



HAL
open science

“ Faire silence ” dans l’emblématique chrétienne de l’époque moderne : quelques exemples chez Geoffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles

Jean-Jacques Chardin

► **To cite this version:**

Jean-Jacques Chardin. “ Faire silence ” dans l’emblématique chrétienne de l’époque moderne : quelques exemples chez Geoffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles. *Bulletin de la Société d’Etudes Anglo-Américaines des XVIIème et XVIIIème siècles*, 2016, 73, pp.71-88. 10.4000/1718.760 . hal-03721784

HAL Id: hal-03721784

<https://hal.science/hal-03721784v1>

Submitted on 12 Jul 2022

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.



XVII-XVIII

Revue de la Société d'études anglo-américaines des
XVIIe et XVIIIe siècles

73 | 2016
Faire silence

« Faire silence » dans l'emblématique chrétienne de l'époque moderne : quelques exemples chez Geffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles

Jean-Jacques Chardin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1718/760>

DOI : 10.4000/1718.760

ISSN : 2117-590X

Éditeur

Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 71-88

ISBN : 978-2-9536021-8-0

ISSN : 0294-3798

Ce document vous est offert par Université de Strasbourg



Référence électronique

Jean-Jacques Chardin, « « Faire silence » dans l'emblématique chrétienne de l'époque moderne : quelques exemples chez Geffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles », *XVII-XVIII* [En ligne], 73 | 2016, mis en ligne le 31 décembre 2016, consulté le 12 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1718/760> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1718.760>

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

« Faire silence » dans l'emblématique chrétienne de l'époque moderne : quelques exemples chez Geoffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles

Jean-Jacques Chardin

- 1 « Faire silence » c'est imposer le silence, ou l'imposer à soi-même, par des moyens qui peuvent s'apparenter à la suggestion, la persuasion, voire la coercition. Si le silence relève du « faire », c'est qu'il est un construit, une production ou une disposition qui n'est pas de l'ordre de l'inné ou du naturel. Le silence se définit d'emblée comme absence ou suspens du discours et qui dit discours dit lien social et communication. Faire silence revient donc à abolir l'échange avec autrui, peut-être pour orienter la parole vers l'intérieur du moi en vue d'un dialogue intime ou d'une rêverie avec soi-même. C'est cet art de l'éloquence muette qui naît dans les tréfonds du cœur que je souhaiterais analyser dans quelques emblèmes chrétiens de l'époque moderne en m'intéressant aux figurations du silence, aux images de la méditation et à la parole du silence.
- 2 Le protocole tripartite de l'emblème (*motto*, image, épigramme) est inauguré en 1531 par la parution à Augsbourg de l'*Emblematum Liber* d'Alciat. Le mode opératoire de l'emblème repose sur la conjonction des deux codes sémiotiques du visuel et de l'écrit, mais c'est tout d'abord par l'image que les emblémistes présentent le silence. L'image, que les traités d'emblématique appelaient le corps de l'emblème, est ce qui frappe en premier lieu dans la mesure où elle offre au regard une ou plusieurs figurations (symboliques) que l'œil doit s'efforcer de déchiffrer. Il s'agit de faire voir le silence plus que de le dire. D'où plusieurs images montrant des personnages portant le doigt à la bouche, comme dans l'emblème 60 de Whitney, intitulé « Silentium » (*A Choice of Emblemes*, 1586, Fig. 1) :

Fig. 1: « Silentium », Whitney, *A Choice of Emblemes*, 1586

Courtesy of the Penn State University

- 3 La glose poétique, inhabituellement longue, nous apprend que ce geste si familier trouve sa source dans les représentations que les Égyptiens se faisaient d'Harpocrate, Dieu enfant consacré au silence :

Th'Aegyptians wise, and other nations farre,
 Unto this ende, HARPOCRATES devis'de,
 Whose finger, still did seeme his mouthe to barre,
 To bid them speake, no more then that suffis'de,
 Which signe though eoulde, wee may not yet detest,
 But marke it well, if wee will live in reste.¹

- 4 Sur une planche des *Imagini Degli Dei de gli Antichi* (1556), ouvrage du mythographe italien Vincenzo Cartari, on retrouve la figure d'Harpocrate couplée à celle de la déesse romaine Angerona, représentée la bouche bâillonnée, comme pour s'interdire de parler car le verbe est dangereux. Le dessin offre une synthèse intéressante entre mythologie égyptienne et tradition latine, démarche à laquelle les mythographes vont presque tous souscrire dans le désir qu'ils ont de présenter le christianisme comme le point d'aboutissement suprême des religions de l'Antiquité. Les emblémistes de toutes obédiences puiseront chez les mythographes bon nombre de leurs références pour la composition de leurs images qui associent fréquemment sources égyptiennes et symbolique gréco-latine dans un syncrétisme à visée principalement didactique. On voit bien en effet quel parti l'apologétique chrétienne pouvait tirer de ces figurations antiques : la langue est rebelle, prompte aux babillages et aux propos oiseux, mais, plus encore, elle est obscène, impudique, voire maléfique. Un emblème d'Hadrianus Junius dont le motto est « Linguam compescito » (« Je réprimerai ma langue », *Emblemata*, 1565) le montre de façon explicite (Fig. 2) :

