à l'expression de la licence que les retraites solitaires et les forêts. Celui qui trouve « refuge » dans les bois de « La Solitude », ayant abrité les demi-dieux du paganisme, retrouve la liberté. La régression vers l'origine se trouve dans toutes les créations libres des hommes, « la liberté ne prend corps que sur fond de nature »². Même le désir de repos de Tirsis, sa liberté de mourir, c'est dans la forêt qu'il vient la chercher.

D'autre part, le fou capricieux ou lunatique a, au même titre que le clown, le *gracioso* en Espagne, ou le bouffon, la fonction de dénoncer les apparences, « son statut marginal et dérisoire lui permettait de dire le vrai impunément et de briser le voile des convenances et des usages »³ avec une certaine liberté. La mort de Molière d'Essertine, survenue juste avant la rédaction des « Visions » devient un signe de la décadence et de l'injustice des temps contre laquelle Saint-Amant se révolte dans les deux derniers vers à travers la figure du « monstre », assassin de son ami, mais pas seulement, car le monstre est à la fois un et plusieurs. F. Orwat⁴ souligne ce pouvoir de la rêverie noire dans les *Satires* de Régnier où le dérèglement et la liberté vont jusqu'à la subversion, où la frénésie est nourrie par la misère de la bêtise

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*. Paris, P.U.F., 1988, p. 184.

² M. Prieur, « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R. Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 107.

³ M. Foucault, *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 171-172.

⁴ F. Orwat, *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du Grand Siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

humaine. Les visions fantastiques de Saint-Amant, dont il se plaît parfois à souligner le caractère dérisoire, peuvent ainsi s'avérer « d'habile parades à la censure ou servent à atténuer les aspérités (ou les audaces) d'une parole hétérodoxe »¹.

c – Liberté créatrice

Selon le dictionnaire de Cotgrave², le caprice est « une imagination fantastique », un acte fait sans raison en toute liberté. Chez les peintres comme Comanini, à côté de l'imitation de la réalité, il y a l'« imitazione fantastica » réservée aux « cose non esistenti », comme les créations d'Archimboldo : l'imagination la plus pure, une imagination merveilleuse. Cette vision est à compléter par un phénomène poétique majeur de la seconde moitié de la Renaissance : la merveille ou *meraviglia*, issue du génie et du plaisir esthétique, manifestation la plus aboutie du génie du poète. Les songes de Saint-Amant, dans « Les Visions » et « Le Mauvais logement », relèvent à bien des égards d'une imagination merveilleuse peuplée de « cose non esistenti » dont le caractère prédictif, malgré quelques indices, n'est pas clairement revendiqué. La prédiction est bien moins le but de Saint-Amant que son propre plaisir et celui de son lecteur. A la Renaissance, les humanistes ont fortement opposé le songe de Quintilien et le songe divin platonicien avec son *furor*. La présence d'un songe non prédictif dans les poèmes et autres textes peut passer pour une revendication de la liberté créatrice du poète. Le statut théorique de l'imagination est scindée en deux : l'un moral condamne la « phantasie » productrice de faussetés, l'autre rhétorique voit dans cette capacité de l'esprit un réservoir de formes nouvelles, quitte à construire artificiellement ses rêves de façon à ce que « création poétique et songe vain se confondent à la lumière de l'*enargeia* » qui est « la meilleurs preuve [...] du pouvoir surhumain de la poésie »³.

Si Saint-Amant s'amuse à apporter des réponses surnaturelles aux interrogations de son temps, aux doutes sur l'infinie diversité de la nature, sur ce qui existe ou n'existe pas, c'est parce que ces interrogations laissent une grande liberté à l'imagination, à l'expression des fantaisies les plus extravagantes, à la primauté des images là où la raison s'avoue encore impuissante. Dans « Le Mauvais logement », la « trop crédule fantaisie » du poète n'a pas de mal à accueillir des « chimères » car il connaît les écrits de son temps sur le sujet et la

¹ *Op. cit.*, p. 394.

² *A Dictionarie of the French and English Tongues* [en ligne], 1611, *Classiques Garnier Numérique*.

³ P. Galand, « Le Songe et la rhétorique de l'"enargeia" », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 135.

diversité des points de vue : démonologie, oniromancie, histoires prodigieuses. Mais elle connaît aussi leur potentiel poétique. En effet, au sujet de la « mélancolie » des « Visions », Furetière¹ précise qu'il y a des « mélancoliques par art, qui se retirent pour méditer, pour écrire, pour rêver dans la solitude ». Le génie retiré dans la solitude par goût risque de sombrer dans le travers de sa nature géniale, la mélancolie, réservoir inespéré d'images nouvelles. Saint-Amant joue sur les deux tableaux et, étant donné la nature fantasque des visions, entretient l'ambiguïté entre génie et folie mélancolique. Dans les vers 130 à 132, on se demande s'il ne s'agirait pas d'une folie provoquée, entretenue avec ses aliments de prédilection, les images le plus merveilleuses :

Au lieu de divertir mes sombres rêveries,
Ne font que les accroître et fournir d'aliment
À l'extrême fureur de mon cruel tourment.²

La tendance à la mélancolie des poètes est accentuée, le poète se tourmente lui-même : « mes travaux intestins », « dedans ma tête », pour atteindre l'imagination la plus pure, les images les plus éloignées de la réalité et de la nature.

Saint-Amant, dans son opposition à Malherbe, suit le mouvement caractéristique du baroque « entre doctrine néo-platonicienne de l'inspiration et l'exaltation de la force créatrice de l'imagination de l'homme »³. Son imagination et celle de son public. C'est là que le fantastique comme doute et éternelle indécision, tel que le définit Todorov, constitue une matière idéale : pour le poète il est la liberté de l'indécision et du flou, pour le lecteur la liberté et le plaisir du travail de l'imagination. « Là où l'on doute, l'on maintient sa liberté vis-à-vis de l'apparence »⁴. Dans les vers 231 à 240 du « Contemplateur », le fantastique se cache sous la peur qui ne désigne pas son objet. Rien n'est nommé explicitement en effet, sauf les sensations. Ainsi l'imagination du lecteur est libre de s'amuser à mettre ce que bon lui semble dans les « ténèbres », à la place de la « vaine erreur », des « mille objets funèbres » et d'un « tout » plus vaste encore.

d – Variété de l'imagination capricieuse

¹ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 132.

³ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 179.

⁴ J. D. Lyons, « L'Illusion porteuse de vérité », dans *L'Illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 146.

Le théâtre de l'existence est fait d'un mélange des genres, d'où une facilité à entrer dans les vers hétéroclites de Saint-Amant où se mêlent peur et rire, merveille et réalité. Les prestiges de l'imagination permettent aussi de masquer les déceptions de la réalité, d'où une grande propension au rêve éveillé, car chacun a en lui son « théâtre imaginaire »¹.

Le « fantasque tableau » et la « peinture vivante » des vers 173 et 174 de « La Solitude » évoquent un imaginaire capricieux, soumis aux humeurs changeantes du poète qui traite les images « comme des matrices dynamiques »². Mais le fantastique découle de la structure du poème elle-même : forme poétique monstrueuse par les tons et thèmes qu'elle aborde successivement, le poème de Saint-Amant est porté par un souffle de folie, hors des normes et des formes ordinaires. Dans « La Solitude », W. Floeck souligne « l'incohérence des perspectives spatiales et l'expansion exagérée de l'espace »³, mais on pourrait ajouter aussi une distorsion du temps, toutes les saisons semblent représentées et plusieurs époques cohabitent dans la forêt, l'imagination étend le temps au maximum. Dans ce poème, Saint-Amant veut tout saisir, le détail comme le général, le fixe et le mouvant, c'est pourquoi W. Floeck en fait « sans doute la production littéraire de Saint-Amant qui porte le plus la marque de la diversité parmi les œuvres du XVII^e siècle français »⁴. Dans certains poèmes, comme « La Chambre du débauché », « Le Mauvais logement » ou « Les Visions », la fantaisie envahit le terrain de la description au point d'en faire, parfois brusquement, parfois plus insidieusement

une pure fiction qui ne cherche nullement le crédit du lecteur : le cadre spatial lui-même est comme le réceptacle de toutes les inventions du poète où se mêlent des veines d'inspiration différentes et, surtout, du vraisemblable et de l'insolite le moins vraisemblable⁵.

Les ruptures de ton, nombreuses et souvent imprévisibles, ajoutent la liberté à la diversité que goûte Saint-Amant. La rupture du vers 55 des « Visions » délaisse un instant la gravité et l'aspect funeste du discours pour verser dans la comédie, puis le vers 111 marque une nouvelle rupture car il faut revenir au « style funeste », mais le détour fut amusant et divertissant, aussi bien pour le lecteur que pour le poète qui a laissé sa fantaisie l'entraîner à la dérision, à la fois librement et comme s'il lui avait été soumise à la manière impérieuse de l'enthousiasme inspiré. Il supplie sa muse de revenir dans le chemin initial : « je t'en conjure » dit-il. « Ces feints appels à la muse sont donc des facteurs de rupture et de

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 161.

² J.-J. Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., réimpression de 2006, p. 47.

³ *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 173.

⁴ *Op. cit.*, p. 169.

⁵ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 197.

discontinuité rhétorique, des embrayeurs de fiction et de fantaisie »¹. Dans les vers 135 à 140 du « Contemplateur », après des errances nocturnes terrifiantes, la bonne fortune actuelle du poète semble lui revenir soudain à l'esprit. Alors il abandonne la mélancolie, les questions qui agitent son temps et la folie des hommes pour redevenir joyeux et jouir de la vie, même si cette joie ne fait que masquer pour un temps l'inquiétude :

135 Voilà comme selon l'objet
 Mon esprit changeant de projet,
 Saute de pensée en pensée :
 La diversité plait aux yeux,
 Et la vue enfin est lassée
140 De ne regarder que les Cieux.²

Par ce retournement, il semble dire que c'est cette variété que l'homme curieux de la nature trouve dans la contemplation et que par conséquent, c'est ce que le lecteur doit trouver dans le poème. Le sérieux doit le disputer au léger, toujours avec naturel, souplesse et spontanéité. Ces vers constituent un retournement de situation et aussi une justification de ce mouvement subit en forme d'art poétique métaphorique : la contemplation de la nature est pareille à la lecture d'un poème. L'amour de Dieu et la louange de sa création ne sont pas exclusifs et encore moins austères, si la Création est diversifiée, le poète aussi se doit de n'être pas monolithique, car il n'y a qu'ainsi que l'on peut plaire et s'exprimer librement, en suivant l'inconstance de son humeur. Dans une lettre à un ami, Tristan L'Hermite donne à la question de l'origine du goût pour la variété une explication traditionnelle mais efficace : il défend l'inconstance en amour car, pour lui, « le changement a toujours été la condition d'un plaisir constant »³.

B) La vision comme possibilité d'illusion : le poète sorcier

a – Les tours de l'illusionniste

Comment le poète peut-il abuser ses lecteurs ? L'« Inganno » est peut-être une partie de la réponse. Il s'agit du « mélange d'illusion et de séduction qui traduit le mode de relation

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 129.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 55.

³ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 31.

privilegié entre l'artiste et son public »¹. L'« Inganno » est la recherche de la séduction du lecteur par la poésie et ce qu'elle donne à voir, grâce à la puissance imaginative du poète et du lecteur qui provoque le vertige de l'hallucination, ce qui n'a pas pour effet le rejet, mais la fascination. Quels procédés stylistiques, quelles structures fantastiques visent la fascination ?

Les « charmes » du luth du poète sont évoqués dans le vers 127 de « La Solitude » et représentent l'attraction de la séduction amoureuse semblable à une formule magique, Saint-Amant attribue alors à l'instrument de musique une puissance surnaturelle. De même, dans le vers 14 de « La Nuit », l'enchantement de l'amour renvoie à celui de la littérature. En latin « incantare » signifie chanter des formules magiques et Nicot² dit que c'est être charmé par des mots « prononcés avec le ton qui est dédié au démon », Huguet³ aussi signale les deux sens : faire entendre des chants et « soumettre à une action surnaturelle ». Il peut donc s'agir de la séduction amoureuse, le contexte et le sens figuré de « charme » et « enchanter » le confirment. Mais ces métaphores ne sont pas choisies au hasard, elles évoquent la puissance magique de l'œuvre du poète qui, tel un illusionniste, donne un corps à Echo avec les accords de son luth, aussi facilement qu'il a créé des tritons sur l'écume de la mer agitée.

Si les dramaturges s'emparent de ces "visions", inspirées peut-être des visions diaboliques des sorcières, c'est qu'elles leur permettent, à travers des personnages pratiquant l'art de créer des illusions, l'art de feindre, de réfléchir sur les pouvoirs de la fiction⁴.

Le verbe « ensorceler » est employé à propos de l'éclat du rubis ou du diamant dans le vers 230 du « Contempleteur ». Pour Nicot, ce verbe signifie soumettre à l'action d'un sortilège et fasciner, pour Furetière⁵ jeter un sort. Richelet⁶ définit l'escarboucle comme une « sorte de pierre précieuse qui brille plus et qui étincelle plus que le rubis », Furetière dit aussi qu'elle « jette plus de feu » et que Pline en disait beaucoup de merveilles. Ainsi, pour le locuteur, l'éclat de l'escarboucle n'est rien à côté du ver luisant, merveille naturelle encore plus remarquable. Le possible sort jeté par l'escarboucle n'est aux yeux des hommes qu'une faible attraction, accrue par les histoires qui l'entourent, le véritable ensorcellement est l'attrait qu'exercent les merveilles de la nature sur les hommes. L'image, la métaphore a ici son propre pouvoir d'illusion qui, plus qu'un discours raisonnable, s'imprime durablement dans l'imaginaire du lecteur. C'est par artifice, par l'action de l'homme qui la taille et l'expose à

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 129.

² *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, E. Huguet, Paris, E. Champion, 1928.

⁴ E. Marpeau, « Le théâtre au miroir : jeux d'optique, champs aveugle et illusions dans la comédie de la première moitié du XVIIe siècle », dans *L'illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 169.

⁵ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁶ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

une source de lumière, que l'escarboucle jette son éclat, comme le poète compose son œuvre pour la faire briller, ce qu'il annonce au début du poème. La littérature « profite de la magie pour renforcer son enchantement propre »¹. Magiciens, sorciers et démons peuvent tout manipuler, comme dans les vers 161 à 165 des « Visions » où le fait que des ouvrages de littérature « se métamorphos[ent] eux-mêmes par certains tours magiques » n'est pas sans évoquer la puissance d'illusion de la poésie de Saint-Amant, ainsi que le caractère mouvant des apparences diverses qu'il y fait miroiter. La « vaine et pâle image » de Molière dans « Les Visions » est à la fois une création, une pure invention poétique, mais aussi une apparition fantomatique dans l'imaginaire du lecteur que le mot « image » libère sans imposer d'autres cadres que les contours flous d'une forme humaine.

Substituer l'illusion des sensations poétiques à la réalité est la définition du sublime de Longin qui provoque un émerveillement et une surprise de s'être émerveillé. « Mais si la séduction est immédiatement identifiable à l'étonnement, l'origine de l'illusion, de ce qui facilite la représentation, demeure encore énigmatique »². Quelques procédés peuvent néanmoins être identifiés. En premier lieu, l'*ekphrasis* dont « Le Contemplateur » fournit deux exemples avec l'homme marin et le ver luisant : ces deux créatures sont observées et décrites en détail, jusqu'aux « écailles » qui couvrent les bras de l'homme et au « poil » sur sa poitrine. Avec les « murs teints d'apostumes » de « La Chambre du débauché » on atteint la limite des pouvoirs de l'*ekphrasis* pour entrer dans les pouvoirs tout aussi illusionnistes et magiques de la fantaisie. Mais, de la même façon que la description détaillée de l'homme marin contribuait à l'insérer dans le réel du lecteur, à le faire s'échapper de la fiction, la forte impression que font les « aventures de Don Quichotte en bel arros » observées « là » sur le mur tend aussi à donner corps à la fiction. L'emploi des déictiques, abondants dans « La Solitude », « Le Contemplateur » et « La Chambre du débauché », en imitant le rythme décousu de la vie et les focalisations ponctuelles de la vue et de l'attention – comme celle accordée soudain à un insecte lumineux qui traverse notre champ de vision – cet emploi montre un locuteur « opérant comme s'il était un témoin au cœur de la scène, phénomène que Gérard Genette a nommé métalepse »³. En réalité, ce n'est pas le monde que le poète veut recréer pour le placer tout entier sous les yeux du lecteur, ce sont les quelques perceptions plus ou moins précises que l'on en a, ce qui, en terme d'illusion, s'avère plus efficace.

¹ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 112.

² G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 151.

³ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 194.

En outre, il multiplie les occurrences de verbes de sensations qui attestent aussi qu'il est véritablement présent à la scène qu'il évoque ; plus encore, tel un spectateur modèle au coeur de l'action, il fait part à son lecteur des émotions qui l'animent¹.

Cette manipulation des perceptions et sensations est le propre des magiciens auxquels visiblement le poète emprunte la démarche. D'autre part, le jugement raisonné apparaît rarement quand il s'agit de visions fantastiques, parfois même la croyance en l'existence des êtres perçus est affirmée, comme pour l'homme marin dans les vers 159 et 160 du « Contemplateur ». Même quand le doute raisonnable est émis, il reste néanmoins subordonné à l'évidence imposée par la mémoire des perceptions, comme le montrent les vers 67 et 68 des « Visions » où le locuteur se « souvient encore ».

Selon Michel Foucault, la première folie est le « folie par identification romanesque »². L'auteur transmet ses chimères au lecteur, la fantaisie devient fantasme, la ruse devient réelle. Il y a une inquiétude sur « la trouble communication entre l'invention fantastique et les fascinations du délire »³. Les déictiques « ce » et « cette », remarquablement nombreux dans « La solitude », participent de l'instauration d'une complicité avec le lecteur, qui se voit forcé d'entrer dans la situation d'énonciation pour leur donner un sens, aidé de son imagination, et devient ainsi acteur à part entière de la déambulation dans le paysage poétique. « L'illusion de voir les objets »⁴ est d'autant plus efficace et la force de l'« enargeia » ou évidence d'autant plus agissante.

En effet, nous sommes sous un régime de la participation, où fiction et réel se fusionnent l'un en l'autre et sont supposés se confondre, comme au cours d'un songe. L'espace diégétique est ainsi, au moins dans l'idéal, comme assimilé à l'espace de la lecture⁵.

C'est également cet effet d'inclusion et d'abolition des frontières que recherche l'utilisation massive du présent dans les poèmes du corpus. L'imparfait du vers 100 des « Visions » n'a de toute évidence pas la même puissance d'illusion que le présent du vers 103. L'illusion insiste sur le présent selon J. D. Lyons et « se maintient même lorsque la victime de l'illusion ne se trouve pas physiquement en présence de l'objet qui la fascine »⁶.

¹ *Loc. cit.*

² *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 47.

³ *Op. cit.*, p. 48.

⁴ P. Galand, « Le Songe et la rhétorique de l'"enargeia" », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 126.

⁵ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 195.

⁶ « L'illusion porteuse de vérité », dans *L'illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 150.

b – La fascination magique et théâtrale

Il faut déchirer la morne réalité du lecteur pour y faire entrer un songe plus vrai que nature, grâce aux pouvoirs illusionnistes du poète, son pouvoir magique de fascination. Pour cela, il faut du spectaculaire et des frayeurs, des effets théâtraux avec machineries, des acteurs qui jouent et un public joué.

Jean Rousset a fait le lien entre l'engouement pour la magie et l'illusion au théâtre, notamment avec les décors, pour lui « les magiciennes et les enchanteurs, surgis de toutes part, [sont les] demiurges capricieux d'une création instable qu'ils transforment à leur guise »¹. La fonction la plus importante du magicien est celle de la mise en scène dans ce siècle où la vision est centrale, les magiciens sont maîtres des illusions, ils montrent, fabriquent des images avec l'aide des démons où d'un objet magique. Dans *L'Illusion comique*, « Alcandre immobilise le temps à sa guise et présente de courtes saynètes »². De même, la succession de tableaux dans « Les Visions » semble indépendante du locuteur : le vers 39 commence par « souvent », le vers 67 par « il me souvient encore », le vers 111 est un retour au cadre du récit des premiers vers, le vers 129 évoque le jardin des Tuileries, le vers 153 le Louvre, dans le vers 161 le locuteur déclare « si je prends un livre », etc. Il est difficile de faire une succession de scènes plus décalées, à la fois dans le temps et dans l'espace. Le goût de l'époque pour les scènes grandioses, pour la mise en scène de décors riches, mais aussi pour l'intégration du public dans le jeu et la transformation des acteurs en spectateurs se retrouve dans la poésie de Saint-Amant. La réaction des badauds dans les vers 87 à 94 des « Visions » ne ressemble pas à celle d'un public de théâtre qui prendrait les folies de l'acteur au second degré, le poète en fait des personnages qui croient en sa folie et jugent « qu'il y fait dangereux », aussi s'empressent-ils de laisser le fou à ses ténèbres peuplées de fantômes. Ils semblent donc les acteurs d'une scène de comédie auxquels les lecteurs s'identifient, sans se désillusionner. La proximité de la poésie de Saint-Amant avec une scène de théâtre se retrouve dans « Le Mauvais logement » où « nigeries », « singeries » et « grimaces » des farfadets ressemblent aux mimiques des bouffons, nombreux dans le théâtre comique de l'époque. Mais ils ne sont évidemment pas démasqués et le locuteur-spectateur pense en mourir de frayeur. Le vrai spectateur de théâtre, lui, ne doit pas, selon certains théoriciens de la période baroque, croire aveuglément à l'action dramatique et pour eux « seule

¹ *La Littérature de l'âge baroque en France – Circée et le paon*, Paris, Corti, 1995 [1953], p. 16.

² N. Courtès, *L'Écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 570.

l'intervention de la raison distingue de l'envoûtement diabolique »¹. De fait, la raison joue un faible rôle chez Saint-Amant par rapport à une dominante nettement descriptive et narrative : l'expérience et l'imagination sont mises en scène pour être vécues, plus que pour être réfléchies et ce afin de maintenir le lecteur dans un état de fascination.

