

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

**Savoirs dans l'espace anglophone : représentations, culture, histoire
(SEARCH) EA 2325**

THÈSE présentée par :

Cezara BOBEICA

soutenue le : 8 janvier 2021

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Anglais, Littérature britannique

**Le caché et le révélé dans *Minerva Britannia*
(1612) de Henry Peacham**

THÈSE dirigée par :

M. CHARDIN Jean-Jacques

Professeur des universités, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme VÉNUAT Monique

Professeure des universités émérite, Université de Clermont-Auvergne

Mme DROUET Pascale

Professeure des universités, Université de Poitiers

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. CURELLY Laurent

Professeur des universités, Université de Haute-Alsace

REMERCIEMENTS

Voici venu le moment, au terme de cinq années de recherche, de remercier ceux qui ont contribué, de près ou de loin, à l'aboutissement de cette thèse. Mes premières pensées vont à mon directeur de thèse, le Professeur Jean-Jacques Chardin, que je remercie chaleureusement de m'avoir fait découvrir le monde merveilleux des symboles et des emblèmes. Il m'a transmis sa passion, son érudition, ainsi que le goût pour la recherche. Sa disponibilité constante, sa lecture attentive et ses conseils précieux m'ont permis de mener à bien cette thèse. Pour tout cela, et bien plus encore, je lui suis extrêmement reconnaissante.

J'aimerais également remercier Mme Paulette Choné pour ses nombreux conseils de lecture lors des Comités de suivi de thèse ainsi que de m'avoir donné l'opportunité de participer à ma première communication scientifique lors du 11^e Congrès de la Society for Emblem Studies qui a eu lieu à Nancy en 2017. Je pense également à Michaël Popelard qui m'a donné de précieuses références bibliographiques.

J'adresse également ma gratitude aux membres de l'unité de recherche SEARCH et aux enseignants du département d'anglais de Strasbourg dont la bienveillance et les encouragements m'ont portée tout au long de ces années. Je pense tout particulièrement à Anne Bandry, Monica Manolescu, Rémi Vuillemin, Hélène Ibata et Ghislain Potriquet que je remercie pour leur gentillesse et leurs conseils. Je suis également reconnaissante d'avoir eu l'opportunité de travailler au sein du département d'anglais en tant qu'attachée à la recherche où j'ai pu bénéficier d'un climat de travail serein au sein du bureau 4218-4219.

Je remercie mes collègues doctorants et docteurs qui ont chacun accepté de relire des pages de ma thèse : Irène, Juliette, Éline, Maryline, Karina, Pierre et Tim, soyez assurés de ma gratitude pour vos relectures attentives, mais aussi pour votre amitié et votre soutien dans les moments les plus difficiles. Je remercie également mon professeur de philosophie, Patrick Lang pour sa relecture et ses conseils. Je pense également ici à Sara que je remercie pour son soutien indéfectible.

Enfin et surtout, j'aimerais témoigner ma plus sincère gratitude à ma famille dont la présence et l'amour m'ont portée pendant ces années de thèse. Maman, Papa, merci de m'avoir soutenue dans les moments de doute et de m'avoir toujours poussée vers l'excellence. Catalina, Dan et Calin, j'ai toujours pu compter sur vous, pour cela et bien plus, merci. Enfin, je pense à Yashka, Zossea, Masha, Kirikou, Mishka et Dasha, mes fidèles compagnons qui ont égayé mon quotidien, parfois difficile, de thésarde.

Déclaration sur l'honneur

Declaration of Honour

J'affirme être informé que le plagiat est une faute grave susceptible de mener à des sanctions administratives et disciplinaires pouvant aller jusqu'au renvoi de l'Université de Strasbourg et passible de poursuites devant les tribunaux de la République Française.

Je suis conscient(e) que l'absence de citation claire et transparente d'une source empruntée à un tiers (texte, idée, raisonnement ou autre création) est constitutive de plagiat.

Au vu de ce qui précède, **j'atteste sur l'honneur que le travail décrit dans mon manuscrit de thèse est un travail original et que je n'ai pas eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

I affirm that I am aware that plagiarism is a serious misconduct that may lead to administrative and disciplinary sanctions up to dismissal from the University of Strasbourg and liable to prosecution in the courts of the French Republic.

I am aware that the absence of a clear and transparent citation of a source borrowed from a third party (text, idea, reasoning or other creation) is constitutive of plagiarism.

*In view of the foregoing, **I hereby certify that the work described in my thesis manuscript is original work and that I have not resorted to plagiarism or any other form of fraud.***

Nom : Bobeica Prénom : Cezara

Ecole doctorale : ED520

Laboratoire : EA2325

Date : 12 mars 2021

INTRODUCTION.....	16
PREMIÈRE PARTIE : EMBLÈMES POLITIQUES ET POLITIQUE DES EMBLÈMES, <i>MINERVA BRITANNA</i> , UN RECUEIL À LA CROISÉE DES GENRES	47
Chapitre 1 : Le portrait de la monarchie britannique dans <i>Minerva Britannia</i>	48
1. La mise en discours et en images de la figure royale.....	49
1.1. Le « manifeste visuel », héritage élisabéthain	49
1.2. Jacques, le roi-poète et la mise en discours de la figure royale	52
1.3. Basilikon Doron (1599) et le genre des miroirs aux princes	56
2. Les choix iconographiques et discursifs de Peacham	61
2.1. Un roi légitime de droit divin.....	61
2.2. <i>Rex pacificus</i>	68
3. Jacques I ^{er} , un roi idéal ?	80
3.1. La figure du roi protecteur et guérisseur	80
3.2. Le phénix, continuité(s) et rupture(s) d'un symbole royal	99
3.3. Henri, prince chevalier et les emblèmes	108
Chapitre 2 : Les enjeux politiques de la dissimulation.....	121
1. La criminalisation du caché en contexte politique : les dangers de la subversion	121
1.1. Nuit et vérité voilée	123
1.2. Calomnie et réputation des rois	128
2. La vertu de prudence	136
2.1. La prudence comme savoir pratique et vertu politique.....	136
2.2. Prudence et « dissimulation honnête »	148

3.	La raison d'État : théorie politique de la dissimulation	161
3.1.	<i>Surveillance et espionnage</i>	163
3.2.	<i>La ruse</i>	170
3.3.	<i>La patience</i>	181
DEUXIÈME PARTIE : VÉRITÉS RÉVÉLÉES PAR LE MÉDIUM DE L'EMBLÈME		186
Chapitre 1 : Dieu et les hommes : quelle relation dans les emblèmes ?.....		189
1.	La condamnation des vices qui éloignent l'homme de Dieu	189
1.1.	<i>Bavardage et excès</i>	189
1.2.	<i>Dissimulation et duplicité</i>	210
1.3.	<i>Péché d'orgueil</i>	218
2.	Le portrait du chrétien dans les emblèmes	226
2.1.	<i>La crainte de Dieu</i>	226
2.2.	<i>Un cœur honnête et une conscience tranquille</i>	231
3.	La révélation de vérités chrétiennes à travers les allégories et les mythes païens	248
3.1.	<i>Méthode allégorique et mythes païens à la Renaissance</i>	249
3.2.	<i>Foi et espérance, deux vertus théologiques révélées par le truchement de l'allégorie</i>	252
3.3.	<i>Vertu de charité et Prométhée comme figure du Christ</i>	261
Chapitre 2 : <i>Minerva Britanna</i> , un recueil d'emblèmes sacrés ?		277
1.	L'écriture « parabiblique » du recueil	277
1.1.	<i>Paratexte et intertextes bibliques</i>	278
1.2.	<i>Discours parabolique</i>	283

2.	Sur quelques métaphores bibliques	291
2.1.	<i>Dieu-jardinier</i>	294
2.2.	<i>La maladie du vice</i>	301
2.3.	<i>Le pèlerinage de la vie</i>	306
3.	La quête du Dieu caché	309
3.1.	<i>Communiquer avec le divin</i>	309
3.2.	<i>Appréhender Dieu par les figures symboliques</i>	317
3.2.1.	Le soleil, symbole de Dieu	317
3.2.2.	La révélation de Dieu par le truchement du feu et de la flamme	321
3.2.3.	<i>Manus dei</i>	325
3.3.	<i>Désir de Dieu</i>	329
4.	Les enjeux dévotionnels de l'image dans la figuration de Dieu	340
4.1.	<i>Théologie et culture visuelle après la Réforme protestante</i>	340
4.2.	<i>Image emblématique et figuration de Dieu</i>	343
Chapitre 3 : Transcender le visible et réformer le voir.....		349
1.	Dépasser la représentation pour accéder au sens caché des emblèmes	349
1.1.	<i>Symbolique et mémoire au cœur de l'entreprise de décryptage du sens</i>	349
1.2.	<i>Faire parler l'image muette</i>	358
1.3.	<i>Transcender la vision trompeuse</i>	365
2.	Méditation et regard introspectif	372
2.1.	<i>La pratique de la méditation au XVII^e siècle</i>	372

2.2.	<i>Méditer sur la finitude</i>	377
2.3.	<i>Méditer sur la nature, livre de Dieu</i>	386
3.	La nature, contemplation et rêve	397
3.1.	<i>Une nature bucolique</i>	397
3.2.	<i>Apologie du rêve rétrospectif</i>	405
TROISIÈME PARTIE : ART EMBLÉMATIQUE ET FIGURE DE L'ARTISTE.....		415
Chapitre 1 : Intertextualité et polyphonie.....		416
1.	L'imitation des modèles	417
1.1.	<i>Le mode de composition des emblèmes</i>	417
1.2.	<i>L'utilisation des sources dans Minerva Britanna</i>	419
2.	« The wide margins of the page » : l'utilisation du paratexte dans la construction du sens des emblèmes.....	428
2.1.	<i>La pratique des notes paratextuelles : citation et annotation</i>	429
2.2.	<i>La fonction du paratexte chez Peacham</i>	431
2.2.1.	Annotation et explication	432
2.2.2.	Emphase et amplification	435
3.	Polyphonie et polysémie : décentrement de la voix et du regard.....	440
3.1.	<i>Paratexte lipsien et torsion du sens des emblèmes</i>	440
3.2.	<i>Voix marginales dissonantes</i>	447
3.3.	<i>Écriture de la marge et lecture oblique</i>	451
3.4.	<i>Anamorphose et jeux de lecture</i>	453
Chapitre 2 : Mécénat, tradition rhétorique et quête d'indépendance de l'artiste		461

1. Artiste et mécène : l'idéal d'une relation réciproque	463
1.1. Dédicaces et rhétorique de l'humilité	465
1.2. Le mécène, protecteur des arts et des lettres	470
1.3. Immoralité du monde et misère des artistes	476
2. Pouvoir et art	493
2.1. La plume et le canon	493
2.2. Les pouvoirs de l'art	502
2.2.1. Le génie divin de l'artiste	502
2.2.2. Les pouvoirs immortalisants des artistes	507
2.3. Le renversement subreptice des hiérarchies	510
3. Jeu(x) et pouvoir	514
3.1. Promotion de Peacham, auteur de <i>Minerva Britannia</i>	515
3.2. La paternité royale du recueil d'emblèmes	521
3.3. « <i>Alchimy of wit</i> », anagrammes et jeux avec le langage	525
CONCLUSION	535
BIBLIOGRAPHIE	545
I. SOURCES PRIMAIRES	545
1. Ouvrages de Henry Peacham	545
2. Recueils d'emblèmes et dictionnaires iconographiques	546
3. Autres sources primaires	547
4. Sources antiques	550

5.	<i>Sources patristiques</i>	553
6.	<i>Les écrits du roi Jacques I^{er} Stuart</i>	554
II.	SOURCES SECONDAIRES	555
1.	<i>Sur Henry Peacham et son œuvre</i>	555
1.1.	Ouvrages.....	555
1.2.	Chapitres d'ouvrages et articles de revue.....	555
1.3.	Thèses.....	557
1.4.	Sitographie	558
2.	<i>Emblématique, iconographie, symbolique, rapports entre texte et image</i>	558
2.1.	Ouvrages.....	558
2.2.	Chapitres d'ouvrages.....	560
2.3.	Articles de revue.....	560
3.	<i>Le règne de Jacques I^{er} Stuart</i>	561
3.1.	Ouvrages.....	561
3.2.	Chapitres d'ouvrages.....	562
3.3.	Articles de revue.....	563
4.	<i>Secret, dissimulation et Raison d'État</i>	563
4.1.	Ouvrages.....	563
4.2.	Chapitres d'ouvrages.....	564
4.3.	Articles de revues	564
5.	<i>Éléments de contexte historique, politique, religieux et culturel</i>	565

5.1.	Ouvrages.....	565
5.2.	Chapitres d'ouvrages.....	570
5.3.	Articles de revue.....	571
6.	<i>La méditation</i>	573
6.1.	Ouvrages.....	573
6.2.	Chapitres d'ouvrages.....	573
7.	<i>Le mécénat et le statut des arts</i>	574
7.1.	Ouvrages.....	574
7.2.	Chapitres d'ouvrages.....	574
8.	<i>Ouvrages et articles de théorie critique</i>	574
9.	<i>Autres sources</i>	576
10.	<i>Dictionnaires et Bibles</i>	576
11.	<i>Thèses</i>	577
12.	<i>Sitographie</i>	577
INDEX		578
1.	<i>INDEX RERUM</i>	578
2.	<i>INDEX NOMINUM</i>	583

Figure 1 Frontispice de <i>Minerva Britannia</i> (détail), Henry Peacham, 1612	16
Figure 2 Frontispice de <i>Minerva Britannia</i> , Henry Peacham, 1612.....	32
Figure 3 Le portrait de l' <i>Armada</i> d'Élisabeth I ^{re} (1588). Huile sur bois, 97,8 x 72,4 cm, Londres, National Portrait Gallery	51
Figure 4 <i>Nisi desuper</i> , Livre I, 1	62
Figure 5 <i>Regum Maiestatem non imminuendam</i> , Livre II, 137.....	65
Figure 6 <i>Sic pacem habemus</i> , Livre I, 11	69
Figure 7 <i>Sic pacem habemus</i> , Livre II, 2, MS Royal, 1610	69
Figure 8 <i>Distantia iungo</i> , Livre II, 102	72
Figure 9 <i>Unita valebunt</i> , I, 16	75
Figure 10 <i>Auspice cælo</i> , Livre I, 15	75
Figure 11 <i>Quæ pondere maior</i> , Livre I, 44	82
Figure 12 <i>Pro Regno, et Religione</i> , Livre II, 162.....	83
Figure 13 <i>Huic ne credere tutissimum</i> , Livre II, 124	85
Figure 14 <i>Protegere Regium</i> , Livre I, 31	86
Figure 15 <i>Præmio et pœna</i> , Livre I, 43	88
Figure 16 <i>Vulnerat ille medemur</i> , Livre I, 83	89
Figure 17 <i>Rex medicus patriæ</i> , Livre I, 30.....	91
Figure 18 <i>Rex medicus patriæ</i> , Livre II, 17, MS Harleian, 1604	92
Figure 19 <i>Rex Medicus patriæ</i> , Livre II, 14, MS Royal, 1610.....	92
Figure 20 <i>Tyranni morbus suspicio</i> , Livre I, 90.....	95

Figure 21 <i>Non Honos, sed Onus</i> , Livre II, 107	97
Figure 22 <i>Is cœlebs, Urit cura</i> , Livre I, 19.....	100
Figure 23 <i>Omine meliore renascor</i> , Livre II, 3, Rawlinson Manuscript, 1603.....	101
Figure 24 <i>Omine meliore renascor</i> , Livre II, 2, Harleian Manuscript, 1604	102
Figure 25 Frise stylisée, « Carmen Panegyricum », <i>Minerva Britannia</i> , p. A4	110
Figure 26 <i>Par Achillis, Puer une vinces</i> , Livre I, 17.....	111
Figure 27 Royal 16 E XXXVIII, Catalogue of Illuminated Manuscripts, British Library	111
Figure 28 <i>Quem timuisti, timet</i> , Livre II, 108.....	114
Figure 29 <i>The Gunpowder Plot Conspirators</i> , Crispin de Passe l'Ancien, 1605, National Portrait Gallery, Londres, (200mm x 206 mm).....	122
Figure 30 <i>Sol alter, veritas</i> , Livre I, 29	125
Figure 31 <i>Candor immunis erit</i> , Livre I, 56	129
Figure 32 <i>Candor Illesus</i> , Paolo Giovio, <i>Dialogo delle imprese</i> , 1555	131
Figure 33 <i>Ira Principum : Quocunq[ue] ferar</i> , Livre II, 160	134
Figure 34 <i>Salomonis prudentia</i> , Livre I, 40	137
Figure 35 <i>In repetundos, et adultores</i> , Livre II, 115	141
Figure 36 <i>Fuga et Fuge</i> , Livre II, 26, MS Harleian, 1604	142
Figure 37 <i>In adultores</i> , Livre II, 29, MS Royal, 1610	142
Figure 38 <i>Sic bellica virtus</i> , Livre II, 203	145
Figure 39 <i>Allégorie du temps gouverné par la prudence</i> , Titien, huile sur toile, vers 1550-1565, 76x69 cm, National Gallery de Londres	147
Figure 40 <i>Nulli penetrabilis</i> , Livre II, 182	149

Figure 41 <i>Per far denari</i> , Livre II, 205	153
Figure 42 <i>Temperantia</i> , Livre I, 93	156
Figure 43 <i>Vigil utrinque</i> , Livre II, 139	164
Figure 44 <i>Ragione di stato</i> , Livre I, 22	167
Figure 45 <i>Ragione di Stato</i> , Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , 1603	167
Figure 46 <i>The Rainbow Portrait</i> , Marcus Gheeraerts le Jeune, 1600. Huile sur toile, 127x99.1 cm. Hatfield House.....	169
Figure 47 <i>Ex malis moribus bonæ leges</i> , Livre I, 34.....	173
Figure 48 <i>Ex malis moribus bonæ leges</i> , Livre II, 8, MS Royal, 1610.....	174
Figure 49 <i>Ex malis et bona</i> , Livre II, 12, MS Harleian, 1604.....	174
Figure 50 <i>Ex malis moribus bonæ leges</i> , Livre II, 10, MS Rawlinson, 1603	174
Figure 51 <i>Tandem divulganda</i> , Livre I, 38.....	177
Figure 52 <i>Consilia principum non divulganda</i> , Livre III, 4, MS Rawlinson, 1603	178
Figure 53 <i>Tandem se aperient</i> , Livre III, 5, MS Harleian, 1604.....	180
Figure 54 <i>Patientia læsa furorem</i> , Livre I, 71.....	182
Figure 55 <i>Movere levissima sensum</i> , Livre II, 178	190
Figure 56 <i>Vini Energia</i> , Livre II, 157.....	192
Figure 57 <i>Sine Cerere et Baccho</i> , Livre II, 174	194
Figure 58 <i>Nil inde insipidum</i> , Livre I, 59	196
Figure 59 <i>Et mensa habet suas leges</i> , Livre III, 4, MS Harleian, 1604	197
Figure 60 <i>Vindicta Divina</i> , Livre II, 140.....	199
Figure 61 <i>Silentii dignitas</i> , Livre II, 156.....	202

Figure 62 « Angerona », Vincenzo Cartari, <i>Imagini degli dei antichi</i> , 1556.....	204
Figure 63 « Quo tendis ? », Claude Paradin, <i>Devises héroïques</i> , 1557	206
Figure 64 « Lingua quo tendis », Gabriel Rollenhagen, <i>Nucleus emblematum selectissimorum</i> , 1611	207
Figure 65 <i>Linguam Compescito</i> , Hadrianus Junius, <i>Emblemata</i> , « <i>Emblema XLI</i> », 1565 ...	208
Figure 66 <i>Dolus</i> , Livre I, 47	211
Figure 67 <i>Inganno</i> , Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , 1603, p. 229	213
Figure 68 <i>Personam non animum</i> , Livre II, 198	215
Figure 69 <i>Sanctitas simulata</i> , Livre II, 171	217
Figure 70 <i>Deos inprimis placandos</i> , Livre I, 64	219
Figure 71 <i>Salomone pulchrius</i> , Livre II, 116	220
Figure 72 <i>Pulchritudo fœminea</i> , Livre I, 58.....	222
Figure 73 <i>Umbra tantum</i> , Livre I, 79	224
Figure 74 <i>Initium Sapientiæ</i> , Livre I, 2	227
Figure 75 <i>Atheôn exitus</i> , Livre I, 99.....	230
Figure 76 <i>Etiam hosti servanda</i> , Livre II, 135	232
Figure 77 Monnaie romaine de l'empereur Probus datant de 276 de notre ère	233
Figure 78 Monnaie romaine de l'empereur Nerva datant de 96-98 de notre ère	233
Figure 79 <i>Nusquam tuta</i> , Livre I, 4	237
Figure 80 <i>Icon Peccati</i> , Livre II, 146	239
Figure 81 – <i>Nec te quæsiveris extra</i> , Livre I, 67	241
Figure 82 <i>In vos hic valet</i> , Livre II, 166.....	244

Figure 83 <i>Nec te quæsiveris extra</i> , Joachim Camerarius, <i>Symbola et Emblemata : Centuria, quatuor</i> , XCVIII, 1604.....	245
Figure 84 <i>Piorum vita luctuosa</i> , Livre II, 110.....	246
Figure 85 <i>Cuiq[ue] et nemini</i> , Livre I, 7	253
Figure 86 <i>La Religione vere Christiana</i> , Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , 1603	254
Figure 87 Emblème XXXIX, Théodore de Bèze, <i>Icones</i> , 1581	254
Figure 88 <i>Psalmi Davidici</i> , Livre I, 9.....	258
Figure 89 <i>Divina misericordia</i> , Livre II, 189.....	262
Figure 90 <i>Quæ supra nos nihil ad nos</i> , Andrea Alciat, <i>Emblematum Liber</i> , 1531, Augsbourg	263
Figure 91 <i>O vita, misero longa</i> , Geoffrey Whitney, <i>A Choice of Emblemes</i> , 1586	264
Figure 92 <i>Undique flamma</i> , Livre I, 52.....	280
Figure 93 <i>Eternitas</i> , Livre II, 141	282
Figure 94 <i>Unum, et semel</i> , Livre II, 183	295
Figure 95 <i>Quæ plantavi irrigabo</i> , Livre I, 12	297
Figure 96 <i>Humanæ traditiones</i> , Livre I, 6.....	298
Figure 97 <i>Unum alam</i> , Livre II, 192	300
Figure 98 <i>Virtutem aut vitium sequi Genus</i> , Livre I, 49.....	302
Figure 99 <i>Esopi appologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus</i> , Samuel Brant, Bâle, 1501	303
Figure 100 <i>Super terram peregrinans</i> , Livre II, 196.....	307
Figure 101 <i>Prius ablue sordes</i> , Livre I, 10	310
Figure 102 <i>Homo Microcosmus</i> , Livre II, 190.....	312

Figure 103 <i>Ad Iesum Christum opt : Max :</i> , Livre II, 130	313
Figure 104 <i>Deus ultimum refugium</i> , Livre I, 65.....	316
Figure 105 <i>Doctrina</i> , Livre I, 26	320
Figure 106 <i>Cui cedit</i> , Livre I, 3	322
Figure 107 <i>Allah vere. i. Deus dabit.</i> , Livre I, 66	324
Figure 108 <i>Sic nos Dij</i> , Livre II, 113.....	328
Figure 109 <i>Zelus in Deum</i> , Livre II, 170	330
Figure 110 <i>Fede Cattolica</i> , Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> , 1603.....	331
Figure 111 <i>Eo magis caligat</i> , Livre II, 109	334
Figure 112 <i>His servire</i> , Livre I, 20.....	353
Figure 113 <i>Virtus Romana et antiqua</i> , Livre I, 36	354
Figure 114 <i>Ni undas ni vientos</i> , Livre I, 60.....	359
Figure 115 <i>Nec igne, nec unda</i> , Livre II, 158	360
Figure 116 <i>Somniorum Dea</i> , Livre II, 151	369
Figure 117 <i>Vita tota dies unum</i> , Livre I, 80	379
Figure 118 <i>Nec metuas nec optes</i> , Livre I, 8.....	381
Figure 119 <i>In hunc intuens</i> , Claude Paradin, <i>Devises héroïques</i> , 1557	382
Figure 120 <i>Rura mihi et silentium</i> , Livre II, 185-187	388
Figure 121 <i>Cui candor morte redemptus</i> , Livre I, 75	393
Figure 122 <i>Tanto clarior</i> , Livre I, 42	398
Figure 123 <i>In requie, Labor</i> , Livre II, 184.....	399

Figure 124 <i>Poly Olbion</i> , Michael Dryton, 1612 (frontispice).....	407
Figure 125 <i>Frise stylisée</i> , « The Author's Conclusion » (1), <i>Minerva Britanna</i> , p. 208	411
Figure 126 Référencement des sources dans <i>Minerva Britanna</i>	421
Figure 127 <i>Aula</i> , Livre II, 206-207.....	423
Figure 128 Andrea Alciat, <i>In aulicos, Emblematum libellus</i> , Paris, 1534	425
Figure 129 <i>Aureæ compedes</i> , Geoffrey Whitney, <i>A Choice of Emblemes</i> , 1586.....	426
Figure 130 <i>Labor viris convenit</i> , Livre I, 33	436
Figure 131 <i>Status humanus</i> , Livre I, 76	438
Figure 132 <i>Crimina gravissima</i> , Livre I, 48.....	448
Figure 133 <i>In Anna regnantium arbor</i> , Livre I, 13	471
Figure 134 <i>Ope mutua</i> , Livre I, 39.....	473
Figure 135 <i>Amicitia, etiam post mortem durans</i> , Geoffrey Whitney, <i>A choice of emblemes</i> , 1586	475
Figure 136 <i>Honos venalis</i> , Livre I, 97.....	478
Figure 137 <i>Sapientiam, Avaritia, et Dolus, decipiunt</i> , Livre II, 197.....	480
Figure 138 <i>Avaritia huius sæculi</i> , Geoffrey Whitney, <i>A choice of emblemes</i> , 1586	481
Figure 139 <i>Erit altera merces</i> , Livre I, 74	483
Figure 140 <i>Si nihil attuleris, ibis Homere foras</i> , Geoffrey Whitney, <i>A choice of emblemes</i> , 1586	484
Figure 141 <i>Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur</i> , Andrea Alciat, <i>Emblemata</i> , Paris, 1584.....	485
Figure 142 <i>Non alit, enecat</i> , Livre II, 200.....	487
Figure 143 <i>Negatur utrumque</i> , Livre II, 179.....	489

Figure 144 <i>Tutissima comes</i> , Livre I, 69	494
Figure 145 <i>Merenti</i> , Livre I, 24.....	496
Figure 146 <i>Quæ pondere maior</i> , Livre I, 44	498
Figure 147 <i>Hinc super hæc, Musa</i> , Livre II, 177	504
Figure 148 <i>Omnis a Deo Sapientia</i> , Livre II, 188	506
Figure 149 <i>Ulterius durabit</i> , Livre II, 161	508
Figure 150 <i>Te stante Virebo</i> , Geoffrey Whitney, <i>A choice of emblems</i> , 1586.....	512
Figure 151 <i>Epigramma Authoris</i> , Henry Peacham, <i>Minerva Britanna</i> , p. A1 ^v	523
Figure 152 « Anagramma authoris », MS Harleian, 1604, p. 36	529
 Tableau 1 Classification des citations dans <i>Minerva Britanna</i>	 430
Tableau 2 Liste des anagrammes dans <i>Minerva Britanna</i>	526

INTRODUCTION

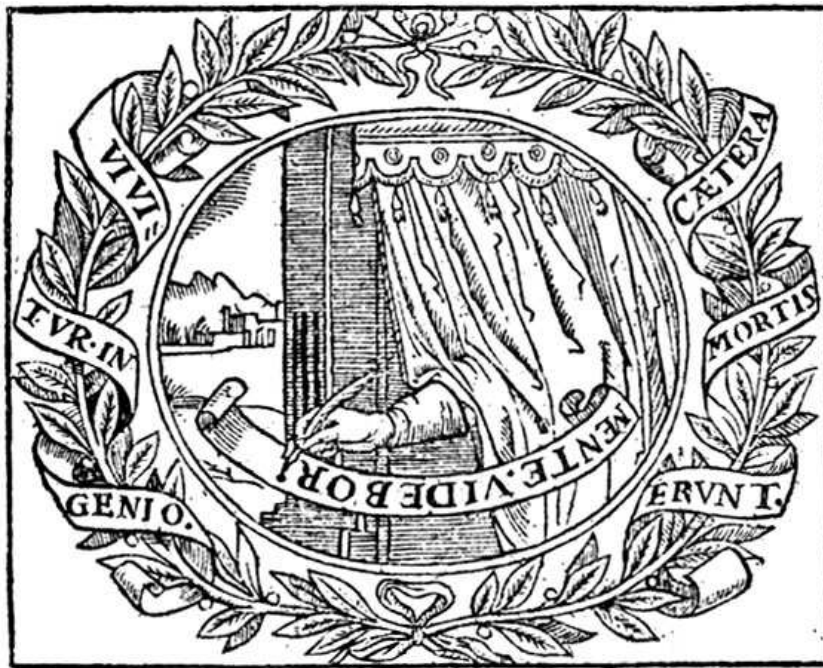


Figure 1 Frontispice de *Minerva Britannia* (détail), Henry Peacham, 1612

Depuis le début du XX^e siècle, la société moderne a révolutionné le médium visuel : cinéma, bandes dessinées, photographies, mass-médias et internet ont mis l'image au cœur des enjeux politiques, sociaux, idéologiques ou culturels. La culture visuelle de notre époque est un terreau de recherche fertile pour tous les domaines : l'histoire de l'art, l'histoire, les sciences sociales et humaines se sont intéressées aux images. Il est pourtant un domaine dont la recherche universitaire a tardé à se saisir : l'emblématique.

Dans son ouvrage majeur *Studies on seventeenth-century imagery* (1964), Mario Praz remarquait le vaste champ d'étude, largement inexploré, que constituent les emblèmes : « There lies asleep in old European libraries, chiefly in those of ecclesiastical origin, a vast literature of illustrated books which are very seldom and only cursorily consulted nowadays—the emblem literature¹ ». Si depuis, de nombreux chercheurs se sont attachés à redécouvrir ce vaste patrimoine de la culture européenne de la Renaissance, beaucoup de livres d'emblèmes restent encore « terra incognita² », pour reprendre le mot de Peter Daly, en raison de l'absence de rééditions modernes ou d'études approfondies sur ces textes. C'est notamment le cas du recueil de Henry Peacham, *Minerva Britanna* qui, depuis sa première publication en 1612, n'a connu qu'une seule réédition en *fac-simile* par John Horden en 1969 sans qu'aucune étude critique sur son livre d'emblèmes n'ait jamais été publiée.

Notre recherche sur *Minerva Britanna* se propose de combler ce manque par une étude qui s'intéressera aux enjeux politiques, moraux et emblématiques du recueil à travers le prisme inédit de la dialectique du caché et du révélé.

L'art des emblèmes : quelques remarques préliminaires

L'art de l'emblème fut initié en 1531 lorsque Heinrich Steiner, éditeur des *Emblemata* d'Andrea Alciat, décida d'ajouter des illustrations aux épigrammes latines composées par le juriste italien. La mode de l'emblème fut ainsi lancée et sa définition se cristallisa autour de la forme tripartite initiée par Steiner : un *motto*, c'est-à-dire un titre bref, généralement en latin, une image symbolique (*pictura*) et une épigramme, ou glose, supposée expliciter la relation entre les divers éléments de l'emblème, bien que l'émergence d'un sens ne soit pas toujours aisée. L'apparition des emblèmes est à comprendre dans le contexte de la redécouverte des

¹ Mario Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, p. 11.

² Peter M. Daly et Mary V. Silcox, *The modern critical reception of the English emblem*, Munich, Saur, 1991, p. 1.

Hieroglyphica d'Horapollon en 1419 qui, imprimés à Venise en 1505 et traduits en latin en 1518, eurent une influence majeure sur le développement de la méthode allégorique et, plus tard, de l'emblématique. Les hiéroglyphes égyptiens furent interprétés comme un langage symbolique, « erreur féconde¹ » qui informa l'imaginaire des siècles suivants et l'attirait pour tout ce qui relève de l'encodage symbolique.

L'apparition des emblèmes est également concomitante de la crise du langage que l'Europe traverse aux XVI^e et XVII^e siècles, selon Anne-Élisabeth Spica². Les Humanistes sont habités par une anxiété grandissante quant au pouvoir représentatif du langage et au divorce entre les choses (*res*) et les mots (*verba*), symptomatique de « la perte du langage parfait³ » et de la déchéance humaine après la Chute. L'image, dotée de signification, vient ainsi parer aux limites du langage ; elle est une « parleuse muette⁴ », et non plus seulement *res picta*, mais *res significans* selon Albrecht Schöne⁵. En cela, l'emblème intègre et dépasse l'idéal antique de l'*ut pictura poesis* dans la mesure où non seulement les mots peignent des images, mais les *picturae* deviennent éloquentes⁶.

L'emblème se caractérise par un assemblage d'éléments reposant sur deux codes sémiotiques différents – image et texte – dont la mise en relation par l'auteur est à première vue opaque. Un effort herméneutique est requis de la part du lecteur/observateur⁷ pour trouver le

¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort : Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, A.-G. Nizet, 1988, p. 104.

² Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996, chap. II « Une crise du signe », pp. 45-90.

³ *Ibidem*, p. 58. Spica ajoute que « [c]ette mythique langue adamique représente la parfaite adéquation de la chose et du mot : ce dernier est l'image essentielle de celle-là, le mot est symbole de la chose et garantie de sa signification ». *Ibidem*, p. 56.

⁴ Claude-François Ménéstrier, *L'art des emblèmes*, Lyon, Benoît Coral, 1662, p. 1.

⁵ Peter Daly montre que Schöne plaide pour la primauté de l'image dans l'interprétation de l'emblème car c'est par elle que l'emblème se dote d'un statut ontologique à part. Peter M. Daly, *Literature in the Light of the Emblem : Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto ; Buffalo ; Londres, University of Toronto Press, 1998, p. 45.

⁶ C'est ce que Marc Fumaroli appelle *muta eloquentia* ou rhétorique silencieuse dans son ouvrage *L'École du silence* (1994), sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre travail.

⁷ Dès l'adresse au lecteur, Peacham souligne que les emblèmes ne se donnent pas uniquement à lire, ils appellent à être regardés : « I have heere (kind Reader) sent abroad unto thy view, this volume of *Emblemes* ». Henry Peacham, *Minerva Britanna*, Londres, Walter Dight, 1612, p. A3. Les emblèmes requièrent donc un lecteur qui se fait également observateur, les deux rôles étant superposables d'ailleurs. Nous choisissons l'expression « lecteur/observateur », que nous préférons à celle de « lecteur/spectateur », en raison du rôle actif que doit jouer le lecteur d'emblèmes dans la construction du sens. Au cours de notre travail, lorsque nous parlons du lecteur des emblèmes, nous sous-entendons toujours le « lecteur/observateur ».

sens ou les sens de l’emblème, exercice aussi difficile que ludique. Notons à ce titre la définition que donnait Geoffrey Whitney de l’emblème en rappelant l’origine étymologique du terme :

To set in, or To put in : properlie ment by suche figures or workes, as are wroughte in plate, or in stones in the pavementes, or on the waules, or suche like, for the adorning of the place : havinge some wittie devise expressed with cunning woorkemanship, somethinge obscure to be perceived at the first, whereby, when with further consideration it is understood, it maie the greater delighte the behoulder¹.

Lire un emblème et le comprendre c’est donc participer activement au processus de construction du sens car la combinaison entre texte et image doit conduire à l’émergence d’un sens aux moyens de l’allégorie.

Le message des emblèmes est global et c’est en cela que l’emblème se distingue de l’*impresa*, ou devise, art qui se développe en Italie à partir du XIV^e siècle et se trouve utilisé par les nobles, notamment lors des grands tournois de chevalerie, pour orner leurs boucliers. L’*impresa* est donc individuelle, là où l’emblème est universel. Nous aurons l’occasion de montrer à ce sujet que Peacham n’hésite pas à transformer des *imprese* en *emblèmes*, ce processus d’emblématisation s’appliquant aussi bien aux blasons héraldiques qu’aux bestiaires médiévaux ou aux mythes antiques. De ce point de vue, l’emblème apparaît comme globalisant : il digère et transforme indifféremment sources antiques et chrétiennes et délivre un message de nature morale. Toutefois les emblèmes ne se limitent pas à une fonction éthique, comme le note Nicolas Manning, « [emblems] could also be works of social satire, esoteric science, philology, or libidinous speculation² ».

Le plaisir pour l’obscurcissement du sens dont témoigne le genre emblématique³ est à replacer dans l’*épistémè* de la période qui nous préoccupe, à savoir les premières années du XVII^e siècle et la Renaissance plus généralement. L’*épistémè*, selon la définition de Michel

¹ Whitney’s Choice of Emblems : A Fac-simile Reprint, éd. Henry Green, Londres, Lovell Reeve & Company, 1866, p. ix.

² John Manning, *The Emblem*, Londres, Reaktion Books, 2003, p. 20.

³ Le terme « genre emblématique » ne vise aucunement à donner l’impression d’un art parfaitement homogène et codifié. La définition de l’emblème est hautement problématique car tous les recueils se revendiquant comme « emblématiques » n’obéissent pas à la norme tripartite (*emblema triplex*) en place depuis 1531. Il existe des emblèmes dits « nus » qui ne comportent pas d’images. Il y a par ailleurs beaucoup d’ouvrages de nature emblématique, et il faudrait donc parler davantage d’un « stratagème rhétorique » plutôt que de genre selon Daniel Russell. Voir son article : « Emblème et mentalité symbolique », *Littérature*, vol. 78 / 2, 1990, p. 12. D. Russell, dans la lignée de Holger Homann, met donc en garde contre une définition totalisante de l’emblème et propose de considérer chaque recueil d’emblèmes comme la manifestation unique d’une culture et d’une période donnée.

Foucault, désigne le système conceptuel qui voit naître les savoirs d'une époque donnée¹. À la Renaissance, elle se caractérise, entre autres, par l'idéal d'un monde ordonné et la recherche de similitude qui se traduit par un rapport d'analogie, ainsi que le montre Foucault dans *Les Mots et les Choses* (1966)². Dans le même ordre d'idées, le monde est conçu comme système de signes appelés à être interprétés. Tout est perçu comme lisible et donc signifiant, il n'y a pas de différence entre le vu et le lu ; c'est ce que les Anciens appelaient *mundus significans*, concept que Thomas M. Greene a notamment étudié en relation avec la période de la première modernité³. L'univers signifiant de la Renaissance est habité de symboles, d'allégories et d'images qui fondent un vocabulaire rhétorique, symbolique et iconographique que les emblèmes contribuent à fixer sous la forme d'un langage visuel et codifié⁴.

Pour aborder l'*épistémè* de la Renaissance, il est nécessaire, comme le souligne Michael Bath, de comprendre comment les lecteurs de l'époque appréhendaient le « système signifiant » dans lequel s'intègrent les emblèmes⁵. Que comprenait le lecteur d'un emblème qui mettait en scène un crocodile cherchant à manger le miel d'une ruche et que seul le safran permet de

¹ « Tous ces phénomènes de rapport entre les sciences ou entre les différents discours dans les divers secteurs scientifiques qui constituent ce que j'appelle *épistémè* d'une époque », déclare Michel Foucault dans : « "Sur la justice populaire, débat avec les maos", Entretien de 1972 », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 1239.

² Parmi les quatre « similitudes » que Foucault étudie (La convenance, l'émulation, l'analogie, et le couple sympathie-antipathie), c'est l'analogie, figure de rapprochement par similitude, qui décrit le mieux le rapport d'équivalence entre l'État et la famille et, par extension, le roi et le père de famille. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2005, chap. II « La prose du monde », p. 36-38.

³ « The *mundus significans* for most literate societies is a vast, untidy, changeful collection of techniques of meaning, expressive devices feasible for communication, a vocabulary grounded in the spoken and written language but deriving its special distinctness from the secondary codes and conventions foregrounded at its given moment ». Thomas M. Greene, *The light in Troy : imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 20.

⁴ Charles Moseley écrit à ce sujet : « The pictorial vocabulary emblems established rapidly became a Europe-wide visual language : designs and images are repeated endlessly, sometimes keeping a standard significance, sometimes with that standard significance skewed, modified, or applied to a special purpose ». Charles Moseley, « "Look on this picture and on this", or "Words, words, words" ? », in *L'image brisée aux XVI^e et XVII^e siècles / Breaking the image in the Renaissance*, eds. Christian Belin, Agnès Lafont et Nicholas Myers, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 108-109.

⁵ Michael Bath, *Speaking pictures : English emblem books and Renaissance culture*, Londres ; New York, Longman, 1994, pp. 28-29.

protéger¹ ? Que signifiait l'écrevisse qui tient une plume entre ses pinces² ou la raie emprisonnée dans une seine³ ?

Pour reconstruire le système symbolique sous-jacent aux emblèmes, il nous faut comprendre la « mentalité symbolique⁴ » des lecteurs/observateurs. Celle-ci était nourrie par un grand nombre d'ouvrages qui définissent le sens des symboles. Plusieurs ouvrages et dictionnaires, que Peacham connaissait et dans lesquels il puisa abondamment, codifient en effet la lecture symbolique du monde à la Renaissance. On trouve, entre autres, les *Hieroglyphica* de Valeriano⁵, parus à Bâle en 1556, l'un des premiers dictionnaires des allégories et des symboles qui s'attache à présenter l'héritage antique par le prisme du dogme chrétien. L'*Iconologia* de Cesare Ripa est également une source majeure, dont Peacham semble avoir utilisé l'édition illustrée de Rome (1603) et non la première, datant de 1593, comme le prouvent les nombreux emprunts iconographiques que nous aurons l'occasion d'étudier en détail dans notre travail. Parmi la multiplicité d'ouvrages qui informent le langage symbolique des emblémistes, on peut citer aussi les *Adages* d'Érasme, les Fables d'Ésope, les manuels d'héraldique, les recueils de lieux communs, les *compendiæ* et autres florilèges qui existaient à la Renaissance. On peut noter enfin la circulation d'images symboliques entre les recueils d'emblèmes eux-mêmes, phénomène intericonique⁶ dont nous verrons les implications tout au long de notre recherche.

Lire un emblème requiert donc un effort herméneutique et fait appel aux connaissances du lecteur/observateur, ainsi qu'à sa mémoire. La reconnaissance des sources utilisées par l'auteur repose sur la connivence culturelle partagée avec ses lecteurs et sur le plaisir que prennent ces derniers à l'exercice de quête des intertextes implicites ou explicites qui sous-tendent la création de l'emblème.

¹ Il s'agit de l'emblème *Inani impetu* (154) dans *Minerva Britanna*.

² *Scripta non temere edenda* (57).

³ *Patientia læsa furorem* (71).

⁴ Daniel Russell, *Emblème et mentalité symbolique*, op. cit., pp. 11-21.

⁵ Dans son traité *Graphice* (1612), publié la même année que *Minerva Britanna*, Peacham fait référence à Valeriano plusieurs fois. Henry Peacham, *Graphice or the most auncient and excellent art of Drawing, and Limning, disposed into three Bookes*, Londres, W. S. pour John Browne, 1612, pp. 116 et 117.

⁶ Le concept d'intericonicité désigne la relation entre plusieurs images, ou la présence d'une image dans une autre. Voir à ce sujet : Mathilde Arrivé, « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes », *E-rea [En ligne]*, vol. 13 / 1, décembre 2015.

Genèse et structure de *Minerva Britannia*

Le nom de Henry Peacham résonne encore aujourd'hui dans les cercles shakespeariens grâce à son illustration d'une scène de *Titus Andronicus*, la première connue à ce jour d'une représentation d'une pièce de Shakespeare. Né dans une famille plutôt modeste en 1578, Peacham a fait ses études supérieures au Trinity College à Cambridge pour devenir *Master of Arts*¹ en 1598². Pour autant, malgré de brillantes études, il n'a jamais pu exercer que des fonctions d'enseignant dans des écoles publiques ou de précepteur auprès de riches familles. Pour échapper à ce quotidien, Peacham s'est adonné à sa passion pour l'écriture et le dessin³.

Auteur de plusieurs traités sur l'art du dessin, Peacham, comme tout homme cultivé de son époque, s'intéresse également à la politique et aux controverses religieuses et n'hésite pas à donner son avis sur des sujets aussi variés que la musique, l'art militaire, la pêche ou encore la mode vestimentaire. Dans sa collection d'épigrammes *The More the Merrier* (1608), Peacham décrit ses nombreux talents sur un ton humoristique en se comparant à la Cathédrale Saint-Paul de Londres :

Author de seipso

This head of mine with sundry humors fraught,
To spacious Poules I have resembled oft,
Wherein, the Quier, for my soules saluation,
At morne and even, I make my Meditation,
My Musicke takes another place, hard by,
Next painting, guilding and my Imagerie :
Compriz'd a great deale though in narrower roomes,
Then either th'Organes, or those stately tombes,
Descending downe a world of Fancies walke,
Of traffique these, of warre the other talk [...] ⁴.

¹ C'est l'équivalent de la maîtrise en France.

² Pour une biographie très détaillée sur la vie de Peacham, voir la thèse de Margaret Pitman : *Studies in the works of Henry Peacham*, Université de Londres, 1931. Les ouvrages d'Alan Young et Robert Cawley comprennent également d'importants renseignements biographiques et bibliographiques sur l'auteur : Alan R. Young, *Henry Peacham*, Boston, Twayne Publishers, 1979 ; Robert R. Cawley, *Henry Peacham : His Contribution to English Poetry*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1971.

³ Dans l'adresse au lecteur de son traité *Graphice*, Peacham souligne sa passion pour le dessin dès le plus jeune âge : « the very same Nature acquainted me withall from a child, and such as in practise I have ever found most easie and true ». Henry Peacham, *Graphice or the most auncient and excellent art of Drawing, and Limming, disposed into three Bookes*, op. cit., p. A3^v.

⁴ Henry Peacham, *The More the Merrier containing : Threescore and odde head-lesse Epigrams, shot, (like the Fooles bolt) amongst you, light where they will*, Londres, Geoffrey Chorleton et Thomas Man, 1608, « Epigram 43 ».

Son traité d'éducation destiné aux gentilshommes, *The Compleat Gentleman* (1622), est sans doute l'ouvrage le plus connu de Peacham et celui qui marqua un tournant décisif dans sa carrière¹, car non seulement il lui donna une légitimité en tant qu'auteur, mais il lui permit, après sa publication de trouver enfin plusieurs mécènes².

C'est pourtant dans l'art emblématique que Peacham s'illustra le mieux et qui lui offrait la possibilité de conjuguer sa passion et pour le dessin, et pour l'écriture³. La composition d'emblèmes, simple récréation pour d'autres, devint pour Peacham presque une profession⁴, l'auteur cultivant certainement l'espoir d'échapper par là à une carrière de maître d'école qui lui déplaisait fortement⁵.

Notre recherche se concentre sur le seul livre d'emblèmes publié de Henry Peacham, *Minerva Britanna* qui paraît en 1612⁶ sous les presses de Walter Dight (1590-1627), imprimeur spécialisé dans les ouvrages avec des gravures. Le recueil se présente comme une illustration de certains passages choisis du *Basilikon Doron*⁷. *Minerva Britanna* est la quatrième version

¹ Le traité a été édité quatre fois au cours du XVII^e siècle, en 1622, 1627, 1634 et en 1661.

² Pitman note à propos du traité de Peacham : « The publication of Peacham's longest and best known work *The Compleat Gentleman* in 1622 seems to be the highwater mark of his career. From his own remarks and from the general tone of this book [...] we may assume that he had plenty of friends, and, lacking neither patrons nor employment, was prepared to look upon life with contented optimism ». Margaret Pitman, « Studies in the works of Henry Peacham », *op. cit.*, p. 80.

³ « The emblem form seems to have had an irresistible attraction for him ». Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, New York, Octagon Books, 1970, p. 72.

⁴ « [...] for most, the fashion provided a casual occupation, for Peacham it was almost a profession ». *Ibidem*, p. 69.

⁵ « Teaching being one of the most laborious callings in the World, and the *Schoole* well termed *Pistrinum Paedagogicum* », écrit Peacham dans son traité *The Truth of Our Times : Revealed out of One Mans Experience, by Way of Essay*, Londres, James Becket, 1638, p. 19.

⁶ Le livre est entré dans le *Stationers' Register* le 9 août 1611 : « Entered for his Copy under th[e] [h]andes of the wardens, to be printed when hee hath further Authority, A booke called, *MINERVA Britanna or a garden of heroycall devises, furnished and adorned with Emblemes and Impresas of sundry natures*, newly devised, moralized, and published by HENRY PEACHAM master of the Artes ». *A transcript of the Registers of the Company of Stationers of London ; 1554-1640*, vol. 3, éd. Edward Arber, Londres, Privately printed, 1876, p. 208[b].

⁷ L'édition que Peacham utilisa est celle de 1603, édition révisée et augmentée par rapport à la version de 1599 et qui fut référencée dans le *Stationers' Register* le 28 mars 1603. *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 19-20. Peacham ne perdit pas de temps puisqu'il présenta quelques emblèmes lors de la visite de Jacques I^{er} à Hinchbrook du 27 au 29 avril 1603. Cette idée lui fut suggérée par James Montague, alors doyen du Sidney Sussex College, celui-là même qui, quelques années plus tard sera chargé par le roi Jacques d'éditer et de préfacier ses œuvres complètes en 1616. Voici comment Peacham formule son projet littéraire et artistique dans l'épître dédicatoire au manuscrit de 1604, adressée au roi Jacques : « When I had clearly seen not so long ago that

de ce projet artistique que Peacham entama dès 1603. Trois autres versions manuscrites (1603, 1604 et 1610) existent avec des différences parfois notables entre elles tant dans les images que dans les épigrammes latines. Les emblèmes des versions manuscrites obéissent à la structure tripartite conventionnelle : un *motto*, une image et une glose en latin de quatre vers. À la différence des deux premiers manuscrits qui ne furent certainement jamais présentés à leur dédicataire (le roi Jacques et le prince Henri), le recueil de 1610 a d’emblée été pensé pour être offert au prince de Galles¹ : les *picturæ* sont coloriées et l’ensemble est très soigné, contrairement aux ratures et aux imperfections des premières versions.

Dans l’édition publiée de *Minerva Britanna*, Peacham choisit d’écrire les gloses en anglais. En outre, dans la version publiée Peacham utilise des petits bois pour ses gravures tandis que dans les versions manuscrites, les *picturæ* étaient dessinées à la main. L’emblémiste reprend certaines des images des versions antérieures, parfois en les modifiant. Les *mottos* connaissent également des variantes et, fait intéressant, Peacham cite sous les épigrammes anglaises les quatrains latins de ses manuscrits, provenant surtout de la version manuscrite de 1610. S’instaure ainsi un dialogue entre les manuscrits et la version publiée dont nous aurons l’occasion de souligner les enjeux au cours de notre travail.

Par ailleurs, les versions manuscrites reproduisent fidèlement la structure tripartite du *Basilikon Doron*² tandis que dans *Minerva Britanna*, Peacham préfère une structure en deux parties bien équilibrées, 100 emblèmes dans la première et 104 dans la deuxième, se rapprochant par là de la structure traditionnelle en deux centuries de certains livres d’emblèmes. Les deux parties du recueil sont séparées par un poème liminaire que l’auteur adresse à sa Muse et l’ouvrage se conclut par *The Author’s Conclusion*, poème onirique qui prend la forme d’une vision diurne.

one or two of our emblems, O Highest king, would be accepted with ready hand by your majesty (while you were on your way to London via Huntington), exulting in my new enthusiasm or rather boldness, I ventured indeed to turn your *Royal Gift* into emblems. This is certainly a novel undertaking, arduous and worthy of any Apelles. However, I did not proceed rashly, but the advice, indeed the persuasion of, the best scholars [...] ». Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, p. 232.

¹ En 1610, Henri reçut le titre de prince de Galles et comte de Chester, réunissant ainsi pour la première fois les deux titres anglais et écossais en sa personne.

² Le *Basilikon Doron*, traité de morale politique rédigé par Jacques VI d’Écosse en 1599 à l’attention de son fils, est organisé sous forme de trois livres qui portent sur les différents devoirs du monarque : « Of a Kings Christian duetie towards God », « Of a Kings duetie in his office » et « Of a Kings behaviour in indifferent things ».

Du point de vue thématique, le recueil est très riche et aborde de nombreux sujets dans des domaines aussi variés que l'art de gouverner, la guerre, la culture de la soie, le commerce maritime, les vices et les vertus. Une certaine évolution dans l'organisation thématique du recueil est à noter puisque la première partie est fortement liée au *Basilikon Doron*, comme le prouve l'abondance de citations marginales tirées du traité. Par ailleurs, la première partie du recueil traite avant tout de sujets politiques, tandis que la deuxième partie semble s'émanciper quelque peu de l'autorité du traité de Jacques pour présenter des emblèmes qui traitent plutôt des vices et des vertus ainsi que de la condition des artistes.

Lorsque *Minerva Britanna* paraît à Londres en 1612, le genre emblématique est encore assez peu développé en Angleterre du fait du retard technologique en matière d'imprimerie par rapport au continent¹. Dans son adresse au lecteur, Peacham souligne le caractère extraordinaire de son recueil écrit en anglais et précédé uniquement par *A Choice of Emblemes* de Geoffrey Whitney (1586)² :

For except the collections of Master *Whitney*, and the translations of some one or other else beside, I know not an *Englishman* in our age, that hath published any worke of this kind : they being (I doubt not) as ingenious, and happy in their invention, as the best French or Italian of them all³.

Les pages introductives du *Minerva Britanna* témoignent également de la grande connaissance du genre emblématique dont dispose l'auteur. Peacham est familier des figures tutélaires (« *Alciat, Sambucus, Junius, Reusnerus, and others*⁴ »), ainsi que de la théorisation sur les emblèmes :

¹ Peacham remarque à ce propos dans son traité de 1606 *The Art of Drawing* : « How necessarie a skill drawing or painting is ; & howe manie waies the use thereof is required [...], how rare the perfection of it amongst us, every man may perceive, when scarce England can afford us a perfect penman or good cutter, (I speak not of the pencil wherein our Maisters may compare with any els in Europe) in respect of the dutchmen and other strangers [...] ». Henry Peacham, *The art of drawing with the pen, and limning in water colours, more exactlie then heretofore taught and enlarged : with the true manner of Painting upon glasse, the order of making your furnace, Annealing, etc.*, Londres, Richard Braddock, 1606, p. A2^v.

² Peacham ne connaissait sans doute pas le manuscrit de Thomas Palmer, *Two hundred pooses*, premier livre d'emblèmes anglais composé en 1566, mais jamais publié. Son recueil fut édité pour la première fois par John Manning en 1988. Voir : *The emblems of Thomas Palmer : two hundred poosees, Sloane MS 3794*, éd. John Manning, New York, AMS Press, 1988.

³ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A3.

⁴ *Ibidem*, p. A3^v.

It is not my intent here (which I might well doe) to discourse at large of the Nature and Libertie of Embleme, wherein it differeth from the Impresa ; because hereein I have beene already prevented by others [Paulius Jovius, Sambucus, Mr. Sam. Daniell]¹.

Fort de la tradition emblématique qui le précède, Peacham compose un recueil qui se distingue par sa variété et la grande sensibilité politique de l'auteur dont le regard sur les premières années du règne jacobéen est un témoignage percutant.

Écrite à une période charnière de l'histoire britannique, l'œuvre de Peacham est parcourue des débats sociétaux² de l'Angleterre du début du XVII^e siècle et il nous faut brièvement la situer dans le contexte historique qui la voit naître. En 1603, lorsque Peacham entame l'écriture de son premier manuscrit, l'Angleterre vit une transition politique et intellectuelle importante. L'ère élisabéthaine et la dynastie des Tudors s'achèvent le 24 mars 1603 sur une note d'incertitude et de désarroi. Élisabeth I^{re}, surnommée la Reine vierge, ne laissa ni héritier, ni successeur désigné pour le trône d'Angleterre³. L'arrivée de Jacques comme roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande ne faisait pas l'unanimité⁴ et les débuts de l'ère jacobéenne furent semés d'embûches⁵ pour ce roi « étranger » et fils d'une traîtresse⁶. Comme le souligne James Craigie, le nouveau roi était une figure bien obscure⁷ par rapport à une reine

¹ *Ibidem*.

² Nous utilisons l'expression « débat sociétal » pour faire référence à toutes les idées et conceptions en cours dans une société à une époque donnée. Il peut s'agir ainsi d'idées politiques, mais également des mœurs et des valeurs prônées par la société en question.

³ Comme le prouve la correspondance sur près de trente ans entre le roi Jacques et la reine Élisabeth, le choix de la reine s'était porté assez naturellement vers son cousin et filleul. Jacques VI, alors roi d'Écosse, eut à cœur d'apparaître comme l'héritier légitime du trône d'Angleterre aux yeux de sa tante et marraine. Mais son insistance, ses négociations secrètes avec le Pape et des soupçons de trahison, peuvent en partie expliquer pourquoi la reine ne rendit jamais officiel le choix de son héritier. On peut lire à ce sujet l'article de Sabrina Juillet Garzon, « La correspondance entre Élisabeth I^{re} et Jacques VI comme base d'une future unité britannique », *La Clé des Langues [en ligne]*, septembre 2011. Pour la correspondance entre la reine et Jacques VI d'Écosse, se référer à : *Letters of Queen Elizabeth and King James VI of Scotland*, éd. John Bruce, Londres, J. B. Nichols and Son, 1849.

⁴ En 1594, paraît sous le pseudonyme de « Doleman » le livre d'un Jésuite qui prouve par une série de raisonnements plausibles que l'héritier légitime est l'Infante d'Espagne – une héritière catholique donc. Robert Parsons, *A Conference about the Next Succession of the Crown of England*, Amsterdam, R. Doleman, 1594.