Fig.2: « Linguam compescito », Hadrianus Junius, *Emblemata*, 1565

By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

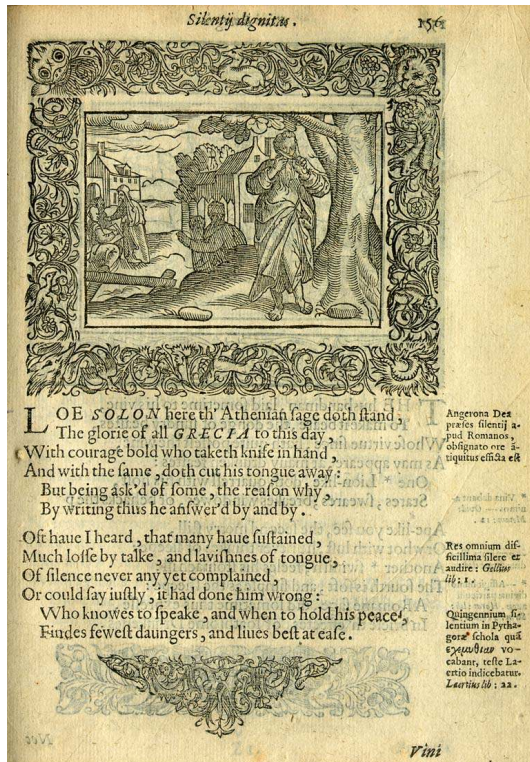
- 5 L'image se présente comme une autre version du dieu égyptien et établit un parallèle clair entre la bouche et le sexe, l'un et l'autre caché par l'une des deux mains. Les legs antique se combine à une référence à l'anatomie pour sexualiser la bouche et la langue, conçues comme variations du sexe féminin et aussi du sexe masculin, selon les leçons de la médecine de l'Antiquité recueillies par celles du moyen âge et de la Renaissance : Galien comparait en effet le sexe féminin à la gorge et Henri de Mondeville lui attribuait même, dans son *Chirurgia*, une fonction respiratoire (Chaperon, 43). Ainsi museler la langue et cacher le sexe, c'est rejeter la jouissance du corps, parole et désir étant comme l'avvers et le revers de l'assujettissement aux passions par lequel l'homme risque de retourner à la bête. C'est précisément ce qu'indiquent l'épigramme et le commentaire de cet emblème :

Pigram quid alvum comprimis cava manu,
 Quid uda labra, quid salax inguen *Scytha* ?
 Abdominis studium, & gravem luxum fuge,
 Linguamque frena prodigam vel maximè.
 Laërtius ait statuis
 huius philosophi additam fuisse sequentem inscri-
 ptionem, Linguae, ventri, pudendis impera : quo
 symbolo ostenditur garrulam & effrenem linguam
 infinitorum malorum esse caussam : luxu foedius ni-
 hil aut scropha dignius : & libidinis incentivum,
 velut Circeum poculum ex hominibus belluas
 nos facere.²

- 6 Le contrôle exercé sur la faculté de parler et la mise à distance du désir qui lui fait pendant sont les prémisses de l'exercice de la sagesse. Bien sûr l'arrière-plan biblique n'est jamais loin de ces prescriptions sur la sagesse : le chapitre 6 de la courte épître de Jacques est consacré à la maîtrise des passions et un autre presque entier à l'impudicité de la langue et à la souillure du corps à laquelle elle conduit. La langue est un feu nourri au démoniaque et si les animaux ont tous été domptés par l'homme, la langue seule est si rétive qu'elle échappe à tout contrôle : « It is an unruly evil full of deadly poison » (3.8). Comme en écho à cette condamnation, l'emblème de Peacham, « Silentium

dignitas » (*Minerva Britanna*, 1612, Fig. 3) montre Solon, l'un des sept sages d'Athènes, se coupant la langue pour se garder de parler.

Fig. 3: « Silentium dignitas », Peacham, *Minerva Britanna*, 1612



COURTESY OF TIMOTHY BILLINGS AND THE MINERVA BRITANNA PROJECT, USED BY PERMISSION OF SPECIAL COLLECTIONS, MIDDLEBURY COLLEGE

Pour faire silence il faut se faire violence, et l'image de délivrer ostensiblement une leçon de morale simple : n'est sage que celui qui sait contenir son discours. Les deux derniers vers de l'épigramme redisent le déjà dit du dessin, reprenant presque *verbatim* une maxime du traité de William Perkins sur l'art de maîtriser la langue paru en 1595 et que Peacham avait peut-être lu, « He knoweth not how to speak which knoweth not how to hold his tongue » (Vienne Guérin, 93), elle-même paraphrase condensée de plusieurs des versets de l'épître de Jacques précédemment citée. L'emblème montre ainsi le silence pour dire la sagesse. Le sage parle peu, il doit modérer ses ardeurs et apaiser ses terreurs, maîtriser ses émotions et dissiper ses illusions, mais plus que tout il bannit tout excès et règle son discours sur l'usage de la droite raison, comme le précise la glose du « Silentium » de Whitney :

And CATO sayeth : That man is next to GOD,
Whoe squares his speache, in reasons rightfull frame :
For idle wordes, GOD threatneth with his rodde,
And sayeth, wee must give reckoning for the same :
Saint PAULE likewise, this faulte doth sharplie tutche,
And oftentimes, condemneth bablinge mutche.