L'illusion magique de la poésie de Saint-Amant résulte donc d'un jeu sur la frontière entre scène et réalité, paraître et être, comme dans la tragédie fictive du cinquième acte de *L'Illusion comique* de Corneille qui reste indétectable jusqu'au bout pour Pridamant et le public. Saint-Amant lie « réalité fictive et visions illusoires »², use de la feinte et du déguisement pour mettre le monde à l'envers et faire des sorciers, des démons et des lutins des êtres aussi réels que les hiboux ou les poissons que pêche le solitaire. W. Floeck souligne d'ailleurs que le succès de ce type de théâtre vient aussi du fait que la différence entre le monde de la scène et le monde réel n'était alors pas si nette pour le spectateur qui voyait dans le théâtre une suite directe de la vie avec les mêmes lois : « hasard, feinte, confusion, quiproquos, passions imprévisibles »³. Au théâtre, on voit la chose et pas seulement le signe qui la désigne, mais la formule qui consiste à dire que « la perfection de la fiction scénique est de se nier elle-même »⁴ convient aussi pour la poésie. Malgré les interventions intempestives du poète dans « Les Visions » et « La Chambre du débauché » pour couper court à un style et en prendre un autre ou se dire qu'il a « assez quichottisé », le « protocole illusionniste »⁵ fonctionne surtout grâce à l'absence d'aparté, d'instance réflexive qui viendrait juger de la crédibilité de la scène et la commenter. Les verbes d'action et de perception composent ainsi la majeure partie des verbes de notre corpus, les descriptions de phénomènes réels et surnaturels ne font guère l'objet de doutes exprimés, ce qui ne conduit pas le lecteur à en formuler à son tour. D'autre part, E. Hénin⁶ souligne l'effet illusionniste de la formule « comme si » que l'on peut relever en effet dans le vers 90 de « La Nuit », dans les vers 61, 79 et 94 des « Visions » et dans le vers 51 des « La Chambre du débauché » entre autres.

¹ E. Hénin, « Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », dans *L'Illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 25.

² Cité par W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 199.

³ *Op. cit.*, p. 200.

⁴ E. Hénin, « Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », dans *L'Illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 25.

⁵ *Op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*

« L'illusionnisme dramatique est fondé sur une double disparition, puisqu'à l'effacement du poète répond, symétriquement, la fiction de l'absence de spectateur »¹, la scène est construite en fonction du regard du spectateur, mais sans que cela se remarque, comme la fenêtre ouverte d'Alberti. Poussée jusqu'au bout, cette logique voudrait qu'on ne représente que des lieux ouverts, ce que fait Saint-Amant dans « La Plainte de Tirsis », dans « Le Contemplateur », dans « La Nuit » et dans « La Solitude », ainsi que dans la partie diurne des « Visions ». Dans la partie nocturne, ce sont les badauds qui font office de spectateurs. Cependant, dans « Les Visions », le fait que le locuteur évanoui se décrit lui-même ainsi que le manège de ses hôtes désespérés rompt l'illusion de réalité et l'identification possible du lecteur. D'un autre côté, la complicité s'en trouve renforcée, comme lors d'une aparté au théâtre, dont la légitimité vis-à-vis de la vraisemblance et de l'illusion théâtrale était alors contestée. La poétique de Saint-Amant qui vise essentiellement à « mettre sous les yeux » n'empêche donc pas un « dispositif de l'énonciation, c'est-à-dire le rapport du sujet représentant à la représentation »² particulièrement original et dont la rupture d'illusion évoquée est un exemple parmi d'autres. Le poète a ainsi un

rôle ambigu, actif et passif, qui lui fait subir le spectacle qu'il crée, nécessite logiquement la mise en scène d'intermédiaires supplémentaires, capables de figurer à leur tour une instance productrice, comme l'ange et la muse³.

Dans « Les Visions », l'écriture est indiscernable et le « je » est un personnage du spectacle, non un locuteur, comme il le sera dans les deux idylles héroïques de Saint-Amant. De même, dans « La Solitude » et dans les autres poèmes du corpus, excepté « La Plainte de Tirsis », l'auteur se fait acteur pour confondre plus encore réalité et fiction, pour faire du monde une scène. « La scène de la narration et la scène narrée confondent leurs espaces en une unité imaginaire, et la représentation naît d'un exercice fantasmatique dans l'intimité réelle de l'écrivain »⁴. La peur dans « Les Visions » se manifeste chez le locuteur par des « cheveux hérissés », la « main tremblante », « [s]on bonnet sur [s]es cheveux se dresse », il est en « sueur » comme l'enfant dans « La Nuit », puis « tombe à la renverse ». Ces manifestations concrétisent avec une remarquable efficacité l'expérience décrite et en fait une scène que le lecteur peut avoir l'impression d'observer depuis une salle. De même, la description physique du « Fantôme » et son action physiquement ressentie donne à cet être surnaturel une présence quasi indiscutable. Le lecteur devient un avatar de l'homme dupé, fréquemment représenté

¹ *Loc. cit.*

² F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 461.

³ *Op. cit.*, p. 462.

⁴ *Op. cit.*, pp. 463-464.

dans la littérature baroque et au théâtre surtout. Comme Alcandre use de son pouvoir, le poète use de ses mots.

c – Jeux de masques, trompe-l'œil et anamorphoses

Il n'est rien au monde qui ne recèle une part de fascination et l'apparente inanité des objets cache leurs multiples significations, leur richesse intime, leur profondeur. Saint-Amant fait ainsi parler les choses muettes, peuple la réalité de sonorités et de voix fantomatiques.

Comme au théâtre, avec ses masques et ses costumes, Saint-Amant habille de merveilleux ce qui ne l'est pas, enchante les faits, les objets et les êtres, prête une intention aux sons de la nature, un sens aux cris de la chouette ou aux aboiements du chien. Le ruisseau dans « La Plainte de Tirsis » est « plein d'inquiétude », la couverture du « Mauvais logement » baise les jambes du poète. Le monde devient une scène peuplée de personnages impossibles, tout prend une âme dans les coulisses, comme on prend un costume. Dans les vers 138 à 140 des « Visions » les choses inanimées prennent une âme, une vie occulte et occultée le jour, les métaphores animent la nature de mouvements surnaturels : le mur « gémit en soy-même » et « s'effraye », le « Lierre tortu [...] le tient enlacé, / En frémissant d'horreur ». Grâce aux métaphores, le poète anime la nature de mouvements surnaturels, comme une traduction directe de ses peurs nocturnes, il devient à son tour le démon se jouant du regard de ses lecteurs. La métaphore est un lieu d'introduction privilégié de la merveille dans le réel, car elle « prend une chose pour une autre »¹ et s'avère un « équivalent des anamorphoses de certains peintres illusionnistes »², c'est du moins l'opinion de l'auteur d'un traité des figures contemporain de Saint-Amant, Emanuele Tesauro. Si dans le poème « L'automne des Canaries », G. Peureux remarque qu'une « touche de fantastique semble s'immiscer dans une brève relation de promenade ; [quand] la canne à sucre se met à produire de l'or qui s'élève vers le ciel »³, c'est le fait d'une métaphore qui métamorphose cette plante en un objet merveilleux :

Les Cannes au doux suc, non dans les Marécages,
Mais sur les flancs de Roche y forment des bocages
Dont l'or plein d'Ambrosie éclate et monte aux Cieux.⁴

¹ J. Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995 (14^{ème} réimpression), p. 187.

² J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris : José Corti, 1976 [1968], p. 69.

³ « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 193.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 3, p. 150.

Dans « Le Mauvais logement » par des métaphores et des personnifications, le poète donne vie à l'inanimé. La couverture, comme « relique de la pourriture », grâce à la métaphore filée devient une amante indésirable, le cadavre d'une morte sortie du tombeau qui outrage le malheureux vivant dans son mauvais lit, elle « s'offre à [l]e baiser », et touche à ses jambes malgré qu'il en ait. Les linceuls eux-mêmes « se sauvent dans la ruelle » et le manteau « les accompagne », « suant » sous l'effort, puis « va chercher à boire » dans le pot de chambre. Les objets prennent vie autour du locuteur impuissant qui assiste au spectacle comme à une scène de théâtre : la bataille et la « victoire » du manteau. D'ailleurs les « maudits cousins » eux aussi lui livrent une bataille, l'adjectif « maudit » prête une intention aux insectes et ces derniers sont alors animés, dans les deux sens du terme : à la fois mis en mouvement et dotés d'une âme. Enfin les rats, « d'insolence animés », « se querellent » et « aux barres jouent » sous la table. Le poète métamorphose ainsi le monde, ou fait semblant de le métamorphoser, maniant la métaphore comme un magicien sa baguette et un peintre l'anamorphose.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, à propos de l'illusion scénique, « les réguliers pensent que l'œil doit persuader l'imagination, tandis que les irréguliers inversent le primat de ces deux facultés »¹, pour eux c'est l'imagination qui métamorphose, amplifie, déplace ce que l'œil voit sur scène, il faut faire confiance à sa puissance. Les réguliers prônent l'immersion fictionnelle totale, un mimétisme parfait, sans interruptions et sans doutes, sans mises en abyme, sans extravagances invraisemblables. Le plaisir du spectateur est différent selon le type d'illusion que l'on préconise. Saint-Amant mêle les deux : dans « La Solitude », après avoir donné à voir une nature vivante et vraisemblable, avoir souscrit à la mimésis, l'insertion dans le vers 75 des sorciers réunis pour leur sabbat fait cette fois appel à l'imagination du lecteur pour se forger sa propre représentation du démon ou du lutin. Mais la succession de ces deux types d'illusions renforce les chances de succès du second. En effet, après avoir passivement observé le charmant et bien connu tableau de la nature, l'effort d'imagination demandé peut être exécuté sans peine. Les deux types d'illusions semblent recouper la distinction qu'établit P. Choné entre le fonctionnement du trompe-l'œil et celui de l'anamorphose :

Le spectateur d'un trompe-l'œil est toujours au bord d'une attitude superstitieuse. En revanche, dans l'anamorphose, devant une image ondoyante et informe, corrompue par la

¹ E. Hélin, « Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », dans *L'Illusion au XVII^e siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 27.

dilatation et la rétraction, accaparante comme un cauchemar, le spectateur est un sujet connaissant¹.

Un fantastique se cache ainsi dans les ombres indéterminées et il faut exercer son imagination à déplacer son point de vue pour y reconnaître quelque chose. Les anamorphoses chez Saint-Amant se cachent dans la liberté laissée à l'imagination du lecteur dans les « ténèbres » du vers 232 du « Contemplateur », la « vaine erreur » du vers suivant, les « mille objets funèbres », mais également dans les « fanfreluches lumineuses » du « Mauvais logement », dans le « qu'est-ce-ci ? » du vers 89 de « La Nuit », et dans les « je ne sais quels objets qui semblaient se mouvoir » du vers 100 des « Visions ». A propos de ce dernier exemple, la référence à Don Quichotte quelques vers plus loin est « capable justement d'insuffler au réel le plus prosaïque les figures de [la] *phantasia* lettrée »² du chevalier, son combat avec un « horrible Géant » vient changer le point de vue sur le texte, vient décrypter l'anamorphose en mettant cette créature merveilleuse à la place des « objets » indéterminés. A côté de ces formes indécises, fantômes, farfadets et loups-garous, mais aussi le versant des poèmes qui imite fidèlement la réalité, passent pour des trompe-l'œil. Aussi, entourés de ces références explicites, le sujet connaissant est-il porté à ne deviner dans les anamorphoses que des merveilles cachées. Quand le poète ménage habilement, comme au théâtre ou en peinture, les ombres et les lumières, sa préoccupation première est de créer des trompe-l'œil dans les parties éclairées et des anamorphoses dans les coins sombres.

d – La désillusion

L'action de l'« Inganno » est à la fois opposée à celle du « desengaño » et renforcée par elle. En effet, le « desengaño » rend sensible le fait d'avoir été jusque là abusé par l'« Inganno », ce qui est tout à l'honneur et à la gloire du poète illusionniste : on reconnaît son talent en même temps que l'on reconnaît avoir été abusé. « Le sublime identifierait donc l'instant où se confondent la belle illusion créée par le poète et le dédoublement du public qui se voit en tant qu'objet de l'illusion »³. Le « desengaño », traduisible par désillusion, désenchantement ou désabusement, est aussi le fait, pour le lecteur ou le spectateur, de reconnaître le monde comme il est : « fascinant et trompeur »⁴.

¹ « L'œil charmé et l'œil instruit », dans *L'Illusion au XVIIe siècle*, P. Dandrey et G. Forestier, Paris, H. Champion, 2002, p. 49.

² F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 468.

³ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 144.

⁴ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 174.

Le rire met à distance à la fois la peur et l'illusion pour permettre de distinguer le rêve de la réalité, de se désenchanter, se désillusionner même si ce rire peut être proche du rire du fou totalement acquis à ses mirages. La folie douce de Don Quichotte par exemple porte à rire, et on relève d'autres procédés de désamorçage de la peur et de l'illusion, comme les vers 255 à 260 du « Contemplateur » :

255 Je le fais rire de ma peur,
 Je lui dis quel spectre trompeur
 J'ai cru s'être offert à ma vue ;
 Et, pour noyer tout mon souci,
 Sur un grand verre je me rue,
260 Où le vin semble en rire aussi.¹

Dans « Le Mauvais logement » la tonalité comique est prégnante malgré l'aspect démoniaque des visions et l'atmosphère funèbre du lieu. Il met à distance l'expérience vécue du locuteur qui se met en scène de façon à provoquer le rire : quand les moustiques l'attaquent, cela le fait « renaquer », ce que Richelet² définit comme l'action de « jurer horriblement » et Furetière³ comme le fait de « témoigner sa colère ou son impatience en nasillant ou jurant ». De la même manière dans « Les Visions », il se levait en sursaut et tentait d'allumer son fusil en s'écorchant les doigts et en jurant, attitude risible et ridicule causée par une peur ainsi dédramatisée. Les références à Don Quichotte dans « Les Visions », en plein milieu d'une scène d'effroi plus vrai que nature, sont une rupture de ton suffisamment significative pour mettre en cause rétroactivement tout l'univers fictionnel et frapper les visions d'un certain scepticisme. Don Quichotte fait rire car il fait partie lui aussi « des coureurs qui tombent et des naïfs qu'on mystifie, coureurs d'idéal qui trébuchent sur les réalités »⁴. En combattant l'armée minuscule des moustiques, le locuteur du « Mauvais logement » rappelle une nouvelle fois l'image de Don Quichotte, chevalier dérisoire se battant contre des ennemis imaginaires ou exagérément présentés comme des ennemis. Puis, en voyant les grimaces des farfadets, il dit « frémir sous l'embonpoint », image comique qui ridiculise une fois de plus le locuteur. Enfin « l'embonpoint » et le « teint de fromage » sont deux images qui rassurent le lecteur et rappellent l'habituelle gaieté du poète.

Le locuteur des « Visions », de « La Chambre du débauché » et du « Contemplateur » se livre à certaines fantaisies avec la diégèse. Tantôt il en est un personnage pleinement impliqué, tantôt il divulgue la trame de la fiction comme dans le vers 111 des « Visions »

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 61.

² *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

³ *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

⁴ H. Bergson, *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 14.

lorsqu'il déclare : « je m'engage trop dans ce plaisant discours », puis supplie sa muse de le ramener à son « style funeste ». Dans « La Chambre du débauché », il s'écrie soudain : « assez Quichotisé ». Dans « Le Contemplateur », après s'être plaint de la dureté du cœur des hommes et être revenu sur ce mouvement pessimiste, il déclare : « Voilà comme selon l'objet / Mon esprit change [...] de projet ».

Le lecteur qui parcourt son œuvre est inévitablement frappé par les décrochages énonciatifs effectués par ce poète/narrateur qui, d'une part, revendique son omnipotence sur la narration et le récit, brouillant ainsi les frontières entre la sphère de l'énonciation et celle de la diégèse ; ou qui, d'autre part, "défigure" l'espace dans une énonciation satirique¹.

Quand, dans « La Chambre du débauché », le poète emploie pour parler de Don Quichotte un adjectif possessif, pleinement déictique et inclusif, dans le syntagme « notre fantôme », il prend avec lui le lecteur en même temps qu'il trahit sa présence et apporte la désillusion. Il ne faut cependant pas oublier, rappelle G. Peureux, que « l'impulsion capricieuse qui préside à l'écriture de notre poète nous rappelle que toute écriture de l'évidence ou *enargeia* procède d'une artificialité qu'elle exhibe plus qu'elle la cache »².

Si au théâtre baroque de nombreux personnages sont victimes des apparences, le public, lui, en sait plus qu'eux, or Saint-Amant entraîne ses lecteurs dans son aveuglement fantastique qu'il met en scène habilement, il substitue le paraître à l'être. Le dupé ne se désillusionne, quand il y parvient, qu'en même temps que son lecteur. Cette attitude rejoint « une idée chère à l'époque baroque qu'il faut souvent passer par le mensonge pour rencontrer l'authentique »³, mais toujours le chatoiement de l'apparence demeure, tellement la merveille est surprenante et agréable. Cervantès déclarait que *Don Quichotte* devait « faire abhorrer aux hommes » des histoires si extravagantes, tout en poursuivant les *Travaux de Persiles et de Sigismonde*, car il est doux d'être abusé, de ne pas voir la réalité, l'apparence a ses charmes. Le rôle du poète est de voiler les choses, leur vérité, par l'allégorie et le fantastique, mais ce n'est qu'une semi occultation car il faut pour qu'il apprenne que le lecteur, même le plus vulgaire, ait le désir de chercher la beauté cachée, cela entretient son respect de la connaissance et renouvelle sa curiosité⁴. Les visions fantastiques possèdent chez Saint-Amant cet aspect fascinant essentiel à l'illusion.

¹ « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 194.

² *Loc. cit.*

³ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 179.

⁴ C. Faisant, « L'imaginaire du songe chez Ronsard », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R. Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 179-190.

C) La merveille comme source inépuisable de nouveauté, d'étonnement et de plaisir

Donc, si la poésie vise à étonner et si le poète est un être de génie qui suit les mouvements de ses humeurs et certaines impulsions d'origine divine, l'admirable – le *mirabile* – et l'étonnement du public – la *meraviglia* – deviennent les seules fins de sa poésie¹.

a – Ornementation et besoin d'imagination

Si la fantaisie du poète est pure invention, il s'attache non plus au réel, mais à un réel délectable. Horace reconnaissait les meilleurs œuvres comme étant celles qui savent envelopper l'utilité du fonds dans l'agrément de la forme, mais Saint-Amant prend chez Graciàn ou Tesauro une accentuation du maniérisme du XVI^e siècle qui met l'ornementation et la surprise au centre de l'art du poète. En rhétorique, on distingue la clarté de l'ornement, souvent au bénéfice de la première, même si c'est souvent l'ornement qui fait la différence. En ce sens, il est abusif de dire qu'il est fondamentalement gratuit, certes il n'est pas essentiel, mais sans lui un texte est sans couleurs pour un lecteur. Quintilien choisit l'allégorie du verger qu'il est permis et même nécessaire d'orne, même s'il est avant tout destiné à donner des fruits. L'éclat que répand l'ornement sur un texte a quelque chose de magique, il vient en particulier des descriptions, hypotyposes, métaphores et comparaisons, et surtout de la variété. Ainsi, le génie de Saint-Amant, son imagination capricieuse, ajoute au réel, l'orne, à la seule fin de faire surgir de sa poésie l'admirable et l'émerveillement.

Le terme « capriccio » est apparu en Italie à la fin du XVI^e siècle et, avant de désigner un genre, il a d'abord désigné un élément de décor, un ornement comme ceux de l'art grotesque. Tous les êtres fantastiques, étranges, ridicules et effrayants de notre corpus peuvent être considérés comme des ornements. Le théoricien Zuccaro, cité par G. Peureux prône ainsi l'abondance

des théâtres, de la scène, des appareils de fêtes, des machines de guerre, et ainsi de suite, les grotesques, les Harpies, les festons, les enseignes, les almanachs, les sphères, les figures mathématiques, les forteresses, les esprits de mille espèces, machines, moulins, chiffres, horloges, chimères, et que sais-je encore; toute chose qui enrichit tout l'art, et produit le plus grand ornement².

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 154.

² Cité par G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 404.

De fait, la poésie du début du XVII^e siècle est avide de spectacle et d'une esthétique mariniste qui vise l'émerveillement du lecteur notamment par des analogies imprévues et une profusion ornementale, comme la peinture de l'époque à laquelle elle est très liée. Ceux qui renouvellent ce goût sont essentiellement Saint-Amant, Colletet et Tristan L'Hermitte. Ils sont imprégnés des réflexions des théoriciens français et italiens du XVI^e siècle comme Fracastor sur le plaisir esthétique et la finalité hédoniste de la poésie. Ainsi, Saint-Amant « reconvertit un objet ou une situation quelconque en un spectacle enjoué et divertissant »¹ au milieu duquel la visions fantastique est du meilleur effet. Le monstre du « Contemplateur » joue aussi un rôle d'ornement dans le poème, comme une pause divertissante dans la description de ce jardin sauvage qu'est le monde. Les matériaux présents dans la parure de l'« Homme marin », nacre, corail et perles, ne sont pas sans évoquer la mode des grottes et de l'esprit rocaille des jardins de la Renaissance, aussi bien italienne que française, comme celle de la Bâtie d'Urfé en Forez dont la salle des rocailles présente des mosaïques de pierres et de coquillages colorés, et semble l'ancre de Neptune, non seulement parce que le dieu s'y trouve représenté, mais aussi parce que l'eau, par un habile réseau de tuyaux, jaillit de toutes parts. Les monstres chez Saint-Amant, comme celui du « Contemplateur » ou ceux de « La Solitude », comme les loups-garous de « La Nuit » ou les chimères du « Mauvais logement » et de « La Chambre du débauché », sont des ornements de choix mais qui, dans le cas de l'homme marin, peuvent devenir le centre de l'attention. G. Lascault² remarque que les monstres ont longtemps rempli le bord des œuvres, les marges des manuscrits ou des tapisseries, nouant un lien persistant avec le décoratif et apportant une solution durable au vide dont l'art, selon lui, aurait horreur. Mais combler le vide n'est pas le but des ornements monstrueux de Saint-Amant : l'observation de ses grotesques constituent pour ses lecteurs une pause certes, mais durant laquelle ils sont amenés à considérer le monde sous un autre angle. En effet, lorsque la raison ne peut plus comprendre le monde, les images, et en particulier les images merveilleuses chargées de symboliques et d'une dynamique imaginaire proliférante, obligent à poser un regard neuf sur la nature, à déployer ses richesses cachées et intimes.

