

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

VISIBLE, LISIBLE, INTELLIGIBLE: « L'ÉCRITURE PAR IMAGE » A LA RENAISSANCE

Gisèle MATHIEU-CASTELLANI

Professeur émérite

Université Paris 7 Denis-Diderot

Résumé

Dans la culture de la Renaissance européenne, une forme de rivalité mimétique s'instaure entre peinture et poésie, qui doivent pareillement "signifier". La rhétorique annexe les arts de l'image comme l'art de la poésie : elle ignore alors l'anti-discours du poème comme le non-discours de la peinture. L'écriture par image ne saurait pour l'humaniste s'affranchir de certaines règles qui conditionnent sa lisibilité, tout comme la peinture doit pour lui dire "la vérité de la chose". Une "bonne image" doit être lisible comme un discours, et ce qui fascine alors est la rhétorique muette de l'image, à laquelle il faut donner voix...

Abstract

In the culture of the European Renaissance, a form of mimetic rivalry is established between painting and poetry, both of which similarly "signify". Rhetoric annexes the various arts of the image such as the art of poetry: It fails to account, thus, for the anti-discourse of the poem such as the non-discourse of painting. Writing through images could not, for the humanist, dispense with certain rules that condition its readability, as painting is supposed to tell "the truth of the matter". A "good image" must be legible as a discourse; what fascinates is, then, the dumb rhetoric of the image, which must be given voice.

Dans la culture de la Renaissance européenne, alors que peinture et sculpture brillent d'un éclat incomparable, et que la littérature et l'écrit jouissent grâce à l'imprimerie d'un incontestable prestige, une forme de rivalité mimétique s'instaure entre les arts, dont témoigne éloquemment le fameux topos du *paragone* : le parallèle entre peinture

et poésie suscite mainte variation , cependant qu'est fréquemment alléguée ici et là la formule attribuée à Simonide, l'inventeur de la mémoire artificielle, « ce commun dire qui est en la bouche de tout le monde » selon Plutarque, « Que la poésie est peinture parlante, et la peinture une poésie muette. »¹ Et tandis que la poétique de la Renaissance voit dans le précepte d'Horace, « *Ut pictura poesis* », la mise en équivalence des arts au profit de la poésie, une « vive et parlante peinture », comme dit L. Le Caron dans ses *Dialogues* (1556), les peintres revendiquent le privilège de la peinture, « *Ut poesis pictura* » ; Vinci transforme la formule : « La peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture aveugle », et il accorde l'avantage à l'œil, « la plus excellente de toutes les créations de Dieu », car l'œil importe plus que l'oreille dans l'accès à la connaissance :

Comme nous avons conclu que la poésie s'adresse en principe à l'intelligence des aveugles, et la peinture à celle des sourds, nous accorderons d'autant plus de valeur à la peinture par rapport à la poésie, qu'elle est au service d'un sens meilleur et plus noble qu'elle.

Et l'artiste proclame encore dans ses *Carnets* la supériorité de la peinture, art de la vue, sur la poésie, art de l'ouïe :

Appelles-tu la peinture « une poésie muette » ? Le peintre peut qualifier de peinture aveugle l'art du poète. Considère alors quelle est la plus grande affliction : être aveugle ou muet ? Si le poète sert l'intelligence par le moyen de l'oreille, le peintre emploie l'œil, sens plus noble.²

Dans ce débat fort animé en Italie et en France, les savants tentent de concilier le visible et le lisible en soumettant l'un et l'autre à l'exigence de l'intelligibilité : peinture et poésie, arts de l'imitation, doivent pareillement « signifier ». Et entrent alors en dialogue les sœurs jumelles et ennemies, cependant que la culture visuelle marque son empreinte dans l'univers de la Renaissance, comme en témoignent diversement les rébus, les emblèmes, les devises, les hiéroglyphes, vrais ou faux...

-
1. Plutarque, *Comment il faut lire les poètes*, in *Œuvres de Plutarque traduites du grec par Amyot*, Paris, Imprimerie de Cussac, an X (1802), tome13, p. 79. Plutarque rapporte le mot sans l'attribuer à Simonide ; il rappelle que la poésie « c'est un art d'imiter, et une science correspondante à la peinture ».
 2. Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Berger-Levrault, 1987, p. 89-90 ; et *Carnets*, trad. F. Bérence, Bibliothèque mondiale, n°19, 1953, p. 23.

La culture visuelle à la Renaissance

Les humanistes de la Renaissance manifestent-ils indifférence ou mépris à l'égard de l'image, ou se laissent-ils séduire par elle ? On pourrait avancer que la méfiance à l'égard des images muettes, qui pourraient menacer les privilèges du mot, en ces temps où l'écrit jouit pourtant d'une considération exceptionnelle, les conduit précisément à les interroger pour les contraindre à parler... A imposer en somme l'empire du verbe au domaine des signes iconiques. Ils s'intéressent en tout cas aux arts de la représentation, non seulement à la peinture, mais aussi aux images, cependant que l'essor de l'imprimerie permet une large diffusion de livres illustrés.

Depuis sa première édition à Augsbourg en 1531, *l'Emblematum liber*, le livre d'emblèmes du juriste milanais André Alciat, plusieurs fois réédité, et bénéficiant de nombreuses traductions en Europe, est traduit en français par Jean Le Fèvre (1536 et 1549), par Barthélémy Aneau (1549)¹, par Claude Mignault (1584). Ce mode de composition qui fait dialoguer image, inscription et épigramme – même si, à l'origine, le juriste milanais n'avait peut-être pas prévu d'illustrations pour ses épigrammes² – connaît un vif succès, dont témoignent les livrets français d'emblèmes, notamment *Le Théâtre des Bons Engins, auquel sont contenus cent emblèmes moraux* de La Perrière (1540), puis sa *Morosophie, contenant cent emblèmes moraux* (1553), *l'Hécatomgraphie* de Corrozet (1540), *Le Premier livre des Emblèmes* de Guillaume Guérout (1550), *L'imagination poétique* de B. Aneau (1552), *Devises héroïques et emblèmes* de Paradin (1555), *Les Emblèmes ou Devises Chrétiennes* (1571) de Georgette de Montenay, *Les Emblèmes et Devises héroïques* de Jean Boissard (s.d., autour de 1588) ; en 1544, le canzoniere de Scève, *Délie*, se trouve illustré de cinquante emblèmes, qui, inaugurant chaque neuvaine de dizains (à l'exception des trois premiers et des cinq derniers) imposent au recueil le rythme de la décade.