- 7 Cet idéal de modération, appuyé sur l'exercice de la raison, est clairement inspiré du stoïcisme antique. Dans la lettre à Lucilius n°40, Sénèque fustige le discours bavard et fougueux et plaide pour une éloquence mesurée : « le sage doit avoir une démarche modeste, de même qu'un langage précis et dénué de tout excès » (58). Ce qui relève

aussi du Portique, sans doute filtré par les néo-stoïciens comme Juste Lipse dont l'influence sur la pensée politique et religieuse de l'Angleterre de l'époque moderne a été forte, c'est l'idée que le sage doit savoir se connaître et se diriger lui-même s'il veut pouvoir connaître et diriger les autres. Exilé de la foule, il trouve refuge dans le silence de son cabinet ou de sa bibliothèque, là où l'âme peut entrer en travail avec elle-même. Mais la sagesse ne se confond pas avec la jouissance du repli solipsiste, elle est plutôt, par recueillement et descente en soi, attention à l'autre et accueil du divin. Il est évident qu'une telle conception de la sagesse s'enracine tout à la fois dans les sources antiques et les enseignements du christianisme. L'emblème a vocation didactique et surtout éthique et la lecture de l'emblème est invitée à partager cette rencontre avec Dieu. C'est pourquoi l'emblème ne se contente pas de montrer le silence, il met en œuvre, à l'intention de son lecteur, une pratique de la méditation silencieuse qui repose principalement sur le pouvoir de l'image.

- 8 Qu'elle soit sacrée ou profane, la méditation s'effectue tout d'abord à partir de l'image et si l'image montre, elle se fait aussi discours et parle ainsi par son mutisme, car l'icône possède une dimension proprement oratoire. Deux emblèmes de Peacham, « Divina misericordia » et « Hei mihi quod vidi », illustrent l'appropriation par l'image des stratégies de la rhétorique. « Divina misericordia » présente une mise en scène pathétique du supplice de Prométhée qui doit enseigner à l'homme compassion et amour, et le mythe antique est clairement utilisé dans cet emblème à des fins de prescription chrétienne (Fig. 4).

Fig. 4: « Divina misericordia », Peacham, *Minerva Britanna*, 1612



Courtesy of Timothy Billings and the Minerva Britanna Project, used by permission of Special Collections, Middlebury College

Le glissement du mythe ancien à la parole sacrée s'effectue par la superposition de plusieurs motifs : le châtement infligé à Prométhée, la mort du Christ sur la croix et le pardon accordé à la victime sacrifiée. Dans un travail antérieur paru dans XVII-XVIII (Chardin), j'ai souligné comment le dessin, incluant Prométhée dans les tourments du châtement et Zeus témoignant son pardon à la victime sacrifiée, transposait dans un espace visuel restreint les vers 533-34 de la *Théogonie* où Hésiode rapporte que Zeus renonça à la rancune qu'il gardait à Prométhée et envoya Héraclès Thébain délivrer le dieu de ses souffrances. L'image de « Divina misericordia » fonctionne bien comme reprise de passages ou de citations connus des lecteurs et requiert cet art de mémoire que tous les traités de l'Antiquité, de l'*Ad Herrenium* jusqu'à l'*Institution oratoire*, établissaient comme l'une des cinq grandes parties de la rhétorique.