De même, sorciers et magie permettent des extravagances esthétiques illimitées, même la métamorphose des ouvrages de la littérature, comme dans les vers 161 à 166 des « Visions ». Le sorcier ou le magicien, « par sa seule mention, convoque tout le domaine

¹ *Op. cit.*, p. 168.

² *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

surnaturel avec lui »¹ et en effet, n'est-ce pas après la mention des sorciers que surgissent démons, fantômes et lutins chez Saint-Amant ? « La magie est donc à la fois un amplificateur de surnaturel et un ornement irremplaçable »² qui embellit les intrigues et les descriptions. Tout le personnel fantastique qui s'agite dans « Le Mauvais logement », les farfadets qui « étalent tout autour [du locuteur] / Leurs grimaces et leurs postures », puis les « fanfreluches lumineuses » et « cent chimères hideuses » viennent compléter le tableau. Le poème est désormais chargé d'ornements comme une toile ou un mur de grotesques, pour le plus grand plaisir des lecteurs qui apprécient cette insouciance et cette variété. Bergson³ remarque que ce sont les vices de l'âme qui provoquent le rire par la raideur de l'obsession qu'ils trahissent chez le sujet, en l'occurrence ici le poète mélancolique et capricieux qui prête à rire par son goût immodéré pour le fantastique et le macabre. L'absurde réalisé sous forme concrète provoque le rire selon Bergson : les spectres, démons et monstres décrits comme des phénomènes vécus dont la réalité semble parfois indubitable, constituent pour le lecteur une outrance non seulement divertissante, mais risible. Légèreté et comique ne sont pourtant que deux des nombreux plaisirs de l'ornementation grotesque.

La variété et l'emphase sont des constituants essentiels de l'ornementation. Techniquement, le rôle essentiel de la variété en rhétorique est simple : ne pas lasser le lecteur, fuir le vice de l'ennui. Elle permet à l'élocution de plaire, ce qui est un des buts de l'efficacité oratoire, il s'agit de plaire pour persuader et, en poétique, de surprendre pour émerveiller. Saint-Amant a introduit en France la variante du burlesque – mélange de noble et de trivial –, l'héroï-comique, sur le modèle de la *Secchia rapita* de Tassoni. Dans la préface au « Passage de Gibraltar », il rejette le caractère didactique de la poésie pour une fonction plus hédoniste et une « esthétique de divertissement dont la meilleure réalisation peut être atteinte au moyen de la diversité et de la surprise »⁴. Il s'agit de rendre le lecteur « ébahi » comme les badauds du vers 87 des « Visions », adjectif qui signifie à la fois la surprise, l'admiration et la peur, une diversité de sentiments qu'on ne trouve que dans les poèmes capricieux et fantasques. Le vers 254 du « Contemplateur » est une défense du plaisir causé par la variété, sont « délectables » les « propos » qui décrivent la nature et les points de vue que l'on porte sur elle dans leur diversité : un monstre marin, de pieuses considérations et des

¹ N. Courtès, *L'écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 559.

² *Loc. cit.*

³ *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900.

⁴ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 214.

terreurs nocturnes. Tout cela plaît au duc de Retz et l’amuse autant que le poète. D’autre part, l’emphase du propos et les extravagances outrées de l’imagination caractérisent le goût baroque pour l’ornementation qui ne peut émerveiller le lecteur ou le spectateur que si elle est grandiose et fournie. Ronsard dénonçait ainsi ce type de poètes qu’il nommait « fantastiques » dont il jugeait l’imagination monstrueuse et enflée, comme les délires mystiques et les songes des fous. Il considérait même que le songe fantastique était l’œuvre du malin, toutefois cela ne l’empêchait pas d’être attiré par cette extravagance¹. Plusieurs procédés stylistiques traduisent chez Saint-Amant la volonté du spectaculaire. L’hyperbole est le premier d’entre eux, le plus évident et le plus abondamment employé. Etymologiquement, l’emphase a évolué, passant de l’intensité et la brièveté à l’abondance et le développement, c’est au XVI^e siècle que le basculement s’est effectué². Chez Montaigne et encore chez Saint-Amant, elle présente les deux visages en une sorte de densité condensée. Quand l’on considère l’homme marin du « Contemplateur », il est évident que ce monstre déborde du cadre, en revanche, on l’a vu pour les lieux sombres, les descriptions de Saint-Amant peuvent se condenser jusqu’au noir serré où l’imagination croit reconnaître des merveilles. Dans « Les Visions », on remarque dès les premiers vers une surenchère de peur, dans les vers 8 à 10 on trouve « horreur », « épouvantement » et « effroyable », en plus d’une allitération en [r] au vers 7 qui imite le grognement inquiétant du « Chien ». L’énumération, quant à elle, sous sa forme particulière définie par S. Tonolo comme une « liste hétéroclite »³, accroît l’effet de vanité et de vacuité en même temps que l’effet de plénitude. Il en va ainsi dans le vers 18 des « Visions » qui tente d’énumérer les innombrables forces occultes : « Sorciers », « Sabbats », « Furies ». Le vers 53 de « La Chambre du débauché » procède de même en une énumération des composantes du décor et des protagonistes des romans de chevalerie, aussi fictifs et vains qu’attirants par la profusion des représentations qu’ils convoquent dans l’imaginaire collectif. Les vers 157 à 160 de « La Solitude » proposent la liste des plus hétéroclites de tout ce que ramène le ressac sur le rivage :

Des gens noyés, des monstres morts,
Des vaisseaux brisés du naufrage,
Des diamants, de l’ambre gris,
Et mille autres choses de prix.⁴

¹ J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, pp. 179-190.

² M. Lévêques et O. Pédeflous, « *Tacita vis ?* », dans *L’Emphase : copia ou brevisitas ?*, M. Lévêques et O. Pédeflous, Paris, P.U.P.S., 2010, pp. 5-15.

³ « Saint-Amant pittoresque : l’éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVII^e siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009.

⁴ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 45.

Le macabre côtoie ici les « choses de prix », les humains sont aussi morts que les monstres malgré leurs richesses, il est vain de vouloir hiérarchiser les éléments de ce fatras extraordinaire, mais il est plaisant de scruter sa diversité, d’embrasser d’un seul regard des éléments qui ont été réunis par le hasard, d’imaginer les ensembles disparus auxquels appartenaient ces fragments et ces vestiges.

Bergson remarque d’autre part qu’

Une première concession arrachée à la raison en entraîne une seconde, celle-ci une autre plus grave, et ainsi de suite jusqu’à l’absurdité finale. Mais cette marche à l’absurde donne au rêveur une sensation singulière. C’est, je pense, celle que le buveur éprouve quand il se sent glisser agréablement vers un état où rien ne comptera plus pour lui, ni logique ni convenances¹.

Aussi l’ivresse du fantastique est-elle à la fois risible et douce pour ceux qui n’y restent pas extérieurs. Elle offre pendant un court instant la possibilité d’abandonner la raison pour la logique des images, de relâcher le réel pour s’envoler dans la nacelle du fou, légère et sans souci. « Mais se détacher des choses et pourtant apercevoir encore des images, rompre avec la logique et pourtant assembler encore des idées, voilà qui est simplement du jeu »². Du jeu, certes, mais aussi la satisfaction d’un désir d’évasion, et des désirs tout court. Le public du théâtre baroque et les lecteurs de Saint-Amant sont friands de merveilleux, c’est pourquoi les magiciens et les sorciers y sont si souvent représentés tout au long du siècle et ne disparaissent que lentement³. « La Chambre du débauché » se veut un « inventaire » et, au milieu de la description du réel, à partir du vers 51, l’imaginaire l’emporte, le rêve prend le pas sur le trivial, non seulement du fait d’un changement de ton capricieux, mais par une aspiration à un ailleurs fantastique dans une réalité sordide. Mentionner les sorciers et la magie n’est pas si anodin, N. Courtès rappelle ainsi que les magiciens sont des « passeurs entre le monde ordinaire et le monde merveilleux »⁴. A la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, on reproche la légèreté des occupations de ceux qui répertorient les monstres, « comme si, afin de se distraire des inquiétudes présentes, les hommes se livraient de plus en plus au charme de l’étrange et se souciaient de moins en moins d’en percevoir la signification voilée »⁵. Répondant à cette attente, Pierre Boaistuau fonde le genre nouveau de l’histoire prodigieuse qui connaît un grand succès. Mais au-delà de l’absence de signification, les monstres satisfont le besoin d’imaginaire des lecteurs et spectateurs qui veulent pouvoir créer

¹ *Le Rire*, « Les classiques des sciences sociales », document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 1900, p. 81.

² *Op. cit.*, p. 82.

³ N. Courtès, *L’écriture de l’enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2004.

⁴ *Op. cit.*, p. 574.

⁵ J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, p. 252.

des formes vaines, loin de préoccupations quotidiennes, orner et « se figurer » comme le locuteur du « Mauvais logement ». De même, « se forger » est aussi un verbe créatif et artistique, qui implique le modelage et la fabrication d'image. Dans « Les Visions », le verbe « se figurer » apparaît dans le vers 14 pour caractériser le travail d'imagination des gens éveillés par le grognement du chien noir, imagination parallèle à celle des lecteurs placés dans ce macabre contexte, le locuteur évoque la piste de l'augure funeste, de la superstition, mais les lecteurs sont libres d'imaginer autre chose, comme l'avatar du diable. Le rêve d'origine naturelle et humaine était depuis Platon considéré avec un certain mépris, Horace l'avait associé à la création littéraire mais de manière négative, il l'avait associé aux œuvres poétiques incohérentes à cause de visions liées aux passions. Quintilien cherche à réhabiliter ce défaut, cet imaginaire vain « en le soumettant au contrôle de la volonté »¹, volonté d'agrée et de divertir pour Saint-Amant qui se permet peut-être de réemployer dans « Les Visions » un de ses songes, causé jadis par les « vapeurs » d'un « estomac pantelant ». De même, les « fanfreluches lumineuses » du « Mauvais logement » sont des rayons ordinairement droits qui se dispersent et prennent des formes libres et grotesques pour devenir dans le poème des décorations apparemment futiles dont l'imagination s'empare et dans lesquelles elle s'amuse à modeler des monstres, des « chimères hideuses ».

b – L'agrément de la merveille

L'évasion de la réalité par le refuge dans le divertissement et l'imaginaire est, de la part de la littérature baroque, « une réaction contre la réalité insatisfaisante »². Pour Longin, puis pour Le Tasse et Patrizi, la merveille doit être l'unique fin du poète pour atteindre la fascination du public. Néanmoins, Le Tasse

refuse en effet d'avoir à choisir entre l'instruction et le plaisir, dichotomie trop marquée et peu fondée, et opte pour la superposition de deux formes de voluptés, toutes deux liées à la surprise, l'une prenant en charge l'émotion poétique de l'enseignement, l'autre la simple jouissance de l'acte de lecture. Le terme qu'il utilise pour désigner cette superposition est la *meraviglia*³.

Selon la théorie horacienne de la merveille, l'agrément est nécessaire pour faciliter le discours moral. Cette théorie prévaut en France et Saint-Amant va chercher en Italie la théorie de la

¹ P. Galand, « Le Songe et la rhétorique de l'"enargeia" », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 127.

² W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 269.

³ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 148.

merveille et de son effet, ce qui ne l'empêche pas de « mêler merveille stylistique et émerveillement éthique »¹. Pour Artémidore et Cardan, dans l'ensemble, les rêves reflètent les joies et craintes de l'homme, ses illusions flatteuses et ses craintes primitives. L'*enargeia* du poète utilise ainsi « les obsessions de la nature humaine »². L'*ecphrasis*, comme celle du monstre du « Contemplateur » ou celle du « Marais » dans « La Solitude », confère souvent par sa technique de morcellement « un caractère onirique au sujet qu'il décrit »³, un caractère cauchemardesque aussi avec une impression de profusion chaotique, beaucoup d'images en un même instant. « L'*ecphrasis*, comme le rêve, joue un rôle libérateur en permettant à cet inconscient de se déployer pour créer »⁴. La correspondance avec l'inconscient collectif non seulement facilite l'identification et agréé le lecteur, mais fonctionne aussi comme la *catharsis* théâtrale, les peurs et les croyances répandues en un certain merveilleux, en une certaine magie, se réfléchissent soudain et révèlent leur vanité tout autant que leur caractère incontournable et inévitable. La « peinture vivante » du vers 174 de « La Solitude » adhère aux principes de Bachelard car elle met les images en mouvement, elle commence par animer les expériences primitives des lecteurs pour faire surgir les images porteuses d'émotions. Le mélange des émotions et des points de vue sur les objets décrits permet une meilleure saisie de ces derniers « comme si le mélange des émotions diffractait le regard et l'objet décrit afin que celui-ci soit d'autant plus sensible que les angles adoptés par Saint-Amant ont été plus variés »⁵.

Quand G. Peureux⁶ se demande s'il est possible à Saint-Amant de laisser une place dans son style merveilleux à la délivrance d'un quelconque enseignement ou sagesse, on peut voir dans l'admiration de la merveille qui est souvent exprimée lors du surgissement d'un phénomène ou d'un être fantastique, une incitation à révéler la puissance de la nature et de Dieu. L'utilisation du fantôme messager dans « Les Visions » rappelle que le genre du songe existait dans la rhétorique médiévale, certes proclamé comme une fiction, mais qui devait dire le vrai. L'« épouvantement » du vers 8 des « Visions » signifie à la fois la peur chez Richelet⁷, mais aussi l'admiration et l'étonnement : de la même manière que Dieu est redoutable car il

¹ *Loc. cit.*

² P. Galand, « Le Songe et la rhétorique de l'"enargeia" », dans *Le songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R., Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*, études réunies et publiées par F. Charpentier, Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 129.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Op. cit.*, p. 130.

⁵ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 66.

⁶ *Op. cit.*, p. 143.

⁷ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

est admirablement tout-puissant, les forces inconnues et fantastiques des « Visions » sont redoutées en proportion de la puissance que la croyance et l'imagination leur accorde, supériorité de la nature qui étonne et force l'admiration. Cette remarque est valable pour toutes les expressions d'une émotion semblable à l'épouvantement, la crainte et l'émerveillement, expressions qui sont légions dans notre corpus. Il ne faut néanmoins pas oublier que la « quête d'une théorie de l'art pour l'art aux XVI^e et XVII^e siècles se heurte [...] à un double problème : elle est vaine, dans la mesure où nul théoricien ne saurait alors, quoi qu'il en dise, se départir d'une visée morale »¹.

c – Le plaisir de la surprise

Les écrivains de l'âge baroque lient variété et surprise, diversité et merveilleux, avec le plaisir pour principal but. En 1655, Pelisson explique le succès de *La Pompe funèbre de Voiture* par J.-F. Sarasin en disant que « rien ne divertit agréablement que ce qu'on attendait pas ». La nouveauté est un aspect de la variété et inversement, l'objectif étant de captiver le lecteur, de provoquer son admiration, sur ce point Pelisson et Sarasin partent du principe que « c'est justement l'inattendu qui plaît le plus »². La merveille au Moyen-âge est quelque chose qui frappe d'étonnement, quelque chose d'extraordinaire et Nicot³ la définit encore comme digne d'admiration, comme un miracle, un monstre ou un prodige rare et étonnant. Elle convient donc parfaitement à la recherche de la captation du public par la surprise. Rareté, surgissement et nouveauté sont intrinsèquement liés à l'usage des visions fantastiques chez Saint-Amant.

Dans l'énumération du vers 52 de « La Chambre du débauché », le locuteur voit des hommes, comme Ronsard, des éléphants comme Régnier, il a donc besoin d'exotisme et d'ailleurs, mais aussi de fantaisie, c'est pourquoi il voit aussi des grotesques « chimères cornues » qui ont le mérite d'apporter, si ce n'est de l'inédit pour qui connaît le poème de Ronsard, au moins de la surprise. D'ailleurs, ces images font naître une évocation des « grotesques aventures » du chevalier à la triste figure, tout à fait inattendue et rare par sa longueur. Dans les vers 228 à 230 du « Contemplateur », le locuteur trouve plus d'agrément à contempler l'étrangeté, l'obscurité du mystère que constitue l'existence d'un être tel que le ver luisant, que la rareté moindre du rubis extrait des mines, dont l'éclat vient de la lumière à

¹ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 149.

² W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 29.

³ *Thresor de la langue françoise* [en ligne], 1606, *Classiques Garnier Numérique*.

laquelle on l'expose et dont la seule qualité propre est d'être rouge, tandis que le ver luisant produit sa lumière seul et peut se mouvoir. Le sort du poète est exagéré dans « Les Visions », il est décrit comme « cruel » et « extrême » dans le vers 132, accentuant outrageusement la puissance des vaines images et des « rêveries macabres » pour faire de son cas une rareté. Dans « Le Mauvais logement », le locuteur a la vue « fascinée » et l'ouïe « subornée », à propos de ces deux verbes les dictionnaires mentionnent l'admiration et l'étonnement, mais aussi la séduction. Les images ou les êtres fantastiques qui se présentent à ses yeux le séduisent donc, mais l'attraction est difficilement explicable étant donné le caractère effrayant ou grotesque de la scène. C'est avant tout la rareté de l'évènement qui fait sa séduction, le fait qu'il soit potentiellement contre-nature ou qu'il témoigne au contraire de la variété de la nature, de ses forces occultes, qu'il soit un signe de Dieu, de sa colère ou de sa liberté créatrice.

Callot donne ses lettres de noblesse au « diletto », genre où la manière importe moins que l'effet, l'effet merveilleux en particulier. Castelvetro défend ensuite lui aussi le « diletto » et l'étonnement poétique. Dans la préface du « Passage de Gibraltar » ou dans celle du *Moyse sauvé*, Saint-Amant prône une poésie de « l'effet merveilleux » et plaisant, mais cette esthétique de la merveille qui porte à l'hédonisme n'est pas que l'agrément pour lui-même, il faut aussi du piquant, comme il l'annonce dans la préface du « Passage de Gibraltar » et dans le vers 27 du « Contemplateur » : « Je ferai briller mes pensées ». Saint-Amant veut offrir de l'inattendu et de la surprise à ses lecteurs, dans les vers 138 à 140 du « Contemplateur » il déclare :

La diversité plaît aux yeux,
Et la vue en fin est lassée
De ne regarder que les Cieux.¹

Est fantasque ce qui est non seulement changeant, mais aussi extraordinaire : l'étrange, le merveilleux, l'effroyable sont éloquents et ébranlent la réalité figée du lecteur parce qu'ils sortent de l'ordinaire. Le retournement de la situation de Tirsis dans le bois où il était venu trouver un refuge et qui finalement se fait menaçant, est aussi là pour surprendre le public, donc pour son plaisir. Dans le vers 118 des « Visions », le poète renchérit :

Si les jours ne m'offraient de plus horribles choses.²

Les lecteurs seront encore plus étonnés qu'auparavant, ce qui doit faire naître une plus grande avidité à découvrir des visions moins courantes, à voir jusqu'où la fantaisie libre du poète

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 55.

² *Op. cit.*, p. 131.

peut aller. L'attente impatiente du soleil à laquelle il consacre ensuite quatre vers ménage un plus grand effet pour annoncer que ses espoirs seront déçus au vers 124. G. Peureux¹ remarque à propos des « Visions » que les comparaisons du manuscrit et de la version imprimée mettent en avant une recherche des effets les plus puissants, les plus propres à surprendre le public : ainsi il multiplie les démons, le caractère onirique et fantastique de l'expérience narrée pour renforcer l'étonnement que le poème doit produire chez le lecteur. La pointe est un des moyens utilisés par Saint-Amant pour faire « briller [s]es pensées ». Les deux derniers vers de « La Nuit » ne peuvent qu'étonner agréablement le lecteur en concluant sur une habile justification des peurs nocturnes de l'amant dont le cœur, le courage, avait été dérobé par sa bien-aimée. Le « Chien » des « Visions » fait une entrée en scène fracassante, après les six premiers vers d'introduction, il est la première vision à surgir sous les yeux du lecteur, la surprise et l'effroi sont assurés. L'« Ame » de l'aïeul fait également une apparition soudaine au vers 20. Des vers 15 à 32, se développe une longue période au rythme soutenu avec pratiquement un verbe par vers, le lecteur n'a pas une minute de répit et va finir dans le même état d'éreintement que le locuteur, les démons et les êtres fantastiques surgissent littéralement de toutes parts.

Ainsi Saint-Amant

retire ce qui lui paraît faible, peu éclatant, et y substitue des éléments potentiellement plus efficaces et davantage susceptibles d'étonner, d'émerveiller le lecteur par l'ingéniosité frappante dont ils témoignent. Ce que Saint-Amant appelle "l'effet merveilleux" se manifeste donc dans la formulation la plus ingénieuse ou la plus suggestive².

Et, tandis que Le Tasse prônait la diversité avec la restriction de ne pas mêler des tons trop divergents, comme l'héroïque et le comique, Saint-Amant néglige les limitations. Il s'agit en vérité de diversifier les points de vue, les approches d'un même objet afin que la représentation soit d'autant plus aisée et d'autant plus libre, pour le lecteur ébloui par l'évidence de cette variété. Saint-Amant propose « un regard nouveau sur le monde, sous un angle inédit, par le biais de décrochages énonciatifs, de mélanges inattendus de tonalités et de modèles génériques, ou bien du filtre de la vision mélancolique »³. L'ingéniosité dont parle G. Peureux comme une condition de « l'effet merveilleux » désiré par Saint-Amant se retrouve dans les théories de la métaphore, en particulier celle de Tesauro qui met l'accent sur le nouveau et les associations d'idées nouvelles pour renouveler sans cesse la *meraviglia* qui procure le plaisir de l'esprit. Gassendi louait lui aussi les possibilités qu'offrait la métaphore,

¹ *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002.

² *Op. cit.*, p. 167.

