



HAL
open science

Les désordres de l'imagination à la renaissance

Corinne Jacqueminet

► **To cite this version:**

Corinne Jacqueminet. Les désordres de l'imagination à la renaissance. Le désordre. Journées d'étude du Cercle des Linguistes Anglicistes 2 et 3, Dec 2006, Nancy, France. pp.071-084. hal-04688641

HAL Id: hal-04688641

<https://hal.science/hal-04688641v1>

Submitted on 5 Sep 2024

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.

LES DESORDRES DE L'IMAGINATION A LA RENAISSANCE

Corinne Jacqueminet

Nancy-Université

Preconceived ideas about the functioning of imagination come from etymological data and are influenced by the various meanings of the words used to describe it during the English Renaissance. The ambiguity of the words *imagination* and *fantasy* is inherited from classical writers. Imagination is given a dominant position in the mental system of ideas during the Renaissance mainly because it gives access to hidden truths that reason alone cannot reach. But conversely the aberrations of imagination cause disorder and fear in the empiric thought processes of the same period.

Imagination is more often than not discredited and is reduced to its unflattering role of *folle du logis*.

Corinne Jacqueminet est professeur agrégée au département d'anglais de l'Université Nancy 2 où elle est spécialiste des études shakespeariennes. A ce titre, et depuis plusieurs années, elle assure la préparation des concours de l'agrégation et du Capes aux œuvres shakespeariennes du programme. Enfin, elle prépare une thèse intitulée "Au croisement des regards" et qui est consacrée aux rapports entre l'œil physique et l'œil imaginaire dans les pièces de Shakespeare.

Introduction

A la Renaissance, le nom de l'imagination, son fonctionnement et son rapport avec les autres facultés de l'esprit sont hérités du Moyen Âge qui les tenait d'Aristote et de Platon. Les Grecs emploient le terme de fantaisie pour désigner une vertu de l'âme qui selon Aristote s'accorde avec la lumière sans laquelle on ne peut voir. Le mot fantaisie est également relié étymologiquement à l'apparence ou à la vision : le terme grec *phantasia* signifie imagination, ou apparence et est dérivé de *phainesthai*, qui a le sens d'apparaître et s'apparente également par étymologie à *phaos*, *phos*, la lumière.

Le terme d'imagination a une origine latine et contient la même racine que le mot image, *imago* en Latin. Selon *The Oxford English Dictionary*, depuis 1340, l'anglais retient pour le terme *imagine* le sens de « to form a mental image of » du français *imaginer* qui le tient du latin *imaginare*, qui signifie également représenter.

1 Imagination et fantaisie

Les Grecs différençaient l'imagination et la fantaisie selon qu'ils envisageaient la fonction active ou passive de l'opération de l'esprit. Agrippa note en effet dans le premier livre de *De occulta philosophia* que l'imagination n'a la faculté que de retenir en son sein les représentations des sens, alors qu'il attribue à la fantaisie la capacité de juger et de sélectionner ces mêmes représentations avant de les communiquer à la mémoire :

Now the interior senses are [...] divided into four, whereof the first is called Common sense, because it doth first collect, and perfect all the representations which are drawn in by the outward senses. The second is the imaginative power, whose office is, seeing it represents nothing, to retain those representations which are received by the former senses, and to present them to the third faculty of inward sense, which is the phantasie, or power of judging, whose work is also to perceive, and judge by the representations received, what or what kind of thing that is of which the representations are, and to commit those things which are thus discerned, and adjudged, to the memory to be kept. (Agrippa, 1651a : chap. 61)

Cependant, cette distinction fut pour ainsi dire perdue à l'époque élisabéthaine ou jacobéenne. On employait indifféremment les termes de *phantasy*, *fantasie* ou même *fancy*, aux côtés de celui de *imagination*. Robert Burton par exemple dans *The Anatomy of Melancholy* (1621) examine les effets de « *Phantasie*, or *Imagination* » sur l'humeur mélancolique et utilise ensuite le terme de « *Fancy* » comme synonyme (Burton, 1621a). Pierre de la Primaudaye dans la deuxième partie de *The French Academie* (1594) prévient le lecteur qu'il ne fera pas de distinction entre le terme de *fantasie* et celui de *imagination*