-
1. Le même éditeur lyonnais Macé Bonhomme publie la même année la traduction française d'Aneau et la traduction espagnole de Bernardino Daza Pinciano, *Los Emblemas de Alciato, traducidos en Rhimas Espanolas*.
 2. Voir C. Balavoine, « Les Emblèmes d'Alciat, sens et contresens », in *L'Emblème à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, SEDES / CDU, 1982, pp. 49-60 ; et Pierre Laurens, préface à A. Alciat, *Les Emblèmes*, Klincksieck, 1997, p. 27 et sq.

La mise en relation d'une « inscription » ou « devise », d'une représentation figurée, et d'une glose (souvent versifiée) séduit une mentalité encore attirée par l'univers des formes symboliques, et soucieuse d'instruire, de délivrer un message moral et / ou spirituel; sur le modèle de l'emblème, les Blasons des *Simulachres et Historiées Faces de la Mort* (1538) sont composés de quarante et une gravures sur bois, connues sous le nom de « Danse des Morts » ou « Danse macabre d'Holbein », accompagnées par les épigrammes du poète lyonnais Jean de Vauzelles; un bref texte en latin extrait de l'Ancien ou du Nouveau Testament est suivi de l'illustration, que commente un quatrain octosyllabiques; voici par exemple une citation de l'Ecclésiastique :

Memorare novissima, &
in aeternum non pec-
cabis.
ECCLE. VII,

au-dessus d'un bois représentant deux personnages, un seigneur à gauche, une dame à droite, et entre eux un écu surmonté d'un crâne sur lequel se dressent deux bras squelettiques encadrant un sablier et portant un crâne anamorphotique; le quatrain glose à la fois le texte de l'inscription sans commenter la composition de la gravure :

Si tu veux vivre sans péché
Vois cette image à tous propos,
Et point ne seras empêché,
Quand tu t'en iras à repos.

Et le succès des « images symboliques » s'affirme, comme les Hiéroglyphes, tenus pour l'un des modèles de l'emblème: le manuscrit grec (sans images) découvert en 1419 par C. Buondelmonte, qui décrit des hiéroglyphes égyptiens, dont la plupart sont authentiques¹ - est lu comme un catalogue d'idéogrammes, alors que l'hiéroglyphe combine signes idéographiques, phonographiques, et déterminatifs-, comme un répertoire de notions, « la mort », « la naissance », « Dieu », etc.;

1. Le catalogue composé par Horapollon, sans doute au V^e siècle, a été traduit en grec par un certain Philippe; la description est correcte pour 102 d'entre eux (sur les 189 que compte le manuscrit), mais l'hiéroglyphe n'est pas reproduit. Voir Claude -Françoise Brunon, « Signe, figure, langage: les *Hierglyphica* d'Horapollon, in *L'Emblème à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 32-34.

les *Hieroglyphica* sont édités dès 1505 chez Alde à Venise, puis réédités avec traduction latine en 1517, 1518, 1521, et traduits en français en 1543 et en 1553. Avant même les traductions en langue vernaculaire, les savants européens ont dit leur intérêt pour cette forme d'écriture, qui véhicule à leurs yeux le secret du sacré. Le grand imprimeur humaniste Geofroy Tory dans son *Champ fleury* (1529) fait un vibrant éloge de cette « écriture faite par Images » inventée par les Egyptiens « afin que le vulgaire, et les ignares ne pussent entendre ne facilement savoir leurs secrets et mystères » : « Celles écritures étaient appelées en Grec, Hieroglyphica. C'est-à-dire Sacra scripta, Saintes Ecritures, que nul ne pouvait entendre sans être grand Philosophe, et qui peut connaître la raison et vertu des choses naturelles. » Et il en donne quelques exemples : « Pour signifier Libéralité, ils faisaient la main dextre ouverte. Et pour Chicheté / *avarice* / la main close. Ils faisaient mille autres bonnes choses semblables par Images... »¹

Les humanistes manifesteront leur vive curiosité pour les hiéroglyphes qui figurent par images toutes les conceptions, comme l'indiquent les titres des recueils, *Commentaires hiéroglyphiques ou Images des choses de Jan Pierius Valerian*, dans la traduction de G. Chappuys en 1576², et *Discours des Hiéroglyphes égyptiens, emblèmes, devises et armoiries, ensemble LIIII tableaux hiéroglyphiques pour exprimer toutes conceptions, à la façon des Egyptiens, par figures, et images des choses, au lieu de lettres*, de Pierre L'Anglois, en 1583 : celui-ci observe par exemple avec intérêt que l'hiéroglyphe de la tempérance représente un taureau, signifiant « l'homme orné de la vertu de continence », et il rappelle que « aux sacrifices anciens des Hébreux, offrir un veau signifiait qu'on avait vaincu les appétits et aiguillons de la chair . »

Et Rabelais dit la vive admiration que lui inspire une écriture où la lettre figure exactement la « vertu, propriété et nature des choses » :

1. G. Tory, *Champ fleury, Auquel est contenu l'Art et Science de la due et vraie proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnées selon le Corps & Visage humain* (1529 ; privilège de septembre 1526), Johnson Reprint Corporation, Mouton Editeur, 1970, feuil. XLIII. G. Tory ajoute qu'il a traduit en français les *Hieroglyphica* : on lui attribue en effet la traduction anonyme parue en 1543.

2. Les *Hieroglyphica* de J. Piero Valeriano ont été publiés en 1556.

Bien autrement faisaient en temps jadis les sages d’Égypte, quand ils écrivaient par lettres qu’ils appelaient hiéroglyphiques, lesquelles nul n’entendait qui n’entendît – et un chacun entendait qui entendît- la vertu, propriété et nature des choses par icelles figurées...¹

De l’intérêt que suscite l’ancienne écriture égyptienne témoigne exemplairement le roman de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphii* (1499), illustré de figures « hiéroglyphiques », traduit en français par Jean Martin² en 1546, *Hypnerotomachia ou Discours du Songe de Poliphile*. Ces faux hiéroglyphes sont de plusieurs sortes : les uns, comme dans le catalogue grec, figurent une notion, s’asseoir, se lever, le temps, la perte ; d’autres énoncent une sentence comme *NIHIL FIRMUM*, « Il n’y a rien de ferme », ou « *Patientia est ornamentum, custodia, et protectio vitae* », « Patience est l’ornement, garde et protection de la vie » ; les autres juxtaposent une série linéaire de signes qui forment un syntagme, comme ces diverses images que le narrateur interprète en latin, avant d’en donner la traduction (en italien) .

