



# Les Emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit

Jean-Jacques Chardin

## ► To cite this version:

Jean-Jacques Chardin. Les Emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit. Shakespeare en devenir, 2016, 11. <hal-03723117>

**HAL Id: hal-03723117**

**<https://hal.science/hal-03723117v1>**

Submitted on 13 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.



HAL Authorization

### **Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit.**

Le travers, du latin « transversus », est ce qui relève d'une position transversale par rapport à un axe prédéterminé. Le travers perturbe en imprimant une direction autre que celle qui a été choisie. Si être « de travers » implique l'écart, le déviant ou encore l'oblique, être « en travers » convoque l'idée d'un obstacle, d'une obstruction, voire d'une contrariété qu'il convient de contourner pour parvenir au but recherché. La topique du travers semble constitutive du fonctionnement même de l'emblème, à la fois comme mode d'écriture et comme instrument de lecture. L'emblème est une conjonction des deux codes sémiotiques de l'image et du texte, selon le protocole tripartite (*motto*, image, épigramme) établi en 1531 par la parution à Augsbourg de *l'Emblematum Liber* d'Alciat. Ce recueil de sentences latines glosées par Alciat n'était pas censé contenir d'illustrations, mais celles-ci furent ajoutées à la seule initiative de l'imprimeur allemand, Heinrich Steyner. L'emblème fait donc dialoguer image et texte selon une collaboration dont les modalités ne vont pas toujours de soi et s'apparente à une configuration intermédiaire. L'emblème est aussi une magnifique leçon de lecture qui contraint l'œil du lecteur à circuler entre textes et image et à construire le sens dans l'interaction entre les deux systèmes de signes. Nombre d'emblèmes contiennent d'abondantes notes paratextuelles, citations des auteurs anciens, de l'Écriture sainte ou encore des commentaires patristiques, dont le rapport au reste de l'emblème est souvent problématique, contribuant fréquemment à disperser le sens global de l'emblème plutôt qu'à le canaliser. La lecture d'un emblème relève donc d'un patient travail de composition du sens qui s'effectue dans un va-et-vient toujours recommencé entre les différentes parties de l'emblème et les textes qui les ont informées. Car *mottos*, images, épigrammes et citations paratextuelles ne sont souvent compréhensibles qu'après que leurs sources classiques, bibliques ou patristiques ont été identifiées. L'emblème appartient à la culture savante et requiert de son lecteur cet art de mémoire que les traités de rhétorique recommandaient pour composer ou pour apprécier un beau morceau d'éloquence. Il se présente donc comme un agrégat ou une combinaison de signes, renvoyant à d'autres signes dans un perpétuel exercice d'entreglose à laquelle est assignée, comme le rappelle Whitney sur la page de titre de *A Choice of Emblemes* paru 1586, une visée morale et didactique :

A worke adorned with variety of matter, both pleasant and profitable ; wherein those that please, maye finde to fit their fancies ; Bicause herein, by the office of the eie and the eare, the minde maye reape double delighte throughe holesome precepts, shadowed by pleasant devices.

L'objectif est de plaire et d'éduquer, selon les principes de la rhétorique antique. On éduque par la morale et on divertit par le mystère et l'énigme, car l'emblème ne dit ni ne montre ouvertement, cherchant plutôt, comme discours de l'ombre portée, à révéler par le détour ou le travers. Je souhaiterais montrer ici que le fonctionnement de l'emblème relève d'une pédagogie ludique mise au service de prescriptions éthiques et m'appuierai pour ce faire sur quelques exemples tirés du *Minerva Britannia*, recueil d'Henry Peacham paru en 1612. Je m'intéresserai tout d'abord à l'emblème comme art du clair-obscur pour interroger ensuite le rapport oblique entre texte et image et souligner enfin la prédication indirecte contenue dans l'icône.