⁵ Après la mort d'Élisabeth I^{re} le 24 mars 1603, Jacques VI d'Écosse est couronné roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande le 25 juillet 1603. Néanmoins, une épidémie de peste retarda la procession jusqu'au 15 mars 1604.

⁶ Reconnue coupable de complot contre la souveraine anglaise, Marie Stuart, la mère de Jacques I^{er}, avait été exécutée le 8 février 1587.

⁷ « [Elizabeth's] successor was a comparatively obscure prince, called from the oversight of one of Europe's minor kingdoms where on the fringes of civilisation he had ruled over a turbulent and poverty-stricken people ». *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 2, *op. cit.*, p. 2.

associée à la grandeur de l'empire naissant. Complots¹, coups d'État déjoués² et mésententes avec le Parlement³, tels sont les principaux défis que le roi Jacques dut relever dès les premières années de son règne.

Le corpus de Peacham se fait l'écho de certaines de ces inquiétudes. En somme, *Minerva Britanna* est une œuvre qui témoigne de la société, des mœurs et des courants théologico-politiques de son époque. À la manière de Stendhal qui disait que le « roman est un miroir qui se promène sur une grande route⁴ », Peacham promène⁵ son livre d'emblèmes au sein de la société jacobéenne qu'il invite à se mirer dans les portraits allégoriques qu'il lui tend. Habité par une profonde nostalgie du règne d'Élisabeth, Peacham lit le règne du premier Stuart à la lumière des idéaux du règne précédent.

État de l'art sur l'œuvre de Henry Peacham

Monographies et articles sur l'œuvre de Peacham⁶

Les premiers travaux de recherche menés sur le livre d'emblèmes de Peacham, s'ils reconnaissent le caractère novateur de l'œuvre, soulignent les talents discutables de l'auteur. Rosemary Freeman attire l'attention sur la piètre qualité artistique des emblèmes, que ce soit celle des planches ou celle des épigrammes, et estime que les emblèmes parviennent toutefois

¹ Dès la fin de l'année 1603, deux complots sont déjoués, le *Bye Plot* (conspiration accessoire) et le *Main Plot* (conspiration principale), menés par Walter Raleigh et Lord Cobham.

² Le complot le plus médiatisé de l'époque jacobéenne fut la Conspiration des Poudres (*Gunpowder Treason Plot*) de 1605. Conduit par Sir Robert Catesby, cet attentat déjoué de justesse visait à tuer le roi en faisant sauter le Parlement.

³ Jacques I^{er} prorogea le premier Parlement dès le 7 juillet 1604, marquant ainsi les débuts d'une relation hostile avec le Parlement, qui aboutit à sa dissolution en 1614 et à un règne sans Parlement de 1614 à 1621. Sur les relations tendues entre le roi Jacques et le Parlement, se référer à l'article de J. Pauline Croft, « The English Throne », in *King James*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 48-68, ainsi qu'à celui d'Alan Stewart, « Purging Troubled Humours : Bacon, Northampton and the Anti-Duelling Campaign of 1613-1614 », in *The Crisis of 1614 and the Addled Parliament : Literary and Historical Perspectives*, eds. Stephen Clucas et Rosalind Davies, Basingstoke, Ashgate, 2002, pp. 84-97.

⁴ Stendhal, *Le rouge et le noir : chronique de 1830*, éd. Michel Crouzet, Paris, Flammarion, 1991, p. 419.

⁵ Dans son adresse au lecteur, Peacham utilise l'image du voyageur prudent pour évoquer son projet littéraire : « And in truth the bearer heerein doth but as the Travailer, that changeth his Silver into Gold, carry about his affection in a narrow roome, and more safely ; the vlew rather bettered then abated ». Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A3^v.

⁶ Pour un résumé des travaux menés sur *Minerva Britanna*, on pourra se référer aux pages consacrées à Henry Peacham dans : Peter M. Daly et Mary V. Silcox, *The modern critical reception of the English emblem*, op. cit., pp. 104-113.

à transmettre le sens voulu de manière efficace¹. Dans la même veine, John Horden, auteur de la réédition en *fac-simile* de *Minerva Britannia* en 1969, considère le recueil avec condescendance en insistant sur le manque de profondeur des emblèmes : « Though Peacham's emblems reflect their author's many-sided personality, they are fundamentally unsophisticated and lacking in depth² ». Ces critiques plutôt négatives ont été remises en cause par des recherches plus récentes, notamment celles d'Alan Young³ et de Michael Bath⁴, qui se sont concentrées sur le projet artistique et politique de Peacham dans le contexte jacobéen pour montrer comment l'auteur cherchait à s'attirer les faveurs du nouveau roi en mettant en emblèmes son traité politique. Les études de Young et de Bath ont contribué à redonner au recueil de Peacham une place méritée au sein du corpus emblématique :

Undoubtedly *Minerva Britannia* is the most important published English emblem book prior to that of Francis Quarles. Its woodcuts may be competent rather than distinguished, but their mere existence is a considerable tribute to Peacham and his printer, given the difficulties in England facing anyone who wished to publish an illustrated book in the early 1600s⁵.

Mason Tung s'est quant à lui intéressé aux nombreuses sources utilisées par Peacham dans le recueil. Il a notamment montré le processus d'emblématisation des devises héraldiques, des *imprese* de Typotius, Giovio, et de Ruscelli entre autres. Tung insiste aussi sur la manière qu'a Peacham de transformer les personnifications de Cesare Ripa en emblèmes et de puiser abondamment dans les *Symbola & Emblemata* de Camerarius notamment pour modeler ses emblèmes qui s'inspirent de la nature⁶. Nous aurons également l'occasion, à plusieurs moments de notre thèse, de montrer l'importance du *Mikrokosmos* de Laurent Van Haecht pour le recueil.

¹ R. Freeman note : « On the whole, the verse shows at best advantage in its context, as a contributory factor to the emblem book, and has little to recommend it outside that framework ». Elle ajoute également : « Peacham drew the designs himself and, though crude and simple in outline, they make his points effectively ». Quelques lignes plus loin, concernant les talents artistiques de Peacham, Freeman souligne : « The other figures have a vitality which makes not very good drawing convincing ». Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, *op. cit.*, p. 75.

² Henry Peacham, *Minerva Britannia*, éd. John Horden, Londres, Scholar Press, 1969.

³ Daniel Russell, « The emblem and authority », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4 / 1, 1988, pp. 81-86.

⁴ Michael Bath, *Speaking pictures*, *op. cit.*

⁵ Alan R. Young, *Henry Peacham*, *op. cit.*, p. 56.

⁶ Parmi les travaux de Tung sur *Minerva Britannia*, on peut citer entre autres : « From Impresa to Emblem : Peacham's use of Typotius's *Symbola* and Other Impresa Collections in *Minerva Britannia* », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 3 / 1, 1988, pp. 79-100 ; « From Heraldry to Emblem : A Study of Peacham's Use of Heraldic Arms in *Minerva Britannia* », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*,

Thèses de doctorat

Il existe six thèses consacrées à Henry Peacham mais une seule traite exclusivement de *Minerva Britanna* (celle de Julie Corre), le recueil n'étant cité et analysé que très ponctuellement dans les autres travaux de recherche. La thèse de Margaret C. Pitman, *Studies in the Works of Henry Peacham*, présentée à Londres en 1931, est la première recherche universitaire menée sur Peacham. Ce travail est une source indispensable notamment pour les informations biographiques très détaillées que M. Pitman a réussi à recueillir, ainsi que pour le panorama bibliographique très complet qu'elle établit.

Harold P. Levitt s'est quant à lui intéressé aux écrits politiques de Peacham par l'étude détaillée des pamphlets écrits entre 1638 et 1642¹. Levitt révèle un écrivain profondément impliqué dans les débats politiques et religieux de son époque qui n'hésite pas à prendre violemment à parti les puritains qu'il considère comme des ennemis de l'Église établie et de la stabilité de l'État, point de vue dont *Minerva Britanna* se fait l'écho.

James D. Clark est l'auteur d'une thèse non publiée sur les sources bibliographiques de *Minerva Britanna*, présentée à l'Université de Leeds en 1977 sous le titre *Henry Peacham's Minerva Britanna (1612) : A Bibliographical Description and Analysis*².

Robyn P. Andrews a œuvré à une édition critique du traité le plus important de la carrière de Peacham, *The Compleat Gentleman*³. Andrews s'attache à montrer le contexte historique et

vol. 3 / 1, 1987, pp. 86-93 ; « From Personifications to Emblems : A Study of Peacham's Use of Ripa's *Iconologia* in *Minerva Britanna* », in *The English Emblem and the Continental Tradition*, AMS, New York, Peter M. Daly, 1988, pp. 109-150 ; « From Natural History to Emblem : A study of Peacham's use of Camerarius's *Symbola & Emblemata* », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 1 / 1, 1986, pp. 53-78. Nous aurons l'occasion de revenir aux différents travaux de Tung au cours de notre thèse.

¹ Harold Paul Levitt, *The political writings of Henry Peacham*, thèse non publiée, New York University, 1968.

² Malheureusement, après confirmation des bibliothécaires de l'Université de Leeds, aucun exemplaire n'a pu être retrouvé. Pour le contenu de la thèse, nous pouvons seulement nous appuyer sur le bref résumé donné par Alan Young : « Provides a detailed analysis of the manner and production of Peacham's emblem book and discusses the significance of the bibliographical variants among extant copies ». Alan R. Young, *Henry Peacham, op. cit.*, p. 160.

³ Robyn P. Andrews, *A Critical Edition of the Compleat Gentleman (1622) by Henry Peacham*, Bedford College, 1982.

idéologique qui informe le traité d'éducation, tout en apportant d'utiles analyses du paratexte¹, lorsque nécessaire.

Madhok Punam s'est intéressée quant à elle au rôle du dessin dans l'éducation des gentilshommes, dans une étude comparative entre les traités de Peacham sur le sujet et ceux de Jan de Bisschop².

La seule thèse de doctorat consacrée à *Minerva Britannia* de Henry Peacham est celle de Julie Corre, intitulée « L'art emblématique d'Henri Peacham à travers l'étude de *Minerva Britannia* (1612)³ ». Ce travail de recherche, le seul de ce genre à avoir été entrepris en France, se propose d'étudier le recueil d'emblèmes de Peacham sous l'angle biographique, politique et artistique.

En somme, la recherche menée sur *Minerva Britannia* jusqu'ici a principalement mis en évidence l'utilisation abondante de sources emblématiques et non emblématiques et les enjeux de la mise en emblèmes partielle du traité du roi Jacques.

Plus récemment, Jean-Jacques Chardin a mis en évidence la tendance au non-dit, à l'occultation et à la dissimulation dans le recueil⁴ et c'est dans le sillage de ses recherches que s'inscrit notre thèse.

¹ Nous utilisons le terme de « paratexte » selon la définition qu'en donne Gérard Genette : « [z]one indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture” ». Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

² Punam Madhok, *The drawing books of Henry Peacham and Jan de Bisschop and the place of drawing in the education of a Renaissance gentleman*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1993.

³ Julie Corre, *L'art emblématique d'Henri Peacham à travers l'étude de Minerva Britannia (1612)*, Clermont-Ferrand 2, 2013.

⁴ Jean-Jacques Chardin, « Le *Minerva Britannia* de Henry Peacham (1612) : art de la dissimulation et de l'ostentation », in *Emprunt, plagiat, réécriture aux XV^e, XVI^e, XVII^e siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*, éd. Marie Couton, Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2006, pp. 325-339 ; Voir aussi : « *Minerva Britannia* (1612) : le dire ouvert ou le refus du dire direct », in *Le refus : esthétique, littérature, société, musique*, vol. 28, eds. Christian Gutleben et Michel Remy, Paris, Harmattan, 2012, pp. 41-51.

Originalité de la recherche et définition des termes du sujet

Notre recherche a eu pour point de départ les remarques de plusieurs critiques qui s'accordent tous sur le caractère hybride et sans unité apparente du recueil. Peacham lui-même souligne la dimension hétéroclite de son œuvre dès le titre : « Emblems and Impresas of *Sundry Natures* ». Michael Bath écrit à ce propos dans *Speaking Pictures* (1994) : « *Minerva Britanna* may look at first sight like a miscellaneous collection of unlocalised commonplaces » ou encore : « It has [...] the appearance of a miscellaneous collection of moral emblems¹ ». Alan Young fait le même constat, tout en s'efforçant de trouver une unité thématique au recueil :

Peacham thus discards the intrinsic unity formerly provided by « the Method » of James's book, although he does retain a general didactic intent (« the fashioning of a virtuous minde ») to provide a unifying principle for his mixture of the old, the new, and the borrowed. There are signs, too, that Peacham has attempted to impose some suitable shape and thematic unity on his new collection².

Nous souhaitons interroger le constat d'hybridité posé par les critiques et proposer une lecture qui se veut unifiante. Nous pensons en effet qu'une ligne directrice structure le recueil : la topique du caché et du révélé, et toutes leurs variantes (secret, dissimulation, occultation, obscurcissement, mais aussi dévoilement, dénudation) semble fournir sa cohérence à la collection d'emblèmes aux plans structurel, thématique et artistique. La topique retenue n'est bien sûr pas propre à Peacham, tous les emblèmes étant construits sur cette dialectique autour d'un message codé qu'il convient de déchiffrer. Il nous semble toutefois que l'emblémiste a cultivé plus que tout autre cette topique qui apparaît dès le frontispice du recueil (Figure 2).

La mise en scène sur le frontispice de *Minerva Britanna* est théâtrale et montre quelque chose qui s'apparente à un proscenium. L'image centrale est placée entre deux colonnes d'inspiration romaine, elles-mêmes surmontées d'une structure architecturale plus complexe et dont les lignes courbes donnent un certain effet de légèreté. Sous le titre et le nom de l'auteur du recueil, on trouve un cadre dans lequel une couronne de laurier est tressée d'un phylactère portant le *motto* « Vivitur ingenio cætera mortis erunt » (« On survit par le génie, tout le reste appartiendra à la mort³ »). L'association entre le *motto* et les feuilles de laurier met à l'honneur

¹ Michael Bath, *Speaking pictures*, op. cit., p. 94.

² Alan R. Young, *Henry Peacham*, op. cit., p. 20.

³ Vers tirés des *Élégies pour Mécène*, attribuées à Virgile mais qui font partie en réalité de l'*Appendix Vergiliana*. Traduction empruntée à Jacqueline Vons dans : « Les squelettes de Vésale », in *La Fabrique de Vésale : mémoire d'un livre*, Paris, Bibliothèque Interuniversitaire de Santé, 2016, p. 48.

le travail de l'auteur qui, par son œuvre, accédera à la gloire éternelle. À l'intérieur de la couronne de lauriers, on aperçoit une main droite qui, d'une plume, écrit à l'envers : « Mente videbor », « je serai révélé par l'esprit ». L'identité de la personne est cachée par un rideau épais qui rappelle les rideaux sur la scène de théâtre.

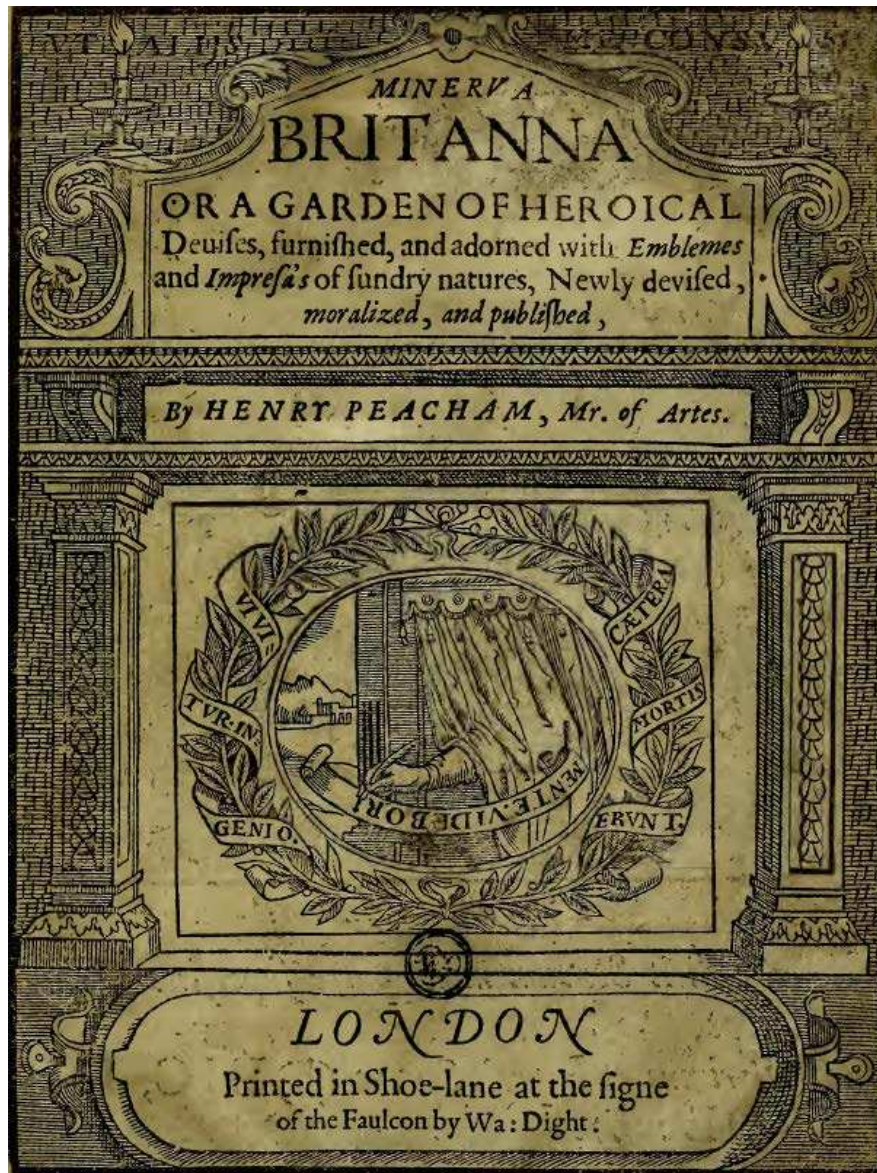


Figure 2 Frontispice de *Minerva Britannia*, Henry Peacham, 1612

La composition du frontispice témoigne d'un effet de saturation puisque le motif principal, la main du personnage, du poète ?, est enserré par divers éléments qui œuvrent comme autant de cadres constitutifs à la composition. Les cadres signalent métaphoriquement la construction des emblèmes comme accréation de sens qui révèlent des strates de lecture multiples.

La main derrière le rideau, comme suspendue dans l'acte d'écriture, indique d'emblée le jeu du cryptage à l'œuvre dans *Minerva Britanna*, et la nécessaire entreprise de dévoilement du sens auquel le lecteur du recueil est contraint. Il nous semble ainsi que le frontispice agit comme une clé herméneutique pour la lecture du recueil dans son ensemble. Il appelle à une lecture active pour mettre à jour le sens – les sens – caché(s) des emblèmes.

Le frontispice énigmatique du recueil a intrigué de nombreux lecteurs qui ont cru y voir la preuve de l'ésotérisme de Peacham. À notre connaissance, aucun recueil d'emblèmes n'a alimenté autant de théories pour le moins saugrenues sur les secrets que l'auteur aurait cachés. Roger Stritmatter voit dans *Minerva Britanna* une numérologie voilée qui tendrait à prouver qu'il faut chercher au-delà des apparences¹. Le recueil dissimulerait entre autres la vraie identité de Shakespeare sous les traits d'Edward de Vere². D'autres théories, qui fleurissent principalement sur les forums en ligne, pensent trouver dans le frontispice du recueil la preuve que Peacham n'était autre que Francis Bacon, présenté comme initié rosicrucien³. Une réédition récente du *fac-simile* du recueil présente également *Minerva Britanna* comme un livre d'initiation pour qui veut apprendre la magie⁴. Si l'on peut balayer ces théories, on peut néanmoins s'interroger sur l'attrait que continue d'exercer le recueil de Peacham. L'intérêt de l'auteur pour la dissimulation, les anagrammes, les jeux avec le lecteur, toutes les stratégies associées au genre emblématique, peut expliquer certaines de ces spéculations.

Au risque de décevoir certains, nous pensons que *Minerva Britanna* ne contient pas de secret en tant que tel, mais donne à voir la mécanique du secret à travers la dialectique du caché et du révélé. Les diverses stratégies rhétoriques et iconographiques mises en place dans le recueil, qui ont pour effet de complexifier l'interprétation, plaident pour une approche du *Minerva Britanna* comme énigme à déchiffrer.

¹ Roger Stritmatter, « Triangular Numbers in Henry Peacham's *Minerva Britanna* », *Brief Chronicles*, vol. 4, 2013 2012, pp. 86-116.

² Roger Stritmatter, « The not-too-hidden key to *Minerva Britanna* », *The Shakespeare Oxford Newsletter*, vol. 36 / 2, 2000, pp. 9-17. Voir également à ce sujet : Peter Dawkins, *The Shakespeare enigma*, Londres, Polair, 2004, pp. 352-353. Ainsi que Terry Ross, « Peacham's silence about Shakespeare ». Disponible en ligne : <https://shakespeareauthorship.com/peachcg.html> [site consulté le 6 octobre 2020].

³ <http://www.lebistrotdeharosecroix.com/article-le-visage-cache-de-68264527.html> [site consulté le 8 juin 2020].

⁴ « Any adept magician who reads [Peacham's] book will spot its messages, advice, reflections, humour and its finger pointing the way to the future. [...] For those wishing to delve into the deeper Mysteries of traditional English Renaissance faery magic, *Minerva Britanna* is the perfect book to work with ». Henry Peacham, *Minerva Britanna*, éd. Josephine McCarthy, Quareia Publishing UK, 2017, pp. iii-iv.

Nous entendons le terme de « dialectique » comme la mise en dialogue des techniques de cryptage et des procédés de révélation pour aboutir à l'émergence du sens. Comme nous le verrons, les moteurs de la dialectique peuvent être l'auteur ou le lecteur. L'auteur, par le médium de l'emblème, prodigue des conseils ou des points de vue que le prince Henri, ou tout lecteur, ne connaissait peut-être pas. Il crypte également ses emblèmes en encodant les images d'une dimension symbolique et allégorique. Pour sa part, le lecteur, par un travail herméneutique reposant sur le dialogue entre les différents éléments sur la page et sur la mémoire des textes lus, peut décoder les emblèmes et révéler des sens à première vue cachés. En somme, la dialectique s'attachera à montrer que ce qui est caché appelle irrémédiablement à être révélé.

Une brève définition des termes qui guideront notre recherche s'impose et elle sera affinée au cours du travail. Dans le recueil, la terminologie autour du « caché », comprend les termes « secret » (9 occurrences), « hidden » (5 occurrences), « private » (4 occurrences), « obscure » (2 occurrences), « concealed » (2 occurrences), et « mysteries » (2 occurrences). Le caché implique donc le secret, la dissimulation, le mystère, ou encore le cryptage.

Le secret, du latin *secretum*, signale tout d'abord une séparation physique, un lieu écarté et séparé¹. De cette séparation physique vient l'idée que ce lieu écarté est accessible à un petit nombre de personnes qui seules sont dignes d'y pénétrer. Au sens spatial du secret s'ajoute alors un sens plus intellectuel et moral, car pour faire partie du cercle restreint des détenteurs d'un secret, il faut être une personne de confiance.

Associé au secret, on trouve le concept de dissimulation qui consiste à cacher une vérité par des stratégies qui vont de l'omission au mensonge. La dissimulation dévoile l'intention d'obscurcir volontairement une information ou une vérité. Elle apparaît comme une manipulation, un stratagème et une occultation. À première lecture, la dissimulation apparaît comme moralement condamnable alors que le secret semble plus neutre de ce point de vue. Pour autant, toute dissimulation n'est pas immorale et, dans une période de troubles religieux et politiques comme celle que connurent les XVI^e et XVII^e siècles, dissimuler peut même

¹ « Le nom de secret vient du latin *secretum*, l'adjectif vient de *secretus*, participe-passé du verbe *secerno*. Mais le verbe *se-cerno* est lui-même composé du verbe *cerno* et du préfixe *se* indiquant la séparation, la mise de côté. [...]. *Cerno* signifie cribler, passer au crible, il désigne l'opération de tamisage qui consiste à séparer grâce au crible [...] le bon grain du résidu ou criblure (en latin *excrementum*) ». Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1976, p. 118.

s'avérer être une technique de survie. En politique, la dissimulation des affaires de l'État et des stratégies de domination est légitimée et prend le nom de raison d'État.

Le mystère est en premier lieu ce qui caractérise le divin, c'est le savoir inatteignable et incompréhensible pour les hommes. Dans la foi chrétienne, il n'y a pas de secret caché et toutes les vérités sont dévoilées, même si elles le sont sur le mode du mystère en raison des limites de l'entendement humain.

La révélation, concept emprunté au vocabulaire biblique, désigne le mouvement de dévoilement par lequel Dieu se donne à voir aux hommes. Nous aurons l'occasion d'utiliser le terme de « révélation » dans son sens biblique notamment dans la deuxième partie de notre thèse lorsque nous analyserons les symboles théophaniques utilisés dans le recueil. De manière plus générale toutefois et sauf mention contraire, nous entendons le terme de « révélation » comme l'« action de porter à la connaissance quelque chose de caché, d'inconnu » (*TLF*).

Notre recherche a donc pour but d'étudier *Minerva Britannia* par le prisme de la dialectique du caché et du révélé afin de mettre à jour l'unité au recueil.

L'étude de la dialectique du caché et du révélé, appliquée à l'ensemble du recueil d'emblèmes, permet de dévoiler la manière qu'a Peacham de mettre à profit le cryptage typique de l'art emblématique afin de délivrer des leçons morales et politiques mais aussi de coder des messages plus controversés, voire subversifs, sur le règne de Jacques I^{er}, la culture du mécénat ou encore sur le statut de l'artiste en cette aube du XVII^e siècle. La révélation du sens repose sur le rôle actif du lecteur, à qui incombe la responsabilité finale de faire émerger les possibles sens obliques dissimulés dans les emblèmes. Notre analyse s'attachera ainsi à mettre en évidence tant le fonctionnement de la mécanique de cryptage et de décryptage que les sens qui sont révélés.

Méthode de recherche et principaux outils théoriques

En tant qu'objet de recherche, l'emblématique est un domaine plutôt récent. On doit à Henry Greene la première étude sur l'art emblématique¹ qui fut poursuivie par Mario Praz dont l'ouvrage *Studies in Seventeenth-century imagery* (1939)² établit une bibliographie exhaustive des recueils d'emblèmes. Depuis le travail précurseur entamé par ces deux auteurs, les recherches menées sur l'emblématique se sont attachées à constituer le corpus emblématique avec plus de rigueur, et l'on doit à Rosemary Freeman une étude consacrée à l'emblème anglais plus spécifiquement³.

L'approche critique de l'emblématique a connu de nombreuses évolutions au cours du XX^e siècle. Praz et Freeman représentent la première génération de chercheurs à s'être intéressés à l'emblématique, en mettant en avant notamment le caractère énigmatique et la quête du sens⁴. Dans les années 1960, en Allemagne, les travaux d'Albrecht Schöne et de Dietrich Jöns ont abordé les emblèmes principalement comme mode de pensée et comme figures discursives⁵. À cette deuxième génération de chercheurs ont succédé Peter Daly, Michael Bath et Daniel Russell qui ont notamment plaidé pour l'étude de l'emblématique au-delà du XVII^e siècle⁶, dont Rosemary Freeman considérait qu'il marquait la fin du genre emblématique⁷. En France, Anne-Élisabeth Spica a montré les transformations épistémologiques qui ont conduit à

¹ Henry Green, *Shakespeare and the Emblem writers*, Londres, Trübner, 1870.

² Mario Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, op. cit. La première édition italienne date de 1934 et fut traduite en anglais dès 1939. Une seconde édition augmentée et révisée vit le jour en 1963 et c'est l'édition qui nous servira de référence au cours de notre travail.

³ Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, New York, Octagon Books, 1970.

⁴ Pour cette rapide incursion dans la théorisation de l'emblème, nous nous appuyons sur la présentation de Helena M. Ardhholm qui a proposé de classer les théoriciens des emblèmes en trois catégories, qu'elle appelle « générations ». Helena M. Ardhholm, *The emblem and the emblematic habit of mind in Jane Eyre and Wuthering Heights*, Göteborg, Suède, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999, p. 13, n. 3.

⁵ Voir l'ouvrage d'Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 2^{de} édition, Munich, Beck, 1968. Ainsi que celui de Dietrich Jöns, *Das "Sinnen-Bild". Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966. On doit à Peter Daly d'avoir fait connaître les études des deux chercheurs allemands qu'il présente notamment dans son livre : *Emblem theory : recent German contributions to the characterization of the emblem genre*, Nendeln ; Liechtenstein, KTO Press, 1979.

⁶ Nous utiliserons tout au long de notre travail leurs principaux ouvrages, parmi lesquels *Literature in the Light of the Emblem* (1979) de P. Daly, *Speaking pictures* (1994) de M. Bath et *Emblem and device in France* (1985) de D. Russell.

⁷ Récemment, Heather McAlpine a étudié par exemple la nature emblématique des ouvrages et des peintures des artistes préraphaélites à l'ère victorienne. Voir : Heather McAlpine, *Emblematic strategies in Pre-Raphaelite literature*, Leyde ; Boston, Brill Rodopi, 2020.

l'évolution et à la métamorphose de l'emblème au cours du XIX^e siècle dans son ouvrage majeur publié en 1996, *Symbolique humaniste et emblématique*¹.

Depuis quelques années, une quatrième génération de chercheurs français et allemands considère l'emblématique sous l'angle de l'intermédialité d'une part et du néo-historicisme d'autre part². C'est dans cette optique que s'inscrit notre propre travail de recherche au cours duquel nous avons adopté une méthodologie dont nous exposons les principaux aspects ci-dessous.

La première méthode de recherche que nous avons adoptée est celle de la micro-analyse. Grâce à l'examen minutieux des emblèmes, à l'attention portée aux images et aux mots et à leur polysémie, ainsi qu'à la syntaxe ou aux figures de style, nous avons mis au jour des sens non accessibles à première lecture. Cette approche nous a également conduit à établir des réseaux thématiques au sein du recueil qui ont permis d'affiner le positionnement de Peacham sur les questions politiques, religieuses et artistiques.

À cette lecture du détail, s'est ajoutée la contextualisation systématique des emblèmes que nous avons cherché à confronter avec leurs sources explicites et implicites. Pour un lecteur moderne, l'une des complexités du recueil de Peacham réside en effet dans l'utilisation de nombreux intertextes, l'auteur n'hésitant pas à puiser dans des sources multiples, emblématiques et autres. En premier lieu, et à la différence de Rosemary Freeman qui accordait peu d'égards aux versions manuscrites du *Minerva Britannia*³, nous avons eu à cœur de mettre en regard, lorsque cela nous a paru nécessaire, les emblèmes et leurs versions manuscrites en nous appuyant sur l'ouvrage d'Alan Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books* (1998). Cela nous a conduit à mettre au jour l'évolution iconographique des emblèmes, les variations parfois notables, ainsi que les modifications significatives de l'écriture et du – des –

¹ Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, op. cit.

² Jean-Jacques Chardin, « The Emblem and Authenticity : A New Historicist Reading of Henry Peacham's *Minerva Britannia* (1612) », *Poetics Today*, vol. 35 / 4, 2014, pp. 635-658. Voir notre définition des concepts d'intermédialité et du néo-historicisme plus loin dans l'introduction.

³ « The interest of the manuscripts does not go beyond the pictures ». Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, op. cit., pp. 74-75. Nous prenons donc le contre-pied de R. Freeman qui note à propos des versions manuscrites : « There has seemed no point in cataloguing the differences between the three manuscripts. They range from slight modifications of the quatrains to entirely new pictures for the same text and verse ». *Ibidem*, p. 237.

sens dans les emblèmes publiés dans lesquels l'auteur ne pouvait pas prendre autant de libertés que dans les manuscrits.

Pour mettre en évidence les intertextes du recueil, nous avons entrepris un long et parfois fastidieux travail de recherche des sources de Peacham, que ce soit pour les *picturae*, les épigrammes ou encore les notes paratextuelles. Les différentes recherches bibliographiques menées principalement par Mason Tung et Alan Young nous ont été d'une aide précieuse, bien que leurs conclusions demeurent parfois lacunaires. Nous avons ainsi tenté de compléter le référencement bibliographique mené par les deux auteurs.

Dans l'analyse individuelle des emblèmes, nous avons par ailleurs intégré le paratexte parfois abondant qui mêle sources antiques, patristiques, bibliques et humanistes. Pour rendre compte de la concordance ou de la discordance entre les emblèmes et les citations paratextuelles, nous avons veillé à toujours identifier la source du paratexte et à en donner une traduction. Jusqu'à présent, aucune étude systématique du paratexte n'a été entreprise, notre étude comble ainsi une lacune. Elle permet aussi d'éclairer d'un jour nouveau l'interprétation des emblèmes dans *Minerva Britannia*.

Tout au long de notre recherche, nous avons essayé de trouver un équilibre entre regard de détail et appréciation plus distanciée. À cet effet, nous avons fait appel à plusieurs outils dont nous esquissons ici un bref panorama que nous aurons l'occasion de compléter et de préciser au cours de ce travail.

Le néo-historicisme

L'École du *New Historicism* fut fondée par Stephen Greenblatt pour se référer à une nouvelle forme de théorie littéraire qui tente d'analyser les textes en les replaçant dans leur contexte historique et culturel. Greenblatt s'inscrit dans l'arrière-plan foucaldien qui s'intéresse à l'*épistémè* et aux structures de pensées comme fondements d'une culture donnée. Il s'agit d'étudier parallèlement le texte littéraire et les autres textes non littéraires d'une même époque pour comprendre comment le texte littéraire reflète ou non l'éthos de son époque. L'approche néo-historiciste s'éloigne en cela à la fois des lectures formalistes qui isolent le texte de son contexte et de ses co-textes et de la méthode historiciste traditionnelle qui considère les textes littéraires comme reflétant la réalité à laquelle ils font référence.

La posture critique du néo-historicisme nous semble particulièrement adaptée pour étudier *Minerva Britannia* en raison du contexte particulier de création du recueil, composé à

partir de passages du traité politique du *Basilikon Doron*. Par ailleurs, de multiples co-textes non littéraires modèlent les emblèmes et nous nous attacherons à les mettre en lumière.

Plus précisément, parmi les outils du néo-historicisme, nous utiliserons entre autres les concepts de *self-fashioning*, *mobility* et *improvisation*. Dans la vision néo-historiciste, le moi est une construction sociale. Dans son ouvrage *Renaissance self-fashioning* (1980), Stephen Greenblatt utilise le concept de *self-fashioning* pour étudier le façonnement de l'individu aux XVI^e et XVII^e siècles dans une société régie par les normes et les codes sociaux. Greenblatt pense que le moi se façonne à la fois contre l'autorité et contre l'autre, considéré comme étrange¹ :

Self-fashioning for such figures involves submission to an absolute power or authority [...]. [It] is achieved in relation to something perceived as alien, strange, or hostile. [...] Hence self-fashioning always involves some experience of threat, some effacement or undermining, some loss of self. To sum up these observations, [...] we may say that self-fashioning occurs at the point of encounter between an authority and an alien, that what is produced in this encounter partakes of both the authority and the alien that is marked for the attack, and hence that any achieved identity always contains within itself the signs of its own subversion or loss².

La théorie de Stephen Greenblatt se fonde ainsi sur le postulat de l'identité humaine comme modelable : « [...] my starting point is quite simply that in sixteenth-century England there were both selves and a sense that they could be fashioned³ ». Cette représentation de soi passe par des manipulations subtiles de la *persona*⁴, c'est-à-dire de l'identité poétique, qui devient un masque social savamment travaillé. La création du double littéraire est le fruit de l'impossible conciliation entre individu et société. L'individu doit ainsi endosser un rôle social et se créer un personnage fictif pour pouvoir survivre.

Nous utiliserons ainsi le concept de *self-fashioning* pour analyser la malléabilité de l'identité qui permet à Peacham de négocier sa place d'artiste au sein de la société jacobéenne. La mobilité sociale (*mobility*) espérée repose à la fois sur la manipulation de son identité (*self-*

¹ Dans son article *Invisible bullets*, Greenblatt revient sur cet effacement de l'altérité des peuples amérindiens par les colons. Stephen Greenblatt, « Invisible Bullets », in *Shakespearean negotiations : the circulation of social energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 2001, pp. 21-65.

² Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning : from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 1.

⁴ L'étymologie du mot, du verbe latin, *personare*, *per-sonare*, parler à travers, désigne le masque que portaient les acteurs de théâtre qui leur permettait à la fois d'endosser un rôle et de faire porter leur voix au loin grâce à une fente au niveau de la bouche.

fashioning) et sur l'improvisation (*improvisation*¹), c'est-à-dire l'appropriation de structures et de discours idéologiques pour renverser les relations du pouvoir.

Au cours de notre travail, pour traduire le concept de *persona*, nous utiliserons « voix poétique » exclusivement pour nous référer à la voix de l'énonciateur, entendu comme instance de production de l'énoncé, selon la définition de Ducrot², et nous réserverons l'expression « double poétique » ou « *persona* » pour parler de l'identité littéraire que l'auteur se construit dans les emblèmes.

Les théories de l'intertextualité et de l'intermédialité

La nature hybride de l'emblème, entre texte et image, exige une approche analytique dont les outils méthodologiques permettent d'appréhender un genre situé à la croisée d'autres textes et formes artistiques. L'emblème se présente très souvent comme réécriture et imitation des textes anciens en accord avec les théories de l'imitation à la Renaissance³. Pour autant, les emblèmes de Peacham ne sont pas seulement une « rhétorique ventriloque⁴ » qui ne ferait que reproduire des textes déjà là. S'instaure, comme nous le verrons, un dialogue parfois problématique entre les textes invoqués et l'emblème. Pour en rendre compte, il nous faut mobiliser en premier lieu le concept d'intertextualité.

Terme inventé par Julia Kristeva, inspiré des travaux de Bakhtine sur le dialogisme, l'intertextualité conçoit le texte littéraire comme le produit de l'interaction d'autres textes qui le précèdent :

[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] Le langage

¹ Nous problématiserons plus largement les concepts de *mobility* et *improvisation* dans le chapitre 2 de la troisième partie de notre thèse.

² Ducrot distingue entre le locuteur, être physique responsable de l'énoncé, et l'énonciateur, qui prend en charge l'énoncé pour exprimer un point de vue. « [Les énonciateurs sont] censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles ». Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1985, p. 204. Dans les emblèmes, le point de vue de l'énonciateur tend à se confondre avec la voix du locuteur, surtout lorsque la première personne du singulier est employée, c'est pourquoi nous ne faisons pas de distinction entre « point de vue » et « voix » et nous utiliserons le plus souvent le concept de « voix énonciative ».

³ Voir notre développement à ce sujet dans le premier chapitre de la troisième partie de notre thèse.

⁴ Jean-Jacques Chardin, « Le *Minerva Britannia* de Henry Peacham (1612) : art de la dissimulation et de l'ostentation », *op. cit.*, p. 338.

poétique apparaît comme un dialogue de textes : toute séquence se fait par rapport à une provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'écriture de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture)¹.

L'intertextualité considère donc tout texte comme produit d'un dialogue avec d'autres textes. Les théories de l'intertextualité sont particulièrement utiles pour étudier les textes de la Renaissance, « âge d'or de l'intertextualité généralisée », selon Gisèle Mathieu-Castellani qui remarque que « l'œuvre littéraire s'organise comme un tissu de relations et de références qui l'inscrivent à la fois dans la série des textes qui composent son horizon générique, et dans des ensembles de signes verbaux et non verbaux qui sont autant de codes² ». Le genre emblématique, composite par nature, est ainsi un exemple saillant des phénomènes d'intertextualité.

Au niveau de l'analyse individuelle des emblèmes, l'intertextualité nous permettra d'appréhender la relation qui s'instaure avec les différents textes qui informent les emblèmes, que ce soit implicitement ou explicitement. L'étude du paratexte s'inscrit également dans l'approche intertextuelle car nous étudierons de manière systématique les liens entre les emblèmes et les notes marginales qui renvoient à des textes de natures et d'époques très différentes.

La théorie de l'intertextualité fut conçue par Kristeva et les autres penseurs à partir du genre romanesque ; or, dans le cas des emblèmes qui mêlent deux codes sémiotiques, le concept d'intertextualité ne s'applique qu'imparfaitement. Il nous faut donc convoquer un autre concept, plus adéquat pour notre objet d'étude, celui d'intermédialité qui permet d'étudier conjointement et simultanément les textes et les images et de travailler sur cette frontière parfois ténue entre deux arts, dont le rapprochement continu permet la promulgation du sens.

Les phénomènes de l'intermédialité ne sont pas nouveaux, mais leur théorisation s'inscrit dans le contexte d'apparition de nouvelles formes de médias³ dont les critiques cherchaient à rendre compte. L'intermédialité témoigne ainsi de la porosité entre les arts qui s'influencent et se contaminent perpétuellement. L'intermédialité a été théorisée en Allemagne dans les années 1960 par Jürgen Müller notamment dont les travaux s'intéressent à

¹ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, vol. 23, 1967, pp. 440-441.

² Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort : Le dialogue de l'image et du texte*, op. cit., p. 17.

³ *Ibidem*, p. 108.

l'imbrication et à la coprésence de médiums de nature différente au sein d'un même support. La « médialité », du latin *medium*, peut renvoyer à la fois au médium, entendu comme support ou moyen de transmission, et au média, dans le sens d'outils de communication visuels, auditifs ou audiovisuels (TLF). Dans le domaine littéraire, nous retenons le terme de médium tel qu'il est défini par Werner Wolf :

Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential « messages ». Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced¹.

En tant que théorie critique, l'intermédialité connaît une grande fortune depuis les années 1960 et Irina O. Rajewsky fait partie des chercheurs qui ont proposé d'affiner le concept même d'intermédialité, devenu parfois trop général et pouvant prêter à confusion². Rajewsky propose de subdiviser l'intermédialité en trois catégories distinctes : « medial transposition », « intermedial references »³ et « media combination ». C'est cette dernière catégorie qui nous semble la plus appropriée pour l'objet de notre étude :

Intermediality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. [...] The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a « genuine » integration, an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements⁴.

¹ Werner Wolf, « (Inter)mediality and the Study of Literature », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, vol. 13 / 3, 2011, p. 2.

² « The current state of affairs, then, is a proliferation of heterogeneous conceptions of intermediality and heterogeneous ways in which the term is used. This proliferation may be rewarding, but it is also confusing, leading not infrequently to vagueness and misunderstandings ». Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, 2005, p. 45.

³ Les deux premières catégories, qui ne s'appliquent pas à notre objet, ont été théorisées entre autres par Jens Schröter dans : Jens Schröter, « Discourses and Models of Intermediality », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, vol. 13 / 3, 2011, pp. 2-7.

⁴ Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *op. cit.*, pp. 51-52.

La définition de Rajewsky nous paraît pertinente car elle insiste sur la combinaison et l'interaction entre différentes formes d'art. Rajewsky parle même de « poésie visuelle » et se demande si le terme de combinaison convient, les média étant si intimement liés qu'ils en viennent à se confondre :

In this context one might ask to what extent, in the case of so-called intermedia—including, for example, visual poetry and corporate logos—, one can in fact speak of a « combination » of different medial forms of articulation, since the constitutive medial forms become quasi inseparable. This extreme outer pole of media combinations concerns phenomena in which individual media or their material manifestations—such as word and image—become inextricably bound to, or even « merged » with, one another, and as such « are simultaneously and oscillatingly present »¹.

La remarque de Rajewsky s'applique très bien aux emblèmes dans lesquels l'imbrication des média est constitutive du genre.

Pour notre propos, le concept d'intermédialité nous permettra donc d'aborder le médium textuel et verbal pour analyser comment l'un influence l'autre et comment un ou plusieurs sens émergent de cette relation privilégiée. En effet, le texte peut gloser l'image, mais l'image déborde très souvent le texte et l'on ne peut pas parler de stricte superposition entre les trois éléments de l'emblème (*motto*, glose et image) qui ne feraient que se confirmer dans un jeu de redondance. Par ailleurs, texte et image empruntent souvent l'un à l'autre leurs modes de fonctionnement : le texte tend à se faire image et l'image ne peut se décoder que par le prisme des textes qui l'ont informée. Le visible est avant tout lisible et sa lisibilité lui imprime une certaine forme de narrativité. À son tour, le texte se fait image et commande de regarder. Les outils de l'intermédialité nous permettront de décroiser les approches disciplinaires pour étudier la poétique hybride des emblèmes.

Les théories de la méditation²

Comme le suggérait déjà le frontispice de *Minerva Britannia*, le sens des emblèmes n'est pas immédiatement accessible. C'est un genre qui se construit sur une relation parfois opaque entre texte et image. Dans les emblèmes sacrés, cette construction du sens se transforme en

¹ *Ibidem*, p. 52, n. 18. Rajewsky traduit les propos d'AAge A. Hansen-Löve dans « Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne », in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, 1983, p. 325.

² Nous esquissons quelques remarques seulement ici car nous consacrons un long développement à l'art de la méditation dans le chapitre 3 de la deuxième partie de notre thèse.

lecture méditative et appelle à une conversion morale et spirituelle. Nous aurons ainsi l'occasion d'étudier l'art de la méditation dans les emblèmes à portée éthique notamment.

C'est par l'éducation du regard et par l'injonction à voir au-delà des images que le lecteur peut être mis en présence des mystères du divin. Nous utiliserons principalement les ouvrages de Christian Belin, *La conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle* (2002) et *La méditation au XVII^e siècle : rhétorique, art, spiritualité* (2006). À ces ouvrages critiques s'ajouteront, entre autres, le livre sur la poésie de méditation de Louis Martz, *The Poetry of Meditation* ainsi que les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola (1548) pour nous interroger sur l'aspect confessionnel de la méditation. La lecture du recueil de Peacham peut-elle donner lieu à une expérience de type méditatif ? Telles sont quelques-unes des questions qui guideront notre étude des emblèmes moraux du *Minerva Britanna*.

En somme, notre analyse recourt conjointement à plusieurs méthodologies et que nous n'utiliserons pas dans l'ordre dans lequel elles ont été exposées ci-dessus.

Les grands axes de la recherche

Notre recherche est structurée autour de trois grands axes : politique, religion et poétique, afin de rendre compte de l'entreprise de voilement et de dévoilement au sein de *Minerva Britanna*.

La première partie de notre thèse s'intéresse à la mise en emblèmes du pouvoir royal pour en montrer les codes, les idéaux mais aussi en interroger parfois le fonctionnement. Les emblèmes politiques du recueil s'inscrivent dans les prescriptions du *Basilikon Doron* et l'emblémiste reprend à son compte bon nombre des caractéristiques principales du monarque idéal telles que le roi Jacques les a présentées. Cependant, et alors que Peacham semble faire l'éloge du règne du premier Stuart, une lecture attentive des emblèmes mettra au jour une certaine prise de distance qui s'exprime subrepticement, notamment dans les choix discursifs et iconographiques de l'auteur. Enfin, les conseils de l'emblémiste encouragent une pratique du pouvoir qui repose sur des stratégies de dissimulation relevant des théories de la raison d'État.

La dialectique entre le caché et le révélé dans la deuxième partie de notre thèse s'attachera à montrer la méthode peachamienne d'instruction morale. Nous nous intéresserons, entre autres, aux vérités révélées dans les Écritures et présentées dans le recueil par le truchement de l'allégorie et du mythe qui visent à guider les lecteurs vers le salut de leur âme.

Peacham peint le portrait du chrétien comme être transparent aux yeux de Dieu et montre que rien ne doit venir obscurcir cette relation. Le recueil emprunte certaines caractéristiques propres à l'écriture biblique et révèle la présence voilée de Dieu dans le monde et exhorte à se conformer aux principes divins qui le gouvernent. Enfin, nous verrons que l'exercice de décodage des emblèmes s'apparente pour le lecteur à un exercice méditatif dont les enjeux dépassent le cadre strictement religieux.

La dernière partie de la thèse traite de la dimension poétique et métapoétique du recueil. La dialectique du caché et du révélé concerne plus spécifiquement l'art emblématique comme art du cryptage ainsi que l'utilisation des sources textuelles et visuelles par le lecteur pour construire le sens. Nous verrons que si Peacham est redevable aux théories de l'imitation de la Renaissance, il n'hésite pas à manipuler les citations marginales abondantes dans quasiment tous les emblèmes pour orienter, voire désorienter le sens des emblèmes concernés. La participation active du lecteur est dès lors requise pour étudier les possibles incidences du paratexte sur la construction du sens des emblèmes. Nous verrons également que les stratégies d'occultation et de distorsion du sens sont mises au service de l'émancipation de la voix poétique de l'emblémiste qui, dans son traitement de la question du mécénat, renverse la hiérarchie entre potentat et artiste.

En opérant une lecture du *Minerva Britannia* par le prisme de la dialectique entre le caché et le révélé, la présente thèse met au jour certains aspects inédits de la personnalité de l'auteur, figure singulière qui n'a de cesse de revendiquer son autonomie, ainsi que du recueil qui conserve les traces parfois subversives de cette infatigable recherche de liberté.

NOTE

Pour des raisons de lisibilité, nous avons choisi de substituer dans les citations de notre thèse, lorsque cela s'avérait nécessaire, des « j » aux « i », des « s » aux « f », des « u » aux « v ». Hormis ces occurrences, l'orthographe originale a été conservée.

Note sur les traductions

Pour rendre compte des traductions des citations du paratexte, nous avons choisi de travailler principalement à partir des traductions numérisées disponibles en ligne gratuitement, dont la majorité datent du XIX^e siècle.

Toutes les références paratextuelles aux Écritures dans le corpus ont été citées en latin dans le texte et la traduction française donnée en note de bas de page. Outre les références explicites de l'auteur, nous avons choisi de donner la traduction des citations de la Bible en français dans un souci de cohérence linguistique. Toutes les traductions, sauf mention contraire, ont été empruntées à l'édition de 1910 de Louis Segond, disponible en ligne¹. Notre choix s'est porté vers cette version protestante éditée par l'Alliance biblique universelle, proche des textes scripturaux originaux.

Dictionnaires utilisés

Pour les définitions françaises, nous nous sommes référés au *Trésor de la Langue Française Informatique*, (TLFI), et pour les définitions anglaises, nous avons principalement consulté l'*Oxford English Dictionary* (OED) en ligne.

Note sur la présentation des emblèmes

Pour la reproduction des emblèmes, nous avons utilisé l'édition de *Minerva Britannia* de 1612 disponible gratuitement sur le site *Early English Books Online*. Nous avons fait le choix, tout au long de la thèse, de donner le titre des emblèmes en italique, suivi du numéro de page de l'édition de 1612 de *Minerva Britannia* entre parenthèses, et, le cas échéant, du numéro de la figure. Nous avons également décidé d'inclure les figures dans le corps du texte pour une lecture plus aisée.

Nous nous référerons par ailleurs aux manuscrits de *Minerva Britannia* en empruntant le référencement d'Alan Young : MS Rawlinson pour la version de 1603, MS Harleian pour celle de 1604 et MS Royal pour le manuscrit colorié de 1610.

¹ La traduction intégrale de la Bible par Louis Segond fut imprimée pour la première fois en 1874 aux éditions Cherbuliez. La version de 1910, publiée *post mortem*, inclut des révisions et est disponible en ligne à l'adresse : <https://sainte bible.com/>

**PREMIÈRE PARTIE : EMBLÈMES
POLITIQUES ET POLITIQUE DES
EMBLÈMES, *MINERVA BRITANNA*, UN
RECUEIL À LA CROISÉE DES GENRES**

Chapitre 1 : Le portrait de la monarchie britannique dans *Minerva Britannia*

Le recueil de Peacham est une mise en emblèmes partielle du *Basilikon Doron* dans lequel Jacques I^{er}, alors roi d'Écosse, brosse le portrait du prince idéal dont il espère que son fils l'incarnera, tout en se donnant lui-même à voir comme un exemple à suivre.

Le concept néo-historiciste de *circulation of social energy* nous sert de point de départ pour comprendre l'interaction entre le pouvoir royal et sa représentation en textes et en images. Greenblatt souligne en effet l'idée que les œuvres d'art (littéraires et iconographiques) sont dépendantes du contexte socio-historique dans lesquelles elles sont créées :

[...] there is no expressive essence that can be located in an aesthetic object complete unto itself, uncontaminated by interpretation, beyond translation or substitution—if there is no mimesis without exchange—then we need to analyze the collective dynamic circulation of pleasures, anxieties, and interests¹.

Ce chapitre s'intéressera à la façon dont la représentation du pouvoir d'Élisabeth et de Jacques circule dans les textes et les images. La représentation idéale du règne d'Élisabeth, encore prégnante au début du règne de Jacques, sert à la fois de modèle et de point de comparaison dans les discours et écrits sur le premier Stuart. La circulation de l'image du nouveau roi s'intensifie en même temps que Jacques renforce son pouvoir, sans toutefois générer avec autant de ferveur la même glorification que celle dont jouissait la reine disparue, comme nous le verrons plus loin. Ce discours sur le pouvoir royal, à la fois dans des textes autobiographiques, littéraires ou historiques, nourrit également le recueil de Peacham. *Minerva Britannia* témoigne toutefois d'une certaine résistance à la circulation du mythe jacobéen et nous montrerons comment Peacham n'hésite pas à réorienter certains des discours sur le pouvoir de Jacques pour les réattribuer à son fils, le prince Henri.

Le concept de *self-fashioning* théorisé par Stephen Greenblatt nous servira également de guide pour saisir la notion de construction de l'identité. Il nous appartient toutefois de distinguer entre *fashioning* et *self-fashioning* dans l'analyse qui nous concerne. Pour plus de clarté, nous traduirons le premier terme par « construction » et le second par « façonnement ». La construction de l'identité peut en effet être faite soit de l'extérieur comme nous le verrons

¹ Stephen Greenblatt, *Shakespearean negotiations*, op. cit., chap. I « The circulation of social energy », p. 12.

dans les portraits et textes célébrant Élisabeth, soit façonnée par les discours que la personne porte sur elle-même (*self-fashioning*).

1. La mise en discours et en images de la figure royale

1.1. Le « manifeste visuel¹ », héritage élisabéthain

Afin de comprendre l'attention portée à la construction de la figure royale par le roi Jacques lui-même, et que Peacham présente dans ses emblèmes, il nous faut faire un court détour par le règne d'Élisabeth dont l'aura et l'importance ont modelé l'institution royale. Le 24 mars 1603, le dernier monarque de la lignée des Tudors s'éteint dans son sommeil après quarante-cinq années d'un règne prestigieux. Plus conciliante et tolérante que sa sœur Marie sur la question religieuse², Élisabeth entend marquer une rupture avec le passé en mettant en place une autre forme de monarchie. L'une des stratégies fut d'instaurer une culture du pouvoir par le truchement des images³, et ce dès la procession du 14 janvier 1559, deux mois après son accession au trône. Le compte-rendu très détaillé de la cérémonie, *The Quenes maiestie passage through the citie of London*, disponible dans les imprimeries seulement neuf jours après⁴, marque le caractère exceptionnel de cette culture visuelle. Le « manifeste visuel » consiste ainsi à soigner l'image publique, que la reine aura à cœur de parfaire jusqu'à la fin de sa vie.

La présence de John Dee, alchimiste de renom international, comme conseiller personnel en science et astrologie dès 1588, n'est pas étrangère à l'émergence de toute une

¹ L'expression « visual manifesto » est empruntée à Christopher Haigh dans son livre *Elizabeth I*, Harlow, Longman, 2000, p. 10.

² Bien que protestante, Élisabeth conserva des symboles catholiques comme le crucifix et alla contre la volonté du Parlement de mener une persécution contre les catholiques. Durant tout son règne, ce qu'on peut interpréter comme une tolérance religieuse a pu être perçu comme une ambiguïté politico-religieuse. Voir à ce sujet l'ouvrage de Stephen Hamrick, *The Catholic Imaginary and the Cults of Elizabeth, 1558–1582*, Farnham, Routledge, 2016.

³ Comme le résume Kevin Sharpe, « [...] in Tudor England, the power of the crown and state depended largely upon its representation of authority. The monarch had no standing army or independent bureaucracy to enforce his will ; both the cooperation of the political nation and the obedience of the lower orders rested more on a culture and ideology of order than on physical coercion. Images of royal power, palaces and pictures, coins and seals, festival and procession shaped that culture of authority and obedience which sustained the state ». Kevin Sharpe, « The King's Writ : Royal Authors and Royal Authority in Early Modern England », in *Culture and politics in early Stuart England*, eds. Kevin Sharpe et Peter Lake, Basingstoke, Macmillan, 1994, p. 117.

⁴ Alice Hunt et Anna Whitelock, *Tudor Queenship : the reigns of Mary and Elizabeth*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 48.

symbolique hermétiste entourant la reine¹. Les portraits miniatures de Nicholas Hilliard ont immortalisé quelques-uns de ces symboles associés à Élisabeth. Le pélican de piété, symbole christique de sacrifice et de martyr, ainsi que le phénix, symbole de renaissance et d'éternité, cherchent à inscrire le règne d'Élisabeth dans l'Histoire. Sur le frontispice du *Sphaera Civitatis* (1588), John Case représente Élisabeth comme intégrée à la sphère des planètes et aux vertus qui leur sont associées, et qu'elle domine avec majesté. Comparée à la déesse Cynthia, ou encore à Diane et à Astrée, Élisabeth, qui devait s'imposer en tant que femme et surtout en tant que reine², fait de la construction de la figure royale une stratégie politique fondée sur l'ostentation et la visibilité du pouvoir. À cet égard, le portrait de l'*Armada* (Figure 3), réalisé après la défaite cuisante de la flotte espagnole en 1588, célèbre visuellement le pouvoir monarchique britannique, qui s'étend désormais sur terre comme sur mer.