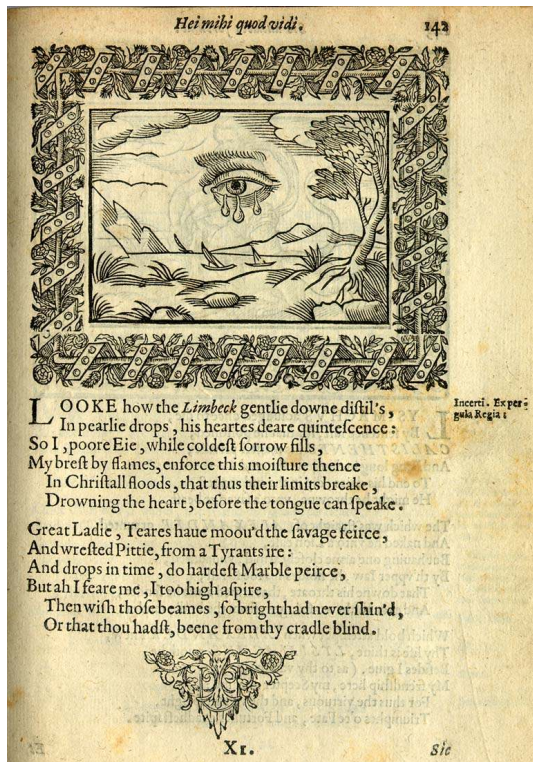
- 9 La prise de forme des deux personnages mérite un décryptage précis. Prométhée et Zeus sont tous deux gravés dans une torsion qui peut être décrite, selon les principes de l'esthétique renaissance, comme une figure du *contrapposto*. La partie supérieure du corps de Prométhée est orientée vers sa gauche alors que la partie inférieure, surtout la jambe droite, est tournée vers sa droite. Le *contrapposto* est encore plus flagrant, dans le cas de Zeus, dont le corps paraît disloqué, la tête tournée à droite et les bras et les membres inférieurs vers la gauche alors que le tronc est présenté en perspective frontale. Le travail des lignes de force est complexe ici.³ Dans *La Torpeur des Ancêtres*, relecture savante du Jugement dernier de Michel-Ange, Giovanni Careri rappelle que le *contrapposto* est une figure utilisée pour décrire la statuaire grecque et romaine, mais il ajoute que le terme est emprunté à la rhétorique et transpose dans le domaine du visuel la figure de l'antithèse par laquelle l'orateur, pour rendre son argumentation plus convaincante, « commence par mettre en valeur la thèse opposée à la sienne, provoquant ainsi un effet de 'contraposition' susceptible d'emporter la conviction » (30). Dans l'emblème de Peacham, le *contrapposto* a une double fonction : il suscite la compassion chez l'observateur qui ne peut évidemment rester insensible aux tourments du Dieu de douleurs et signale principalement la conformité, pour ne pas dire la filiation entre les deux figures. Rien dans le mythe antique ne suggère une parenté aussi précise entre Prométhée et Zeus, mais le propos du dessin est bien d'affirmer, derrière les *topoi* fondamentaux du mythe chrétien que sont la crucifixion et le pardon, le dogme fondateur de l'incarnation. Peacham semble se faire ici l'écho d'une lecture du mythe de Prométhée remontant aux origines du christianisme. La littérature chrétienne des premiers siècles avait en effet tissé quelques rapprochements, succincts il est vrai, entre Prométhée façonnant l'homme par le limon et Dieu créateur de l'univers. Pour Tertullien, par exemple, le Dieu des chrétiens est le véritable Prométhée qui ravale la figure mythologique au rang du simulacre : « dès le commencement, Dieu a envoyé dans le siècle des hommes dignes [...] afin qu'ils annonçassent qu'il n'y a qu'un seul Dieu qui a tout fait et formé l'homme du limon ? C'est là le vrai Prométhée » (XVIII, 241). Pour limitée qu'elle ait été chez les premiers chrétiens, cette interprétation christianisante du mythe classique fut reprise par certains humanistes qui, comme Peacham, proposaient de voir dans le martyr du héros une préfiguration du Calvaire.⁴
- 10 Pour revenir au *contrapposto*, le traité de peinture de l'italien Lomazzo paru en 1584 et traduit en anglais en 1598 souligne la puissance dynamique, la grâce et la beauté de cette forme serpentine qui évoque le mouvement du feu :

It is reported then that Michael Angelo upon a time gave this observation to the Painter Marcus de Sciena [...] that he should alwaies make a figure Pyramidall, Serpentlike, and multiplied by one two or three. In which precept (in mine opinion)

the whole mysterie of the arte consisteth. For the greatest grtace and life that a picture can have, is, that it expresse Motion [...] Nowe there is no forme so fitte to expresse this motion, as that of the flame of fire [...] So a picture having this forme will be most beautifull. (1 : 17-19)

La forme serpentine obéit au primat de l'imitation de la nature et devient la mesure de la beauté. Peacham connaît bien le traité de Lomazzo qu'il cite à plusieurs reprises dans ses textes de prose et dont il recommande l'étude à qui veut s'initier à la peinture (*Graphice*, chs. viii et ix). Et il reprend à son compte l'idée affirmée avec force par Lomazzo, et nombre de théoriciens à la Renaissance, selon laquelle la peinture doit produire les mêmes effets que la poésie et, au premier chef, remuer les passions de l'âme (Lomazzo, Book II, 5 ; *Graphice*, ch.viii, 27).