³ G. Peureux, « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 199.

pour lui « les tropes ont un pouvoir intégrateur virtuellement infini »¹. Les combinaisons inattendues que fait Saint-Amant dans le corpus répondent souvent à un même modèle qui permet de nombreuses variations, non seulement du comparé, mais aussi du comparant : l'« escarboucle qui chemine » désigne dans « Le Contemplateur » le ver luisant, dans « Les Visions » on trouve un « Mur qui gémit en soi-même et s'effraye », dans « Le Mauvais logement » un son qui « muguet » le corps, une couverture et un manteau qui « se sauvent », dans « La Chambre du débauché » une « arrête de saule » qui « montre les dents » à une marmite et une « rapière qui joue [...] le personnage du couteau ». Toutes ces métaphores animent, par animalisation ou humanisation, des objets ou des abstractions auxquels Saint-Amant prête mouvement et/ou intentionnalité. Plus étonnante encore sont les métaphores énigmatiques qui correspondent à ce que J. Rousset avait identifié chez les baroques comme une « doctrine de la métaphore liée aux plaisirs de la surprise, du masque et de l'énigme »². Les « Orgueilleux tyrans des Airs » et les « ailes du Silence » laissent en suspens le lecteur ébahi à la fois par l'aspect inattendu des associations d'images, par leur nouveauté et par l'énigme qu'elles constituent, un monde se cache derrière ces métaphores, elles ouvrent la brèche du doute fantastique dans laquelle s'engouffrent avec délectation les imaginaires.

D) La fantaisie comme source de variété

Il est vrai que la conversation familière des honnêtes gens, et la diversité des choses merveilleuses que j'ai vues dans mes Voyages, tant en l'Europe qu'en l'Afrique, et en Amérique, jointe à la puissante inclination que j'ai eu dans ma Jeunesse à la Poésie m'ont bien valu une étude³.

a – Variété de la Création

Le « libertinage érudit » du XVII^e siècle s'intéresse à l'atomisme de l'Antiquité – à Démocrite, Épicure, Lucrèce –, à son scepticisme et à son pyrrhonisme avec Sextus Empiricus, aux hypothèses panthéistes de l'École de Padoue avec Pietro Pomponazzi et Cesare Cremonini. Il s'aventure sur des pistes diverses, voire contradictoires, en insistant sur

¹ C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, P.U.F., 1998.

² J. Rousset, *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995 (14^{ème} réimpression), p. 188.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 21.

la relativité des savoirs humains, sur la religion naturelle ou sur l'infinie fécondité de la nature. La diversité est à l'origine un concept traditionnel rhétorique, capital pour l'effet produit sur les lecteurs. Ce concept est transféré dans la poétique ou il est incontesté et tellement valorisé dans les dernières décennies du XVI^e siècle qu'il devient la clef de l'esthétique, diversité et variété sont les maîtres mots des ouvrages théoriques du début du XVII^e siècle, et même des ouvrages littéraires.

Dans les vers 45 à 50 du « Contemplateur », la métaphore de la mer sous la forme d'une divinité antique, une mère dont le ventre ou les bras ensèrent des milliers de petits, permet au locuteur de s'adresser à elle en un monologue finalement intérieur qu'on peut imaginer centré autour de la diversité et de la variété des mers et océans. C'est alors une source d'admiration sans borne, car cette variété est encore pour une grande part inconnue, elle passe pour renfermer d'innombrables merveilles. Un espace enclos comme une mer peut contenir la multitude, et même l'incommensurable pour un esprit humain qui ne conçoit que le fini. Un retour sur la physique d'Épicure et son adaptation par Gassendi permet de voir les limites de l'influence de l'épicurisme sur Saint-Amant. La physique d'Épicure cherche la connaissance matérialiste de l'univers, avant tout pour délivrer l'homme de l'ignorance, mère des superstitions qui entravent son bonheur. Épicure invite donc à connaître la nature pour la démystifier, pour ne plus voir ni magie ni merveilleux dans son mécanisme aveugle et amoral. Voici donc une position qui n'est ni celle de Saint-Amant, ni celle de Gassendi. Dans la première moitié du XVII^e siècle, connaître la nature paraît un horizon bien vaste, alors que la diversité de l'univers s'étend, à la fois sur Terre et dans le ciel. Gassendi cherche une voie moyenne entre scepticisme et épicurisme, il s'attaque à tout ceux, Aristote le premier, qui prétendent avoir découvert un savoir nécessaire et indubitable. Pour lui, l'expérience sensible est la seule source de savoir, et il est impossible sur cette base de parvenir à des principes infaillibles. D'autre part, Gassendi tente de christianiser l'atomisme, il conserve ainsi l'idée de la pluralité des mondes de Lucrèce : l'espace étant infini, la création de Dieu aussi. Cette idée comptait déjà beaucoup pour Montaigne. Dans « Le Contemplateur », Thétis rappelle au poète que Dieu a tracé les bornes de la mer et qu'il n'a dérogé à cela que lors du déluge pour noyer et faire dévorer par les « monstres dans les bois » les « crimes » des hommes. La multiplication des raretés, répertoriées dans les cabinets de curiosités et les ouvrages que les hommes, animés d'une mauvaise curiosité, d'une *libido sciendi* démesurée, leur consacrent, entre alors en résonance avec cette description du déluge murmurée par la mer, et peut-être par l'homme marin après elle, à l'oreille du contemplateur.

Si l'art du poète dans ce poème est un « art pompeux et divers », plaisant et hyperbolique, il pourrait sembler une orgueilleuse tentative de dire la variété du monde. En effet, les vers 85 à 90 témoignent de la curiosité du poète pour les secrets de la nature en affirmant que « Nature n'a point de secrets ». On entend alors que tout est explicable, que les causes naturelles sont toutes accessibles à l'intelligence humaine, seulement il ne s'agit que de « sonder » ces secrets et non de les révéler ou même de les éclairer. Gassendi va expliquer ce qu'il y a de vraisemblable dans la nature mais, dit-il,

nous n'avons pas l'espoir de découvrir ses profonds retraits, et de ne pas plutôt nous arrêter à distance en nous cantonnant, pleins d'admiration, dans ce qui n'en est quasiment que le vestibule¹.

La nature est pour Gassendi un temple sacré dans lequel Dieu met en œuvre sa puissance et sa sagesse sans que l'on puisse y accéder. Le « crapaud » du vers 107 de « La Solitude » sert souvent à caractériser l'orgueil, il se peut que cette bête soit une allégorie de l'homme, petit et misérable, mais qui a l'orgueil de chercher à percer les secrets de la nature. La même idée peut être dégagée du « Contemplateur ». A partir des pensées issues des Ecritures, le locuteur « de marche en autre [...] descend » vers la philosophie, dans la pratique de laquelle les dernières fins restent toujours à la discrétion de Dieu, seule cause de toute chose. La curiosité, ce « soin libre mais discret » du locuteur pour les secrets de la nature, exprime donc le désir d'exercer son entendement sur ses mystères, mais avec humilité face à la grandeur impensable de l'œuvre de Dieu. Dans ces limites précautionneuses, le locuteur adopte principalement la méthode analogique pour raisonner sur les merveilles de la nature, comme le montre le vers 90, mais aussi la doctrine du microcosme et du macrocosme. D'autre part, le problème du flux et du reflux, signale J. Bailbé, « était alors d'actualité »², tandis que Galilée préparait son dialogue sur le système des deux mondes. Dans le chiasme du vers 99 :

J'entends qu'on n'y peut rien entendre³.

Le locuteur révèle que comprendre qu'on ne peut tout comprendre est le véritable entendement, que la sagesse pour la créature de Dieu est de savoir rester à sa place et de ne pas essayer de percer les secrets de la Création qui sont infinis. Il s'agit d'ignorer le monde pour se tourner vers Dieu, démarche comparable à celle des sceptiques et pyrrhoniens pour qui tout le réel n'a pas plus de consistance qu'un songe. « Le doute est un précieux auxiliaire

¹ C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, P.U.F., 1998, p. 70.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 53.

³ *Op. cit.*, p. 54.

de la foi opposée à la science »¹. L'« Homme marin » quant à lui, par sa rareté et sa nouveauté, témoigne à la fois de la variété insoupçonnée de la nature et de l'ignorance de l'homme qui ne sait que s'émerveiller devant une telle manifestation de la grandeur divine, qui est peut-être un signe envoyé au poète, une allégorie de la curiosité monstrueuse et périlleuse de l'homme. On trouve beaucoup de textes sur la curiosité au Moyen-âge, Saint Augustin prévoyait que l'homme altérerait sa curiosité en contemplant trop les merveilles du monde et qu'il risquait de s'y égarer. Le Moyen-âge, tout en notant les merveilles, craignait que l'esprit ne se distraie dans la poursuite des nouveautés². La Contre-réforme a entraîné « une renaissance de la théorie de la création et de la doctrine de la révélation naturelle, à la suite de laquelle la diversité de la création fut volontiers glorifiée comme expression de la toute-puissance et de l'immensité de Dieu créateur »³. La diversité du monde avait une justification théologique et à partir de là, l'idée d'ordre et d'harmonie s'est lentement dissoute. L'harmonie du monde fait apparaître pour des philosophes comme Gassendi l'existence d'un « Dieu-artifex »⁴, seule hypothèse pour interpréter la multitude infinie. La religion « prolonge et accroît la jouissance visuelle du naturaliste »⁵, les terreurs de la superstition ne l'effrayent plus, ni les éclairs, ni les monstruosité ou les prodiges que craignent les autres comme des œuvres de « Mauvais Génies »⁶, de « Divinités inventées »⁷. L'homme marin n'effraye plus l'homme sur le rivage, il l'admire même et ses « illusions nocturnes », reliques de la superstition, sont vite dissipées par l'apparition des « flambeaux taciturnes », lumières de la sagesse qui consiste à aimer Dieu et à respecter les mystères inatteignables de son œuvre. « A demi transporté », le locuteur écoute alors « le bruit des ailes du Silence », celles des Anges qui apportent un peu de la paix du Paradis, un peu du silencieux repos de l'âme à l'homme assez sage pour abandonner ses « vaines erreurs », assez élevé pour renoncer à sa mauvaise curiosité et à sa peur. G. Peureux ne voit pas dans ce poème une œuvre apologétique à la gloire du Créateur, pour lui Saint-Amant « préfère conserver cette attitude d'admiration enthousiaste, voire de fascination pour la réalité [...] mais hors de toute dimension religieuse »⁸. Il voit dans les vers 181 à 190 de « La Solitude »

¹ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 159.

² J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, pp. 39-43.

³ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 35.

⁴ C. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*, Paris, P.U.F., 1998, p. 73.

⁵ *Loc cit.*

⁶ *Loc cit.*

⁷ *Loc cit.*

⁸ *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 197.

une définition du rapport au réel de Saint-Amant « dans lequel la question de l'émerveillement et des splendeurs du réel jouent un rôle décisif »¹. Néanmoins, cette attitude enthousiaste et gaie du « Contemplateur » est peut-être justement sa façon personnelle de révéler l'œuvre du Créateur.

Pour la poésie baroque, la beauté se réalise dans la diversité, petits et grands objets sont dignes de l'attention du poète. Saint-Amant participe à l'essor de la poésie lyrique par « l'éclatement de l'objet lyrique »² et dans la préface du *Moyse sauvé*, il note que la gloire de la nature est plus grande en créant une mouche qu'un éléphant, que

la description des moindres choses est de mon apanage particulier : c'est où j'emploie le plus souvent toute ma petite industrie³.

Les « cabinets » de la nature dans « Le Contemplateur » font écho aux cabinets de curiosités répandus à l'époque, ainsi qu'à l'attention portée à ce tout qui sort de l'ordinaire. Cardan admire cette nature qui l'émerveille même, car « il s'en faut de beaucoup que cette connaissance dissipe le mystère des choses »⁴, les sympathies et antipathies innombrables et dont beaucoup manquent encore d'explications naturelles satisfaisantes. Dans les vers 215 à 230 du « Contemplateur » :

215 Quelquefois, surpris de la nuit,
 En une plage où pour tout fruit
 J'ai ramassé mainte coquille,
 Je reviens au Château, rêvant,
 Sous la faveur d'un ver qui brille,
220 Ou plutôt d'un Astre vivant.
 A bon Dieu ! M'écriai-je alors,
 Que ta puissance est nonpareille,
 D'avoir en un si petit corps
 Fait une si grande merveille !
225 O feu qui, toujours allumé,
 Brûles sans être consumé !
 Belle escarboucle qui chemines !
 Ton éclat me plaît beaucoup mieux
 Que celui qu'on tire des mines
230 Afin d'ensorceler nos yeux !⁵

Saint-Amant s'intéresse au ver luisant qui n'est pas, selon les dictionnaires de l'époque, une merveille ou un être surnaturel au même titre que les démons ou les fantômes. Dans la préface

¹ *Op. cit.*, p. 178.

² W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 42.

³ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 5, p. 15.

⁴ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 237.

⁵ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 59.

du *Moyse sauvé*, il renouvelle d'ailleurs son admiration pour cette créature, il n'est donc pas étonnant que le contemplateur lui consacre deux strophes. Il y est même l'objet d'une métaphore, celle de l'« astre vivant », qui insère en lui le fantastique, comme si ce ver était une étoile capable de voler à la façon d'un insecte, ce qui est pure fantaisie poétique, pure chimère ne prenant vie que par métaphore. Celle du vers 227, l'« escarboucle qui chemine », préparée par les deux vers précédents, fonctionne de la même façon : il est merveilleux de brûler sans jamais se consumer, excepté pour le soleil, et l'« escarboucle qui chemine », fantaisie de l'imagination, accentue le caractère merveilleux du ver luisant en le rapprochant de l'astre le plus brillant et le plus divin. D'autre part, une des fonctions de l'imaginaire les plus normales est la mise en miniature, les choses rêvées n'ont aucune dimension propre et la formule de Bachelard : « l'intérieur de l'objet petit est grand »¹ prend ici tout son sens, tout devient cosmique dès qu'on va rêver dans le monde de la petitesse. La doctrine du microcosme, plaisante à la fin du XVI^e siècle, développée pendant la basse Antiquité, est ici une référence de Saint-Amant : la structure de l'homme renferme la structure du cosmos, idée ensuite étendue aux moindres objets. Cardan, Bruno, Campanella sont bien connus de Viau et Saint-Amant et représentent la beauté de l'univers en espace réduit : pour eux, plus cet espace est réduit, plus la gloire de Dieu est grande. Les vers 221 à 224 du « Contemplateur » développent le caractère admirable, étonnant et rare de cette merveille, mais peut-être aussi l'œuvre d'une magie divine car la nature, conduite par son créateur, peut tout. Selon Furetière², la « merveille » du vers 224 du « Contemplateur » est une chose extraordinaire, certes, mais rappelons que selon lui « toutes les œuvres de Dieu et de la nature sont des merveilles inconcevables ». Les « bésicles » du « Mauvais logement » évoquent aussi la

révolution provoquée par la lunette de Galilée, le *telescopio*, mais également par les travaux d'autres penseurs et savants, [qui] a fortement ébranlé les esprits et très vraisemblablement poussé à une redéfinition du vraisemblable : des possibles infinis se faisaient jour³.

A propos de l'aimant, Saint-Amant parle dans le vers 105 du « Contemplateur » d'une « miraculeuse vertu ». Un miracle est un bienfait de Dieu et de la nature sa création, un effet direct de son omniprésence. Au XVI^e siècle l'action, de l'aimant n'est pas moins rare qu'une comète ou un cyclope, selon Jean Céard⁴, les sympathies et antipathies relèvent à cette époque d'un travail occulte de la nature, d'un savant équilibre des contraires et des affinités que l'homme pourrait bouleverser en y touchant de trop près, les vers 115 à 120 montrent ensuite

¹ *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1946, p. 13.

² *Dictionnaire universel* [en ligne], 1690, *Classiques Garnier Numérique*.

³ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 175.

⁴ *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977.

qu'il ne faut pas y voir de la magie, même naturelle, mais un miracle, un message de la bienveillance de Dieu, ce que Richelet¹ appelle la « magie divine » :

115 O mœurs ! Dis-je, ô monde brutal !
Faut-il que le plus fier métal
Plus que toi se montre sensible ?
Faut-il que, sans te réformer,
Une pierre dure au possible
120 Te fasse honte en l'art d'aimer ?²

Pour comprendre ce qui semble surnaturel il suffirait de croire et d'aimer Dieu, car l'esprit humain est fini et ne peut saisir l'infinie sagesse de Dieu et de sa création. Saint-Amant joue sur le mot « aimant » et le verbe « aimer » et sur l'endurcissement du cœur de l'homme trop curieux qui foule au pied l'amour divin.

« Le mouvement baroque s'efforce de saisir dans sa totalité le monde perceptible par les sens grâce à l'accumulation d'un nombre impressionnant d'objets et de détails »³, de toutes les coutures d'un objet. Dans « La Solitude » et « Le Contemplateur », la marque la plus visible de cette volonté est un emploi immodéré de « tantôt » et « là », ainsi que de « quand », « lorsque » et « souvent » dont les occurrences sont moins abondantes, pour introduire les descriptions d'objets, de temps, d'espaces divers, même les plus sombres dans la mesure où « tout est digne d'être décrit parce que tout a été créé par Dieu, toute chose en est l'œuvre, jusqu'au plus petit élément dont la complexité éventuelle traduit l'ingéniosité »⁴.

b – Variété de la création

La rupture « sans cesse croissante entre la foi et le savoir » n'en est pas moins omniprésente au XVII^e siècle. Le scepticisme du début du siècle ébranle fortement les bases philosophiques du christianisme : la raison n'est plus liée à la vérité divine, Montaigne a rompu cette confiance car pour lui « la vérité est toujours diverse et complexe »⁵. Son influence fut énorme et au début du XVII^e siècle nombreux sont ceux qui pensent que « la raison n'est capable que de faire prendre conscience à l'homme de ses propres faiblesses »⁶. Les écrivains ont associé relativité des connaissances et diversité de la nature, Théophile de

¹ *Dictionnaire françois* [en ligne], Genève, Jean Herman Widerhold, 1680, *Classiques Garnier Numérique*.

² Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 54.

³ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 98.

⁴ G. Peureux, *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 176.

⁵ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 75.

⁶ *Op. cit.*, p. 77.

Via u porte à l'extrême cette logique en affichant sa conscience de la séparation du monde de son créateur et de la faiblesse de l'homme livré à lui-même. De fait, le terme de « confusion » revient souvent dans la littérature baroque pour formuler l'état d'esprit de l'homme devant un monde perpétuellement mouvant et dont on ne saurait embrasser ni comprendre la variété. Si Saint-Amant multiplie les spectres, ombres et fantômes, c'est aussi une façon d'interroger « la solidité et la pérennité de la matière »¹.

Puisque tout change et que tout reste encore à découvrir, les possibilités de création ne sont pas bornées, ce qui est une aubaine pour l'imagination. Les catégories bien établies sont peu nombreuses par rapport au vaste univers des possibles encore inexplorés, aussi remarque-t-on à l'âge baroque une « libération du mouvement, amplifiée par l'émergence de l'épicurisme, qui aboutit à accorder plus d'attention au multiple, au varié, aux cas particuliers »², mais aussi à la capacité créatrice de l'artifice humain, tantôt surpassant la nature, tantôt surpassée par elle. Pour exorciser la crise de la connaissance, Saint-Amant bouscule la réalité et tente de voir l'invisible. Il ne s'agit pas tant de faire concurrence à Dieu que d'exploiter l'assurance que l'on a de la petitesse de l'homme et de ses connaissances par rapport à la vastitude de la Création. Selon S. Tonolo, Saint-Amant tente ainsi de « rendre visible la face obscure et l'effervescence infinie de la nature »³. On a vu à ce titre que Saint-Amant tirait de l'imaginaire terrestre aux forces noires, indistinctes, serrées et grouillantes, des images nouvelles, grotesques ou effrayantes, souvent fantastiques. « La Solitude » et ses « déserts » évoqués au vers 175, sont propices à une imagination libérée qui peuple le vide autour de l'homme « rêvant tout seul ». L'imaginaire, dit J.-J. Wunenburger, « est posé par une conscience comme un contenu absent, non actualisé. Est donc posé comme imaginaire ce qui ouvre sur des possibles »⁴ et dans l'absolu, diversité infinie et doute sceptique permettent d'imaginer que tout est possible, même le plus extravagant. Dans les *Poésies liminaires*, le poème « A Théophile » comporte cette injonction aux poètes :

20 Peintres dont les pinceaux parlants
Avecques des traits excellents
Tirent les choses invisibles,
Les bruits, les pensées, les accords,
Les vents courroucés ou paisibles,

¹ S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, p. 650.

² D. Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de littérature comparée*, 2003/4 - N°308, Klincksieck, p. 445.

³ S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, p. 648.

⁴ *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., réimpression de 2006, p. 63.

Toute perception nouvelle ou inhabituelle de l'un des sens, souvent la vue ou l'ouïe, est la matrice d'une image originale ou d'une représentation nouvelle de la réalité : dans « La Nuit » les grondements des chats amènent aux hurlements des loups-garous, les grognements du « Chien » des « Visions » sont un augure funeste, les hiboux et autres « orfraye » sont de la même manière des signes du malheur, de vieilles ruines dans « La Solitude » deviennent repère de sorciers, démons et lutins, etc. L'activité créatrice de la nature « n'est pas une sorte de foisonnement désordonné, mais [...] l'actualisation ordonnée d'un certain nombre de possibilités raisonnables »². Par les analogies, le poète arrive dans « Le Contemplateur » à imaginer un « grand Homme marin » et peut-être s'est-il souvenu de Cardan pour lequel « on peut même dire que la mer est le miroir de l'univers »³. Avec le monde et son soleil qui se reflètent dans l'eau dans les vers 161 à 170 de « La Solitude », on assiste ainsi à un « dédoublement de la beauté de la nature »⁴ :

165 Tantôt, la plus claire du monde,
 Elle semble un miroir flottant,
 Et nous représente à l'instant
 Encore d'autres cieux sous l'onde.
 Le soleil s'y fait si bien voir,
 Y contemplant son beau visage,
 Qu'on est quelque temps à savoir
 Si c'est lui-même, ou son image,
 Et d'abord il semble à nos yeux
170 Qu'il s'est laissé tomber des cieux.⁵

Cette mer avait également renvoyé quelques vers plus tôt un échantillon de sa diversité qui faisait l'objet d'une liste hétéroclite, effet typiquement baroque qui mise sur la profusion pour saisir le monde.