Le portrait est surchargé de symboles du pouvoir dont nous ne mentionnons que quelques éléments. La reine est imposante dans sa robe qui lui donne plus de volume, l'étoffe de velours et de soie, riche et incrustée de perles, dit à la fois la puissance et la pureté d'Élisabeth qui semble échapper aux affres du temps. La main droite repose sur un globe, ses doigts recouvrent l'Amérique, indiquant ainsi ses ambitions impériales et expansionnistes. L'objet sous forme d'œuf au-dessus de son épaule gauche à droite de l'image symbolise la fertilité, la prospérité, la renaissance. La couronne à gauche rappelle bien évidemment le pouvoir impérial. La forme même de la robe semble dessiner une demi-sphère, représentation de la moitié du monde sur laquelle règne l'Angleterre. Par ailleurs, la tête, posée au milieu d'une fraise parfaitement circulaire, figure le soleil qui éclaire le monde. La posture même de la reine semble illustrer à la fois son discours prononcé à Tilbury et la théorie des deux corps du roi, établie par Ernst Kantorowicz : si derrière le costume se cache la femme, l'être sensible et peut-être vulnérable, c'est d'abord et surtout en tant que reine qu'Élisabeth cherche à s'imposer. Le corps physique est d'ailleurs presque totalement invisible dans le portrait.

¹ John Dee est l'auteur d'un livre hermétiste *Monas hieroglyphica* (*La Monade hiéroglyphique*) qui date de 1564 et dans lequel il entend donner le sens de toute chose par une écriture cryptique et hiéroglyphique. C'est un livre qu'Élisabeth eut entre les mains. Voir à ce sujet : C. H. Josten, « A Translation of John Dee's *Monas Hieroglyphica* (Antwerp, 1564), with an Introduction and Annotations », *Ambix*, vol. 12 / 2-3, octobre 1964, pp. 88-89.

² La phrase d'Élisabeth « I know I have but the body of a weak and feeble woman. But I have the heart and stomach of a king, and of a king of England, too [...] », prononcée le 9 août 1588 face à ses troupes rassemblées à Tilbury, montre sa volonté de s'imposer comme monarque et commandant des troupes anglaises avant tout, et faire passer au second plan sa condition féminine. David Hume, *The History of England*, vol. 4, Boston, Philips, Samson, 1854, p. 545.



Figure 3 Le portrait de l'*Armada* d'Élisabeth I^{re} (1588). Huile sur bois, 97,8 x 72,4 cm, Londres, National Portrait Gallery

Le culte d'Élisabeth trouve son expression non seulement dans les portraits et les miniatures, mais aussi dans un grand texte épique comme *The Faerie Queene*, où la reine est allégorisée sous les traits de Gloriana. Dieter Mehl décrit l'entreprise de Spenser comme la volonté de créer une épopée nationale de l'Angleterre protestante où Élisabeth, figure garante de l'unité nationale, marque « le retour à un âge d'or et de paix¹ ».

Élisabeth a également façonné son personnage dans ses écrits et ses discours, bien que ceux-ci, selon Kevin Sharpe, n'aient pas reçu l'attention qu'ils méritaient :

Little attention [...] has been paid to the queen's writings—as self-presentation and as representation of monarchy. Yet from youth to old age Elizabeth wrote, translated and published a variety of works which invite analysis as texts of power. Elizabeth's volumes of

¹ « *The Faerie Queene* can justly be described as the most ambitious poetic effort to create a British national epic to rival Virgil's *Aenid*, Homer's *Illiad* or Tasso's *Gerusalemme Liberata*. It emphatically supports and sanctions the claim made by contemporaries that the reign of this Queen marks the return of a golden period, of peace, national unity and prosperity ». *Queen Elizabeth I : past and present*, éd. Christa Jansohn, Münster, LIT, 2004, p. 89.

devotions and prayers may be read as private and personal meditations, but their language and address is also directed to public and political concerns¹.

Les écrits d'Élisabeth s'inscrivent dans une entreprise de façonnement politique assumé. Iconographie, langage et pouvoir sont ainsi étroitement liés.

C'est principalement dans la représentation en discours que Jacques excellera également tout au long de son règne, s'efforçant toujours de se poser en successeur légitime de sa cousine². La continuité dynastique se traduit par la continuité des symboles que Jacques I^{er}, roi-poète, cultive dans ses discours et ses écrits. Le pouvoir est donc indissociable de sa représentation. Kevin Sharpe résume parfaitement cette conception du pouvoir comme pure construction : « Tudor authority was constructed and enhanced by the representation of rule in words, portraits and artefacts, and in rituals and performances³ ».

1.2. Jacques, le roi-poète et la mise en discours de la figure royale

Lorsqu'il devient roi d'Angleterre sous le nom de Jacques I^{er}, Jacques VI d'Écosse est un auteur accompli : il a déjà publié en son propre nom une anthologie de poèmes, *The Essays of a Prentice in the Divine Art of Poesy* (1584). Une deuxième collection de poèmes paraît en 1591 sous le titre de *His Majesties Poetical Exercises at Vacant Hours*. Son traité *Basilikon Doron* (1599), source partielle du *Minerva Britannia*, connut un véritable succès commercial pour l'époque et fut traduit en plusieurs langues⁴. Que ce soient les contemporains du roi, les éditeurs (anciens et modernes) de ses œuvres ou encore ses lecteurs, tous expriment leur émerveillement pour l'érudition et les talents littéraires de Jacques. Dans la préface de l'édition de 1887 du *Basilikon Doron*, l'éditeur souligne dès les premiers mots l'auctorialité⁵ du roi

¹ Kevin Sharpe, *The King's Writ : Royal Authors and Royal Authority in Early Modern England*, op. cit., p. 119.

² Dans son étude sur la correspondance entre Élisabeth et Jacques VI d'Écosse, Sabrina Juillet Garzon fait remarquer que Jacques signait ses lettres par « your brother and Cousin », mais aussi par « your son », insistant ainsi sur sa légitimité dans la succession royale. Sabrina Juillet Garzon, Sabrina Juillet Garzon, « La correspondance entre Élisabeth I^{re} et Jacques VI comme base d'une future unité britannique », op. cit.

³ Kevin Sharpe, *Image wars : promoting kings and commonwealths in England, 1603-1660*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. xiii.

⁴ James Craigie mentionne ainsi 38 traductions et note que *Basilikon Doron* est le premier livre en anglais à avoir été traduit en allemand, néerlandais et danois dès sa première publication. *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 2, op. cit., p. 1. Pour une liste complète des traductions se référer à *Ibidem*, pp. 153-178.

⁵ L'auctorialité est un néologisme construit par les critiques pour rappeler la filiation étymologique entre « auteur » et « autorité », tous deux dérivant de *auctor*. Il traduit le terme anglais « authorship ». Comme le souligne Alain Brunn, l'auctorialité désigne « ce qui fait d'un auteur un auteur. [...] L'auteur – *auctor* – est celui que marque son

Jacques et sa fortune littéraire : « KING JAMES I was the most learned, the most pedantic, and the most voluminous of royal British authors¹ ». Ben Jonson fait lui aussi l'éloge du roi écrivain dans l'épigramme IV, publiée dans l'édition des œuvres complètes du roi Jacques de 1616 : « How, best of kings, dost thou a sceptre bear !/How, best of poets, dost thou laurel wear² ! ». C'est cette double position, à la fois roi et écrivain, qui distingue Jacques des monarques de son époque, comme le note Maurice Lee : « King James was the most unusual phenomenon among crowned heads, an active and practicing writer³ ».

Les écrits du roi impressionnent par leur nombre et leur diversité : Jacques s'est ainsi essayé tant à la prose – religieuse et politique – qu'aux traités sur des sujets aussi variés que la sorcellerie⁴, la culture du tabac⁵, le sport⁶, les duels⁷ ou encore la poésie. Ses discours⁸ et ses proclamations en public sont aussi d'un grand intérêt⁹. Comme le résumait Daniel Fischlin et Mark Fortier, la carrière littéraire du roi Jacques commence dans les années 1580, alors qu'il n'est encore qu'un adolescent, et semble s'achever avec la publication en 1622 de la *Declaration*, argumentaire en faveur de la dissolution du Parlement cette année-là¹⁰. En 1616, Jacques I^{er} décide de publier ses écrits en *in-folio* et engage James Montague, évêque de Winchester, pour superviser la publication et écrire la préface. Qu'un monarque écrive

authoritas, c'est-à-dire celui qui jouit d'un "droit de possession" sur son texte, mais aussi, inséparablement, celui qui en est le "garant" ». Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 211-212.

¹ *Basilikon Doron or His Majestys Instructions to his dearest Sonne, HENRY THE PRINCE*, éd. Charles Butler et Charles Edmonds, Roxburghe Club, Londres, Wertheimer, Lea & Co, 1887, p. xi.

² Cité dans Jane Rickard, « The Writings of King James VI and I and Early Modern Literary Culture », *Literature Compass*, vol. 9 / 10, octobre 2012, p. 654.

³ Maurice Lee, *Great Britain's Solomon : James VI and I in his three kingdoms*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 63.

⁴ *Dæmonologie, in forme of a Dialogue* (1597).

⁵ *A Counterblaste to Tobacco* (1604).

⁶ *The King's Majesty's Declaration to His Subjects Concerning Lawful Sports To Be Used*, plus connu sous le nom de *The Book of Sports*, fut publié en 1618. Disponible dans : *Minor Prose Works of King James VI and I*, éd. Craigie James et Alexander Law, Édimbourg, Scottish Text Society, 1982.

⁷ C'est dans le *Basilikon Doron* et *The trew law of free monarchies*, tous deux publiés en 1598, que le roi condamne sévèrement les duels, conduisant à leur interdiction dès 1613.

⁸ Megan Mondí note que bien que le roi Jacques n'écrivît pas seul tous ses discours, on peut affirmer qu'il en rédigea la majorité. Megan Mondí, « The Speeches and Self-Fashioning of King James VI and I to the English Parliament, 1604-1624 », *Constructing the past*, vol. 8 / 1, 2007, p. 142.

⁹ Pour une liste complète des œuvres publiées du roi Jacques, se référer à la Bibliographie dans l'ouvrage d'Alan Stewart, *The cradle king : a life of James VI and I*, Londres, Chatto & Windus, 2003.

¹⁰ *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*, éd. Daniel Fischlin et Mark Fortier, Detroit, Wayne State University Press, 2002, p. 39.

beaucoup et sur des sujets variés n'est pas une exception, mais c'est la prolixité du roi Jacques qui continue d'impressionner et l'on peut regretter qu'à ce jour une édition complète n'ait encore vu le jour. L'édition de 1616 ne comprenait que les écrits en prose¹ et il faudra attendre 2003 pour qu'une édition quasi-complète paraisse².

Les discours du roi – entendus comme toute mise en forme, écrite ou orale, de la pensée, destinée à être lue ou entendue –, acquièrent une importance capitale car ils informent sur la conception même du pouvoir. Une relation intrinsèque s'établit entre parole et pouvoir, comme le note Kevin Sharpe :

[...] by the force of their own words [monarchs] attempted to reclaim, appropriate and re-authorise the discourses and metaphors that had validated royal authority. Royal speeches and writings [...] were acts of government and power. Royal authorings, we might say, had become central to the sustenance of royal authority³.

Le roi étant le lieutenant de Dieu sur terre⁴ et donc son porte-parole⁵, ses discours sont auréolés de la mystique du pouvoir : « *God gives not Kings the stile of Gods in vaine*⁶ », écrit Jacques dans le sonnet introductif de son *Basilikon Doron*. La figure royale se double de la figure littéraire et parachève la conjonction ultime entre pouvoir et écriture, car le langage des rois est,

¹ Parmi les quelques éditions majeures, nous pouvons citer : *The Political Works of James I*, éd. Charles Howard McIlwain, Cambridge, Harvard University Press, 1918 ; *Political writings*, éd. J. P. Sommerville, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1994. James Craigie, outre son ouvrage en deux volumes sur le *Basilikon Doron*, a également édité d'autres écrits en prose du roi Jacques dans *Minor Prose Works of King James VI and I* (1982).

² Il s'agit du livre de Neil Rhodes et Joseph Marshall, *King James VI and I : selected writings*, New York, Ashgate, 2003. On peut noter néanmoins l'édition en deux volumes des poèmes du roi Jacques par James Craigie entre 1955 et 1958, *The poems of James VI of Scotland*, Édimbourg, Londres, W. Blackwood and Sons.

³ Kevin Sharpe, *The King's Writ : Royal Authors and Royal Authority in Early Modern England*, op. cit., p. 119. Pour une étude approfondie des relations intrinsèques entre langage et pouvoir, voir : Jonathan Goldberg, *James I and the politics of literature : Jonson, Shakespeare, Donne, and their contemporaries*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.

⁴ La formule est un lieu-commun dans les écrits du roi Jacques, comme dans le sonnet introductif au *Basilikon Doron* où il écrit : « Observe the Statutes of your Heavenly King ; / [...] Since his Lieutenant heere ye should remaine ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, éd. James Craigie, William Blackwood and Sons, Édimbourg, 1944, p. 4.

⁵ Dans la préface de l'édition des œuvres complètes du roi Jacques, James Montague estime, contre ceux qui pensent qu'il est indigne pour un roi d'écrire et surtout de publier des livres, que les rois sont les médiateurs de la parole divine et qu'ils en sont les scribes et les secrétaires. *The Workes of the Most High and Mightie Prince, James, by the Grace of God, King of Great Britaine, France and Ireland, Defender of the Faith*, éd. James Montague, Londres, Robert Barker et John Bill, 1616.

⁶ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., pp. 4-5. Pour plus de références sur le *verbum dei* du roi Jacques, se référer à : Jonathan Goldberg, *James I and the politics of literature*, op. cit., pp. 26-28.

selon Jacques, le plus proche de la langue adamique¹, celle qui assure la parfaite adéquation entre le mot et la chose et où dire c'est faire. Le langage des rois a un pouvoir représentationnel selon Louis Marin², car la langue des princes a prise directe sur le réel : elle « a le pouvoir de changer ses représentations, ses mots en choses réelles³ ». Le roi Jacques était ainsi conscient du pouvoir idéologique des représentations discursives, comme l'atteste le contrôle qu'il exerçait sur les mots et les discours : « publication depended on royal licence ; parliamentary debate was bounded by royal definition of “free speech” ; condemned traitors had, as their last act, to read what was almost an official script damning themselves and praising royal rule⁴ ». Pour Jacques, les mots écrits sont le testament et la mémoire vivante que l'on laisse derrière soi, comme il le rappelle à son fils dans le *Basilikon Doron* : « your writes will remaine as true pictures of your minde, to all posteritie⁵ ».

La pratique de l'écriture permet aussi au roi de présenter une image de soi, fabriquée par le discours et offerte à la contemplation des lecteurs, ainsi que le soulignent D. Fischlin et M. Fortier :

James recognized textual representation as crucial to the construction of both the political subject and the sovereign, whose power depended on creating such a subject. The representation of power by literary means, in such a context, was a substantial element in constituting both the self-identity and the public identity of the sovereign⁶.

Parmi les paradigmes de représentation qui émergent dans les écrits du roi Jacques, on retrouve la figure de Salomon, roi biblique connu pour sa sagesse et son règne de paix et de prospérité⁷,

¹ Dans le livre III du *Basilikon Doron*, le roi Jacques écrit ainsi : « [...] it best becommeth a King to purifie and make famous his owne tongue ; wherein he may goe / before all his subjects ; as it setteth him well to doe in all honest & lawfull things ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. III, p. 187.

² Louis Marin (1931-1992) est l'auteur de plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire des systèmes de représentation à l'âge classique. Son ouvrage *Politiques de la représentation* (2005) propose ainsi une réflexion riche sur la représentation en politique à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles.

³ Louis Marin, « Le Chat botté : pouvoir des signes, signes de pouvoir », in *Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon, Paris, Kimé, 2005, p. 52.

⁴ Kevin Sharpe, *The King's Writ : Royal Authors and Royal Authority in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 118.

⁵ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. III, p. 185.

⁶ *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*, *op. cit.*, p. 17.

⁷ Pour une étude de Jacques I^{er} comme Salomon, voir : Louis A. Knafla, « Britain's Solomon : King James and the Law », in *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*, éd. Daniel Fischlin et Mark Fortier, Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 235-264. Ainsi que : William Carroll Tate, *Solomonic iconography in early Stuart England : Solomon's wisdom, Solomon's folly*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2001. On peut noter également que Rubens représenta Jacques I^{er} sous les traits du roi Salomon sur le plafond de la Maison des Banquets (Banqueting House) au palais de Whitehall.

ainsi que celle du roi David, véritable incarnation du monarque idéal selon Jacques¹. À ces exemples bibliques s'ajoutent, entre autres, l'image du monarque comme *rex pacificus*, médecin de la nation, père aimant et nouveau César dont *Minerva Britannia* se fera l'écho. Jacques cherche à se donner à voir comme un monarque idéal, celui-là même que les auteurs des miroirs aux princes appellent de leurs vœux.

1.3. Basilikon Doron (1599) et le genre des miroirs aux princes

Fort de l'enseignement de son précepteur George Buchanan, humaniste, poète écossais et auteur, entre autres, du *De iure regni apud Scotos* (1579)² – ouvrage sous forme de dialogue socratique destiné au jeune Jacques VI, le roi choisit le format du traité d'éducation et du miroir aux princes pour rédiger son *Basilikon Doron*, qu'il adresse à son fils. Le traité était d'abord destiné à une lecture privée au sein de la cour, comme le précise le sous-titre : « Original, or Secret Edition [...] (Only Seven Copies printed) ». La version manuscrite, en moyen écossais, fut anglicisée et la publication confiée, dans le plus grand secret, à l'imprimeur Waldegrave³. Mais très vite, le succès du *Basilikon Doron* échappa au contrôle de son auteur et nombreux furent ceux qui l'eurent entre les mains⁴, fait que Jacques déplore dans la préface de l'édition de 1603 :

But since contrarie to my intention and expectation [sic], [...] this booke is nowe vented, and set forth to the publicke viewe of the worlde, and consequentlie, subject to every mans censure, as the current of his affection leades him ; I am nowe forced [...] both to publishe and spred the true copies thereof, for defacing of the false copies that are already spred, as I am informed [...]⁵.

¹ John N. King, « James I and King David : Jacobean Iconography and Its Legacy », in *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*, éd. Daniel Fischlin et Mark Fortier, Detroit, Wayne State University Press, 2002, pp. 421-453.

² Outre l'ouvrage mentionné, George Buchanan exprime sa conception de la royauté, et surtout des obligations du roi envers ses sujets dans *Baptistes* (Londres, 1578) et *Rerum Scoticarum historia* (Édimbourg, 1582). Par ailleurs, pour l'éducation du jeune Jacques, George Buchanan s'appuyait sur des miroirs aux princes tels que les ouvrages *The Book of the Governour* de Thomas Elyot, (Londres, 1531), *The Dial of Princes* [*Reloj de Principes*, Valladolid, 1529] d'Antonio de Guevara (Londres, 1546), *L'Institution du Prince* de Guillaume Budé (Paris, 1547), *De Regni Regisque Institutione* de Sebastian Morzillus (Anvers, 1556), et *Scheda Regia d'Agapeto Diacono*.

³ En évoquant la première version publiée de 1599, le roi écrit dans l'adresse au lecteur de l'édition de 1603 : « And therefore for the more secret, and close-keeping of them, I onely permitted seaven of them to be printed, the printer being first sworn for secrecie : and these seaven I dispersed amongst some of my trustiest servands, to be kepted closelie by them [...] ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 6-8.

⁵ *Ibidem*, p. 13. Craigie estime néanmoins que de telles éditions « pirates » n'ont jamais existé. *Ibidem*, p. 21.

Plus qu'un traité d'éducation, le *Basilikon Doron* est le testament politique¹ du roi Jacques car, s'insérant dans la tradition des miroirs aux princes, c'est son propre reflet comme monarque idéal qu'il offre à la postérité² : « [...] it must be taken of all me, for the true image of my very minde, and forme of the rule, whiche I have præscribed to my selfe and mine³ ». C'est avec enthousiasme que le jésuite, Robert Parsons écrit au sujet de Jacques I^{er} après la lecture du *Basilikon Doron* : « Christ Jesus make him a Catholike⁴ for he would be a mirrour of all princes⁵ ».

Si l'Antiquité offre des exemples d'auteurs et d'historiens qui font l'éloge des puissants tout en leur donnant des conseils sur la manière de gouverner, c'est véritablement à partir du XII^e siècle que l'on peut identifier les débuts du genre des miroirs aux princes, comme l'atteste l'utilisation inédite du terme de « miroir »⁶ pour désigner ces traités. Vers le XIII^e siècle, la publication de plusieurs traités politiques donnant des conseils sur l'art de gouverner marque le début d'un genre nouveau, hérité des traités de rhétorique, qui se dote d'une dimension hautement politique. Pour Quentin Skinner, le premier exemple de miroir aux princes est un traité latin anonyme, *Oculus Pastoralis*, datant du début de 1222. Mais l'ouvrage le plus connu, et qui aura un impact durable sur l'évolution du genre, est celui de Giacomo da Viterbo, *Liber de regimine civitatum*, écrit en 1240. Ces ouvrages contribuent à poser la structure des miroirs aux princes qu'E. M. Jónsson définit comme « un traité écrit pour un prince – et en général dédié à lui – qui a pour objet principal de décrire le prince idéal, son comportement, son rôle et sa situation au monde⁷ ».

L'époque de la Renaissance marque l'âge d'or des miroirs aux princes car l'on assiste à l'émergence de traités qui se concentrent exclusivement sur la figure du prince. Si le genre est

¹ C'est en 1598, à la suite d'un rêve étrange, dans lequel il se voyait mourir, que Jacques rédigea le *Basilikon Doron*, le destinant à son fils comme testament politique. *Ibidem*, p. 4.

² On peut noter qu'outre la réédition officielle de 1603, une version en vers (latins et anglais) fut publiée par W Willymatt à Cambridge en 1603, sous le titre *A Princes Looking Glasse*, insistant ainsi sur l'idée de miroir.

³ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, p. 22.

⁴ « Catholike » a ici le sens de « good Christian ».

⁵ Cité dans *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 2, *op. cit.*, liv. I, p. 27. La lettre date du 14 mai 1603 et James Craigie conclut qu'une copie du *Basilikon Doron* fut envoyée à Rome assez rapidement après sa parution.

⁶ Le terme même de « miroir » pour désigner ces traités politiques qui s'attachaient à instruire les monarques et leurs conseillers en matière de gouvernement a pu être emprunté à un ouvrage paru en Norvège vers 1260, *Speculum regale*, ou *Miroir royal*. Einar Már Jónsson, « Les “miroirs aux princes” sont-ils un genre littéraire ? », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, décembre 2006, p. 3.

⁷ *Ibidem*, p. 5.

encore balbutiant dans l'Angleterre du XVI^e siècle, il connaît une grande fortune sur le continent et les œuvres majeures sont françaises, allemandes ou espagnoles, comme le constate Quentin Skinner¹. Parmi ces traités, on peut citer le *Reloj de Principes* publié en 1529 par Antonio de Guevarra, sans oublier *The Book of the Governour* de Thomas Elyot (1531). Toutefois, le traité le plus influent en la matière demeure l'*Institutio Principis Christiani* d'Érasme², publié en 1516 et écrit pour le futur empereur Charles Quint. Dans ces traités destinés aux souverains ou futurs souverains, ce qui est en jeu c'est l'institution d'un prince idéal grâce à ce « miroir » où l'auteur présente des exemples et des modèles de vertu auquel le prince est invité à se comparer et à se conformer. À la Renaissance, l'« institution du prince³ » se trouve codifiée par des règles morales que l'éducation permet d'acquérir. Dans ses *Tusculanes*, Cicéron insistait déjà sur le rôle de l'éducation pour enseigner la vertu, établissant une relation étymologique entre le mot « homme » (*vir*) et la vertu, dont elle tire son nom (*virtus*). De cette relation supposée entre les deux termes, Cicéron tirait la conclusion suivante : c'est en acquérant la vertu que l'on devient vraiment un homme⁴.

Pour Érasme, la bonne éducation d'un prince est nécessaire à la stabilité politique du royaume et il est du devoir de tout monarque de s'assurer que son successeur appliquera les mêmes préceptes moraux⁵. C'est d'ailleurs la principale raison du « cadeau royal » que le roi Jacques fait à son fils en écrivant son *Basilikon Doron*, comme on peut le lire dans le sonnet introductif⁶ :

¹ « [...] surprisingly few works of this nature were written in England, but there is no doubt that some of the most important were produced in France, Germany and Spain in the course of the sixteenth century ». Quentin Skinner, *The Renaissance*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 214.

² La traduction française du titre est : *L'éducation du Prince chrétien*.

³ Formule que nous empruntons en référence à l'ouvrage d'Isabelle Flandrois, *L'institution du prince au début du XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

⁴ On peut lire l'analyse que Quentin Skinner fait du concept de *vir virtutis* chez Cicéron et d'autres auteurs. Il montre notamment la redécouverte et la redéfinition de ce concept par les Humanistes à la Renaissance. Quentin Skinner, « The Florentine Renaissance », in *The Renaissance*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 69-112.

⁵ « C'est une tâche magnifique et exaltante que de bien exercer le pouvoir suprême ; mais il est tout aussi glorieux de laisser un successeur qui ne soit pas pire que soi ; et c'est peut-être même le principal devoir d'un prince de faire en sorte que son successeur ne puisse être mauvais ». Érasme, *L'éducation du Prince chrétien ou L'art de gouverner*, trad. Anne-Marie Greminger, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 32

⁶ Ce sonnet n'apparaît que dans la première édition du *Basilikon Doron* de 1599, imprimée à Édimbourg par Robert Waldegrave. James Craigie note à propos du sonnet : « This sonnet is not in James's hand », nous interrogeant ainsi sur son auteur. *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, p. 2. Si Jacques n'a pas écrit ce sonnet, cela pourrait expliquer pourquoi il ne fut pas repris dans l'édition de 1603.

LO heere (my Sonne) a mirrour vive and faire,
 Which sheweth the shaddow of a worthy King.
 Lo heere a Booke, a patterne doth you bring
 Which ye should preasse to follow mair and maire.
 This trustie friend, the trueth will never spaire.
 But give a good advice unto you heare :
 How it should be your chiefe and princely care,
 To follow vertue, vice for to forbear.
 And in this Booke your lesson will ye leare,
 For guiding of your people great and small.
 Then (as ye ought) give an attentive eare,
 And panse how ye these preceptes practise shall.
 Your father bids you studie here and reede.
 How to become a perfite King indeede¹.

L'éducation précoce² des futurs monarques permet de prévenir les vices tant que l'esprit de l'enfant est encore malléable³ et d'élever un prince bon et juste qui aura à cœur d'œuvrer pour la félicité publique. Pour Érasme, « méritent seuls le nom de princes ceux qui se consacrent à l'État et non l'inverse. Le souverain qui gouverne pour lui-même [...] est en réalité un tyran, pas un roi⁴ ». Le tyran est associé par Érasme à une « bête sauvage hideuse et féroce⁵ », combinaison grotesque de plusieurs animaux. Là où le tyran est un loup féroce pour son peuple, le prince en est le gardien⁶.

Le concept de bien public, en anglais « commonwealth » ou « commonweal », apparaît dans de nombreux traités du XVI^e siècle avec des acceptions divergentes. Hérité des notions de *bonum commune*, *utilitas publica* de l'Antiquité, le bien commun ou bien public était l'idée selon laquelle un gouvernement politique agit pour le bien de ses citoyens. La notion cicéronienne de *res publica* contribua à construire le concept de « commonwealth » du XVI^e siècle. C'est ainsi que des penseurs comme Thomas Starkey ou Richard Morison utilisèrent le néologisme « commonweal » pour traduire le concept cicéronien. Si pour Starkey le « commonweal » n'était pas l'apanage de la monarchie seule, Thomas Elyot dans son *The Book*

¹ *Ibidem*, p. 3.

² Érasme insiste sur la nécessité de commencer l'éducation des jeunes princes le plus tôt possible : « Tous ces principes et ces semences de bon gouvernement doivent être implantés tout de suite dans le cœur vierge de l'enfant par ses parents d'abord, puis par ses nourrices, puis son précepteur, et il doit les assimiler de son plein gré, non par contrainte ». Érasme, *L'éducation du Prince chrétien ou L'art de gouverner*, op. cit., p. 118.

³ Érasme parle de l'esprit du jeune enfant comme d'une « pâte molle et malléable » dans son traité *De l'éducation des enfants* (1529). Cité dans Isabelle Flandrois, *L'institution du prince au début du XVII^e siècle*, op. cit., p. 69.

⁴ Érasme, *L'éducation du Prince chrétien ou L'art de gouverner*, op. cit., p. 66.

⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 76.

of the Governour, préféra le terme de « commonwealth » qui présupposait une société hiérarchisée, nécessairement inégalitaire, et avec un monarque à sa tête¹. La monarchie était ainsi considérée par Elyot comme la seule forme de gouvernement capable d'assurer le bien commun. À cet égard, le bon prince est celui qui, comme l'écrit Érasme, « s'inflige d'éternels soucis pour que les citoyens jouissent d'une tranquillité permanente. C'est à la qualité du seul prince qu'est suspendue la félicité publique² ».

Le *Basilikon Doron* s'inscrit ainsi dans la lignée des miroirs aux princes, tout en s'en distinguant car, comme le montre Maurice Lee³, le traité étant beaucoup moins théorique que les miroirs aux princes traditionnels et s'intéressant plus à la pratique du pouvoir, ce que Jacques nomme « kingcraft ».

Les liens entre les miroirs aux princes et l'art des emblèmes sont étroits dans la mesure où tous deux sont porteurs d'une dimension didactique et proposent une vision morale du monde. Comme nous l'avons déjà indiqué, les emblèmes politiques de Peacham s'inscrivent dans le projet éducatif du *Basilikon Doron*, ainsi que le souligne Peacham dans l'adresse au prince Henri :

Howsoever the world shall esteeme [mine Emblemes] in regard of their rude and homely attire, for the most part they are Roially discended, and repaire into your owne bosome (farre from the reach of Envie) for their protection. For in truth they are of right your owne, and no other then the substance of those Divine Instructions, his Majestie your Royall Father præscribed unto you, your guide [...] to a virtuous & true happy life. [...] wherein, as neere as I could, I observed the Method of his Majesties BASILICON DORON [...] ⁴.

La méthode qu'évoque Peacham est d'abord celle de l'« instruction », c'est-à-dire l'éducation du jeune prince. Mais, à travers les conseils de l'emblémiste, c'est la figure du roi (« his Majestie your Royall Father »), qui apparaît.

Le choix de Peacham de mettre en emblèmes au début du règne de Jacques des extraits d'un traité politique, dédié de surcroît au prince Henri, n'est pas anodin. Peacham brosse le portrait du prince idéal qu'Henri devrait selon lui incarner et donne à lire et à voir une mise en

¹ Pour plus d'informations concernant l'évolution des deux termes, voir l'article de Mark Knights, « Commonwealth : the social, cultural, and conceptual contexts of an early modern keyword », *The Historical Journal*, vol. 54 / 3, septembre 2011, pp. 659-687.

² Érasme, *L'éducation du Prince chrétien ou L'art de gouverner*, op. cit., p. 68.

³ Maurice Lee, *Great Britain's Solomon : James VI and I in his three kingdoms*, op. cit., p. 85.

⁴ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A2.

image de la construction que Jacques avait lui-même élaborée. C'est par l'habile conjonction entre textes et images que Peacham entend instruire le jeune prince qui eut entre les mains le manuscrit colorié du recueil d'emblèmes de 1610¹.

2. Les choix iconographiques et discursifs de Peacham

2.1. *Un roi légitime de droit divin*

Le recueil s'ouvre² sur un emblème dédié à Jacques I^{er} et célébrant son règne absolu. Le choix de placer cet emblème au début du recueil est signifiant : il exalte la grandeur de l'Angleterre conduite par son monarque. *Nisi desuper* (1), (Figure 4), construit sur la verticalité, met l'accent sur les liens intrinsèques qui existent entre le monarque et Dieu, exprimant par là une conception du pouvoir royal comme sacré. Le *motto*, « Seulement du ciel/d'en haut », insiste d'emblée sur un pouvoir d'origine céleste et donc divine. Au centre de la *pictura* est représentée une couronne démesurément grande par rapport aux autres éléments du paysage, la différence d'échelle ayant pour but de faire de la couronne la figuration du pouvoir royal absolu. La couronne est tenue aux moyens d'une chaîne par une main sortant des nuages. Cette main droite, comme le précise le quatrain latin de la version manuscrite de 1604, n'est autre que la main de Dieu – *dextera dei* – représentée selon une tradition iconographique chrétienne que nous analyserons en détail dans la deuxième partie de notre thèse.

¹ Comme le rappelle Peacham dans la dédicace de *Minerva Britanna*, il eut l'opportunité de présenter son manuscrit en couleurs au prince Henri en 1610 : « It is now two yeares since I presented unto you your Highnes some of [mine *Emblemes*], then done by me into Latine verse, with their pictures drawn and limned my mine owne hand in their lively colours » (p. A2). Pour plus de détails sur le manuscrit de 1610, on pourra se référer à l'ouvrage d'Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, pp. xviii-xix.

² Si de nombreux emblèmes voient leur place changer d'une version manuscrite à l'autre, et des manuscrits à la version publiée, cet emblème est l'un des rares à conserver sa place dans toutes les versions manuscrites et publiées de *Minerva Britanna*. On peut noter cependant une évolution iconographique : dans les deux premiers manuscrits (MS Rawlinson et MS Harleian), la *pictura* représente la couronne dans un paysage naturel qu'Alan Young décrit comme « a landscape with some water ». Dans la version coloriée de 1610 (MS Royal), Peacham place la couronne au-dessus d'un paysage où la présence humaine est plus marquée : sur la rivière présente dans la première version, vogue maintenant un navire. Dans la version publiée de 1612, le paysage se complexifie davantage. Peacham ancre son emblème dans un contexte plus urbain car on devine désormais les traits d'une ville portuaire.

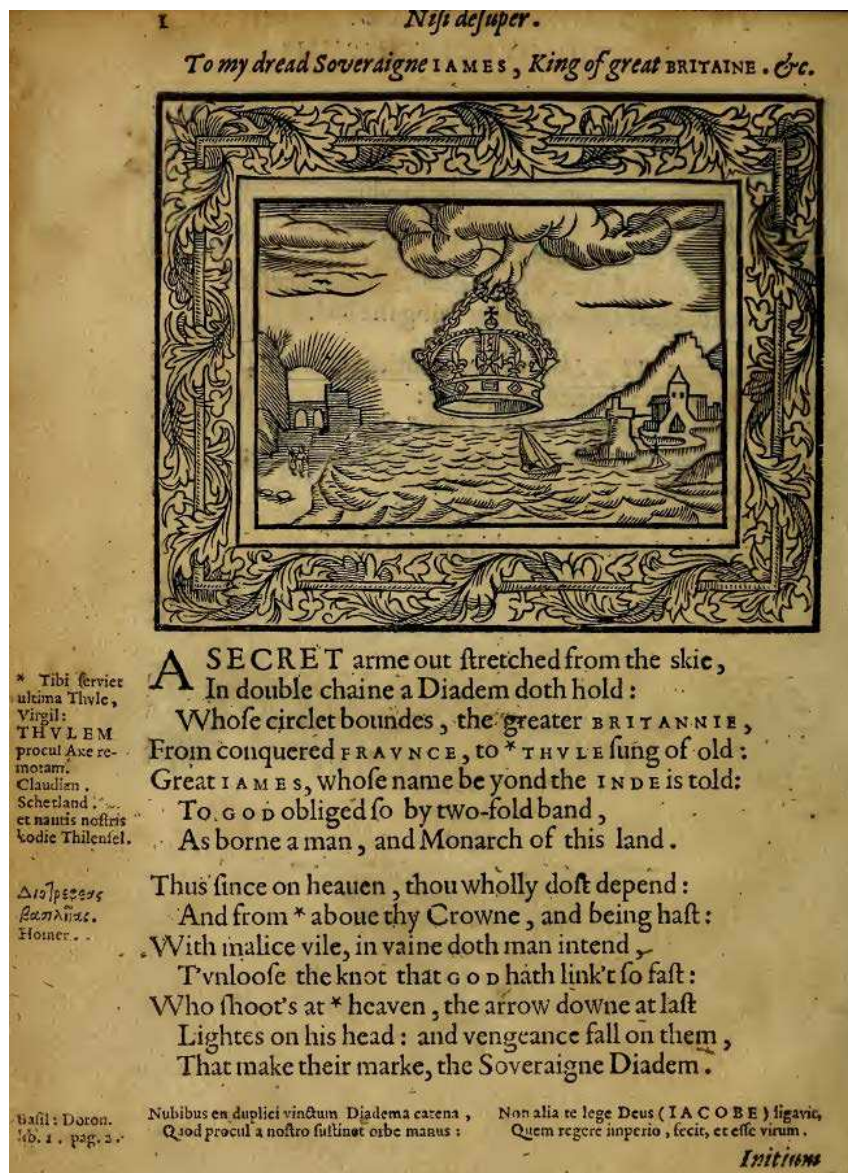


Figure 4 *Nisi desuper*, Livre I, 1

Peacham choisit de présenter le monarque comme l'intendant de Dieu sur terre ainsi que le confirment les quatre vers latins¹ tirés du manuscrit de 1610, cité en note sous l'emblème, référence directe à un passage du *Basilikon Doron* où le roi Jacques écrit à son fils :

Therefore (my Sone) first of all thinges, learne to know and love that God, whom to yee have a double obligation, first for that hee made you a man ; and next for that hee made you a little God to sit on his throne, and rule over other men².

¹ Alan Young traduit l'épigramme ainsi : « Behold, in the clouds [appears] a crown bound by a double chain : / And a hand holds it aloft far from our world. / It is no different bond, O James, that God has bound you / Whom he has made to rule with [full] authority and to be a [true] man ». Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 128.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., p. 25.

L'épigramme insiste sur la double nature du monarque par les expressions « double chaine », « two-fold band » et par les parallèles créés entre le ciel et la terre. Peacham souligne la dépendance et la soumission du monarque : « To GOD obliged », « Thus since on heaven, thou wholly doth depend », concluant ainsi qu'il est vain pour les hommes de s'opposer au monarque, voire de contester sa légitimité, puisque celle-ci lui vient d'en haut. Le choix de Dieu a un caractère définitif et immuable.

L'emblème souligne également que le règne de Jacques I^{er} s'inscrit dans l'ordre de l'univers comme le montrent les quatre éléments présents. La Terre, l'Eau, l'Air et le Feu sont en effet considérés comme constitutifs du monde par la philosophie naturelle. Ces éléments apparaissent dans l'emblème de manière explicite et implicite. La Terre est présente à travers les rivages qui bordent ce qui semble être une mer ou une rivière. Sur l'Eau, on peut apercevoir des vagues qui sont produites par l'effet de l'Air. Enfin, le soleil rayonnant qui trône à gauche de la *pictura* évoque le Feu.

Le paratexte de l'emblème confirme l'idéalisation du monarque. La citation de Virgile, « Tibi serviet ultima Thule¹ », empruntée au Livre I des *Géorgiques*, est introduite par l'émblémiste pour faire des îles britanniques l'*Ultima Britannia*, où Thulé marque frontière du monde connu². La deuxième citation, tirée vraisemblablement du *Theatrum Orbis Terrarum* (1601) d'Abraham Ortelius, établit un rapprochement entre l'Écosse et Thulé : « Schetland. Et nautis nostris bodie Thilensel³ ». Les deux citations établissent en somme le lien intrinsèque entre les îles britanniques et l'histoire romaine.

¹ Nous donnons la traduction dans son contexte pour plus de clarté en signalant la citation tronquée par des italiques : « Et toi, qui peux au gré prendre rang parmi les dieux, choisis, César : veux-tu, protecteur de nos villes et de nos campagnes, régner sur l'univers ? l'univers est prêt à révéler en toi l'auteur des fruits qu'il produit, le maître des saisons, et à ceindre ton front du myrte maternel. Dominateur souverain des mers, désires-tu recevoir seul les vœux des matelots ? Thulé, aux extrémités du monde, se courbe sous tes lois ; Téthys, au prix de toutes ses eaux, achète l'honneur de t'avoir pour gendre ». Traduction empruntée à M. Charpentier dans : *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 1, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1833, pp. 96-97.

² Monique Mund-Dopchie, *Ultima Thulé : histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Librairie Droz, 2009, p. 69.

³ « The ilands also over against this shore which vulgarly are called Hetland and Shetland, the seamen, as I understand out of England by the relation of my good friend M. W. Camden, are commonly called Thylinsel, whereby I conceive that this Iland tooke the name from the next maine land opposite unto it. For what els is Thilensel, but the iland of Thile ? ». Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum Abrahami Orтели Antuerp. geographi regii. The theatre of the whole world set forth by the excellent geographer Abraham Ortelius*, Londres, John Norton, 1606, p. 103.

Le pouvoir absolu, d'origine divine, fait des monarques des « rois images de Dieu », selon la formule de J. de la Fons¹. La sacralité des rois se fonde sur une séparation nette avec l'espace profane car « [t]out espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent² », selon la définition du sacré que donne Mircea Eliade dans *Le Sacré et le Profane* (1965). Eliade souligne que « [l]e seuil a ses “gardiens” : Dieux et esprits qui défendent l'entrée aussi bien à la malveillance des hommes qu'aux puissances démoniaques et pestilentielles³ ». Dans *Regum Maiestatem non imminuendam* (137), (Figure 5), Peacham matérialise le seuil bien gardé de l'espace sacré des rois que ne peut jamais franchir le sujet profane.

L'emblème représente deux serpents enroulés autour de deux colonnes qui gardent la couronne, symbole sacré s'il en est puisqu'associé aux lieux saints (« That holy place »), et consacré par l'onction (« tha'nointed Diadem ») dans l'épigramme. Les serpents jouent ici le rôle des gargouilles et des autres monstres terribles qui surmontaient les lieux saints car le serpent est entre autres le hiéroglyphique des choses effroyables selon Valeriano :

Pausanias escrit que le Poëte tragique Æschyle inventa le premier des serpens à l'entour des cheveux des Eumenides à fin de donner horreur, laquelle ne se trouvoit en aucun des Dieux infernaux : si est-ce qu'il est tres-certain par le tesmoignage de nostre Seigneur, que les enfers sont terribles, où il y a pleur & grincement de dents⁴.

Si les monstres de l'Antiquité n'étaient que de simples simulacres, l'allitération en [s] dans la deuxième strophe de l'épigramme semble donner vie à ces serpents : « Such Serpents still, thy Soveraignes crowne do guard ». Dans les deux versions manuscrites de l'emblème (1604 et 1610), le quatrain latin fait des serpents le symbole de la séparation entre le sacré et le profane :

Sacra fides regum, sacer et locus iste, poetate,
 Parcite sceptrigeris, meie prophane Procul
 Pingo meos angues, insurgunt numina læsa
 Nec subeant narem vane popelle tuam.

¹ Cité dans : Isabelle Flandrois, *L'institution du prince au début du XVII^e siècle*, op. cit., p. 173.

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 29.

³ *Ibidem*.

⁴ Giovan Pierio Valeriano, *Commentaires Hieroglyphiques ou images des choses*, trad. Gabriel Chappuys, Lyon, Barthélémy Honorat, 1576, liv. XVI, chap. VIII, p. 304.

Sacred is the trust of kings, and sacred is also your place, O poets. Spare the sceptre-bearers ;
piss far away, O you uninitiated ! I portray my snakes ; wounded majesty rises ; may it not
undergo your mockery, O fickle populace !¹

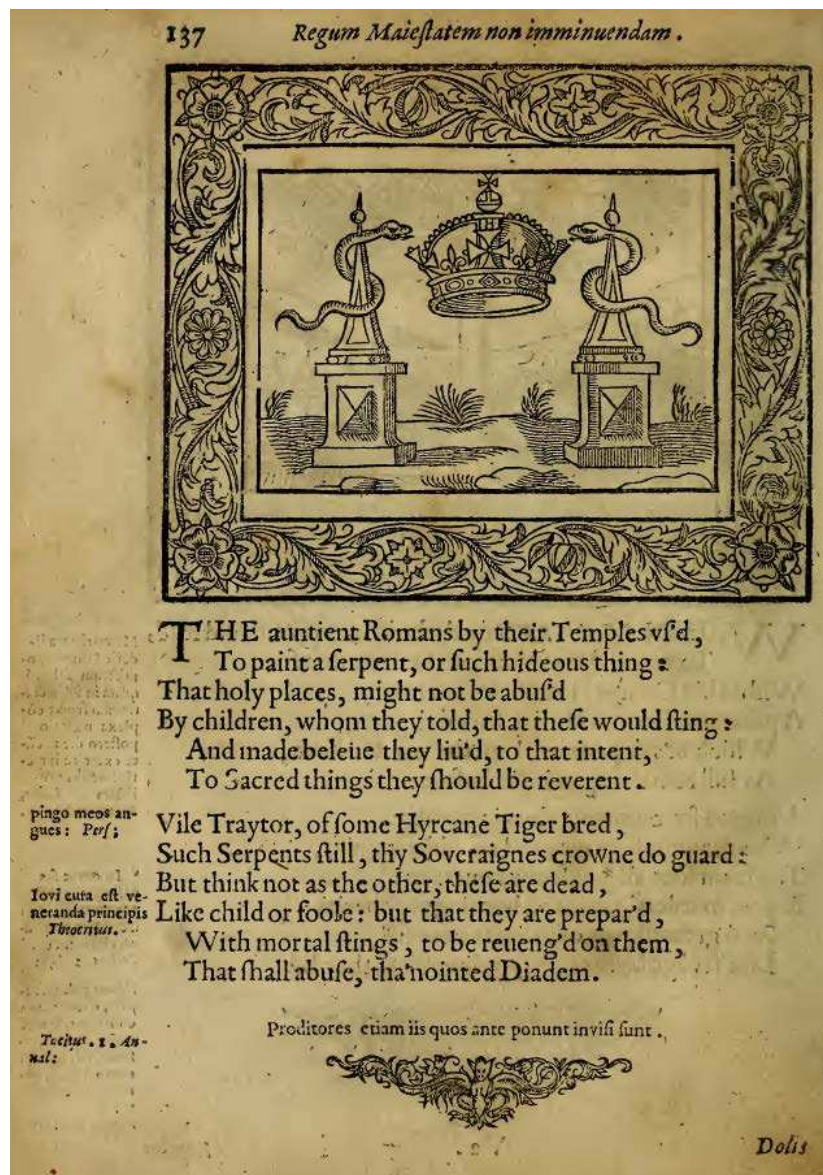


Figure 5 *Regum Maiestatem non imminuendam*, Livre II, 137

L'expression « Pingo meos angues », qui apparaît également dans le paratexte de l'emblème publié, est en réalité une citation implicite tirée des *Satires* de Perse qui décrit les

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Harleian, 1604, p. 92. Dans l'épigramme de l'emblème de 1610, seul diffère le dernier vers, « Nec subeant narem plebs malefida tuam », traduit par Young comme : « Let the ill-counselling commoners not come near your nose ». *Ibidem*, MS Royal, 1610, p. 157.

serpents comme gardiens des lieux sacrés¹. C'est donc par la médiation de la vue, frappée par l'image terrible des serpents, que s'opère la reconnaissance de la séparation des lieux de pouvoir perçue comme légitime. La citation de Théocrite donnée dans le paratexte, « Iovi cura est veneranda principis », est une reformulation latine du texte grec par Juste Lipse² et souligne que les rois sont protégés par Jupiter lui-même. Dans le contexte de l'emblème, la citation de Tacite, empruntée au Livre I, des *Annales*, présente la haine des traîtres qui profanent la personne sacrée du roi³.

La sacralisation du pouvoir royal s'inscrit dans une vision théologico-politique de l'État dont le roi Jacques se fait le théoricien dans ses écrits tels que *The Trew Law of Free Monarchies* (1598), *Basilikon Doron* (1599) ou encore dans *An Apologie for the oath of Allegiance* de 1606. En cela, Jacques I^{er} contribue à la naissance de l'État moderne selon Bernard Bourdin car il fait de la théologie « une arme redoutable⁴ » contre l'autorité pontificale, étape essentielle vers l'émancipation de l'État et son autonomie. Le transfert des prérogatives ecclésiastiques vers le monarque s'accompagne ainsi d'une « migration du sacré », selon la formule de John Bossy⁵.

La présentation du pouvoir absolu, associé à la souveraineté de la couronne, évoque la définition de la souveraineté formulée par Jean Bodin dans ses *Six Livres de la République* (Paris, 1576) qui consacre le monarque comme souverain et le place de fait au-dessus de la loi des hommes, responsable de ses actes devant Dieu seul⁶. Le souverain a ainsi un pouvoir

¹ La citation de Perse diffère quelque peu de celle donnée par Peacham : « Pingit duos angues ». « [...] faites peindre deux serpents [avec cette inscription : Ici, lieu sacré : Enfants, allez pisser plus loin] ». Traduction que nous empruntons à A. Perreau dans : *Satires de Perse*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1832, Satire I, p. 27.

² La citation est empruntée au Livre IV, chapitre X des *Politiques* de Juste Lipse, dont voici la traduction : « Jupiter sees it that Princes are respected ». Juste Lipse, *Politica : Six Books of Politics Or Political Instruction*, trad. Jan Waszink, Assen, Royal Van Gorcum, 2004, pp. 454-455. La citation donnée dans le paratexte diffère du texte original de Théocrite, « Jovi saturnio curæ est venerandus rex » : « le fils de Saturne veille sur la personne sacrée des rois ». Traduction que nous empruntons à M. Gail dans : *Idylles et autres poésies de Théocrite*, Paris, Didot l'Aîné, 1792, Idylle XVII, p. 260.

³ « Proditores etiam iis quos ante ponunt invisi sunt ». Le texte original de Tacite diffère quelque peu : « quippe proditores, etiam iis quot anteposunt, invisi sunt [...] » : « les traîtres sont odieux à ceux mêmes qu'ils servent ». Traduction que nous empruntons à Charles Louandre dans : *Œuvres complètes de Tacite*, vol. 1, Paris, Charpentier, 1845, *Annales*, liv. I, LVIII, p. 55.

⁴ Bernard Bourdin, *La genèse théologico-politique de l'État moderne : la controverse de Jacques I^{er} d'Angleterre avec le cardinal Bellarmine*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 12.

⁵ John Bossy, *Christianity in the West : 1400-1700*, Oxford, Oxford University Press, 1989, chap. VIII, « Migrations of the Holy », pp. 153-171.

⁶ L'ouvrage de Bodin connut une grande fortune en Europe avec, entre autres, une traduction espagnole en 1590 et une traduction anglaise par Richard Knolles en 1606 sous le titre *The Six Bookes of a Common-weale*.

perpétuel dont il est le dépositaire et qui sera transmis à son successeur ; il peut créer ou abroger des lois, sa puissance est « presque infinie¹ ». Peacham associe l'adjectif « souverain » à la personne de Jacques dans plusieurs emblèmes², s'adressant à lui en tant que « Sovereigne Lord King James, King of Great Britaine », comme dans *Fatum subscribat Eliza* (14) notamment.

La légitimité divine du pouvoir royal que met en scène le premier emblème du recueil apparaît à de nombreuses reprises dans les écrits de Jacques, comme dans son pamphlet *The trew law of free monarchies*. Le roi se place ainsi dans le sillage de la figure tutélaire du roi David lorsqu'il écrit : « Kings are called Gods by the propheticall King *David*, because they sit upon God his Throne in the earth, and have the count of their administration to give unto him³ ». Cette charge divine procure au roi une double position : à la fois homme et représentant de Dieu sur terre, sa fonction royale dépasse sa condition humaine. L'ouvrage d'Ernst Kantorowicz *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, publié en 1957, nous aide à interpréter la couronne trônant au milieu de la *pictura* de *Nisi desuper* comme figuration de la perpétuation de la monarchie. Selon lui, le concept du *rex qui nunquam moritur*, (le roi ne meurt jamais), dépend de trois facteurs : la continuité de la dynastie royale, la couronne et la dignité royale⁴.

Si le monarque a des liens avec la divinité, il a également des devoirs envers Dieu et envers son peuple. Peacham s'attache ainsi à construire un portrait idéal de la monarchie en donnant à voir les vertus que tout prince doit incarner. Ce faisant, les emblèmes témoignent de l'idéologie de la monarchie qu'ils contribuent à construire et à enrichir.

¹ Jean Bodin, *Les Six Livres de la République*, Cologne, Gabriel Cartier, 1599, liv. I, chap. VIII « De la souveraineté », p. 126.

² Nous avons relevé quinze occurrences de « souveraine » sous forme nominale ou adjectivale dans *Minerva Britanna*, toujours associées à la figure royale.

³ « The Trew Law of Free Monarchies », in *The Political Works of James I*, éd. Charles Howard McIlwain, Cambridge, Harvard University Press, 1918, p. 54. Jacques fait référence ici au Psaume 82, verset 6 de la Bible « J'avais dit : Vous êtes des Dieux, Vous êtes tous des fils du Très-Haut ».

⁴ Voir : « The King never dies », in *The king's two bodies : a study in medieval political theology*, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 314-450.

2.2. *Rex pacificus*

Un autre élément constitutif de l'*ethos* de la monarchie jacobéenne, souvent mis en scène par le roi lui-même, est celui du *rex pacificus*. Peacham y est fortement sensible et considère que la paix ne peut être garantie que par un roi conciliant et juste, capable d'assurer l'unité au sein de son royaume, comme il le souligne dans *Sic pacem habemus* (11) et *Distantia iungo* (101), emblèmes qui montrent l'horreur de la guerre et se présentent comme des hymnes à la paix. *Sic pacem habemus* (Figure 6) figure l'union entre l'Angleterre et l'Écosse et la version coloriée de 1610 fait voir ce que la version de 1612 donne à lire : dans la version manuscrite, le lion doré (l'Angleterre) et le lion rouge (l'Écosse) soutiennent ensemble une couronne d'or et de bijoux sur un paysage verdoyant. Dans la version de 1610 (Figure 7), seul un quatrain latin accompagne l'image, œuvrant ainsi à une forme de concision. La *pictura*, la première strophe ainsi que le quatrain latin de 1612 sont quasiment superposables avec la version manuscrite et insistent sur l'unité qui transcende la dualité entre les deux royaumes.

L'épigramme latine du manuscrit de 1603 est construite sur la vision de deux royaumes jumeaux qui partagent la même langue, les mêmes lois et la même foi :

Unum sustentant gemini Diadema Leones,
Concordes uno Principe, mente, fide.
Fœdere iunguntur famili, cœloque, faloque,
Nata quibus Pax hæc inviolanda manet.

The twin lions uphold one crown, in agreement regarding the king and also regarding religion. [Its] language, love, and laws, ocean, land and faith are the same, and its peace, born from them, remains inviolable¹.

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Rawlinson, 1603, p. 78.

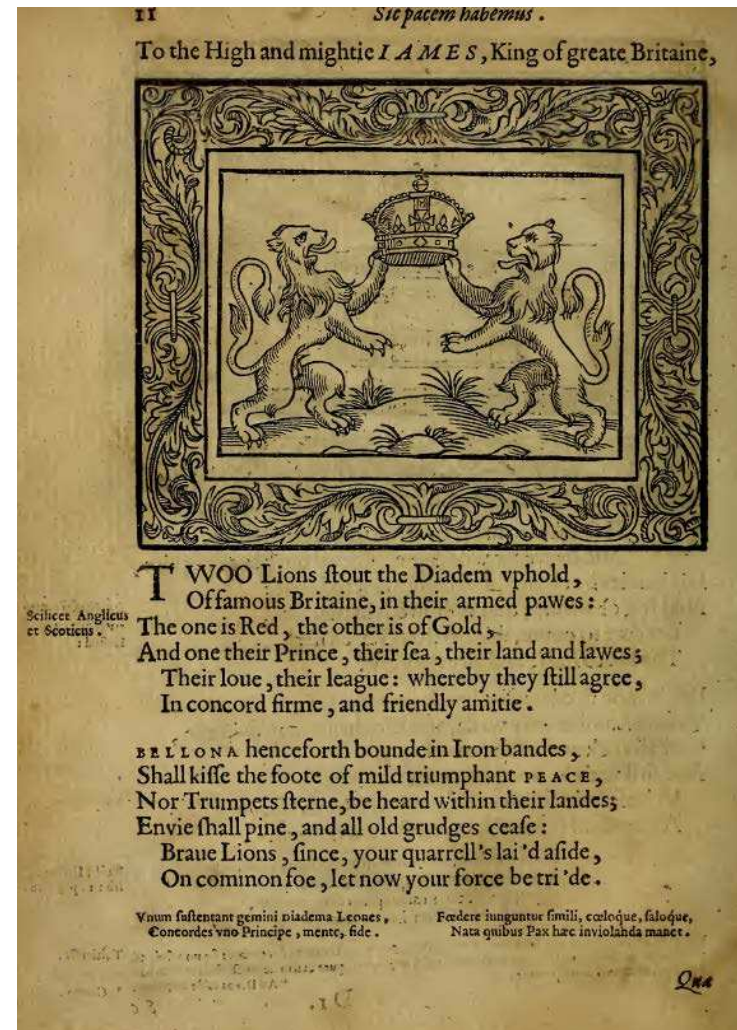


Figure 6 *Sic pacem habemus*, Livre I, 11

Figure 7 *Sic pacem habemus*, Livre II, 2, MS Royal, 1610

Pourtant, dès la version manuscrite de 1603, on peut repérer de subtiles différences entre les deux lions représentés sur la *pictura*, reproduits dans la version publiée de 1612. Les deux lions sont rampants et langués selon les codes de l'héraldique : la patte gauche est levée, chaque patte a trois griffes bien visibles, la queue est plus épaisse vers le milieu avec une touffe de poils plus longs et elle pointe vers le corps du lion¹. À y regarder de plus près toutefois, le mouvement de la langue et de la queue n'est pas le même chez les deux lions, ce qui implique que les deux lions en miroir ne sont pas superposables, malgré l'unité des deux royaumes qu'ils figurent. La rhétorique des images laisse ainsi entendre plus que les textes et ce, dès la première version de l'emblème. Celle de 1612 aborde ces différences et offre une vision moins idéalisée de l'harmonie entre l'Écosse et l'Angleterre², en prenant en compte le passé troublé qui les a longtemps opposées :

Envie shall pine, and all old grudges cease :
 Brave Lions, since, your quarrell's lai'd aside,
 On common foe, let now your force be tri'de.