: « I will use these two names Fantasie and Imagination indifferently » (Primaudaye, 1594a : 155). Felicity A. Hughes remarque dans son étude de *The Faerie Queene* : « English writers throughout the sixteenth century retained awareness that [...] ‘fancy’ was a contraction of ‘fantasy’ » (Hughes, 1978). C'est en effet ainsi que *The Oxford English Dictionary* définit l'acception première du mot *fancy*. Cependant les auteurs élisabéthains employaient fréquemment ce terme comme synonyme de *love* mais toujours dans un contexte qui signalait l'amour inconstant et illusoire, nourri des images troublées de l'imagination corrompue. Par exemple, dans *A Midsummer Night's Dream*, on note la récurrence du terme *fancy* (1.1.118 ; 1.1.155 ; 3.2.96) qui désigne l'amour engendré par le regard et entretenu par l'imagination désordonnée sur laquelle la raison n'a aucune emprise. C'est un amour fantasque qui s'étiole très vite comme il est défini très explicitement dans *The Merchant of Venice* :

Tell me where is fancy bred,
Or in the heart, or in the head?
How begot, how nourished?
Reply, reply.
It is engender'd in the eyes,
With gazing fed; and fancy dies
In the cradle where it lies.
Let us all ring fancy's knell
I'll begin it,—Ding, dong, bell. (3.2.63)

Dans *Twelfth Night*, comme dans *The Merchant of Venice*, l'amour qualifié de *fancy* est indubitablement placé sous le signe de l'image fantaisiste et notamment de celle pervertie par l'imagination : « So full of shapes is fancy / That it alone is high fantastical » (*Twelfth Night* 1.1.14). Enfin John Lyly dans *Euphues and his England* (II. 181) emploie lui aussi le terme *fancy* pour signifier l'amour sensuel et frivole dont les égarements irrationnels l'opposent à l'amour constant. Malgré ces légères nuances de sens, assez nombreuses dans la poésie, il semble donc possible de postuler la porosité de sens des différents termes *imagination*, *fantasy* et *fancy* qui désignent à l'époque élisabéthaine la matrice de l'imaginaire.

2 Image et imagination

Les définitions attribuées à ces divers termes sont essentiellement héritées d'Aristote qui présuppose que l'imaginaire est constitué d'images et de formes « sensibles ». Cherchant à mettre en évidence la différence entre la sensation et l'imagination, Aristote dans *De Anima* montre qu'en effet la représentation imaginaire [*phantasia*] est l'avènement d'une apparition [*phantasma*] devant nous et qu'elle renvoie donc à l'impression — littéralement l'empreinte — d'une forme posée « devant nos yeux » :

Devant nos yeux, on peut en effet, se mettre des fictions, comme font ceux qui, dans l'exercice de la mémoire, évoquent et fabriquent des images. [...] Ainsi les apparitions dans les moments de sommeil [...] même avec les yeux fermés, on a des apparitions visuelles. (Aristote, III, 3, 427 b- 428 a)

Aristote postule donc la structure imageante de la fantaisie tout en insistant sur le fait qu'elle ne peut être assimilée au sens de la vue : « Les contenus de la représentation sont, en effet, comme des données des sens, sauf qu'ils sont sans matière » (III, 8,432 a 9-10). Et dans *De la mémoire*, Aristote illustre son propos : « bien qu'il ne pense pas sa dimension, celui qui pense un objet, se place devant les yeux une dimension, mais il ne le pense pas comme déterminé quantitativement » (1, 450 a 4-5). Le philosophe ajoute que l'esprit et l'intelligence se nourrissent des produits visuels de la fantaisie, qui quant à eux trouvent leur source dans la perception sensorielle : « De son côté, l'âme douée de réflexion dispose des représentations qui tiennent lieu de sensations [...] Aussi l'âme ne pense-t-elle jamais sans représentation [...] Et c'est pour cela que, sans l'exercice des sens, on ne peut rien apprendre, ni comprendre, et que la spéculation implique nécessairement la vue simultanée de quelque représentation » (III, 7, 431 a et 432 a). Inspirés de la pensée antique, le Moyen Âge et la Renaissance ont retenu la conception de l'imagination comme conscience imageante.

La fantaisie est par conséquent étroitement liée à la perception visuelle. Le sentiment amoureux que le poète élisabéthain qualifie de *fancy* est par exemple indissociable du regard car selon des conceptions ancestrales l'ensorcellement de l'amour « se hume par les yeux » (Della Porta, 1558a). Della Porta explique comment le commencement de l'amour prend naissance par les yeux :

Ensuite entrent en jeu le regard et des œillades très fréquentes, puis par un effort obstiné de leurs imaginations respectives, les deux parties inclinent leurs yeux, prunelle contre prunelle, rayons contre rayons et joignent la lumière de leurs yeux ; et ainsi de ce regard réciproque naîtra l'amour. [...] Car le regard des yeux reluisants contraindra à l'amour la créature aimée et vue, voire même jusqu'au transport forcené des sens. (Della Porta, 1558b)