L’œuvre de mots semble alors souvent prise dans une rivalité mimétique avec l’art de l’image, et une forme de pulsion pictographique paraît se manifester ici et là ... Nombre de textes, d’abord dépourvus d’illustrations dans leur premier état, sont réédités avec des images. Dans les traductions françaises des *Hieroglyphica*, celle de 1543 (attribuée à G. Tory), *Orus Apollo de Aegypte, De la signification des notes hiéroglyphiques des Aegyptiens*, et celle de 1553 (attribuée à Jean Martin), *Les Sculptures ou graveures sacrees d’Orus Apollo, Niliaque*, le volume compose un livret emblématique, où à la traduction du texte grec et du titre-inscription s’ajoute une vignette de goût surréaliste. La page s’ouvre sur un titre, *Comment ils exprimaient*, ou *figuraient*, ou *dénotaient*, ou *signifiaient*, ou *déclaraient*, suivi de la notion ou du concept, « *la naissance* », « *la mort* », « *ilence* » « *mesure* »... ; au-dessous de l’énoncé titulaire, une image, suivie

-
1. Rabelais, *Gargantua*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Demerson, Le Seuil, 1995, chapitre 9, p. 94.
 2. Dans son *Avis Aux Lecteurs* de l’édition de 1546, Jean Martin dit qu’il a eu en main une première traduction française, et qu’un ami le chargea de la revoir, ce qu’il fit, se bornant à quelques améliorations pour faciliter la lecture. Voir notamment G. Pozzi, « Les Hiéroglyphes de l’*Hypnerotomachia Poliphili* », in *Emblèmes de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 15-27.

de sa description et d'une glose. Par exemple, « Comment ils déclaraient les ténèbres » : la gravure représente une queue de crocodile démesurément grossie par rapport aux éléments paysagers au-dessus desquels elle semble planer, et la glose commente : « Pour écrire les ténèbres ils peignaient la queue d'un Crocodile pource qu'il ne tue point la bête jusques à ce qu'il l'a battue et lassée de sa queue en laquelle est toute sa force et puissance ». Ou « Comment ils signifiaient la mort » : la gravure montre un fragment de paysage, un arbre, et sur une branche un hibou ; la description explique : « La Chevèche ou Hibou leur désignait la mort. Car tout ainsi que cet oiseau surprend les autres en la nuit, ne plus ne moins, la mort abat les hommes alors qu'ils ne s'en doutent point. » Ou encore « Comment ils figuraient naissance » : la gravure représente deux yeux, au dessus d'un paysage composé d'éléments naturels et d'éléments architecturaux, la glose en rend compte : « La voulant représenter, ils peignaient deux yeux de Crocodile, à raison qu'ils procèdent en cet animal, quasi comme du fond du corps ». Voici que l'image « s'impose, dans le procès de signification, comme signifiant majeur, à égalité avec le verbe », et les *Hieroglyphica* cautionnent alors « un mode d'expression où image et verbe se conjuguent étroitement de façon indissoluble, pour produire un Sens où ne sauraient atteindre les mots seuls ou les images muettes »¹.

De même, l'*Iconologia* de Ripa, qui se propose de décrire « diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi... » susceptibles de servir aux orateurs, aux prédicateurs, aux poètes, aux peintres, aux sculpteurs, « per inventar Concetti, Emblemi, ed Imprese », d'abord publiée sans illustrations en 1593, s'orne de gravures dans l'édition italienne de 1603, puis dans les traductions françaises de 1536 et 1543. Dans la *Nova Iconologia*, édition augmentée de 1618 comportant trois parties, sont ainsi répertoriées maladies de l'âme ou du corps, *Accidia*, *Peste*, activités et exercices, *Autorità o Podestà*, *Cognitione*, vertus, *Bontà*, *Liberalità*, *Longanimità*, ou vices, *Lascivia*, *Lussuria*, arts, *Pittura*, *Poesia*, ou sciences, *Matematica*, le plus souvent (point toujours) accompagnées de vignettes. Voici par exemple la rubrique *Poesia* : elle s'ouvre sur la description de l'image, telle que pourra la peindre un artiste,

1. C.F. Brunon, art. cit., p. 47.

accompagnée des explications : « Giovana bella, vestita d'azzurro celeste (...). Le mammelle piene di latte, mostrano la fecondità de'conchetto, & dell'inventioni... » ; puis la gravure offre dans un cadre rectangulaire le portrait de la femme couronnée de laurier représentant la Poésie, tenant de sa main gauche une lyre, de sa main droite un plectre (une lamelle servant à toucher les cordes), suivi d'un bref commentaire sur les figurants iconiques¹.

La traduction française de 1643, « enrichie de plusieurs Figures en taille douce », est moins complète puisqu'elle suit l'édition italienne de 1603, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus, sont représentées sous diverses figures, Gravées en cuivre par Jacques de Bie, et moralement expliquées par J. Baudoin*² ; le titre, comme l'observe J.P. Guillerm, « outre l'effacement du travail de traduction au profit de celui du commentaire de figures, fait insister le propos moralisant en fait restrictif . Or il ne s'agit nullement des seules catégories morales mais des « pensées », c'est-à-dire de « tout ce qui peut être signifié par les paroles », comme le précise Baudoin dans sa Préface. »³ Cependant, par diverses interventions, Baudoin s'affiche, dit J.P. Guillerm, comme véritable « auteur » du texte, tandis que Ripa, dont le nom ne figure pas au frontispice, « tend à être relégué au bénéfice de Baudoin ». Le recueil est autrement disposé : les gravures , présentées à l'intérieur un cercle, sont réunies en un seul tableau sur la même page, comme par exemple à l'ouverture les figures d'Abondance, Académie, Acte vertueux, Amitié, Amour dompté, Amour de vertu (fol. A i v°), ou un peu plus loin celles de Doute, Discrétion, Divinité, Douleur, Economie, Egalité (fol. G iij v°).

Voici encore que les *Images ou Tableaux de platte peinture* de Philostrate (2^e siècle), traduits et commentés par Blaise de Vigenère en 1578, sont illustrés de gravures dans les éditions de 1614 et 1615.