Avec le ver luisant le poète invente le cœur des choses pour les faire découvrir, tout comme il invente dans un recoin de la forêt de « La Solitude », « à l'ombrage d'un grand Noyer » la demeure du « Sommeil aux pesants sourcils » et d'Echò qui « ne cesse de brûler / Pour son amant froid et revêche ». Les « bésicles » du « Mauvais logement » sont certes des lunettes, mais aussi un instrument pour observer l'infiniment grand ou l'infiniment petit, une observation privilégiée des mystères de la nature que lui offre cette danse des farfadets. Il se

¹ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 4.

² J. Céard, *La Nature et les prodiges*, Paris, Droz, 1977, p. 235.

³ *Loc. cit.*

⁴ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, Biblio 17, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1989, p. 103.

⁵ Edition critique des *Œuvres* de Saint-Amant publiée par Jacques Bailbé, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1971, t. 1, p. 46.

trouve alors plongé dans les « cabinets secrets » du « Contemplateur », dans l'intimité de la matière. L'art et la nature rivalisent et pour cela, la métaphore reste encore la figure la plus utilisée, comme un ornement rhétorique de la nature et comme un des seuls moyens de combiner simultanément et profusion pour saisir les choses dans leur mouvement perpétuel, dans la moirure de leurs apparences et dans leur infinie complexité. Le style brillant ou fleuri est le nom que donnent les contemporains de Saint-Amant à ce procédé d'intervention de l'artifice sur la nature, par la métaphore en particulier. Outre l'« astre vivant » et l'« escarboucle qui chemine », le ruisseau et le rocher de « La Plainte de Tirsis » entretiennent une conversation plutôt que d'émettre les sons sans âme que la nature leur permet de produire. L'imagination invente et ajoute, travaille le monde non seulement pour créer ce qui n'existe pas encore, mais aussi pour s'emparer de l'univers qui se cache en chaque chose. Selon J.-P. Chauveau, le poète décrit non pour décrire, mais « pour éveiller le réseau de correspondances qui entourent la chose décrite »¹. Saint-Amant commence par là, puis de la recherche d'analogies naissent des mondes.

c – La fabrique du poète démiurge

Ainsi, le rêveur, le contemplateur, le visionnaire, le solitaire, le mélancolique, le capricieux font « de l'exotisme en chambre »² parce que la diversité inépuisable du monde et l'état médiocre de leurs connaissances le leur permettent, quitte à frôler la vanité quand leur imagination s'élève jusqu'à se faire démiurgique. Le capricieux de la Renaissance possède en lui un monde d'images, de chimères, dans lequel il évolue. L'apparition de la « meraviglia » dans une œuvre d'art est la plus grande réussite de son génie. Le travail de l'imagination, créateur de miracles, est souligné par Marsile Ficin (1433-1499) et Pomponazzi, deux auteurs largement connus des libertins du XVII^e siècle. La Renaissance italienne insiste sur la puissance créatrice de l'homme, Marsile Ficin exalte les pouvoirs de l'âme et Pic de la Mirandole pousse à son comble l'enthousiasme pour la volonté humaine. Dans la physique d'Epicure, les atomes de l'âme, de quatre sortes, se meuvent pour faire les qualités de l'homme et chez les poètes, une sorte d'atome particulièrement mobile et subtile se trouve majoritaire. Saint-Amant, dont la fantaisie commande le mirage fantastique, est un démiurge

¹ *Anthologie de la poésie française au XVII^e*, Paris, Gallimard, 1987, « Préface ».

² G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1946, p. 77.

qui explore l'infini des possibles de la création et en réalise certains, montrant ainsi que l'imagination se manifeste par « le pouvoir de l'esprit sur la matière »¹.

Sans être nécessairement atomistes, Galilée, Gassendi, Newton et des poètes comme Viau, L'Hermitte et Saint-Amant admettent l'existence de petites particules de matière dans la nature, ainsi que leurs mouvements, leur capacité de s'assembler de mille manières selon une infinité de combinaisons possibles. Ce jeu d'assemblage fonctionne bien pour les genres poétiques chez Saint-Amant qui ne répugne pas à créer des monstres littéraires en « réponse à la nouvelle perception de la nature »², par le mélange des tons et des styles, comique et effrayant, lyrique et burlesque. Le monstre en tant que créature a aussi sa place dans sa poésie, dans l'homme marin du « Contemplateur », dans la description du débauché et de sa chambre, dans les chimères, les coquecigrues, Lyrian et Sylvie métamorphosés en végétaux et même le poète crotté étudié par Sophie Tonolo³, si composite qu'il ressemble à un portrait d'Arcimboldo. L'emphase, l'exagération, l'hyperbole sont des procédés qui participent de la recomposition du réel. Dans « La Chambre du débauché », le locuteur dit ne pas savoir « par quel moyen ni quel pouvoir » il est passé par une porte trop petite pour une souris. En plus d'accentuer le décalage et les outrances nécessaires à la comédie, le réel est ici déformé, Saint-Amant prend des libertés avec sa représentation, exagère les contrastes pour faire sourire et créer un monde imaginaire où tout est possible. Les métaphores sont encore l'occasion de compositions monstrueuses car inédites. La doctrine baroque de la métaphore prône le « mélange ingénieux d'objets éloignés »⁴ et en particulier des métaphores hypocoristiques qui ont valu à du Bartas quelques critiques. Il s'agit en effet de « concrétiser les sphères de ce qui est sublime et de préférence de ce qui est surnaturel par des expressions tirées du monde quotidien et naturel »⁵. Saint-Amant rapproche ainsi le travail de Dieu de celui du dessinateur dont les rayons du soleil seraient le crayon dans le vers 310 du « contemplateur », et rapproche l'élévation de l'âme hors du corps lors de la mort à un moine tiré du sommeil par un fil attaché à son orteil dans « Le Mauvais logement ». Le penchant baroque pour la concrétisation et la sensualisation s'exprime ici pleinement.

¹ S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009.

² D. Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de littérature comparée* 2003/4, N°308, p. 444.

³ S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, pp. 643-661.

⁴ W. Floeck, *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*, Paris, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, trad. Gilles Floret, Biblio 17, 1989, p. 206.

⁵ *Op. cit.*, p. 207.

Vasari raconte que le peintre Piero di Cosimo trouvait une source d'inspiration dans la contemplation des nuages et même dans l'observation des crachats sur les murs, ce que l'on peut rapprocher du texte de Leonard de Vinci qui « prône la spéculation du peintre désœuvré sur les tâches d'un mur »¹. Dans le *Disegno* en 1549, Anton Francesco Doni « engage l'artiste, à partir de l'observation des nuages ou même de simples taches à élaborer des chimères, de sorte que la Nature devienne songe »². Cette démarche est celle de Saint-Amant dans « La Chambre du débauché », « Les Visions » et « Le Mauvais logement ». Dans le premier de ces trois poèmes, le vers 55 développe ce qu'un enfant peut voir dans les « nues ». Bachelard³ remarque à cet égard que l'on peut facilement devenir un demiurge ou un prophète avec les nuages quand l'imagination s'empare de leurs formes mouvantes, « la main [...] n'est pas nécessairement liée à la géométrie de l'objet tangible »⁴. Les « Chimères cornues » sont des grotesques, certes, mais aussi des monstres inconnus et effrayants, mystérieux, aussi variés que la nature et ses milles combinaisons improbables. Le poète sur les murs de la chambre couverts de « flegmes jaunes » dessine ensuite les « aventures de Don Quichotte ». L'imagination couvre la réalité de ses productions les plus fantastiques et les plus variées. Saint-Amant pousse la logique très loin, S. Tonolo⁵ dit qu'il la pousse jusqu'à la répulsion, on peut aussi dire jusqu'à la sublimation de la réalité triviale et effroyable. L'imagination parvient à tirer le meilleur d'elle-même, comme dans les « fanfreluches lumineuses » du « Mauvais logement », dans les volutes de ces « lieux fumants », ou dans celles d'un « feu puant, bleuâtre et sombre » dans « Les Visions », sur lesquels chimères et spectres se découpent comme par magie. En 1587 dans *De Veri precetti della pittura*, Giambattista Armenini fixe ce type de création et dit à propos des chimères : « on pense qu'elles sont nées de ces trous ou de ces taches que l'on rencontre sur des murs qui, autrefois, étaient blancs »⁶.

Saint-Amant retient entre autres des Discours du Tasse, selon G. Peureux, « l'idée d'un poète demiurge »⁷. A ce titre, on peut noter que la véritable création d'un monde ne se fait que par illusion poétique, mais qu'inversement, « l'illusion fait du poème "un monde en

¹ F. Dumora, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVIIe*, Paris, H. Champion, 2005, p. 467.

² S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, p. 646.

³ *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd. 1990, pp. 212-224.

⁴ *Op. cit.*, p. 214.

⁵ S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, pp. 643-661.

⁶ Cité par S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, p. 646.

⁷ *Le Rendez-vous des enfants sans soucy*, Paris, H. Champion, 2002, p. 159.

abrégé" dont le poète est le créateur, figure démiurgique qui participe à sa divinité »¹. L'imagination crée des mirages plus réels, plus foisonnants, plus riches que la réalité. Dans le vers 127 de « La Solitude », le poète donne corps à Echò avec son luth et crée des tritons sur l'écume de la mer agitée, ces métaphores font naître le fantastique en révélant dans l'image réelle une « auréole *imaginaire* »² qui finit par s'en détacher. De l'écume ressemblant à des cheveux, le propriétaire de ces cheveux, le triton, se détache et acquiert une autonomie propre dans un monde imaginaire, parallèle au monde réel que le contemplateur a sous les yeux. Le rôle de l'imaginaire est alors de « forger » des images, comme dans le vers 56 de « La Chambre du débauché » qui, animées, s'échappent soudain du moule d'où elles sont issues. L'imagination fait montre de sa force occulte, de sa capacité d'enfanter des mondes pour pallier l'insuffisance de la réalité, donner un corps à ses dissonances et à ses obscurités.

* *
*
*
*

La merveille apparaît chez Saint-Amant comme l'expression la plus aboutie de la liberté de sa fantaisie. Les sautes d'humeur du poète capricieux et mélancolique correspondent exactement à l'esprit du temps, où scepticisme et relativisme ouvrent les horizons des possibles. L'extravagance fantastique peut alors s'exprimer, ainsi que le goût pour la diversité esthétique, remède contre l'ennui, prolifération d'une ornementation gratuite et plaisante, alternative au possible et au terre-à-terre, dépassement des interdits, éloge de l'inconstance, et reflet de la variété de la nature de plus en plus étendue. Si Saint-Amant se prend à considérer Dieu comme un artiste, l'artiste, lui, se rêve en démiurge. L'imagination revendique le pouvoir de l'esprit sur la matière³, comme les magiciens commandent à la nature pour créer des effets surnaturels.

¹ *Op. cit.*, p. 151.

² G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 17^{ème} éd. 1990, p. 7.

³ S. Tonolo, « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes », *XVIIe siècle*, n° 245, 61^e année, n° 4-2009, pp. 643-661.

CONCLUSION

L'imaginaire extravagant de Saint-Amant, son goût pour ce qui semble défier toute vraisemblance et toute réalité, pour la merveille rare que la raison peine à concevoir mais dont l'imagination s'empare immédiatement avec avidité, servent d'abord une habile mise en scène de la perte de repères qui frappe les esprits au début du XVII^e siècle. En effet, Saint-Amant manifeste une sensibilité aiguë pour les contradictions de son temps, aussi riche en lumières qu'en ombres : temps de diffusion des découvertes de Copernic et Galilée, de l'invention de la lunette, des voyages d'exploration suivis parfois de récits, temps de renouveau de l'épicurisme et de louange de la variété de la nature, mais aussi temps où les traités de démonologie et d'astrologie, les clefs des songes et les histoires prodigieuses sont encore aussi nombreux que les procès en sorcellerie qui continuent de ponctuer l'actualité. L'homme est en équilibre sur un seuil étroit séparant une montagne de nouvelles connaissances d'un abîme d'inconnues, tous les doutes sont permis, bien que tous ne soient pas issus d'un mouvement rationnel, loin de là. Les visions fantastiques fournissent alors à Saint-Amant les images qui cristallisent la notion de doute, d'expectative, mais aussi de peur car, à travers le rire des lutins, à travers les cheveux qui se dressent sur la tête quand vient la nuit ou quand un bruit perce le silence, se dessine la nette intuition d'une perte de confiance en l'homme, en sa capacité de connaître le monde qui l'entoure et de le maîtriser pour dompter ses vieilles peurs superstitieuses, la conscience d'une irrémédiable infirmité de l'entendement humain dont la seule sagesse est finalement de comprendre que l'on ne peut tout comprendre.

Le baroque mène une quête du primordial, fouille les ténèbres du monde et de l'homme, son imaginaire peuple tout de créatures étranges, contre-natures et infernales, d'atomes en mouvement s'agrégant et se désagrégant au hasard. Dans cette quête, Saint-Amant rencontre la peur et l'habille d'un voile satirique dérisoire, il trouve le désir de destruction, le plaisir du chaos, du dérèglement dangereux et libre. L'inconcevable du fantastique symbolise alors la vieille aspiration à la mort, au néant, au repos de la matière et au retour à l'anti-monde, un aperçu de l'Apocalypse. Par sa rareté, la merveille exprime également une des extrémités de la chaîne monstrueusement infinie des possibles, une preuve du désordre et du nombre opposée à l'aspiration à la fixité et à l'unité. La question du réel, du naturel, du croyable ou du vraisemblable n'était peut-être pas chez Saint-Amant le fond du problème : tout est affaire de mouvement et de fixité, la raison a échoué à apporter cette dernière, reste la volonté de l'homme qui se débat dans le tourbillon des croyances, des superstitions et des tentations de son imaginaire.

Les productions les plus extraordinaires, les plus invraisemblables de l'imaginaire, sont en effet des tentations dans la mesure où elles sont suspectées de folie ou de vanité. Ainsi, ce que Guillaume Peureux a nommé « l'esthétique de la merveille » chez Saint-Amant est certes une recherche du plaisir dans le grotesque, l'ornement et la variété, mais aussi une exploration des potentialités infinies de l'imagination, une volonté de liberté jusqu'au vertige. Le baroque revendique les droits de l'imagination libre dont la visions fantastique est la création la plus ostentatoire, l'outrance de la fantaisie de Saint-Amant est donc à la fois un cri de folie, de peur et de liberté. Il y a impertinence à parler des sorciers plutôt que des magiciens, à user de métaphores qui animent des choses inertes et réifient des objets animés et, en ce sens, Saint-Amant use du merveilleux magique et démoniaque dans un but transgressif, licencieux, pour franchir allègrement des limites dont sa fantaisie ne doit pas avoir à se soucier. Le jeu avec les frontières du possible et du rationnel est pardonné aux fous qui ne savent pas ce qu'ils font et aux poètes tyrannisés par leur génie mélancolique. C'est ici que la figure du mélancolique avec son inspiration géniale et fantasque, abondamment mise en scène par Saint-Amant, rejoint celle du poète à l'esthétique capricieuse qui ne demande pas de pardon, seulement la liberté pour sa création.

Saint-Amant s'accommode également du reproche de vanité pour les productions farfelues de son imagination car, d'une part, le choix du fantastique est à la fois une démonstration et une mise en abyme des pouvoirs de la poésie fondés en particulier sur la vanité de l'enchantement et de l'illusion du lecteur, d'autre part la manière importe moins que l'effet, c'est une des leçons qu'il a retenu des théoriciens italiens, et quoi de plus surprenant que la rareté de la merveille et l'indéfinissable du fantastique, quoi de plus piquant que l'hésitation du surnaturel et de l'illusion, que le monde imaginaire qui se cache sous une métaphore, comme une énigme éternellement irrésolue, à la fois originale et toujours inédite. Ce piquant de l'effet que recherche Saint-Amant dans les visions fantastiques est fait d'inquiétude et de fascination, du besoin de mystère, d'inexplicable et d'inaccessible qui reste le plus sûr aiguillon de l'imagination et de la curiosité. La fascination est faite d'un mélange de peur et d'admiration, c'est en quelque sorte un sentiment impur, comme les monstres qui la provoquent, mais cette impureté quelque peu licencieuse s'avère constitutive de son essence et déterminante dans le regard des lecteurs. Les fantômes et les démons sont aussi falots que Don Quichotte, mais aussi fascinants que lui.

Renouveler l'étonnement du lecteur, c'est varier, et là encore la vision fantastique, merveilleuse, par ses affinités avec l'ornementation, grotesque en particulier, se révèle très efficace. La passion du poète et l'appétit de son lecteur pour l'ornementation sont loin d'être

vains eux aussi : le sentiment de gratuité est en effet essentiel pour le lecteur friand du divertissement que lui offre un riche décor. Les visions fantastiques satisfont non seulement à ce besoin d'ornement, mais aussi à un désir d'exotisme, d'évasion, à une tentation de folie, d'insouciance, à une envie de lâcher la bride à l'imagination, possibilité que Saint-Amant ménage avec soin à ses lecteurs. Mais son originalité réside surtout dans le fait qu'explicitement ou insidieusement les chimères sortent des marges et envahissent le tableau de la réalité, elles masquent cette dernière par la superposition de leurs apparences mouvantes. Cette prolifération des images inquiète et ravit à la fois, elle comble le déficit des connaissances raisonnables par les inventions extravagantes d'une fantaisie sans limites.

Le goût pour la diversité esthétique va de paire chez Saint-Amant avec l'admiration pour la variété de la nature. Le désir de l'explorer naît d'une curiosité insatiable, alors la rencontre des visions fantastiques au détour d'une description, leur présence incontournable dans les lieux solitaires et sombres, témoignent autant des joies de la satisfaction de cette curiosité que du besoin de mystère pour ne jamais atteindre la satiété, ne pas devenir fou à force de sagesse, ne pas toucher au vide à force de se nourrir du trop-plein, pouvoir toujours exercer son imagination à inventer des chimères qui existent peut-être quelque part. Derrière le plaisir de la variation à l'infini, on trouve, sinon un discours moral, du moins une certaine forme de sagesse de la part de Saint-Amant : révéler l'œuvre de Dieu, reconnaître la vanité de notre entendement, mais aussi en jouir et croire aux pouvoirs de l'imaginaire sur la matière impensable dans sa complexité. La relativité de toute chose permet de tout considérer d'un œil curieux, même ce qu'il existe de plus vraisemblable. Dire la variété du monde est une folle ambition, une vanité compensée par une autre vanité : les images poétiques insensées, invraisemblables, monstrueuses, fantastiques.

ANNEXES

« La Solitude »

O que j'aime la solitude !
Que ces lieux sacrés à la nuit,
Eloignez du monde et du bruit,
Plaisent à mon inquiétude !
5 Mon Dieu ! que mes yeux sont contents
De voir ces Bois, qui se trouvèrent
A la nativité du Temps,
Et que tous les Siècles rêvèrent,
Etre encore aussi beaux et vers,
10 Qu'aux premiers jours de l'Univers !

Un gai Zéphire les caresse
D'un mouvement doux et flatteur.
Rien que leur extrême hauteur
Ne fait remarquer leur vieillesse.
15 Jadis Pan et ses Demi-Dieux
Y vinrent chercher du refuge,
Quand Jupiter ouvrit les Cieux
Pour nous envoyer le Déluge,
Et, se sauvant sur leurs rameaux,
20 A peine virent-ils les Eaux.

Que sur cette Epine fleurie
Dont le Printemps est amoureux,
Philomèle, au chant langoureux,
Entretient bien ma rêverie!
25 Que je prends de plaisir à voir
Ces Monts pendant en précipices,
Qui, pour les coups du désespoir,
Sont aux malheureux si propices,
Quand la cruauté de leur sort,
30 Les force à rechercher la mort !

Que je trouve doux le ravage
De ces fiers Torrents vagabonds,
Qui se précipitent par bonds
Dans ce vallon vert et sauvage !
35 Puis, glissant sous les arbrisseaux,
Ainsi que des serpents sur l'herbe,

Se changent en plaisants ruisseaux,
Où quelque Nâïade superbe
Règne comme en son lit natal,
40 Dessus un trône de cristal !

Que j'aime ce Marais paisible !
Il est tout bordé d'aliziers,
D'aulnes, de saules et d'osiers,
À qui le fer n'est point nuisible.
45 Les Nymphes, y cherchant le frais,
S'y viennent fournir de quenouilles,
De pipeaux, de joncs et de glais ;
Où l'on voit sauter les grenouilles,
Qui de frayeur s'y vont cacher
50 Si tôt qu'on veut s'en approcher.

Là, cent mille Oiseaux aquatiques
Vivent, sans craindre, en leur repos,
Le Giboyeur fin et dispos,
Avec ses mortelles pratiques.
55 L'un tout joyeux d'un si beau jour,
S'amuse à becqueter sa plume ;
L'autre allentit le feu d'Amour
Qui dans l'Eau même se consume,
Et prennent tous innocemment
60 Leur plaisir en cet Elément.

Jamais l'été ni la froidure
N'ont vu passer dessus cette eau
Nulle charrette ni bateau,
Depuis que l'un et l'autre dure ;
65 Jamais Voyageur altéré
N'y fit servir sa main de tasse ;
Jamais Chevreuil désespéré
N'y finit sa vie à la chasse ;
Et jamais le traître hameçon
70 N'en fit sortir aucun poisson.

Que j'aime à voir la décadence
De ces vieux Châteaux ruinés,
Contre qui les ans mutinés
Ont déployé leur insolence !
75 Les Sorciers y font leur Sabbat ;
Les démons follets y retirent,

Qui d'un malicieux ébat
 Trompent nos sens et nous martirent ;
 Là se nichent en mille trous
 80 Les couleuvres et les Hiboux.

L'Orfraye, avec ses cris funèbres,
 Mortels augures des Destins,
 Fait rire et danser les Lutins
 Dans ces lieux remplis de ténèbres.
 85 Sous un chevron de bois maudit
 Y branle le squelette horrible
 D'un pauvre Amant qui se pendit
 Pour une Bergère insensible,
 Qui d'un seul regard de pitié
 90 Ne daigna voir son amitié.