Agrippa, dans *De occulta philosophia*, fait la même constatation et démontre la violence de cet ensorcellement où la prunelle de l'oeil transperce comme un dard l'objet du désir de l'enchanteur. Cet amour est lié à la sorcellerie et viole littéralement de manière brutale et sanglante le désir de l'autre :

So are strong ligations made, and so most vehement loves are inflamed with the only raies of the eyes, even with a certain sudden looking on, as if it were with a dart, or stroke penetrating the whole body, whence then the spirit, and amorous blood being thus wounded, are carried forth upon the lover. (Agrippa, 1651b : chap. 50)

Les théoriciens des sciences occultes proposaient donc quelques recettes pour exorciser ces enchantements causés par la force du regard sur l'imagination de la personne convoitée. Pour apaiser l'imaginaire amoureux, il fallait par exemple « ôter la vue et l'objet de la chose aimée, de peur qu'il ne fixe son regard sur vous, et que les lumières ne se joignent aux lumières [...] car la prunelle de l'œil transperce comme un dard, brûle les parties précordiales et suscite la cause de la maigreur » (Della Porta, 1558c).

De même l'antidote contre la folie engendrée par les aberrations de la fantaisie consiste à empêcher le sujet de voir. On enfermait les fous dans le noir pour éviter qu'aucune image ne vienne stimuler l'imagination. Le cas de Malvolio séquestré dans le noir à la fin de *Twelfth Night* est tout à fait typique. Déjà dans la scène de la lettre falsifiée (2. 5.), les conspirateurs, tout en se délectant du spectacle du pédant ridicule, constatent que ce dernier est sous l'emprise d'une imagination corrompue par l'ambition et le désir. Les espions expriment alors le souhait de le toucher à l'œil, littéralement pour le priver du sens de la vue : « O for a stone-bow to hit him in the eye! » (2. 5. 42). Dans la psychologie élisabéthaine, ce remède contre la folie s'attache effectivement à éviter les déformations et distorsions de l'imagination en censurant la réception des images du réel perçu par l'œil.

L'étude des facultés de l'esprit est donc indissociable de la science optique qui tente d'analyser le processus perceptif de l'organe de l'œil. La science optique en particulier a joué un rôle directeur depuis l'Antiquité dans la conquête de l'imaginaire. L'optique qui prévalait à la Renaissance est celle héritée d'Euclide et les théories exposées par Della Porta et Agrippa concernant le regard amoureux illustrent bien le principe selon lequel l'œil euclidien est actif dans la réception puisqu'il projette des rayons lumineux sur l'objet pour que ce dernier devienne perceptible. Le principe actif de la réception visuelle explique le pouvoir immense que l'on attribuait au sens de la vue et par extension à l'imagination.

Certains critiques ont tenté de donner sens à l'analogie développée depuis l'Antiquité entre le visuel et l'imaginaire. Walter J. Ong par exemple avance que le besoin de clarifier et de décrire en la simplifiant l'activité mentale a rendu nécessaire la comparaison avec le seul sens dont le fonctionnement peut plus ou moins facilement se traduire en termes d'espace et de géométrie :

[...] at the time of the Renaissance, any attempt to explain mental activity tends to deal with the activity in terms of analogies with the sense of sight, since reduction in terms of other senses notably of hearing, while enhancing the mysterious and existentialist implications of knowledge, serves little to satisfy the demand for some sort of explanation, for "clarification". (Ong, 1956)

Par conséquent, pour traduire en termes clairs le fonctionnement des facultés de l'esprit, le penseur de la Renaissance a souvent recours à la métaphore du miroir. Marsile Ficin dans son *Discours sur le Banquet de Platon*, évoque un miroir placé entre l'intellect et les sens :

L'âme estant présente à l'esprit en tout partie, void légèrement les images des corps reluisants en l'esprit ainsi qu'en un miroir, et par icelles, juge des corps. Et telle cognoissance est nommée Sens par les Platoniques. Et pendant qu'elle y regarde, par sa vertu elle conçoit images semblables à icelles, et encore plus pures. Et telle conception se nomme imagination et fantasie. La mémoire conserve les images conçues en ce lieu. (Ficin, 1578 : 216)

De par sa nature réflexive et sa fonction de redoublement, l'imagination dans la pensée de la Renaissance est l'instrument privilégié qui transmet les impressions et les sensations corporelles à l'âme, siège de l'esprit dans la philosophie des Anciens. On retient donc surtout pendant cette période la fonction de médiateur de l'imagination entre d'une part les sens de perception, rassemblés dans le terme de sens commun — *common sense* — et l'entendement ou l'esprit d'autre part. Le statut intermédiaire de l'imagination est très souvent rapporté dans les textes du XVI^e siècle, par exemple par Pic de la Mirandole qui traduit à plusieurs reprises ce statut par des images évocatrices de l'entre-deux.