Ce succès des éditions illustrées risque-t-il de nuire à la « littérature », au prestige du verbe ? Loin de s'abandonner au

-
1. Cesare Ripa, *Iconologia*, Ed. P. Buscaroli, Fogola Editore in Torino, 1986, vol. II, p. 121.
 2. Voir Cesare Ripa, *Iconologie*, avec une présentation de J.P. Guillerm, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.
 3. J. P. Guillerm, *ibid.*, (non paginé).

charme de la « peinture », les humanistes se montrent soucieux de la faire parler : ils veulent *faire signifier* l'image, l'inscrire dans l'ordre du discours. Le postulat qui soutient cette ambition énonce en effet, comme le dit C. Ripa dans son *Iconologia* (1593), que l'on ne représente que pour signifier. Le trajet doit aller ainsi du discours virtuel de l'image à son discours explicite. Du visible au lisible, du lisible à l'intelligible...

Une écriture par image: l'emblème et ses avatars

Faire parler la peinture : telle est en effet l'ambition de la rhétorique, qui veut restituer à l'image son discours virtuel, sa capacité à persuader en s'adressant d'abord à l'œil, pour pénétrer plus aisément en l'entendement, et émouvoir le cœur. Peinture et Poésie sont alors prises dans une rivalité mimétique. Si les poètes se réclamant de la poétique d'Horace assurent que la poésie est comme la peinture, « *ut pictura poesis* », comme B. Aneau qui met en épigraphe, sur la page de titre de son *Imagination Poétique* (1552), HORACE EN L'ART. *La Poésie est comme la peinture*, les peintres assurent que la peinture est comme la poésie, « *ut poesis pictura* ». Cependant qu'est constamment rappelée la formule prêtée à Simonide, la question est alors de savoir qui emporte le prix d'excellence ! Le débat qui s'engage porte sur le privilège accordé par les poètes au verbe sur l'image, par les peintres, à la vue sur l'ouïe.

L'un des rêves les plus insistants de la Renaissance est de faire parler les images, plus précisément de voir le langage par les « choses », de composer « une écriture par images », comme le dit G. Tory ; et, on l'a vu, l'humaniste rêve d'exprimer « toutes conceptions par figures, et images des choses », voyant dans les hiéroglyphes ou les lettres hébraïques le modèle d'une écriture où signifié et signifiant ont partie liée, où le concept se reflète dans sa représentation visuelle.

La rhétorique est alors tentée d'annexer les arts de l'image comme l'art de poésie...Non sans danger : si la lecture rhétorique de la poésie ignore l'anti-discours du poème, elle ignore aussi le non-discours de la « peinture » ; voulant « faire signifier », elle réduit les arts à leur efficace, au message explicite qu'elle déchiffre, sans interroger le processus de signifiance, et la spécificité de chaque expression. Aussi est-elle surtout à l'aise

dans le commentaire de l’emblème, ce discours figuré par des signes iconiques qui s’inscrit dans le didactique.

Alciat présente ainsi son invention :

En ces fêtes de fin d’année,(...), j’ai composé un petit livre d’épigrammes que j’ai intitulé Emblèmes. En effet, dans chacune de ces épigrammes, je décris un objet, pris à l’Histoire ou aux choses de la Nature, susceptible d’offrir un sens exquis, et d’où peintres, sculpteurs, orfèvres puissent tirer ce que nous appelons des écussons et fixons sur nos couvre-chefs, ou utilisons comme insignes, comme l’Ancre d’Alde, la Colombe de Froben et l’Éléphant de Calvi...¹

« Rien dans les déclarations d’Alciat ne permet de dire qu’il ait à l’origine conçu l’emblème comme l’association d’un texte et d’une image dans le livre imprimé », mais que l’imprimeur du livret d’Alciat ait agi « à l’insu de l’auteur ou avec son assentiment », ² la tradition impose – au prix du contresens, dit C. Balavoine³ –, le modèle de l’*emblema triplex* : l’emblème est désormais ce petit objet sémiotique composé de trois unités corrélées, une inscription, une figure, un poème-glose. Dans l’édition latine publiée en France en 1551, un cadre de grotesques enferme une planche rectangulaire tripartite : l’inscription pose un concept ou une notion à définir, comme *Temeritas*, *Superbia*, *Prudentia* ; ou énonce une sentence, *Non vulganda consilia* ; ou prend la forme d’un motif satirique, *In amatores meretricum* (« Contre les amants des prostituées »), *In parasitos* (« Contre les parasites »), *In Astrologos* (« Contre les Astrologues »), ou se borne à désigner le thème de la gravure, *Tumulus meretricis* (Le Tombeau d’une courtisane), *Optimus civis* (L’Excellent citoyen) ; au – dessous, dans une gravure encadrée, des « personnages » (hommes, bêtes, ou objets divers) occupent le premier plan sur fond de paysage ; sous la gravure, une épigramme en latin commente titre

1. Lettre d’Alciat à l’imprimeur Calvi, « toujours citée comme l’acte de naissance du genre », dit P. Laurens qui la cite et la traduit, *op. cit.*, p. 16-17 ; et qui rétablit, contre la tradition qui date la lettre de 1521, la date de janvier 1523. On rapprochera de cette présentation la page de titre de *L’Iconologia* de C. Ripa, *Nella quale si descrivono diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane /.../ Opera Utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori e ad’ogni studioso. Per inventar Concetti, Emblemi, ed Imprese...*

2. P. Laurens, *op. cit.*, p. 27 et p. 31.

3. C. Balavoine, art. cit., p. 49 et sq.

et image. Dans la traduction française d'Aneau, l'emblème « Mariage » présente dans un cadre rectangulaire orné de figures « grotesques » une inscription en italiques : « *Publiée soit de la femme / Non la beauté, mais bonne fame / réputation /* », suivie de la mention APOSTROPHE, ET DIALOGISME. La gravure fait voir, à l'intérieur d'une riche demeure, la statue d'une femme accompagnée d'un petit personnage ailé portant un arc, et à ses pieds une tortue ; le dialogue s'inscrit au-dessous :

D. Dame Vénus, quelle forme est-ce à voir,
 Dessous tes pieds un tortue avoir ?
 R. Ainsi voulut Phidias me tailler :
 Pour remontrer aux femmes peu parler.

L'intention didactique s'affiche ainsi.

Proche de la devise, l'emblème s'en distingue de plusieurs manières : la devise énonce un programme individuel, elle est la « marque » distinctive d'un homme et de sa « qualité », d'un auteur ou d'un imprimeur, d'une famille, d'une communauté, alors que l'emblème entend avoir une portée générale ; et d'autre part, la relation du mot et de l'image diffère : dans la devise, la relation entre le corps (l'image) et l'âme (les mots) est de l'ordre du dialogue, de la complémentarité entre *res* et *verbum*, tandis que dans l'emblème, la relation entre inscription, image, et épigramme est marquée en principe par la redondance¹.