- 11 Ainsi l'image parle et pour mieux emporter la conviction du lecteur, elle intègre la sémantique du geste. Le bras de Zeus levé à mi-hauteur apparaît comme la traduction visuelle du geste persuasif de l'orateur. Le corps est éloquent et l'*actio* seconde le verbe parce qu'il possède, selon l'expression de Quintilien, « une force presque égale à celle des mots » (Livre XI, chap. 3). Ainsi, tout comme un récit, l'image s'organise autour d'une temporalisation qui déploie une signification implicite : le sacrifice du Dieu fait homme est la manifestation la plus criante de l'amour du Dieu de miséricorde accordant son pardon à l'homme pêcheur. Le processus méditatif auquel l'observateur est convié commande l'identification avec le Christ souffrant afin que puisse éclore, en surplomb de l'émotion, la confiance en l'amour de Dieu. Et plusieurs des parties de la rhétorique sont ici convoquées, lieux communs, disposition, mémoire, *actio* afin d'assurer à l'image une efficacité maximum.⁵ L'image emblématique intègre « dans son contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d'autres médias » (Jürgen Müller : 115) et offre ainsi un exemple particulièrement convaincant de constellation intermédiaire. Elle se présente sous la forme d'une syntaxe conceptuelle, pour reprendre l'expression de Greimas et Courtés dans le *Dictionnaire raisonné des sciences du langage*, c'est-à-dire une structure dans laquelle s'opèrent, entre les unités qui la composent, des relations signifiantes. Enfin, puisqu'elle convoque une empathie forte avec le lecteur, cette image répond à l'exigence fondamentale de la rhétorique classique, la persuasion par l'éveil des passions : « Qui ne sait, rappelle Cicéron dans le *De Oratore*, que la force principale de l'éloquence consiste à pousser les cœurs vers la haine, la colère ou l'indignation ou bien à les amener à la douceur et à la miséricorde ? » (Livre 1, XII, 53).
- 12 Les images emblématiques s'adressent aux sens et aux émotions afin d'éveiller en l'âme de celui qui les regarde l'amour du divin. Il est clair que la lecture d'un emblème s'apparente au cheminement méditatif recommandé par les exercices de spiritualité jésuite, dont on sait la trace qu'ils ont laissée sur la méditation catholique mais aussi protestante, sur le continent comme en Angleterre.⁶ L'emblème demande, comme les exercices de Loyola, une adhésion du lecteur/observateur à l'image, puis une identification avec ce qu'il voit pour favoriser le colloque avec le divin, *modus operandi* que l'on retrouve fortement inscrit dans « Hei mihi quod vidi » (Fig. 5).

Fig. 5: « Hei mihi quod vidi », Peacham, *Minerva Britanna*, 1612

Courtesy of Timothy Billings and the Minerva Britanna Project, used by permission of Special Collections, Middlebury College

- 13 L'œil immense qui verse trois larmes, au centre de la composition, ne peut guère faire sens sans être rapporté aux textes antiques et à la tradition biblique qui ont probablement informé ce dessin. Au sixième livre de la *République* Glaucon et Socrate devisent sur le sens de la vue et la lumière du soleil sans laquelle l'œil demeurerait aveugle. L'œil, affirme Socrate, est dans un rapport de ressemblance avec le soleil et le soleil est parmi tous les Dieux du ciel celui qui permet aux yeux de voir. Le soleil conditionne ainsi la vue tout en participant de la divinité. Sur l'image de l'emblème, l'œil, comme en lévitation au dessus d'un paysage dénudé, semble tenir à la fois du terrestre et du céleste, donc de l'humain et du divin. Comment ne pas y voir, dans une entreprise prosélyte de christianisation du texte platonicien, une figuration du Christ tout à la fois œil du Ciel, soleil de justice (Malachie 4 : 2) ou encore lumière du monde ? Cette interprétation est d'ailleurs confortée par l'épigramme qui explique le processus de sécrétion lacrymale par distillation du sang dans l'alambique du cœur et attribue aux larmes une forte charge christique. Et comme pour faire entendre le sens de façon plus précise, trois larmes nous sont montrées ; or nous savons que le Christ pleure à trois reprises, lors de la mort de Lazare, au moment où il entre dans Jérusalem et se lamentait sur le sort de la ville vouée à la destruction et au mont des Oliviers, avant sa crucifixion. Le Christ pleure comme un homme parce qu'il est un Dieu de chair et ses larmes signalent, au-delà de l'émotion ressentie, la présence de l'humain au cœur même du divin. Ce que ce dessin, en regard, cherche à dire, c'est bien cette théologie des larmes, déjà présente chez les Pères du désert (Laroche) et dont la fonction est bien de rapprocher l'homme de Dieu. Cet emblème invite le lecteur à une méditation silencieuse qui s'articule sur une véritable imitation du Christ et le don des larmes,

intercesseur entre l'humain et le divin, est l'indice d'une spiritualité dont le corps et ses affects sont le véhicule essentiel.