[L'imagination] est assise aux confins du sens et de l'entendement, et tient le milieu des deux, marchant après le sentir (par l'effet duquel elle naît) et devançant l'entendement [...] l'imagination est l'entre-deux et le milieu de la nature non corporelle et de la corporelle, par lequel elles se conjoignent. (Pic de la Mirandole, 1557a)

Pour Ficin, l'imagination — *phantasia* ou *imaginatio* — est contenue dans la partie basse de l'âme appelée *Idolum*. L'imagination se situe donc encore une fois à une étape intermédiaire entre la perception sensorielle et l'âme car elle recueille les images perçues par les sens et les transmet aux strates supérieures de l'âme que sont la raison [*ratio*] et l'esprit ou l'entendement [*mens*]. La théorie néoplatonicienne propose en effet un dispositif cognitif à trois niveaux : le niveau le plus élevé contient la connaissance innée et intuitive des Idées et des essences platoniciennes, que Ficin ou Pic de la Mirandole confondent souvent avec l'élévation de l'entendement au Dieu chrétien.

La pensée de la Renaissance raviva ces conceptions en les transformant quelque peu. Dans la transmission des informations fournies par les sens, la connaissance est supposée passer des sens externes — les cinq sens de perception — aux sens dits internes — sens commun, imagination et mémoire. Les théoriciens de l'esprit au XVI^e siècle envisagent ce dispositif cognitif comme présentant les caractéristiques d'un système « instrumental », chaque instrument ayant une fonction qui lui est propre selon un ordre préétabli :

In the meane while let us learne that as the bodie useth many instruments wherof it is compounded, and which are proper unto it, so the soule, being much more noble, excellent and divine ought to use the bodie and all the parts therof: and that the soule is the organ and instrument of God whereby he worketh in us, and lifteth us up to the contemplation of his divine nature. (Primaudaye, 1594b : 27)

Cet agencement mental opère selon un ordre hiérarchique dans lequel l'imagination joue un rôle déterminant. En tant qu'instrument de l'âme,

l'imagination est chargée de la bonne transmission à l'entendement humain de toutes les données et informations sensorielles. C'est ce que décrit Thomas Wright dans *The Passions of the Minde* : "Whatsoever we understand, passeth through the gates of our imagination" (Wright, 1601a : 91). Par conséquent, et pour reprendre la très belle image de Michel de Montaigne, l'imagination est dans l'homme à « l'estroite cousture de l'esprit et du corps s'entre-communiquant leurs fortunes » (Montaigne, 1580 : 150).

3 Imagination et magie

Cependant l'imagination n'est pas uniquement réduite à réfléchir sans fin les images du réel, comme dans un miroir. La théorie néoplatonicienne de Marsile Ficin dote également l'âme c'est-à-dire l'esprit d'un oeil interne. Cet oeil fonctionne selon les mêmes principes que l'organe de perception externe mais au lieu de percevoir la matière, il est capable de percevoir les Idées dont les formes sont reconstituées par la fantaisie. L'imagination assure alors le transfert entre le monde spirituel et le monde sensible. Ficin conçoit ce transfert en se référant au principe des correspondances — Ficin le nomme parfois « la grande alliance » — selon lequel le monde céleste forme chaîne avec le monde terrestre.

Par certaine application de nostre esprit à l'esprit du monde faite par art et affection naturelle, les biens célestes passent à nostre ame et à nostre corps. D'une part par nostre esprit moyen en nous, et lors renforcé de l'esprit du monde, et de l'autre par les rayons des estoilles agissans heureusement en nostre esprit par nature semblable aux rayons, et lors soy-mesme s'accommodant et appropriant aus corps célestes. (Ficin, 1582 : 147)

Ficin, profondément inspiré de l'astrologie et des cosmologies antiques des civilisations grecque, égyptienne et arabe, démontre qu'en effet les étoiles par leurs rayons sont les vecteurs sur la terre de l'esprit cosmique ou *spiritus*.

Le rôle de l'imagination est donc de transformer en images cet « esprit mondain » transféré aux choses inférieures et de le transmettre vers le haut, c'est à dire à l'âme pour la contemplation ou vers les bas, c'est-à-dire au corps où l'esprit se traduit en mouvements physiques.

Ceci explique sans doute que l'imagination de par sa faculté créatrice et spirituelle ait dans les sciences occultes un pouvoir thaumaturgique. Le but de cette magie spéculative — que Pic de la Mirandole nomme *Cabala speculativa* — est de purifier l'âme par la contemplation et de rétablir la connaissance et la perception perdues de Dieu et du cosmos. L'imagination dans cette perspective devient l'instrument de cette purgation car elle permet à l'âme contemplative de connaître le monde sensible une fois que ce dernier a été distillé et purifié dans la grande fabrique d'images de la fantaisie : « Après que l'imagination a reçu des sens les images des choses, elle les retient en soi, et quand elles sont

purifiées, les présente à l'entendement qui fait son action, et en retire les images entendibles, qu'il achève de former et parfaire en soi, les illustrant de sa resplendeur » (Pic de la Mirandole, 1557b).