Si nombre de recueils français reproduisent le modèle du livret d'Alciat, il faut aussi compter au nombre de ses avatars certaines compositions où figurent des emblèmes sans image, comme les *Amours* et les *Sonnets de la Mort* de Sponde. Le dernier sonnet des *Amours* dessine ainsi un paysage en proie à la tempête, soudain rasséréiné :

Les vents grondaient en l'air, les plus sombres nuages
 Nous dérobaient le jour pêle- mêle entassés,
 Les abîmes d'enfer étaient au ciel poussés,
 La mer s'enflait de monts, et le monde d'orages :
 Quand je vis qu'un oiseau délaissant nos rivages
 S'envole au beau milieu de ces flots courroucés,
 Y pose de son nid les fétus ramassés
 Et rapaise soudain ces écumeuses rages.
 L'amour m'en fit autant, et comme un Alcion,

1. P. Laurens, *op. cit.*, p. 8-13. Voir Y. Giraud, « Propositions », in *L'Emblème à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 8-9.

L'autre jour se logea dedans ma passion
Et combla de bonheur mon âme infortunée.

Et la « devise » ou « inscription » s'inscrit alors au vers suivant:

Après le trouble, enfin, il me donna la paix.¹

Voici un emblème virtuel, qui pourrait s'intituler « Après le trouble, la paix », avoir pour image un Alcion, et pour épigramme le sonnet.

De même, dans *L'Essai de Poèmes Chrétiens*², le sonnet VIII s'ouvre sur une scène de violence subitement interrompue :

Voulez-vous voir ce trait qui si roide s'élançe
Dedans l'air qu'il poursuit au partir de la main ?
Il monte, il monte, il pend, mais hélas ! tout soudain
Il retombe, il retombe, et perd sa violence.

Suivie de l'explication :

C'est le train de nos jours, c'est cette outrecuidance...

Voici encore un emblème virtuel, qui pourrait porter l'inscription « Le train de nos jours », avoir pour image le trait retombant sur le sol à côté de l'arc, et pour épigramme les vers du tercet :

Le trait est empenné, l'air qu'il va poursuivant
C'est le champ de l'orage : hé ! commence d'apprendre
Que ta vie est de Plume, et le monde de Vent.

Une image, une inscription, une épigramme : les trois éléments que l'emblème assemble sur le mode de la redondance se fondent ici dans l'unité du poème, cependant que l'image est seulement verbale.

C'est aussi un tableau verbal que dessinent *Les Douze Fables de Fleuves ou Fontaines* de Pontus de Tyard³, composées vers 1555 pour fixer le programme pictural d'une galerie du château d'Anet ; elles sont élaborées sur le modèle de l'emblème en

-
1. Sponde, *Les Amours*, in *Œuvres littéraires*, éd. A. Boase, Droz, Genève, 1978, sonnet XXVI, p. 74.
 2. *Ibid.*, p. 260 ; les douze sonnets qui suivent dans l'*Essay de quelques poèmes chrétiens les Stances de la Mort*, intitulés « Sonnets sur le même sujet », sont traditionnellement appelés « Sonnets de la Mort ».
 3. *Les Douze Fables de Fleuves ou Fontaines*, texte établi, présenté et annoté par G. Mathieu-Castellani, in Pontus de Tyard, *Œuvres Complètes*, Sous la direction d'Eva Kushner, tome I, *Œuvres poétiques*, Champion, 2004, p. 587-636.

mettant en relation trois petites unités : un récit qui rappelle quelques épisodes d'une fable relative à un fleuve, à une source, ou une fontaine ; une « Description pour la peinture » qui donne un ensemble de consignes au peintre chargé de réaliser le programme, tandis que le tableau absent est remplacé par sa description : « Faudrait peindre... » ; une épigramme-sonnet en guise d'illustration et de glose. Un tel dispositif rappelle en partie celui des *Images* de Philostrate, où le tableau est également virtuel... Voici par exemple la « Huitième fable de la fontaine de Narcisse, dans laquelle si un amoureux se mire, il reçoit allégeance ». Après le rappel de la fable (dont la source ici n'est pas Ovide, mais Pausanias, pour qui Narcisse aurait été amoureux de sa sœur jumelle, et désespéré de sa mort), la « Description pour la peinture » donne au peintre quelques indications de régie sur le mode conditionnel qui convient à la rêverie mélancolique :

Faudrait peindre une jeune fille morte, toute ressemblante à Narcisse : et faudrait qu'en un paysage solitaire et écarté, Narcisse fût couché auprès d'une fontaine, en laquelle son image se représenterait comme dans un miroir (...). Ainsi sa sœur, son image, et lui seraient tout semblables.

Le sonnet en alexandrins, intitulé EPIGRAMME DE LA FONTAINE DE NARCISSE, joue alors le rôle de l'épigramme :

Narcisse aime sa sœur, sa chère sœur jumelle,
Sa sœur aussi pour lui brûle d'amour extrême...

Ainsi se compose un emblème sans icône, où la Fontaine représente l'allégeance apportée aux amoureux désolés. Point certes, de « leçon » explicite, comme chez Sponde, mais un rêve d'amour heureux comblé par l'inceste gémellaire.

Le succès de l'emblème et des compositions organisées sur son modèle atteste le désir de convertir en discours tout système de signes, de faire parler les images muettes. Le postulat énonce en effet qu'une image muette n'est qu'un corps sans âme, comme le dit Barthélémy Aneau dans sa préface de *L'Imagination poétique* (1552) :

J'ai privée familiarité à Macé Bonhomme, Imprimeur Lyonnais, par laquelle étant un jour dans sa maison, trouvai quelques petites figures pourtraites, et taillées ; demandant à quoi elles servaient : me répondit, A rien, pour n'avoir point d'inscriptions propres à

icelles, ou si aucunement en avait eues, icelles être perdues pour lui. Alors je estimant que sans cause n'avaient été faites, lui promis que de muettes, et mortes, je les rendrais parlantes, et vives : leur inspirant âme, par vive Poésie.

Alors je estimant que sans cause n'avaient été faites : une image ne peut donc être faite « sans cause » ! Et une image sans inscription propre à icelle reste muette et morte... L'image-corps ne parle que par le truchement de la poésie-âme, dont elle est l'humble servante. Dans la dialectique de la mort et de la vie, du mutisme et de la parole, du corps et de l'âme, l'image, cette peinture muette, ne trouve son éloquence et son efficace qu'alliée à la poésie, cette peinture bavarde : telle est la proposition qui soutient le succès de l'emblème, conjuguant heureusement image et discours. Il convient alors de saisir les postulats épistémologiques, mais aussi les principes d'ordre éthique et esthétique qui soutiennent la représentation.