Aussi le Ciel, Juge équitable,
 Qui maintient les Lois en vigueur,
 Prononça contre sa rigueur
 Une sentence épouvantable :
 95 Autour de ces vieux ossements
 Son Ombre, aux peines condamnée,
 Lamente en longs gémissements
 Sa malheureuse destinée,
 Ayant, pour croître son effroi,
 100 Toujours son crime devant soi.

Là se trouvent sur quelques marbres
 Des devises du temps passé ;
 Ici l'âge a presque effacé
 Des chiffres taillés sur les arbres ;
 105 Le plancher du lieu le plus haut
 Est tombé jusque dans la cave,
 Que la limace et le crapaud
 Souillent de venin et de bave ;
 Le lierre y croît au foyer,
 110 A l'ombrage d'un grand Noyer.

Là dessous s'étend une voûte
 Si sombre en un certain endroit,
 Que, quand Phébus y descendait,
 Je pense qu'il n'y verrait goutte ;
 115 Le Sommeil aux pesants soucis,
 Enchanté d'un morne silence,

Y dort, bien loin de tous soucis,
Dans les bras de la Nonchalance,
Lâchement couché sur le dos
120 Dessus des gerbes de pavots.

Au creux de cette grotte fraîche,
Où l'Amour se pourrait geler,
Echò ne cesse de brûler
Pour son Amant froid et revêche,
125 Je m'y coule sans faire bruit,
Et par la céleste harmonie
D'un doux Luth, aux charmes instruits,
Je flatte sa triste manie
Faisant répéter mes accords
130 A la voix qui lui sert de corps.

Tantôt, sortant de ces ruines,
Je monte au haut de ce Rocher,
Dont le sommet semble chercher
En quel lieu se font les bruines ;
135 Puis je descends tout à loisir,
Sous une falaise escarpée,
D'où je regarde avec plaisir
L'onde qui l'a presque sapée
Jusqu'au siège de Palémon,
140 Fait d'éponges et de limon.

Que c'est une chose agréable
D'être sur le bord de la Mer,
Quand elle vient à se calmer
Après quelque orage effroyable !
145 Et que les chevelus Tritons,
Hauts, sur les vagues secouées,
Frappent les Airs d'étranges tons
Avec leurs trompes enrouées,
Dont l'éclat rend respectueux
150 Les vents les plus impétueux.

Tantôt l'onde brouillant l'arène,
Murmure et frémit de courroux
Se roulant dessus les cailloux
Qu'elle apporte et qu'elle r'entraîne
155 Tantôt, elle étale en ses bords,
Que l'ire de Neptune outrage,

Des gens noyés, des Monstres morts,
Des vaisseaux brisés du naufrage,
Des diamants, de l'ambre gris,
160 Et mille autres choses de prix.

Tantôt, la plus claire du monde,
Elle semble un miroir flottant,
Et nous représente à l'instant
Encore d'autres Cieux sous l'onde.
165 Le soleil s'y fait si bien voir,
Y contemplant son beau visage,
Qu'on est quelque temps à savoir
Si c'est lui-même, ou son image,
Et d'abord il semble à nos yeux
170 Qu'il s'est laissé tomber des Cieux.

ALCIDON, pour qui je me vante
De ne rien faire que de beau,
Reçoit ce fantasque tableau
Fait d'une peinture vivante,
175 Je ne cherche que les déserts,
Où, rêvant tout seul, je m'amuse
A des discours assez diserts
De mon Génie avec la muse ;
Mais mon plus aimable entretien
180 C'est le ressouvenir du tien.

Tu vois dans cette Poésie
Pleine de licence et d'ardeur
Les beaux rayons de la splendeur
Qui m'éclairent la fantaisie :
185 Tantôt chagrin, tantôt joyeux
Selon que la fureur m'enflamme,
Et que l'objet s'offre à mes yeux,
Les propos me naissent en l'âme,
Sans contraindre la liberté
190 Du Démon qui m'a transporté.

O que j'aime la Solitude !
C'est l'élément des bons Esprits
C'est par elle que j'ai compris
L'art d'Apollon sans nulle étude.
195 Je l'aime pour l'amour de toi,
Connaissant que ton humeur l'aime

200 Mais quand je pense bien à moi,
Je la hais pour la raison même
Car elle pourrait me ravir
L'heur de te voir et te servir.

« Les Visions »

5 Le cœur plein d'amertume et l'Ame ensevelie
Dans la plus sombre humeur de la mélancolie,
DAMON, je te décris mes travaux intestins,
Où tu verras l'effort des plus cruels Destins
Qui troublèrent jamais un pauvre misérable,
À qui le seul trépas doit être désirable.

10 Un grand Chien maigre et noir, se traînant lentement,
Accompagné d'horreur et d'épouvantement,
S'en vient toutes les nuits hurler devant ma porte,
Redoublant ses abois d'une effroyable sorte.
Mes voisins, éperdus à ce triste réveil,
N'osent ni ne sauraient rappeler le sommeil ;
Et chacun, le prenant pour un sinistre augure,
Dit avec des soupirs tout ce qu'il s'en figure.
15 Moi, qu'un sort rigoureux outrage à tout propos
Et qui ne puis goûter ni plaisir ni repos,
Les cheveux hérissés, j'entre en des rêveries
De contes de Sorciers, de Sabbats, de Furies,
J'erre dans les Enfers, je rôde dans les Cieux,
20 L'Ame de mon Aïeul se présente à mes yeux,
Ce Fantôme léger, coiffé d'un vieux suaire
Et tristement vêtu d'un long drap mortuaire,
À pas affreux et lents s'approche de mon lit ;
Mon sang en est glacé, mon visage en pâlit,
25 De frayeur mon bonnet sur mes cheveux se dresse,
Je sens sur l'estomac un fardeau qui m'opprime.
Je voudrais bien crier, mais je l'essaie en vain :
Il me ferme la bouche avec sa froide main,
Puis d'une voix plaintive en l'air évanouie
30 Murmurant certains mots funestes à l'ouïe,
Me prédit mes malheurs et longtemps, sans ciller,
Me contemple debout contre mon oreiller.
Je vois des feux volants, les oreilles me cornent ;
Bref, mes sens tous confus l'un l'autre se subornent
35 En la crédulité de mille objets trompeurs

Formés dans le cerveau d'un excès de vapeurs,
Qui, s'étant emparé de notre fantaisie,
La tourne moins de rien en pure frénésie.

40 Souvent tout en sueur je m'éveille en parlant,
Je saute hors du lit, l'estomac pantelant,
Vais prendre mon fusil, et d'une main tremblante
Heurtant contre le fer la pierre étincelante,
Après m'être donné maints coup dessus les doigts,
Après qu'entre les dents j'ai juré mille fois,
45 Une pointe de feu tombe et court dans la mèche,
R'avivant aussitôt Cette matière sèche ;
J'y porte l'allumette, et n'osant respirer
De crainte de l'odeur qui m'en fait retirer,
Au travers de ce feu puant, bleuâtre et sombre,
50 J'entrevois cheminer la figure d'une ombre,
J'entends passer en l'air certains gémissements,
J'avise en me tournant un spectre d'ossements ;
Lors jetant un grand cri qui jusqu'au Ciel transperce,
Sans pouls et sans couleur je tombe à la renverse.

55 Mon hôte et ses valets accourent à ce bruit,
Mais de tout leur travail ils tirent peu de fruit :
Ils ont beau m'appeler, et d'un fréquent usage
Me répandre à l'abord de l'eau sur le visage,
M'arracher les sourcils, me pincer par le nez,
60 Et s'affliger autant comme ils sont étonnés ;
Je ne puis revenir non plus que si la Parque
M'avait déjà conduit dans la fatale barque :
Je suis tellement froid que mon corps au toucher
Ne se discerne point d'avecques le plancher,
65 OÙ gisant de mon long, toute force abattue,
On dirait, à me voir, que je suis ma statue.

Il me souvient encore, et non pas sans terreur,
Bien que je sois certain que ce fut une erreur,
Que la première nuit qu'au plus fort des ténèbres
70 S'apparurent à moi ces Visions funèbres,
M'étant évanoui, comme je l'ai décrit,
De l'extrême frayeur qui troubla mon esprit,
Et ces gens essayant d'une inutile peine
A me restituer la chaleur et l'haleine,
75 Un d'entre eux s'avisant de me donner du vin,
Bacchus, que j'ai tenu toujours plus que divin,

Réveillant tout à coup ma vigueur coutumière,
 Fit résoudre mes yeux à revoir la lumière :
 Alors, comme en sursaut je me lève tout droit,
 80 Représentant au vif un mort qui reviendrait :
 Puis, regardant partout d'une vue égarée,
 Je m'efforce à leur dire en voix mal assurée :
 Fantômes (car d'effroi je les prenais pour tels),
 Quel plaisir avez-vous à troubler les mortels ?
 85 Quel sujet vous amène à ces heures nocturnes ?
 Qui vous a fait quitter vos manoirs taciturnes ?
 Mes Badauds, ébahis d'entendre ce propos,
 Haut Allemand pour eux, jouant au plus dispos,
 En chemise et nu pieds, sans m'user de langage,
 90 Vers le degré prochain troussent vite bagage,
 Disent que je suis fou, qu'il y fait dangereux,
 Emportent la chandelle et barrent l'huis sur eux,
 Si qu'à peine mon œil les put bien reconnaître,
 Que comme un tourbillon il les vit disparaître.

95 La Lune, dont la face alors resplendissait,
 De ses rayons aigus une vitre perçait,
 Qui jetait dans ma chambre, en l'épaisseur de l'ombre,
 L'éclat frais et serein d'une lumière sombre,
 Que je trouvais affreuse, et qui me faisait voir
 100 Je ne sais quels objets qui semblaient se mouvoir :
 Cette nouvelle erreur dedans ma tête empreinte,
 Me rendant à la fin hardi par trop de crainte,
 Je mets Flamberge au vent, et plus prompt qu'un éclair
 J'en fais le moulinet, j'en estocade l'air,
 105 Imitant la valeur du brave Don Quichotte,
 Quant au fort du sommeil, coiffé de sa marotte,
 Pensant prendre au collet un horrible Géant,
 Et dans un tourne-main le réduire au néant,
 Il exploita si bien, comme chante l'histoire,
 110 Que sur les cuirs de vin son glaive eut la victoire.

Mais je m'engage trop dans ce plaisant discours,
 Muse, je t'en conjure, arrêtons-en le cours,
 Reprenons tristement notre style funeste,
 Et, si cela se peut, disons ce qui nous reste.
 115 Voilà donc, cher Damon, comme passe les nuits
 Ton pauvre Clidamant, comblé de mille ennuis,
 Et toutefois, hélas ! ce ne serait que roses
 Si les jours ne m'offraient de plus horribles choses.

Cet Astre qu'on réclame avec tant de désirs,
120 Et de qui la venue annonce les plaisirs :
Ce grand flambeau du Ciel, ne sort pas tant de l'onde
Pour redonner la grâce et les couleurs au monde
Avec ses rayons d'or si beaux et si luisants,
Que pour me faire voir des objets déplaisants ;
125 Sa lumière, inutile à mon Ame affligée,
La laisse dans l'horreur où la nuit l'a plongée ;
La crainte, le souci, la tristesse et la mort,
En quelque lieu que j'aïlle, accompagnent mon sort.
Ces grands Jardins royaux, ces belles Tuileries,
130 Au lieu de divertir mes sombres rêveries,
Ne font que les accroître et fournir d'aliment
À l'extrême fureur de mon cruel tourment.

Au plus beau de l'Été je n'y sens que froidure,
Je n'y vois que Cyprès, encore sans verdure,
135 Qu'Arbres infortunés tout dégouttants de pleurs,
Que vieux Houx tout flétris et qu'Epines sans fleurs.

L'Echò n'y répond plus qu'aux longs cris de l'Orfraye,
Dont le Mur qui gémit en soi-même s'effraie ;
Le lierre tortu qui le tient enlacé,
140 En frémissant d'horreur, en est tout hérissé ;
Semblable en sa posture à ces Enfants timides,
Qui, le corps tout tremblant et les yeux tout humides,
Embrassent leur nourrice alors que quelque bruit
Les va dedans leur couche épouvanter la Nuit.
145 Si j'y rencontre un Cerf, ma triste fantaisie
De la mort d'Actéon est tout soudain saisie ;
Les Cygnes qu'on y voit dans un paisible Etang,
Me semblent des Corbeaux qui nagent dans du sang ;
Les plaisants promenoirs de ces longues Allées,
150 Où tant d'afflictions ont été consolées,
Sont autant de chemins à ma tristesse offerts
Pour sortir de la vie et descendre aux Enfers.
Le Louvre, dont l'éclat se fait si bien paraître,
N'est à mes yeux troubles qu'un Château de Bicêtre ;
155 Le Fleuve qui le borde est à moi l'Achéron,
J'y prends chaque bateau pour celui de Caron,
Et, me croyant parfois n'être plus rien qu'une Ombre
Qui des Esprits sans corps ait augmenté le nombre,
D'une voix langoureuse appelant ce Nocher.

160 Je pense à tous moments qu'il me vienne chercher.

Si je prends quelque Livre en mon inquiétude,
Et tâche à dissiper cette morne habitude,
Marot, en ses rondeaux, épîtres, virelais,
Le moqueur Lucian et le fou Rabelais,

165 Se métamorphosant par certains tours magiques,
Ne sont remplis pour moi que d'histoires tragiques.
Ovide en l'Art d'aimer m'épouvante à l'abord;
Amour, avec son dard, y passe pour la Mort ;
Avec son dos ailé, pour un Oiseau funeste ;

170 Avec son mal fiévreux, pour une horrible Peste ;
Et pour une Furie, avecque son flambeau,
Qui ne sert qu'à guider les hommes au tombeau.

Si, pour me retirer de ces creuses pensées,
Autour de mon cerveau pesamment amassées,

175 Je m'exerce parfois à trouver sur mon Luth
Quelque chant qui m'apporte un espoir de salut,
Mes doigts, suivant l'humeur de mon triste Génie,
Font languir les accents et plaindre l'harmonie ;
Mille tons délicats, lamentables et clairs,

180 S en vont à longs soupirs se perdre dans les airs,
Et, tremblants au sortir de la corde animée
Qui s'est dessous ma main au deuil accoutumée,
Il semble qu'à leur mort, d'une voix de douleur,
Ils chantent en pleurant ma vie et mon malheur.

185 Si je vais par la ville aux plus beaux jours de fêtes,
Le Sort dont la rigueur pend toujours sur ma tête,
Donnant même aux plaisirs de noirs évènements,
Ne me fait rencontrer par tout qu'enterrements,
Que pales criminels que l'on traîne au supplice ;

190 Et lors m'imaginant quelque énorme injustice,
Le m'écrit à l'abord, les sens de peur transis,
Dieux ! serait-ce point là mon pauvre ami Tirsis ?
Non, non, ce n'est pas lui, ma vue est insensée,
Votre gloire en sa mort serait intéressée,

195 Et l'équité céleste aime trop l'innocent,
Pour le payer si mal des peines qu'il ressent.

Puis quand il me souvient de l'horrible aventure
Qui mit tout mon bon-heur dedans la sépulture
En y mettent Lysis, et qu'il m'est défendu

200 De chercher seulement le bien que j'ay perdu ;
 Je m'abandonne aux pleurs, je trouble tout de plaintes,
 Un mortel désespoir me donne mille atteintes,
 Et parmi les tourments qui m'ôtent le repos,
 Songeant à ses écrits, je dis à tous propos,
 205 O belle Polixene ! Amante infortunée !
 Tu dois bien regretter sa courte Destinée,
 Puis qu'une telle fin t'interdit d'espérer
 Celle des longs travaux qui te font soupirer !
 O précieux Enfant d'une si rare plume !
 210 Beau Livre ! grand trésor ! mais trop petit volume !
 Ouvrage que la Mort empêcha de finir !
 Je crois que t'ayant vu tout bon sens doit tenir
 Que la plus belle chose en quoi que l'on souhaite
 Se pourra désormais appeler imparfaite,
 215 Si plutôt on ne dit que pour être divin
 O livre nonpareil ! tu n'as point eu de fin.
 Et je n'en mettrais point à l'ennui qui me ronge :
 Car soit que ton Auteur me vienne voir en songe,
 Ou que je pense à lui comme je fais toujours,
 220 Mes larmes, et mes cris auront un même cours ;
 Ma pitié lui veut rendre à jamais cet hommage ;
 En tous lieux où j'irai sa vaine et pale image
 Visible à moi tout seul, et regrettable à tous,
 Me contera sa mort, me montrera ses coups,
 225 Et m'inspirant au cœur ce que pour allégeance
 Lui pourra suggérer une horrible vengeance,
 Contre cet Assassin rempli de trahison,
 Qui termina ses jours en leur verte saison,
 Me mettra dans les mains les plus pesantes chaînes,
 230 Les feux les plus ardents, et les plus longues gênes,
 Pour en punir ce Monstre, et faire un châtiment
 Que l'on puisse égaler à mon ressentiment

« La Chambre du débauché »

Plus enfumé qu'un vieux Jambon
 Ni que le bœuf-salé de Pître,
 Je te trace avec un charbon
 Cette Ode habillée en Epître
 5 Matigny mon parfait ami,
 Que mon œil ne voit qu'à demi
 Non plus que ce qu'il veut décrire,

Parbleu ! tu dois bien admirer,
Que je tache à te faire rire
10 Quand je ne fais rien que pleurer

Gouspin, après t'avoir quitté,
M'a traîné dans sa belle chambre,
Où même au plus fort de l'Eté
15 On trouve le mois de Décembre :
Pour moi je ne puis concevoir
Par quel moyen, ni quel pouvoir
Mon corps a passé par la porte,
Car je te le jure entre nous
20 Qu'un rat, ou le Diable m'emporte,
N'y saurait entrer qu'à genoux.

Son petit ladre de valet,
Reste de la guerre civile,
Revient chargé comme un mulet
De cotrets qu'il escroque en ville :
25 Mais à grand peine ce magot
A-t-il allumé le fagot
Que nous étranglons de fumée,
Nous toussons d'un bruit importun
Ainsi qu'une chatte enrhumée,
30 Et nos yeux prennent du pétun.

Encore, ô mon Cœur ! mon rognon !
Faut-il comme un savant Notaire,
Des beaux meubles du Compagnon
Te faire voir quelque inventaire :
35 Premièrement un vieux panier
Tiré des fatras d'un grenier,
Est son tabouret et sa chaise ;
Que si soulageant l'escarpin,
L'un y préside en sire Blaise,
40 L'autre est tout droit comme un Sapin.

Un étui de Luth tout cassé,
Qui traînait au coin d'une Salle,
Pour tout loyer du temps passé
Lui sert de chevet et de malle :
45 Les flegmes jaunes et séchés
Qu'en sa vérole il a crachés,
Lui servant de tapisserie ;

Et semble que les limaçons
Y rehaussent en broderie
50 Des portraits de toutes façons.

Comme on voit au soir les Enfants
Se figurer dedans les nues
Hommes, Châteaux, Bois, Eléphants,
Et mille Chimères cornues :
55 Ainsi nos yeux dans ces crachats,
Se forgeant à leurs entrechats
Cent mille sortes de postures,
Pensent voir contre la paroi
Les plus grotesques aventures
60 De Don Quichotte en bel arroi.

Là l'on voit en des lieux fumants
Curé, Barbier, Niepce, et Nourrice,
Exécuter sur les Romans
Les sentences de leur caprice :
65 Certes si l'on traitait ainsi
Les sots livres qu'on fait ici
Dont à son dam la France abonde,
Je crois qu'en cet embrasement
On verrait sans la fin du monde
70 Un petit jour du Jugement.

Là, ce Guidon de Carnaval
Choque un Moine à bride abattue,
Mais n'en déplaît à son cheval,
C'est à dire en pas de tortue :
75 Ici tranchant du Fierabras,
Certain moulin avec ses bras
Lui fait faire en l'air une roue,
Et le laisse en fort piteux train,
Dans un grand fossé plein de boue,
80 Aussi moulu comme le grain.

Là, les innocentes brebis
Qu'il prend pour gendarmes superbes,
Font de leur sang voir des rubis
Sur les émeraudes des herbes :
85 Là, les Bergers au même lieu
Sondent à beaux cailloux de Dieu

Ses côtes presque décharnées,
Lui raflant en ces accidents
Ce qu'un catherre et les années
90 Souffraient qu'il lui restât de dents.

Le bon Sanche y semble accourir
Aux doléances de son Maistre,
Et comme s'il allait mourir,
Lui faire un office de Prêtre :
95 Là dessus penché sur le groin
De ce beau Chevalier de foin,
Il lui visite la mâchoire,
Quand l'autre lui renarde aux yeux,
Le baume qu'il venait de boire
100 Pour se le rendre à qui mieux mieux.

Un peu plus loin on l'aperçoit
Sur son Rossignol d'Arcadie,
Dont à la mine qui déçoit,
On pense ouïr la mélodie
105 Proche de là le pauvre sot
Est contraint de payer l'escot
En espèces de capriolles,
Allant conter au Firmament
Qu'on peut bien danser sans violes
110 Quand la berne sert d'instrument.

Là blond et beau comme un Médor,
Le plat à laver de saint Cosme
Passe pour demi casque d'or
Sur le chef de notre fantôme :
115 Là, l'Ecuyer tout transporté
Baigne ses yeux dans la clarté
Des cent ducats qu'il accumule,
Et riant comme un Farfadet,
Se console auprès d'une Mule
120 De la perte de son Baudet.

Là, se fait voir quenouille en main
Comme une Parque de village
Dulcinée, au cœur trop humain
Pour refuser un pucelage :
125 Ici mouvant le croupion
Repaire de maint morpion,

Ses bras font un métier pénible,
Où par un juste contrepoids
Elle s'exerce avec un crible
130 A passer le temps et des pois.

Là, Rossinante tout gaillard,
S'émancipe à courre la bague,
Et piqué d'un désir paillard,
Veut dérouiller sa vieille dague :
135 Quelqu'un parmi cette rumeur
L'accoste en fort mauvaise humeur
Qui vous lui taille des croupières,
Et qui pour en faire un jouet
Croyant qu'il n'ait point d'étrivières,
140 Vous-l'en fournit à coups de fouet.