Par ailleurs, l'épigramme insiste dès la première strophe sur la différence entre les deux lions :

Two Lions stout the Diadem uphold,
 Of famous Britaine, in *their* armed pawes :
 The one is Red, the other is of Gold,
 And one *their* Prince, *their* sea, *their* land and lawes ;
Their love, *their* league : whereby *they* still agree,
 In concord firme, and friendly amitie. [Nous soulignons]

L'usage des pronoms et des possessifs (they, their), répétés six fois au cours des trois derniers vers, ainsi que la référence à un prince unique, traduisent combien la couronne et le monarque

¹ Pour la codification du lion dans la héraldique anglaise, voir le dictionnaire d'Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*, Londres, T. C. & E. C. Jack, 1904, chap. XV « The heraldic lion », p. 122 et suivantes. La version coloriée de 1610 montre que Peacham maîtrise très bien les codes de l'héraldique. Tung a montré que certains emblèmes du recueil sont des adaptations des devises héraldiques. Voir son article « From Heraldry to Emblem : A Study of Peacham's Use of Heraldic Arms in *Minerva Britanna* », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 3 / 1, 1987, pp. 86-93. Par ailleurs, les traités de Peacham, *Graphice* (1612) et *The Compleat Gentleman* (1622), contiennent de longs développements sur les codes héraldiques.

² Dans le manuscrit de 1604, le paratexte d'un emblème intitulé *Tutissima inter pares unitas*, dédié à l'union des couronnes, cite un passage du *Basilikon Doron* qui prouve que le roi Jacques était bien conscient de l'inimitié ancestrale entre les deux pays qu'il espérait apaiser par l'union : « So that even as in the times of our auncestors the long warres and many bloody battels betwixt these twoo Countries bred a natural and haereditary hatred in every of them, against y^e other, the uniting and welding of them hereafter into one, by all sort of friendship commerce and alliaunce, will by the contrary produce, and maintaine a natural and inseparable unity of love amongst them ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. III, p. 201.

permettent l'unité là où régnait l'inimitié et la discorde. Cette image d'union montre que celle-ci est assurée par la seule figure de Jacques I^{er}. S'il y a union des couronnes, les deux royaumes ne font pas qu'un en ce début de XVII^e siècle. La vision plus réaliste véhiculée par l'emblème de 1612 peut être comprise dans le contexte de l'union espérée, promue, mais jamais achevée du vivant de Jacques¹.

Dans les emblèmes, l'unité du royaume est inséparable de la paix triomphante, « mild triumphant PEACE ». La guerre, incarnée par Bellone, épouse ou sœur de Mars selon les versions classiques, est ainsi rejetée, comme dans *Distantia iungo* (102), (Figure 8). L'emblème est dédié au Duc de Lennox (1574-1624), homme politique écossais, connu notamment pour les plantations en Ulster en 1608 qui visaient à donner aux colons anglais des domaines confisqués aux clans gaéliques par une politique de colonisation des terres irlandaises². Le message de paix qui émerge de cet emblème peut donc sembler incompatible avec la politique de confiscation qui se faisait dans la violence, mais qui, pour les contemporains, était considérée comme partie intégrante du processus d'union et d'expansion du royaume britannique. L'emblème se présente comme une ode à la paix et à l'union incarnées par le Duc de Lennox :

Of two great kingdomes, whom your grandsire wrought,
Till Buckle-like, them both in one he brought.

La *pictura* représente une main sans corps tenant fermement un écu à l'aide d'une corde enlacée comme un ruban. Sur l'écu, les trois fleurs de lys font référence aux origines françaises du Duc de Lennox dont le père, Esmé Stuart, était tenu en grande affection par son cousin, le roi Jacques. Cependant, la fidélité d'Esmé au catholicisme, en dépit sa conversion forcée au protestantisme, lui valurent la suspicion des proches du roi et son exil en France. Esmé Stuart est présenté dans la première strophe comme une figure unifiante car, de par ses origines

¹ Si Jacques I^{er} a plaidé la cause de l'union des deux royaumes dès le début de son règne, l'union effective ne sera achevée qu'en 1707 par le Traité de l'Union, soit près de cent ans plus tard. Dès son premier discours au Parlement le 19 mars 1603, Jacques exprime son souhait de voir les deux royaumes réunis – réunification dont il est la parfaite incarnation puisqu'un sang anglais et écossais coule dans ses veines : « What God hath conjoined let no man separate. I am the husband and the whole isle is my lawful wife ; I am the head and it is my body ; I am the shepherd and it is my flock. I hope therefore that no man will think that, a Christian King under the Gospel, should be a polygamist and husband to two wives ; that I being the head should have a divided or monstrous body or that being the shepherd to so fair a flock should have my flock parted in two ». « A Speech, as it was delivered in the upper house of the Parliament to the Lords spirituall and temporall, and to the Knights, Citizens and Burgesses there assembled, on Munday the XIX day of March 1603. Being the first day of the first Parliament », in *The Political Works of James I*, op. cit., p. 272.

² À ce sujet, on peut lire : Jonathan Bardon, *The Plantation of Ulster : War and Conflict in Ireland*, Dublin, Gill & Macmillan Ltd, 2011.

françaises et écossaises et sa relation privilégiée avec le roi, il contribua à resserrer les liens entre les deux pays, autrefois ennemis jurés.

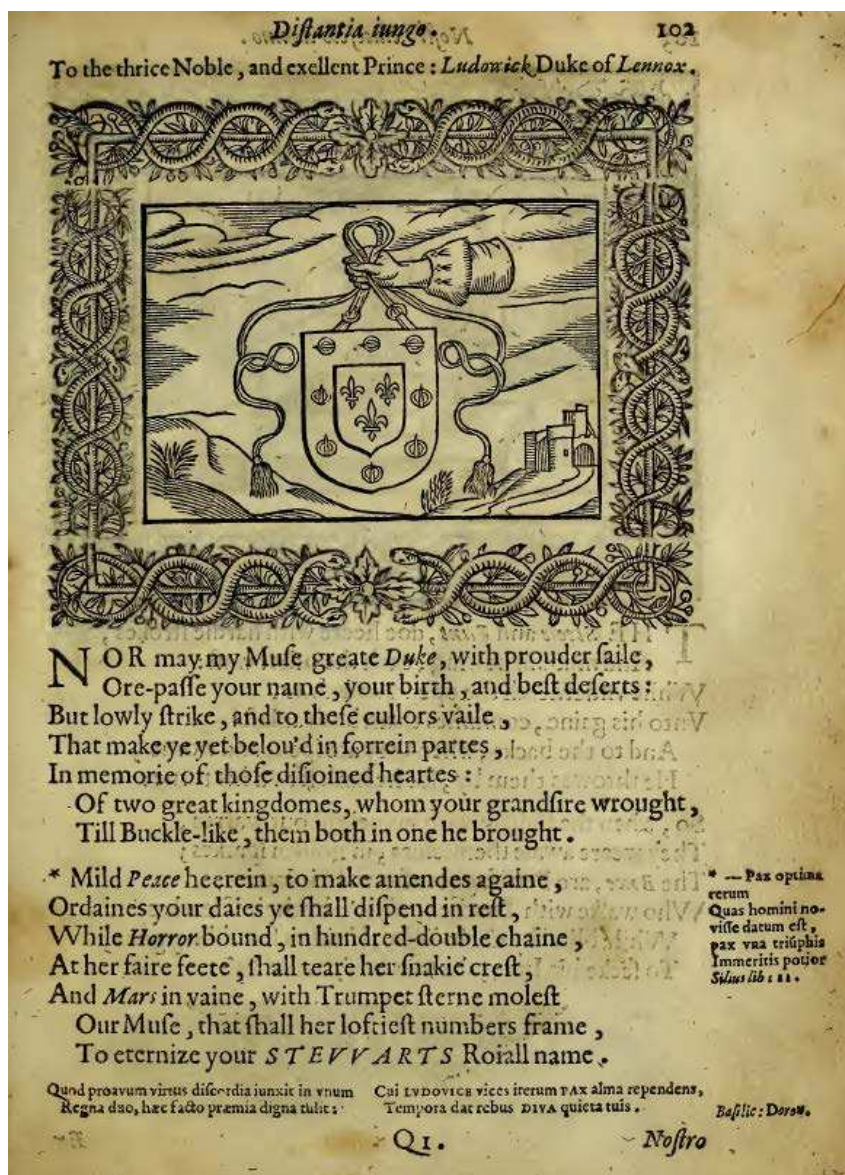


Figure 8 *Distantia iungo*, Livre II, 102

Alan Young note que la source de l’emblème de Peacham est l’*impresa Distantia iungo* de Paolo Giovio dans son *Dialogo dell’imprese militari e amorose* (1559)¹ qui évoque l’union de la France et de l’Écosse contre leur ennemi naturel, l’Angleterre.

Le *motto Distantia iungo* est construit sur un oxymore, « Je joins par la distance », ou « Je joins ce qui est distant ». On peut se demander qui dit « Je » dans le *motto* : est-ce le duc

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 85.

de Lennox, son père, le roi, ou encore Peacham ? Il nous semble que ce « Je » est multiple, la polyphonie contribuant à répandre un message de paix universel¹. Sur le modèle du père, le fils est appelé à poursuivre l'idéal de paix et d'union, qui à son tour s'inscrit dans la politique unifiante menée par le roi.

Le jeune prince Charles est également appelé à s'inscrire dans la tradition de ces illustres exemples et à continuer la politique de paix et d'unité commencée par son père. La première strophe de l'épigramme dans *E corpore pulchro Grator* (18) insiste ainsi sur le double héritage – anglais et écossais – du jeune prince, incarnation parfaite de l'union issue des deux royaumes :

Sweete Duke, that bear'st thy Fathers Image right
Aswell in bodie, as thy towardly mind ;
Within whose cheeke me thinks in Red and white
Appeare the Roses yet againe conjoined ;
Where, howsoe're their warres appeased be,
Each, strives with each, for Sovereignitie.

Les deux roses – rouge et blanche – sont une référence à la Rose Tudor, parfois appelée Rose de l'Union, composée de la rose rouge des Lancastres et de la rose blanche des Yorks. En combinant les deux roses, l'emblème souligne la continuité dynastique entre les Tudors et les Stuarts. Remarquons à cet égard le parallèle entre les expressions « those disjointed heartes » (*Distantia iungo*, 102) et « the Roses yet againe conjoined » dans *E corpore pulchro Grator*. Ces exemples suffisent à montrer le message de paix et d'unité que transmet l'émblémiste et ce, en dépit des différences et des conflits.

Pour autant, si Peacham condamne les horreurs de la guerre et appelle à la paix entre les royaumes, il n'exclut pas de futurs conflits, cette fois contre des ennemis communs, comme il l'écrit dans *Sic pacem habemus* (11) :

Brave Lions, since, your quarrel's lai'd aside,
On common foe, let now your force be trie'de.

Les ennemis communs auxquels fait référence l'épigramme sont des ennemis de la foi chrétienne. Dès lors, la paix triomphante est une paix chrétienne, à replacer dans la réflexion humaniste formulée entre autres par Érasme pour qui il est parfaitement incompréhensible que

¹ Nous développons la question de la polyphonie dans la troisième partie de notre thèse.

deux pays chrétiens se fassent la guerre. Pacifiste convaincu et ayant la guerre en aversion¹, Érasme n'exclut cependant pas complètement la possibilité de faire la guerre, surtout quand celle-ci est juste. Dans la lignée de Saint Augustin², il reconnaît alors aux rois le droit à l'*ultima ratio*, c'est-à-dire à la légitime défense³, bien qu'il soit prudent sur l'idée de « guerre juste » et justifiable :

Le bon prince n'entreprendra jamais de guerre sauf s'il a tenté toutes les voies, et qu'aucune n'a permis d'y échapper. [...] Un prince vraiment chrétien doit mesurer d'abord la distance immense entre l'homme, animal fait pour la paix et la bienveillance, et les bêtes sauvages, les fauves, nés pour la guerre et la prédation. Mesurer aussi la distance entre l'homme tout court et le chrétien. Qu'il médite ensuite combien la paix est chose désirable, honorable et bénéfique ; combien à l'inverse la guerre est catastrophique, criminelle, combien de misères une armée traîne derrière elle, même dans le cas d'une guerre juste, à supposer qu'en dernière analyse on doive en qualifier une ainsi⁴.

Mais si la force est le dernier argument des rois, alors celle-ci doit s'orienter vers un ennemi commun, et de préférence non chrétien. Érasme conçoit ainsi la guerre comme une guerre sainte.

Peacham appelle à l'unité au sein des royaumes chrétiens principalement dans *Auspice cælo* (15), (Figure 10) et *Unita valebunt* (16), (Figure 9), emblèmes mis en regard dans le recueil. Pour lui, la figure du roi chrétien et garant de la paix est incarnée à la fois par le roi français, Louis XIII et par Philippe, roi d'Espagne.

¹ La jeunesse d'Érasme, alors moine au couvent de Steyn, fut marquée par la guerre entre les Hameçons et les Cabillauds (1345-1490) dont son *Oratio de Pace et Discordia* (1525) se fait l'écho. Son ode à la paix dans *Querela pacis* (1516), *Plaidoyer pour la Paix*, consacre Érasme comme l'ami de la paix et comme l'un des premiers auteurs à témoigner « d'un esprit européen, qui le pousse à mener inlassablement, sa vie durant et d'œuvre en œuvre, une "guerre contre la guerre" ». Érasme, *Plaidoyer pour la paix*, éd. Chantal Labre, Paris, Arléa, 2002, p. 5.

² Saint Augustin est considéré comme le principal acteur dans l'évolution de la conception de la guerre pour les chrétiens. Si auparavant faire la guerre était considéré comme une hérésie car le chrétien était celui qui, comme le Christ, tendait l'autre joue, Saint Augustin valorise la guerre comme guerre non seulement juste mais sainte. Jean Flori note ce tournant : « Nous sommes ici aux origines d'une nouvelle conception de la guerre juste et sainte : celle qui, détournant ses fureurs des ennemis chrétiens éventuels, les réserve aux infidèles considérés comme les adversaires naturels de la chrétienté ». Jean Flori, *L'idéologie du Glaive : préhistoire de la chevalerie*, Genève, Droz, 2010, p. 23.

³ Cette réflexion d'Érasme est à comprendre dans le contexte de la défaite de Louis II de Hongrie lors de la bataille de Mohács en 1526. Voir à ce sujet : A. G. Weiler et M. Cytowska, *Erasmi Opera Omnia : Christiani Matrimonii Institutio, Vidua Christiana*, vol. 6, La Haye, Elsevier, 2008, p. 256.

⁴ Érasme, *L'éducation du Prince chrétien ou L'art de gouverner*, op. cit., p. 220.

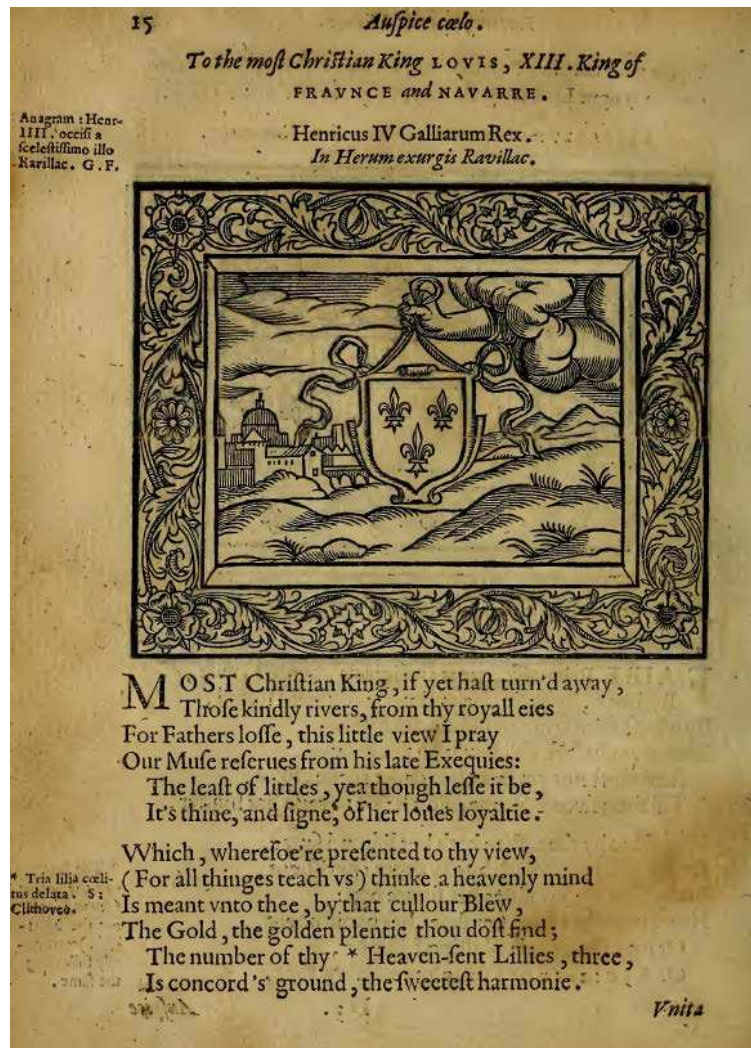


Figure 10 *Auspice caelo*, Livre I, 15

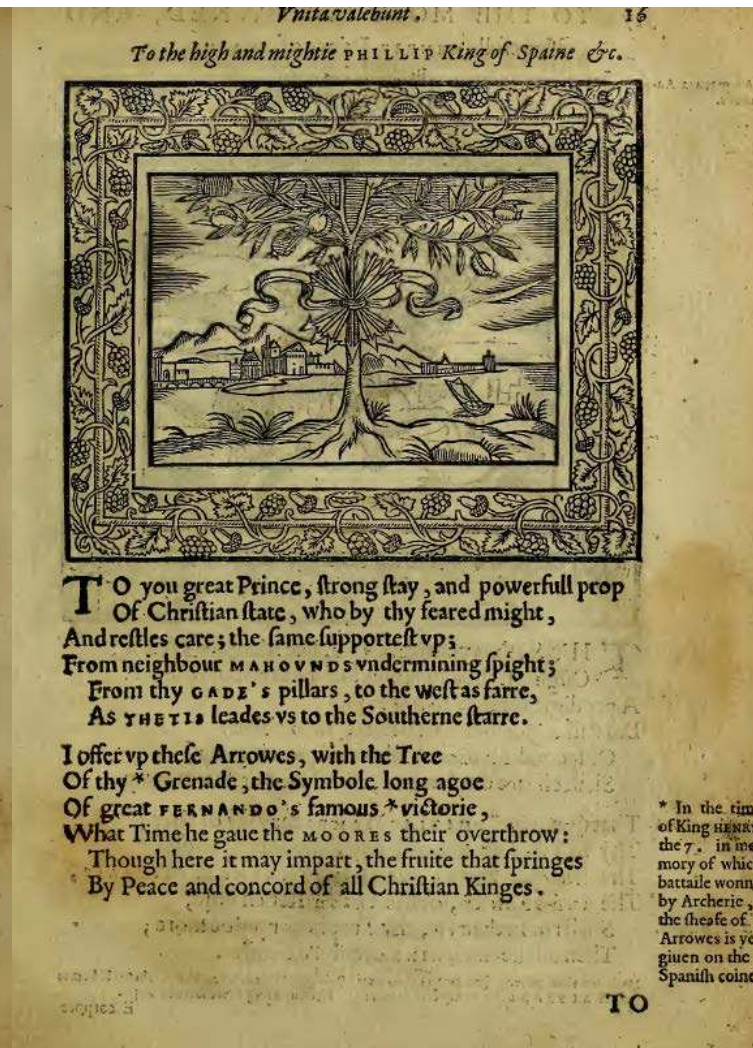


Figure 9 *Unita valebunt*, I, 16

Auspice cælo, dédié au roi de France, représente le même écu aux trois fleurs de lys que celui qui apparaît sur la *pictura* de *Distantia iungo* (102), avec cependant quelques variations. Les parallèles iconographiques entre les deux emblèmes sont d'ailleurs notables puisque les deux représentent une main sortant des nuages qui tient l'écu, et le paysage d'une ville à l'arrière-plan. Pour qualifier Louis XIII, Peacham reprend le paralexème attribué aux monarques français depuis Charles V, « très chrétien », traduction du superlatif latin *christianissimus*¹. On peut interroger le choix de Peacham de réserver le titre de prince chrétien aux rois de France et d'Espagne, rois catholiques, et non à Jacques I^{er}, lui qui n'eut de cesse de qualifier son règne de chrétien, comme dans l'adresse au lecteur du *Basilikon Doron* : « [...] I hope [...] (with Gods grace) ever to keep that Christian rule² ». On peut néanmoins expliquer le choix de Peacham par le contexte politique européen. L'emblème *Auspice cælo* (15) témoigne en effet de l'évolution de la situation politique en France. L'anagramme de Peacham, *In herum exurgis Ravillac* (Par cela, Ravillac s'élève), empruntée aux *Remains concerning Britaine*³ de Camden (Londres, 1605)⁴, fait allusion à l'assassinat d'Henri IV en 1610 par François Ravillac, catholique fanatique. La fin du règne d'Henri IV fut marquée par des tensions avec les Habsbourgs et Philippe III d'Espagne, au point que l'on craignit le déclenchement d'une guerre européenne. Le 17 octobre 1610, Louis XIII fut sacré roi à l'âge de neuf ans, sous la régence de sa mère, Marie de Médicis, ravivant les espoirs d'un apaisement des tensions entre la France et l'Espagne.

L'épigramme d'*Auspice cælo* témoigne de la nécessité de la paix en ces temps troublés, comme le prouvent entre autres les deux derniers vers de l'emblème *Auspice cælo* :

The number of thy Heaven-sent Lillies, three,
Is concord's ground, the sweetest harmonie.

¹ Pour une étude approfondie du titre « très chrétien » attribué aux monarques français depuis les temps mérovingiens, se référer à l'ouvrage d'Hervé Pinoteau et Jean de Vaultier, *La symbolique royale française : V^e-XVIII^e siècles*, La Roche-Rigault, PSR éd, 2003.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, p. 21.

³ Le titre complet de l'ouvrage est *Remaines of a greater worke, concerning Britaine, the inhabitantes thereof, their languages, names, surnames, empires, wise speeches, poësies, and epitaphes*. Nous utiliserons désormais la forme abrégée du titre.

⁴ William Camden, *Remains concerning Britain*, Londres, John Russell Smith, 1870, p. 442.

Par ailleurs, sa dédicace à deux rois catholiques¹ appelle à la paix civile entre protestants et catholiques. Paix civile et paix chrétienne vont de pair dans une vision unitaire des monarchies chrétiennes : malgré les différences, les rois chrétiens doivent s'unir contre une menace commune, ainsi que le souligne le vigoureux appel à la paix au dernier vers d'*Unita valebunt* (16) : « By Peace and concord of all Christian Kinges ».

Dans le contexte des inimitiés entre la France et l'Espagne, le choix de Peacham de mettre en regard les deux emblèmes prend tout son sens : le face à face de la mise en page reflète l'affrontement de deux anciens ennemis que Peacham exhorte à faire la paix. Par ailleurs, les gloses des deux emblèmes se font écho. En effet, Peacham considère que les royaumes chrétiens devraient s'unir face à la menace représentée à ses yeux par l'infidèle Soliman qui cherche, selon lui, à déstabiliser l'Europe chrétienne comme indiqué dans *Allah vere i Deus dabit* (66) :

To undermine our Christian happie state,
And drowne her in, a deluge of his hate.

Paix et unité sont indissociables de l'idéal de concorde au sein du royaume, résume ainsi Peacham dans son traité *The duty of all true subjects to their King* (1639) :

I will now draw toward a conclusion of this Discourse, heartily desiring unity and peace between all Christian Princes and their Subjects, and that Kings as Sovereigne Lords, would have faith and truth in all their actions, with wisdom and Justice, for the well governing and guiding of their people, which is the greatest motive to cause their Subjects to love and honour them more and more, and with their goods, to be ready to lay downe their lives for them, especially when they [...] governe with mildnesse, a virtue so requisite in a Prince, that it doth comprehend and containe in it selfe all other vertues [...]².

Si Peacham choisit de mettre en emblèmes la figure du *rex pacificus*, il adresse son message à la communauté des princes européens, dont la bonne entente et l'harmonie seraient un rempart contre les ennemis venus d'ailleurs.

La paix est un leitmotiv continuellement décliné dans *Minerva Britannia* et l'emblémiste partage l'ode à la paix de Silius Italicus qu'il cite dans le paratexte de *Distantia iungo* (101) :

¹ Pour un développement plus précis sur l'irénisme de Peacham, se référer aux paragraphes conclusifs du chapitre 1 de la deuxième partie de notre thèse.

² Henry Peacham, *The duty of all true subjects to their king : as also to their Native Countrey, in time of extremity and danger*, Londres, E. P., 1639, p. 23.

« —Pax optima rerum Quas homini novisse datum est, pax una triumphis Immeritis potior¹ ». Les emblèmes de Peacham s'inscrivent également dans une idéologie monarchique dont Jacques I^{er} s'était fait l'apôtre. Par ailleurs, le choix de Peacham de présenter le monarque sous les traits d'un roi pacificateur témoigne également de la conception pour l'emblémiste des valeurs incarnées par un souverain.

Chez Jacques, la figure du *rex pacificus* relève d'abord d'un façonnement en discours et en images. Dès son arrivée sur le trône d'Angleterre, Jacques entendait incarner la figure d'un roi pacificateur et gommer la réputation belliqueuse qu'il avait en Écosse, comme le note Ian Hazlett :

James's public image at home and abroad was anything but a magnanimous *Rex pacificus* prepared to meet Catholicism half way. Rather it was that of the lion rampant of Scotland, the Lion of Judah and Protestant crusader helping defend the European Israël of true believers against the axis of evil, namely the papacy and Islam (Ottoman Turks)².

Cette image de roi belliqueux était nourrie par la diffusion de plusieurs écrits³ dans lesquels Jacques appelait à combattre le catholicisme par tous les moyens, se posant ainsi en défenseur de la foi protestante et de la Réforme. Cependant, lorsqu'il devient roi d'Angleterre en 1603, il voulut propager une tout autre image de lui-même, plus pacifique, comme il le laisse entendre dans son premier discours devant le Parlement le 19 mars 1603 :

The first then of these blessings, which God hath joyntly with my Person sent unto you, is outward Peace : that is, peace abroad with all forreine neighbours : for I thanke God I may justly say, that never since I was a King, I either received wrong of any other Christian Prince or State, or did wrong to any : I have ever, I praise God, yet kept Peace and amitie with all, which hath bene so farre tyed to my person, as at my coming here you are witnesses I found the State embarqued in a great and tedious warre, and onely by mine arrivall here, and by the Peace in my Person, is now amitie kept, where warre was before, which is no small blessing to a Christian Common-wealth⁴.

¹ « La paix est le premier des biens dont il soit donné à l'homme de jouir. La paix seule est préférable à tous les triomphes ». *Œuvres complètes de Lucain, Silius Italicus, Claudien*, trad. P. A. Lemaire, Paris, J. J. Dubochet et Compagnie, 1850, *Guerres puniques*, liv. I, p. 386.

² Ian Hazlett, « Cold war theology : a controversial religious image of King James VI & I in England and on the Continent in 1603 », *Theology in Scotland*, vol. 19 / 1, 2012, p. 41.

³ Parmi ces écrits, on peut notamment citer sa méditation sur le chapitre XX de l'Apocalypse dans *Fruitfull Meditation, Containing a Plaine and Easie Exposition, or Laying Open of the vii. ix, and x. verses of the 20.* (Édimbourg, 1588), publiée dans les œuvres complètes de 1616.

⁴ « A Speech, as it was delivered in the upper house of the Parliament to the Lords spirituall and temporall, and to the Knights, Citizens and Burgesses there assembled, on Munday the XIX day of March 1603. Being the first day of the first Parliament », *The Political Works of James I*, op. cit., p. 270.

Cette revendication de la conciliation était conçue par le roi comme une rupture claire avec le règne précédent. Jacques adopta d'ailleurs la devise biblique « Beati pacifici », « Heureux ceux qui procurent la paix¹ ».

Le règne de Jacques I^{er} fut le seul de la période Tudor et Stuart à ne pas avoir connu de guerre ou de rébellion. Il n'est donc pas étonnant que lors de la mort du roi, John Williams, archevêque d'York, insista dans son sermon sur cet aspect remarquable du règne : « Every man lived in peace under his vine and his fig tree in the days of Solomon [...]. And so did they in the blessed days of King James² ». Ce sermon fut d'ailleurs imprimé plus tard sous le titre de *Great Britain's Salomon* (1625)³. Le façonnement de Jacques comme *rex pacificus* par ses écrits et ses discours témoigne donc d'une construction consciente de son identité (*persona*) qui s'inscrit dans une stratégie politique assumée.

Pourtant, l'image de Jacques comme *rex pacificus* lui valut la réputation d'un roi pusillanime et insignifiant sur la scène politique européenne⁴. En témoigne ce distique célèbre : « Rex fuit Elisabeth, nunc est regina Jacobus⁵ ».

À la topique du roi pacificateur s'oppose celle du roi guerrier et conquérant qui avait encore cours au XVII^e siècle, et dont Peacham fournit plusieurs illustrations dans son livre d'emblèmes. Il est pourtant à remarquer que ce n'est pas Jacques qui incarne le roi guerrier par excellence, choix parlant à notre avis du regard complexe, voire oblique, que l'émblémiste porte sur le règne du premier Stuart.

¹ Sa devise est empruntée au Sermon sur la Montagne : « Heureux ceux qui procurent la paix, car ils seront appelés fils de Dieu ! » Matthieu 5 : 9. Nous pouvons mentionner à cet égard le tableau de Daniel Mytens de 1621 dans lequel Jacques I^{er} apparaît sous le fond d'une tapisserie qui représente la rose jacobéenne et la devise personnelle du roi « Beati pacifici ». Le tableau se trouve à la National Portrait Gallery de Londres.

² Cité dans : John N. King, *James I and King David : Jacobean Iconography and Its Legacy*, op. cit., p. 421.

³ John Williams, *Great Britains Salomon : A Sermon Preached at the Magnificent Funerall of the Most High and Mighty King James, the Late King of Great Britaine, France, and Ireland, Defender of the Faith, &c. at the Collegiate Church of Saint Peter in Westminster the Seventh of May 1625*, Londres, John Bill, 1625.

⁴ « The king, for all his pacific policies (which in any case were not especially popular) was awkward and largely without charm ». Stephen Orgel, *The illusion of power : political theater in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 70.

⁵ « Élisabeth fut roi ; Jacques est une reine ». Ce distique mettait également en évidence l'homosexualité de Jacques I^{er} et son côté efféminé, lui ayant valu le surnom de « reine Jacques ». Nous reviendrons sur l'homosexualité du roi dans la troisième partie de notre thèse. Voir à ce sujet l'ouvrage de Montgomery H. Hyde, *The Love That Dared Not Speak Its Name : A Candid History of Homosexuality in Britain*, Boston, Little, Brown and Company, 1970, pp. 43-44.

3. Jacques I^{er}, un roi idéal ?

En parcourant *Minerva Britanna*, on remarque que Jacques n'y est jamais représenté en tant que tel, contrairement à ses fils, Henri et Charles. Ces derniers apparaissent dans les emblèmes *Par Achillis, Puer une vinctes* (17) et *E corpore pulchro Grator* (18), l'un incarné en un nouvel Alexandre, et l'autre en un nouveau César. On pourrait bien entendu expliquer ce choix par l'absence de portraits officiels du roi au début du règne¹, comme le regrette Peacham : « I have many times wondred why I could among so many never finde any true picture of his Majestie, or that did anything neere resemblied him [...] »². Cette explication était sans doute valable à l'époque où les versions manuscrites furent composées, mais en 1612 lorsque *Minerva Britanna* est publié, Peacham avait non seulement déjà rencontré le roi, mais il l'avait également portraituré comme il s'en félicite dans *Graphice*, paru la même année que le recueil d'emblèmes :

I have never drawne any [mouths] more truly, then when they have beene busie in talking, at dinner, viewing some thing or other, and in this manner I have often taken his Majesties, sitting at dinner, or talking with some of his followers. [...] I have drawne him often with my Pen and Inke only upon a faire peece of paper in an houre, more truly and like then the best peeces in oyle about the towne³.

Il nous semble donc que le choix de ne présenter le nouveau monarque que sous forme allégorique pose question et demande et à être analysé de près.

3.1. La figure du roi protecteur et guérisseur

Si la paix est une préoccupation déclinée fortement par les Humanistes, compte-tenu du contexte de guerres qui envenime l'Europe, elle tient plus de l'idéal que de la réalité en ce début de XVII^e siècle. Voici comment Peacham s'adresse au roi Jacques dans son manuscrit de 1604 : « A last favour I beseech of the King of Kings, namely that he preserve you for a long, long

¹ Kevin Sharpe note qu'il faudra attendre 1605, soit deux ans après le couronnement, pour que Jacques I^{er} désigne John Critz l'Ancien comme portraitiste officiel du roi et de la famille royale. Kevin Sharpe, « Figuring Stuart Dynasty », in *Image wars : promoting kings and commonwealths in England, 1603-1660*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 59.

² Henry Peacham, *Graphice*, op. cit., chap. VII « Of drawing the face or countenance of a man », p. 25. Anthony Weldon note également à ce propos : « This Kings Character is much easier to take then his Picture, for he could never be brought to sit for the taking of that, which is the reason of so few good peeces of him ; but his Character was obvious to every eye ». Anthony Weldon, *The court and character of King James whereunto is now added The court of King Charles : continued unto the beginning of these unhappy times : with some observations upon him instead of a character*, Londres, R. I., 1651, p. 164.

³ Henry Peacham, *Graphice*, op. cit., pp. 25-26.

time as a Christian Augustus for a world now in its last phase and its utmost distress and as a foster-parent to your British subjects and the Church¹ ». Peacham se fait ainsi l'écho d'aspirations pacifiques, tout en portant un regard réaliste sur la force et sur la guerre, conditions paradoxalement nécessaires au maintien de la paix. Sa conception s'inscrit dans la lignée de Machiavel pour qui il serait naïf de croire que l'on peut maintenir la paix sans avoir recours à elles :

Certain prince du temps présent, qu'il n'est pas bon de nommer [Ferdinand le catholique, roi d'Aragon], ne prêche jamais rien d'autre que la paix et la bonne foi et il est le plus grand ennemi de l'une et de l'autre ; l'une et l'autre, s'il les avait observées, lui auraient plusieurs fois ôté son crédit ou son pouvoir².

Les arts de la paix et les arts de la guerre sont indissociables aux yeux de Machiavel et s'incarnent en la figure du prince, le seul à pouvoir faire un usage légitime de la violence. De fait, si les qualités martiales des princes sont louées c'est parce que tout roi est avant tout un chef de guerre et, en tant que tel, l'on attend de lui qu'il puisse défendre ses sujets contre tout danger intérieur ou extérieur. Les emblèmes font état d'une certaine exaltation de la violence, mais une violence contenue et orientée vers le bien commun. Force et raison sont les deux garantes de la paix, comme le montre Peacham dans *Quæ pondere maior* (44), (Figure 11).

L'emblème prône un usage raisonnable de la force en représentant une main issue des nuées, figure de la main de Dieu, qui tient une balance sur laquelle sont posés à gauche un canon et à droite, pesant beaucoup plus lourd, une couronne de lauriers et une plume. La surprenante inégalité sur la balance symbolise la puissance de l'art sur la violence de la guerre³. Si Mars, dieu de la guerre, défend vaillamment le pays contre des ennemis étrangers, c'est bien Pallas, armée de sagesse et de prévoyance, qui le guide et maintient la paix. Pallas est donc le bras droit de tout souverain, que ce soit du dieu de la guerre ou d'Ulysse, dans *Tutissima comes* (69) :

With all our actions, Wisedome should remaine ;
And where we goe, take Pallas still along
To guide our feet, our eares, and lavish tongue.

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 232.

² Nicolas Machiavel, *Œuvres*, trad. Christian Bec, Paris, Laffont, 1998, *Le Prince*, chap. XVIII « Comment les princes doivent tenir leur parole », p. 155.

³ Nous aurons l'occasion de revenir sur l'analyse de cet emblème et sur la topique du pouvoir de l'art dans la troisième partie de notre thèse.

La figure de Pallas-Minerve est une référence implicite au recueil d'emblèmes *Minerva Britannia* qui se présente comme un guide sur l'art de gouverner.

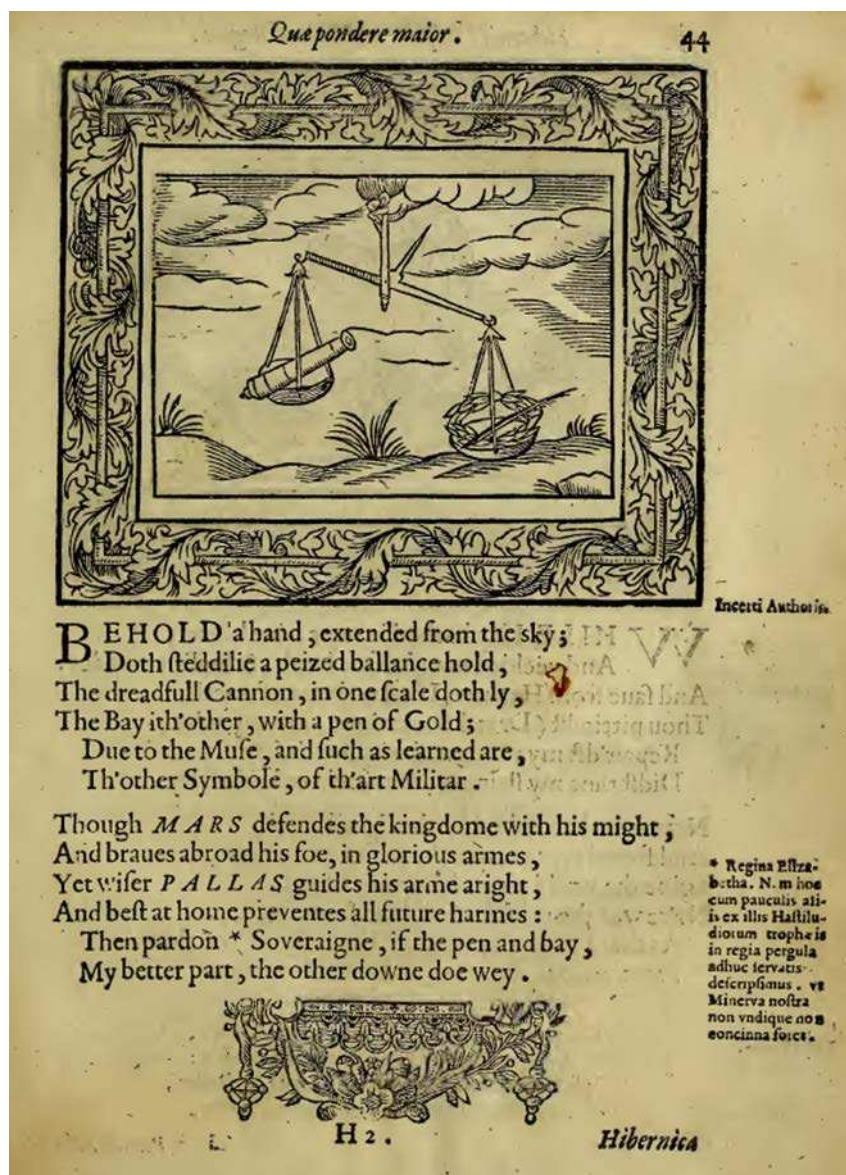


Figure 11 *Quæ pondere maior*, Livre I, 44

La félicité publique est la seule justification acceptable à l'usage légitime de la force. Dans son *Basilikon Doron*, Jacques I^{er} avait déjà avancé l'idée selon laquelle la violence non contenue n'est que folie, « [...] forget not to digest ever your passion before yee determine upon any thing, since *Ira brevis furor est*¹ ».

¹ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. III, p. 203.

Peacham fait preuve d'un certain pragmatisme politique quand il fait l'éloge de la paix comme bénéfice de la guerre. La paix n'est ni un dû, ni un acquis : elle se gagne et se défend. Dans *Pro Regno, et Religione* (162), (Figure 12), l'émblémiste fait du bon monarque le parangon du roi protecteur de l'État et de l'Église.

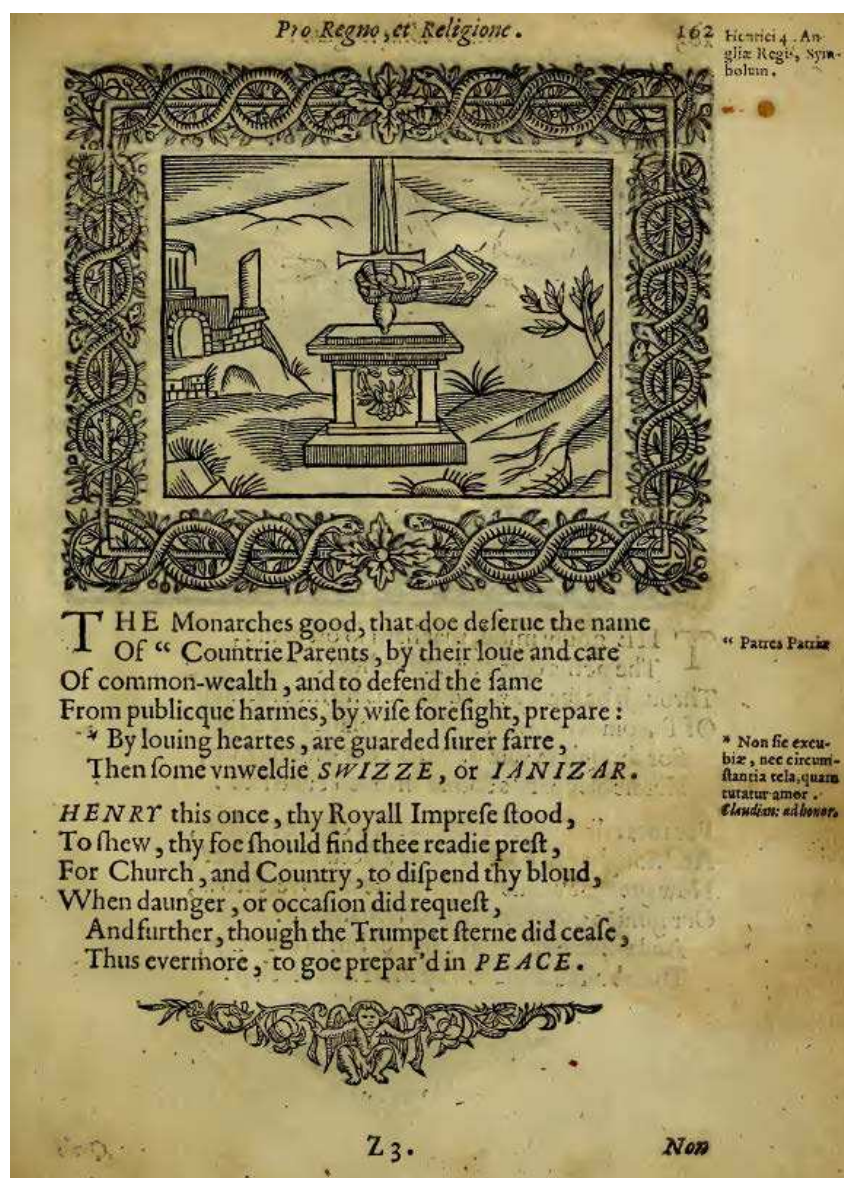


Figure 12 *Pro Regno, et Religione*, Livre II, 162

On peut apercevoir au centre de la *pictura* ce qui semble être un autel au-dessus duquel se tient une main sans corps, gantée cette fois-ci, contrairement aux occurrences étudiées plus

haut, qui tient fermement une épée. La *pictura* est empruntée à Typotius¹ mais avec une variation : chez Typotius, le pouvoir royal est signifié par la couronne qui surplombe l'épée, alors que Peacham choisit une représentation plus concrète du pouvoir royal avec la main gantée. À gauche se dessinent à l'arrière-plan les remparts d'une ville en ruine d'inspiration romaine, comme le suggère la colonne. L'emblème est dédié à Henri IV, roi d'Angleterre de 1399 à 1413 dont il est dit dans la deuxième strophe qu'il avait pour *impresa*² la main gantée afin de signifier qu'il était le défenseur de l'État et de l'Église catholique en son temps. Si le contexte religieux a profondément changé entre le règne d'Henri IV et celui de Jacques, Peacham semble penser que l'alliance entre le roi et l'Église établie est le fondement de l'État. La corne d'abondance représentée sur l'autel, déjà présente sur la *pictura* de *Faelicitas publica* (25), confirme l'idée du monarque garant et défenseur de la concorde au sein de son pays, topos déjà évoqué plus haut. La rectitude de l'épée et les angles droits de l'autel contrastent avec les autres lignes obliques et courbes présentes sur la *pictura* et figurent la stabilité du pouvoir royal, ainsi que sa légitimité à utiliser la force de l'épée pour défendre son royaume et sa religion. Ainsi, le bien du royaume est profondément ancré dans la justice qu'incarne le roi. Le monarque est présenté dans l'épigramme comme le père de la nation, prêt à se sacrifier pour elle et, tel un parent aimant, disposé à verser son sang par amour pour son peuple. On reconnaîtra, sous-jacent à cet emblème, la topique du phénix que Peacham développera plus avant dans son recueil et que nous analyserons un peu plus loin.

Le sujet vulnérable peut ainsi chercher refuge au sein du royaume qui l'abrite. L'emblème *Huic ne credere tutissimum* (124), (Figure 13), fait de la couronne royale l'asile de l'oiseau cherchant refuge. En effet, la *pictura* représente un rosier sur lequel se tient une couronne royale dans lequel un oiseau a construit son nid. Ce rosier semble faire écho aux roses des Tudors, déjà évoquées dans *E corpore pulchro Gratio* (18), destiné au jeune prince Charles. L'épigramme met en scène une voix qui envie la protection dont bénéficie l'oiseau, voix qui semble être celle de l'emblémiste cherchant lui aussi refuge pour son art. Il est à remarquer que

¹ Il s'agit de l'*impresa* « *Pro Aria et Regni custodia* ». Jacobus Typotius, *Symbola divina & humana Pontificum Imperatorum Regum.*, vol. I, éd. John Fridericum Hagium, Arnheim, 1679, p. 289. Voir à ce sujet : Mason Tung, « From Impresa to Emblem : Peacham's use of Typotius's *Symbola* and Other Impresa Collections in *Minerva Britanna* », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 3 / 1, 1988, p. 92.

² Dans l'Adresse au lecteur, Peacham fait référence à l'*impresa* de plusieurs monarques, dont celle d'Henri IV d'Angleterre : « the many and almost unimitable *Impresa's* of our owne Countrey : as those of *Edward* the black Prince, *Henry* the fourth [...] ». Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A3.

Peacham fait du jeune Henri, et non du roi Jacques, le protecteur des arts et des artistes rappelant la dédicace de son recueil¹.

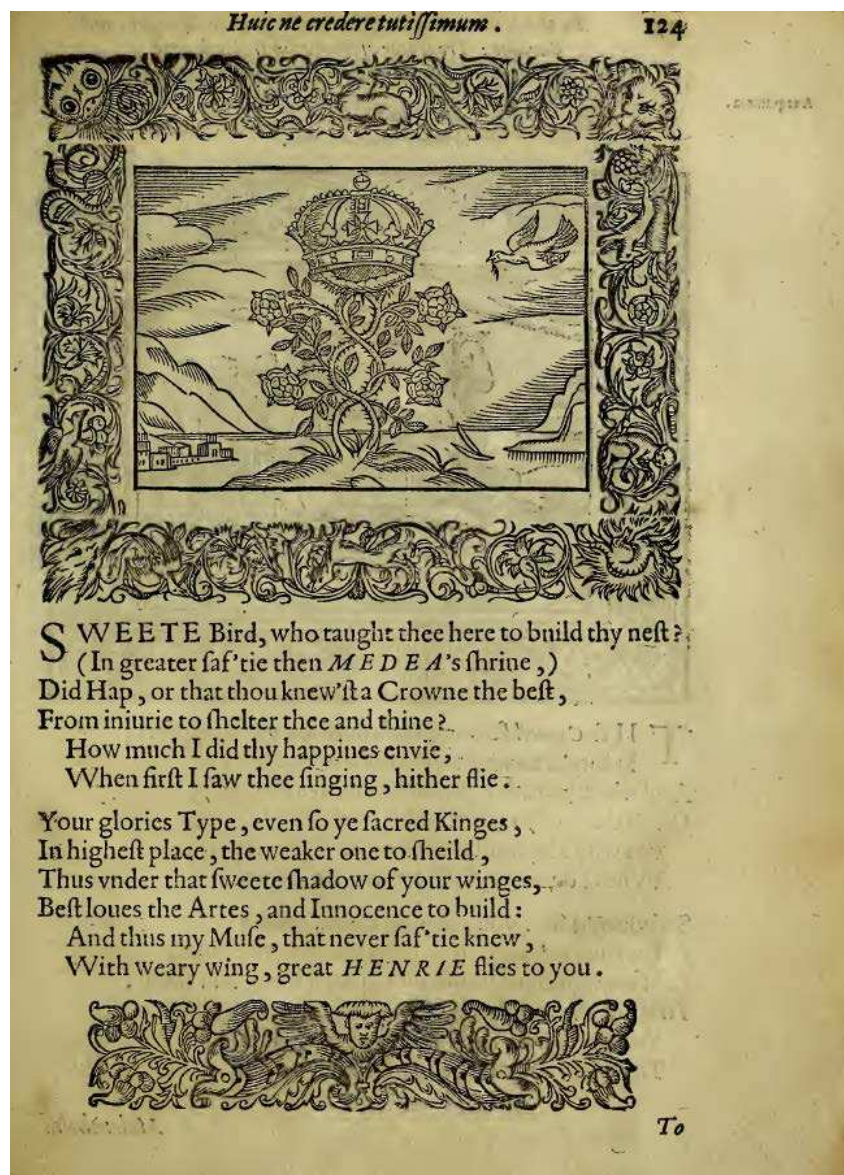


Figure 13 *Huic ne credere tutissimum*, Livre II, 124

L'emblème *Protegere Regium* (31), (Figure 14), complète cette image du roi protecteur en y ajoutant celle du roi guerrier. La *pictura* représente une herse maintenue par deux chaînes et surmontée d'une couronne. L'émblémiste met en scène dans la première strophe de la glose la voix de Jacques I^{er} s'adressant directement au lecteur dans des vers à l'éloquence puissante par le jeu d'allitérations multiples. Une certaine force persuasive semble se dégager de ce

¹ Nous reviendrons plus longuement sur la mise en scène de la voix poétique associée à la quête d'un mécène dans la troisième partie de notre thèse.

premier sizain. Le monarque se présente comme une figure rassurante par la puissance rhétorique et militaire dont il témoigne.

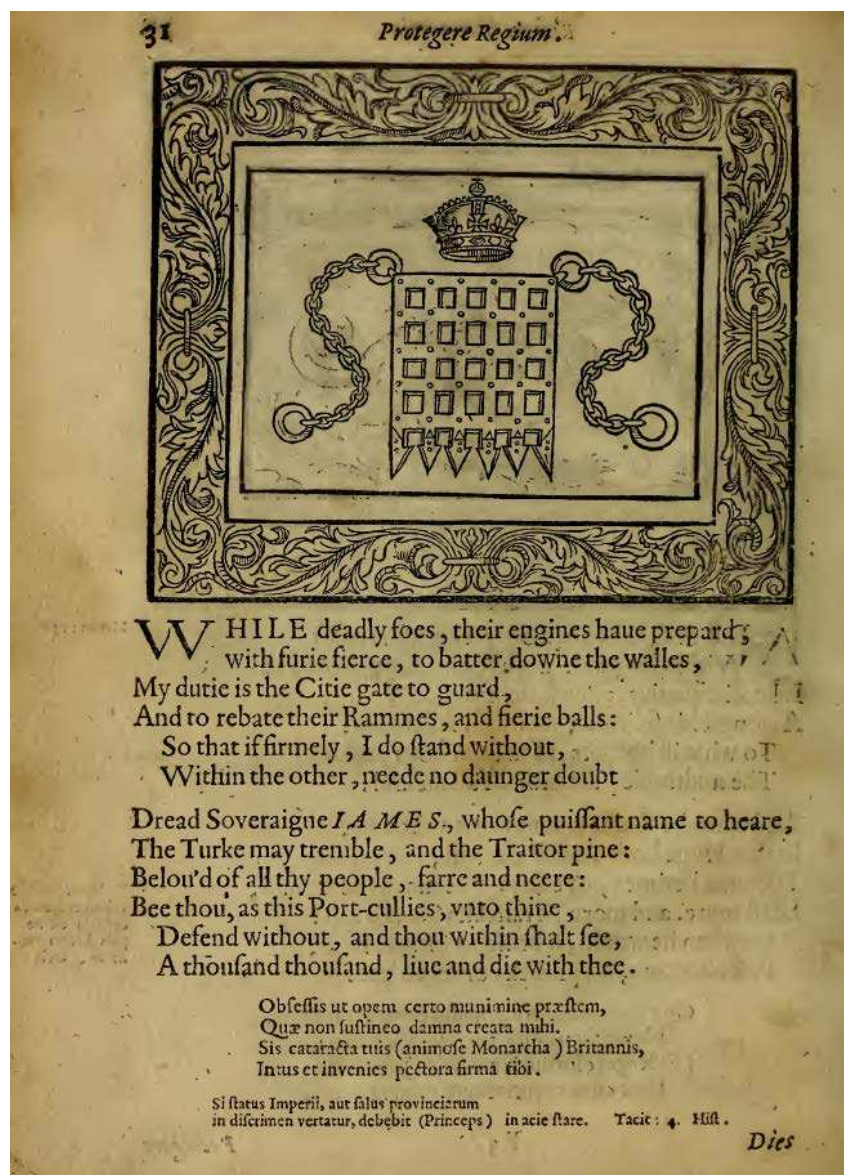


Figure 14 *Protegere Regium*, Livre I, 31

Le symbole de la herse, associé à la devise *Altera securitas* est à l'origine l'*impresa* des Beauford, plus tard adopté par Henry VII de la maison Tudor¹. Pour Alan Young, le choix de Peacham d'attribuer le symbole de la herse au roi Jacques reflétait la volonté de Jacques de

¹ La devise fut certainement choisie car elle comportait un jeu de mots sur le nom Tudor (two-door). Voir à ce sujet l'ouvrage d'Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*, op. cit., fig. 829, p. 336.

légitimer son règne en rappelant la devise de ses ancêtres¹. Peacham établit ainsi un lien entre la dynastie des Tudors et des Stuarts et ce faisant, il conseille au roi d'adopter une posture plus ferme et plus guerrière pour devenir ce roi idéal, protecteur et guerrier, qu'il décrit dans la deuxième strophe. Afin qu'il soit digne de ses ancêtres Tudors, l'emblémiste appelle le roi à prendre, si nécessaire, les armes pour défendre le royaume contre ses ennemis, ainsi seulement pourra-t-il s'assurer l'amour et l'obéissance de ses sujets.

À cet égard, l'épée est représentée plusieurs fois dans le recueil, car elle symbolise la double fonction du roi justicier et garant de l'ordre public. C'est pourquoi, écrit Jean Flori, « l'on retrouve souvent l'expression de cette idéologie [du glaive] dans les sources liturgiques, liée précisément à la bénédiction ou à la remise de l'épée aux souverains ou aux puissants de ce monde² ». *Præmio et pœna* (43), (Figure 15), appelle le roi à manier le glaive de justice. Si l'emblème n'est pas explicitement dédié à Jacques, il nous semble que le thème abordé, en regard d'autres emblèmes, en fait un destinataire privilégié. La *pictura* représente en effet une main tenant une épée sur laquelle s'enroule un lierre verdoyant³, ce qui renvoie à l'idée déjà énoncée selon laquelle la paix est garantie par la force des armes. L'épigramme insiste sur le courage nécessaire, courage récompensé par la renommée que le monarque obtiendra de son vivant. Seul un système fondé sur la punition du vice et la récompense de la vertu assure la stabilité de l'État, comme le souligne la citation empruntée au *De natura deorum* de Cicéron placée dans le paratexte de l'emblème : « Nec Domus, nec Respublica, stare potest, si in ea nec recte factis præmia exstent ulla, nec supplicia peccatis⁴ ».

La violence exercée par le monarque est une violence juste qui reçoit l'approbation des sujets, comme indiqué par l'usage du pronom « we » dans la première strophe. L'emblémiste

¹ « Its use by Peacham is a reminder of James's supposedly legitimate claim to the English throne ». Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Harleian, 1604, p. 80.

² Jean Flori, *L'idéologie du Glaive : préhistoire de la chevalerie*, op. cit., p. 83.

³ Le lierre et le laurier étaient utilisés indistinctement par les emblémistes pour signifier la gloire militaire et poétique. Voir à ce sujet notre développement dans la troisième partie de notre thèse.

⁴ La citation de Peacham diffère du texte original de Cicéron, bien que les modifications n'aient pas d'incidence sur le sens : « Ut enim nec domus, nec respublica ratione quadam et disciplina designata videatur, si in ea nec recte factis præmia exstent ulla, nec supplicia peccatis » : « [...] on ne croira pas que des personnes sensées gouvernent une famille, un État, où l'on ne verra point de récompense pour les bonnes actions, point de châtement pour les mauvaises [...] ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, Paris, J. J. Dubochet et Compagnie, 1841, *De la nature des Dieux*, liv. III, XXXV, p. 166.

se fait ici le porte-parole du peuple qui autorise, encourage et récompense l'usage de la force lorsqu'il s'agit de rendre justice.