Visible, lisible, intelligible : un parcours balisé

Lorsque la rhétorique s'impose comme modèle d'écriture et de lecture du texte, elle tend à exercer son empire sur l'ensemble des discours, verbaux et non verbaux, et à tenir pour « discours » virtuel tout système de signes iconiques.

Blasons, devises, hiéroglyphes, emblèmes, entrent alors dans le vaste corpus des images symboliques, des images « signifiant » une notion, un concept, et ces « peintures savantes » comme les appellera le Jésuite Menestrier, ont l'avantage de donner à lire le monde : elles ne représentent en effet que pour signifier. Et, comme l'ancienne écriture égyptienne, l'écriture hébraïque retient l'attention, parce que précisément, « les figures des lettres hébraïques ont signifiante », comme le dit Blaise de Vigenère dans son *Traité des chiffres ou secrètes manières d'écrire* (1586), qui assure, comme le fera Duret dans son *Trésor des Langues de cet Univers*, que « le monde fut créé par les vingt-deux lettres de l'alphabet », que « les vingt deux caractères des lettres (...) sont les idées de toutes les créatures formées, et à former »¹ : « Par les lettres donques sont représentées toutes les parties des composés, et sont comme la matière d'iceux ; par les points, toutes les sortes des formes qui les vivifient ; et par les accents, toutes les dues opérations de la matière et de la forme (...) ;

1. B. de Vigenère, *Traité des chiffres...*, f. 37, 41, et 42 v°.

desquels trois viennent à être produites non seulement les espèces des choses, mais les individus mêmes d'icelles. » (f.42). La lettre alimente le rêve d'une idéale représentation de la « chose » signifiée par le signifiant : « tout caractère qui exprime correspond à la chose qui en est exprimée ; et tout nombre pareillement à ce qui est nombre d'icelui, et aux choses qui sont distinguées en les nombrant. » (f. 42 v°)

L'image est alors perçue comme l'outil efficace d'une pédagogie qui ne s'adresse pas aux seuls enfants, mais devient l'instrument idéal pour l'explication des connaissances : « Toute la Nature n'est qu'une boutique de peintre », dira Menestrier, et les « peintures » donnent accès à l'intelligibilité du monde.

Les couleurs et les formes, les figurants, les *realia* du monde sensible, minéraux, végétaux, animaux, tout « signifie » ; et pour la mentalité symbolique du Moyen Age, encore active à la Renaissance, il n'est aucun « objet » qui ne soit l'index d'une notion ; comme en témoignent les Bestiaires, les Aviaires, les Lapidaires, la « chose » (*res*) est, par métonymie, l'emblème d'une « idée », d'un concept. Le principe de l'analogie qui gouverne le monde des similitudes autorise à voir dans le microcosme (l'homme) le miroir du macrocosme, et dans le monde sensible le miroir du monde intelligible.

Considérée dans son attribut dominant – déterminé comme tel par la doxa – la « chose », animal, végétal, minéral, représente la notion par la voie de la synecdoque, « la partie » pour « le tout » : ainsi en va-t-il du lion, emblème du courage ; du lierre, emblème de l'attachement ; du diamant, emblème de la fermeté ; du vert, emblème de l'espoir ; de l'orangé, emblème de la mélancolie, etc.

A l'inverse de l'allégorie, qui « personnifie » une notion, l'emblème voit dans le personnage une notion, un concept ; ainsi Didon ou Cléopâtre portent la valeur « suicide » ; Achille, « vaillance » ; ou le Phénix, l'oiseau fabuleux, « immortalité »¹. Ainsi le dizain XCVI de *Délie* est précédé d'un emblème montrant à l'intérieur d'un cadre triangulaire un oiseau aux ailes déployées, autour duquel s'inscrit la devise DE MORT A VIE, tandis que le

1. Plus précisément le Phénix n'est pas immortel, mais éternel, car il meurt en se consumant sur le bûcher qu'il a lui-même allumé aux rais du Soleil, mais il renaît toujours de ses cendres, plus beau qu'avant.

poème construit la ressemblance entre le sujet aimant et l'oiseau fabuleux, et s'achève sur une glose :

Parquoi tu peux, mon bien anticipant,
En un moment me donner vie, et mort.

Le nom de l'oiseau, absent de la devise et du poème, est restitué dans la table finale récapitulant « l'ordre des figures et emblèmes » : XI. Le Phénix.

La lecture des signes, strictement codifiée par la symbolique, n'engage aucune activité individuelle, elle est d'avance fixée par le code, qui permet de lire à livre ouvert dans le monde de la nature.

Mais tandis que l'emblème médiéval est un figurant sans figuré, une figure du discours, il devient à la Renaissance un figurant figuré, auquel les ressources de l'imprimerie assurent une large diffusion. L'illustration se borne en quelque sorte à « réaliser » l'icône virtuelle, cependant que bien souvent elle semble et plus belle et plus riche – et parfois plus énigmatique- que le discours qui la commente !

L'emblème ressortit à la rhétorique à la fois par son statut de figure- une synecdoque ; par sa fonction : instruire ; et par son rôle dans l'organisation du discours : plaire, séduire, charmer l'œil, pour émouvoir, pour « prendre » le lecteur. Car pour l'humaniste, comme le rappelle J. Baudoin dans la préface à sa traduction de C. Ripa, il y a « quelque sorte de ressemblance entre l'Art du Peintre, & celui de l'Orateur, puisqu'il arrive souvent, que l'un ne persuade pas moins bien par les yeux que l'autre par les paroles ».

Les trois offices de l'orateur dans la tradition classique dont Cicéron est l'éminent représentant : *delectare, docere, movere* ou *flectere*, sont encore ceux de l'emblème qui d'abord séduit l'œil, puis pénètre en l'esprit, en l'entendement, touche enfin le « cœur », organe des décisions, et persuade en émouvant les « affections ». C'est le programme que rappelle Barthélémy Aneau, traducteur en français d'Alciat en 1549 : « l'usage des Emblèmes » qui offre « le plaisir de la joyeuse nouveauté », propose la « brève tranche des sentences (qui point / pique / l'esprit) », l'invitant à méditer la leçon ; « la douceur délectable des vers (qui adoucit les oreilles¹) »,

1. La poésie est encore lue à haute voix à la Renaissance, et elle s'adresse donc d'abord à l'oreille...

et contrôle le décodage ; « la peinture non vaine des images (qui repaît les yeux) » . A l'utile l'agréable se joint...