La contemplation, servie par l'imagination, permet au mage d'atteindre un état visionnaire qui le met en harmonie avec les forces cosmiques. Mais le mage peut pratiquer une autre forme de magie, transitive et opérationnelle cette fois — *Cabala practica* toujours selon Pic de la Mirandole — dont l'imagination est également le médium. Le pouvoir spirituel, dont l'âme du magicien est investi, est alors projeté sur le monde extérieur. Le magicien mais également l'artiste — que l'acte de création porte à l'extase — peuvent alors agir sur le monde sublunaire et les créatures terrestres par le transfert de *spiritus*. Dans la pensée des néoplatoniciens, le mage est conçu comme un médiateur entre le monde terrestre et le monde des sphères, et il peut donc soumettre à l'esprit du monde les objets et les êtres de la nature.

La force de l'imagination est donc mise en exergue par les adeptes des sciences occultes. Ficin, Pic de la Mirandole et surtout Henri-Corneille Agrippa attribuent à l'imagination un pouvoir magique. Agrippa a fortement contribué à la vulgarisation de *La Philosophie Occulte*, titre de son célèbre ouvrage dans lequel le philosophe s'exprime de manière très explicite sur la force de l'imagination. Avec Agrippa et Della Porta, l'imagination, conçue comme l'agent premier de la magie, n'est plus seulement orientée vers la contemplation qui engendre un état de béatitude.

Ces différents courants de pensée qui s'expriment en faveur de l'imagination ont sans aucun doute inspiré les poètes élisabéthains. *De occulta philosophia* eut une influence considérable sur les auteurs de toute l'Europe de Nord et notamment en Angleterre. Frances Yates rappelle cependant que l'ouvrage fut largement discrédité à la fin du XVI^e siècle en Angleterre et que le mouvement de contre réforme religieuse fit de son auteur le prince de la magie noire. On reconnaît dans *The Alchemist* de Ben Jonson ou dans *Doctor Faustus* de Marlowe une critique virulente des pratiques occultes rejetées comme étant animées par l'imagination corrompue, la passion irrationnelle et l'ambition démesurée (Yates, 1978). Mais les poètes de l'époque ont été particulièrement sensibilisés au prestige des théories de la magie naturelle valorisant le pouvoir de l'imagination. Marie-Madeleine Martinet démontre comment, à la Renaissance, l'importance de l'imagination s'accroît considérablement par rapport aux autres facultés de l'esprit et cela surtout dans le domaine de la poétique (Martinet, 1982 : 107).

4 Les désordres de la fantaisie

L'importance considérable conférée à l'imagination dans le système mental de transmission d'informations explique sans doute inversement la

crainte que ses dérèglements éveillent dans la pensée empirique à la Renaissance. Ce sont d'ailleurs les cas de défaillance de l'imagination qui suscitent le plus grand intérêt au XVI^e siècle : le mouvement littéraire et philosophique qui fait l'éloge de l'imagination cache en fait un contre-courant bien ancré dans l'opinion élisabéthaine et largement majoritaire. L'imagination à cette période est largement discréditée : les élisabéthains ne retenaient souvent de cette faculté que sa valeur négative de mauvais miroir ou de miroir déformant de l'image transmise par les sens. William Rossky dans "Imagination in the English Renaissance : Psychology and Poetic" défend même l'idée que l'intérêt grandissant que poètes et critiques portent à l'imagination ne s'explique que comme acte de défense contre les arguments dominants qui déprécient l'imagination et mettent par conséquent en cause l'outil privilégié du poète (Rossky, 1958).

Tous les penseurs de cette période relatent d'innombrables anecdotes transmises à travers les âges et dans lesquelles l'imagination est tenue responsable de comportements aberrants voire morbides et de métamorphoses monstrueuses.