Figure 15 *Præmio et pœna*, Livre I, 43

Pour gouverner un État et assurer la justice, il faut un roi fort et courageux, comme on peut le lire dans la deuxième strophe où sont opposés les braves et les lâches. Peacham semble appeler le roi Jacques à faire preuve du même courage dans le maniement de l'épée que celui dont fit preuve celui qui le premier mit à l'eau sa barque fragile, selon la citation d'Horace

donnée dans le paratexte de l’emblème : « Ili robur et æs trimplex, circa pectur erat, qui fragilem truci, commisit pelago ratem¹ ».

Pour l’emblémiste, le glaive de justice n’est pas seulement le symbole de la loi sévère, il est aussi celui de la loi curative qui soigne les vices du royaume. En effet, l’emblème *Vulnerat ille medemur* (83), (Figure 16), présente le roi à la fois comme protecteur et guérisseur.

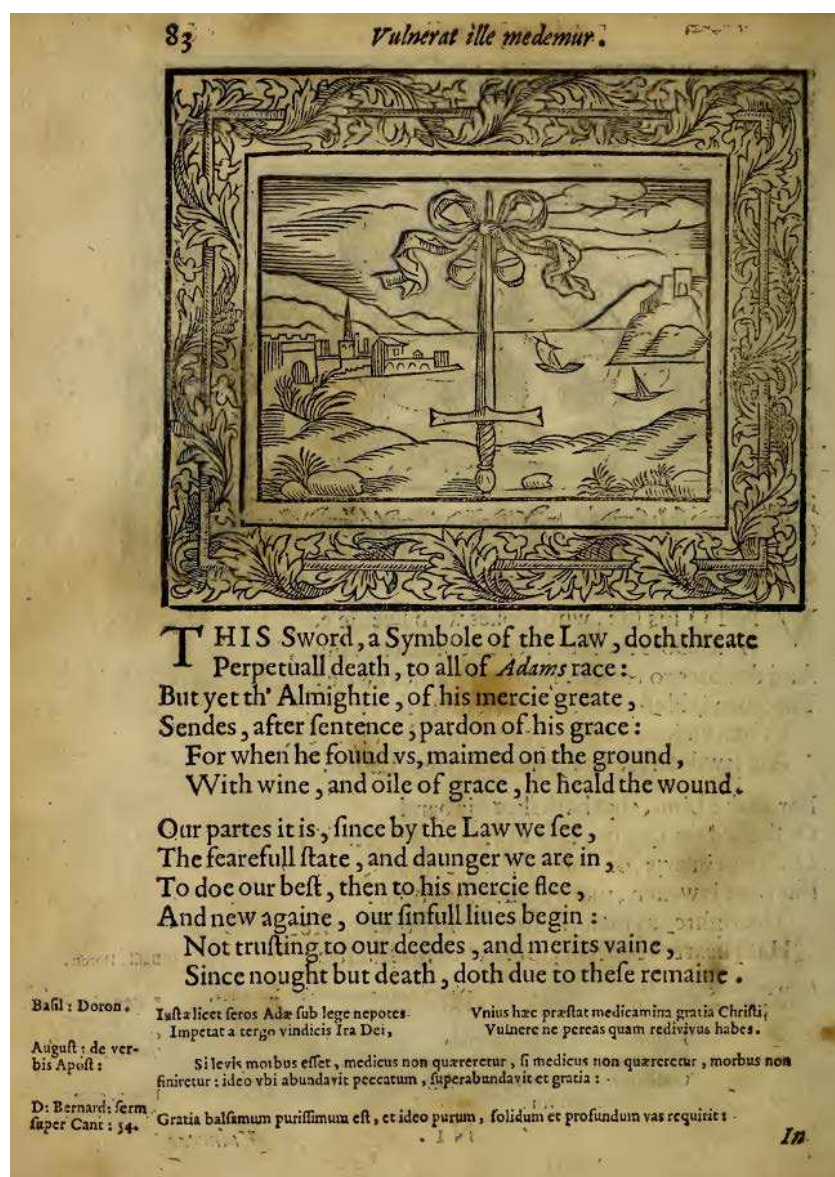


Figure 16 *Vulnerat ille medemur*, Livre I, 83

¹ « Il avait autour du cœur une cuirasse de chêne, et un triple airain, [celui qui, le premier, confia aux flots irrités une barque fragile] ». Traduction que nous empruntons à Jean-Augustin Amar dans : *Œuvres complètes d'Horace*, vol. 1, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831, Ode III, liv. I, p. 11.

L'épée enrubannée de deux fioles fait de la loi l'élixir de la vertu¹ : à la façon des alchimistes qui prétendaient pouvoir transformer le métal en or, le roi transforme le vice en vertu. L'épigramme établit une opposition entre l'épée de justice, symbole de la Loi terrestre qui doit punir les péchés humains, et la miséricorde que les hommes peuvent espérer de Dieu. Ainsi, l'espérance en un Dieu miséricordieux rend plus acceptable le tranchant de l'épée de justice.

Tel Esculape, dieu de la médecine, le roi est le médecin du royaume, capable de purger et de soigner les vices. Dans *Rex medicus patriæ* (30), (Figure 17), Peacham brosse le portrait d'un roi guérisseur qui, grâce à sa bonne connaissance des « symptômes » du vice, peut prévenir la propagation de l'infection morale. La *pictura* représente un dragon ailé, la queue enroulée comme un serpent, tenant un sceptre dans sa patte droite. La représentation du dragon semble tirée des *Hieroglyphiques* de Valeriano qui affirme que « les Dragons sont entre les Serpents les plus horribles & grands [...] ». Les Grecs, quant à eux, utilisaient l'image du dragon pour signifier un empereur ou un roi puissant² ».

La représentation du dragon a connu des évolutions entre les versions manuscrites et l'édition de 1612. En 1604 (Figure 18), l'emblémiste présente une wyverne élancée dans les airs, une couronne au-dessus de la tête, tandis que dans la version de 1610 (Figure 19), plus proche de celle publiée, c'est le dragon rouge à quatre pattes³ de l'héraldique anglaise qui est représenté passant (une patte avant levée) et regardant (tournant la tête pour regarder), sans couronne, mais tenant un sceptre dans la serre droite⁴.

¹ On peut noter à cet effet que dans la version coloriée de 1610, le contenu de ces fioles est violet, signe d'une substance aux vertus presque magiques, rappelant les potions des alchimistes où la teinte violette signale la dernière phase dans les manipulations de la pierre, preuve d'incandescence et d'unité spirituelle. M. Berthelot, « Sur les divisions des arts chimiques », in *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris, Georges Steinheil, 1888, pp. 211-213.

² Giovan Pierio Valeriano, *op. cit.*, liv. XV, p. 285.

³ La wyverne à deux pattes est plus courante dans l'héraldique du continent, tandis que le dragon à quatre pattes est plus spécifiquement anglais. Sur l'histoire héraldique du dragon, voir l'ouvrage d'Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*, *op. cit.*, p. 160 et suivantes.

⁴ Pour une représentation des devises héraldiques anglaises que Peacham transforme en emblèmes, voir : *Ibidem*, Planche CXIV, p. 357.

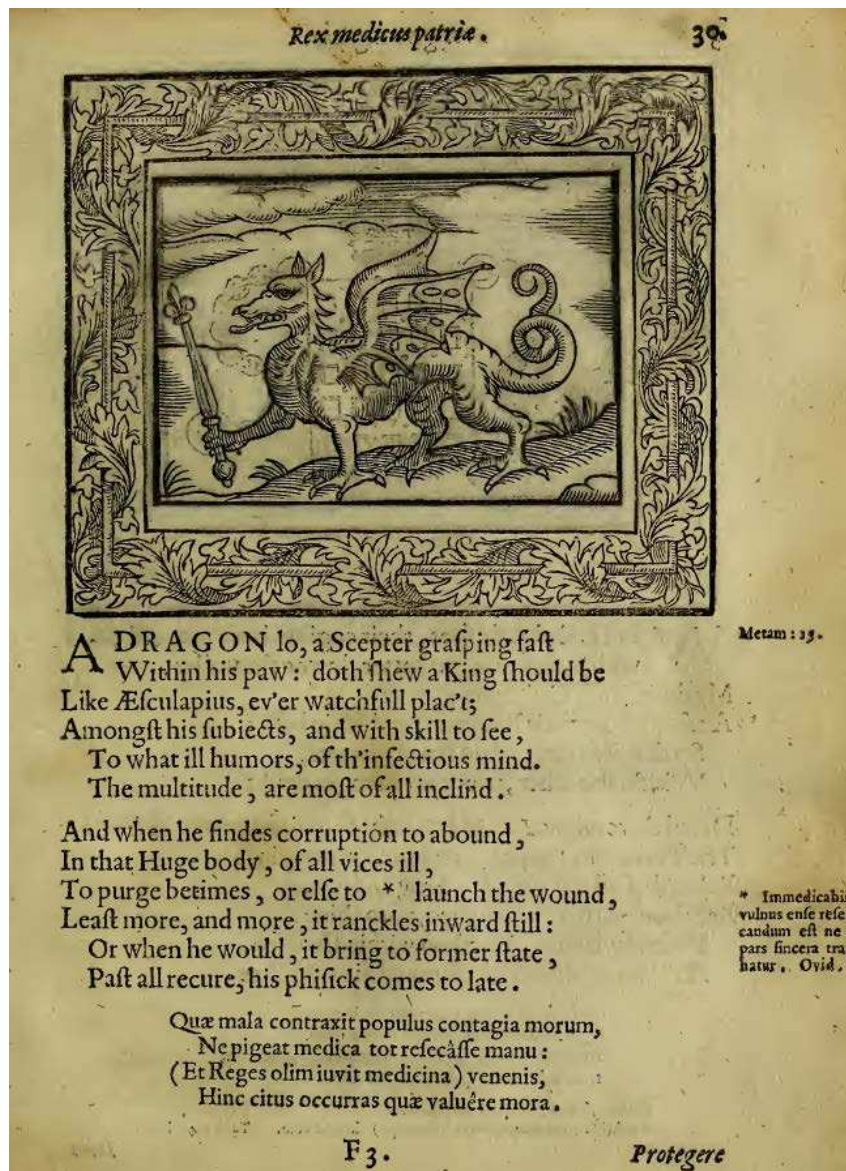


Figure 17 *Rex medicus patriæ*, Livre I, 30

Entre le dragon de 1610 et celui de 1612, quelques modifications sont à relever, notamment la forme de la queue, la position de la tête, ainsi que les détails sur le corps du dragon. Dans la version de 1610, le dragon est plus fin et les écailles sur son corps insistent davantage sur son origine animale¹. Pour le dragon, Peacham semble s'être directement inspiré du dragon héraldique du prince Henri qui, hormis la présence du sceptre, est conforme en tous points à la *pictura* de l'emblème, ainsi que des représentations emblématiques d'Alciat, dans l'édition publiée en 1573 à Anvers, et illustrée par Plantin : il peut s'agir soit de l'emblème

¹ A. C. Fox-Davies note que les écailles des dragons sont ressemblantes à celles des poissons. Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*, op. cit., p. 161.

XXII *Custodiendas virgines*, soit de l’emblème CXXXI *Ex arduis perpetuum nomen*, puisqu’un dragon au corps sculpté y est présenté, comme chez Peacham.

Figure 18 *Rex medicus patriæ*, Livre II, 17, MS Harleian, 1604¹

Figure 19 *Rex Medicus patriæ*, Livre II, 14, MS Royal, 1610²

¹ Cette reproduction du manuscrit Harleian, ainsi que toutes les autres dans notre thèse, ont été photographiées par nos soins et reproduites avec l’aimable autorisation de la British Library à Londres.

² Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, p. 160.

La langue sortante de la bouche du dragon établit un parallèle héraldique avec les lions représentés dans *Sic pacem habemus* (11) et confirme l'idée que l'emblème s'adresse bien au roi Jacques en transformant des sujets héraldiques en devises royales¹. L'émblémiste appelle le roi à la plus grande prudence et vigilance² lorsqu'il s'agit d'identifier et de soigner les vices qui abondent dans son royaume et à ne pas hésiter, comme l'écrit Ovide, cité dans la marge de *Rex medicus patriæ*, à trancher le vice à la racine : « Immedicabile vulnus ense resecandum est ne pars sincera trahatur³ ». Le quatrain latin, composé à partir d'un passage du *Basilikon Doron*⁴, et emprunté au manuscrit de 1610, appelle le roi à renouer avec la tradition antique du roi guérisseur, décrite par Ovide :

Quæ mala contraxit populus contagia morum,
Ne pigeat medica tot resecasse manu :
(Et Reges olim iuvit medicina) venenis,
Hinc citus occuras quæ valuere mora.

Let it not cause any regret to cut out with healing hand all the many evil infenctions of
behaviour the populace has contracted. Kings, too, were helped by the [art of] medicine a
long time ago. So respond quickly to poisons which have grown strong without delay⁵.

Par ailleurs, la comparaison avec Esculape n'est pas sans rappeler les pouvoirs thaumaturgiques que l'on attribuait aux rois, capables de soigner les maladies par simple toucher, d'où la formule, devenue célèbre, « Le roi te touche, Dieu te guérit »⁶. On voit ainsi se

¹ Mason Tung, *From Heraldry to Emblem : A Study of Peacham's Use of Heraldic Arms in Minerva Britanna*, *op. cit.*, pp. 88-89.

² Une analyse plus poussée de la prudence et de la vigilance comme vertus royales sera entreprise dans les deuxième et troisième chapitres de cette partie.

³ « [...] la blessure est incurable ; il faut y porter le fer, pour que la partie saine encore ne cède pas à la contagion ». Traduction que nous empruntons à Thomas Burette dans : *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 4, Paris, Panckoucke, 1835, *Métamorphoses*, liv. I, p. 21.

⁴ « And that ye may the readier with wisdom and justice governe your subjects, by knowing what vices they are naturally most inclined to, as a good Physician, who must first knowe what peccant humour his patient naturallie is most subject unto, before he can begin his cure [...] ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. II, pp. 71-73.

⁵ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Royal, 1610, p. 160.

⁶ En réalité, comme l'ont remarqué ses contemporains, Jacques I^{er} était quelque peu mal à l'aise à l'idée de pratiquer ce rite, trop associé au catholicisme. Selon un espion pontifical, Jacques disait ne pas voir « comment il pourrait guérir les malades sans miracle ; or les miracles avaient cessé et ne se faisaient plus ». Cité dans : Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 331. À cet égard, Marc Bloch exprime son étonnement que Jacques, par ailleurs l'un des plus fervents théoriciens de l'absolutisme, ait été réticent à pratiquer le toucher des écrouelles, « [...] un rite dans lequel s'exprimait si parfaitement le caractère surhumain de la puissance monarchique ». *Ibidem*, p. 336. Pour une description détaillée de son premier toucher, se référer à l'ouvrage de Marc Bloch, *Ibidem*, pp. 336-337.

dessiner chez Peacham l'idéal d'un roi protecteur, guerrier et guérisseur, capable d'assurer la paix et la santé morale de son royaume et dont le nom ferait véritablement trembler ses ennemis (*Protegere regium*, 31).

En outre, le corps puissant du dragon, (« Huge body ») dans *Rex medicus patriæ* (30), est à comprendre symboliquement comme le Grand Corps de l'État selon l'image paulinienne de l'Église¹. L'association entre l'image biblique et le pouvoir séculier doit être replacée dans la conception théologico-politique de l'État. Le roi Jacques, à la fois chef de l'Église et de l'État, est alors dans la même situation que le Christ, réunissant les chrétiens et les protégeant dans son vaste corps – l'État. Ce devoir de protection est d'ailleurs associé à la passion du Christ dans *Tyranni morbus suspicio* (90), (Figure 20).

La *pictura* représente un buisson d'aubépine dans lequel est posée une couronne. De part et d'autre de l'arbre, les lettres « h » et « e » révèlent la *pictura* comme devise royale. La première strophe de l'épigramme explicite l'image en racontant l'anecdote de la mort de Richard III sur le champ de bataille à Bosworth en 1485. Sa couronne, cachée par un soldat dans le buisson, fut retrouvée par Lord Stanley qui la remit à Henri, comte de Richmond, en s'adressant à lui sous le nom d'Henri VII. En souvenir de cet épisode, Henri VII adopta pour devise une aubépine couronnée, avec les initiales « H. R. », pour « Henricus Rex ». L'épigramme oppose deux formes de pouvoir : le pouvoir légitime et le pouvoir usurpé, et fait ainsi de la couronne le garant de la légitimité royale. Dans la deuxième strophe, l'analogie entre la couronne trouvée dans le buisson d'aubépine et la couronne du Christ se fait grâce à la mention des épines. L'épigramme donne à entendre la voix d'Henri se lamentant sur la charge que représente la fonction royale car la couronne n'absout pas celui qui la porte des crimes et des péchés commis :

Whereat he sigh'd they say, and uttered this,
A Kingdome easeth not, the guiltie mind,
Nor Crowne contents, where inward horror is,
Withall it shoves, how I am like to find,
With Honor, and this dignitie I beare,
My part of greife, and thornes of heavie care.

¹ « Car, comme le corps est un et a plusieurs membres, et comme tous les membres du corps, malgré leur nombre, ne forment qu'un seul corps, ainsi en est-il de Christ. Nous avons tous, en effet, été baptisés dans un seul Esprit, pour former un seul corps, soit Juifs, soit Grecs, soit esclaves, soit libres, et nous avons tous été abreuvés d'un seul Esprit ». Corinthiens 12 : 12-13.

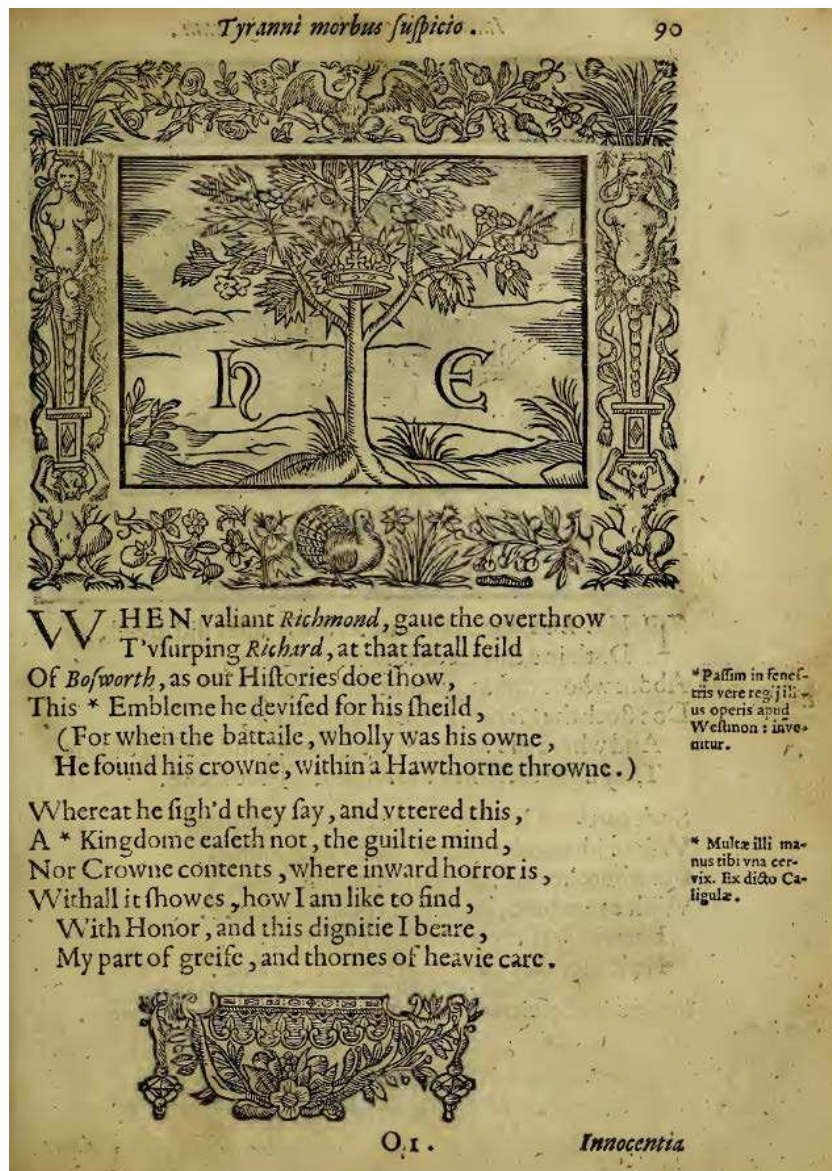


Figure 20 *Tyranni morbus suspicio*, Livre I, 90

Le monologue d'Henri V (Acte IV, scène 1) dans la pièce de Shakespeare, comme en écho à l'emblème de Peacham, résume parfaitement la topique du sacrifice que requiert l'exercice du pouvoir, et peut donc être l'un des intertextes des emblèmes étudiés :

Upon the king ! let us our lives, our souls,
 Our debts, our careful wives,
 Our children and our sins lay on the king !
 We must bear all. O hard condition,
 Twin-born with greatness, subject to the breath
 Of every fool, whose sense no more can feel
 But his own wringing ! What infinite heart's-ease
 Must kings neglect, that private men enjoy !

[...]

I am a king that find thee, and I know
 'Tis not the balm, the sceptre and the ball,

The sword, the mace, the crown imperial,
 The intertissued robe of gold and pearl,
 The farced title running 'fore the king,
 The throne he sits on, nor the tide of pomp
 That beats upon the high shore of this world,
 No, not all these, thrice-gorgeous ceremony,
 Not all these, laid in bed majestical
 Can sleep so soundly as the wretched slave,
 Who with a body fill'd and vacant mind
 Gets him to rest, cramm'd with distressful bread ;
 Never sees horrid night, the child of hell,
 But, like a lackey, from the rise to set
 Sweats in the eye of Phoebus and all night
 Sleeps in Elysium ; next day after dawn,
 Doth rise and help Hyperion to his horse,
 And follows so the ever-running year,
 With profitable labour, to his grave :
 And, but for ceremony, such a wretch,
 Winding up days with toil and nights with sleep,
 Had the fore-hand and vantage of a king.
 The slave, a member of the country's peace,
 Enjoys it ; but in gross brain little wots
 What watch the king keeps to maintain the peace,
 Whose hours the peasant best advantages¹.

La charge royale est pour l'émblémiste une lourde tâche qui tient plus du fardeau que de l'honneur, le monarque idéal étant celui qui incarnera les vertus énoncées plus haut. Dans *Ragione di stato* (22), le roi est comparé à Atlas qui porte le monde sur son dos :

Who sits at sterne of Common wealth, and state
 Of's chardge and office here may take a view,
 And see what daungers howlerly must amate,
 His Atlas-burden², and what cares accrew
 At once, so that he had enough to beare,
 Though Hercules, or Briareus he were.

Force physique et force morale sont indissociables lorsque l'on a entre les mains la destinée de tout un peuple, tel est le message porté par l'emblème *Unita valebunt* (16) :

To your great Prince, strong stay, and powerfull prop
 Of Christian state, who vy thy feared might,
 And restles care ; the fame supportest up [...].

¹ William Shakespeare, *King Henry V*, éd. T. W. Craik, Londres ; New York, Routledge, 2005, pp. 271-273.

² La référence à Atlas semble faire écho à un emblème des versions manuscrites, *Regum constantia* (1604) qui représente le roi comme Atlas. Voici l'épigramme de l'emblème, traduite par A. Young : « The aged Atlas, while he supports the sky on his back, also tramples a marble cube under his feet. [Thereby] it is signified how great a virtue steadfastness (constancy) is for a king who, as another earth-Bearer, shoulders Atlas's burden ». Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Harleian, 1604, p. 111.

À cet égard, *Non Honos, sed Onus* (107), (Figure 21) est intéressant, car il montre l'idéal politique vers lequel, selon Peacham, doit tendre le roi Jacques.

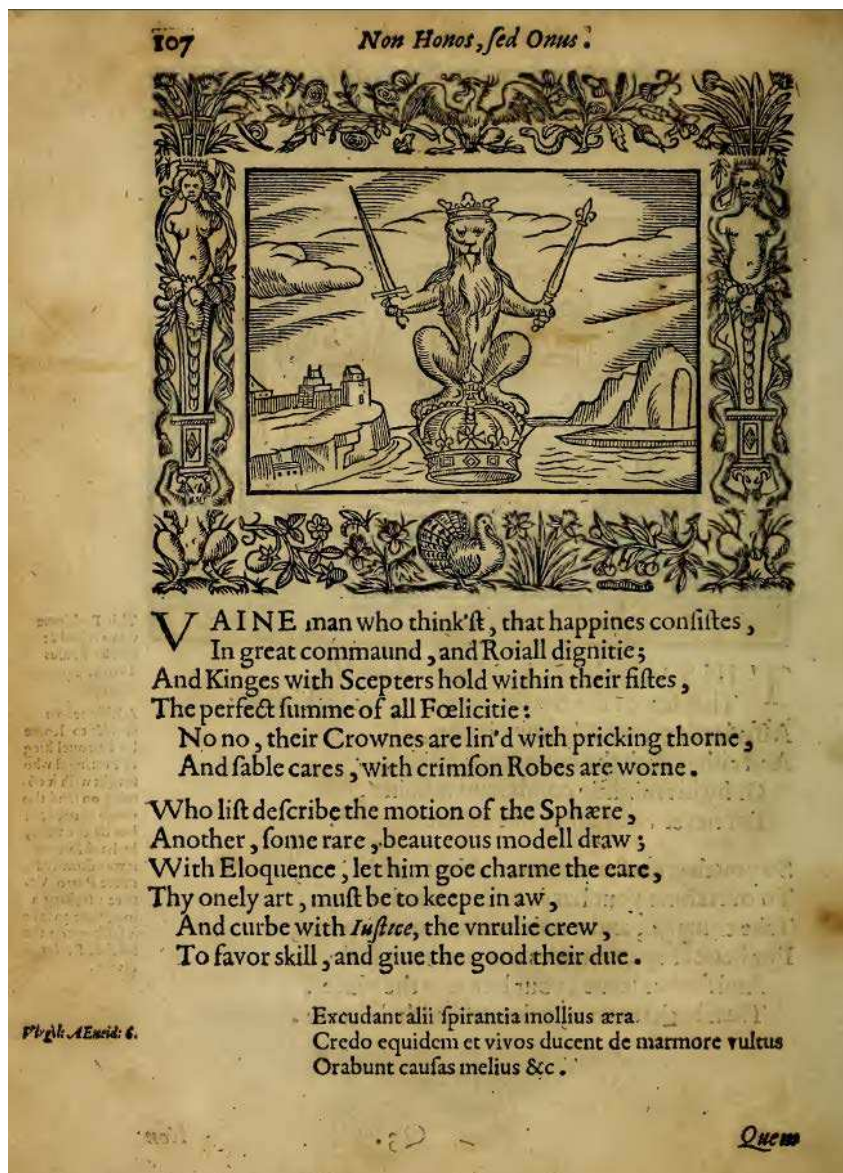


Figure 21 *Non Honos, sed Onus*, Livre II, 107

La *pictura* représente un lion de face, accroupi sur une couronne. Les parties génitales du lion étant visibles, il s'agit bien selon les codes de l'héraldique d'une figuration du monarque. Le lion a les pattes avant étendues, un sceptre à gauche et une épée à droite, comme pour signifier que la monarchie repose tout autant sur la force de l'épée que sur la puissance du sceptre. Dans la continuité de notre démonstration, remarquons que contrairement aux autres couronnes représentées dans les précédents emblèmes étudiés, et comme dans *Nisi desuper* (1), celle-ci est surmontée d'une croix chrétienne, signifiant que le monarque qui la porte tient son pouvoir de Dieu et qu'il est à la tête d'une nation chrétienne.

L'épigramme souligne les difficultés liées à la charge royale. La première strophe entend rétablir la vérité sur ce qu'est ou devrait être le pouvoir royal. La deuxième strophe détaille la manière de gouverner et oppose une politique fondée sur la rhétorique à une politique plus axée sur la force. La maîtrise de la rhétorique, art de l'éloquence, ne peut suffire pour gouverner un État : « With Eloquence, let him goe charme the eare, / The onely art, must be to keep in aw », et le monarque obtiendra l'obéissance de ses sujets par une politique fondée sur la crainte révérencieuse (« awe ») que le pouvoir doit inspirer.

La prise de position assez ferme de Peacham est à mettre en regard de la philosophie politique de Jacques I^{er} qui voulait se poser avant tout comme un nouveau Salomon, roi-philosophe qui n'aurait pas à utiliser l'épée parce que sachant si bien manier les mots¹. Jacques semble s'inspirer de l'exemple des saints, comme il l'écrit dans *An Apologie for the oath of Allegiance* (1606) : « [...] S. Leo was a great Oratour, who by the power of his eloquence redeemed Rome from fire, when both Attilas and Gensericus would have burnt it² ».

Notons à ce sujet le regard critique que porte Anthony Weldon sur la politique pacifiste du roi, regard qui fut pour beaucoup dans le discrédit dont souffrit le monarque après sa mort :

[B]ut had [the King] spent halfe the mony in Swords he did in words, (for which he was but scorned) it had kept him in his owne inheritance, and saved much Christian blood since shed ; but while hee, being wholly addicted to peace, spent much treasure, in sending costly Embassadors to treat his Enemies (which he esteemed friends) might have sent Armies with a lesse charge, to conquer, so that it may be concluded, that this then thought the most happy Match in Christendome, was the greatest unhappines to Christendome, themselves and Posterity³.

La politique de Jacques I^{er}, fondée sur la rhétorique et l'éloquence⁴ lui valut donc le mépris de certains de ses contemporains et la réputation d'un roi faible qui perdura jusqu'au moins les

¹ Dans le *Basilikon Doron*, Jacques fait de l'éloquence l'une des qualités indispensables à l'exercice du pouvoir : « [...] let the greatest part of your eloquence consist in a naturall, cleare, and sensible forme of the deliverie of your minde, builded ever upon certaine and good grounds ; tempering it with gravitie, quicknesse, or merinesse, according to the subject, and occasion of the time ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. III, pp. 179-181.

² « An Apologie for the oath of Allegiance », in *The Political Works of James I*, *op. cit.*, p. 103.

³ Anthony Weldon, *The court and character of King James*, *op. cit.*, p. 77.

⁴ En 1607, Jacques I^{er} dit au Parlement : « Here I sit and governe it [Scotland] with my Pen, I write and it is done, and by a Clearke of the Councell I governe Scotland now, which others could not doe by the sword ». « A Speech to both the Houses of Parliament, Delivered in the Great Chamber at White-Hall, The Last Day of March 1607 », in *The Political Works of James I*, *op. cit.*, p. 301. À propos de cette affirmation du roi Jacques, Jonathan Goldberg conclut : « James ruled by the word ». Jonathan Goldberg, *James I and the politics of literature*, *op. cit.*, p. 56.

dernières décennies du XX^e siècle quand son image fut réhabilitée par les historiens¹. Dans ce contexte, l’emblème *Non Honos, sed Onus* est une critique voilée du règne de Jacques, considéré par Peacham comme un souverain trop faible.

Notre étude des différents emblèmes nous a permis de mettre en évidence les qualités que doit posséder un monarque idéal aux yeux de Peacham. Nous avons plusieurs fois constaté que l’emblémiste porte un regard plutôt critique sur le règne de Jacques, qu’il exhorte de manière directe ou plus voilée à adopter une posture plus vigoureuse, digne de la lignée dont il descend et de la couronne qu’il représente. Dans le même ordre d’idées, on peut s’étonner que seuls trois emblèmes – *Nisi desuper* (1), *Sic pacem habemus* (11), et *Ex utroque Immortalitas* (145) –, sur les 204 que contient le recueil, soient effectivement dédiés à Jacques I^{er}. Peut-être est-ce le signe que pour Peacham Jacques n’incarnait pas cette figure du monarque idéal lors de la parution du livre en 1612. Cela étant, on ne peut négliger le fait que comme tout auteur, Peacham cherchait un mécène et avait donc besoin d’être dans les faveurs de la cour. Des raisons pratiques et personnelles le poussent donc à adresser certains emblèmes au roi Jacques, sans qu’il fasse pour autant du monarque l’incarnation des vertus protectrices, guerrières et curatives qu’il recommande.

3.2. *Le phénix, continuité(s) et rupture(s) d’un symbole royal*

Si nous souhaitons nous attarder sur le symbole du phénix c’est parce qu’il témoigne à notre avis tant de la transition entre les règnes élisabéthain et jacobéen que de l’évolution de la posture de l’emblémiste au regard du nouveau monarque. Cette évolution apparaît le mieux, à notre avis, dans l’emblème *Is caelebs, Urit cura* (19), (Figure 22). Dans les deux premières versions manuscrites de l’emblème (1603 et 1604), Peacham fait du phénix le symbole de la transition monarchique. Le tronc coupé dans les deux versions peut figurer la mort d’Élisabeth et la fin du règne des Tudors. Le phénix tenant le sceptre dans la serre droite est quant à lui symbole de renouveau dynastique et de l’espoir politique qu’incarne le roi Jacques. Le *motto*, *Omine meliore renascor* – Je renaiss sous de meilleurs auspices –, est commun aux deux versions manuscrites de l’emblème qui ne diffèrent que par la présence de l’arbre verdoyant, symbole de l’avenir du royaume, à droite du phénix dans la première version.

¹ Pour un court bilan historiographique concernant Jacques I^{er}, se référer à l’article de Megan Mondy, « The Speeches and Self-Fashioning of King James VI and I to the English Parliament, 1604-1624 », *op. cit.*

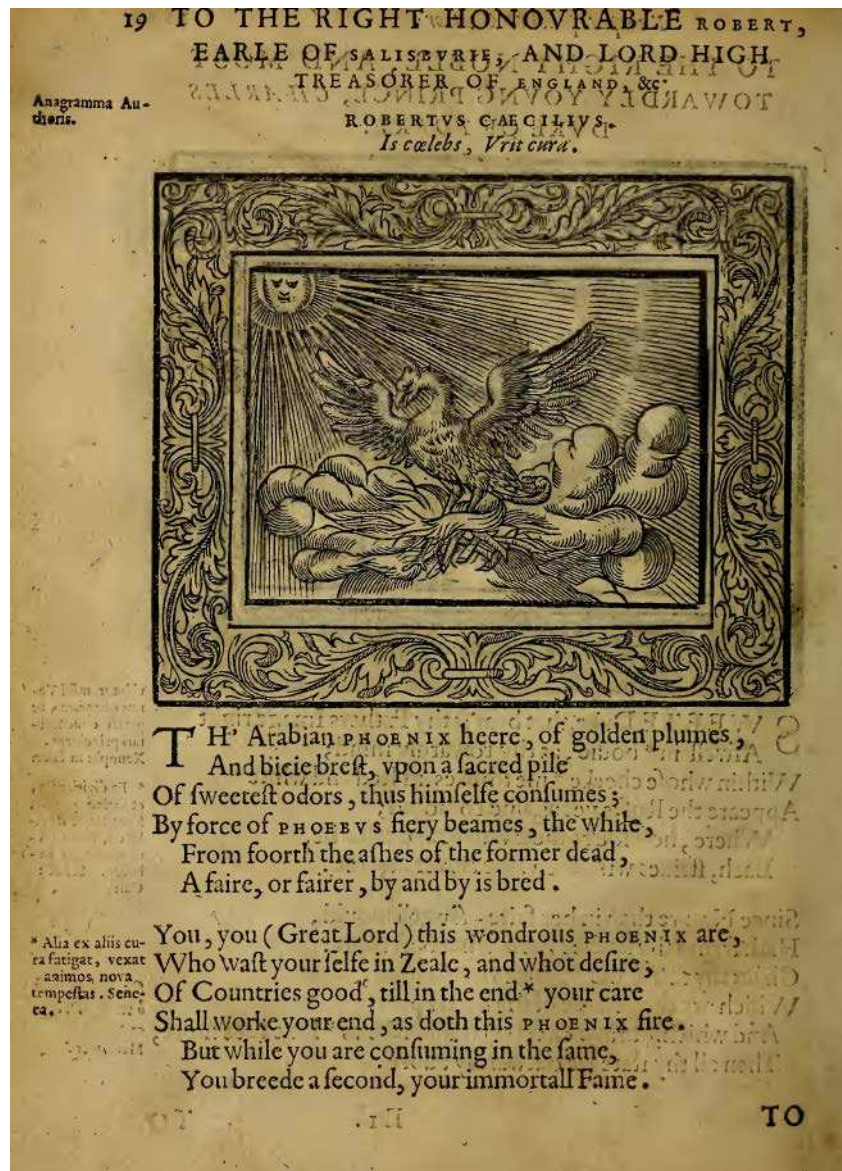


Figure 22 *Is caelebs, Urit cura*, Livre I, 19

L'épigramme de l'emblème de 1603 (Figure 23) fait référence à la mort récente d'Élisabeth et à sa réincarnation en Jacques I^{er}, appelé à adopter une position protestante ferme et à défendre son pays contre les agressions de l'Espagne catholique :

Ut fato est visus Phoenix cessisse Britannus
Fila anni et dubium vel secuere dolor :
Hic subito enascens (quem cernis) sceptrum favillis
Arripit : huic aquilis invade Ibere tuis.

As the British Phoenix has appeared to yield its fate, and uncertainty—or rather grief—has cut the threads of this year, this Phoenix (whom you see), springing up suddenly from the ashes, snatches the sceptre : envy this [bird], O Spaniard, despite your eagles !¹

Figure 23 *Omine meliore renascor*, Livre II, 3, Rawlinson Manuscript, 1603

Tout comme dans l'épigramme de 1603, celle de 1604 (Figure 24) s'attarde sur le deuil occasionné par la mort d'Élisabeth mais la voix poétique ne s'adresse plus à l'Espagne mais à Rome, siège de l'Église catholique :

Ut fato est visus Phœnix cessisse Britannus
Angliaq[ue] infando victa dolore gemit ;
Arripit enascens subito, novus iste favillis
Sceptra, iaces aquilis Roma superba tuis.

As the British Phoenix has appeared to yield to its fate, and England groans, overcome with unspeakable grief, then, suddenly, rising again from the ashes, the newborn Phoenix grasps the sceptre, while you, Rome, proud with your eagles, lie prostrate².

On peut expliquer ce changement par le traité de paix que le roi signa en 1604 avec l'Espagne et qui ne justifiait plus l'invective contre elle.

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Rawlinson, 1603, p. 20.

² *Ibidem*, MS Harleian, 1604, p. 79.

Figure 24 *Omine meliore renascor*, Livre II, 2, Harleian Manuscript, 1604

Concernant l'évolution de l'emblème du phénix, Mason Tung suggère que dans les versions manuscrites, Peacham ne représente pas un phénix mais un faucon, *impresa* qui appartenait d'abord à Anne Boleyn, pour être ensuite attribuée à Élisabeth¹. Le faucon, selon Mason Tung, se transforme en phénix dans la version publiée de 1612 et l'emblème change de destinataire. Pourtant, si Alan Young et Mason Tung repèrent tous deux l'évolution de l'emblème d'une version manuscrite à l'autre, les changements majeurs apportés dans la version publiée de 1612 sont passés sous silence chez Alan Young, ou mis sur le compte de choix pratiques pour Mason Tung.

En 1612, on constate une évolution du symbole du phénix (Figure 22) sur la *pictura*. Peacham choisit de représenter le nid d'épices et d'encens de l'oiseau mythique dont les ailes sont désormais déployées et qui s'apprête à prendre son envol. Mais le sceptre a disparu. Peacham choisit en effet de dédier son emblème du phénix non plus au roi Jacques mais à son trésorier, Robert Cecil, ce qui explique sans doute pourquoi le sceptre ne figure plus sur la gravure.

¹ Mason Tung, *From Heraldry to Emblem : A Study of Peacham's Use of Heraldic Arms in Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 92.

Pour Mason Tung, ce choix du phénix plutôt que du faucon est surtout lié à la source utilisée par Peacham, le recueil de Gabriele Faerno, *Fabulae centum* (1564), même si le symbole du phénix faisait mieux honneur à Robert Cecil :

In any event, we may speculate why Peacham decided to use the phoenix instead of the falcon, preferring one royal badge to another. The main reason, it seems to me, is that the revival of the phoenix from its own ashes does a better job of flattering Sir Robert Cecil, the Lord High Treasurer of England, to whom this heraldic emblem is dedicated. [...] Thus for practical reasons Peacham abandons one of Elizabeth's badges for another and models the phoenix after that in a popular collection of fables rather than after that in heraldry to praise Lord Cecil instead of Queen Elizabeth, whom he did praise in his manuscripts¹.

Contrairement à l'explication avancée par Mason Tung, il nous semble que l'évolution du symbole du phénix dans *Minerva Britannia* relève non seulement de considérations pratiques, mais aussi et surtout de considérations politiques qui témoignent d'un changement de position de l'emblémiste par rapport à la figure du roi Jacques. En effet, le choix d'attribuer un symbole chargé d'une forte connotation royale à un ministre laisse perplexe. L'emblémiste insiste d'ailleurs sur l'attribution de cet emblème à Robert Cecil dans la deuxième strophe de l'épigramme par la répétition du pronom personnel « you ». Le trésorier œuvre et se consume pour le bien de son pays, mais ce faisant il contribue à sa gloire éternelle. La renaissance du phénix montre qu'à la mort de Robert Cecil, son nom survivra grâce à sa renommée.

Le phénix, d'inspiration héraldique, fut, à côté du faucon, l'un des attributs les plus durables de l'iconographie de la reine Élisabeth : il renvoyait à la fois à son esprit conquérant, à sa virginité, mais aussi à son immortalité symbolique. Si Élisabeth était célébrée comme le phénix, elle-même revendiquait également cette symbolique, comme le prouve la culture matérielle de son règne. On peut noter à ce propos les portraits de Nicholas Hilliard, l'un connu sous le titre *The Pelican portrait* et l'autre comme *The Phoenix portrait*, les deux ayant été peints vers 1575². Par ailleurs, comme le note A. Young, de nombreux poètes, tels Thomas Holland, associèrent Élisabeth au phénix³.

¹ *Ibidem*.

² Pour un compte-rendu plus complet de l'utilisation du phénix dans l'iconographie d'Élisabeth I^{re}, voir l'ouvrage de Roy Colin Strong, *Portraits of Queen Elizabeth*, Oxford, Oxford University Press, 1963, pp. 135-136. Ainsi que le livre *Dynasties : painting in Tudor and Jacobean England, 1530-1630*, éd. Karen Hearn, New York, Rizzoli, 1996, pp. 80-81.

³ Alan R. Young, *The Phoenix Reborn : The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol*, op. cit., p. 70.

Le symbole du phénix n'était néanmoins pas seulement réservé à Élisabeth. Parmi les têtes couronnées d'Europe, Éléonore d'Autriche, mais aussi Marie Stuart¹, avaient un phénix pour emblème. L'emblématique témoigne bien de l'importance de l'iconographie du phénix : Claude Paradin dédia son emblème *Unica Semper Avis*² à la reine autrichienne, Éléonore, Théodore de Bèze fait du phénix l'incarnation des protestants ayant survécu au bûcher dans l'emblème VI de ses *Icones* (1580). Le phénix est en effet un symbole chrétien par excellence : allégorie de la Résurrection du Christ, il signifie l'amour de Dieu pour les hommes³.

Alan Young note qu'après la mort de la reine, le symbole du phénix fut transféré à Jacques et se trouve investi de nouvelles significations. Young fait ainsi de Peacham l'un des instruments de cette reconfiguration du symbole du phénix⁴. L'ancrage du symbole dans l'iconographie Tudor explique pourquoi le phénix fut employé par Peacham pour signifier la transition monarchique à la mort d'Élisabeth. Le symbole était ainsi vu comme gage de légitimité. Lors des cérémonies de 1604, Jacques I^{er} fut accueilli comme le nouveau phénix, réincarnation d'Élisabeth renaissant de ses cendres⁵. Les cérémonies servirent à attribuer à Jacques des symboles et rôles autrefois réservés à Élisabeth⁶, et Alan Young note que Peacham fait partie des auteurs qui s'emparent de la symbolique du phénix pour la transférer au nouveau monarque et s'assurer ainsi ses faveurs. Selon lui, il est probable qu'*Omine meliore renascor*

¹ La devise de Marie Stuart était d'ailleurs, « En ma fin git mon commencement ».

² On peut noter que dans la version de 1551, cet emblème avait un autre *motto*, *Unica revivisco*.

³ Il n'y a qu'une seule référence au phénix dans la Bible dans le Livre de Job 29 : 18 : « Alors je disais : Je mourrai dans mon nid, Mes jours seront abondants comme le sable ». La référence au phénix est implicite et la traduction du mot hébreu est discutable, comme l'analyse Françoise Lecocq dans son article « Y a-t-il un phénix dans la Bible ? À propos de Job 29, 18, de Tertullien (*De resurrectione carnis* 13, 2-3) et d'Ambroise (*De excessu fratris* 2, 59) », *Kentron [en ligne]*, octobre 2014, pp. 55-82.

⁴ Alan R. Young, « The Phoenix Reborn : The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol », in *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*, eds. Elizabeth Hageman et Katherine Conway, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, pp. 68-81.

⁵ À Cheapside, l'arche était composée de la « Nova Fælix arabia », rappelant à Jacques I^{er} qu'il est le phénix réincarné. Pour une description complète de cette arche, et de la procession en général, se référer à Thomas Dekker, *The magnificent entertainment given to King James, Queen Anne his wife, and Henry Frederick the Prince, upon the day of his Majesties Triumphant Passage (from the Tower) through his Honourable Citie (and Chamber) of London, being the 15 of March 1603. As well by the English as by the strangers : with the speeches and songes, delivered in the severall pageants.*, Londres, T. C., 1604, l. 742-748 et 814-832.

⁶ « They [the welcoming ceremonies] were a form of initiation rite introducing the new King to the roles created for Queen Elizabeth and left vacant by her ». Graham Parry, *The golden age restor'd : the culture of the Stuart Court, 1603-42*, Manchester, Manchester University Press, 1981, p. 1. Pour l'analyse de la dimension allégorique des arches, voir le chap. I « The iconography of James I », pp. 1-39.

faisait partie des quelques emblèmes que Peacham eut l'occasion de présenter au roi Jacques en 1603.

En 1612, le règne de Jacques est déjà bien installé et l'enthousiasme des premiers temps a laissé la place aux doutes et aux critiques parfois acerbes adressées au monarque. L'absence du sceptre dans l'emblème publié en 1612 témoigne à notre avis des espoirs déçus de ceux qui, tels Peacham, avaient cru voir en Jacques le digne successeur d'Élisabeth. À l'occasion du couronnement du monarque, Peacham composa ainsi un madrigal à sa gloire :

Awake softly with singing Oriana sleeping ;
And leave a while this weeping.
That in Elysium resting
She might behold now again her virgin nymphs their heads revesting
With lilies white and roses,
To entertain Phoebus sweet crownets bringing,
Whiles all her shepherds from the mountains cheerly loud singing
Cry Long live his Majesty in health and peace,
Health, joy, and peace in all felicity¹.

En 1603, la portée du poème encomiastique est éminemment politique car il invite les nostalgiques du règne d'Élisabeth à soutenir le nouveau monarque². Néanmoins, en 1612, Peacham semble avoir revu sa position. À cet égard, Alan Young note la disparition progressive du symbole du phénix sous le règne jacobéen³ : « [...] although there was a classical precedent for the transfer of the phoenix attribute from one monarch to the next, the initial enthusiasm to do this upon the accession of King James quickly petered out⁴ ». Alan Young attribue cet attrait moindre pour le phénix et sa symbolique à la volonté de Jacques I^{er} de rompre avec le règne élisabéthain, et d'autre part à la personnalité du premier Stuart, très différente de celle de son prédécesseur.

¹ Reproduit dans Alan R. Young, « Henry Peacham, Ben Jonson and the Cult of Elizabeth-Oriana », *Music & Letters*, vol. 60 / 3, 1979, p. 308.

² *Ibidem*, p. 310. Ce madrigal intitulé « King James his quier », ne fut jamais publié bien qu'il soit possible qu'il ait été récité au roi lors du séjour de Peacham à Huntington du 27 au 29 avril 1603. Alan Young rappelle cependant que ce madrigal est reproduit sur la quatrième de couverture du manuscrit de 1603. Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. xvii. On pourra se reporter à l'Annexe pour une reproduction des pages concernées.

³ Le symbole du phénix attribué à Jacques I^{er} fit une brève réapparition en 1605, après le Complot déjoué des Poudres. Alan R. Young, *The Phoenix Reborn : The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol*, op. cit., p. 77.

⁴ *Ibidem*, p. 68.

Le choix de Peacham de ne pas attribuer le symbole du phénix à Jacques est d'autant plus parlant que l'auteur ne rejette pas complètement ce symbole, mais préfère l'attribuer à Élisabeth Stuart ou encore au prince Henri, que l'emblémiste juge plus dignes de l'incarner. Peacham conclut son recueil par une vision nostalgique des devises de la reine Élisabeth, dont le phénix :

With other numberlesse beside,
That to have seene each one's devise,
How lively limn'd, how well appli'de,
You were the while in Paradise :
Another side she did ordaine,
To some late dead, some living yet,
Who serv'd ELIZA in her raigne,
And worthily had honour'd it.

Where turning, first I spide above,
Her owne deare PHOENIX hovering,
Whereat, me thought, in melting Love,
Apace with teares mine eies did spring ;
But Foole, while I aloft did looke,
For her that was to Heaven flowne,
This goodly place, my sight forsooke,
And on the suddaine all was gone.

Ce rêve éveillé d'inspiration spensérienne¹ n'est que la contemplation fugitive et nostalgique d'un monde qui n'est plus. La renaissance du modèle spensérien, associé au motif du phénix dont traite Peacham, suggère les pouvoirs régénérateurs de la poésie, capable pour l'emblémiste de recréer un instant le monde perdu².

Peacham souhaite voir en Élisabeth Stuart la réincarnation de son illustre aïeule, elle qui partage son nom, mais aussi, comme l'espère l'emblémiste, ses vertus³. Dans le poème liminaire de la deuxième partie de *Minerva Britanna*, Peacham la décrit ainsi :

*And you great PRINCESSE, through whose Christall brest,
ELIZAS Zeale, and Pietie doe shine,*

¹ « The major English exponent of such visions of the sudden decay of worldly beauty, or of the ruins of time, was Edmund Spenser, and in Peacham's writing [...] such a form invariably suggests a Spenserian revival ». Michael Bath, *Speaking pictures, op. cit.*, p. 109.

² Nous reviendrons plus longuement sur cet aspect dans la deuxième partie de notre thèse lorsque nous analyserons *The Author's Conclusion* en détails.

³ Peacham n'était pas le seul à voir en Élisabeth Stuart la digne héritière d'Élisabeth I^{re}. Pour plus de détails sur sa représentation, voir : Georgianna Ziegler, « A Second Phoenix : The Rebirth of Elizabeth I in Elizabeth Stuart », in *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*, eds. Elizabeth Hageman et Katherine Conway, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, pp. 111-131.

*Heire of her Name, and Virtues, that invest
You in our Heartes, and Loves immortall shrine.*

Nous pouvons également noter qu'après la mort du prince Henri en 1612, Peacham reprit la figure de phénix pour l'attribuer cette fois-ci au fils d'Élisabeth Stuart et de Frédéric V du Palatinat, le bien nommé Henri, à qui Peacham dédia un poème à l'occasion de sa naissance en 1614, intitulé *Prince Henrie revived*¹ :

And Royall child, who like another Sunne,
From Rosie bed arised'st in the East,
When that great light we saw extinct and done,
Ah Henrie, waile of every gentle brest,
Dart one sweet smile upon me early ghest :
And that my Muse with thine owue heigth may flie,
A feather shed from thy faire Phoenix nest :
So may she teach thy Fame to strike the skie,
And thee a Mirrour make to all Posteritie.

Il nous semble ainsi que l'évolution de la figure du phénix dans le recueil de Peacham témoigne d'une lecture critique du règne jacobéen. Cependant, ce regard est porté subrepticement et de façon oblique, alors même que le recueil d'emblèmes semble être par ailleurs une ode au règne jacobéen.

Le recueil d'emblèmes reflète la désillusion grandissante que règne de Jacques I^{er} inspire au poète, désillusion d'autant plus tenace que le prince Henri fait ses débuts sur la scène politique dès 1608, et que le contraste entre le père et le fils est entretenu par le prince héritier lui-même. Si l'image de Jacques semblait avoir pali autour des années 1610, celle de son fils gagna en crédit et en popularité. Peacham témoigne pour le jeune héritier une admiration assez forte qu'il exprime dans les différentes versions de son livre d'emblèmes.

¹ Le titre complet est : Henry Peacham, *Prince Henrie revived. Or A Poeme Upon The Birth, And In Honor of the Hopefull yong Prince Henrie Frederick, First Sonne and Heire apparent to the most Excellent Princes, Frederick Count Palatine of the Rhine, And the Mirrour of Ladies, Princesse Elizabeth, his Wife, onely daughter to our Sovereigne James King of Great Britaine, &c.*, Londres, William Stansby for John Helme, 1615.

3.3. *Henri, prince chevalier et les emblèmes*

Dans la conclusion au recueil, la voix poétique est à la recherche de l'idéal chevaleresque de l'époque d'Élisabeth : « [...] where may be found / These Patroness now of Chivalry¹ », et c'est en Henri, le fils de Jacques, que l'emblémiste semble en avoir trouvé l'incarnation.

Dès les pages introductives du recueil, le panégyrique dédié à Henri par l'emblémiste brosse le portrait d'un prince guerrier qui n'a d'égal que les grands héros de l'Antiquité ou même Arthur, dont le nom est cité dans la marge².

Carmen Panegyricum.

Quæ damus ista novis excusa EMBLEMATA formis,
(Docta sonare prius numeris sua verba Latinis ;)
Accipe quo soleas vultu, votisque secundis
Annue, parva licet, nec sint te Principe digna.
Cum rabidus latê torreret SIRIUS arva,
Flavaque anhelantis premeret Sol terga LEONIS,
Fronde sub umbrosa patulæ requievimus ulmi,
Ad ripas GRENOVICA tuas ; (ubi THAMESIS unda
Alluit ANGLIGENUM regalia tecta Monarchæ.)
Hic ubi sollicita dum plurima mente revolve,
Adstitit insomni corâm pulcherrima Virgo,
Tecta caput galea, gemmis auroque nitente :
Pone suas diffusa comas, clypeusque sinistrâ,
GORGONIS ostendens argenteus ora MEDUSÆ :
Undique fraxineam dum dextra viriliter hastam
Torquet, et incerto circûm aëra verberat ictu.
Obstupui, et gelidus tremor inde per ossa cucurrit,
Cum Dea facunda extempló sic ora resolvit.
Pone metum Vates, animos timor urget inertes,
Consilijque venit sani notissimus hostis :
Hinc citus exurgas et summi Principis Aulam
Ipete, qua silvas Nymphæ coluère virentes :
Qua DRYADUM sedes THAMESIDOS unda salutat,
Turrigerumque caput iactat RICHMUNDIA cœlo.
Est HENRICUS ibi, quo non clementior alter,
Quoque Deus nostro dederit nil dulcius ævo ;
Æmulus Herôum veterum ac virtutis avitæ ;
(Et mea siquid habent unquam præsagia veri)
PIERIDUM pater, et doctis decus omne futurus.
Excipiet longos hic læta fronte labores,
Aspice ut huic desint provecti Iudicis ora,

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 212.

² *Ibidem*, p. A4^v.

Nec sulcat faciem minitantis ruga Tyranni :
 Candor inest vultu placidus, mens concolor isti.
 Insuper invitet te Bibliothêca referta,
 Artibus omnigenis MUSÆ quam struxit Asylum :
 Namque feros toto compescuit orbe tumultus
 Candida PAX, cœlo lætis invecta triumphis.
 Non furit indomitus MARS ferro et cæde nefanda,
 Buccina non orbis exosaque matribus arma ;
 Infestant nostras subitis terroribus oras.
 Iam posuere NOTI immites, creberque procellis
 AFRICUS, et BOREAS solito sunt carcere vincti :
 Occidui spirant ZEPHYRI, nunc omnia Tellus
 Parturit, atque novo rident animalia Vere.
 Dum Nymphæ ducunt circûm per opaca choreas,
 Et Rosa verna viret, silvis dum mille sonoras,
 Guttur multiplici renovat PHILOMELA querelas :
 Ad gelidos fontes, vel forte legaris in umbra,
 Gravior aut hospes sis (post convivium) mensæ.
 Vix ego servo librum, properantem visere tecta
 Regia, et HENRICI notos pietate Penâtes.
 Iste tibi veniat modo qualiscunque libellus,
 Inconcinna, levis, male culta, incompta MINERVA,
 Hanc precor excipias placidè, (Dignissime PRINCEPS.)
 Maiori interea nitetur carmine Musa,
 (Pone legens rerum vestigia lata tuarum)
 Ut magnum resonent GANGETICA littora nomen ;
 Et reducem (b)¹ HERCÈM horrescant grassantia latè,
 (Sacrilege ACHMETES) olim tua castra BRITANNUM,
 Cum tua non tantum tibi serviet ultima THULE
 Vaticinor, toto regnabis latiùs orbe,
 Et reditura tuis sunt aurea sæcla BRITANNIS.
 Tu vero interea vive, (Augustissime PRINCEPS,)
 Ducat et ad seros CLOTHO tua fila nepôtes :
 Ut tua te longum, BRITANNIA læta fruatur,
 Immensumque tuis repleas virtutibus orbem².

Le poème est surmonté d'une frise qui met en scène Henri, le prince chevalier (Figure 25) sous forme allégorique par sa devise « Ich Dien », placée au centre d'un soleil immense, écho iconographique à la comparaison du jeune prince à Phébus dans l'emblème *Par Achillis, Puer une vinces* (17), étudié ci-après. La scène de lutte sur la frise, thème courant dans les grotesques, relève du combat « psychomachique », selon le vocabulaire de Philippe Morel³,

¹ (b) : Arthurum.

² *Ibidem*, p. A4-B1.

³ Philippe Morel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011, chap. II, « Les marges et l'imaginaire », p. 28.

dans la mesure où elle présente l'affrontement entre le prince Henri et ses ennemis qui, aveuglés par sa lumière, s'enfuient promptement.