Avatar de la leçon, l'emblème, à la différence de l'énigme, doit avoir, dira Menestrier dans son *Art des Emblèmes* (1662 et 1684), « un sens facile et aisé à trouver » ; il ne doit être « ni si facile que le vulgaire en pénètre d'abord le sens », ni si obscur « qu'il faille une Sibylle pour l'interpréter ». Le genre s'inscrit décidément dans une poétique du didactique, comme le soulignera Menestrier :

C'est le propre des Emblèmes de rendre intelligibles les choses les plus difficiles, parce que c'est le propre des Emblèmes d'enseigner. Il n'en est pas de même des Devises, des Hiéroglyphiques, et des Symboles, qui ont toujours quelque chose de mystérieux et de caché, que tout le monde ne pénètre pas. (Edition de 1684, p. 15)

Deux postulats corrélés soutiennent la représentation : le visible devient du lisible, puisque chaque image « signifie » ; et le lisible fait accéder à l'intelligible, puisque le signifié ouvre la voie à la connaissance du monde en explicitant notions et concepts.

L'image est saisie ainsi à la Renaissance comme un *medium* idéal : la perspective néo-platonicienne la présente comme un mode d'accès au monde supérieur des Idées. Car elle n'est pas seulement un signe conventionnel valant pour une « idée », elle est miroir de l'invisible, de cet invisible qu'elle rend visible. Giarda résume ainsi cette grande tradition néo-platonicienne dans ses *Icones Symbolicae* (1626) :

Toute étude de la Science et de la Vertu est utile à l'homme, mais, par dessus toutes, est utile celle qui invente et construit les images symboliques ; grâce à elles , l'esprit qui a été banni du ciel et jeté dans cet antre obscur qu'est notre corps, où il ne peut agir que dans la limite permise par nos sens, peut contempler la beauté et la forme des Vertus et des Sciences, séparées de toute matière et pourtant ébauchées, si ce n'est parfaitement exprimées, par les couleurs ; par là, notre esprit est poussé à un amour et à un désir encore plus fervents pour elles . Les images symboliques s'offrent d'elles-mêmes à la contemplation, elles se proposent aux yeux des spectateurs, par les yeux, elles s'insinuent dans l'esprit. Le plaisir

qu'elles procurent en faisant cela, la Grâce elle-même ne pourrait le dire si elle parlait.¹

Tel est en effet le trajet idéal, de la représentation à la signification : des yeux à l'esprit, de l'esprit au cœur, l'image donne à voir pour donner à comprendre, et elle donne à comprendre pour inciter au désir du Beau et du Bien, du Beau-Bien platonicien. C'est ce que rappellera encore Menestrier dans son *Art des Emblèmes* (1662) :

La peinture est une parleuse muette, qui s'explique sans dire mot, et une éloquence de montre qui gagne le cœur par les yeux. Ses discours ne l'épuisent point, elle fait des leçons publiques sans interrompre son silence, et pour être sans mouvement, elle n'est pas moins agissante, ni moins efficace à persuader. C'est une beauté fardée./.../ Enfin la peinture n'est pas seulement une imitation nue de la nature, elle sert à l'explication des connaissances. (p. 3)

L'image devient ainsi une propédeutique à la Science comme à la Vertu, étant entendu depuis Platon que la connaissance véritable est indissociable de l'amour du Bien, cependant que le méchant, comme le démontre Socrate, n'est rien d'autre qu'un ignorant ...

Si l'image est valorisée, c'est qu'elle est l'artisan du plaisir nécessaire : pour instruire, il faut savoir plaire, il faut d'abord savoir séduire l'organe du désir, l'œil, et c'est pourquoi l'image possède une efficacité que n'aurait pas sans elle le concept dans son abstraction. L'image en effet *s'insinue* dans l'esprit, elle exerce son pouvoir sur l'âme par l'intermédiaire des sens, les premiers organes de la connaissance. Principe de plaisir, agissant sur les émotions et les passions, elle s'offre directement au regard qu'elle sollicite, plus « agissante » alors que l'image verbale, qui dans l'hypotypose propose une représentation sur le mode du simulacre, « comme si » l'on voyait...

Mais la valorisation de la « peinture » (de toute représentation figurée) ne doit pas faire conclure au prestige des images en tant que telles : celles que l'humaniste aime à présenter à son lecteur sont dites « symboliques » : ce sont des reflets du monde intelligible, des intermédiaires, et leur principale « vertu » consiste

1. Texte cité in E.H. Gombrich, « *Icones symbolicae* . L'image visuelle dans la pensée néo-platonicienne », trad. D. Arasse et G. Brunel, in *Symboles de la Renaissance*, P.E.N.S., 1976, p. 37.

à faciliter la transmission du message spirituel et/ou moral. Si en effet l'on ne représente que pour signifier, le corollaire pose que seules sont dignes d'intérêt les représentations susceptibles de signifier ; et l'art de l'image n'est que l'instrument auxiliaire de la connaissance.

Considérée comme un discours virtuel, un discours muet que l'épigramme rendra éloquent, l'image est une prime de plaisir ; un *honorarium* qui agit comme un hameçon pour « prendre » l'esprit et l'entraîner sur les chemins du savoir et du devoir. Elle est un système codifié de signes, dont la clé réside dans la symbolique, un corps de représentations collectives, une convention admise par un consensus appuyé sur la « vérité des choses », et non point dans le symbolisme, fruit de la « fantaisie » qui attribue arbitrairement une valeur à un objet quelconque, une décision individuelle de motivation du signe. Une image qui ne renverrait pas à ce code, qui ne serait que le fruit de l'imagination de l'artiste, qui n'aurait d'autre motivation que la fantaisie du « rêveur »¹, serait disqualifiée : c'est ainsi par exemple que Rabelais, fervent admirateur des Hiéroglyphes, porteurs des secrets du sacré, critique les rebus, blasons et devises où se donne libre cours l'arbitraire du signe. S'en prenant dans le chapitre 9 de *Gargantua*, « Les couleurs et livrée de Gargantua », à un « livre trépelu » (nul, sans valeur) intitulé *Le Blason des couleurs*, il reproche précisément à son auteur d'avoir « sans raison, sans cause et sans apparence osé prescrire de son autorité privée quelles choses seraient dénotées par les couleurs », et il condamne plus généralement la composition d'emblèmes et de devises fondée sur l'équivoque et l'homonymie, s'emportant contre ces jeux qui mettent à mal la dignité du langage et de l'écrit :