Mais, c'est assez Quichotisé,
Et si quelque bourru Critique
Ne dit aussi tôt sottisé,
Je n'entends rien à la pratique :
145 Cependant un tel repreneur,
Dans la lice du point d'honneur
Pourrait bien gâter sans litière,
Et sentir sur son hoqueton
Que je suis en cette matière
150 Très assuré de mon baston.

Laissant donc péter le renard
Au nez de la hargneuse envie,
Fust-elle chez ce vieux penard
Qui blâme notre douce vie :
155 Je veux comme je l'ay pensé,
De l'inventaire commencé
T'envoyer la pièce complète,
Et la jouant sur mon rebec,
N'y laisser rien digne d'emplette,
160 Qui ne reçoive un coup de bec.

Notre Amy propre en Ecolier,
Quoi qu'il n'entra jamais en classe,
Fait d'un flacon un chandelier,
Et d'un pot de chambre une tasse :
165 Sa longue rapière au vieux loup,
Terreur de maint et maint Filou,

Lui sert le plus souvent de broche,
 Et parfois dessus le tréteau
 Elle joue aussi sans reproche
 170 Le personnage du couteau.

Sa cheminée a sur les bords
 Quantité d'assez belles nippes,
 Qui feraient bien toutes en corps,
 Fagot de bouts de vieilles pipes :
 175 L'odeur du tabac allumé
 Y passe en l'air tout enfumé
 Pour cassolette et pour pastille,
 Si bien que dans les sales trous
 Des noirs cachots de la Bastille
 180 Le nez ne sent rien de plus doux.

Quant à la vertu, trois beaux dés
 Sont ses livres d'Arithmétique,
 Par lesquels maints points sont vidés
 Touchant le nombre d'or mystique :
 185 Il est plein de dévotion,
 Dont la bonne application
 Se fait voir en cette manière,
 C'est qu'il a dans son cabinet
 Des heures de Robert Beiniere
 190 A l'usage du lansquenet.

Quant à du linge, en cet endroit
 La toile n'est point épargnée,
 Il en a plus qu'il ne voudrait,
 Mais cela s'entend d'araignée :
 195 Et quant à l'attirail de nuit,
 Sa nonchalance le réduit
 Au vrai déshabiller d'un page,
 Où le luxe mis hors d'arçon,
 Ne montre pour tout équipage
 200 Qu'un peigne dedans un chausson.

Encore ce peigne est-il fait
 D'une arête de sole frite,
 Qu'il trouva dessous un buffet,
 Montrant les dents à la marmite :
 205 Cendre lui vaut poudre d'Iris,
 Dont pour ragoûter sa Cloris

Le goinfre s'épice la hure :
Sa Cloris s'entend sa Margot,
Où quand Priape l'en conjure
210 Il s'en va dauber du gigot.

Il se sert aussi quelquefois
De décrotoire au lieu de brosse ;
Ses ongles plus longs que ses doigts
Lui sont des cure-dents d'Escosse :
215 Pour chenet il n'a qu'un pavé,
D'une botte il fait un privé,
D'un boussin d'ail une pistache,
D'une seringue un pistolet,
D'un compas un fer à moustache,
220 Et d'une rotonde un collet.

Puis quand pour prendre son repos,
Las, et non soul de la débauche,
Il donne le bon soir aux pots
En faisant demi-tour à gauche :
225 De sa nappe il fait son linceul,
Un aïx qui se plaint d'être seul
Lui fournit de couche et de table,
La muraille y sert de rideau,
Bref cette chambre est une étable
230 Où la Peste a tenu bordeau.

Toutefois nous ne laissons pas,
Trinquant et briffant comme drôles,
D'y faire un aussi bon repas
Qu'on puisse faire entre deux Pôles :
235 Nous y buvons à ta santé
Du meilleur qu'ait jamais vanté
François Paumier ce grand ivrogne,
Sans nul souci de l'advenir,
Si ce n'est de revoir ta trogne
240 Et de vivre en ton souvenir.

« La Nuit »

Paisible et solitaire Nuit,
Sans Lune et sans Étoiles,
Renferme le Jour qui me nuit

5 Dans tes plus sombres voiles ;
Hâte tes pas, Déesse exauce-moi,
J'aime une Brune comme toi.

10 J'aime une Brune, dont les yeux
Font dire à tout le monde
Que, quand Phébus quitte les Cieux
Pour se cacher sous l'onde,
C'est de regret de se voir surmonté
Du vif éclat de leur beauté.

15 Mon Luth, mon humeur, et mes Vers
Ont enchanté son Ame ;
Tous ses sentiments sont ouverts
A l'amoureuse flamme :
Elle m'adore, et dit que ses désirs
Ne vivent que pour mes plaisirs.

20 Quel jugement y dois-je asseoir,
Veut-elle me complaire ?
Mon cœur s'en promet à ce soir
Une preuve plus claire :
Viens donc, ô Nuit ! que ton obscurité
M'en découvre la vérité.

25 Sommeil, répands à pleines mains
Tes pavots sur la terre ;
Assoupis les yeux des humains
D'un gracieux catterre,
Laisant veiller en tout cet Elément
30 Ma Maîtresse et moi seulement.

35 Ainsi jamais de ta grandeur
Rien n'abaisse la gloire ;
Ainsi jamais bruit ni splendeur
N'entre en ta grotte noire,
Comme autrefois, quand à chaque propos
Iris troublait ton doux repos.

40 Ha ! voilà le jour achevé,
Il faut que je m'apprête ;
L'Astre de Vénus est levé
Propice à ma requête ;
Si bien qu'il semble en se montrant si beau

Me vouloir servir de flambeau.

45 L'artisan las de travailler,
Délaisse son ouvrage ;
Sa femme qui le voit bâiller
En rit en son courage,
Et l'oeillardant s'apprête à recevoir
Les fruits du nuptial devoir.

50 Les Chats presque enragés d'amour,
Grondent dans les gouttières ;
Les loups-garous fuyant le jour
Hurlent aux Cimetières :
Et les Enfants transis d'être tout seuls,
Couvrent leurs têtes de linceuls.

55 Le Clochetteur des trépassés
Sonnant de rue en rue,
De frayeur rend leurs coeurs glacés,
Bien que leur corps en sue ;
Et mille Chiens oyant sa triste voix,
60 Lui répondent à longs abois.

Ces tons ensemble confondus,
Font des accords funèbres,
Dont les accents sont épanchus
En l'horreur des ténèbres
65 Que le Silence abandonne à ce bruit
Qui l'épouvante, et le détruit.

Lugubre courrier du Destin,
Effroi des âmes lâches,
Qui si souvent, soir et matin,
70 M'éveilles et me fâches,
Va faire ailleurs, engeance de Démon,
Ton vain et tragique sermon.

Tu ne me saurais empêcher
D'aller voir ma Sylvie,
75 Dussé-je, pour un bien si cher
Perdre aujourd'hui la vie ;
L'heure me presse, il est temps de partir,
Et rien ne m'en peut divertir.

80 Tous ces vents qui soufflaient si fort
 Retiennent leurs haleines,
 Il ne pleut plus, la foudre dort,
 On n'oit que les fontaines,
Et le doux son de quelques luths charmants
 Qui parlent au lieu des Amants.

85 Je ne puis être découvert,
 La Nuit m'est trop fidèle ;
 Entrons, je sens l'huis entrouvert,
 J'aperçois la chandelle ;
Dieux ! qu'est ceci ? je tremble à chaque pas,
90 Comme si j'allais au trépas.

 Ô toi ! dont l'oeil est mon vainqueur,
 Sylvie, eh ! que t'en semble ?
 Un homme qui n'a point de coeur
 Ne faut-il pas qu'il tremble ?
95 Je n'en ai point, tu possèdes le mien ;
 Me veux-tu pas donner le tien ?

« Le Contemplateur »

 Vous par qui j'espère être exempt
 De choir en l'éternelle flamme,
 Apôtre du siècle présent,
 Cause du salut de mon Ame,
5 Divin Prélat, saint Orateur,
 Juste et souverain Destructeur
 Des infernales Hérésies ;
 Grand Esprit, de qui tout prend loi,
 Et dont les paroles choisies
10 Sont autant d'articles de Foi;

 Vous qui gardez d'un soin si doux,
 Le cher troupeau de votre Maître,
 Lui donnant en dépit des loups,
 Le sacré pain de grâce à pâître :
15 Vrai Ministre d'Etat du Ciel,
 Cœur débonnaire, Homme sans fiel,
 Qui vivez comme font les anges,
 Et méritez qu'en chaque lieu
 On vous fasse part aux louanges
20 Que vous-même rendez à Dieu.

 Vous, dis-je, qui, daignant chérir

Les nobles travaux de la Muse,
Avez voulu vous enquérir
A quoi maintenant je m'amuse ;
25 Je vous le veux dire en ces Vers,
Où d'un art pompeux et divers
Je ferai briller mes pensées ;
Et crois que les plus grands Censeurs
Les verront si bien agencées,
30 Qu'ils en goûteront les douceurs.

Loin, dans une Ile qu'à bon droit
On honora du nom de Belle,
Où s'élève un Fort qui tient droit
Contre l'Anglais et le Rebelle,
35 Je contente à plein mon désir
De voir mon Duc à mon plaisir,
Sans nul objet qui m'importune ;
Et tâche à le garder d'ennui,
Sans songer à d'autre fortune
40 Qu'à l'honneur d'être auprès de lui.

Là, par fois consultant les Eaux
Du sommet d'une roche nue,
Où pour voir voler les oiseaux
Il faut que je baisse la vue :
45 Je m'entretiens avec Thétis
Des poissons et grands et petits
Que de ses vagues elle enserre,
Et ne puis assez admirer,
Voyant les bornes de la terre,
50 Gomme elle les peut endurer.

Mais elle m'en dit la raison,
C'est que le respect qu'elle porte
A Dieu, qui l'a mise en prison,
Ne lui permet pas qu'elle en sorte :
55 Il suffit qu'elle ait autrefois
Logé ses Monstres dans les bois
Pour aider à punir nos crimes,
Et qu'elle ait surpassé tes monts,
Pour nous plonger dans les abîmes
60 Où trébuchèrent les Démons.

Là dessus, me représentant
Les tristes effets du Déluge,
Quand au premier logis flottant
Le genre humain eut son refuge,
65 Je feins un portrait à mes yeux
Du bon Noé chéri des Cieux,
Pleurant pour les péchés du Monde,
Et m'étonne, à voir tout périr,

70 Qu'enfin, au lieu d'accroître l'onde,
Des larmes la firent tarir.

Puis voyant passer devant moi
Une Colombe à tire-d'aile,
Aussi tôt je me ramentoy
L'autre qui lui fut si fidèle :
75 J'estime que le Saint Esprit
Dès lors cette figure prit
Pour rassurer sa foi craintive,
Et qu'entre cent arbres épais
Il choisit le rameau d'olive,
80 Pour lui-même annoncer la paix.

Tantôt, faisant agir mes sens
Sur des sujets de moindre étoffe,
De marche en autre je descends
Dans les termes du Philosophe :
85 Nature n'a point de secret,
Que d'un soin libre, mais discret,
Ma curiosité ne sonde,
Ses cabinets me sont ouverts,
Et, dans ma recherche profonde
90 Je loge en moi tout l'Univers.

Là, songeant au flux et reflux,
Je m'abîme dans cette idée ;
Son mouvement me rend perclus,
Et mon Ame en est obsédée :
95 Celui que l'Euripe engloutit,
Jamais en son cœur ne sentit
Un plus ardent désir d'apprendre :
Mais quand je veux bien l'éplucher,
J'entends qu'on n'y peut rien entendre,
100 Et qu'on se perd à le chercher.

Là, mainte Nef au gré du vent
Sillonnant la plaine liquide,
Me fait repenser bien souvent
A la Boussole qui la guide :
105 La miraculeuse vertu
Dont ce Cadran est revêtu,
Foule ma raison subvertie,
Et mes esprits, en ce discours
S'embrouillent dans la sympathie
110 Du Fer, de l'Aimant et du Nord.

Là, considérant à loisir
Les Amis du temps où nous sommes,
Une fureur ne vient saisir
Qui s'irrite contre les hommes :

115 O mœurs ! dis-je, ô monde brutal !
Faut-il que le plus fier métal
Plus que toi se montre sensible ?
Faut-il que, sans te réformer,
Une pierre dure au possible
120 Te fasse honte en l'art d'aimer ?

Mais ô pourquoi me plains-je ainsi
Du peu d'amitié que se trouve,
Si ce grand Duc qui règne ici
Pour moi tout le contraire prouve ?
125 Ne reçois-je pas tous les jours
Autant en effet qu'en discours
Des marques de sa bienveillance ?
Et n'acquerrai-je pas le nom
Du cœur le plus ingrat de France,
130 Si ma bouche disait que non ?

Voilà comme en me reprenant
Avec ces dernières paroles,
Sur mon bonheur m'entretenant,
Je rends les premières frivoles :
135 Voilà comme selon l'objet
Mon esprit changeant de projet,
Saute de pensée en pensée :
La diversité plait aux yeux,
Et la vue enfin est lassée
140 De ne regarder que les Cieux.

Tantôt comme un petit bateau
Dans la bonace non suspecte,
J'aperçois voguer sur cette eau
Le nid que l'orage respecte :
145 Pour lui le flot amer est doux,
Aquilon retient son courroux,
Saturne a l'influence heureuse,
Et Phébus, plein de passion
Aide, en sa chaleur vigoureuse
150 A faire éclore l'Alcyon.

Tout ce qu'autrefois j'ai chanté
De la Mer, en ma Solitude,
En ce lieu m'est représenté,
Où souvent je fais mon étude :
155 J'y vois ce grand Homme marin,
Qui d'un véritable burin
Vivait ici dans la mémoire :
Mon cœur en est tout interdit,
Et je me sens forcé d'en croire
160 Bien plus qu'on ne m'en avait dit.

Il a le corps fait comme nous,
Sa tête à la nôtre est pareille,
Je l'ai vu jusqu'aux genoux,
Sa voix a frappé mon oreille ;
165 Son bras d'écaillés est couvert,
Son teint est blanc, son œil est vert,
Sa chevelure est azurée ;
Il m'a regardé fixement,
Et sa contenance assurée
170 M'a donné de l'étonnement.

Un portrait qui n'est qu'ébauché
Représente bien son visage ;
Sous du poil son sein est caché,
Il a des mains le libre usage :
175 De la droite il empoigne un Cor
Fait de nacre aussi rare qu'or,
Dont les chiens de mer il assemble :
Je puis croire un Glauque aujourd'hui ;
Bref, à nous si fort il ressemble
180 Que j'ai pensé parler à lui.

De mainte branche de corail
Qui croît sous l'eau comme de l'herbe,
Et dont Neptune est libéral,
Il porte un panache superbe ;
185 Vingt tours de perles d'Orient
Riches d'un lustre variant
En guise d'écharpe le ceignent ;
D'ambre son chef est parfumé,
Et, quoique les ondes le craignent
190 Il en est pourtant bien-aimé.

Tantôt, lassé d'être en repos
Sur un si haut et si dur siège,
Cherchant un lieu plus à propos.
Je tends aux Lapins quelque piège :
195 Tantôt je tire aux Cormorans,
Qui bas dans les flots murmurants
Tombent percés du plomb qui tue :
Ils se débattent sur ce bord,
Et leur vie en vain s'évertue
200 D'échapper des mains de la mort.

...Tantôt, nous allant promener
Dans quelque chaloupe à la rade,
Nous laissons après nous traîner
Quelque ligne pour la Dorade ;
205 Ce beau Poisson, qui l'aperçoit
Pipé de l'espoir qu'il conçoit
Aussitôt nous suit à la trace ;

210 Son cours est léger et bruyant,
Et la chose même qu'il chasse
En fin l'attrape en le fuyant.

215 Quelquefois, bien loin écarté,
Je puise, pour apprendre à vivre,
L'Histoire ou la Moralité
Dans quelque vénérable livre.
220 Quelquefois, surpris de la nuit,
En une plage où pour tout fruit
J'ay ramassé mainte coquille,
Je reviens au Château, rêvant,
225 Sous la faveur d'un ver qui brille,
Ou plutôt d'un Astre vivant.

230 a bon Dieu! m'écriais-je alors,
Que ta puissance est nompareille,
D'avoir en un si petit corps
Fait une si grande merveille!
235 O feu qui, toujours allumé,
Brûles sans être consumé!
Belle escarboucle qui chemines !
Ton éclat me plait beaucoup mieux
240 Que celui qu'on tire des mines
Afin d'ensorceler nos yeux!

235 Tantôt, saisi de quelque horreur
D'être seul parmi les ténèbres,
Abusé d'une vaine erreur,
Je me feins mille objets funèbres :
240 Mon esprit en est suspendu,
Mon cœur en demeure éperdu,
Le sein me bat, le poil me dresse,
Mon sang glacé n'a point de bien,
245 Et, dans la frayeur qui m'opresse,
Je crois voir tout, pour ne voir rien.

245 Tantôt, délivré du tourment
De ces illusions nocturnes,
Je considère au Firmament
L'aspect des flambeaux taciturnes :
250 Et, voyant qu'en ces doux déserts
Les orgueil eux Tyrans des Airs
Ont apaisé leur insolence,
J'écoute, à demi transporté
255 Le bruit des ailes du Silence,
Qui vole dans l'obscurité.

Trouvé-je au retour couvert mis,
J'entretiens mon Duc à la table,
En tant comme il me l'est permis,

De quelque propos délectable :
255 Je le fais rire de ma peur,
Je lui dis quel spectre trompeur
J'ai cru s'être offert à ma vue ;
Et, pour noyer tout mon souci,
260 Sur un grand verre je me rue,
Où le vin semble en rire aussi.

Là, suivant les sujets du temps,
Tantôt nous parlons de la Digue
Où, vrai Prophète, je m'attends
De voir crever la jeune Ligue :
265 Tantôt, les cœurs tout réjouis,
Nous célébrons du Grand Louis
L'heur, la prudence et le courage,
Et disons que le Cardinal
Est à la France dans l'orage
270 Ce qu'au navire est le fanal.

Tantôt, sur le bruit que l'Anglais
Une visite nous prépare,
Nous projetons tous les exploits
De qui la Victoire se pare :
275 Tenez-vous doue pour assuré
Que cet Ennemi conjuré
Qui tant de faux desseins embrasse,
En ce lieu propre à l'en punir,
Sera reçu de bonne grâce
280 S'il nous oblige d'y venir.

Tantôt, après minuit sonné,
Ayant chez moi fait la retraite,
D'un soin aux Muses adonné
J'écris comment Amour me traite :
285 Tantôt méprisant son pouvoir,
Quoique sans yeux, je lui fais voir
Par quel moyen on le surmonte :
Je me guéris des maux soufferts,
Et d'une généreuse honte
290 Ma raison brise tous ses fers.

Tantôt, d'un son qui me ravit,
Et qui chasse toute manie,
La sainte Harpe de David
Prête à mon luth son harmonie,
295 Puis, jusqu'à tant que le sommeil,
Avec un plaisir sans pareil,
Me vienne ciller la prunelle,
Je lis ces sacrés Testaments,
Où Dieu, d'une encre solennelle,
300 Fait luire ses hauts Mandements.

Tantôt, levé devant le jour,
Contre ma coutume ordinaire,
Pour voir recommencer le tour
Au céleste et grand Luminaire ;
305 Je l'observe au sortir des flots,
Sous qui la nuit, étant enclos,
Il semblait être en sépulture ;
Et, voyant son premier rayon,
Bénis l'Auteur de la Nature,
310 Dont il est comme le crayon.

Ainsi, dis-je en le regardant,
Verra-t-on, quoi que l'oubli fasse,
Au point du dernier jour ardent
Ressusciter l'humaine Race :
315 Ainsi, mais plus clair et plus beau,
Verra-t-on, comme ce Flambeau
Monter au Ciel le corps du Juste,
Après qu'avec majesté,
Dieu séant en son trône auguste
320 L'aura par sa bouche arrêté.

Lors d'un souci grave et profond
Me ramassant tout en moi-même,
Comme on tient que nos esprits font
Pour faire quelque effort extrême :
325 L'immortelle et savante main
De ce fameux Peintre Romain,
N'a rien tracé d'émerveillable
Que ce penser de l'avenir
Plein d'une terreur agréable,
330 Ne ramène en mon souvenir.

Là, rêvant à ce jour préfix
En qui toute Ame saine espère,
Jour grand, où l'on verra le fils
Naître aussi tôt comme le père,
335 Je m'imagine au même instant
Entendre le son éclatant
De la trompette Séraphique,
Et pense voir en appareil
Epouvantable et magnifique,
340 Jésus au milieu du Soleil.

A ce bruit, que je dois nommer
La voix de la seconde Vie,
Qui semble déjà ranimer
Celle que la Parque a ravie ;
345 A ce ton qui de bout en bout
Ici-bas réveillera tout

Et pour le deuil, et pour la joie,
Il n'est posture, quant au corps
En quoi mon œil ému ne croie
350 Voir sortir du tombeau les morts.

L'un m'apparaît un bras devant,
L'autre ne montre que la tête,
Et, n'étant qu'à moitié vivant,
Force l'obstacle qui l'arrête :
355 Celui-ci s'éveille en sursaut,
Celui-là joint les mains en haut
Implorant la faveur divine ;
Et l'autre est à peine levé,
360 Que d'un corps dévot il s'incline
Devers l'Agneau qui l'a sauvé.

Près de là, le frère et la sœur
Touchés de ce bruit dont tout tremble,
D'être accusés d'inceste ont peur,
Pour se trouver couchés ensemble :
365 Ici, la femme et le mari,
Objet l'un de l'autre chéri,
Voyant la clarté souhaitée,
Semblent s'étonner et gémir
D'avoir passé cette nuitée
370 Sans avoir rien fait que dormir.

Tel, qui n'eût su quasi marcher
Autrefois, travaillé des gouttes,
Court maintenant, et va chercher
Du Ciel les glorieuses routes :
375 Tel, de qui le seul ornement
Fut d'être vêtu richement
Et d'avoir des valets sans nombre,
Ebahi de sa nudité,
N'est plus suivi que de son ombre,
380 Encore va-t-elle à coté.