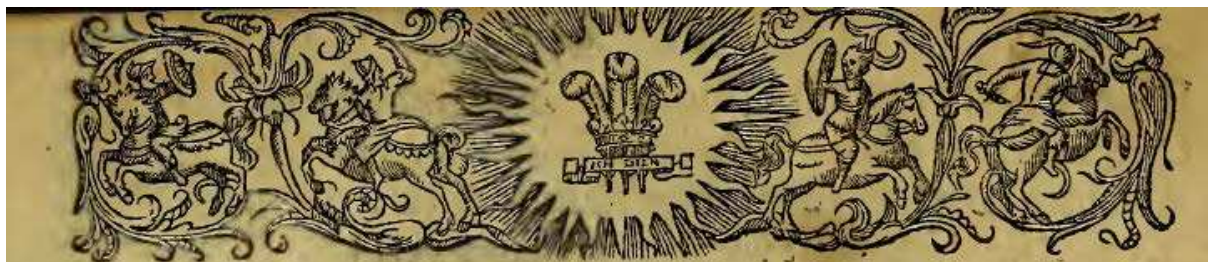


Figure 25 Frise stylisée, « Carmen Panegyricum », *Minerva Britannica*, p. A4

L'emblème *Par Achillis, Puer une vinces* (17), (Figure 26), présente le prince héritier sous les traits d'Alexandre de Macédoine. La *pictura* représente un chevalier vêtu de son armure et coiffé d'un heaume orné de plumes d'autruche, rappel du blason des Princes de Galles¹ que Peacham reproduit sur la frise. Le cheval, plus exactement un destrier en tenue d'apparat, est en position cabrée comme prêt à s'élancer et symbolise le triomphe du prince. Le portrait équestre fait d'Henri la figure d'un futur roi-chevalier, dans la lignée de la tradition chevaleresque du Moyen-Âge. La *pictura* de l'emblème rappelle une autre illustration du jeune prince que Peacham eut l'occasion de dessiner la même année que la publication du *Minerva Britannica* pour le livre manuscrit de James Cleland, *Le pourtraict de Monsieur le Prince*², (Figure 27). Dans l'illustration pour l'ouvrage de Cleland, Henri est présenté à cheval, l'épée brandie dans la main droite, alors qu'elle est rangée dans son étui dans l'emblème *Par Achillis, Puer une vinces*. Le cheval est passant, (trois pattes en appui au sol et la dextre antérieure levée), code symbolique en héraldique qui indique la domination militaire, le cheval étant prêt à s'abattre sur ses ennemis³.

¹ Édouard de Woodstock (1330-1376), fils aîné d'Édouard III d'Angleterre est le premier à avoir arboré ce blason, réservé depuis le début du XVII^e siècle au Prince de Galles seul.

² Alan R. Young, *Henry Peacham, op. cit.*, p. 24.

³ Nicole de Blomac, « Le cheval dans la représentation politique du pouvoir », in *L'animal en politique*, éd. Paul Bacot, Paris, Harmattan, 2003, p. 119.

Figure 27 Royal 16 E XXXVIII, Catalogue of Illuminated Manuscripts, British Library



Figure 26 *Par Achillis, Puer une vances*, Livre I, 17

La représentation d'Henri sur son cheval sur la *pictura* de l'emblème *Par Achillis, Puer une vinctes* témoigne de l'évolution de la relation entre le cavalier et sa monture dans les représentations de la Renaissance. Les qualités martiales du cheval sont transférées à son cavalier¹, son corps puissant étant à l'image de l'homme qui le chevauche. Le cavalier, en domptant la fougue de son cheval, fait preuve de discipline et de contrôle. Par extension, le cavalier est la force rationnelle qui domine l'irrationnel, comme le souligne Karen Raber. En effet, les passions de l'homme sont perçues par le prisme du contrôle et de la discipline, l'homme devant dompter ses penchants naturels comme il dompte son cheval :

The natural instincts, impulses, and passions of man increasingly were viewed as irrational behaviors that needed to be disciplined and controlled by human reason. The body and its nature needed to be « trained », the trainer in this case being the rational mind of the body's inhabitant².

Henri sur son cheval incarne le chevalier par excellence qui maîtrise sa monture lorsque celle-ci se cabre.

Les vers élogieux de l'épigramme complètent ce portrait d'un prince en qui Peacham place tous ses espoirs, comme l'indique l'adjectif « hopeful » dans la dédicace. Les deux strophes mettent en scène la relation père-fils sur le modèle du roi Philippe II de Macédoine et de son fils Alexandre. Le fils a la responsabilité de porter l'héritage et le nom du père, mais aussi de le dépasser par son courage et son ambition. La deuxième strophe, ainsi que la position cabrée du cheval, sont toutes les deux une allusion à Bucéphale, cheval farouche et impossible à manier, qu'Alexandre réussit néanmoins à dompter, à la grande admiration de son père. Celui-ci, voyant son fils ramener le cheval avec assurance, « en versa des larmes de joie, et lorsque Alexandre fut descendu de cheval, il le serra étroitement dans ses bras. “Mon fils”, lui dit-il, “cherche ailleurs un royaume qui soit digne de toi ; la Macédoine ne peut te suffire”³ ». De la même façon, le royaume de Jacques ne peut contenir le courage et l'ambition du fils qui fait trembler jusqu'aux plus terribles ennemis du père. Peacham fait ainsi du jeune Prince le digne

¹ Karen Raber note à ce sujet : « The martial passions of otherwise sanguine equids were supposed to mirror their riders', making the horse a sympathetic extension, as well as instrument, of human warlike aggression ». Karen Raber, *Animal bodies, Renaissance culture*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2013, chap. I « Resisting bodies : Renaissance Animal Anatomies », p. 52.

² *The Culture of the Horse : status, discipline, and identity in the early modern world*, eds. Karen Raber et Treva J. Tucker, New York, Palgrave Macmillan, 2005, « Introduction », p. 18.

³ Plutarque, *Les vies des hommes illustres*, vol. 2, trad. Dominique Ricard, Paris, Firmin Didot Frères, 1858, *Alexandre*, VIII, p. 140.

héritier de Jacques I^{er}, appelé, comme Alexandre, à être Henri le Grand, plus connu encore que ses ancêtres, et à conduire le royaume vers le triomphe par son courage et sa détermination :

HENRY, who art both Load-stone, and the starre,
Of Heartes and Eies, our wished Love and Light :
By thee conducted, we arrive thus farre ;
That now OPINIONS uttermost despight,
Nor ENVIE, that the justest one doth bite,
We doubt at all; but forth into the maine,
With doubled courage, put our selves againe.

Par sa posture conquérante et son attrait pour la guerre, le Prince Henri se démarque de son père et se place dans la lignée de ses ancêtres, Henri VIII ou encore Élisabeth¹. L’emblème *Quem timuisti, timet* (108), (Figure 28), montre que l’action et la guerre sont nécessaires pour gouverner. Cet emblème inscrit donc l’Angleterre dans la lignée de la Rome antique dont elle est la glorieuse héritière.

La *pictura* représente une figure féminine, disproportionnée par rapport au bateau² qu’elle pousse hors du rivage anglais. Cette figure peut être une allégorie d’Élisabeth dont la posture conquérante est mise en scène, symbole d’une nation indépendante et puissante, dont la grandeur s’étend au-delà des frontières :

Usurping Roome, standes now in aw of thee :
And trembles more, to heare thy Soveraignes name,
Then thou her Drummes, when valiant *Cæsar* came.

Dans *Graphice* (1612), Peacham note que la victoire était représentée par les Anciens sous la forme d’une femme qui tenait un heaume dans une main, et une grenade (le fruit) dans l’autre pour témoigner de sa puissance. Il ajoute par ailleurs que Vespasien représentait la victoire sur mer par une femme tenant une feuille de palmier dans une main avec, à ses pieds, la proue d’un bateau³.

¹ Alan Young note à cet égard : « James had neither the temperament nor probably the skill to follow the example of his great, great uncle, Henry VIII ». Alan Young, *Tudor and Jacobean Tournaments*, Dobbs Ferry, Sheridan House Inc, 1987, p. 38.

² Dans la version manuscrite de 1610, le contraste est plus évident encore car la figure féminine est au moins deux fois plus grande que le bateau. Pour la reproduction de cette version, voir Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 202.

³ « The sea victory of *Vespasian*, was a Ladie holding a Palme in her hand, at her foote the prow of a ship ». Henry Peacham, *Graphice*, op. cit., liv. III, p. 107.

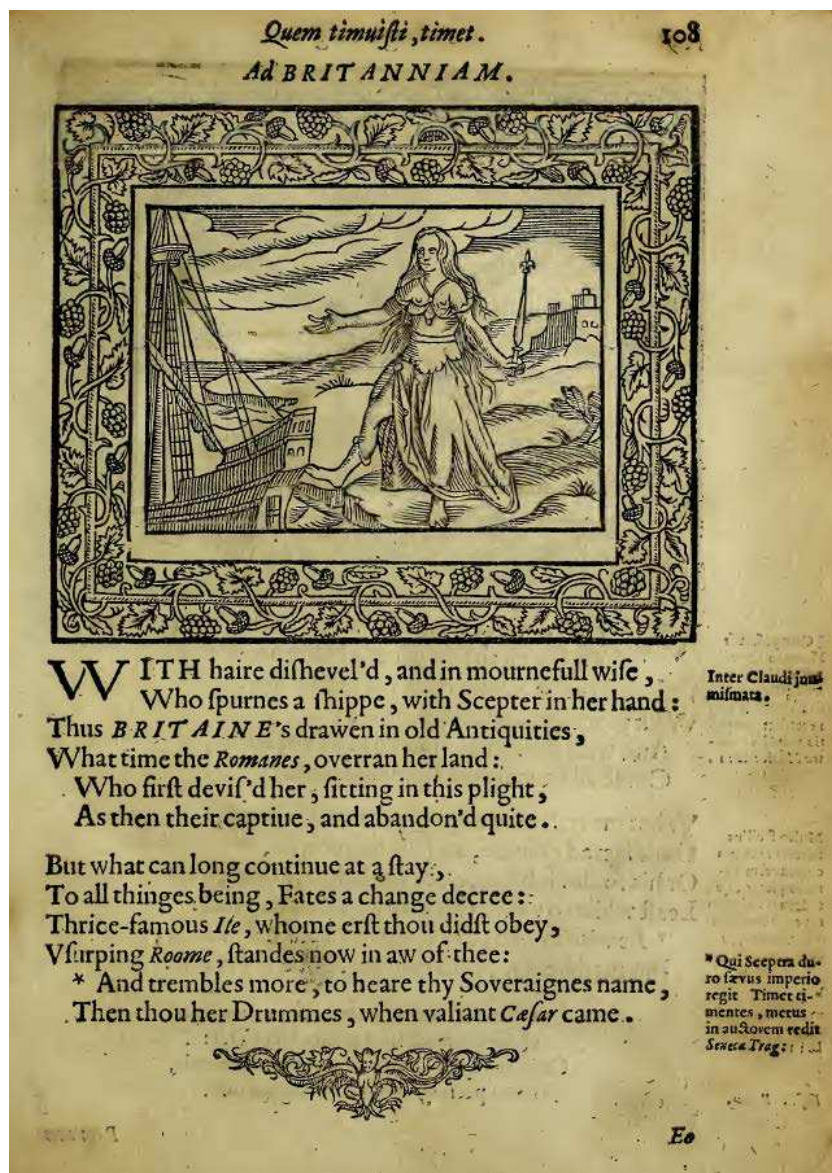


Figure 28 *Quem timuisti, timet*, Livre II, 108

Vêtue d'une cuirasse, Élisabeth est comparée à Britannia, la déesse romaine¹. L'expression « And trembles more, to heare thy *Soveraignes* name », est à mettre en parallèle avec les vers dans *Protegere regium* (31) adressés à Jacques I^{er} :

Dread *Soveraigne JAMES*, whose puissant name to heare,
The *Turke* may tremble, and the *Traitor* pine.

La herse dans l'emblème dédié à Jacques témoigne d'une attitude défensive, en accord avec ses théories pacifistes, tandis que dans *Quem timuisti, timet* (108), le personnage féminin est dans

¹ C'est d'ailleurs durant le règne d'Élisabeth que Britannia, la déesse romaine, commence à être utilisée comme personnification de la Grande Bretagne.

l'action, adoptant une stratégie offensive. Remarquons par ailleurs que si dans l'emblème *Protegere regium*, l'emblémiste utilise le modal « may » au vers 8, suggérant plutôt une hypothèse qu'une réalité effective, dans l'épigramme de *Quem timuisti, timet*, le présent de l'indicatif montre que le nom de Britannia/Élisabeth suffit à lui seul à imposer crainte et respect.

La louange du règne d'Élisabeth apparaît plus clairement encore dans *The Author's Conclusion* où le poète, dans un rêve éveillé, la voit se promener dans une forêt ornée d'*imprese* et de devises :

About her now on every Tree,
(Whereon full oft she cast her eie,)
Hung silver Sheildes, by three and three,
With Pencill limned curiouslie :
Wherein were drawne with skilfull tuch,
Impresa's, and *Devises* rare,
Of all her gallant Knightes, and such
As Actors in her Conquestes were.

La vision d'Élisabeth est celle d'une reine conquérante, entourée de chevaliers. Ayant Saint Georges pour patron, elle incarne le monarque conquérant par excellence aux yeux de Peacham dont il espère qu'Henri sera une nouvelle version :

A massie Collar set with stones,
Did over all, it selfe extend,
Whereon in sparkling Diamonds,
SAINT GEORGE, her Patrone did depend ;
A Crowne Imperial on her head,
One hand a bright drawne Sword did hold,
The other (most that made her dredd,)
Three Scepters of the finest gold.

Dans la conclusion, le parallèle entre Élisabeth et Henri devient plus évident, surtout dans la strophe 18. L'emblémiste y fait référence à Henri IV et Henri V (« Fourth HENRIES Sunbeames on the Cloude, / Fift HENRIES Beacon flaming bright »), dont les *imprese* ornent la forêt emblématique d'Élisabeth¹. Or, comme dans *Par Achillis, Puer une vinces* (17), le jeune prince est appelé à surpasser par ses triomphes ceux qui le précédèrent. On peut donc penser qu'il incarne le futur des valeurs autrefois portées par Élisabeth.

¹ Nous analysons en détail la conclusion du recueil dans le chapitre 3 de la deuxième partie de notre thèse.

Michael Bath estime que l'entreprise artistique de Peacham dans son ensemble vise à faire revivre l'idéal chevaleresque ayant eu cours sous Élisabeth¹, idéal que le prince Henri lui-même voulait incarner. En effet, si Jacques cultivait l'image d'un prince pacifique, Henri, durant sa courte vie, se distingua de son père par ses aspirations guerrières². Celles-ci contribuèrent à construire l'image d'un prince chevalier, renouant avec la tradition médiévale qui, selon John D. Cox, s'inscrivait dans une stratégie de continuité avec la dynastie des Tudors³. Cet élément est également souligné par Roy C. Strong :

We see the young Prince present the new court of St James's as the thinly veiled focus for a revival of the Elizabethan war party, fiercely Protestant and anti-Habsburg. James I, the British Solomon, must have viewed his son's début as a man-at-arms with very mixed feelings⁴.

La passion du jeune prince pour les arts de la guerre fut remarquée par ses contemporains, ce qui fit dire à l'ambassadeur de Venise que le prince était « assoiffé de gloire » et avait des aspirations conquérantes sur terre comme sur mer⁵. John Hawkins remarque également la passion martiale du jeune prince qui s'adonne aux différents exercices ayant trait à la guerre :

He did also practise Tilting, Charging on Horseback with Pistols, after the Manner of the Wars, with all other the like Inventions. [...] Neither did he omit, as he loved the *Theorick* of these Things to practice [...] all manner of Things belonging to the Wars⁶.

¹ En parlant de la vision exprimée par Peacham dans la conclusion, Michael Bath écrit : « The vision sums up the political programme of *Minerva Britannia* as a Henrical revival of Elizabethan chivalry ». Michael Bath, *Speaking pictures*, op. cit., p. 91.

² « In the last few years of his short life the Prince of Wales was rapidly acquiring a reputation for aggressive militarism ». Sir Walter Raleigh, *A Discourse of War* (Londres, 1650), Cité dans Robin Headlam Wells, « "Manhood and Chevalrie" Coriolanus, Prince Henry, and the Chivalric Revival », *The Review of English Studies*, vol. 51 / 203, 2000, p. 395.

³ « Henry's deliberate revival of Elizabethan court chivalry thus perpetuated the politics of Tudor medievalism, and Henry therefore represents important continuity between the Tudors and Stuarts where medievalism is concerned ». John D. Cox, « The Politics of Stuart Medievalism », *The Yearbook of English Studies*, vol. 21, 1991, p. 188.

⁴ Roy Colin Strong, *Henry, Prince of Wales and England's lost Renaissance*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 141.

⁵ « He was athirst for glory if ever any prince was. [...] His whole talk was of arms and war. His authority was great, and he was obeyed and lauded by the military party. He protected the colony of Virginia, and under his auspices the ships sailed for the north-west passage to the Indies. He had begun to put the navy in order and raised the number of sailors. He was hostile to Spain and had claims in France ». Cité par Jerry Wayne Williamson, *The myth of the conqueror : Prince Henry Stuart, a study of 17th century personation*, New York, AMS Press, 1978, p. 162.

⁶ John Hawkins, *Life and Death of our late most incomparable heroic Prince. A Prince (for Valour and Vertue) fit to be Imitated in Succeeding Times*. (Londres, 1641). Cité dans : Roy Colin Strong, *Henry, Prince of Wales and England's lost Renaissance*, op. cit., p. 68.

Le prince se prit ainsi de passion pour les spectacles qui lui semblaient indissociables de la charge royale. Dès 1609, éprouvant une admiration forte pour les fêtes des Médicis et les tournois florentins, le prince Henri décida d'orchestrer son entrée sur la scène politique sous forme de « barriers », spectacle à mi-chemin entre le masque et la joute. Sans les réticences de son père, Henri eût organisé un véritable tournoi, divertissement alors en déclin sous le règne de Jacques¹. Henri chargea Ben Jonson et Inigo Jones d'écrire deux masques pour restaurer les codes de la chevalerie. À propos de la représentation du prince dans *Prince Henry's Barriers* (1610), Stephen Orgel écrit : « the young prince is summoned by Merlin and King Arthur to revitalize English knighthood² ».

À l'opposé de Jacques I^{er}, le prince Henri apparut à nombre de ses contemporains comme parangon de la vertu et l'incarnation de tous les espoirs que son père avait déçus. Il fut mythifié dès sa naissance³, présenté comme un nouvel Hercule, un autre Arthur, ou un Alexandre, réunissant en sa personne la mythologie du prince conquérant et celle du champion du protestantisme militant. Comme le note Alan Young, à la démythification du père répondit la mythification du fils :

Rapid disappointment in James hastened the elevation of Henry into a cult figure. [...] He would be the perfect king, a warrior like his namesake Henry V, a wondrous embodiment of chivalric virtues, a knight-defender of Protestantism, and a hero in whom the peoples of the new Great Britain could invest their hopes and dreams of national greatness [...]⁴.

Compte tenu de l'idéalisation du prince héritier, le désarroi provoqué par sa mort en 1612 des suites d'une fièvre typhoïde fut d'autant plus grand et tous les espoirs placés en lui furent brutalement anéantis. La consternation se reflète dans les nombreux éloges et oraisons funèbres qui chantent les louanges d'un héros parti trop tôt⁵ :

In him was drawne the Modell of a State ;
From Reason, Wrath, Desire, or Industrie ;

¹ *Ibidem*, pp. 139-141.

² Stephen Orgel, *The illusion of power*, op. cit., p. 66.

³ « From his birth Prince Henry was the product of a powerful mythologizing force. [...] It was clear from the beginning that the baby Henry would be a special sort of prince [...] ». Jerry Wayne Williamson, *The myth of the conqueror : Prince Henry Stuart, a study of XVIIth century personation*, op. cit., p. 1.

⁴ Alan R. Young, *Tudor and Jacobean Tournaments*, op. cit., p. 38.

⁵ Pour une liste très complète des différentes louanges rendues au prince Henri après sa mort, voir le livre de John Nichols, *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities of King James the First, his royal consort, family, and court*, vol. 2, Londres, J. B. Nichols, 1828, pp. 504-512.

Reason, to Government proportionate¹.

Pour Peacham, la peine est double, non seulement il perdait son prince et futur roi, mais également celui qu'il espérait être son mécène². Sa tristesse s'exprime dans *The Period of Mourning* (1613) où il écrit, pour conclure *An Elegiacke EPITAPH upon the untimely death of the hopefull Prince Henrie* :

But till my death I weare my days
In Zealous teares, and in thy praise,
Since I may never live to see
A Prince, or Henrie, like to thee³.

Dans la Vision VI de *The Period of Mourning*, Peacham nous donne à voir ce que le règne du prince Henri aurait pu être :

The last sat our late HENRY on a Throne
By one degree rais'd higher then the rest ;
About whose brow an heavenly glory shone,
And certaine beames appeared from his breast,
Which who so did with nearer eye admire
Were stricken blinde, or had their hearts on fire.

Se dessine ainsi chez Peacham le portrait du monarque idéal dont les qualificatifs principaux – pacificateur, guerrier, guérisseur, chevalier – sont réunis en Henri. Si Henri est l'héritier de Jacques I^{er}, il est appelé à le dépasser et, ce faisant, renouer avec l'âge d'or d'Élisabeth. Au cours des pages précédentes, nous avons ainsi tenté de mettre en évidence d'un côté une vision désenchantée du règne jacobéen et de l'autre, une continuité du mythe Tudor⁴, incarné en la personne d'Henri.

*
* *

Le panorama iconographique et discursif de la monarchie dans *Minerva Britannia* nous a permis d'établir à la fois l'image du monarque idéal mais aussi, en filigrane, la vision que

¹ Christopher Brooke, *Two elegies consecrated to the never-dying memorie of the most worthily admyred ; lost hartily loved ; and generally bewayled ; Henry Prince of Wales*, Londres, Richard More, 1613.

² « Henry's untimely death in 1612 robbed England not only of a patron for her poets and artists, but of a romantic hero as well ». Stephen Orgel, *The illusion of power*, op. cit., p. 70.

³ Henry Peacham, *The Period of Mourning*, Londres, T.S. pour John Helme, 1613.

⁴ Le mythe Tudor, selon une expression rendue célèbre par le spécialiste shakespearien E. M. W. Tillyard dans *Shakespeare's History Plays* (Londres, 1944), correspond à une tradition historique et littéraire du XVI^e siècle qui voyait la dynastie Tudor comme envoyée par la Providence pour instaurer un âge d'or, de paix et de prospérité après la période trouble de la Guerre des Deux-Roses.

porte Peacham sur le règne du premier Stuart et qui évolue entre 1603 – date de son premier manuscrit – et 1612, lorsque *Minerva Britannia* est publié.

Jacques se distingue de ses prédécesseurs par le façonnement de sa figure politique et littéraire au cours de son règne. La conjonction inédite entre auctorialité et autorité royale n'est pas sans conséquences, comme le note Jonathan Goldberg dans *James I and the Politics of Literature*, qui estime que c'est la théâtralité même de Jacques I^{er} et son goût pour le double langage qui conduisirent les artistes à user des mêmes moyens pour prendre leurs distances avec son règne¹. Si Jonathan Goldberg pense aux poètes dans les cercles proches du pouvoir tels que Ben Jonson, John Donne ou encore George Chapman, l'entreprise emblématique de Peacham a un potentiel subversif d'autant plus grand qu'il combine texte et image.

En effet, en mettant en emblèmes l'iconographie de la monarchie, Peacham donne non seulement à lire, mais surtout à voir le pouvoir royal. L'emblémiste, royaliste convaincu, s'attache ainsi à construire l'image du monarque idéal en le déclinant sous plusieurs figures que nous avons analysées, celle du roi absolu de droit divin, du roi pacificateur, et du roi guerrier et guérisseur. Ainsi dépeinte, la figure du monarque qui émerge dans *Minerva Britannia* s'inscrit dans la convention des miroirs aux princes et reflète le portrait que Jacques I^{er} entend transmettre à son fils dans le *Basilikon Doron*. Cependant, une lecture plus attentive des emblèmes concernés montre une certaine distorsion de l'image de Jacques comme incarnation du monarque idéal, distorsion qui ne peut toutefois être portée que subrepticement, conduisant à une lecture oblique des emblèmes.

Les emblèmes sont le médium potentiel d'une critique indirecte et cachée de l'autorité. Alan Young estime que Peacham reflétait consciemment et de façon consciencieuse la construction de l'image façonnée par le roi Jacques². À l'inverse, il nous semble que l'entreprise emblématique de *Minerva Britannia* peut par moments se distancer de l'autorité royale en lui opposant une autre autorité, celle de l'emblème énonçant, subrepticement, une vérité autre sur le règne jacobéen.

¹ « Employing royal language, poets turned the tables on the monarch, appropriating power against power by engaging the most radical potential that resides in language, its own multivalent, self-contradictory nature ». Jonathan Goldberg, *James I and the politics of literature*, op. cit., p. 116.

² « Peacham's rhetoric and iconography may thus be seen as carefully constructed to mirror this self-image of authority ». *Ibidem*, p. 47. Alan Young parle ici des versions manuscrites mais ses conclusions peuvent s'appliquer également au *Minerva Britannia* puisque beaucoup des emblèmes qu'il étudie y sont reproduits.

On peut néanmoins se demander si les lecteurs contemporains du recueil ont relevé le potentiel subversif des emblèmes. Wolfgang Harms estime que l'autorité des emblèmes est fonction de leur force de persuasion : « An emblem has persuasive competence as part of its authority when it manages to make itself understandable to a clearly defined observer in a specific situation and can persuade him to act in a certain way¹ ». Il est difficile d'apprécier la portée politique effective des emblèmes de Peacham d'autant que le prince Henri, à qui le recueil était destiné, mourut avant la publication du *Minerva Britannia* et, qu'à notre connaissance, la réception de l'ouvrage par ses lecteurs n'est pas documentée.

En plus de brosser le portrait du monarque idéal, Peacham s'intéresse également aux moyens politiques pour assurer un bon gouvernement et prévenir les dangers qui pèsent sur la stabilité de l'État. Pour ce faire, et dans une veine machiavélienne, Peacham va jusqu'à légitimer des moyens comme le secret et la dissimulation aux mains du souverain.

¹ Wolfgang Harms, « The Authority of the Emblem », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 5/1, 1991, p. 11.

Chapitre 2 : Les enjeux politiques de la dissimulation

Si le secret est un besoin indispensable pour les hommes¹, en politique, le caché est toujours suspect. Il est assimilé au danger et à la dissimulation trompeuse. L'œil du roi, sur le modèle de l'œil divin, doit illuminer jusqu'aux recoins les plus sombres de son royaume et être toujours vigilant pour déjouer conspirations, complots et coups d'État. Se dessine ainsi une première relation entre le caché, nuisible et potentiellement dangereux, et sa découverte qui conduit à un retour à la norme et à la stabilité. Toutefois le caché n'est pas le seul apanage de la conspiration, il devient aussi une prérogative royale qui se conjugue à la topique de la raison d'État. Nous nous attachons à montrer dans ce chapitre le processus de légitimation du caché, du secret et de la dissimulation en contexte politique.

1. La criminalisation du caché en contexte politique : les dangers de la subversion

Peacham manifeste un intérêt accru² pour les dangers qui pèsent sur la stabilité de l'État et dévoile les stratégies subversives des comploteurs, calomniateurs et autres ennemis de l'ordre établi. Le champ lexical dédié à la désobéissance civile est à cet égard manifeste dans le recueil : « sedition », « rebellion », « plotter » et « traitors » apparaissent régulièrement dans de nombreux emblèmes. La préoccupation de l'emblémiste pour la stabilité de l'État et les dangers contre lesquels doit se prémunir le souverain est plus accentuée dans la version publiée de *Minerva Britanna* que dans les versions manuscrites, l'une des raisons étant peut-être la Conspiration des Poudres de 1605, comme nous le verrons. Par ailleurs, les tensions grandissantes entre Jacques et le Parlement font craindre pour la stabilité de l'État, appréhension dont l'emblémiste se fait l'écho dans l'édition de 1612.

Une conspiration est en premier lieu une entente secrète entre un groupe limité de personnes qui a pour but de renverser le pouvoir politique en place ou d'attenter à l'autorité établie. L'illustration par Crispin de Passe l'Ancien qui montre les responsables de la Conspiration des Poudres de 1605 est à cet égard édifiante, car elle fait voir les conspirateurs

¹ Sur l'expérience ambivalente du secret, Sissela Bok écrit : « Secrecy is as indispensable to human beings as fire, and as greatly feared ». Sissela Bok, *Secrets : on the ethics of concealment and revelation*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 18.

² Michael Bath parle d'intérêt « obsessionnel ». Michael Bath, *Speaking pictures, op. cit.*, p. 99.

ourdissant leur funeste projet (Figure 29). Le graveur révèle les noms des conjurés, tandis que le texte offre un déroulement des événements et du destin des conspirateurs. Le texte, en latin, français et allemand, indique la diffusion internationale de la gravure, le but étant certainement de décourager d'autres potentiels conspirateurs.



Figure 29 *The Gunpowder Plot Conspirators*, Crispin de Passe l'Ancien, 1605, National Portrait Gallery, Londres, (200mm x 206 mm)

Les moyens mis en place par les conspirateurs sont tant les paroles que les actes et vont du faux témoignage jusqu'aux actions les plus radicales comme l'attentat ou le coup d'État, en passant par la rumeur ou la calomnie. Ces manœuvres ont en commun de demeurer cachées et d'être fomentées dans le secret, mais leur issue est toujours la volonté d'un bouleversement de l'ordre établi. En tant que telles, elles sont à la fois transgressives par les moyens mis en place et subversives dans leur finalité. Dans les emblèmes de Peacham, c'est le motif de la nuit qui thématise principalement les dangers de la conspiration.

1.1. *Nuit et vérité voilée*

La nuit est le moment propice aux complots et aux discours calomnieux qui se fomentent sous le voile du silence. C'est le moment où s'éteignent les lumières et où le monde entre dans une phase de quiétude. Le coucher du soleil favorise l'obscurité qui s'introduit dans les maisons et dans les cœurs. La nuit est également le temps des angoisses et des peurs ancestrales, elle est le temps de tous les dangers. Si Dieu est lumière, la nuit appartient aux forces obscures et inquiétantes. Le motif de la nuit dans les emblèmes met en évidence le thème du voilement du monde et, par extension, celui de la vérité, dont l'épanouissement est garanti par la lumière du jour. Le jour et la nuit, plus que des entités temporelles, sont chargés symboliquement et ont une portée morale évidente. En contexte politique, les actions nocturnes ou cachées sont potentiellement dangereuses car elles menacent l'État.

Dans les emblèmes, la nuit est avant tout associée à la disparition du soleil comme dans *Tanto clarior* (42) :

THE clouded Sunne, that westward left our sight,
And for a night, in THETIS lap had slept,
Againe's return'd, with farre more glorious light,
To cheere the world, that for his absence wept :
His beames retaining, uncorrupt and pure,
Although he lay imprison'd and obscure.

Les nuages, en occultant la lumière, sont les prémices de la prison que représente la nuit. À la lumière salvatrice du soleil, Peacham oppose les ténèbres d'une nuit inquiétante, associée à l'angoisse qui ne peut être apaisée que par le retour du jour. Le soleil est garant de la félicité du monde (« cheere »), tandis que la nuit ressemble à un cachot obscur.

Compte-tenu des significations symboliques que porte la nuit, il est facile de comprendre que le jour est associé à la vie et à la jeunesse et qu'*a contrario* la nuit désigne le déclin et la mort, comme dans *Vita tota dies unus* (80) :

OF all our life, behold the very summe,
Which as this flower, continues but a day :
Our youth is morne, our middle age is come
By noone, at night as fast we doe decay,
As doth this Lillie flowring with the Sunne,
But withered ere, his race be fully runne.

La nuit a également une portée morale car elle est associée au péché et au vice. Si la vertu s'épanouit en plein jour, la nuit semble propice aux mauvaises actions. L'emblème *Gloriae lata via* (122) ajoute une dimension morale à l'allégorie du jour :

Nor can Nights shadow, or the Stygian deepe,
Conceale faire Virtue, from the worldes wide eie,
The more opprest, the more she strives to peepe,
And raise her Rose-bound golden head on high :
When Epicures, the wretch, and worldly slave,
Shall rot in shame, alive, and in the grave.

Même les ténèbres les plus profondes, associées au Styx, rivière de l'Hadès, ne peuvent rien contre la vertu nimbée par la lumière éblouissante du soleil.

On voit ainsi se dessiner chez Peacham l'image d'une nuit inquiétante, propice aux mauvaises actions, que seule la lumière resplendissante du soleil peut révéler et auxquelles elle peut mettre un terme. Dans l'emblème *Sol alter, veritas* (29), (Figure 30), l'expression « vaile of darknes » désigne l'obscurité qui enveloppe le monde et favorise complots, conspirations et séditions. Peacham s'attache à créer une opposition nette entre la lumière comme vertu et vérité et l'obscurité comme mensonge, perfidie et dissimulation. Ce qui est caché à la vue de tous ne peut qu'être dangereux et associé à la mort, au désordre et au chaos¹. L'emblème est ainsi construit sur l'opposition entre l'obscurité et la lumière pour condamner la conspiration et la trahison. La *pictura* représente un soleil démesurément grand, placé au centre de l'image qui luit en plein jour, tandis que l'épigramme présente une scène nocturne.

Les projets traîtres sont comparés dans l'épigramme à des charbons ardents. Mais ce qui rend le complot particulièrement dangereux, c'est le fait qu'il se construit *en secret* et *sur* le secret. Le secret désigne en premier lieu le silence nécessaire aux conspirateurs (« in the silent night »), qui suppose un cercle d'intimes auxquels le secret est révélé. Pour condamner la trahison et la conspiration, Peacham oppose deux sources de lumière : la faible lueur des charbons dans la nuit et la lumière resplendissante du soleil.

¹ S. Bok montre, expérimentations sociologiques à l'appui, la corrélation qui s'effectue naturellement entre le caché et le danger. Ce qui est secret, est dans un premier temps toujours perçu négativement. Le secret, parce qu'il se tapit dans l'ombre, est un poison. Sissela Bok, *Secrets : on the ethics of concealment and revelation*, op. cit., p. 8.

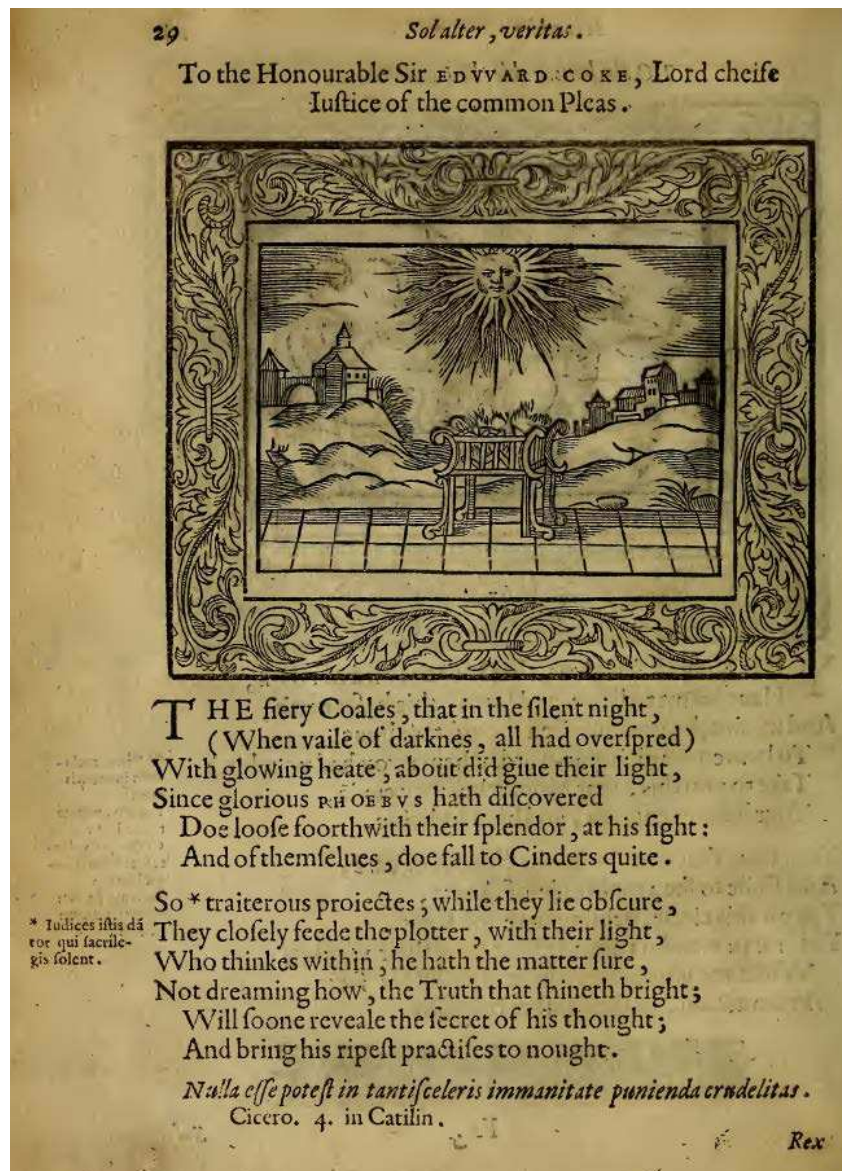


Figure 30 *Sol alter, veritas*, Livre I, 29

Le *motto* « *Sol alter, veritas* » insiste sur le soleil comme « hiéroglyphique de vérité¹ », seul capable d'éclipser le feu de la sédition. L'image du soleil contre la nuit est informée par l'arrière-plan platonicien et chrétien dans cet emblème. Au Livre VI de la *République*, Socrate et Glaucon discutent de l'origine de la vue et concluent qu'elle est rendue possible par la lumière du soleil, dieu du ciel. C'est grâce à lui que l'on peut voir et donc connaître : « quand on regarde des objets éclairés par le soleil, on les voit distinctement, & [...] la vue est très-nette² ». Plus

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XLIV, chap. IV « De la vérité et comment elle est notamment signifiée », p. 289-290.

² *La République de Platon, ou Dialogue sur la Justice*, vol. 2, trad. G. N. Grou, Paris, Brocas & Humblot, 1762, liv. VI, p. 141.

loin, Socrate effectue un lien entre le soleil et l'âme et conclut que « ce qui se répand sur ce que nous connaissons, la lumière de la vérité, ce qui donne à l'âme la faculté de connaître, c'est l'idée du bien ; & qu'elle est le principe de la science & du vrai connu par l'intelligence¹ ». Les penseurs chrétiens, dans la continuité de la tradition païenne, associent le soleil à la divinité et en font « l'hiéroglyphique de Dieu² », selon l'expression de Valeriano. Par extension, le soleil est également associé à l'œil divin et à la vérité. Le soleil qui rayonne dans l'emblème *Sol alter, veritas* n'est donc autre que la vérité de la loi divine qui déjoue les projets des conspirateurs.

En dédiant son emblème à Sir Edward Coke³, Peacham semble s'inspirer de sa conception de la loi comme source de vérité. Pour Coke en effet, la loi ne se trompe jamais et si les hommes perçoivent des erreurs, celles-ci ne sont jamais imputables à la loi elle-même car « l'incertitude de la loi n'est pas dans l'abstrait mais dans le concret et cette incertitude est la faute des hommes [...] »⁴. Il semblerait néanmoins que dans l'emblème Peacham tende à christianiser la loi pour en faire l'image de la loi de Dieu.

L'image du soleil comme incarnation de la loi qui met un terme à la subversion est un thème récurrent dans la littérature de l'époque et apparaît notamment dans *Richard II* de Shakespeare à l'Acte III, scène 2 (vers 36-62) où Richard, de retour d'Irlande, trouve Bolingbroke, Duc de Hereford, à la tête d'une conspiration visant à usurper le pouvoir. À la subversion, Richard oppose la lumière éclatante du soleil – symbole de la loi :

Discomfortable cousin : know'st thou not
That when the searching eye of heaven is hid,
Behind the globe, that lights the lower world,
Then thieves and robbers range abroad unseen
In murders and in outrage, boldly here ;

¹ *Ibidem*, liv. VI, p. 142.

² Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. LXIV, chap. II, p. 288. Nous analysons plus en détail le soleil comme symbole théophanique dans la deuxième partie de notre thèse.

³ Considéré comme l'un des plus grands juristes de l'ère élisabéthaine et jacobéenne, Coke est connu pour avoir travaillé sur des cas de trahison, le plus célèbre étant la Conspiration des Poudres qui visa Jacques I^{er} en 1605. Peacham fait aussi référence à la conspiration de Gowrie, organisée par John Ruthven et son frère, Alexandre qui avaient tenté d'enlever le roi Jacques le 5 août 1600 en représailles à l'exécution de leur père, William Ruthven. Une note en anglais dans la marge de l'emblème *Sanctitas simulata* (171) fait directement référence au comte Gowrie, ce dernier étant également cité dans la deuxième strophe de l'emblème *Virtutem aut vitium sequi Genus* (49).

⁴ « Legem non esse incertam in abstracto, sed in concreto, ejusque incertitudinem esse hominis vitium [...] ». Cité dans : Peter Goodrich, *Legal emblems and the art of law. Obiter depicta as the vision of governance*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 224. Nous donnons la version française de la traduction de Goodrich : « the law is not uncertain in the abstract, but in the concrete, and this uncertainty is the fault of men [...] ».

But when from under this terrestrial ball
 He fires the proud tops of the eastern pines
 And darts his light through every guilty hole,
 Then murders, treasons and detested sins,
 The cloak of night being pluck'd from off their backs,
 Stand bare and naked, trembling at themselves ?
 So when this thief, this traitor, Bolingbroke,
 Who all this while hath revell'd in the night
 Whilst we were wandering with the antipodes,
 Shall see us rising in our throne, the east,
 His treasons will sit blushing in his face,
 Not able to endure the sight of day,
 But self-affrighted tremble at his sin¹.

On peut raisonnablement considérer que *Sol alter, veritas* propose une transposition emblématique du monologue shakespearien.

Pour assurer la stabilité de l'État, la trahison doit être sévèrement punie, comme l'encouragent les citations choisies par l'emblémiste dans les marges de *Sol alter, veritas*. Les deux citations du paratexte sont empruntées au chapitre X des *Politiques* de Juste Lipse où l'auteur traite justement des dangers qui pèsent sur l'État et des moyens dont dispose le monarque pour les contrer². Celle qui apparaît sous la glose reprend une maxime de Cicéron qui, dans son discours contre Catilina, justifie les punitions les plus cruelles lorsqu'il s'agit de trahison : « Nulla esse potest in tanti sceleris immanitate punienda crudelitas³ ».

La deuxième citation, située dans la marge gauche de l'emblème, « Iudices istis dantor, qui sacrilegis solent⁴ », est en réalité une reformulation latine de Juste Lipse d'un passage du *Traité des Lois* de Platon où ce dernier estime qu'il n'y a rien de plus terrible que de mettre en danger la paix au sein d'un État, et propose que la punition soit la même que pour l'impiété contre les dieux ou les sacrilèges, à savoir l'immolation. Si la trahison est un forfait haïssable c'est que, plus qu'un acte déloyal envers le roi, elle est une atteinte à la patrie, « this famous

¹ Shakespeare, *Selected Plays : The Tragedy of King Richard II*, eds. W. G. Clark et W. A. Wright, Oxford, Clarendon Press, 1876, pp. 41-42.

² Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 458-459.

³ « [...] que peut-il y avoir de cruel quand il s'agit de punir un forfait si horrible ? » Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 2, Paris, J. J. Dubochet et Compagnie, 1840, *Contre Catilina*, liv. IV, VI, p. 588.

⁴ « [The traitors] must be judged by the judges who deal with sacrilegists ». Nous empruntons la traduction à Jan Waszink dans : Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., liv. IV, chap. X, p. 459.

and most flourishing Country of England¹ », comme la nomme Peacham dans la conclusion de son traité *The duty of all true subjects*.

Les projets séditieux sont terribles car, fomentés en secret, ils risquent de prendre le roi au dépourvu et mettre en péril l'État. Les paroles ont un potentiel encore plus subversif lorsqu'elles s'attaquent aux puissants et au roi en particulier.

1.2. Calomnie et réputation des rois

La médisance en politique est une forme d'acte subversif particulièrement dangereux pour le roi selon Peacham :

Againe, *Thou shalt not raile upon the Judges (saith the Lord) nor speake evill of the Ruler of thy people* : in briefe wee must with all humility, honour, serve and reverence them, as well in words, deeds, as also in our very thoughts².

Parler en bien de son roi est un devoir moral. Dans la Bible, les calomniateurs qui médisent en secret sont condamnés avec sévérité : « Celui qui calomnie en secret son prochain, je l'anéantirai ; Celui qui a des regards hautains et un cœur enflé, je ne le supporterai pas » (Psaume 101 : 5). En grec, le mot utilisé pour désigner la calomnie est *psithurismos*, dérivé de *psithos*, et signifie « chuchoteur ». On estime en effet que ce qui se dit tout bas, dans le creux de l'oreille de son interlocuteur, relève de propos secrets et répréhensibles. « Maudit soit le chuchoteur et le fourbe ! », peut-on ainsi lire dans l'Ecclésiastique 28 : 13. Le topos de l'ensemencement de l'oreille par un discours dangereux évoque le démon susurrant la désobéissance à l'oreille d'Ève. Le propos versé dans l'oreille a donc quelque chose de satanique et d'inquiétant.

Si la calomnie est un discours dangereux, c'est qu'elle est d'une redoutable efficacité. Dans *Candor Immunis erit* (56), (Figure 31), la calomnie est comparée à un verre ardent (« the burning glasse »).

¹ Pour conclure son traité, Peacham fait une liste d'exemples de trahison et des punitions subies par les responsables. Henry Peacham, *The duty of all true subjects*, op. cit., pp. 53-63.

² *Ibidem*, p. 10.

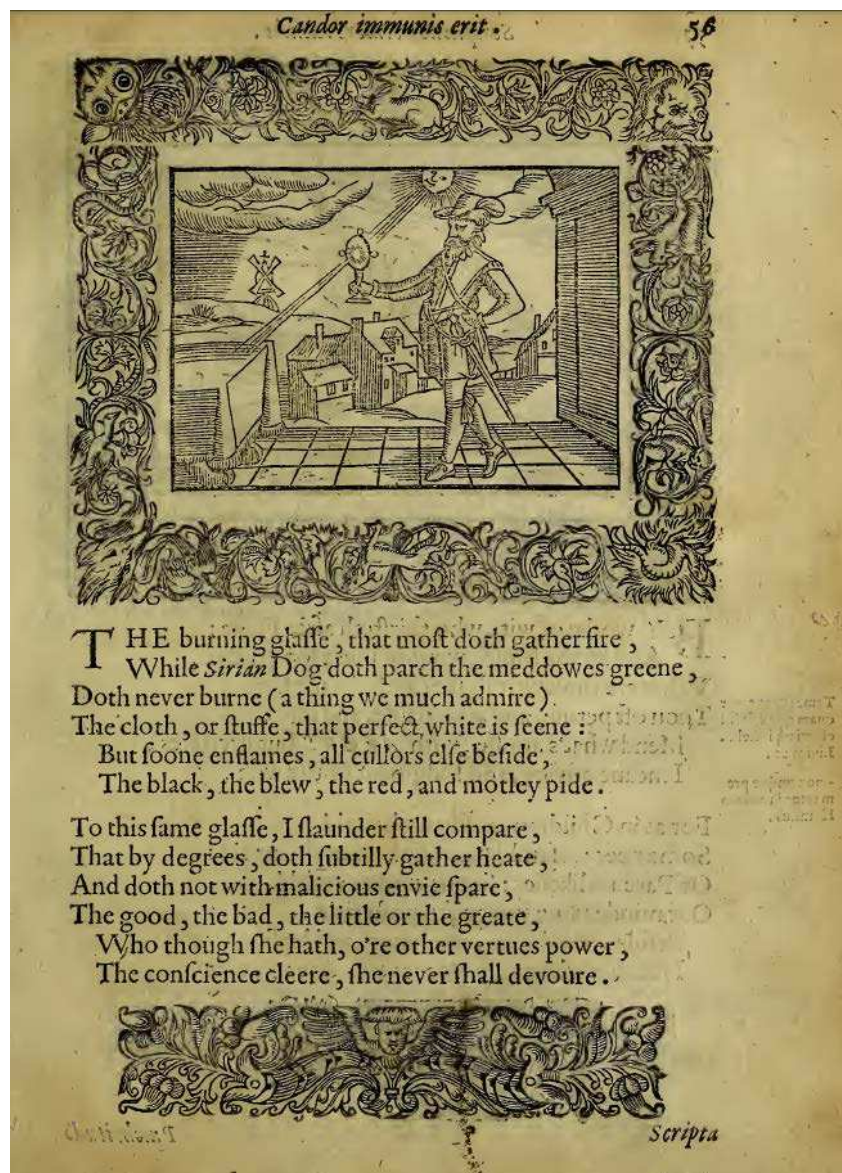


Figure 31 *Candor immunis erit*, Livre I, 56

Le verre ardent est une invention connue depuis l'Antiquité. Il s'agit d'une lentille convexe qui, en concentrant la lumière du soleil sur une petite surface, chauffe et produit une combustion. On attribue même au verre ardent des victoires militaires – le miroir ardent d'Archimède est cité par plusieurs sources, et on racontait qu'il joua un rôle décisif dans la victoire contre Marcellus lors du siège de Syracuse¹. Sur la *pictura* de l'emblème, le

¹ Tzetzés, poète byzantin du XII^e siècle écrit à ce sujet : « Archimède brûla les vaisseaux de Marcellus à l'aide d'un miroir ardent composé de petits miroirs, lesquels se mouvaient en tous sens au moyen de charnières, et qui, exposés aux rayons solaires et dirigés sur les vaisseaux, les réduisirent en cendres à la portée d'un-trait ». Cité dans Fr. Noel et M. Carpentier, *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes, dans les arts, les sciences,*

gentilhomme, portant une épée, tient dans sa main gauche le verre ardent qui, en concentrant les rayons du soleil, les redirige vers une table recouverte d'une nappe blanche. À l'arrière-plan sont représentés une ville et un moulin. Le moulin, surmonté d'une croix, suggère peut-être qu'en plus d'être une offense contre les hommes, la calomnie est une offense contre Dieu lui-même¹.

L'épigramme montre que les propos calomnieux peuvent viser tout le monde (« The good, the bad, the little or the greates ») et sont particulièrement malveillants (« malicious »). La comparaison de la calomnie avec une technologie humaine utilisée pour la guerre souligne que la calomnie peut être une véritable machine de destruction de la réputation. La calomnie est donc une arme puissante (« she hath, o're other vertues power »), comme le signale le déplacement du complément d'objet direct « power » en fin de vers. Seules sont épargnées les personnes qui ont la conscience claire, car celle-ci fonctionne comme un véritable bouclier de vertu.

Si l'emblème porte à première vue sur la calomnie dont sont victimes les hommes en général, les intertextes dans lesquels puise l'emblémiste, semblent plaider pour la possibilité d'une lecture politique de la calomnie.

L'image du verre-ardent pour figurer la calomnie a pu être empruntée par Peacham à Giovio dans son *Dialogo delle imprese* (Rome, 1555) dont une traduction en anglais fut publiée à Londres dès 1585. La devise de Giovio, intitulée « Candor Illesus », (pureté intacte) est en réalité celle de Clément VII, pape de 1523 à 1534² :

[La devise] fut inventée de Dominique Boninsegni Florentin, son trésorier : lequel volontiers s'esbattait sur les secretz de la nature. Et trouva que les rayons du Soleil, perceans une pomme de cristal, se fortifient tellement, et se serrent si fort selon la nature de la prospective, qu'ilz brûlent tout object, exceptées les choses fort blanches. Dont voulant Pape Clement monstrier

la géographie, le commerce, l'agriculture, etc., vol. 2, Bruxelles, Librairie de Préchet, 1828, p. 165. Il faudra attendre les travaux de Giuseppe Campani, de Keppler (1604) et surtout de Descartes (1637) pour mettre en doute la réalité de cet événement : « [...] les fameux miroirs ardents d'Archimède, grâce auxquels il dit avoir consommé une flotte à distance, doivent soit être extrêmement grands, soit, ce qui est plus probable, ils sont une affabulation ». Voir Gratien de Semur, *Traité des erreurs et des préjugés*, Paris, A. Levavasseur, 1843, p. 55 et suivantes.

¹ Dans *Tandem divulganda* (38), *Hinc super hæc*, *Musa* (177) et *Negatur utrumque* (179), le moulin est représenté de façon traditionnelle, les ailes sous forme de croix, mais l'édifice lui-même n'est pas surmonté du symbole chrétien.

² L'*impresa* ne fut pas inventée par Giovio, elle était représentée sur plusieurs tapisseries et bas-reliefs tant de son vivant qu'après sa mort. Pour davantage de détails, voir : Yvan Loskoutoff, « Le symbolisme des *Palle* médicéennes à la Villa Madama », *Journal des savants*, vol. 2 / 1, 2001, p. 378, n. 53.

au monde, que la blancheur de son courage ne pouvoit estre contaminée par les malings, ne par force aucune : print ceste devise, lors que ses ennemis au temps d'Adrian conjurèrent contre luy, pour luy oster la vie et Testât : et n'eurent pas ce plaisir de conduire à fin la conjuration. Et vraiment la vie et le gouvernement qu'il tenoit en Florence, ne meritoient pas si grande cruauté, au moins de sang. Et la devise se monstroît magnifique et tresornée, d'autant qu'en icelle entroient presque toutes les choses, qui ont illustre apparence et la font belle, comme ha esté diet au commencement : c'est assavoir la pomme de Cristal, le Soleil les rayons penetrans, la flamme allumée par iceux, en un carton blanc, avec le mot, CANDOR ILLAESUS¹.

La *pictura* représente l'orbe du soleil rayonnant à travers une boule de cristal posée sur un tronc d'arbre (Figure 32). Les rayons du soleil ainsi redirigés enflamment l'arbre à gauche de l'image mais laissent intacte le phylactère blanc sur lequel est inscrit le *motto* « Candor Illesus ».

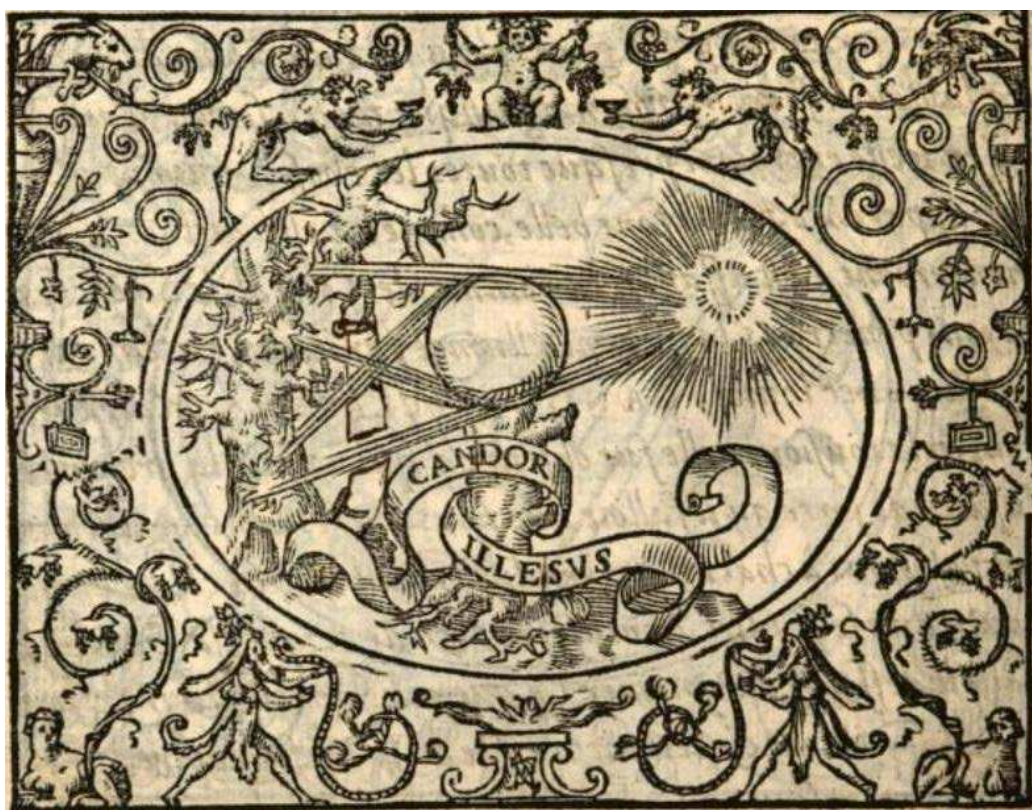


Figure 32 *Candor Illesus*, Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese*, 1555

La genèse de l'*impresa* est intéressante car, comme le remarque Giovio dans la glose, c'est suite à une conspiration (délouée à temps) qui le visa avant qu'il ne fût élu pape, que Jules de Médicis, futur Clément VII, choisit cette *impresa*. La blancheur du phylactère peut alors être

¹ Paolo Giovio, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, trad. Vasquin Philieul, Lyon, Guillaume Rouillé, 1561, pp. 46-47.

interprétée comme son immunité face aux conjurés. La devise renvoie au pouvoir pontifical qui à l'époque n'était pas seulement spirituel mais aussi politique.

Si l'on adopte une lecture politique de l'emblème *Candor immunis erit*, le dernier vers de l'épigramme, (« The conscience cleere, she never shall devoure »), interprété à la lumière de la devise de Clément VII, pourrait alors signifier que le roi est être immunisé contre la calomnie et les conspirations grâce à sa rectitude morale.