### 1-L'emblème : un art du clair-obscur

Le recueil est adressé au Prince de Galles, Henry, fils aîné de Jacques I, et s'apparente à une mise en emblèmes partielle du *Basilikon Doron*, traité de morale politique paru à Edimbourg en 1599 et que le roi (Jacques VI) avait écrit à l'intention de son fils. La page de titre du recueil, très élaborée comme souvent à la Renaissance, présente une image programmatique au centre de la composition (ill. 1). On y voit une main qui émerge d'un rideau pour écrire à l'envers un *motto*, « mente videbor » (« je serai vu par l'intelligence »). Autour de cette scénographie est tressée une couronne de lauriers avec un phylactère sur lequel apparaît un second *motto*, « vivitur ingenio caetera mortis erunt » (« il vivra par l'intelligence, tout le reste tombera dans la mort »), apologie de l'esprit qui doit servir à décoder le sens de tout le recueil d'emblèmes. Le premier *motto* que l'on lit de droite à gauche nécessite d'être retourné par un travail de réflexion, l'esprit opérant alors comme un miroir grâce auquel le texte apparaîtra de gauche à droite pour faire sens. Placé comme un *incipit* au seuil du livre, cette image dévoile à la fois le mode de fonctionnement du recueil qui se présente comme un jeu de dissimulation et de révélation, et un mode de déchiffrement fondé principalement sur le registre du scopique, privilégiant la perspective ou le détour, et pour lequel une approche strictement frontale ne saurait garantir la construction du sens. La page de titre instaure ainsi un contrat interprétatif auquel le lecteur est convié à souscrire. Les emblèmes de Peacham s'apparentent aux anamorphoses catoptriques, si typiques de l'art maniériste et baroque, où l'image déformée, et donc obscure, devait être redressée par une surface réfléchissante pour apparaître clairement. Il s'agit bien de recourir à l'énigme ou à l'opaque pour créer un éclair de sens chez le lecteur ou l'observateur. L'effet d'amusement et d'étonnement sur lequel repose l'emblème est aussi, me semble-t-il, au cœur-même du projet

pédagogique des humanistes. S'inspirant d'Aristote qui postule au premier livre de la *Métaphysique* que « ce fut l'étonnement, d'abord comme aujourd'hui, qui fit naître parmi les hommes les recherches philosophiques » (10), Rabelais ou Érasme revendiquent une méthode d'enseignement où le jeu tient une place essentielle (*Gargantua*, ch. xxi ; Érasme, *De civilitate morum puerilium*, D4). Mais le jeu n'est pas que physique, il est aussi mental et contribue à aiguïser l'esprit, comme les *jocoseria* qui, remontant probablement aux *Paradoxa stoicorum* de Cicéron, s'efforçaient d'enseigner par des paradoxes et des sentences faciles à retenir (Margolin : 1982). Cette popédeutique du divertissement avait déjà été mise en oeuvre par les moines du Moyen Âge dans les *joca monachorum*, petits catéchismes où les vérités du christianisme étaient enseignées par des questions amusantes (Margolin : 1982 ; Dubois : 1984). L'emblème s'inscrit dans cette tradition du jeu sérieux où le ludique et le philosophique s'allient selon une dialectique souvent subtile.<sup>1</sup> Parfois c'est le jeu qui l'emporte, comme sur la page de titre de *Minerva Britanna*, et parfois c'est l'inverse, lorsque le ludique est parcouru par la gravité, la solennité, voire le pathétique, mais le jeu est toujours présent et repose principalement sur le rapport entre le texte et l'image.

On a souvent dit que le sens d'un emblème provenait de la conjonction des deux codes sémiotiques qui œuvrent de façon concertée à la promulgation d'un sens unique : le *motto* expose le thème de l'emblème, la glose le théorise et l'image l'illustre. Cette opinion semble gouvernée par l'idée que l'emblème vérifierait fidèlement la théorie de l'*ut pictura poesis* encore si fortement prégnante au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle est sans doute aussi confortée par un certain nombre d'écrits théoriques produits au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, à l'instar de celui du Père Ménestrier (*L'Art des emblèmes* : 1662) qui range l'image emblématique dans la catégorie de la rhétorique silencieuse, comme si l'image empruntait le *modus operandi* propre au texte. Or rares sont les emblèmes fondés sur une équivalence stricte entre texte et image et c'est plutôt sur le mode de la disjonction, source de plaisir mais aussi de complexification du sens, qu'est fondé le rapport entre image et glose poétique.