- 14 Les emblèmes de Quarles invitent aussi à un processus méditatif qui engage prioritairement les sens. Francis Quarles publie un premier livre d'emblèmes, *Emblemes* en 1635, puis, en 1638, un second livre beaucoup plus court, *Hieroglyphikes of the Life of Man*, contenant quinze emblèmes, ou hiéroglyphiques, de la vie de l'homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Dans ce livre d'emblèmes Quarles s'écarte du modèle de l'*emblema triplex* d'Alciat et opte pour un dispositif beaucoup plus complexe. L'image joue un rôle de tout premier plan puisque, placée avant même le *motto*, elle occupe toute la première page de l'emblème. Suivent un ou deux versets bibliques, la glose poétique, puis une citation d'un Père de l'Eglise et enfin une épigramme de quatre vers qui condense la morale de l'ensemble. On perçoit combien ce protocole particulier favorise le rapport de l'observateur à l'image, stade premier d'une méditation dont les stations sont rythmées par les différentes strates textuelles. Et pour donner plus d'ampleur à la rumination intérieure, un espace vierge est ménagé entre la citation patristique et l'épigramme finale, comme si la méditation ne pouvait prendre son plein essor que dans le silence laissé sur la page blanche. Cet interstice casse l'enchaînement des textes mais permet de relier le message général de l'emblème à l'exercice spirituel auquel se livre l'orant. Et le suspens de la voix narrative est la condition même de l'émergence de la voix méditative, silencieuse et intérieure, qui cherche, dans les replis du cœur, la communication avec son Dieu. Le dernier texte du dernier emblème⁷ conclut sur les larmes et les soupirs du nouveau-né et du vieillard, indice que le langage de la méditation est avant tout celui du cœur, plus débordant encore de sincérité qu'il s'abstient de tout discours. Ainsi la méditation silencieuse à laquelle le lecteur de l'emblème est convié s'enracine principalement dans la contemplation des images, mais la rhétorique iconique ne suffit pas à l'élévation de l'âme qui nécessite l'accompagnement du verbe.
- 15 Si les emblèmes montrent le silence, ils cherchent aussi à le dire et se confrontent alors à l'aporie qui consiste à valoriser le silence par le truchement du discours. Mais le discours est toujours bref car l'emblème est un genre de la concision. Tout comme les adages érasmiens dont ils procèdent fréquemment, les *mottos* fonctionnent sur des paradoxes et des contradictions qui obscurcissent le sens (« In salo sine sale » / « en pleine mer sans le sel », « Quique et nemini » / « pour quelqu'un et pour personne », *Minerva Britanna*) sans que les gloses poétiques, n'excédant presque jamais quelques strophes, n'explicitent leur sens. Ainsi conservent-ils une puissance de suggestion ou de fascination forte. Les *mottos* attestent bien le choix d'une rhétorique laconique, voire dépouillée. Les textes des emblèmes participent moins du silence que d'une éloquence pauvre, à l'imitation du style parabolique. La parabole est un récit souvent bref, plutôt obscur, dont la visée pragmatique est bien de contraindre l'auditeur ou le lecteur à un travail de déchiffrement à l'issue duquel doit apparaître en éclair la leçon morale ou la vérité. L'emblème refuse l'ornement excessif, la *copia* ou encore l'hyperbole et préfère souvent un style plus ramassé à l'image des sentences ou des apophtegmes qu'Érasme tenait pour des versions profanes de la parole sacrée et que l'emblémiste, par l'humilité de son style, s'efforce de reproduire. Il faut obtenir le maximum de sens par le minimum de mots. La langue des emblèmes est cryptique et dans les silences des textes se cachent souvent les sens les plus profonds. En fait, la grande question qui travaille les humanistes et les emblémistes est de savoir si la rhétorique classique peut se

concilier avec la prédication chrétienne. Les livres d'emblèmes calvinistes manifestent une réticence forte à l'égard des effets d'abondance de la grande éloquence et, comme les *Icones* de Théodore de Bèze (1580), optent pour un style où sont privilégiées les images tirées des Psaumes (Richter).

- 16 Les emblémistes anglais qui appartiennent à l'Église établie sont plutôt adeptes d'une rhétorique de la modestie qui ne refuse pas les images profanes mais se passe de toute ostentation oratoire. Marc Fumaroli, dont les travaux ont nourri ma réflexion, nous rappelle dans *l'Âge de l'éloquence* que cette rhétorique économe est infusée par la conception que les néo-stoïciens de la Renaissance se faisaient de l'art oratoire (152-61). Juste Lipse, encore au plein XVII^e siècle, exerce sur la rhétorique religieuse un magistère puissant. Contre les grandes périodes cicéroniennes qui œuvrent à la beauté du discours, Lipse recommande la mesure d'une éloquence plus restreinte, plus intériorisée, qui s'accorde mieux au vécu spirituel d'une âme en quête d'elle-même et à la recherche de la communion silencieuse avec Dieu.
- 17 La structuration des gloses poétiques repose plus souvent sur le discontinu de la parataxe que sur le suivi d'un développement cohérent et les signes syntaxiques répondent moins à des exigences grammaticales qu'au désir de marquer le rythme même de la respiration. Il est probable que ces emblèmes étaient faits, tout comme la Bible de 1611, pour être lus, à voix basse sans doute. Mais pour humble qu'elle soit, cette éloquence dépourvue d'éclat et sans élégance particulière parvient pourtant à créer un effet de densité, comme les *Hieroglyphikes* de Quarles en fournissent l'illustration. « Nec sine, nec tecum » (VII) expose, en quelques strophes concises, la position paradoxale de l'homme par la double symbolique de la lumière :

6

Great God, I am thy Tapour ; Thou, my Sunne ;
From thee, the Spring of Light, my Light begun,
Yet if thy Light but shine, my light is done.

7

If thou withdraw thy Light, my light will shine,
If thine appaeare, how poore a light is mine !
My light is darkness, if compar'd to thine.

8

Thy Sun-beames are too strong for my weake eye ;
If thou but shine, how nothing, Lord, am I !
Ah, who can see thy visage, and not die !

9

If intervening earth should make a night,
My wanton flame would then shine forth too bright ;
My earth would e'en presume t'eclipse thy Light.

10

And if thy Light be shadow'd, and mine fade,
If thine be dark, and my dark light decayd,
I should be cloathed with a double shade.