Un autre indice dans la *pictura* qui semble plaider pour une interprétation politique de l'emblème est la forme du chapeau du gentilhomme qui rappelle fortement celle que portent les puritains dans *Sanctitas simulata* (171). Nous aurons l'occasion d'analyser cet emblème plus en détails dans la deuxième partie de notre thèse, mais on peut d'ores et déjà noter que le débat entre Jacques I^{er} et les puritains autour de l'instauration d'un système presbytérien pour remplacer les évêques dans les paroisses fut perçu par le roi comme la tentative de diminuer son pouvoir dans l'Église. C'est à l'occasion de ce débat, tenu en janvier 1604, que Jacques prononça la célèbre phrase « No bishop, no king ! », impliquant que le pouvoir des évêques était considéré comme essentiel à la conservation du pouvoir royal¹.

L'instrument que tient le gentilhomme dans *Candor immunis erit*, beaucoup plus sophistiqué que la boule de cristal de la devise de Giovio, permet de capturer et de réorienter les rayons du soleil. Or, comme nous l'avons déjà évoqué, la symbolique du soleil est associée tant à la divinité qu'à la royauté. En médiatisant la lumière du soleil, le verre ardent a un effet néfaste et destructeur. Le détournement de la lumière divine suggère peut-être l'entreprise séditeuse des puritains cherchant à diminuer le contrôle du roi sur l'Église.

Un dernier élément qui plaide pour une lecture politique de *Candor immunis erit* pourrait être la citation dans la marge, « Imminuunt dicteria Maiestatem », qui souligne que les sarcasmes diminuent la dignité d'un homme. Dans son *Compleat Gentleman* de 1622, Peacham reprend la même citation « Imminuunt dicteria Maiestatem » dans un chapitre justement dédié à la Réputation :

But above all, in your talke and discourse have a care ever to speake the truth, remembering there is nothing that can more prejudice your esteeme then to be lavishtongued in speaking that which is false ; and disgracefully of others in their absence. [...] Cato would suffer no man to bee praised or dispraised, but used alwaies such discourse as was profitable to the

¹ Charles Howard McIlwain, *The Political Works of James I*, op. cit., p. LIV.

hearers ; for as one saith, *Dicteria minuunt Maiestatem*, Jestes and, scoffes doe lessen Majestie and greatnesse, and should be farre from great personages, and men of wisdom¹.

Le terme « Maiestatem », s'il désigne dans l'emblème la réputation des hommes en général, pourrait également renvoyer de façon détournée à la majesté du monarque, mise en péril par les discours calomnieux qui pourraient tendre à réduire, voire à abolir, la distance sacrée entre le peuple et le roi².

Jacques I^{er} insista d'ailleurs sur la nécessité pour un roi de combattre les discours vains et frivoles qui lui manquent de respect par un gouvernement juste et légitime :

But unto one fault is all the common people of this Kingdome subject, as well burgh as land ; which is, to judge and speake rashly of their Prince, setting the Common-weale upon foure props, as wee call it ; ever wearying of the present estate, and desirous of novelties. For remedie whereof (besides the execution of Lawes that are to be used against unreverent speakers) I know no better meane, then so to rule, as may justly stop their mouthes from all such idle and unreverent speeches³.

Ainsi, à la parole subversive, le monarque oppose le poids des institutions légitimes.

Pour contrer le pouvoir destructeur de la calomnie, le roi doit user de stratagèmes tout aussi efficaces, comme le suggère l'image de la chausse-trappe dans *Ira Principum : Quocunque ferar* (160), (Figure 33). L'emblème présente la colère du roi comme la réponse face à la sédition et à la calomnie, qui doivent être traitées sans merci. Peacham semble avoir emprunté sa *pictura* et une partie du *motto* à Typotius⁴ qui s'était inspiré de l'emblème de Paradin, *Quocunque ferar*, dont l'épigramme insiste sur la dangerosité de la chausse-trappe, toujours « preste à nuire, en quelque lieu qu'elle tombe, pour avoir une pointe aigue & droite dessus⁵ ». La chausse-trappe est chez Paradin le moyen de venger la mort du duc d'Orléans, c'est donc un instrument utilisé pour protéger les puissants. Dans l'emblème de Peacham, la chausse-trappe est surmontée d'une couronne et devient ainsi l'instrument de la colère du monarque contre les séditeux et les calomnieux.

¹ Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, éd. Horace Hart, Oxford, Clarendon Press, 1906, chap. « Of Reputation and Carriage », p. 234.

² Voir notre développement sur la *maiestas* et la distance sacrée entre le peuple et le monarque dans le premier chapitre de cette partie.

³ *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. II, p. 93.

⁴ L'*impresa* de Typotius est dédiée à Pierre III, roi d'Aragon. Jacobus Typotius, *Symbola divina & humana Pontificum Imperatorum Regum*, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁵ Claude Paradin, *Devises héroïques*, *op. cit.*, p. 152.

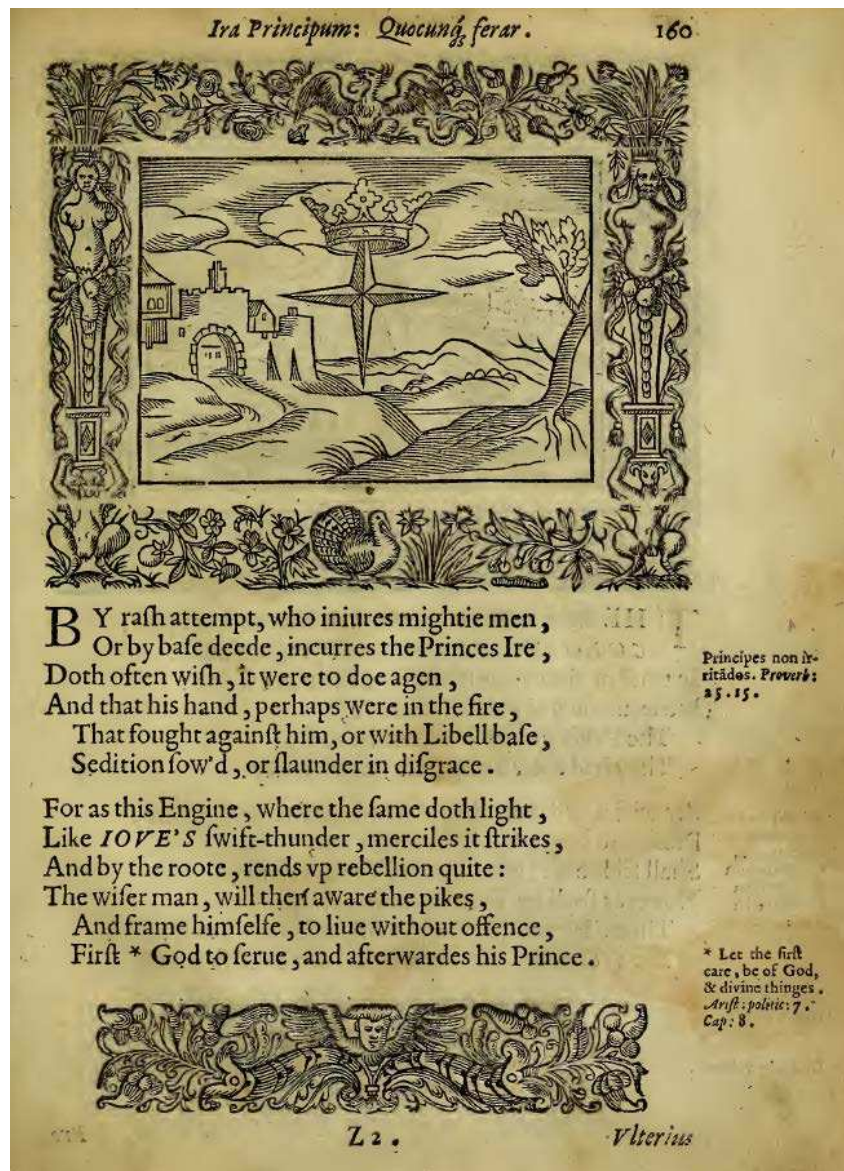


Figure 33 *Ira Principum : Quocunq[ue] ferar*, Livre II, 160

La calomnie est un discours imprudent et irréfléchi (« rash ») qui, au même titre que les actions mauvaises, s'attire la colère du souverain. Aux vers 2 et 4 de la glose, le rapprochement entre « Ire » et « fire » opéré par la rime ne propose pas une équivalence entre les deux termes car la colère du roi est infiniment plus puissante que le feu, au point que mettre la main au feu est de loin préférable à encourir le courroux du monarque. La deuxième strophe montre toute l'étendue de la fureur royale, comparée à la chausse-trappe qui s'enflamme comme la foudre de Jupiter pour frapper l'ennemi. La colère royale est donc sans pitié pour les rebelles. La seule issue pour le peuple est la sagesse et la prudence qui consistent à obéir au roi et donc à Dieu.

Faire taire les mauvaises langues et éradiquer les dangers à la racine, avant qu'ils ne portent atteinte à la sûreté de l'État, tel est le devoir du souverain. Lors du procès de la Conspiration des Poudres, Edward Coke, alors avocat général de Jacques, utilisa la métaphore de la racine que l'on retrouve dans l'emblème *Ira Principum : Quocunque ferar* pour parler des conspirateurs : « For treason is like a tree whose root is full of poison, and lieth secret and hid within the earth, resembling the imagination of the heart of man, which so secret as God only knoweth it¹ ».

Si l'implacable colère du roi est la meilleure réponse à la calomnie, c'est que cette dernière porte atteinte à l'image et à la réputation royales et peut donc valoir une condamnation à mort pour crime de lèse-majesté. Or, la majesté du souverain est fonction de sa sacralité et de sa relation privilégiée avec Dieu, comme nous l'avons vu au chapitre 1. À cet égard, la citation d'Aristote donnée dans la marge de l'emblème est intéressante : « Let the first care, be of God, & divine thinges ». Elle est une reformulation opérée par Peacham d'un passage du livre VII de la *Politique* d'Aristote dans lequel le philosophe grec postule que la meilleure politique se définit par l'attention portée à la religion et aux choses divines. Les hommes politiques doivent ainsi s'en remettre à Dieu pour gouverner. Peacham s'approprie la citation d'Aristote en la christianisant et en changeant la perspective. Alors qu'Aristote parle des devoirs de l'homme politique, Peacham utilise la formule pour dire les devoirs des sujets qui doivent obéir en premier lieu à Dieu, puis au roi. La citation ainsi modifiée mêle morale et politique et fait de la calomnie un crime contre Dieu, avant que d'être un crime contre le souverain. Porter atteinte au monarque, c'est donc offenser Dieu.

À cet égard, l'un des arguments utilisés par Coke pour condamner les conjurés en 1605 fut que le royaume tout entier était mis en danger par la calomnie et les complots car la renommée et, par extension, le nom des rois sont indispensables pour gouverner : « the destruction and dissolution of the fame and fabric of this antient, famous and everflourishing monarchy ; even the deletion of our whole name and nation² ». De nombreuses occurrences dans le recueil d'emblèmes associent en effet étroitement le nom à la gloire et à l'honneur de celui qui le porte. Dans *Protegere Regium* (31), c'est le nom du roi qui garantit la justice et

¹ T.B. Howell, *A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason and Other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the Year 1783, with Notes and Other Illustrations*, vol. 2, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1816, p. 167.

² *Ibidem*.

inspire crainte et terreur chez ses ennemis : « Dread Sovereigne JAMES, whose puissant name to heare, / The Turke may tremble, and the Traitor pine ». Le nom du roi Jacques est également signe de la grandeur de l'empire dans *Nisi desuper* (1) : « Great James, whose name beyond the Inde is told », ou encore dans *Quem timuisti, timet* (108) : « And trembles more, to heare thy Soveraignes name, / Then thou her Drummes, when valiant Cæsar came ».

Afin de contrecarrer les agissements des calomniateurs et des conspirateurs, il est nécessaire de jeter la lumière sur leurs intentions nuisibles qui, ainsi révélées, seront mises en échec. Le concept de « révélation », emprunté au vocabulaire biblique, désigne d'abord le mouvement par lequel Dieu se montre aux hommes. Or, comme Dieu est vérité dans la pensée chrétienne, la révélation est révélation de la vérité. Pour désamorcer le potentiel destructeur des projets délétères préparés en cachette, l'œil du roi doit se faire omniscient car tout voir, c'est tout savoir, et asseoir ainsi son pouvoir. Le regard est l'instrument de la prévoyance, elle-même source de prudence, comme le montre l'association entre « sight » et « foresight » dans les emblèmes, témoins d'une tradition qui fait de la prudence une vertu politique et pose les fondements de la légitimation du caché et du dissimulé en politique.

2. La vertu de prudence

2.1. *La prudence comme savoir pratique et vertu politique*

Contre les dangers qui pèsent sur l'État et les ennemis qui se tapissent dans l'ombre, le roi doit se montrer particulièrement vigilant et faire preuve de prudence. L'emblème *Salomonis prudentia* (40), (Figure 34), associe connaissance, prévoyance et prudence. Le *motto* conjugue vertu de prudence et sagesse en la figure de Salomon, roi et prophète d'une sagesse proverbiale¹. La *pictura* est construite verticalement, par la disposition d'éléments codifiés qui sont ici convoqués pour figurer le concept de prudence : un œil, démesurément grand, surmonte un cœur, lui-même disposé au-dessus de deux branches d'hysope et de cèdre entrecroisées et d'un livre. Le volume ouvert, posé au sol, rappelle l'emblème *Initium Sapientiæ* (2) qui fait du Livre

¹ « Dieu donna à Salomon de la sagesse, une très grande intelligence, et des connaissances multipliées comme le sable qui est au bord de la mer. La sagesse de Salomon surpassait la sagesse de tous les fils de l'Orient et toute la sagesse des Égyptiens. Il était plus sage qu'aucun homme, [...] et sa renommée était répandue parmi toutes les nations d'alentour. [...] Il venait des gens de tous les peuples pour entendre la sagesse de Salomon, de la part de tous les rois de la terre qui avaient entendu parler de sa sagesse ». (1 Rois 4 : 29-34).

sacré l'origine de toute connaissance : « a booke upon the gound, / Is wordly wisdom grounded in GODS word ».

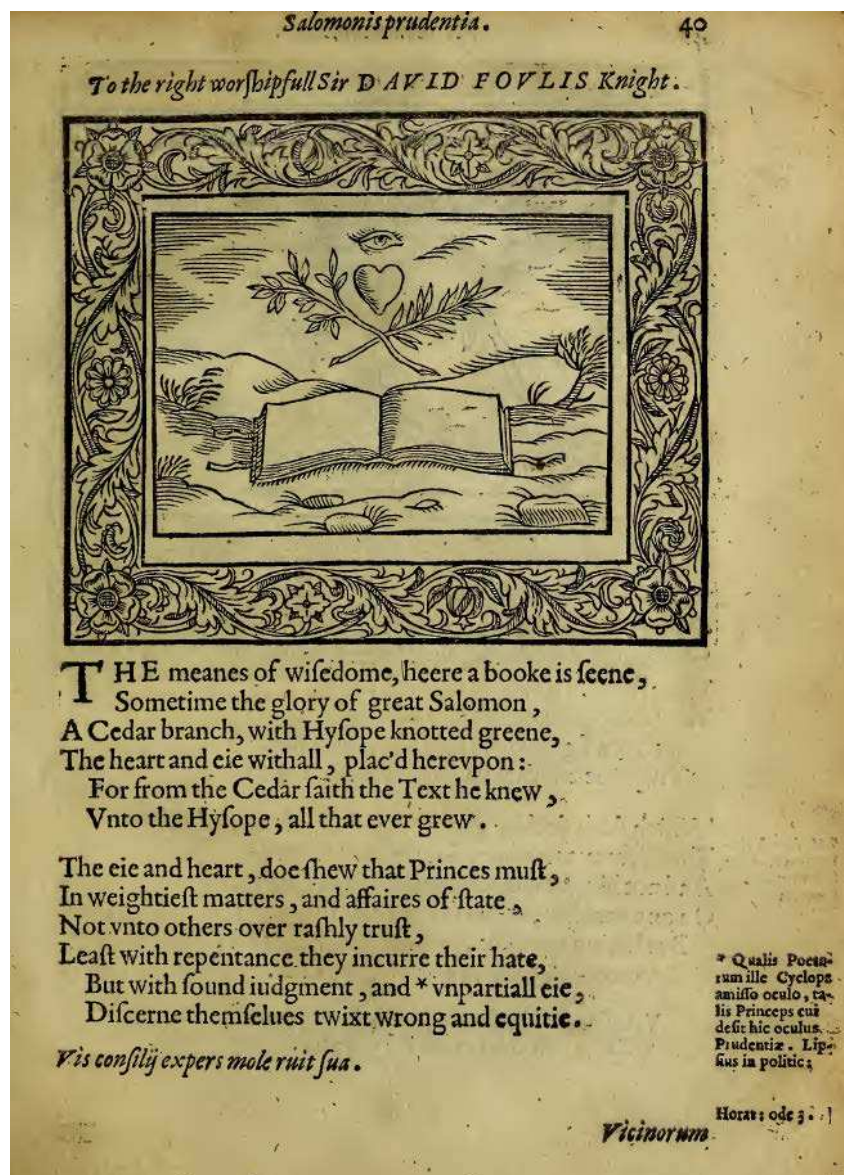


Figure 34 *Salomonis prudentia*, Livre I, 40

Le livre signifie donc la connaissance et la sagesse qui ont fait la fortune du roi Salomon et renvoie également à l'*épistémè* de la Renaissance qui trouve dans les livres le fondement de tout savoir, point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans la troisième partie de notre thèse. Les deux branches entrecroisées, l'une de cèdre, l'autre d'hysope verte, sont signes de

prospérité. Le cèdre, hiéroglyphique d'éternité¹ est également, selon Valeriano, le symbole des « hommes de preeminence [qui se multiplieront] comme le cedre du Liban² ». L'hysope quant à elle est l'hiéroglyphique de la grâce spirituelle et symbolise la rémission des péchés, mais aussi l'humilité et la patience³.

L'association entre les deux branches dans le contexte de l'emblème peut donc signifier que le prince doit faire preuve à la fois de miséricorde et de patience lorsqu'il s'agit de gouverner et qu'il tire sa sagesse du texte sacré. Le cœur peut renvoyer « au secret de la divine sapience⁴ », et est en cela le siège de la sagesse d'origine providentielle. Le cœur lui-même est gouverné par l'œil qui trône symboliquement au-dessus des autres éléments de la *pictura*. La disposition verticale sur la *pictura* semble reproduire l'interdépendance entre les vertus nécessaires pour gouverner. L'œil est symbole de prudence et celle-ci repose sur les conseils divins, eux-mêmes trouvant leur origine dans le texte sacré. Dans son Hiéroglyphique de l'œil, Valeriano note que l'œil ouvert, à la façon du soleil, signifie la justice et est utilisé pour symboliser, entre autres, « le gouverneur », « le gardien », ou encore Dieu. L'œil signifie donc que le pouvoir judiciaire des rois découle du savoir qui, couplé à la vision, est l'un des fondements du pouvoir divin et séculier. C'est pourquoi, toujours selon Valeriano, les Égyptiens représentaient le souverain par un sceptre surmonté d'un œil⁵, symbole qui apparaît notamment dans l'emblème *Princeps iustitiæ ad-vigilans* de Barthélémy Aneau⁶.

La citation qui figure dans la marge de *Salomonis prudentia* insiste bien sur la prudence associée à la vision dont le prince doit faire usage : « Qualis poetarum ille Cyclops, amisso oculo, talis Princeps cui desit hic oculus Prudentiæ ». Il s'agit en fait d'un passage des *Politiques* de Juste Lipse que Peacham n'a pas hésité à remanier : « Qualis poetarum ille

¹ « [...] le Cedre est sur tous les arbres la figure hieroglyphique d'eternité, pour autant qu'il ne pourrit point ou moisit. Parquoy l'arche de l'alliance estoit faicte de bois de Cedre ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. L, chap. XXII, p. 420.

² *Ibidem*, liv. L, chap. XXIII, p. 421.

³ *Ibidem*, liv. LVIII, chap. XXXII, p. 547.

⁴ *Ibidem*, liv. XXXIV, chap. XII, p. 48.

⁵ Pour les significations de l'œil chez Valeriano, voir le livre XXXIII, et notamment les chapitres I à V, pp. 26-28.

⁶ L'épigramme fait directement référence à la symbolique égyptienne en soulignant que le sceptre est le signe de la justice et l'œil est symbole de l'esprit. Ensemble, ces deux éléments signifient que les rois doivent toujours conjuguer justice et vigilance. Barthélemy Aneau, *Picta poesis*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 81.

Cyclops, amisso oculo : talis Princeps, cui abest lumen hoc frontis¹ ». Le texte d'origine est tiré d'un chapitre où Juste Lipse oppose force, richesse et prudence dans l'art de gouverner et opte pour la primauté de la prudence sur les deux autres vertus. Le changement introduit par Peacham littéralise la métaphore de Juste Lipse qui ne mentionne que la « lumière dans la tête », et associe plus directement l'œil à la prudence. Ainsi, celui qui perd son œil et ne compte que sur la force est tel Cyclope, le monstre aveuglé par Ulysse.

L'autre citation du paratexte, placée sous l'épigramme, est un passage des Odes d'Horace qui met en garde contre l'usage de la force dénuée de prudence : « Vis consilij expers more ruit sua² ». La prudence assimilée à l'œil est une vertu pratique. C'est ainsi que dans l'une des éditions françaises d'Alciat (1549), un emblème ayant pour *motto*, *Sobrement vivre : & non follement croire* représente une main droite ouverte, un œil au creux de la paume qui « croit la chose qu'il voit sienne, [...] l'œil en la main [étant] certitude des choses vues, & touchées³ ».

La conception de la prudence comme vertu pratique à laquelle souscrit Peacham dans *Salomonis prudentia* remonte à Aristote. Ce dernier lui consacre le Livre VI de son *Éthique à Nicomaque*, intitulé « Théorie des vertus intellectuelles », et opère une distinction entre prudence, *phronésis*, vertu active, et *sophia*, sagesse pure. La prudence consiste à essayer d'avoir prise sur les contingences du réel. À propos de la notion aristotélicienne, Gil Delannoi souligne qu'étant « de l'ordre de l'action, la prudence prend la forme de comportements stratégiques⁴ », et ce, particulièrement dans l'art politique, comme on peut le lire chez Aristote :

[...] nous estimons que Périclès et les gens comme lui sont des hommes prudents en ce qu'ils possèdent la faculté d'apercevoir ce qui est bon pour eux-mêmes et ce qui est bon pour l'homme en général, et tels sont aussi, pensons-nous, les personnes qui s'entendent, à l'administration d'une maison ou d'une cité⁵.

La prudence est à cet égard une vertu politique largement louée dans les miroirs aux princes car grâce à elle, s'opère le lien entre politique et éthique. Aristote, au troisième Livre de la

¹ « Like the Cyclops of the poets, after the loss of his eye, such is the Prince who does not possess the light in his head ». Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, liv. III, chap. III, pp. 346-347.

² « La force, sans prudence, succombe sous son propre poids ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Horace*, vol. 1 *op. cit.*, Odes IV, liv. III, p. 161. On peut noter que les deux citations paratextuelles de l'emblème *Salomonis prudentia* sont tirées du même chapitre des *Politiques*.

³ *Emblemes d'Alciat*, éd. Guillaume Rouillé, Lyon, Macé Bonhomme, 1549, p. 37.

⁴ Gil Delannoi, « La prudence en politique. Concept et vertu », *Revue française de science politique*, vol. 37 / 5, 1987, p. 600.

⁵ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, *op. cit.*, liv. VI, chap. V, p. 286.

Politique, écrit en effet : « Prudentia est propria virtus principis¹ », que Peacham traduit par : « Wisdom is only the Princes vertue » dans le paratexte de *Tutissima comes* (69), paraissant confondre prudence et sagesse. Ainsi, on peut donc se demander si les deux concepts ne sont pas toujours superposés dans ses emblèmes.

En politique donc, ne pas voir, c'est ne pas savoir et cet aveuglement peut s'avérer particulièrement dangereux. La deuxième strophe de l'épigramme de *Salomonis prudentia* plaide pour une connaissance directe plutôt que médiée : « rashly trust » montre l'importance de ne pas accorder une confiance aveugle même à ses plus proches conseillers. *Salomonis prudentia* met ainsi en évidence d'une part la primauté de la vertu de prudence en matière de gouvernement et, d'autre part, le lien étroit entre vision, connaissance et pouvoir.

L'emblème *In repetundos, et adultores* (115), (Figure 35), insiste sur les dangers qu'encourt un souverain imprudent entouré d'une cohorte d'ennemis qui peuvent lui nuire. La *pictura* représente une harpie posée sur une table située sur ce qui semble être la terrasse ou le balcon d'un palais. Sur la table est dressé le repas pour Phinée, roi de Salmydessos, repas que la harpie vient gâcher. Cette gravure est une représentation de l'histoire de Phinée, fils d'Agénor, envoyé pour secourir sa sœur, Europe, enlevée par Zeus. Frappé de cécité par les dieux, il fut tourmenté par les Harpies qui cherchaient à lui voler sa nourriture².

Dans l'emblème, la harpie, monstre mythique mi-femme, mi-oiseau, figure les ennemis de la cour, les flatteurs notamment, qui épient le moment propice pour tirer avantage de l'aveuglement du souverain.

¹ La citation est en réalité une reformulation latine du texte grec d'Aristote par Saint Thomas dans sa *Somme Théologique*, II, II, 50, 1. Voir : Nathalie Dauvois, « Prudence et politique chez les grands rhétoriciens : Janus Bifrons », in *La vertu de prudence entre Moyen-Âge et âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55, n. 3.

² Dans une note marginale, Peacham fait allusion, de façon erronée, au Livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide alors que l'épisode de Phinée est relaté au Livre VII : « Déjà les descendants de Minyas fendaient les ondes sur le navire construit à Pagase ; déjà Phinée, dont la vieillesse se traînait au sein d'une éternelle nuit et de la misère, s'était montré à leurs yeux, et les jeunes fils de Borée avaient chassé loin de la bouche du malheureux vieillard les oiseaux à qui la nature donna des traits de vierges ». *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 5, trad. Thomas Burette, Paris, Panckoucke, 1836, *Métamorphoses*, liv. VII, p. 69.



Figure 35 *In repetundos, et adultores*, Livre II, 115

La *pictura* diffère de celle des deux versions manuscrites (1604 et 1610) qui présentent le même emblème avec des *mottos* différents toutefois. La version de 1604, intitulée *Fuga et Fuge* [Fais fuir ou enfuis-toi], (Figure 36), est plus simple : on y voit une harpie, les ailes déployées, posée sur une couronne placée sur un plat. Selon les codes de l'héraldique, la position des ailes, qui pointent vers le bas, montre que la harpie vient de se poser, contrairement aux cas où l'oiseau est essorant (ses ailes pointent alors vers le haut)¹. La harpie apparaît presque souriante et regarde directement le lecteur.

¹ Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*, op. cit., p. 169.

Figure 36 *Fuga et Fuge*, Livre II, 26, MS Harleian, 1604

Figure 37 *In adultores*, Livre II, 29, MS Royal, 1610

Dans la version coloriée de 1610 (Figure 37), intitulée *In adultores* [Contre les flagorneurs], les ailes de la harpie sont toujours déployées mais la position du corps est différente et ressemble plus à celle d'un oiseau. L'émblémiste soigne également les détails sur la *pictura* de 1610, puisqu'outre la couronne, trois éléments apparaissent sur la table, un oiseau, des miches de pain et une tourte. Dans cette version, le rideau vert figure l'avidité des flatteurs selon la symbolique de cette couleur dans la théorie des humeurs¹.

Le *motto* de la version publiée de l'émblème *In repetundos et adultores* se fait plus précis que celui des versions manuscrites puisqu'il s'adresse non seulement aux flagorneurs, mais aussi aux extorqueurs. Une note marginale indique que ces derniers sont de véritables parasites et des « sangsues du trésor² », profitant de l'aveuglement du roi pour s'enrichir :

The Courtes of Kinges, are said to keepe a crew
Of these still hungry for their private gaine :
The first is he, that carries tales untrue,
The second, whome base bribing doth maintaine,
The third and last, the Parasite I find,
Who bites the worst, if Princes will be blind.

La harpie sur la *pictura* n'a plus les ailes déployées, on peut y voir le fait que les flatteurs et autres parasites qu'elle figure sont désormais bien installés à la cour.

Le quatrain latin cité sous l'émblème, apparaît à l'identique dans les versions manuscrites de 1604 et 1610 et ajoute l'idée de calomnie à celle du mensonge présente dans l'épigramme anglaise :

Insidit dapibus volucris foedissima Phineu
(Harpyiam vocitant) ungue rapace tuis :
Crimina cui desert, repetundus, Gnato notantur
Vile genus fucos, quos alit Aula suos.

¹ L'association entre l'avidité et la couleur verte remonte à la théorie des humeurs qui est à la base de la médecine antique développée dès Hippocrate. Les humeurs et tempéraments – au nombre de quatre, sanguin, flegmatique, colérique et mélancolique¹ – sont le résultat d'un déséquilibre intérieur. L'envie était ainsi considérée comme le résultat d'un excès de bile jaune et noire, qui se traduisait donc par le teint vert. P. M. S. Hacker, *The passions : a study of human nature*, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 2017, chap. VII « Envy », pp. 183-207.

² La citation dans la marge « hirudines ærarii », que Peacham attribue à Cicéron, est tirée de ses *Lettres à Atticus*, Livre I, où le texte original est : « hirudo ærarii ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 5, op. cit., *Lettres de Cicéron*, p. 20. Peacham n'utilise pas la source primaire, mais emprunte la citation au Livre V, chapitre IX des *Politiques* de Juste Lipse. Nous analysons les possibles implications de cet emprunt dans la troisième partie de notre thèse.

A most foul winged creature (they call it a Harpy) sits with greedy claw on your banquet, oh Phineus. He who conveys slanderous accusations must be prosecuted. They are branded as parasites, a low breed, those whom the court nurtures to be its drones¹.

L'épigramme latine reformule une mise en garde du roi Jacques dans le *Basilikon Doron* :

Choose then for all these offices, men of knowne wisdom, honestie, and good conscience ; well practised in the points of the craft, that ye ordaine them for ; and free of all factions and partialities : but speciallie free of that filthy vice of Flattery, the pest of all Princes and wracke of Republickes².

Le rejet de la flatterie est d'autant plus virulent qu'il met en exergue la vulnérabilité d'un roi aveugle, condamné à errer dans une nuit éternelle, celle de l'ignorance. On peut noter par ailleurs, que bien que Phinée soit aveugle, l'emblémiste multiplie le champ lexical du regard pour l'exhorter à voir ce qui se trame autour de lui : « PHINEUS here behold », « præied », « unregarded ». *In repetundos, et adulatoros* (115) met ainsi en garde les rois contre les dangers de l'aveuglement, synonyme d'ignorance et d'imprudence.

Peacham associe par ailleurs vision et prévoyance dans un certain nombre d'emblèmes et en fait le signe de l'homme prudent qui parvient à anticiper et à prendre ses dispositions en fonction. Pour un roi, cette qualité est indispensable tant il est entouré de dangers et d'ennemis. La prévoyance est une qualité nécessaire en politique car le roi doit toujours être prêt à affronter ses ennemis qui ne doivent jamais le prendre par surprise. Le bon monarque est donc celui qui ne baisse jamais la garde et se tient toujours prêt, comme le montre l'emblème *Pro Regno, et Religione* (162), analysé dans le chapitre 1. Dans l'épigramme de cet emblème, l'auteur insiste sur le devoir de défense du royaume pour tout monarque qui veut se poser en père de la nation, devoir qui passe par la prévoyance :

THE Monarches good, that doe deserve the name
Of Countrie Parents, by their love and care
Of common-wealth, and to defend the same
From publicke harmes, by wise foresight, prepare :
By loving heartes, are guarded surer farre,
Then some unweldie SWIZZE, or IANIZAR.

HENRY this once, thy Royall Imprese stood,
To shew, thy foe should find thee readie prest,
For Church, and Country, to dispend thy bloud,
When daunger, or occasion did request,
And further, though the Trumpet sterne did cease,

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., pp. 103 et 175.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. II, p. 115.

Thus evermore, to goe prepar'd in PEACE.

Peacham semble hésiter sur la terminologie de la prudence et parle de « wise foresight ». Semblablement, dans *Ex malis moribus, bonæ leges* (34), il invite le roi à assurer ses fonctions politiques mais également morales, avec une « sage prévoyance » : « [The virtuous King] can prevent, by quicke and wise foresight, / Infection ere, it gathers further might ».

La topique de la prévoyance est généralisée à tous les hommes vaillants dans *Sic bellica virtus* (203), (Figure 38).

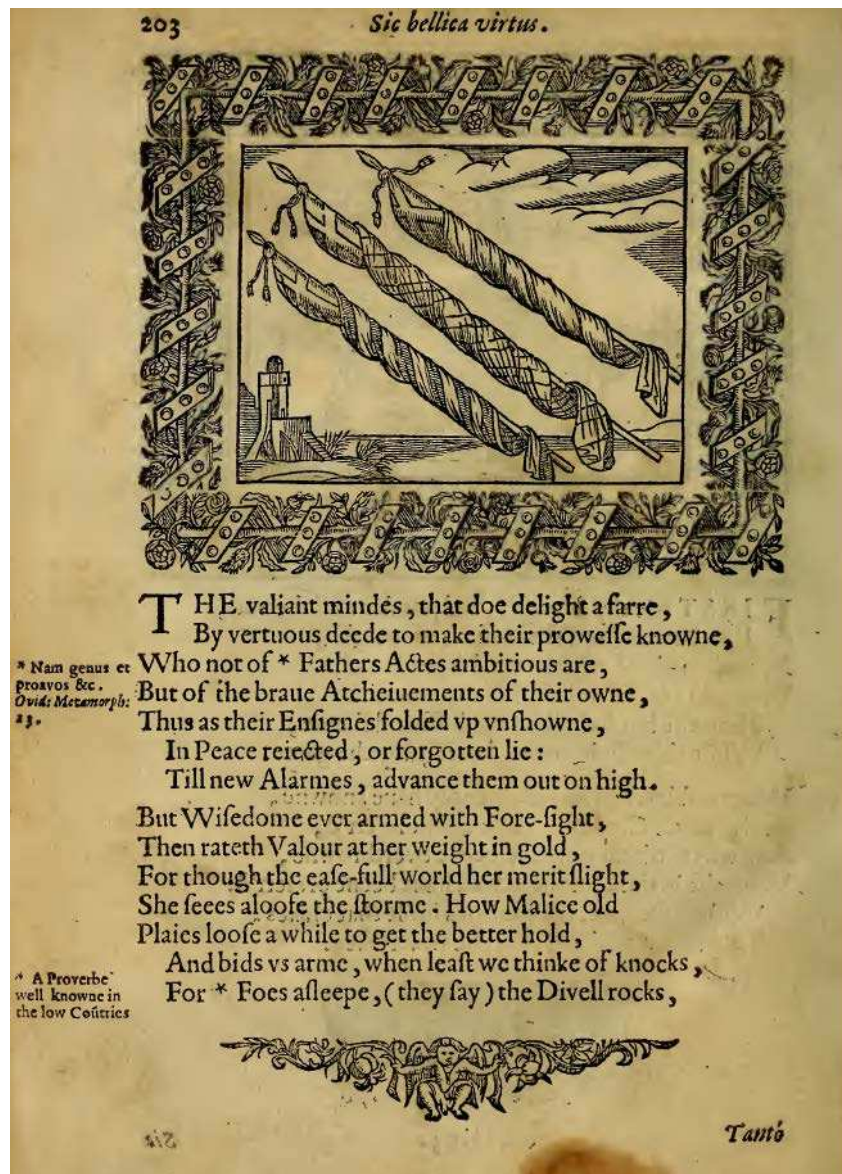


Figure 38 *Sic bellica virtus*, Livre II, 203

L’emblème fait l’éloge des vertus martiales acquises par la prouesse et sans l’aide des aînés. La *pictura* suggère que les drapeaux ne peuvent flotter en signe de victoire ou d’honneur

que pour celui qui accomplit sa destinée seul, comme le souligne la citation d'Ovide en note marginale, tirée du Livre XIII des *Métamorphoses*¹. La deuxième strophe de l'épigramme conjugue sagesse, prévoyance et valeur car les trois vertus font voir au loin et permettent d'anticiper les tempêtes à venir :

But Wisedome ever armed with Fore-sight,
Then rateth Valour at her weight in gold,
For though the ease-full world her merit slight,
She sees aloof the storme. How Malice old
Plaies loose a while to get the better hold,
And bids us arme, when least we thinke of knocks,
For Foes asleepe, (they say) the Divell rocks.

Pour contrer les ennemis qui se tapissent dans l'ombre et dont même le sommeil semble bercé par des projets pernicieux², l'homme vaillant doit toujours être à l'affût.

Le lien entre prudence et prévoyance s'inscrit dans la conception cicéronienne et chrétienne de « providentia ». Cicéron définit la prudence du législateur en soulignant sa dimension temporelle dans son *De inventione* :

La prudence est la connaissance du bien et du mal, et de ce qui n'est ni l'un ni l'autre. Elle se compose de la mémoire, de l'intelligence, et de la prévoyance. Par la mémoire, l'âme se rappelle le passé ; l'intelligence examine le présent ; la prévoyance lit dans l'avenir³.

Après Cicéron, Saint Augustin associe l'idéal classique de la prudence à la providence, toutes deux dérivant du latin *providere* qui signifie « prévoir », « organiser d'avance », « pourvoir à »⁴, et en fait une vertu chrétienne. Par ailleurs, prévoyance et providence montrent que la

¹ La citation complète, tronquée par Peacham, est : « Nam genus, et proavos, et quæ non fecimus ipsi, / Vix ea nostra voco » : « La naissance, les aïeux et les exploits d'autrui ne nous appartiennent pas ». Nous empruntons la traduction à Thomas Burette dans : *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 6, Paris, Panckoucke, 1837, *Métamorphoses*, liv. XIII, p. 141.

² Dans la marge, Peacham fait allusion à un proverbe hollandais qui semble être : « When the Frenchman sleeps, the Devil rocks him ». Cette locution, que les Hollandais attribuent aux Français, « Quand il dort, le diable le berce », est utilisée pour dire le sommeil léger et agité et « se dit d'un homme inquiet, qui roule toujours dans sa tête quelque dessein contraire au repos des autres ou au sien ». « Diable », *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 1, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, p. 545.

³ Cicéron utilise bien le terme de « providentia » pour dire la prévoyance : « Prudentia est rerum bonarum, et malarum, neutrarumque scientia. Partes ejus, memoria, intelligentia, providentia. Memoria est, per quam animus repetit illa, quæ fuerunt. Intelligentia est, per quam ea perspicit, quæ sunt. Providentia est, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum sit ». *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 1, Paris, J. J. Dubochet et Compagnie, 1840, *De l'Invention*, liv. II, LIII, p. 165.

⁴ Cicéron souligne l'étymologie de la prudence : « prudentiam ex providendo » : « le nom même de prudence vient de prévoir ». *Ibidem*, *Traité de la République*, liv. VI, I, p. 342.

capacité du roi à voir au loin s'apparente au regard divin, idée que nous développons un peu plus loin dans ce chapitre. Le roi doit également se tenir informé des affaires présentes en faisant appel à des conseillers et il peut se préparer aux choses à venir grâce à la vertu de prudence.

La connaissance du passé, du présent et de l'avenir rendue possible par la prudence apparaît dans l'iconographie et les textes de la Renaissance comme le révèle entre autres la représentation du peintre vénitien Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence* (vers 1550-1565), (Figure 39), à laquelle l'historien de l'art, Erwin Panofsky consacre une analyse détaillée¹.

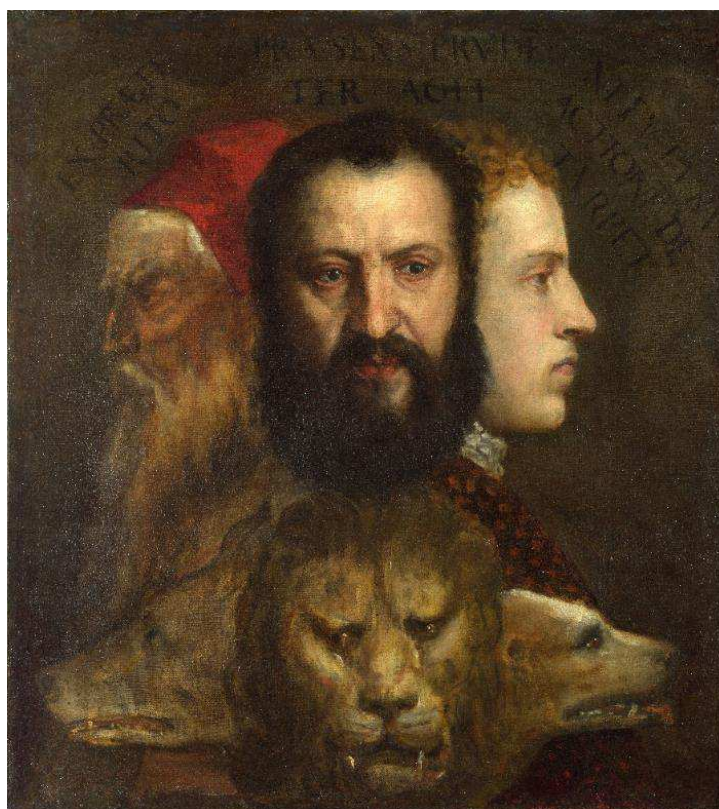


Figure 39 *Allégorie du temps gouverné par la prudence*, Titien, huile sur toile, vers 1550-1565, 76x69 cm, National Gallery de Londres

La peinture représente trois têtes d'hommes superposées à trois têtes d'animaux ; de la gauche vers la droite un vieil homme et un loup, un homme d'âge mûr et un lion, et à droite un jeune homme et un chien. Au-dessus se situe une devise en latin : *ex praterito præsens / prudenter agit / ne futura actione deturpet*, qui signifie : « informé du passé, / le présent agit

¹ Erwin Panofsky, « Titian's Allegory of Prudence : a Postscript », in *Meaning in the visual arts : papers in and on art history*, New York, Doubleday & Company, 1955, pp. 146-168.

avec prudence, / de peur qu'il n'ait à rougir de l'action future¹ ». Pour Erwin Panofsky, les trois visages symbolisent non seulement les trois âges de l'homme mais également les trois formes du temps : passé, présent et futur². Ces trois formes du temps, associées à la prudence, correspondent en tous points à la définition cicéronienne de la prudence : la mémoire qui se souvient du passé et apprend de lui, l'intelligence qui juge et agit dans le présent et la prévoyance qui anticipe et prend ses dispositions pour l'avenir. Dans les livres d'emblèmes, l'allégorie de la prudence tend à se fixer sous les traits d'un personnage féminin aux deux visages, regardant vers le passé et le futur, accompagnée d'un serpent ou d'une remore, un miroir, un compas, une tête de mort, ou un cerf parfois à ses côtés³.

Par la prudence, le roi peut se prémunir du vice en l'anticipant et en débusquant les projets cachés qui mettent en danger l'État. En cela la prudence est bien une vertu politique, mais elle est aussi un mode de vie indispensable à la cour, un art de vivre en somme, selon la formule consacrée de Sénèque, *sapientia ars vitæ est*⁴. L'évolution de la définition de la prudence à la Renaissance associe prudence et dissimulation légitime.

2.2. Prudence et « dissimulation honnête⁵ »

Peacham semble se ranger du côté de la tradition de la dissimulation légitime face aux agressions extérieures, ainsi que le révèle *Nulli penetrabilis* (182), (Figure 40). L'emblème

¹ Traduction empruntée à Sophie Chiari dans : « “If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now” (Shakespeare, *Hamlet*, V.2.166-67) : le *kaïros* ou la fortune hybride de la Renaissance ». In *Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*, éd. Jonathan Pollock, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, p. 82.

² *Ibidem*, p. 149.

³ Pour une image plus complète des portraits de la Prudence dans les livres d'emblèmes, on pourra se référer à : Evelyne Berriot-Salvadore, « L'iconographie de la prudence », in *La vertu de prudence entre Moyen-Âge et âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 955-997.

⁴ Sénèque fait référence à la sagesse pratique dans la Lettre XCV à Lucilius. Voir : *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe*, op. cit., *Épîtres à Lucilius*, p. 771.

⁵ C'est le titre d'un ouvrage de Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (Naples, 1641) dans lequel le philosophe italien s'intéresse à la dissimulation comme mesure de prudence pour protéger le « “je” de la tyrannie sociale et politique, de ses mensonges et de ses perfidies. Cette protection n'est pas pour autant un repli de l'individu sur ses propres intérêts, entendus comme recherche des richesses, du pouvoir, des honneurs, [...] mais la condition et l'élément même d'une édification morale qui, comme telle, exige un accomplissement dans les œuvres : ce pourra être le salut de l'ami, voire, aussi bien, celui de la république ». Cité dans : Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto ; religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 346.

opère un renversement de la topique de la nuit et de la forêt associées habituellement aux dangers et à la mort¹ pour en faire des symboles positifs.

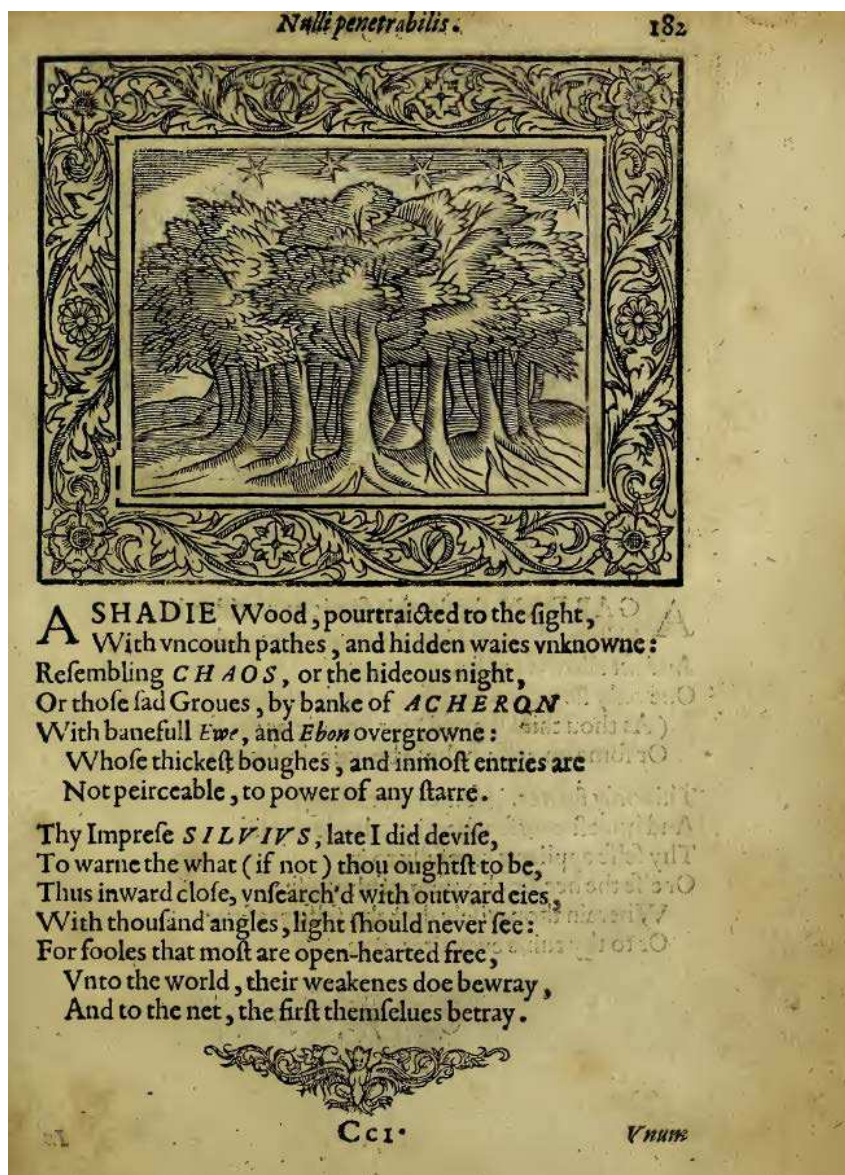


Figure 40 *Nulli penetrabilis*, Livre II, 182

¹ Dans la troisième vision de l'élégie de 1613 *The Period of Mourning*, Peacham utilise la forêt obscure comme image mortifère : « A Wood there was along the Stygian Lake, / Where Night and everlasting Horror dwell, / Herein a Cave two hollow Rockes did make / From whence a brooke as blacke as Lethe fell : / A Common roade led thither, with descent / So steepe that none returned that ever went ». Henry Peacham, *The Period of Mourning*, *op. cit.*

L’emblème évoque une forêt dense, où la lumière ne pénètre jamais, lieu inquiétant par excellence pour signifier les ténèbres¹. La *pictura* accentue l’obscurité qui règne dans la forêt, et que Peacham, dans son traité sur le dessin *Graphice* (1612), appelle « double shadow » :

It is used for the inmost shadow and farthest from the light, as in gulfes, chinckes of the earth, wels, caves within houses [...] under the bellies and flankes of beastes to shew the thicknesse or darknesse of a mightie wood, that it may seeme *nulli penetrabilis astro* : consequently in all places where the light is beaten forth, as your reason will teach you².

Bêtes sauvages, sorcières et créatures mythiques de toutes sortes peuplent les forêts dans l’imaginaire de la Renaissance. La forêt de Peacham se caractérise par des sentiers tortueux, des lieux cachés et secrets, à l’image du Chaos des origines décrit entre autres par Ovide dans l’incipit de ses *Métamorphoses*³. La lumière de la lune et des étoiles ne parvient pas à pénétrer l’épaisseur des ténèbres : « Whose thickest boughes, and inmost entries are/ Not peirceable, to power of any starre ».

La forêt décrite dans l’épigramme est longée par l’Achéron, fleuve qui dans la mythologie grecque dérive de la rivière du Styx et sur laquelle Charon transportait en barque les âmes des défunts vers les Enfers. Cette forêt ténébreuse, envahie par des ébéniers connus pour leur teinte noire, est également habitée par des brebis malfaisantes, annonciatrices de mort. L’image négative de la brebis demande explication car elle apparaît étonnante compte tenu de la symbolique chrétienne qui associe le Christ à l’agneau, comme dans l’emblème *Ad Jesum Christum opt. Max*, 130) et les disciples à des brebis⁴, ce qui fait écrire à Valeriano que la brebis

¹ Image qu’il emprunte à Spenser dans *The Faerie Queene*, liv. I, Chant 1, VII, comme le remarque Alan Young dans « The Emblems of Henry Peacham : Implications for the Index Emblematicus ». *The European emblem : towards an index emblematicus*, éd. Peter M. Daly, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 107, n. 19.

² Henry Peacham, *Graphice*, *op. cit.*, p. 31.

³ *Œuvres complètes d’Ovide*, vol. 4, *op.cit.*, *Métamorphoses*, liv. I, pp. 5-7. C’est à Isidore de Séville, ecclésiastique espagnol du VII^e siècle, que l’on doit l’assimilation entre la forêt et la matière primordiale de l’univers dans le Livre XIII « De mundo et partibus » de son ouvrage *Etymologiarum sive Originum* : « The Greeks call the primary material of things *hyle* (“matter,” also “wood, woodland”), which is not formed in any way, but is capable of underlying all bodily forms ; from this material the visible elements (*elementum*) are formed, whence they took their name from this derivation. Latin speakers have named this *hyle* “matter” (*materia*, also meaning “wood”) because every unformed substance, of which something is made, is always called matter. Whence the poets have named it *silva* (lit. “woodland”), not inappropriately, because *materia* is connected with woods ». *The Etymologies of Isidore of Seville*, trad. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach et Oliver Berghof, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 272.

⁴ Jésus dit dans l’Évangile de Jean 10 : 11-14 : « Je suis le bon berger. Le bon berger donne sa vie pour ses brebis. [...] Mes brebis entendent ma voix ; je les connais, et elles me suivent ».

et l'agneau sont « la signification hieroglyphique d'innocence¹ ». Il semblerait qu'ici Peacham renvoie à la tradition antique des moutons noirs qui étaient sacrifiés pour Pluton, dieu des enfers chez les Romains², accentuant ainsi l'image mortifère de la forêt.

La vision de la forêt obscure chez Peacham semble associer la forêt inquiétante de Spenser et la forêt pétrarquiste, refuge pour l'âme. En effet, l'épigramme reformule les vers de Spenser dans *The Faerie Queene* :

Enforst to seeke some covert nigh at hand,
A shadie grove not farr away they spide,
That promist ayde the tempest to withstand :
Whose loftie trees yelad with sommers pride,
Did spred so broad, that heavens light did hide,
Not perceable with power of any starr :
And all within were pathes and alleies wide,
With footing worne, and leading inward farr :
Fair harbour that them seemes, so in they entred ar³.

Chez Spenser, la forêt n'est refuge qu'en apparence car, telle un labyrinthe trompeur, elle conduit par ses sentiers tortueux vers la tanière du monstre Erreur. Chez Pétrarque en revanche, la sextine 214 de son *Canzoniere ou Rerum vulgarium fragmenta* (1327-1368) raconte les promenades de l'âme dans une forêt ombragée, où elle s'exile volontairement hors du monde matériel⁴.

Forte de cette double tradition spensérienne et pétrarquiste, la forêt devient chez Peacham le lieu où se réfugie l'esprit prudent qui cache ses pensées dans les tréfonds de son

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. X, chap. XX, p. 187.

² « La coutume de sacrifier aux dieux des enfers des victimes noires, étoit généralement observée [...]. Une inscription [...] ordonne d'immoler au dieu Summanus, qui est Pluton, deux moutons noirs. On ornoit ces victimes de bandelettes, & d'especes de rubans noirs ; comme on en donnoit de blancs aux victimes des dieux celestes ; où il est à remarquer que le mot *cæruleus*, qui signifie un bleu foncé, se prend aussi très-souvent pour le noir dans les Poëtes, qui le mettent indifferemment pour une couleur de deuil ». Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, vol. 1, Paris, Florentin Delaulne, 1722, p. 155.

³ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, vol. 1, éd. Carol V. Kaske, Indianapolis, Hackett Pub. Co, 2006, liv. I, Chant I, 7, p. 8. Thomas Warton note que Spenser emprunta l'image d'une forêt où la lumière ne peut pénétrer au poète latin, Stace, dans son poème *Thébaïde*, X, 85 : « nulli penetrabilis astro, / Lucus iners » : « impénétrable à tout astre, / Un bois dormant ». John Milton, *Poems upon several occasions, English, Italian, and Latin, with Translations*, éd. Thomas Warton, Londres, James Dodsley, 1785, p. 107.

⁴ « Guard my state from those new beauties / which, breaking off my life's course, / have made me a dweller in the shady wood ». Giorgio Ficara, « The Perfect Woman in Boccaccio and Petrarch », *Petrarch and Boccaccio : the unity of knowledge in the pre-modern world*, éd. Igor Candido, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 309.

âme. Anne Barton remarque en effet que l'image de la forêt chez Peacham est un lieu psychologique :

Peacham's forest is Chaos, a classical region of hellish gloom, but it is also something more specifically Renaissance : a psychological place, the emblem of a mind that prudently hides its thoughts in darkness, allowing access to none¹.

La densité de la forêt comme métaphore des abysses de l'âme humaine rappelle la complexe topographie de l'intériorité qui se construit à la Renaissance. Gracián écrivait à ce propos qu'« [u]n cœur sans secret, c'est une lettre ouverte. Où il y a du fonds, les secrets y sont profonds, car il faut qu'il y ait de grands espaces et de grands creux, là où on peut tenir à l'aise tout ce qu'on y jette² ». L'épigramme est construite sur un contraste entre l'intérieur, clos et obscur, et l'extérieur associé à la lumière et aux regards perçants. Le lexique employé est prescriptif, comme le montre l'usage des modaux : « thou oughtst to be », « light should never see ». L'emblème s'adresse à un certain Silvius, qu'Anne Barton identifie comme étant un courtisan, invité à dissimuler son esprit comme dans une forêt épaisse³. Le regard des autres est donc perçu comme une menace face à laquelle seule une éthique de la dissimulation permet de survivre en tant qu'individu, surtout à la cour.

L'emblème *Per far denari* (205), (Figure 41), présente les différents rôles qu'endosse le courtisan pour pouvoir survivre à la cour. La *pictura* représente un visage féminin entouré de quatre masques plus ou moins grotesques : en haut on retrouve un masque masculin, à droite la tête d'un chien, en bas le masque d'un homme aux traits porcins⁴, et enfin à gauche la tête d'un sanglier. Pour son image, l'emblémiste a pu s'inspirer de l'emblème VI de Guillaume de la Perrière dans son *Théâtre des bons engins*, 1544⁵, ou de sa traduction anglaise donnée par

¹ Anne Barton, « The Wild Man in the Forest », *Comparative Criticism*, vol. 18, 1996, p. 25.

² Baltasar Gracián, *L'homme de cour*, trad. Amelot de la Houssaie, Paris, La veuve Martin et Jean Boudout, 1684, p. 117.

³ « In devising an impresa for the appropriately named "Silvius", Peacham counselled him [...] to realize the implications of his name ». Anne Barton, *op. cit.*, p. 24.

⁴ Au sujet des grotesques, Philippe Morel souligne : « Les géants, les corps à deux têtes, les visages avec un seul œil sont des erreurs "logiques" où la nature a péché par excès ou par défaut. Mais elle peut aussi confondre les espèces en prêtant à un homme des pattes de chèvre ou des oreilles de cheval ». Philippe Morel, *op. cit.*, chap. VI « L'hybride et le monstrueux », pp. 165-166.

⁵ L'épigramme de l'emblème de La Perrière est : « Masques seront, cy apres, de requeste, / Autant, ou plus qu'elles furent jamais. / Quand l'on souloit faire banquet ou feste, / L'on en usoit par forme d'entremetz. / Cheres seront par force désormais : / Car, à present, n'est homme qui n'en use, / Chascun veult faindre & colorer sa ruze, / Trahyson gist soubz beau & doulx langaige. / Merveille n'est si tout le monde abuze : / Car chascun tend à faulcer

Thomas Combe en 1593 dans *The Theatre of Fine Devices*. Dans l'épigramme anglaise, Combe met en garde contre les dissimulateurs et autres porteurs de masques qui abondent dans le monde : « you shall finde but few in any place, / That carrie not sometimes a double face¹ ».