## 2-Quand l'image se met en travers du texte : « Tutissima comes »

Comme l'a remarqué Michael Bath, la thématique de l'écriture et de la lecture est inscrite dans les emblèmes de *Minerva Britanna* (Bath, 103) et la technique de mise en abyme

---

<sup>1</sup> John Manning rappelle qu'Alciati concevait la composition d'un emblème comme un jeu pour enfants : « From the very beginning Alciato identified the composition of emblems with child's play » (142).

est particulièrement bien à l'œuvre dans « Tutissima comes » (« le plus sûr des amis »), emblème adressé au Prince Henry (ill. 2). La sagesse dont il est ici question est la prudence, ainsi que le suggère la citation de Valerius Flaccus donnée dans le paratexte, concept dont la longue histoire jalonne la pensée philosophique et théologique européenne. Elle est définie par Aristote au 6<sup>ème</sup> livre de l'*Ethique à Nicomaque*, comme *phronesis* ou art du discernement, de la discrimination et de la circonspection : « la prudence a rapport aux choses humaines et aux choses qui admettent la délibération » (292). La prudence est pour le Stagirite une sagesse pratique. Adaptée par la théologie chrétienne, la prudence devient l'une des vertus cardinales, St Thomas d'Aquin la considère même comme essentielle à la théologie morale et l'ordonne à une « perspective éthique qui concerne la vie bonne et le bien » (Counet, 2). Au XVI<sup>e</sup> siècle, la prudence investit le champ du politique pour devenir l'un des outils essentiels de l'art de gouverner. On songe ici au célèbre frontispice du *Sphaera civitatis* de John Case (1588), où l'on voit la Reine Elisabeth enserrer les sept vertus du gouvernement reliées aux sept sphères planétaires connues. Et le poème liminaire, écrit par Richard Latewar, ajoute que la prudence, qui voit en avance, imite son père Jupiter : « Nata Iovem simulat Prudentia provida patrem ». La prudence est donc une forme de prévoyance, voire de providence, elle est un œil, comme l'affirme précisément la glose de « Tutissima comes ». L'apologue présenté dans l'épigramme sert de matrice à une leçon de morale somme toute assez convenue : la sagesse se mesure à l'aune de la confiance accordée à la Providence.

La *pictura* de l'emblème enrichit toutefois le message de l'emblème par une série de résonnances intertextuelles, détournant ainsi le message premier de la glose. Elle montre Pallas tenant la main d'Ulysse, représentation iconographique d'un passage du chant 7 de l'*Odyssée* où la déesse conduit Ulysse jusqu'au palais du roi Alkinoos et lui conseille de n'adresser la parole à qui que ce soit (Homère, 160). Pallas la prudente est non seulement l'œil qui discerne, elle est aussi le verbe qui avise. Une version manuscrite de l'emblème a pour *motto* « Quae prudentem deleat » (« ce qui peut détruire un homme prudent ») et présente Ulysse qui se laisse guider par le discours circonspect de la déesse : « Fingo virum ancillat cui sic prudentia linguae », « je présente un homme assisté par la prudence de la langue ». Mais Pallas a pour autre nom Minerve dont les mythographes de la Renaissance rappellent qu'elle est aussi la patronne des arts. Dans ses *Imagini degli dei* (1556) traduits en latin et en français par Anthoine du Verdier en 1581, Cartari écrit que « Platon pareillement les met ensemble [Minerve et Vulcain], disant en son Atlantique, qu'ils sont tous deux les

deitez d'Athenes, pource que lors tous les arts y estoient exercez » (493)<sup>2</sup>. L'un des poèmes latins préfacés à *Minerva Britanna* et probablement écrit par Peacham lui-même retrace la généalogie de Minerve, enfantée selon la légende par l'esprit de Jupiter, et ajoute qu'elle est sortie semblablement tout armée du cerveau de Peacham :

Est PEACHAME, IOVIS cerebrum tibi, prodiit illinc  
Hic liber, ingenii vera MINERVA tui,  
[...]  
De summo (PEACHAME) polo, tibi depluet aurum,  
Illico et incipient, aurea secla tibi.  
Armatur galea, clypeo, ense, MINERVA BRITANNA,  
Et contra MOMOS, est ea tuta satis. (B1)<sup>3</sup>