Some that are in a dream think they burn, and are in a fire, and are fearfully tormented, as if they did truly burn, when as the substance of the fire is not near them, but only a resemblance apprehended by their imagination. And sometimes mens bodies are transformed, and transfigured, and also transported, and this oft-times when they are in a dream, and sometimes when they are awake. [...] So men may grow grey on a suddain. And some by the dream of one night, have grown up from boies [boys] into perfect men. [...] So, many are transported from place to place, passing over rivers, fires and unpassable places [...] and are moved without any mistake unto the imagined place, not out of sight, but from the interiour phantasy. So great a power is there of the soul upon the body, that which way soever that imagines, and dreams that it goes, thither doth it lead the body. (Agrippa, 1651b : chap. 64)

Robert Burton consacre un chapitre de son traité *The Anatomy of Melancholy* à la force de l'imagination qui est selon lui un sens dépravé, comme en témoignent les nombreux exemples de prodiges stupéfiants qu'il met en exergue. Puisque la science de l'époque n'avait pas encore découvert les principes de la génétique et de la transmission microbienne, les anatomistes pouvaient aisément accuser l'imagination délurée d'engendrer des malformations fœtales et de propager les maladies par imitation ou analogie :

Great bellied women, when they long, yeeld us prodigious examples in this kinde, as Moles, Warts, Scarres, Harelips, Monsters, especially caused in their children, by force of a depraved phantasie in them: she imprints the stamp upon her childe, which she conceaves unto her selfe. [...] Some will laugh, weepe, sigh, groane, blush, tremble, sweat, at such things as are suggested unto them by their Imagination. [...] Men if they see but another man tremble, giddy, or sick of some fearful disease, their apprehension and feare is so strong in this kinde, that they will have the same Disease. [...] Sometimes death it selfe is caused by

force of Phantasie. I have heard of one that coming by chance in company of him that was thought to be sicke of the Plague (which was not so) fell downe suddainely dead. (Burton, 1621b)

Même les néoplatoniciens, qui font l'apologie de l'instrument privilégié de la contemplation, mettent également en garde les penseurs contre les débordements de l'imagination et leur conseillent de ne pas abuser des états de béatitude qu'elle génère :

Pour ce qu'il est arrivé quelquefois, que par l'imagination tendue par excès, et trop souvent, d'aucuns sont chus en pamoison, voire se sont mis hors du sens : et ceci est fort dangereux à ceux qui, étant adonnés à la vie contemplative, lâchent la bride à leur imagination. (Pic de la Mirandole, 1557c : 27)

L'imagination suscite la méfiance du fait même de son lien étroit avec les sens dont elle dépend dans le système hiérarchique des facultés de l'esprit. Or les sens sont condamnables notamment pour la pensée religieuse du Moyen Âge où s'inscrit le débat opposant la chair et l'esprit, mais encore dans la théorie platonicienne de la primauté des Idées sur le monde sensible. Les aberrations de la fantaisie sont présentées par les néoplatoniciens comme étant dues à des dysfonctionnements dans sa fonction d'instrument médiateur. Car cet instrument est constamment tiraillé entre l'attraction du corps vers le bas et l'aspiration vers le haut de l'âme spirituelle. S'inspirant du schéma chrétien de la lutte permanente de l'esprit sur la matière, Pic de la Mirandole explique comment l'imagination est susceptible d'être dévoyée par la force corruptible des sens :

Si étant bien conseillée [l'imagination] tient bon contre les plaisirs qui allèchent les sens et tirent en bas, et si elle s'efforce de monter en haut, elle fera venir bon gré mal gré les sens à la raison ; au contraire si elle recule à s'employer au fait de la vertu et qu'elle s'abandonne au sens, il a si grande force qu'il fait changer le corps et qu'il trouble l'esprit et fait tant qu'il dépouille l'homme de ce qu'il a de l'homme et qu'il l'accoutre en bête brute. (Pic de la Mirandole, 1557d : 14)

Les sens peuvent donc corrompre l'imagination en ne fournissant pas fidèlement les données objectives au miroir de l'imaginaire. Mais le plus souvent, c'est l'imagination qui est seule incriminée. La raison principale invoquée est que, comme nous l'avons vu chez Aristote et ses disciples, l'âme est nécessairement gouvernée par l'imagination puisque toute connaissance passe par son entremise. L'âme dans ses premiers instants est donc *tabula rasa*, ou encore un « tableau nu » où viennent s'imprimer les formes retenues par l'imaginaire :

L'âme, tandis qu'elle est enfermée dans le corps ne peut ni opiner ni savoir ni entendre, si la fantaisie ne lui représente les images coup sur coup. [...] car l'âme étant infuse dans le corps, se fait comme un tableau nu, dans lequel il n'y a rien de portrait ni d'ébauché. Tellement qu'elle ne connaît rien de soi, mais tout le

savoir et la connaissance qu'elle a, lui vient du sentiment par le moyen de l'imagination. (Pic de la Mirandole, 1557e : 8)

Et Pic de la Mirandole, qui dans son traité fait pourtant l'apologie de l'imagination en démontrant comment elle peut aisément être « redressée par le commandement de la raison », conclut que si l'âme naît dans la nudité et la perfection, seule l'imagination peut la pervertir. Dans la pensée de la Renaissance, l'imagination est donc mère de tous les vices et le penseur dresse la liste de toutes les fautes qui prennent naissance dans le vice de l'imagination : ambition, cruauté, courroux, avarice, luxure, fausseté des opinions et enfin doute dans la foi chrétienne.