Sans le secours de la lumière divine, la bougie s'éteint et l'homme est condamné à mourir. Mais dès qu'elle paraît, la flamme humaine est comme éclipsée par l'éclat qu'elle ne peut supporter. Quarles adapte le *topos* paulinien de la lumière de Dieu si aveuglante qu'elle nécessite la médiation d'un miroir pour pouvoir être regardée. Mais il ajoute que le salut de l'homme ne peut venir que du Christ, figuré par le nuage qui atténue l'éclat divin pour permettre à la lumière humaine d'exister :

11

What shall I doe ? O what shall I desire ?

What help can my destracted thoughts require,
That thus am wasting twixt a double Fire ?

12

In what a streight, in what a streight am I ?
Twixt two extreames how my rackt fortunes lie ?
See I thy face, or see it not, I die.

13

O let the streame of my Redeemers blood,
That breaths fro' my sick soule, be made a Cloud,
T'interpose these Lights, and be my shroud.

- 18 La rhétorique de Quarles est principalement visuelle et ce que ces tropes cherchent à montrer, c'est la rédemption de l'homme par la crucifixion. Et les images roulent dans cette courte supplique où le sang du Christ se transforme en vapeur, selon le procédé alchimique de la sublimation, pour se métamorphoser en nuage, « a shroud. » Comme l'a bien montré Michael Bath (226), « shroud » renvoie non pas au linceul mais à l'ombre, sans doute pour rappeler de façon oblique que l'Incarnation a voilé l'essence de Dieu derrière la chair de l'homme. On le voit, l'art n'est donc aucunement congédié de cette rhétorique du recueillement et l'atticisme de la forme situe la beauté quelque part, pour reprendre l'expression de Fumaroli, « entre les deux infinis du silence et de la plénitude du verbe divin » (161). Ainsi la méditation parle bref afin de parler vrai pour s'accorder à la parole originelle.
- 19 En conclusion, dans les emblèmes analysés, on ne fait pas silence pour récuser le discours. Le silence est certes le contraire du verbiage, ou du parler faux, mais il n'est pas incompatible avec l'éloquence. Les parleuses muettes que sont les images et dont la fonction est de stimuler les émotions se conjuguent à l'éloquence plus discrète des gloses poétiques, et l'ensemble s'efforce de concilier une rhétorique des affects, dérivée pour partie de Cicéron, et un art oratoire plus retenu, dont Sénèque, et peut-être aussi Tacite,⁸ serait les modèles. La lecture d'un emblème relève d'une pratique de la méditation et s'il faut faire silence pour méditer, la méditation, même silencieuse, est quand même de l'ordre du discours, ce qui la différencie de la contemplation, plus orientée vers la seule extase. Et le langage de la méditation est bien l'éloquence du cœur, celle qui s'exprime par les larmes, les soupirs ou le murmure de la prière.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

ALCIATO, Andrea. *Emblematum Liber*. Augsburg : Steyner, 1531.

CARTARI, Vincenzo. *Imagini Degli Dei de gli Antichi*. 1556.

CICÉRON. *[De Oratore] De l'Orateur*. Paris : Les Belles Lettres, 1922.

JUNIUS, Hadrianus. *Emblemata*. Antuerpiae : ex officina Christophori Plantini, 1565.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *A tracte containing the artes of curious paintinge caruinge buildinge written first in Italian by Io : Paul Lomatius painter of Milan and Englished by R.H student in physik*. Printed at Oxford : By Ioseph Barnes for R[ichard] H[aydock], [1584] 1598.

PEACHAM, Henry. *Graphice*. London : 1612.

PEACHAM, Henry. *Minerva Britanna*. London : 1612.

PERKINS, William. *A Direction for the Government of the Tongue according to Gods Word*. In Vienne Guérin, Nathalie. *The Unruly Tongue in Early Modern England : Three Treatises*. Madison : Fairleigh Dickinson UP, 2012.

PLATON. *La République*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.

QUARLES, Francis. *Hieroglyphikes of the Life of Man*. London : Printed by M. Flesher, for Iohn Marriot, 1638.

SÉNÈQUE. *Lettres à Lucilius*. Paris : Agora, 1990.

TERTULLIEN. *Apologétique*. Trad. Abbé J. Félix Allard. Paris : Dondey-Dupré, 1827.

WHITNEY, Geffrey. *A Choice of Emblemes*. Leyde, 1586.

Sources secondaires

ADAMS, Alison. *Webs of Allusion*. Genève : Droz, 2003.

CARERI, Giovanni. *La torpeur des Ancêtres : Juifs et Chrétiens dans la chapelle Sixtine*. Paris : Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.

CHAPERON, Sylvie. « 'Le trône des plaisirs et des voluptés' : anatomie politique du clitoris, de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle ». *Cahiers d'Histoire* 118 (2012) : 41-60.

CHARDIN, Jean-Jacques. « Héritage biblique et emblématique : le *Minerva Britanna* d'Henry Peacham comme art de méditation ». *XVII-XVIII* 64 (2007) : 177-89. <http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2007_num_64_1_2340>

DALY, Peter. *The Emblem in Early Modern Europe*. Farnham : Ashgate, 2014.

DURAND, M. G. de. « Prométhée dans la littérature chrétienne antique ». *Revue des Études Augustiniennes* 41 (1995) : 217-29.

FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence*. Genève : Droz, 1980.

LAROCHE, Michel. *La Voie du silence dans la tradition des Pères du désert*. Paris : Albin Michel, 2010.

MARTZ, Louis L. *The Poetry of Meditation : A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven : Yale UP, 1954.


MÜLLER, Jürgen. « L'Intermédialité, une nouvelle approche inter-disciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *CiNéMAS* 10 (2000) : 105-34.

RICHTER, Mario. « À propos des *Chrestiennes Méditations* de Théodore de Bèze. Essai de définition ». *La Méditation en prose à la Renaissance*. *Cahiers V.-L. Saulnier* 7 (1990) : 59-75.

TROUSSON, Raymond. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève : Droz, 2001.

WADDINGTON, Raymond B. « The Iconography of Silence and Chapman's Hercules ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970) : 248-63.

NOTES

1. Ce passage de l'emblème de Whitney est cité et commenté par Raymond Waddington, dans un article très documenté qui retrace la généalogie du rapport entre sagesse, silence et éloquence, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. L'auteur insiste également sur les figurations du silence à l'époque moderne, Harpocrate bien sûr, et plus étonnamment, Hermès et Hercule qui, sous l'influence de la tradition rhétorique cicéronienne, allégorisent la dialectique silence / éloquence.
2. « Pourquoi caches-tu ton ventre avec le creux de ta main? Pourquoi ta lèvre humide? Pourquoi ton sexe lubrique? Fuis la recherche du plaisir et les débauches honteuses et mets surtout une bride à ta langue bavarde, Scythe. // Laërte dit que l'inscription suivante fut ajoutée aux statues de ce philosophe : 'Maîtrise ta langue, ton ventre et ton sexe'. Par cet emblème on montre qu'une langue bavarde et incontrôlée est la cause d'une infinité de maux. Rien n'est plus odieux que la débauche et que le comportement digne d'une truie : l'aiguillon du désir, telle la potion de Circé, ravale les hommes au rang des bêtes ».
3. Cette remarque m'a été suggérée par l'un des évaluateurs de l'article que je remercie pour sa lecture d'une grande finesse.
4. Lactance a lui aussi esquissé quelques parallèles entre Prométhée et le Christ. Voir à ce propos Trousson et Durand.
5. Il est surprenant de constater que d'excellents travaux publiés très récemment ne s'intéressent que très accessoirement à l'incorporation des stratégies de la rhétorique classique sur la construction des images emblématiques. Ainsi l'ouvrage de Daly, dont un chapitre s'intitule pourtant « Is There Visual Rhetoric in Some Emblem Pictures ? », n'aborde malheureusement pas la question.
6. Ce point particulier est bien connu: voir par exemple Martz. Plus récemment, Alison Adams a bien montré que les exercices jésuites avaient informé la méditation des emblémistes calvinistes français, principalement Georgette de Montenay : « The characteristic structure of meditative verse, which finds its roots in the Lohan tradition of composition, analysis and colloquy or affective prayer, has  much in common with the structure of the emblem » (Adams 5).
7. L'emblème peut être consulté sur EEBO.
8. Le *Dialogue des Orateurs* de Tacite a été redécouvert à la Renaissance et la première grande édition des œuvres de Tacite, chez Plantin en 1574, a été préparée par Juste Lipse.

RÉSUMÉS

Faire silence implique que le silence est imposé, souvent à soi-même, pour congédier le discours stérile et faire affleurer la parole intérieure. Dans l'emblématique anglaise chrétienne du début du XVII^e siècle, le silence est d'abord montré par des images souvent tirées du fonds culturel de l'Antiquité et qui empruntent à l'éloquence classique plusieurs de ses parties (*inventio, dispositio, actio...*) Ainsi les images travaillent-elles les émotions de celui qui les regarde. Le silence s'exprime aussi, paradoxalement, par les gloses poétiques, parfois longues comme dans les *Hieroglyphikes* de Quarles (1638), mais qui refusent pourtant la grande ostentation oratoire à la manière de Cicéron pour privilégier une rhétorique laconique, coupée et brève, à l'imitation de Sénèque ou de Tacite. Images et textes se conjuguent alors pour faire de l'emblème un exercice de méditation silencieuse par lequel l'orant entre en communication avec le divin.

Self-imposed silence aims to keep idle talk at bay and to liberate interior locution. In early seventeenth century English religious emblems silence finds expression first and foremost in a series of images often taken from Antiquity which incorporate various canons of Classical oratory (*inventio, dispositio, actio...*). Images address the viewer's emotions primarily. Paradoxically the epigrams also aim to convey silence. Some may be long texts, as in the case of Quarles' *Hieroglyphikes* (1638), but all of them use a form of clipped, "attic," rhetoric inherited from Seneca and Tacitus, against the more florid, emotional style developed by Ciceronian principles. Images and texts combine to produce silent spiritual exercises helping the meditator to have access to the mysteries of the divine.

AUTEUR

JEAN-JACQUES CHARDIN

Université de Strasbourg, SEARCH EA 2325, F-67000 Strasbourg, France