L'image de l'emblème ne se sémantise pleinement qu'au souvenir des textes qui l'ont informée ou auxquels elle fait écho, l'*Odyssée*, le texte de Cartari et le poème gratulatoire, ce qui nous donne une indication précieuse sur la manière de lire le livre d'emblèmes : *Minerva Britanna* est bien pensé comme une unité, apparemment éclatée en une suite d'items qui relève moins d'une structuration incohérente que du principe esthétique de la variété et dont chaque partie infléchit la signification de l'ensemble. Le détour par Homère, Cartari et le poème liminaire permet de faire retour à l'image de l'emblème pour en proposer un nouveau décryptage : l'icône présente de façon biaisée l'art de l'emblème comme propédeutique de la prudence à l'adresse du Prince de Galles. L'assimilation d'Henry à Ulysse est d'ailleurs facilitée par le goût connu que le jeune prince portait aux arts du combat (Strong, 13). Le livre doit guider le prince comme Pallas guide Ulysse, mais le livre est écrit par Peacham qui, par travestissement générique, se projette fictivement dans la figure féminine du dessin, stratégie iconographique par laquelle est dévoilé, tout en demeurant masqué, le bouleversement des hiérarchies sociales établies. L'image de cet emblème allégorise la primauté du pouvoir de

---

<sup>2</sup> John Mulryne rappelle l'importance du texte de Cartari sur la production artistique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Mulryne : 1981). Burton cite Cartari dans son *Anatomy of Melancholy* et Marston, dans ses *Satyres*.

<sup>3</sup> Une traduction de ce poème pourrait-être : « Peacham, le cerveau de Jupiter t'appartient et ce livre en est issu, / La vraie Minerve de ton intelligence / [...] / Depuis le pôle, là-haut, Peacham, l'or va pleuvoir sur toi, / Dès à présent et des siècles d'or seront à toi. / Elle est armée d'un casque, d'un bouclier et d'une lance, MINERVA BRITANNA, / Et contre Momus elle est bien protégée ».

l'art sur celui du potentat, et le serviteur empressé qu'est Peacham endosse de façon indirecte le rôle du sage contribuant à l'éducation de son mécène. Car *Minerva Britannia* est bien un exemple de littérature du mécénat, genre épideictique par excellence, où se joue le glissement du registre de la domination à celui de l'échange et de la communication. L'image propose une « économie d'obligations », pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Craig Muldrew (Muldrew : 1998), paradigme essentiel de la littérature du mécénat, par laquelle le mécène apporte son soutien à l'artiste qui, en retour, l'honore et lui rend grâce pour les bienfaits qu'il lui prodigue. Ce faisant, la dialectique domination/soumission au cœur de la relation entre protecteur et protégé se dilue pour faire place à un rapport d'égalité, souligné sur l'image par l'alignement des deux personnages, et par lequel l'artiste revendique une certaine forme d'indépendance sociale (Bates, 97-101). Se construit dans cet emblème, derrière la louange à laquelle contraint le genre, la figure, certes imaginaire et pourtant affirmée en surimpression, d'un auteur obligé et néanmoins autonome. « Tutissima comes » illustre pleinement ce processus de « self-fashioning » si bien décrit par Greenblatt (Greenblatt : 1980) et rendu possible ici par la récupération d'un *topos* de l'Antiquité. J'entends par « récupération » l'opération par laquelle un objet est réapproprié à des fins idéologiques. L'image de « Tutissima comes », et le recueil de Peacham plus largement, portent témoignage de la manière dont la littérature classique a été redécouverte par les humanistes de la Renaissance, non seulement par pur intérêt archéologique mais bien comme instrument pour repenser les construits idéologiques sur lesquels la culture de leur époque était fondée. Et plusieurs emblèmes du recueil, comme « Ope mutua » ou « Fatum subscribat Eliza » s'aventurent même à reconfigurer, principalement par le dessin, les modèles sociaux établis (Chardin : 2014, 645-47). Message politique, prescription éthique et revendication personnelle s'entrecroisent dans ces emblèmes où le trop plein sémantique des images se met comme en travers du message plus univoque des textes, forçant le lecteur/observateur à un exercice de reconstruction du sens global. La fécondation du texte par l'image est semblablement à l'œuvre dans les emblèmes à portée religieuse.