L'imagination et non les sens est par conséquent tenue responsable des aberrations et des égarements de l'esprit : lorsqu'elle ne transmet que partiellement les données sensorielles et réfléchit des images fausses et déformées, comme dans un mauvais miroir, elle égare les autres sens internes, ce qui peut faire basculer le sujet dans la folie et l'immoralité. L'imagination est le plus souvent qualifiée de corrompue — *corrupt* — comme le note Robert Burton à plusieurs reprises dans son traité de mélancolie.

5 Passions et humeurs

Les causes des perturbations de l'imagination sont multiples mais les savants à la Renaissance évoquent souvent les humeurs et en particulier l'humeur mélancolique. Depuis le Moyen Âge, la mélancolie est toujours associée à l'imagination. Cette idée est récurrente dans de nombreux ouvrages, par exemple *The Book of the Duchesse* de Chaucer, présenté comme un rêve causé par la mélancolie et faisant naître des images de la fantaisie. A la Renaissance, Ficin ravive le principe de l'association faite entre l'humeur et la faculté de l'esprit. Les penseurs de la Renaissance se penchent alors sur les effets de ces troubles qui se traduisent souvent par des hallucinations. La mélancolie corrompt l'imagination qui, à son tour, est la source de distorsions optiques dans la perception du réel.

Les humeurs ne sont pas seules jugées responsables de l'obscurcissement de la pensée par l'imagination. A la Renaissance les passions sont étroitement liées à la fantaisie ce qui donne aux penseurs de l'époque une raison supplémentaire de mettre en garde leurs lecteurs contre les représentations aberrantes de l'imagination. Par exemple, dans son traité scientifique sur l'esprit humain, Thomas Wright démontre comment les passions obscurcissent le miroir de l'imagination qui colore la perception du réel, comme à travers des verres teintés :

You may well see how the imagination putteth greene spectacles before the eyes of our witte, to make it see nothing but greene, that is, serving for the consideration of the Passion [...] as certain spectacles make mountaines seeme

moale hilles, and others, moale hils like mountaines ; even so, passions make the passionate to judge all those things which tend to the favour of his passion, reasonable, great, and worthy, and all that stands against it, base, vile and naughtie. (Wright, 1601b : 91-92)

Le théoricien de l'esprit décrit le processus de stimulation des passions. Les sentiments frénétiques et irrationnels sont engendrés par les images trompeuses d'une imagination déréglée. Ces images peuvent entraîner des conséquences graves sur le comportement. Les réactions émotives anormales sont en effet proportionnelles aux stimuli, c'est-à-dire à la puissance évocatrice des images que l'imagination, selon Thomas Wright, transmet au coeur, siège de l'émotion. L'auteur fait endosser à l'imagination la responsabilité des désordres psychiques car ses images déformées et donc disproportionnées engendrent des émotions excessives, elles-mêmes disproportionnées. Une fois la passion irrationnelle installée, le processus se poursuit en un cycle infernal, car le sentiment enflammé alimente à son tour l'imagination de nouvelles aberrations optiques qui provoquent à nouveau des perturbations dans le comportement (Wright, 1601c : 31-45).

Dans l'ouvrage de Thomas Wright mais également dans le traité de Robert Burton, il semble que ni les passions ni les sens ne soient directement accusés des égarements de l'esprit : les réactions passionnelles ne sont pas condamnables par nature mais ce sont bien les aberrations optiques de l'imagination qui les pervertissent. Se référant à Agrippa et Thomas Wright, Robert Burton affirme en effet :

If the Imagination be very apprehensive, intent, and violent, it sends great store of spirits to, or from the heart, and makes a deeper impression and the passions are longer and stronger. So that the first steppe and fountaine of all our grievances in this kind, is a distorted imagination, which misinforming the Heart, causeth all these distemperatures, alteration and confusion, of spirits and humors. (Burton, 1621c)

L'imagination est donc au XVI^e siècle l'instrument corruptible, instable et irrationnel par excellence. Elle est limitée à son rôle de « folle du logis » comme la définit Nicolas Malebranche dans *De la Recherche de la Vérité* en 1674, et comme le rappelle Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, tout en regrettant que l'imagination n'ait cessé jusqu'à nos jours d'être dévalorisée par rapport à la raison (Durand, 1992).