L'un de parler est tout ravi,
Vu qu'il manquait jadis de langue,
Et fait à Dieu, qu'il a servi,
Son humble et première harangue :
385 L'autre, qui jamais du Soleil
N'avait vu l'éclat nonpareil
Pour être aveugle de naissance,
Admire à présent sa couleur,
Dont il ignorait la puissance,
390 Bien qu'il en connût la chaleur.

Bref, en cette apparition
Ceux qui bienheureux doivent être,

Sans aucune imperfection
 Je me figure voir renaître :
 395 Mais les méchants désespérés
 Pour qui déjà sont préparés
 De l'Enfer les tourments énormes,
 Ne se représentent à moi
 Que si hideux et si difformes,
 400 Que mon âme en transit d'effroi.

Il m'est avis qu'en même endroit
 Je vois la divine Balance
 Peser et le tort et le droit
 Sans faveur et sans violence :
 405 Après ce jugement final,
 Donné sur le saint Tribunal
 Devant qui Dieu veut qu'on réponde,
 Je crois que le haut Élément
 Ne fait déjà de tout le Monde
 410 Qu'un Globe de feu seulement.

Les Etoiles tombent des Cieux,
 Les flammes dévorent la terre,
 Le mont Gibel est en tous lieux,
 Et partout gronde le tonnerre :
 415 La Salamandre est sans vertu ;
 L'Abeste passe pour fétu,
 La Mer brûle comme eau-de-vie,
 L'Air n'est plus que soufre allumé,
 Et l'Astre dont l'Aube est suivie
 420 Est par soi-même consumé.

Les Métaux, ensemble fondus
 Font des rivières précieuses ;
 Leurs flots bouillants sont épanchus
 Par les campagnes spacieuses.
 425 Dans ce feu, le dernier des maux,
 Tous les terrestres Animaux
 Se consolent en quelque sorte,
 Du Déluge à demi vengés
 En voyant ceux que l'onde porte
 430 Aussi bien comme eux affligés.

L'unique Oiseau meurt pour toujours,
 La Nature est exterminée,
 Et le Temps achevant son cours
 Met fin à toute destinée :
 435 Ce vieillard ne peut plus voler,
 Il se sent les ailes brûler
 Avec une rigueur extrême,
 Rien ne le saurait secourir,
 Tout est détruit, et la Mort même

440 Se voit contrainte de mourir.

O Dieu ! qui me fais concevoir
Toutes ces futures merveilles,
Toi seul à qui, pour mon devoir
J'offrirai les fruits de mes veilles,
445 Accorde-moi par ta bonté
La gloire de l'Eternité,
Afin d'en couronner mon âme :
Et fais qu'en ce terrible Jour
Je ne brûle point d'autre flamme
450 Que de celle de ton amour.

Et vous, dont les discours sont tels,
Accompagnés des bons exemples,
Que par leur fruit les vrais Autels
Triomphent de tous les faux Temples :
455 Vous, dis-je, à qui j'écris ces Vers,
Où dans la mort de l'Univers
Un haut renom s'immortalise,
Veillez être leur Protecteur,
Et permettez-moi qu'on y lise
460 Que je suis votre adorateur.

« Le Mauvais logement »

Gîté dans un chien de grabat,
Sur un infâme lit de plume,
Entre deux draps teints d'apostume,
Où la vermine me combat,
5 Je passe les plus tristes heures
Qui, dans les mortelles demeures,
Puissent affliger les esprits ;
Et la nuit si longue m'y semble,
Que je crois qu'elle ait entrepris
10 D'en joindre une douzaine ensemble.

Parmi tant d'incommodités,
Je conte tous les coups de cloche,
Et, comme un oison à la broche,
Je me tourne de tous côtés.
15 Une vilaine couverture,
Relique de la pourriture,
Malgré moi s'offre à me baiser
Mais, si je lui défens ma bouche,
Je ne saurais lui refuser
20 Qu'à mes jambes elle ne touche.

Elle supplante les linceuls,

Qui se sauvent dans la ruelle ;
Mais, pour fuir cette cruelle,
Les pauvrets n'y vont pas tous seuls :
25 Un manteau de laine d'Espagne
En ce chemin les accompagne ;
Du travail à demi suant,
Et sans prétendre à la victoire,
Dans un pot de chambre puant
30 Il glisse, et va chercher à boire.

Au clair de la lune, qui luit
D'une lueur morne et blafarde,
Mon œil tout effrayé regarde
35 Voltiger mille oiseaux de nuit :
Les chauves souris, les fresayes,
Dont les cris sont autant de plaies
A l'oreille qui les entend,
Découpant l'air humide et sombre,
40 Percent jusqu'où mon corps s'étend,
Et le muguent comme une ombre.

Un essaim de maudits cousins,
Bruyant d'une fureur extrême,
Me fait remarquer en moi-même
45 Contre la saison des raisins.
L'un sur ma main donne en sang-sue ;
L'autre sur ma trogne se rue,
Me rendant presque tout meseau
Je les poursuis, je les attrape,
50 Et sans m'épargner le museau
Pour les y tuer je me frappe.

Cent rats, d'insolence animés,
Se querellent sous une table
Où jamais repas délectable
55 N'apparut aux yeux affamez.
Là tantôt aux barres ils jouent ;
Là tantôt ils s'entre-secouent,
Pipant d'un ton aigre et mutin,
Et tantôt cette fausse race
60 S'en vient ronger, pour tout festin,
Les entrailles de ma paillasse.

Une troupe de farfadets
Différents de taille et de forme,
L'un ridicule, l'autre énorme,
65 S'y démène en diables-cadets ;
Ma visièrre en est fascinée,
Mon ouïe en est subornée,
Ma cervelle en est hors de soi ;
Bref, ces fabricateurs d'impostures

70 Etalent tout autour de moi
Leurs grimaces et leurs postures.

Les rideaux ne m'empêchent point
De voir toutes leurs singeries ;
Ces infernales nigeries
Me font frémir sous l'embonpoint.
75 J'ay beau, pour en perdre l'image,
Qui me baille un teint de fromage,
M'efforcer à cligner les yeux :
L'effroi, me taillant des croupières,
Par un effet malicieux,
80 Change en bésicles mes paupières.

Maints faux rayons éparpillés
En fanfreluches lumineuses,
Offrent cent chimères hideuses
A mes regards en vain sillez.
85 Ma trop crédule fantaisie
En est si vivement saisie
Qu'elle-même se fait horreur ;
Et sentant comme elle se pâme,
Je me figure en cette erreur
90 Qu'on donne le moine à mon âme.

Que, si je pense m'endormir
Dans les moments de quelque trêve,
Un incube aussitôt me crève,
Et rêvant je m'entr'oy gémir ;
95 Enfin mes propres cris m'éveillent.
Enfin ces démons s'émerveillent
D'être quasi surpris du jour :
Ils font gille à son arrivée,
Et la diane du tambour
100 M'avertit que l'aube est levée.

« La Plainte de Tirsis »

Dans l'horreur d'un bois solitaire
Où malgré l'oeil du jour règne en tout temps la nuit,
Tirsis, loin du monde qu'il fuit,
Ne pouvant plus se taire,
5 Chantait en pleurs le doux et triste sort
Qui le livre à la mort.

C'est donc une chose arrêtée
Disait ce pauvre amant, plein d'ardeur et de foi

10 Que je souffre à jamais pour toi,
 Cruelle Pasithée ?
Et que ton cœur, au lieu d'en soupirer,
 Feigne de l'ignorer ?

15 Tes beaux yeux, les rois de mon âme,
Après m'avoir soumis à leur divin pouvoir,
 Feront semblant de ne point voir
 Ma vive et pure flamme ?
Et ton oreille entendra sans pitié
 Gémir mon amitié ?

20 Ah! rigueur trop longue et trop dure !
C'en est fait, je me rends à ta fière merci.
 En vain ces houx flattent ici
 Mes maux de leur verdure :
Il faut périr ; Amour ne m'offre en eux
 Qu'un espoir épineux.

25 Comme il achevait cette plainte,
Un long cri de hibou, douloureux et tremblant,
 D'un mortel effort l'accablant,
 Le fit pâlir de crainte ;
Et maint aspic sifflant autour de lui
30 Redoubla son ennui.

 Un ruisseau plein d'inquiétude,
Murmurant sur le dos d'un âpre et vieux rocher
 Du mal qu'il avait à marcher
 En un chemin si rude,
35 Représentait le lamentable cours
 De ses pénibles jours.

 Le tronc noir et sec d'un érable,
Par le courroux du ciel foudroyé depuis peu,
40 Ne lui présageait en son feu
 Qu'une fin misérable :
Tous les objets y semblaient conspirer,
 Et lui la désirer.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

SAINT-AMANT, Antoine Girard dit Sieur de. *Œuvres*. Edition critique publiée par Jacques Bailbé. Paris : Société des Textes Français Modernes, 1969-1979. – 5 vol.

SAINT-AMANT, Antoine Girard dit Sieur de. *Œuvres complètes*. Edition Ch.-L. Livet. Paris : P. Jaunet, 1855. – 2 vol.

TRISTAN L'HERMITE, François. « Les Forges d'Antoigné ». *Anthologie de la poésie baroque française*. [ROUSSET, Jean]. Paris : J. Corti, 1988, t. 1, pp. 235-238.

TRISTAN L'HERMITE, François. « Les Terreurs nocturnes ». *Anthologie de la poésie baroque française*. [ROUSSET, Jean]. Paris : J. Corti, 1988, t. 2, pp. 80-84.

TRISTAN L'HERMITE, François. « Le Promenoir des deux amans ». *Anthologie de la poésie baroque française*. [ROUSSET, Jean]. Paris : J. Corti, 1988, t. 1, p. 234.

VIAU, Théophile de. « La Solitude. Ode ». *Anthologie de la poésie baroque française*. [ROUSSET, Jean]. Paris : J. Corti, 1988, t. 1, pp. 203-204.

VIAU, Théophile de. « Ode ». *Anthologie de la poésie baroque française*. [ROUSSET, Jean]. Paris : J. Corti, 1988, t. 2, p. 72.

VIAU, Théophile de. *Pyrame et Thisbée* [En ligne]. Paris : J. Martin. 1630. Disponible sur Internet : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54613518.r=Th%C3%A9ophile+de+VIAU+Pyrame.lang FR> >

Sources secondaires

Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaires de la langue française

COTGRAVE, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues* [en ligne]. 1611. *Classiques Garnier Numérique*. Disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=Login&action=Login&sid=e1ed7251f0e4c61b351d2e463d32f57e> >.

ESTIENNE, Robert. *Dictionarium Latinogallicum* [en ligne]. 1552. *Classiques Garnier Numérique*. Disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=Login&action=Login&sid=e1ed7251f0e4c61b351d2e463d32f57e> >.

FURETIERE, Antoine. *Dictionnaire universel* [en ligne]. 1690. *Classiques Garnier Numérique*. Disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=Login&action=Login&sid=e1ed7251f0e4c61b351d2e463d32f57e> >.

HUGUET, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. Paris : E. Champion, 1928.

MENAGE, Gilles. *Les origines de la langue française* [en ligne]. Paris : A. Courbé, 1650. *Classiques Garnier Numérique*. Disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=Login&action=Login&sid=e1ed7251f0e4c61b351d2e463d32f57e> >.

NICOT, Jean. *Thresor de la langue françoise* [en ligne]. 1606. *Classiques Garnier Numérique*. Disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=Login&action=Login&sid=e1ed7251f0e4c61b351d2e463d32f57e> >.

RICHELET, César-Pierre. *Dictionnaire françois* [en ligne]. Genève : Jean Herman Widerhold, 1680. *Classiques Garnier Numérique*. Disponible sur Internet : < <http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=Login&action=Login&sid=e1ed7251f0e4c61b351d2e463d32f57e> >.

Trésor de la Langue Française informatisé [en ligne]. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponible sur Internet : < <http://www.cnrtl.fr/definition/> >.

Autres dictionnaires

AQUIEN, Michèle et MOLINIE, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie générale française, 1999. – 753 p.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. *Le Dictionnaire du littéraire*. – 2^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2004. – XXVII-654 p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. – Edition revue et augmentée. Paris : R. Laffont, 2005. – XXXII-1060 p.

COLLIN DE PLANCY, Jacques. *Dictionnaire infernal* [en ligne]. – 6^{ème} édition, Henri Plon, 1863. Disponible sur Internet : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5754923d.r=COLLIN+DE+PLANCY+Dictionnaire+infernal.langFR> >.

Articles de l'Encyclopédie Universalis 2004

ABIRACHED, Robert. « Libertins ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 26-06-2010.

ARRIGHETTI, Graziano. « Epicure ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 26-06-2010.

DELON, Michel. « Libertinage ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 25-06-2010.

GUSDORF, Georges. « Matérialisme ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 25-06-2010.

MARGOLIN, Jean-Claude. « Cardan (Jérôme) 1501-1576 ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 16-05-2011.

PERNOT, Camille. « Bergson (Henri) 1859-1941 ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 20-05-2011.

VANEIGEM, Raoul. « L'Anatomie de la mélancolie - Robert Burton (1621) ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 20-05-2011.

VEDRINE, Hélène. « Microcosme et macrocosme ». *Encyclopædia Universalis 2004* [CD-rom]. Consulté le 16-05-2011.

Ouvrages théoriques et études critiques

Monographies

BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. – 17^{ème} édition. Paris : José Corti, 1990. – 306 p.

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. – 12^{ème} réimpression. Paris : José Corti, 1982. – 339 p.

BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [en ligne]. – 2^{ème} édition. Paris : Éditions Alcan, 1924. *Les Classiques des sciences sociales*, document produit en version numérique par Bertrand Gibier, 2002. Disponible sur Internet : < http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html >. – 87 p.

BERRIOT, François. « Clef des songes françaises à la Renaissance ». *Le Songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*. [CHARPENTIER Françoise]. Saint-Étienne : Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 21-32.

BEUGNOT, Bernard. *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle, loin du monde et du bruit*. – Paris : Presses Universitaires de France, 1996. – XI-297 p.

BOZZETTO, Roger. *Le Fantastique dans tous ses états*. – Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 176-187.

CAVILLE, Jean-Pierre. « "Veillè-je ou si je dors ?" : Une question sceptique entre théâtre et philosophie ». *Songes et songeurs : (XIIIe-XVIIIe siècle)*. [DAUVOIS Nathalie et GROSERRIN Jean-Philippe]. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003, pp. 113-128.

CEARD, Jean. *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*. – Genève : Droz, 1977. – XIV-512 p.

CHAUVEAU, Jean-Pierre. *Anthologie de la poésie française au XVII^e*. – Paris : Gallimard, 1987. « Introduction », pp. 9-35.

CHONE, Paulette. « L'Œil charmé et l'œil instruit ». *L'Illusion au XVIIe siècle*. [DANDREY Patrick et FORESTIER Georges]. Paris : Honoré Champion, 2002, pp. 35-50.

COURTES, Noémie. *L'Écriture de l'enchantement : Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*. – Paris : Honoré Champion, 2004. – 764 p.

DARMON, Charles. *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle en France : études sur Gassendi, Cyrano de Bergerac, La Fontaine, Saint-Evremond*. – Paris : Presses Universitaires de France, 1998. – 387 p.

D'ORS, Eugenio. *Du Baroque*. Version française de M^{me} Agathe Rouart-Valéry. – Paris : Gallimard, collection « idées », 1983. – 181 p.

DUBOIS, Claude Gilbert. *L'Imaginaire de la Renaissance*. – Paris : Presses Universitaires de France, 1985, p. 182.

DUMORA, Florence. *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e*. – Paris : Honoré Champion, 2005. – 583 p.

FAISANT, Claude. « L'Imaginaire du songe chez Ronsard ». *Le Songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*. [CHARPENTIER Françoise]. Saint-Étienne : Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 179-190.

FLOECK, Wilfried. *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*. – Paris ; Seattle ; Tübingen : Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17, 1989. – 340 p.

FORESTIER, Georges. « Introduction ». *L'Illusion au XVIIe siècle*. [DANDREY Patrick et FORESTIER Georges]. Paris : Honoré Champion, 2002, pp. 7-12.

FOUCAULT, Michel. *L'Histoire de la folie à l'âge classique*. – Deuxième édition. Paris : Gallimard, 1991. – 583 p.

GALAND, Perrine. « Le Songe et la rhétorique de l'"enargeia" ». *Le Songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*. [CHARPENTIER Françoise]. Saint-Étienne : Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 125-136.

GUERRIER, Olivier. « Nos songes valent mieux que nos discours : le "songe" et les Essais ». *Songes et songeurs : (XIIIe-XVIIIe siècle)*. [DAUVOIS Nathalie et GROSERRIN Jean-Philippe]. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003, pp. 98-112.

GUTIERREZ-LAFFOND, Anne. *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle en France*. – Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998, pp. 217-218.

HALLYN, Fernand. *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*. – Genève : Droz, 1975. – 261 p.

HARRISON, Robert. *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*. – Deuxième édition. Paris : Flammarion, 2010, pp. 129-163.

HENIN, Emmanuelle. « Poétique de l'illusion scénique ». *L'Illusion au XVII^e siècle*. [DANDREY, Patrick et FORESTIER, Georges]. Paris : Honoré Champion, 2002, pp. 15-34.

LASCAULT, Gilbert. *Le Monstre dans l'art occidental*. – Paris : Klincksieck, 1973. – 466 p.

LEVEQUES, Mathilde et PEDEFLOUS, Olivier. « Tacita vis ? ». *L'Emphase : copia ou brevitatis ?*. [LEVEQUES, Mathilde et PEDEFLOUS, Olivier]. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, pp. 5-15.

D. LYONS, John. « L'Illusion porteuse de vérité ». *L'Illusion au XVII^e siècle*. [DANDREY Patrick et FORESTIER Georges]. Paris : Honoré Champion, 2002, pp. 143-155.

MARPEAU, Elsa. « Le Théâtre au miroir : jeux d'optique, champs aveugle et illusions dans la comédie de la première moitié du XVII^e siècle ». *L'Illusion au XVII^e siècle*. [DANDREY Patrick et FORESTIER Georges]. Paris : Honoré Champion, 2002, pp. 157-174.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. « Veiller en dormant, dormir en veillant : le songe dans les *Essais* ». *Le Songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*. [CHARPENTIER Françoise]. Saint-Étienne : Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 231-242.

ORWAT, Florence. *L'invention de la rêverie : une conquête pacifique du Grand Siècle*. – Paris : Honoré Champion, 2006. – 521 p.

PERRIER, Simone. « La Problématique du songe à la Renaissance : la norme et les marges ». *Le Songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*. [CHARPENTIER Françoise]. Saint-Étienne : Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 13-20.

PEUREUX, Guillaume. *Le Rendez-vous des enfans sans soucy*. – Paris : Honoré Champion, 2002. – 562 p.

PRIEUR, Michel. « La Forêt onirique, du Songe de Poliphile au Coin de forêt d'Altdöfer ». *Le Songe à la Renaissance, actes du colloque international de la R.H.R, Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, Cannes, 29-31 mai 1987*. [CHARPENTIER Françoise]. Saint-Étienne : Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, pp. 99-116.

ROUSSET, Jean. *L'Intérieur et l'extérieur : essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*. – Deuxième édition. Paris : José Corti, 1976, pp. 57-70.

ROUSSET, Jean. *Anthologie de la poésie baroque française*. – Paris : José Corti, 1988. – 2 vol. 285 p., 340 p.

ROUSSET, Jean. *La Littérature à l'âge baroque en France, Circé et le paon*. – 14^{ème} réimpression. Paris : José Corti, 1995. – 316 p.

SOULLIER, Didier. *La Littérature baroque en Europe*. – Paris : Presses Universitaires de France, 1988, pp.105-184.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. – 3^{ème} édition. Paris : Editions du Seuil, 2005. – 188 p.

TUPET, Anne-Marie. *La Magie dans la poésie latine*. – Lille : Université Lille III, 1976. – t. 1, « Préface », pp I-XV.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'Imaginaire*. – 2^{ème} impression. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. – 125 p.

Articles

BENVENISTE, Emile. « Quelques latinismes en français moderne ». *Le français moderne*. 1955, t. 23, pp. 1-13.

DUBOIS, Philippe. « La Métaphore filée et le fonctionnement du texte ». *Le français moderne*. 1975, n°43, pp. 202-213.

HOTTON, Hélène. « Comptes rendus » [En ligne]. *Dix-septième siècle*. 2009/2, n° 243, pp. 369-380. Disponible sur Internet : < <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-2-page-369.htm> >.

LECOUTEUX, Claude. « Mara – Ephialtes – Incubus. Le Cauchemar dans les croyances populaires européennes ». *Études germaniques*. Klincksieck, 1988, n°1, pp. 2 et 4.

PEUREUX, Guillaume. « Espaces capricieux et évidence chez Saint-Amant » [En ligne]. *Études littéraires*. 2002, Vol. 34, n°1-2 [réf. du 22-04-2010], pp. 191-200. Disponible sur Internet : < <http://id.erudit.org/iderudit/007562ar> >.

SOULLIER, Didier. « Le Monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) » [En ligne]. *Revue de littérature comparée*. Klincksieck, 2003/4, n°308 [réf. du 15-08-2010], pp. 437-448. Disponible sur Internet : < http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RLC&ID_NUMPUBLIE=RLC_308&ID_ARTICLE=RLC_308_0437 >.

TERRAMORSI, Bernard. « La Figure mythique du cauchemar » [En ligne]. *Cahiers de recherches médiévales*. 2004, n°11 [réf. du 22-04-2010]. Disponible sur Internet : < <http://crm.revues.org/index1723.html> >.

TONOLO, Sophie. « Saint-Amant pittoresque : l'éloquence du hideux, la beauté des choses muettes ». *XVII^e siècle* [En ligne]. 2009, n°4 [réf. du 15-08-2010], pp. 643-661. Disponible sur http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=DSS_094_0643&DocId=34654&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&HitCount=6&hits=2867+2866+2865+3+2+1+0&fileext=html#hit1 < Internet >

WUNENBURGER, Jean-Jacques. « L'Imaginaire baroque. Approche morphologique à partir du structuralisme figuratif de G. Durand ». *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*. 1986, n° 8, pp. 85-102.