### 3-La prédication par l'image: « Dies et ingenium » (ill. 3)

Cet emblème est un encouragement à faire confiance à l'oeuvre combinée du temps et de l'intelligence, comme le suggèrent le *motto* et l'épigramme. Les jeunes esprits, souvent fougueux et peu enclins à recevoir le conseil de leurs aînés, finissent par se ranger au parti de la raison car l'excès d'impétuosité cache souvent un corps et un esprit sains qui se manifestent

le moment venu. Peacham reviendra à la même thématique dans son *Compleat Gentleman*, manuel d'éducation paru en 1622, dix ans après *Minerva Britanna*. Au chapitre 4 intitulé « Of the duties of Parents in their Childrens Education », il recommande aux parents de prendre en considération la nature de la jeunesse et le travail du temps : « [Other parents], if they perceive any wildenesse or unstayednesse in their children, are presently in despaire [...] neither consider the nature of youth, nor the effect of time, the Physitian of all [...] » (33). Et Peacham de citer Cicéron à l'appui de son affirmation :

[...] yea, Tullie as of necessity desireth some abundant ranknesse or superfluitie of wit, in that young-man he would choose to make his Orator of. *Vellem* (saith he) *in adolescente aliquod redundans et quod amputem* : I wish in a young man something to spare and which I might cut off. (34)

C'est ce même passage du 1<sup>er</sup> livre du *De oratore*, légèrement tronqué cependant, qui apparaît dans l'un des paratextes de « Dies et ingenium ». Et puisque Cicéron l'a écrit, la dédicataire n'a donc rien à craindre pour l'avenir de son fils. L'épigramme de l'emblème est sans ambiguïté, le paratexte cicéronien et ovidien conditionnant une lecture privée et strictement profane de l'emblème. Il n'en va pas de même du dessin qui paraît plus cryptique et dont le rapport à la glose peut sembler quelque peu lointain.

On y voit un lion auquel est attachée une bride tenue par une main émergeant d'un nuage. Les divers constituants de cette image paraissent faire obstacle à sa compréhension immédiate et l'image ne se décode que par le truchement des textes qu'elle a pour source. Le motif de la bride, qui annonce l'emblème « Temperantia » situé plus loin dans le recueil où une jeune fille tient une coupe dans la main gauche et une bride dans la main droite, est d'inspiration vétéro-testamentaire : le psaume 32 invite l'homme pur à ne pas imiter le cheval et le mulet qui sont dépourvus de raison : « Be ye not as the horse, or the mule, which have no understanding : whose mouth must be held with bit and bridle, lest they come near unto thee. » Sénèque reprend l'image du cheval et de la bride, ou du frein, plus exactement, dans le passage du *de Clementia* cité par Peacham dans un troisième paratexte de l'emblème. Un emblème de Ripa (*Iconologie* : 1643, 167), dans la traduction de Baudoin et intitulé « Raison », présente une jeune fille qui porte une épée dans la main droite et dont la main gauche retient un lion à qui elle a mis un frein, comme chez Peacham. La glose explique que « le frain [sic] dont elle arreste le Lion, signifie l'Empire qu'elle a sur les passions, qui sont naturellement farouches, et indomptables ». Dans les *Hieroglyphica* parus en 1556 et traduits en français en 1576 puis en 1615, Valeriano avance que « la bride dénote et modération et celle que nos Théologiens appellent Tempérance » (644). Les *Hieroglyphica*, inspirés des



*Hieroglyphica* d'Horapollon parus en 1505, est un impressionnant ouvrage de codification symbolique où l'auteur traque les sources du Christianisme dans la symbolique égyptienne et gréco-latine païenne et chrétienne. La vogue de ce texte fut immense sur le continent comme en Angleterre, jusqu'à Ben Jonson qui l'utilisa pour la composition de ses masques. L'image de « Dies et ingenuim » charrie ainsi toute une tradition herméneutique associant la Bible, les textes anciens et les grands *compendia* de la Renaissance pour proposer de façon oblique une exhortation à la vertu chrétienne de la tempérance.