A la Renaissance cependant, la critique de l'imagination est fondée surtout sur sa nature de mauvais miroir qui pervertit les autres facultés de l'esprit. La conclusion qui s'impose après examen des diverses interprétations de l'imagination — qu'elles soient valorisantes ou au contraire dépréciatives — c'est que, à la Renaissance, la conscience imageante, même lorsque son rôle se limite à transmettre des données sensorielles, est assujettie au dogme de la mimésis qui réduit la représentation à un strict rôle d'imitation. Le bon fonctionnement de l'imagination découle de sa valeur instrumentale dans la

transmission des informations. Autrement dit, une imagination saine et équilibrée est tenue de reproduire et de réfléchir fidèlement, afin de transmettre justement à l'âme, les images du réel perçues par les sens. George Puttenham décrit l'imagination en des termes qui ne présentent aucune ambiguïté en ce qui concerne l'assujettissement de la fantaisie à la « vérité » mimétique : « Even so is the phantasticall part of man (if it be not disordered) a representer of the best, most comely and bewtifull images or apparances of thinges to the soule and according to their truth » (Puttenham, 1589 : 19).

Conclusion

Cette mission mimétique explique sans doute que la fantaisie soit comparée à un miroir censé répéter précisément l'image réelle qui s'y reflète. Et si elle dérange le bon sens populaire, c'est parce qu'elle est inconstante ou plutôt infidèle et parce qu'elle dévie de sa fonction de redoublement du réel. Elle est un miroir et par conséquent elle ne doit pas enfreindre la loi de l'imitation également appliquée à l'art et notamment au champ littéraire. Si l'imaginaire transforme les images fournies par la nature, il corrompt les autres facultés de l'esprit. Nous sommes bien sûr loin encore des théories modernes de l'imagination comme celle de Bachelard par exemple. Selon l'épistémologue, au lieu de « former » des images, l'imagination est au contraire une force dynamique dont la grande richesse consiste en la faculté de « déformer » les copies transmises par les sens de perception (Bachelard, 1943 : 7-9).

BIBLIOGRAPHIE

- AGRIPPA, Henri-Corneille. [*De occulta philosophia*]. *Of Occult Philosophy*. <http://www.esotericarchives.com/agrippa/agrippa1.htm>, page consultée le 2 mars 2007. [1533]
- ARISTOTE. *De l'âme*. Trad. Richard Bodéüs. Paris : Flammarion, 1993. Voir également *De la mémoire* 1, 450 a 5 et 2, 452 a 12-16.
- BACHELARD, Gaston, 1943. *L'Air et les songes*. Paris : Corti.
- BURTON, Robert, 1989. *The Anatomy of Melancholy*. Oxford : Clarendon Press. [1621]
- DELLA PORTA, Jean-Baptiste, 1993. [*Magiæ naturalis libri I*]. *La Magie naturelle ou les Secrets et miracles de la nature*. Trad. Th. Daré, Rouen, 1631. Le Prieuré : Les Editions du Prieuré. [1558]
- DURAND, Gilbert, 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. 11ème édition. Paris: Dunod.
- FICIN, Marsile, 1578. *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon*. Trad. de toscan en français par Guy Le Fèvre de La Boderie. Paris : J. Macé.
- FICIN, Marsile, 2000. *Les Trois livres de la vie*. Trad. de toscan en français par Guy Le Fèvre de La Boderie. Paris : Fayard. [1582]
- HUGUES, Felicity A., 1978. "Psychological Allegory in *The Faerie Queene* III. xi. xii". *Review of English Studies*, Mai 1978, p. 114.
- MARTINET, Marie-Madeleine, 1982. *Le Miroir de l'esprit*. Paris : Didier Erudition.
- MONTAIGNE, Michel de, 1969. *Essais* Livre 1, Chapitre 21 « De la force de l'imagination ». Paris : Flammarion. [1580]
- ONG, Walter J., 1956. "System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Travaux et documents 18, p. 228-231.
- PIC DE LA MIRANDOLE, Jean-François, 1557. *Traité de l'Imagination*. Paris : André Wechel.
- PRIMAUDAYE, Pierre de la, 1594. *The Second Part of the French Academie*. Trad. Thomas Bowes . Londres : Byshop. [1587]
- PUTTENHAM, George, 1936. *The Arte of English Poesie*. Eds. Gladys D. Willcock et Alice Walker. Cambridge : Cambridge University Press. [1589]
- ROSSKY, William, 1958. "Imagination in the English Renaissance : Psychology and Poetic". *Studies in the Renaissance* 5, p. 49-73.
- WRIGHT, Thomas, 1601. *The Passions of the Minde*. Londres : Burre.
- YATES, Frances A., 1979. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. Londres : Routledge and Kegan Paul. Voir également MEBANE, John S. *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age : the Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1989.