En pareilles ténèbres sont compris ces glorieux de cour et transporteurs de noms, lesquels, voulant en leurs devises signifier espoir, font protraire / *pourtraire*, *dessiner* / une sphère ; des pennes d'oiseaux, pour peines ; de l'Anchole, pour mélancolie ; /.../ un lit sans ciel, pour un licencié, qui sont homonymies tant ineptes, tant fades, tant rustiques et barbares, que l'on devrait attacher une queue de renard au collet et faire un masque d'une

1. « Rêver » signifie au XVI^e s. se laisser aller aux folies de son imagination, extravaguer, divaguer, un « rêveur » est un fantaisiste, voire un fou...

bouse de vache à un chacun d'iceux qui en voudrait dorénavant user en France après la restitution des bonnes lettres.¹

Ce qui est ici en jeu, dans la véhémence du propos critique, c'est à la fois une théorie du langage, et une théorie de la connaissance, liées pour qui postule qu'on peut accéder à la vérité de la chose par l'analyse de sa juste dénomination. La signifiante ne saurait relever de la décision individuelle, ni de seule la volonté des hommes, elle est fondée en nature :

Et n'est cette signifiante par imposition humaine instituée, mais reçue par consentement de tout le monde, que les philosophes nomment *jus gentium*, droit universel valable par toutes contrées. /.../ Lequel consentement universel n'est fait que nature n'en donne quelque argument et raison, laquelle un chacun peut soudain par soi comprendre sans aucunement être instruit de personne, laquelle nous appelons droit naturel.²

Le ton est grave ! Et le nouveau Cratyle de voir justement dans l'hiéroglyphe, à la différence des rébus et devises qui perturbent l'ordre du langage et font un mauvais usage de l'image, la même imitation de la vérité que dans l'imposition des noms justes, justifiés en nature.

Geoffroy Tory, pour sa part, distingue parmi les diverses sortes de rébus les devises faites de lettres et celles qui sont faites d'images ; il donne pour exemple des premières ces jeux futiles, lorsque « les plaisanteurs et jeunes amoureux s'ébattent » à en inventer, faisant « de cette lettre G, et d'un A une devise rêveuse en faisant le A plus petit que le G et le mettant dedans le G, puis disent que c'est à dire : J'ai grand appétit »³ ; et il en critique l'usage : « En laquelle chose ne l'orthographe ne la prononciation ne conviennent du tout, mais je leur pardonne en les laissant plaisanter en leurs jeunes amours. »⁴

1. Rabelais, *Gargantua*, éd. cit., p. 94 ; *espoir* était prononcé *espouèr*, et *sphère*, *espère* ; *penne* (plume) était prononcé comme *peine* ; l'ancholie ou ancolie est une fleur, parfois tenue par approximation verbale pour symbole de la mélancolie.

2. *Ibid.*, chapitre X, « De ce qu'est signifié par les couleurs blanc et bleu », p. 96.

3. G grand A petit = j'ai grand appétit (*grand désir*) : cette forme d'équivoque fondée seulement sur la prononciation paraît dangereuse aux humanistes soucieux de la pureté de la langue française.

4. G. Tory, *Champ fleury*, éd. cit., f. XLIII.

L'aimable dispense accordée aux jeunes amoureux ne vaut cependant pas pour toutes ces devises : « En telles sottises la bonne orthographe et vraie prononciation sont perverties bien souvent, et causent un abus qui souvent empêche les bons esprits en due écriture. »

Cette écriture par lettres qui subvertit les codes de la « bonne et due écriture » humaniste, met, en somme, du désordre dans le monde, ce qui n'est pas tout à fait le cas des devises par images, encore que la réserve soit de mise : « Les devises qui ne sont faites par lettres significatives, sont faites d'images qui signifient la fantaisie de son Auteur, et cela est appelé un Rébus auquel on a rêvé, et fait-on rêver les autres. »

Et G. Tory de « déclarer » d'ailleurs sa propre « Devise et Marque », et d'y ajouter la célèbre devise de l'imprimeur Alde, et quelques autres... Celui qui s'en prend dans son avis aux lecteurs aux « jargonneurs », « aux déchiqueteurs de langage », et entend enseigner « l'art et science de la due et vraie proportion des lettres attiques », celui-là ne saurait tolérer ni les jeux équivoques avec les lettres, ni les « rêveries » qui ne témoignent que des facéties de leurs auteurs. Un peu de sérieux, tout de même ! semble dire G. Tory...

*

*

*

L'écriture par images, si elle fait en effet « rêver » l'humaniste soucieux de déchiffrer en elle les secrets de Nature, ne saurait s'affranchir de certaines règles : autant les hiéroglyphes fascinent, comme les lettres hébraïques, ceux qui estiment qu'ils figurent véritablement la propriété et nature des choses, autant les compositions marquées par la seule fantaisie d'un « rêveur » se livrant aux délices d'une imagination dérégulée suscitent les réticences, voire la condamnation sans appel.

Au reste, une image qui ne serait pas lisible comme un discours n'a pas d'intérêt ! Et l'on voit les humanistes négliger les signifiants de l'image au profit des seuls signifiés qu'impose le projet didactique. La « peinture » doit dire « la vérité de la chose »,

et, comme le posait le rhéteur Philostrate à l'ouverture de ses *Images*, aimer la peinture, c'est aimer la vérité¹...

Tel est le cercle dans lequel s'enferme l'herméneutique : une « bonne » image est lisible comme un discours ; lisible comme un discours, elle appelle une lecture d'ordre rhétorique. De ce qui en elle échappe au discours, l'humaniste ne veut rien savoir ! Ce n'est pas la peinture qui le fascine, mais sa rhétorique muette, et si elle ne parle pas, elle perd, avec son efficace, sa séduction. Il faut à tout prix donner voix au mutisme, encore convient-il ne pas laisser l'image dire n'importe quoi...

1. « Ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la vérité même /... : c'est aussi n'avoir point d'estime pour la science des proportions, par laquelle l'art se rattache à l'usage même de la raison », Philostrate, *La Galerie de Tableaux*, trad. A. Bougot, révisée par F. Lissarague, Les Belles Lettres, 1991, Prologue, p. 9. Traduction de Blaise de Vigenère (1578) : « Quiconque n'embrasse et chérit la peinture, offense la vérité des histoires ; offense pareillement tout tant de doctrine qui concerne les Poètes /.../ ; et si méprise quant et quant la due convenance des proportions, par le moyen desquelles cet art atteint la raison. », in Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte peinture*, éd. F. Graziani, Champion, 1995, Préface, p. 27.