Les autres constituants du dessin doivent également être interprétés. Si l'on perçoit assez facilement que la main qui tient la bride est celle de Dieu, le nuage peut paraître plus cryptique. Valeriano postule que « les nues sont hiéroglyphiquement mises pour le voile des mystères » (504). Il appuie son interprétation sur la lecture des Psaumes et aussi sans doute sur la tradition mystique du nuage d'inconnaissance qui court du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la poésie de Quarles pour exprimer le mystère d'un Dieu présent et pourtant caché. Sémantisée au fonds culturel classique, biblique et médiéval, l'image de « Dies et ingenium » assure le passage de la représentation à la figuration et son mode de déchiffrement est indirect. Au niveau figuratif premier (un lion, une bride et une main et un nuage), se superposent un sens allégorique et moral, le pécheur aux prises avec ses passions doit chercher le secours de la raison, puis un sens plus profondément anagogique, la tempérance rapproche l'homme de Dieu. En fait on pourrait dire de l'image emblématique qu'elle est un miroir à la fois clair et opaque, clair dans la mesure où par mimétisme, elle désigne les objets du réel, et opaque car elle cache ce qu'elle cherche à faire voir. L'image exige une accommodation du regard afin qu'à l'œil physique se substitue l'œil de l'âme pour voir au-delà des réalités du sensible. Et le déchiffrement de l'image fait basculer le message de l'emblème du profane vers le sacré car c'est bien l'union mystique de l'homme tempérant avec Dieu que célèbre ce dessin. L'emblème sollicite l'œil pour féconder l'âme et rendre ainsi visible ce qui relève du pur intelligible.

L'apologie de la tempérance, la topique du contrôle des passions et les références paratextuelles à Cicéron et à Sénèque inscrivent en filigrane un plaidoyer sur la constance et concourent à donner à cet emblème une coloration néo-stoïcienne forte. À l'instar de plusieurs autres emblèmes du recueil tels « Nusquam tuta », « Sine refluxu » ou encore « Divina misericordia », « Dies et ingenium » laisse percer l'influence de Juste Lipse, sans doute filtrée

par les écrits de Joseph Hall que Peacham connaissait manifestement<sup>4</sup>. L'on peut penser que Peacham avait lu le *De constantia* de Lipse, dans la version latine parue en 1584, ou plus probablement dans la traduction anglaise qu'en avait donné John Stradling en 1594, comme le montrent certains éléments de la glose de « Sine reflexu » (Chardin : 2012, 54). Selon l'éthique néo-stoïcienne, la tempérance s'acquiert par l'exercice de la raison que Lipse conçoit comme l'étincelle divine plantée en l'âme de l'homme par le Dieu créateur. La raison n'est guère mentionnée dans « Dies et ingenium », sauf pour indiquer que les jeunes gens n'y sont pas sensibles, mais elle est contenue dans la polysémie du terme « wit » dont la signification plurielle combine intelligence, capacités de l'esprit, discrétion et sagesse. L'image de « Dies et ingenium » offre ainsi à l'emblème un surplus de sens dans une apologie voilée et pourtant confiante de l'homme raisonnable, libéré de ses passions et accordé par l'œuvre de la raison aux commandements de son Dieu.

L'emblème se présente souvent sous la forme d'une énigme et sa finalité éthique répond à une exigence pédagogique évidente. Il se veut discours cohérent et univoque, cherchant à dire un sens moral dans la conjonction du texte et de l'image. En fait son fonctionnement repose plutôt sur la superposition des sens, car l'encodage s'effectue sur l'axe paradigmatique. Lire un emblème implique que l'on traverse le signe littéraire ou visuel pour accéder au symbole, dans la reconnaissance d'une idée ou d'un concept rendu soudainement visible. Il suppose une conception théologique du monde et une philosophie du regard qui impliquent qu'il faille percer le voile des apparences pour accéder à la réalité lovée derrière, et son mode d'interprétation n'est pas sans évoquer l'herméneutique chrétienne, elle aussi fondée sur l'agrégation des sens littéral, moral, et spirituel, telle que définie par Origène. Et c'est souvent l'image qui localise au mieux cette traversée du concret vers l'abstrait.

L'image emblématique est souvent saturée de réminiscences classiques ou bibliques dont la convocation fait obstacle au sens plus direct des épigrammes. Contournant les leçons de morale simples délivrées par les gloses, les images étoffent la signification en contraignant le lecteur/observateur à de constants réajustements du regard afin de faire émerger des lectures neuves. Mosaïque de signes et jeu d'échos intertextuels, l'emblème est une transposition sécularisée, ludique et éthique, du miroir paulinien qui consiste à faire voir en énigme (« in aenigmate ») ce que la vue pauvre de l'œil physique ne pourrait même pas

---

<sup>4</sup> L'image de la biche blessée de « Nusquam tuta », pour signifier la conscience malheureuse, est tirée de *Heaven upon earth* de Joseph Hall (1606) (voir Chardin : 2012, 57).

entr'apercevoir. Et à l'instar de la théologie paulinienne qui postule de voir obscurément pour savoir vraiment, l'emblème commande de voir oblique pour lire droit.

#### Bibliographie :

Alciat (1531) : *Emblematum Liber*, Augsburg, Steyner.

Aristote (1840) : *La Métaphysique*, trad. Alexis Perron, Paris, Ladrance.

----- (1997) : *Ethique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin.

Bath, Michael (1994) : *Speaking Pictures: English Emblem Books and Renaissance Culture* (London and New York: Longman).

Bates, Catherine (2000) : « Poetry, Patronage and the Court », *Cambridge Companion to English literature 1500-1600*, Cambridge, Cambridge University Press.

Cartari, Vincenzo [1556] (1624) : *Les Images des Dieux*, trad. Anth. du Verdier, Lyon, chez Paul Frellon.

Case, John (1588) : *Sphaera civitatis*, Oxoniae, excudebat Iosephus Barnesius.

Chardin, Jean-Jacques (2012) : « The Collaboration of Texts and Images in Some Christian Emblems of Peacham's *Minerva Britannia* (1612) », *Emblematica*, 19, AMS Press, New York.

----- (2014) : « The Emblem and Authenticity: A New Historicist Reading of Henry Peacham's *Minerva Britannia* (1612) », *Poetics Today*, Durham, NC, Duke University Press.

Counet, Jean-Michel, « Quelques réflexions sur la prudence dans la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin », *Academia*, accessed 24.01.2014

Dubois, Jacques (1984) : « Comment les moines du Moyen Age chantaient et goûtaient les Saintes Ecritures », in Pierre Riché et Guy Lobrichon eds., *Le Moyen Age et la Bible*, Paris, Beauchesne.

Erasmus, Desiderius [1530] (1544) : *De civilitate morum puerilium*, Antuerpiae, apud Michaellem Hillenium

Greenblatt, Stephen (1980) : *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press.

Homère (1955) : *Odyssée*, Paris, Gallimard.

Horapollon (1505) : *Hieroglyphica*, Venise, Aldus.

King James I (1599), *Basilikon Doron*, Edinburgh, Robert Waldegrave.

Lipsius, Justus (1584) : *De constantia*, Anwerp & Leiden.

-----*Two Books of Constasy* (1594) : trad. John Stradling, London, Printed By [P. Short for] Richard Iohnes, at the signe of the Rose and Crowne neere S. Andrewes Church in Holborn.

Manning, John (2002) : *The Emblem*, London, Reaktion books.

Margolin, Jean-Claude (1982) : « Le Paradoxe : pierre de touche des 'jocoseria' humanistes », in *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Université de Paris-Sorbonne, Centre de la Renaissance, Paris, Jean Touzot.

Ménestrier, Claude-François (1662) : *L'Art des emblèmes*, Lyon, Benoît Coral.

Muldrew, Craig (1998) : *The Economy of Obligation : the Culture of Credit and Social Relations in early modern England*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Mulryne, John (1981) : « Translations and Adaptations of Vincenzo Cartari's *Imagini* and Natale Conti's *Mythologiae* : The Mythographic Tradition in the Renaissance », *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue canadienne de littérature comparée*, crcl/rccl, Alberta, University of Alberta, Accessed 15.03.2014.

Peacham, Henry (1612) : *Minerva Britannia*, London, Dight.

----- [1622] (1624) : *The Compleat Gentleman*, London, for Francis Constable.

Rabelais, François (1534) : *La Vie très horrifique du grant Gargantua, père de Pantagruel*, Lyon, François Juste.

Ripa, Cesare [1593] (1643) : *Iconologie*, trad. Jean Baudoin, Paris.

Strong, Roy (1986) : *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, London, Thames and Hudson.

Valeriano, Piero [1556] (1615) : *Les Hieroglyphiques de Ian Pierre Valerian*, trad. Jean de Montlyard, Lyon, P. Frellon.

Whitney, Geoffrey (1586) : *A Choice of Emblemes*, Leyden, In the House of Christopher Plantyn by Francis Raphelengius.