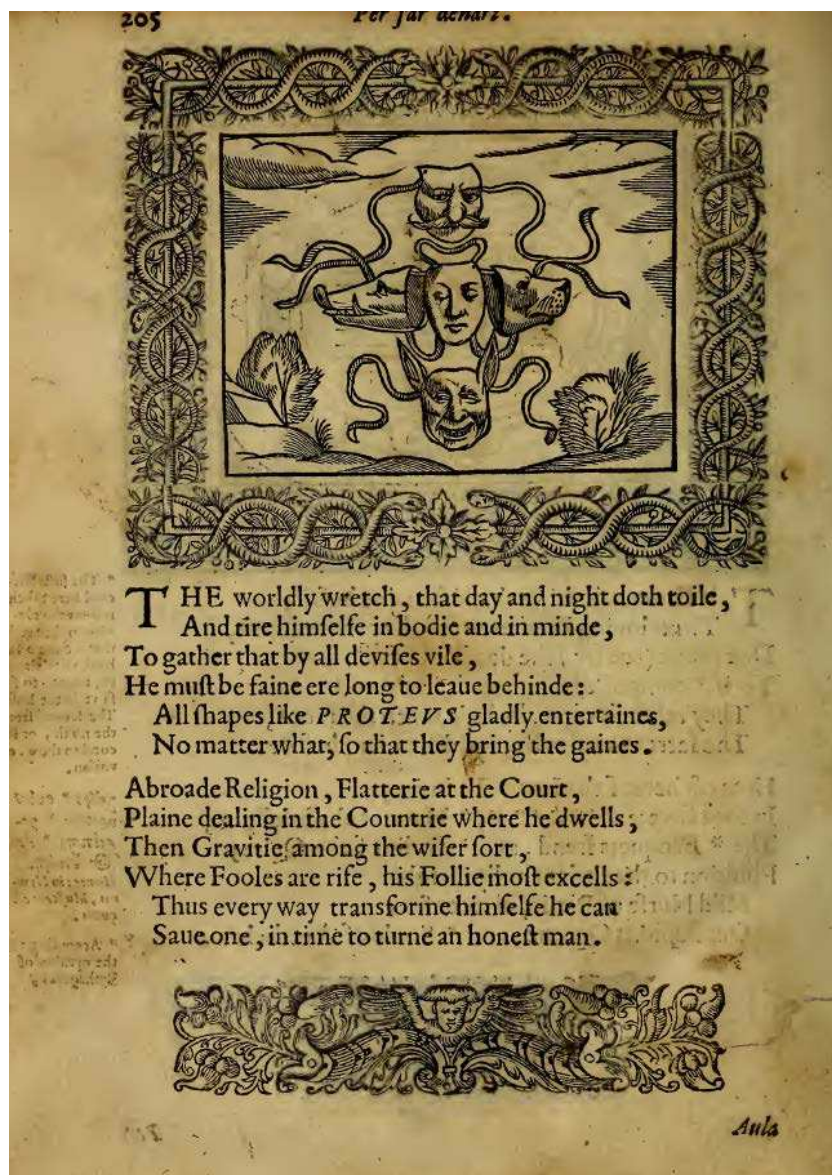


Figure 41 *Per far denari*, Livre II, 205

Contrairement aux représentations de La Perrière et de Combe où les masques sont essentiellement humains, chez Peacham, la figure humaine est liée à des figures animales. La

son visaige ». Guillaume de la Perrière, *Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes*, éd. Denis Janot, Paris, 1540.

¹ Guillaume de La Perrière, *The theater of fine devices*, trad. Thomas Combe, Londres, Richard Field, 1614, Emblème VI.

pictura n'est d'ailleurs pas sans rappeler la peinture de Titien que nous avons analysée plus haut et l'emblème plaide effectivement pour une interprétation de la dissimulation comme prudence. Le visage nu au milieu de l'emblème de Peacham a les yeux fermés et figure peut-être l'homme sans artifices, avant que ne viennent se superposer les masques du paraître. Le visage de l'homme moustachu pourrait signifier le masque du gentilhomme car la moustache, tout comme la barbe, est symbole de virilité, de vertu et de sagesse¹ à la Renaissance. Le chien signifie le flatteur et le bouffon². Le sanglier est un animal particulièrement féroce, « aspre & horrible³ », dira Valeriano. Les significations du porc sont nombreuses, l'animal pouvant signifier la couardise, le babillage, l'homme éloigné des bonnes mœurs, ou encore les délices de la luxure. Les Égyptiens, souligne Valeriano, « dénotoyent signamment les delices, friandises & la luxure par le pourceau⁴ », symbolique qui sied bien à la flagornerie mentionnée dans l'épigramme.

Le masque signale une frontière physique entre l'extérieur et l'intériorité qui demeure cachée, et l'épigramme montre que tous ces masques sont les différents déguisements que le pauvre hère (« wordly wretch ») porte afin de cacher son vrai visage pour espérer obtenir un gain, « per far denari ». Cette galerie de masques d'animaux et de figures humaines est associée à la figure de Protée⁵ (« All shapes like PROTEUS gladly entertaines »), qui renvoie à la métamorphose constante de l'homme dont l'identité devient alors problématique car insaisissable. La deuxième strophe de l'épigramme précise l'identité du « wordly wretch », à savoir le courtisan qui peut jouer plusieurs rôles en fonction de l'endroit où il se trouve et des personnes qu'il côtoie. Les masques et les déguisements établissent ainsi la cour comme décor scénique (« Where Fooles are rife, his Follie most excells »).

Les emblèmes *Nulli penetrabilis* et *Per far denari* montrent en somme la prudence comme art de dissimulation de l'être intérieur. Dissimuler ses pensées c'est également contrôler ses passions, vertu particulièrement utile en politique.

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXXII, chap. LI, p. 20.

² *Ibidem*, liv. V, chap. XX, p. 104.

³ *Ibidem*, liv. IX, chap. XX, p. 169.

⁴ *Ibidem*, liv. IX, chap. XIII, p. 165.

⁵ Protée apparaît dans la mythologie grecque. C'est une divinité marine dotée du don de prophétie et du pouvoir de se métamorphoser. Dans l'*Odyssée* d'Homère, pour échapper à Ménélas, Protée se métamorphose tour à tour en lion, en serpent, en léopard, en cochon et même en eau et en arbre.

Maîtrise des passions et manière d'être en public, la dissimulation s'invite dans la vie civile et politique à la Renaissance et est assimilée à une vertu. Les traités politiques insistent toujours sur le lien entre gouvernement des autres et maîtrise de soi. Un bon roi est celui qui, pour gouverner les autres, apprend en premier lieu à se contrôler lui-même. La tempérance est l'une des manifestations de la prudence que *Temperantia* (93)¹, (Figure 42), représente sous les traits d'une femme tenant une coupe dans la main gauche et une bride dans la main droite. La tempérance est présentée comme la plus importante des vertus car c'est elle qui modère les passions humaines et en bride les excès. La citation de Valère Maxime, donnée sous l'épigramme, va dans le même sens : « Nihil est tam præclarum, tamque magnificum, quod non moderatione temperari debeat² ».

Le lien entre tempérance et vertu politique s'effectue grâce à la référence paratextuelle au *Basilikon Doron* où Jacques conseille à son fils la bonne maîtrise de soi :

[Make] Temperance, Queene of all the rest within you. I meane not by the vulgar interpretation of Temperance, whiche only consists in *gustu & tactu*, by the moderating of these two senses : but I meane of that wise moderation, that first commanding your selfe, shall as a Queene, command all the affections & passions of your minde³.

Le quatrain latin placé sous l'épigramme reformule la citation du roi et présente les passions humaines comme aveuglant les hommes et les conduisant à leur perte :

Quæ rego virtutes placido moderamine cunctas
Affectusque potens sum Dea SOPHROSyne
Effrænes animi doceo cohibere furores,
Sustineo, abstineo, displicet omne nimis.

I who rule all virtues and feelings with [my] gentle reign am the mighty goddess Temperance (Sophrosyne). I teach mortals to restrain their blind passions. I hold back and I abstain⁴.

¹ La *pictura* est une variation à partir de *Temperanza* de Cesare Ripa, *Iconologia*, op. cit., p. 481.

² « Il n'est assurément rien de si beau, rien de si magnifique, qui n'ait besoin de la modération comme d'une règle salubre ». Nous empruntons la traduction à C. A. F. Frémion dans : Valère Maxime, *Faits et paroles mémorables*, vol. 2, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, liv. IV, chap. I, 9, pp. 28-29. Il y a toutefois de légères variations entre la citation donnée dans le paratexte et le texte original de Valère Maxime : « Nihil est tam præclarum aut tam magnificum, quod non moderatione temperari desideret ».

³ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. II, p. 137.

⁴ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 164.



HEERE *Temperance* I stand, of virtues, *Queene*,
 Who moderate all humane vaine desires,
 Wherefore a bridle in my hand is seene,
 To curbe affection, that too farre aspires:
 I'th other hand, that golden cup doth show,
 Vnto excesse I am a deadly foe.

For when to lustes, I loosely let the raine,
 And yeeld to each suggesting appetite,
 Man to his ruine, headlong runnes amaine,
 To frendes great greife, and enimies delight:
 No conquest doubtles, may with that compare,
 Of our affectes, when we the victors are.

Esqil: Doron.

Quæ rego virtutes placido moderamine cunctas
 Affectusque potens sum Dea SOPHROSYNÆ:
 Effrænes animi doceo cohibere furores,
 Sustineo, abstineo, displicet omne nimis.

Blanc: 161.

Nihil est tam præclarum, tamque magnificum, quod non moderatione
 temperari debeat.

Servire

Figure 42 *Temperantia*, Livre I, 93

Gouvernement de soi et gouvernement d'autrui vont de pair pour un roi. Pour Jon Snyder, il existe en effet un lien évident entre l'émergence de l'absolutisme et les injonctions au contrôle de soi, telles qu'elles sont développées dans les traités de miroirs aux princes :

Thoughts and passions were to be disguised by the prince for the purpose of dominating those of others. It cannot be a coincidence that the genre of advice-to-the-prince books grew as the absolutist states flourished : for the sovereign had the most visible role to play—as well as the most invisible one, many suspected—in the establishment and expansion of the state's authority¹.

¹ Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, op. cit., p. 109.

La remarque de Jon Snyder confirme l'idée que la maîtrise des passions s'accompagne nécessairement d'une dissimulation de ces mêmes passions qui ne peuvent être simplement supprimées. En tant qu'exemple pour ses sujets, le roi doit être capable de refréner ses pulsions et ses passions et à cet égard, « [l']Institution du Prince va apprendre à celui-ci à mener un premier combat contre soi-même¹ », comme le résume Isabelle Flandrois. En étant intériorisées, les passions sont enfouies au fond de soi.

Cette conception de la prudence comme maîtrise des passions, associée à l'identité, est l'une des préoccupations de la Renaissance². Les Humanistes prêtent en effet une attention nouvelle à la vie intérieure, aux sentiments et à leur partage avec autrui. L'intériorité, perçue comme mystérieuse, demandait à être explorée à la façon de Pétrarque, dans son *Secretum*³. Protestants et catholiques ont le même intérêt pour la profondeur de l'âme et demandent à élargir la « topographie de l'intériorité⁴ ». Émerge ainsi très vite la question de la dissimulation : faut-il révéler ses pensées les plus intimes ? Pour un protestant, faut-il révéler ses croyances aux prélats catholiques, au péril de sa vie⁵ ? Dans quelle mesure la dissimulation est-elle moralement justifiable ? Telles sont les questions qui agitent les penseurs comme Calvin, Pétrarque, Érasme ou encore Montaigne. Peacham s'en fait également l'écho dans son *Compleat Gentleman* (1622) :

[...] and though you heare the discourses of all, and listen to the charmes of some, discover your Religion or minde to none, but resembling the needle of the compasse, howsoever for a while moved or shaken, looke Northerly, be constant to one⁶.

Si la question se pose concernant la religion, à la cour, la question de l'identité, entre mise en scène et dissimulation, devient centrale pour les élites. L'identité devient dans ce

¹ Isabelle Flandrois, *L'institution du prince au début du XVII^e siècle*, op. cit., p. 154.

² John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance individualism*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 53. L'auteur note que si l'Antiquité et le Moyen-Âge ont un intérêt certain pour l'intériorité et la conscience de soi, le contexte des guerres de religions à la Renaissance conduit à une anxiété identitaire liée à la fragmentation des croyances religieuses qui mène à une plus grande méfiance et à l'exercice nécessaire de la prudence.

³ Le titre complet est : *De secreto conflictu curarum mearum*. Il s'agit d'une trilogie sous forme de dialogues avec Saint Augustin, rédigée vers 1347 et 1353, dans lesquels Pétrarque examine sa foi.

⁴ John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance individualism*, op. cit., p. 46.

⁵ Dans *The Acts and Monuments* (Londres, 1563), ouvrage sur l'histoire protestante et la martyrologie, publié quelques années seulement après la mort de Marie I, John Fox donne l'exemple de nombreux martyrs protestants qui hésitèrent à abjurer leur foi. Peacham fait référence à l'ouvrage de Fox dans la marge de l'emblème *Etiam hosti servanda* (135).

⁶ Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, op. cit., p. 237.

contexte malléable à souhait, pure construction, un « artefact culturel » en somme, pour reprendre la thèse de Greenblatt¹.

Cette pratique de la dissimulation est surtout développée à partir du XVI^e siècle par des penseurs tels que Giovanni Pontano² qui associe dissimulation et prudence en tant que raison pratique par l'adaptation aux circonstances, le contrôle de soi et de ses émotions. D'autres penseurs plus tardifs, comme Montaigne³, Juste Lipse⁴ ou encore Francis Bacon⁵ identifient dans la dissimulation les mécanismes de comportement social en réponse à une période de grands changements sociétaux et politiques.

L'expérience de l'identité à la Renaissance est avant tout celle d'un moi fragmenté, tiraillé entre essence et apparence, comme le révèle le monde de la cour, véritable « école ou [...] théâtre de la simulation et de la dissimulation⁶ ». La nécessité de paraître en public pour ce que l'on n'est pas produit une dichotomie entre l'être et le paraître qui se traduit par une pratique presque institutionnalisée de la dissimulation⁷.

¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning*, op. cit., pp. 256-257. Voir notre développement sur la théorie du *self-fashioning* chez Greenblatt dans l'introduction générale de notre thèse.

² *De Prudentia*, rédigé vers 1496-1498, fut publié à titre posthume en 1508. Pour Pontano, l'homme ne peut accomplir son potentiel de vertu que dans l'action. Or, la prudence, en tant qu'intellection sur l'action, est à la fois active et intellectuelle. Voir : Victoria Kahn, « Giovanni Pontano's Rhetoric of Prudence », *Philosophy & Rhetoric*, vol. 16 / 1, 1983, pp. 16-34.

³ *Les Essais*, 1580. Pour Montaigne, à la façon d'Aristote, la prudence est une vertu intellectuelle, mais la ligne de partage entre sagesse et prudence n'est pas aussi nette que chez Aristote. Montaigne estime que la prudence est un « savoir agir » face à la fortune, mais, contrairement à la prudence aristotélicienne, c'est une prudence consciente de sa fragilité face à la puissance de la fortune. Voir : Thierry Gontier, « Prudence et sagesse chez Montaigne », *Archives de Philosophie*, vol. 75 / 1, 2012, pp. 113-130. Ainsi que Francis Goyet, « Montaigne and the notion of prudence », in *The Cambridge companion to Montaigne*, éd. Ullrich Langer, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 118-141.

⁴ Dans son *De Constantia* (1583) et *Politica* (1589), Juste Lipse développe l'idée de *prudentia mixta* sur laquelle nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

⁵ *The Essays or Counsels Civil and Moral*, 1597. Voir notre développement un peu plus loin dans cette sous-partie.

⁶ Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto ; religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 13. La Bruyère dans un chapitre des *Caractères* (1688) dédié justement au monde de la cour, note qu'« un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux, et de son visage ; il est profond, impénétrable ; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments ». Cité dans : Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, op. cit., p. 22.

⁷ Dès l'ère élisabéthaine, la distinction entre la sphère publique et la sphère privée s'estompe en faveur de la première qui façonne l'individu, comme le résume très bien Michèle Vignaux : « [l']identité des Élisabéthains,

L'attention portée aux apparences conduit à une dissimulation de l'homme intérieur et de ses secrets les plus intimes. Ce repli vers l'intérieur du moi s'apparente à un mécanisme de défense et s'avère être une stratégie utile dans une société où le regard et les apparences jouent un rôle important. Les penseurs de l'époque préconisent ce que Jean-Pierre Chrétien-Goni appelle « l'engloutissement¹ » en soi. Le courtisan doit ainsi soigner son image, contenir ses pensées, les discipliner afin de correspondre à la représentation permanente attendue de lui. Cette relation à soi comme autre est au cœur de l'esthétique courtisane telle que définie par Castiglione et de l'aliénation du courtisan qui en résulte. Baltassare Castiglione, dans son *Livre du Courtisan* (1528), donne une idée de l'idéal du courtisan².

La dissimulation consiste donc en la production consciente d'une image et d'une représentation en accord avec les codes de la cour qui passe par le langage, les gestes, les habits et les actions. Aussi, le courtisan ne doit-il jamais faire paraître ses véritables émotions ou intentions. Il doit être l'ami, le confident et le secrétaire privilégié des princes. Ne pas exprimer ses émotions est une stratégie de survie là où les regards sont omniprésents et où être dans les faveurs du roi est un privilège précaire.

Il est à noter que chez Castiglione, la *sprezzatura* appartient à un art de la civilité et est donc une qualité de l'homme de cour. Pour Peacham, la dissimulation est perçue plutôt négativement comme la nécessité de se dissimuler derrière des faux-semblants dans une société qui oblige l'individu à devenir autre pour survivre. Le point de vue de l'emblémiste est moral et s'il convient que le moi peut être un refuge contre les agressions extérieures dans *Nulli penetrabilis*, il dénonce néanmoins la duplicité des courtisans qui peuvent endosser différents

construite à partir de l'expérience sociale et de la relation que l'individu entretenait avec ses fonctions dans la société, trouvait sa réalisation dans la participation à la réalité sociale, non en opposition à elle. L'ultime réalité de la personne était dans l'union des aspects privé et public, et des deux la dimension publique était légèrement plus importante dans la mesure où c'était elle qui, en tant que manifestation visible, révélait ce qui était autrement considéré comme inaccessible, enfoui au fond de la conscience. Ainsi, la réalité des individus était à chercher non dans le for intérieur mais à l'extérieur et en surface ». Michèle Vignaux, *L'invention de la responsabilité : la deuxième tétralogie de Shakespeare*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1995, p. 9.

¹ Jean-Pierre Chrétien-Goni, « *Institutio arcanæ* », *op. cit.*, p. 164.

² Il invente ainsi un néologisme, *sprezzatura*, habituellement traduit par « désinvolture », mais qui désigne en vérité beaucoup plus, comme il le suggère au Livre I, chapitre XXVI : « [...] je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait ou que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser ». Baldassare Castiglione, *Livre du Courtisan*, *op. cit.*, pp. 54-55.

rôles à l'envi dans *Per far denari*. Ce que dénonce Peacham c'est donc la dissimulation mensongère, celle qui simule ce qui n'est pas et qui obtient faveurs et services grâce aux faux-semblants, idée qui apparaît notamment dans l'emblème *Sapientiam, Avaritia, et Dolus, decipiunt* (197) où Minerve est prisonnière de la dissimulation et de l'avarice qui abondent dans le monde :

The love of Money, and Dissimulation,
Hold thee MINERVA tangled in their snare :
For now the world, is growne to such a fashion,
That those the wisest, that the richest are,
And such by whome the simpler should be taught,
Are in the net, like PALLAS soonest caught¹.

En effet, pour que la dissimulation prudente reste morale il faut y recourir avec parcimonie. Francis Bacon, dont le traité sur la dissimulation (1625) est postérieur à *Minerva Britanna*, reste la référence sur la question. Il distingue ainsi trois degrés dans ce qu'il appelle « l'art de voiler son moi » :

There be three degrees of this hiding and veiling of a man's self : the first, closeness, reservation, and secrecy ; when a man leaveth himself without observation, or without hold to be taken, what he is : the second dissimulation in the negative ; when a man lets fall signs and arguments, that he is not that he is : and the third, simulation in the affirmative ; when a man industriously and expressly feigns and pretends to be that he is not².

Pour Bacon, si le secret est moralement justifiable, la dissimulation est neutre du point de vue de la morale car elle permet de s'assurer de bien garder le secret : pour que les expressions du visage et la langue ne trahissent pas le secret, il faut sagement dissimuler la vérité. La simulation et la feinte sont quant à elles moralement condamnables, car si la dissimulation consiste à faire semblant que ce qui est n'est pas, la simulation consiste à faire comme si ce qui n'est pas était³, et s'apparente de fait à un mensonge. Il vaut mieux ainsi dissimuler que l'on est vraiment par des artifices de la représentation afin de cacher son véritable être, plutôt que de simuler ce qu'on n'est pas. Bacon conclut son traité en invitant à une utilisation parcimonieuse des stratagèmes énoncés, réservant l'usage de la simulation en dernier recours seulement :

¹ Pour une analyse détaillée de l'emblème, se référer au chapitre 2 de la troisième partie de notre thèse.

² Francis Bacon, *Essays and Wisdom of the Ancients*, eds. A. Spiers et B. Montagu, Boston, Little, Brown and Company, 1887, p. 79.

³ Dans son traité *De la dissimulation honnête* (1641), Torquato Accetto distingue ainsi entre la dissimulation et la simulation par cette définition simple mais éclairante : « On dissimule ce qui est, on simule ce qui n'est pas ». Cité dans : Jean-Pierre Cavaillé, *Dis/simulations, op. cit.*, p. 11.

« The best composition and temperature is to have openness in fame and opinion ; secrecy in habit ; dissimulation in seasonable use ; and a power to feign, if there be not remedy¹ ».

En présentant la dissimulation des pensées et la malléabilité de l'identité humaine, Peacham semble se faire le porte-parole de la réflexion sur la « dissimulation honnête » et la prudence. Dans les exemples que nous avons analysés, la dissimulation concernait les courtisans puisque *Nulli penetrabilis* est dédié à Silvius, un courtisan et *Per far denari* décrit la façon d'être à la cour. Du côté du roi, la légitimation de la dissimulation prend le nom de « raison d'État ».

3. La raison d'État : théorie politique de la dissimulation

Le *motto* de l'emblème *Ragione di stato* (22), semble être une référence directe à l'ouvrage de Giovanni Botero paru sous le même titre en 1589 et à la théorie de la raison d'État qu'il développe. Quelques remarques préliminaires sur la théorie de la raison d'État s'imposent afin d'apprécier la position de Peacham sur cette question.

Quand apparaît le concept de « raison d'État » au XVI^e siècle, il marque une rupture au sein de la théorie politique d'alors selon Michel Foucault², bien que les pratiques de la raison d'État, résumées par Tacite, remontent à l'Antiquité. Tacite devient la « bible de la raison d'État³ », car c'est surtout grâce à la relecture de son œuvre et au commentaire éclairé de Juste Lipse que la raison d'État est promue au rang de concept dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Si le terme de « raison d'État » a été attesté déjà chez Francesco Guicciardini⁴, c'est véritablement Giovanni Botero qui est le premier théoricien de la raison d'État. C'est lui qui en donne une définition précise dès les premières lignes de son ouvrage justement intitulé *Della*

¹ Francis Bacon, *Essays and Wisdom of the Ancients*, op. cit., p. 82.

² Michel Foucault écrit : « [...] cette raison d'État, elle a immédiatement été perçue à l'époque même comme une invention, comme une innovation en tout cas, et qui avait le même caractère tranchant et abrupt que la découverte, cinquante ans auparavant, de l'héliocentrisme [...] ». Michel Foucault, « Leçon du 8 mars 1978 », in *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France (1977-1978)*, éd. François Ewald, Alessandro Fontana et Michel Senellart, Paris, Seuil, 2004, p. 245.

³ *Ibidem*, p. 246.

⁴ Richard Tuck cite ainsi la phrase de Guicciardini « secondo la ragione ed uso degli stati » qui apparaît dans son *Dialogo del Reggimento di Firenze* (1521-1525) qui constitue selon lui le point de départ de l'utilisation du terme de « raison d'État », terme qui, vers les années 1540, fait déjà partie du vocabulaire courant comme l'atteste un discours de Giovanni Della Casa prononcé en 1547 devant Charles V. Voir Richard Tuck, *Philosophy and Government 1572-1651*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 39.

ragion di Stato (1589) : « L'État est une seigneurie solide sur les peuples et la raison d'État est la connaissance des moyens propres à fonder, conserver et accroître une telle seigneurie¹ ».

Néanmoins, la question de la paternité de la raison d'État fait débat au sein des spécialistes. Romain Descendre² note que Benedetto Croce³ et Friedrich Meinecke⁴ plaident en faveur d'une attribution de la théorisation de la raison d'État à Machiavel, tandis que les études récentes⁵ tendent à démontrer l'impossibilité chronologique de faire de Machiavel l'inventeur d'une pensée qui est le résultat d'événements qui lui sont postérieurs⁶.

Les théories de la raison d'État sont concomitantes avec l'apparition de l'absolutisme en Europe. L'instabilité politique de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle⁷ justifie la mise en place de moyens plus extrêmes afin d'assurer la conservation de l'État et de la paix civile. La centralisation de l'État conduit à « l'absorption du pouvoir dans la personne du prince⁸ » qui devient ainsi le seul dépositaire et garant du pouvoir.

Si la pratique de la dissimulation en société peut être condamnable au plan moral, en politique, la dissimulation trouve, avec la théorisation sur la raison d'État, une légitimité assumée à cause de son efficacité. Juste Lipse écrivait à ce sujet dans ses *Politiques* : « N'en déplaise à quelque belle âme qui s'exclamera "Que de la vie humaine soient bannies Simulation et Dissimulation". De la vie privée, certes, de la vie publique, non, car celui qui a en main toute

¹ Giovanni Botero, *De la raison d'État, 1589-1598*, éd. Pierre Benedittini et Romain Descendre, Paris, Gallimard, 2014, p. 67.

² Romain Descendre, *L'État du monde : Giovanni Botero entre raison d'État et géopolitique*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 89.

³ Benedetto Croce, *Elementi di politica*, Bari, G. Laterza & figli, 1925.

⁴ Friedrich Meinecke, *L'idée de la raison d'État dans l'histoire des temps modernes*, Genève, Librairie Droz, 1973.

⁵ Cesare Vasoli, « Machiavel inventeur de la raison d'État ? », in *Raison et déraison d'État : théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Yves Charles Zarka, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 43-66. Cesare Vasoli soulève ainsi l'anachronie en objectant que « l'expérience politique et humaine de Machiavel s'est déroulée avant la pleine affirmation de l'État moderne et, chose non moins importante, avant les événements, encore impensables pour l'auteur du *Prince*, qui ont contribué de manière déterminante à la naissance de la problématique centrale des auteurs de traités sur la raison d'État ». *Ibidem*, p. 50.

⁶ Machiavel lui-même n'utilise jamais le terme de raison d'État dans son œuvre bien qu'il constitue pour des penseurs de la raison d'État le point de départ de leur réflexion. Peter S. Donaldson, *Machiavelli and Mystery of State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 112.

⁷ Les guerres de religion en France (1562-1598), mais également la guerre de Trente Ans qui agitent l'Europe Centrale entre 1618 et 1648 font craindre pour la stabilité de l'État.

⁸ Jean-Pierre Chrétien-Goni, « *Institutio arcanæ* », *op. cit.*, p. 137.

la République ne saurait faire autrement¹ ». Le constat sans appel de Juste Lipse, pour qui simulation et dissimulation sont nécessaires, s'inscrit dans une réalité politique nouvelle à la fin du XVI^e siècle. La dissimulation passe d'un concept honni à une légitimation assumée. Les conceptions de la raison d'État sont construites en opposition à la théorie politique d'Aristote et à l'éthique de transparence augustinienne². La raison d'État se présente comme la légitimation de pratiques immorales ou amoraux pour assurer la conservation de l'État dans une période de tumultes civils et religieux. Ces pratiques regroupent surveillance, dissimulation, ruse, prudence mêlée et patience, concepts dont fait état l'emblème *Ragione di stato* de Peacham, qui nous sert de ligne directrice dans cette sous-partie.

3.1. Surveillance et espionnage

Selon les conceptions théologico-politiques de l'État, le roi est le guide spirituel et politique de ses sujets. La première forme de surveillance qu'il exerce en tant que docteur de l'âme de ses ouailles consiste à démasquer tous les stratagèmes du vice, comme le souligne l'emblème *Rex medicus patriæ* (30). Le « voir » est non seulement une vertu princière, mais un devoir :

A dragon lo, a Scepter grasping fast
Within his paw : doth shew a King should be
Like Æsculapius, ev'er watchfull plac't :
Amongst his subjects, and with skill to see,
To what ill humors, of th'infectious mind.
The multitude, are most of all inclind.

La vision est une habilité liée à la fonction royale : il faut être capable de voir jusque dans les pensées de ses sujets pour endiguer le vice avant qu'il ne se propage.

L'emblème *Vigil utrinque* (139), (Figure 43), s'adresse aux pasteurs protestants, mais le destinataire implicite est également le roi, chef de l'Église et de l'État.

¹ Cité dans : Rosario Villari, « Éloge de la dissimulation », *Les Dossiers du Grihl*, trad. Jean-Pierre Cavaillé, novembre 2009, p. 10.

² Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, op. cit., p. 107.

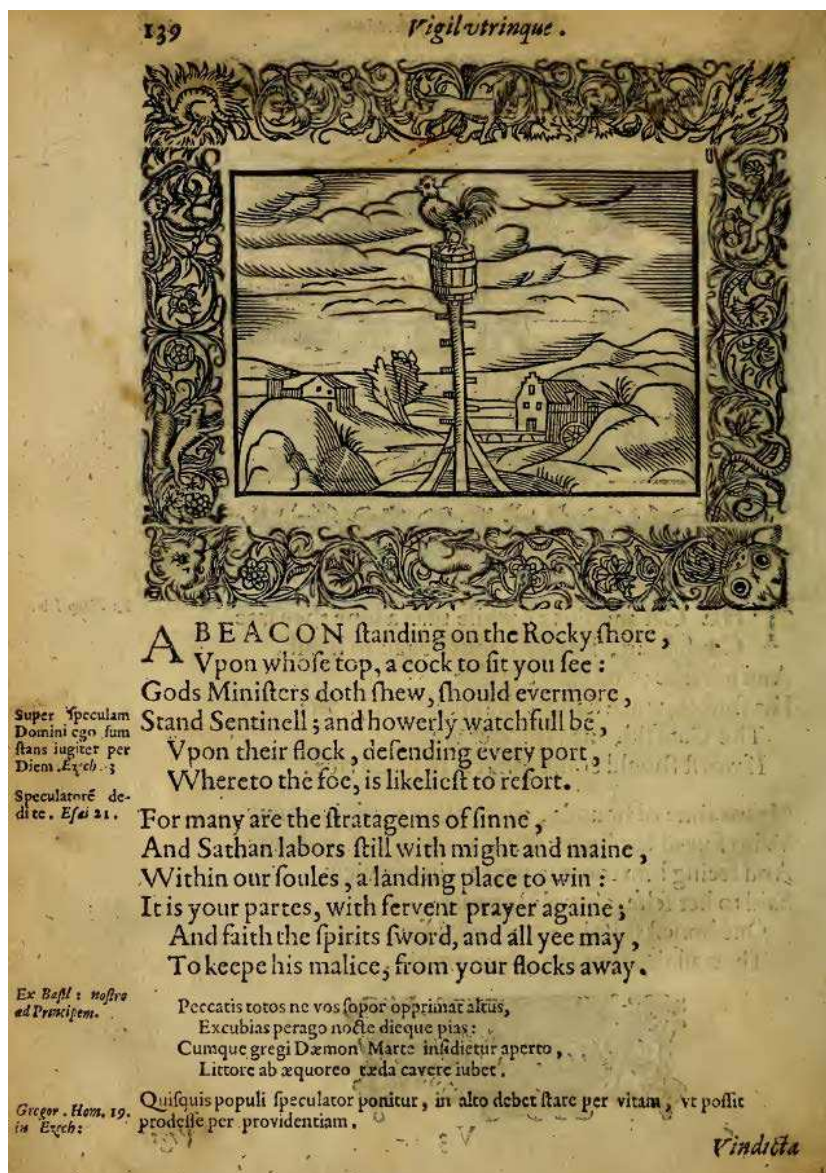


Figure 43 *Vigil utrinque*, Livre II, 139

Le souverain doit être comme une sentinelle¹, veillant toujours à la bonne santé morale de son royaume. Le coq, perché sur une tour de guet², est le symbole de la vigilance selon Valeriano qui, dans son hiéroglyphique de Mercure, le place à ses pieds car « lon mectoit le coc, marque de vigilance, pour monstrier que les marchands doivent estre vigilants, ne dormans

¹ La citation dans la marge de l’emblème *Vigil utrinque* (139) fait référence de façon erronée au Livre d’Ézéchiel, il s’agit en fait d’une citation du Livre d’Ésaïe 21 : 8 dont nous signalons en italiques la citation tronquée par Peacham : « *Je fais sentinelle pour le Seigneur ; et j’y demeure pendant tout le jour ; je fais ma garde, et j’y passe les nuits entières* ».

² Peacham semble avoir interverti les deux références bibliques puisque la citation « *Speculatorem dedi te* » n’est pas empruntée dans le Livre d’Ésaïe mais dans le Livre d’Ézéchiel 33 : 7 : « *vous êtes celui que j’ai établi pour servir de sentinelle* ».

pas toute la nuit¹ ». La construction verticale de la *pictura*, associée au thème de la vigilance, souligne la hiérarchie morale entre les gardiens de la foi, signifiés par le coq, et les ouailles qui peuvent être victimes à tout instant des stratagèmes du vice. La deuxième strophe de l'épigramme, fait de la surveillance des sujets un devoir moral :

It is your partes, with fervent prayer againe ;
And faith the spirits sword, and all yee may,
To keepe his malice, from your flocks away.

La même idée est exprimée par Grégoire le Grand dans la citation placée sous le quatrain latin : « Quisquis populi speculator ponitur, in alto debet stare per vitam, ut possit prodesse per providentiam² ».

Le quatrain latin lui-même insiste sur cette surveillance constante, jour et nuit, et sans repos :

Peccatis totos ne vos sopor opprimat altus,
Excubias perago nocte dieque pias :
Cumque gregi Daemon Marte insidietur aperto,
Littore ab æquoreo tæda cavere iubet.

Lest deep sleep overpower all of you in your sins, I keep a godly watch night and day. And when a demon threatens the flock with open hostility, a torch on the seashore bids [you] to beware³.

La dimension politique s'ajoute à la dimension morale de l'emblème car le quatrain latin est une reformulation d'un passage du *Basilikon Doron* dans lequel Jacques met en garde son fils contre le danger qui peut exister même parmi les hommes de foi qui l'entourent :

And when any of the spirituall things office-bearers in the Church, speaketh unto you any thing that is well warranted by the word, reverence and obey them as the heralds of the most high God : but, if passing that bounds, they urge you to embrace any of their fantasies in the place of Gods word, or would colour their particulars with a pretended zeale, acknowledge them for no other then vaine men, exceeding the bounds of their calling ; and according to your office, gravely & with authority redact them in ordour againe⁴.

À la lumière de cette référence, on comprend que la vigilance du roi ne doit jamais fléchir.

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. LIX, chap. XXII, p. 572.

² « Un homme établi comme guetteur du peuple doit donc se poster en un haut lieu par sa vie, afin de pouvoir exercer une utile surveillance ». Traduction que nous empruntons à Charles Morel dans : Grégoire Le Grand, *Homélies sur Ézéchiël*, vol. 1, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 453.

³ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Harleian, 1604, p. 76.

⁴ *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. I, pp. 49-51.

La surveillance morale exercée sur le peuple est une extension de l'œil de Dieu. Le symbolisme de l'œil associe en effet vision et pouvoir. L'œil surnaturel qui voit tout est celui de la divinité. L'œil de la Providence, habituellement représenté entouré de rayons de soleil et inscrit dans le triangle mystique de la Trinité, figure l'omniscience de Dieu : il voit tout, donc il sait tout, rien ne peut échapper ou être dissimulé à cet œil omniprésent et omniscient¹. La monarchie absolue, parce qu'elle revendique une relation privilégiée avec Dieu, opère un transfert des prérogatives divines de l'omniscience. Même si, idéalement, le roi doit tout voir lui-même, il s'entoure en réalité de conseillers qui seront ses yeux et ses oreilles, le don d'ubiquité n'appartenant qu'à Dieu.

Par la surveillance de ses sujets, le roi assure la santé morale du royaume car seul un monarque aux aguets peut se prémunir contre les dangers multiples qui pèsent sur la conservation de l'État. La surveillance est une stratégie politique de plus en plus assumée.

Pour assurer la conservation de l'État, le recours à la surveillance et à l'espionnage est conseillé par les penseurs de la raison d'État. L'information ainsi recueillie est primordiale pour la sauvegarde du pouvoir, comme l'atteste l'emblème *Ragione di Stato* (22), (Figure 44). La *pictura* de l'emblème est empruntée à l'édition de 1603 de l'*Iconologia* de Cesare Ripa (Figure 45)². Une constante iconographique dans les deux cas reste la représentation d'yeux et d'oreilles qui semblent incrustés dans l'étoffe du vêtement, signe de la surveillance exercée par le roi³. La glose de Ripa en donne une explication : les yeux représentent le contrôle exercé sur les territoires grâce à la surveillance des agents et conseillers du roi qui lui permettent de contrecarrer les séditions et les plans de ses ennemis.

¹ Dans la Bible, on trouve de nombreuses références au regard omniprésent de Dieu dont nous ne citons que quelques occurrences : « les yeux de l'Éternel, ton Dieu, sont continuellement sur lui, depuis le commencement de l'année jusqu'à la fin ». (Deutéronome, 11 : 12) ; « L'Éternel, du haut des cieux, regarde les fils de l'homme, pour voir s'il y a quelqu'un qui soit intelligent, Qui cherche Dieu ». (Psaume 14 : 2) ; « ton Père, qui voit dans le secret ». (Matthieu 6 : 4) ; « Nulle créature n'est cachée devant lui, mais tout est à nu et à découvert aux yeux de celui à qui nous devons rendre compte ». (Hébreux 4 : 13).

² Cesare Ripa, *Iconologia*, *op. cit.*, pp. 426-428.

³ Dans la glose d'*Iconologia* (1603), on peut lire l'explication donnée par Ripa : « Si rappresenta con la veste di colore torchino contesta d'occhi, et d'orechie, per significare la gelosia, che tiene del suo dominio, che per tutto vuol haver occhi, & orecchie di spie, per poter meglio guidare i suoi disegni, & gl'altrui troncure ». *Ibidem*, p. 427. Jean Beaudoin, en donne une traduction, bien que quelque peu inexacte et tronquée : « Sa juppe pleine d'yeux & oreilles nous représente la jalousie, qui pour mieux acheminer ses desseins, & retarder ceux des autres, veut tout voir, tout ouïr ». Cesare Ripa, *Iconologie*, *op. cit.*, part. I, p. 211.

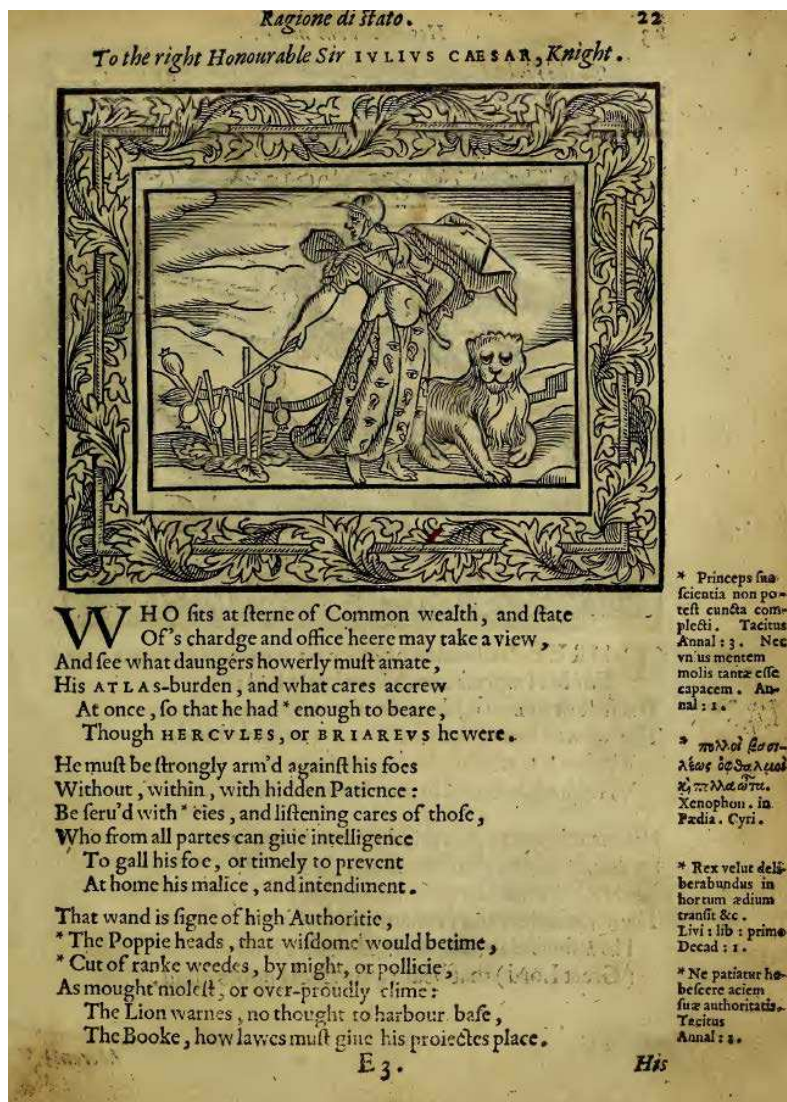


Figure 44 *Ragione di stato*, Livre I, 22

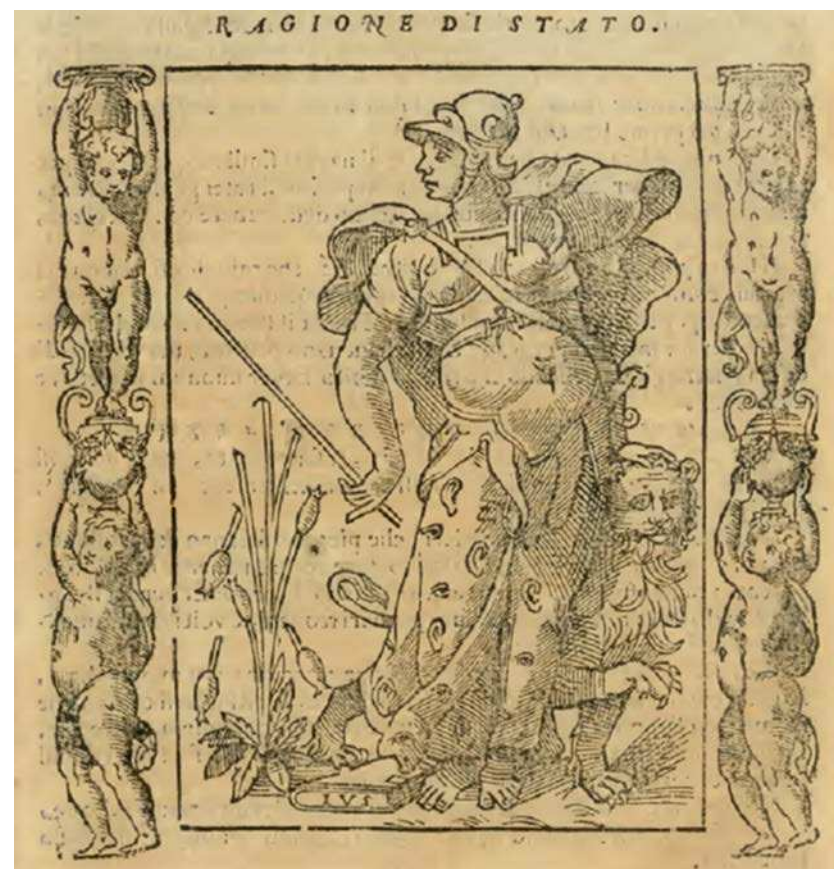


Figure 45 *Ragione di Stato*, Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603

Outre la référence à Ripa, l'intertexte pictural est ici évident : il s'agit du portrait de la reine Élisabeth, dit « The Rainbow Portrait », attribué à Marcus Gheerærts le Jeune¹ et peint vers 1600, dans lequel on retrouve les yeux et les oreilles parsemés sur les vêtements de la reine, symbolisant ainsi son omniscience (Figure 46).

La conception de la raison d'État chez Peacham est fortement marquée par la lecture de Juste Lipse comme en témoigne le paratexte de l'emblème *Ragione di stato*, véritable palimpseste où les citations de Tacite et Xénophon sont toutes tirées du Livre III, chapitre II des *Politiques* de Juste Lipse, sans que Peacham ne cite toutefois ses sources. Le paratexte plaide pour la délégation d'une partie du pouvoir de surveillance à des tiers. L'œil du roi, prolongement de l'œil divin, prend la forme d'espions et de messagers qui agissent en secret pour son compte². Le chapitre de Juste Lipse est justement dédié à la vertu de prudence en politique et se propose de montrer au prince comment accéder à cette sagesse pratique. La citation de Tacite, que Peacham trouve chez Juste Lipse également, est tirée du livre III de ses *Annales* et souligne que tout roi a besoin de l'assistance d'espions pour gouverner : « Princeps sua scientia non potest cuncta complecti³ ». La deuxième citation de Tacite souligne que nul ne possède le don d'omniscience, ce qui rend donc légitime l'utilisation d'espions : « Nec unius mentem esse tantæ molis capacem⁴ ».

¹ La peinture est également attribuée à Isaac Oliver.

² Giovanni Botero met en garde les princes contre les espions et estime qu'« il est nécessaire que les princes écoutent ou qu'ils voient les choses par eux-mêmes, parce que toutes les autres façons de faire sont plus ou moins corruptibles, comme les officiers eux-mêmes. Les façons de tromper un prince qui ne se sert que des yeux et des oreilles d'autrui, et les artifices permettant de lui faire prendre des vessies pour des lanternes sont si nombreux qu'il n'est pas possible humainement de se défendre de tous ». Giovanni Botero, *De la raison d'État, 1589-1598*, *op. cit.*, liv. I, chap. XVII « Contenir les magistrats dans leur office », p. 101.

³ Notons que la citation originale de Tacite est « neque posse principem sua scientia cuncta complecti », « Il est impossible que la pensée du prince embrasse toutes choses » Traduction tirée des *Œuvres complètes de Tacite*, vol. 1, *op. cit.*, *Annales*, liv. III, LXIX, p. 210. La citation chez Juste Lipse diffère très légèrement de la note de Peacham : « Princeps sua scientia non posse cuncta complecti » : « A Prince cannot cover everything by his own knowledge ». Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, p. 350-351.

⁴ « Nor is the mind of a single person equal to such a burden ». *Ibidem*. La citation qu'emprunte Peacham est une reformulation de Juste Lipse d'un passage de Tacite : « Solam divi Augusti mentem tantæ molis capacem » : « Le génie du divin Auguste pouvait seul soutenir un si grand fardeau [celui de gouverner] ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Tacite*, vol. 1, *op. cit.*, *Annales*, liv. I, XI, p. 15. La citation de n en grec, également dans le paratexte de l'emblème, apparaît dans le même chapitre chez Juste Lipse : « [But a king must have] many eyes, and many ears ».

Figure 46 *The Rainbow Portrait*, Marcus Gheeraerts le Jeune, 1600. Huile sur toile, 127x99.1 cm.
Hatfield House

Le panoptisme induit par la délégation des regards conduit à une société de surveillance, comme l'a montré Michel Foucault. À la façon de la prison idéale imaginée par le juriste anglais Jeremy Bentham, la société du XVII^e siècle semble s'organiser sur le mode de la surveillance, avec à sa tête le monarque. Le système disciplinaire parfait permettrait, selon Michel Foucault, à un seul regard de tout voir en permanence : « un point central serait à la fois source de lumière éclairant toutes choses, et lieu de convergence pour tout ce qui doit être su : œil parfait auquel rien n'échappe et centre vers lequel tous les regards sont tournés¹ ». Par analogie, le roi

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003, p. 176.

constitue le centre du royaume, lui-même devenu un univers panoptique. Il est à la fois le centre des regards et Argus, doté de mille yeux et oreilles.

On peut remarquer par ailleurs que si l'étoffe portée par les personnages allégoriques à la fois chez Ripa, Peacham et Marcus Gheerærts le Jeune, est tissée d'yeux et d'oreilles, les bouches ne sont pas représentées, signe que la surveillance ne peut se faire que sur le mode du secret et du silence. Cela ne veut cependant pas dire que les sujets ne doivent pas se savoir surveillés ; au contraire, selon Foucault, l'existence d'un système de surveillance doit être connu de tous, car c'est dans sa visibilité que le système judiciaire est le plus efficace. Ce sont les techniques de surveillance, ainsi que les informations recueillies, qui ne doivent pas être révélées. La surveillance, activité secrète et pourtant connue de tous, est donc bien l'un des outils de la raison d'État. À cela s'ajoute la ruse, autre concept central de cette théorie politique.

3.2. *La ruse*

La ruse est un autre concept central dans la théorie de la raison d'État qui rend légitime le divorce entre éthique et politique. Machiavel est la référence centrale pour l'usage de la ruse en politique. Lorsque Machiavel écrit son traité *Il Principe*¹, l'Italie connaît une époque de bouleversement dans la manière de gouverner². Confronté à des circonstances exceptionnelles, le prince doit « ne pas s'écarter du bien, s'il le peut, mais savoir entrer dans le mal, y étant contraint³ ». Cette affirmation, qui valut à Machiavel des critiques acerbes, est la conclusion de sa réflexion sur la conduite politique du prince qui doit se calquer sur celle du renard et du lion. Le monarque, « mi-bête mi-homme⁴ », doit user de la ruse du renard mais aussi de la force et de la violence du lion pour assurer la conservation de son pouvoir. Machiavel va encore plus loin dans sa réflexion sur la tromperie en insistant sur l'apparence de vertu dont le prince doit

¹ *Il Principe* fut rédigé vers 1513 mais fut publié *post mortem* en 1532. Le contexte de publication de l'œuvre est à prendre en considération. L'Italie de la Renaissance est morcelée en d'innombrables royaumes. Machiavel dédicace *Il Principe* à Laurent de Médicis, dans l'espoir de voir un jour l'Italie unifiée en un grand pays.

² Cristina Ion précise le contexte et note qu'un « double renversement est ainsi opéré : sur le plan épistémologique, le savoir politique se détache de la connaissance des fins pour se recentrer sur les choses telles qu'elles sont ; sur le plan du gouvernement, le choix de la vertu s'efface au profit des méthodes occultes imposées par la nécessité. Lorsque le monde politique s'obscurcit, il revient aux hommes prudents de savoir déceler la vérité derrière le voile des apparences. [...] L'idéal de maîtrise remplace l'idéal de perfection et promeut le secret dans toutes ses variantes (simulation, dissimulation, mystère) comme moyen de gouverner ». Cristina Ion, « L'envers du pouvoir. », *Cités*, 2006, p. 85.

³ Nicolas Machiavel, *Œuvres, op. cit., Le Prince*, chap. XVIII, p. 154.

⁴ *Ibidem*.

faire montre, plutôt que sur ses qualités intrinsèques. Un prince ne doit pas nécessairement posséder toutes les vertus, contrairement au souverain idéal des miroirs aux princes, mais seulement donner l'apparence de les avoir. Ce comportement est nécessaire en raison de la méchanceté des hommes¹. En somme, le prince a recours à la ruse et à la tromperie et peut emprunter la voie du mal, par nécessité toutefois².

Ragione di stato (22) fait écho à la théorisation de la ruse proposée par Machiavel et s'apparente à une véritable leçon de politique en image qui s'adresse aux gouvernants :

Who sits at sterne of Common wealth, and state
Of's chardge and office here may take a view,
And see what daungers howlerly must amate

La *pictura* de l'emblème fait référence à l'accueil que réserva Tarquin, roi de Rome, à l'émissaire envoyé par son fils, Sextus, qui lui demandait conseil pour tromper les Gabiens. Dans la première décade de son *Histoire romaine*, Tite-Live raconte cette entrevue entre Tarquin et l'émissaire :

Tarquin ne prenait pas peut-être une entière confiance dans cet agent, il ne lui fit point de réponse verbale ; *il passe avec lui dans son jardin ; et là, tout en se promenant d'un air pensif et sans rien dire*, il abat, dit-on, avec sa canne les têtes de pavots qui s'élevaient au-dessus des autres³.

L'anecdote racontée par Tite-Live est signifiante car la réponse non verbale de Tarquin est pleine de symbolisme et se suffit à elle-même : pour prendre la ville de Gabies, ancienne ville du Latium située non loin de Rome, Sextus doit faire tomber les têtes de ses principaux dirigeants. Contrairement à ce que l'on voit dans l'emblème de Ripa, la figure allégorisant la raison d'État chez Peacham ne se contente pas de pointer vers les coquelicots, elle les frappe de son bâton, l'émblémiste choisissant une représentation beaucoup plus littérale du texte de

¹ « Si les hommes étaient tous bons, ce précepte ne serait pas bon ; mais, comme ils sont méchants et n'observeraient pas leur parole envers vous, vous non plus n'avez pas à l'observer envers eux ». *Ibidem*.

² « Il faut comprendre qu'un prince », explique Machiavel, « et surtout un nouveau prince, ne peut observer toutes les choses pour lesquelles les hommes sont jugés bons, étant souvent contraint, pour maintenir son pouvoir, d'agir contre sa parole, contre la charité, contre l'humanité, contre la religion ». *Ibidem*.

³ Nous signalons en italique la citation tronquée par Peacham : « rex, velut deliberabundos ; in hortum ædium transit &c ». Traduction que nous empruntons à Adolphe Dureau De Lamalle dans : *Histoire romaine de Tite-Live : première décade*, vol. 1, Paris, Michaud Frères, 1810, pp. 188-189.

Tite-Live. On peut noter également l'oubli¹ (volontaire ?) du livre des lois, évoqué dans la glose et qui apparaît bien chez Ripa. Son absence peut être interprétée comme la possibilité de contrevenir aux lois écrites si cela sert l'État, ce privilège n'étant bien sûr réservé qu'au roi, source et représentant de la Loi.

Pour assurer la conservation de l'État contre ses ennemis, le roi doit se montrer fort² et intraitable (« He must be strongly arm'd against his foes ») et peut même recourir à la duplicité et à la ruse, comme le signale l'expression « hidden Patience » dans la deuxième strophe de l'épigramme. Le champ lexical du temps est également à remarquer dans l'emblème dans la mesure où il associe prudence et prévoyance. Il appartient au prince, en se fondant sur les informations recueillies, d'anticiper les actions de ses ennemis.

L'utilisation de la ruse, associée à la prudence, forme le substrat thématique de trois autres emblèmes à portée politique, *Ex malis moribus bonæ leges* (34), *Tandem Divulganda* (38) et *Patientia læsa furorem* (71), dans lesquels on retrouve l'expression « cunning skill ». En anglais, « cunning » est polysémique. Du moyen anglais *cunnen*, « cunning » est d'abord une forme archaïque du verbe « know » selon l'*Oxford English Dictionary*. Les quatre premières entrées données par l'*OED* vont dans ce sens : « Possessing knowledge or learning, learned ». La cinquième entrée fait référence au sens plus dépréciatif de « cunning » : « In bad sense : Skilful in compassing one's ends by covert means ; clever in circumventing ; crafty, artful, guileful, sly » (*OED*). Il nous faut donc considérer les deux interprétations dans l'expression « cunning skill » utilisée par Peacham dans notre analyse de ces trois emblèmes.

L'emblème *Ex malis moribus bonæ leges*³ (34), (Figure 47), est dédié à Sir Francis Bacon, qui occupait le poste d'avocat-conseil de Jacques I^{er} au moment de la publication de

¹ Pour Alan Young, cet oubli est certainement dû au fait que la gravure fut finie avant l'épigramme : « [...] oddly the book is not in Peacham's illustration, a fact which may suggest that he prepared the woodcut before he completed the poem ». Alan R. Young, *Henry Peacham, op. cit.*, p. 54.

² La note marginale attribuée à Tacite plaide pour un État fort qui ne laisse pas son autorité s'émousser : « Ne patiathebescere aciem suæ auctoritatis ». La citation est en réalité tirée des *Catilinaires* de Cicéron, que Peacham a pu emprunter au Livre IV, chapitre IX chez Juste Lipse : « Qui per segnitiam potius quam clementiam, patiathebescere aciem suæ auctoritatis ? » : « Who, by sluggishness rather than by clemency lets the blade of his authority go blunt ? ». Juste Lipse, *Six books of politics, op. cit.*, pp. 426-427.

³ Le *motto* semble être une reformulation d'un passage des *Saturnales* de Macrobie (Livre II) : « Vetus verbum est : "Leges, inquit, bonæ ex malis moribus procreantur" » : « Il y a un vieil adage : "Les bonnes lois naissent des mauvaises mœurs" ». *Œuvres de Macrobie*, vol. 1, trad. Henri Descamps, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1845, pp. 368-369. La maxime de Macrobie est également le titre de l'adage 961 d'Érasme qui en donne une explication :

Minerva Britannia. Les superlatifs utilisés dans la dédicace témoignent de l'admiration que lui portait l'émblémiste : « the most judicious, and learned ».

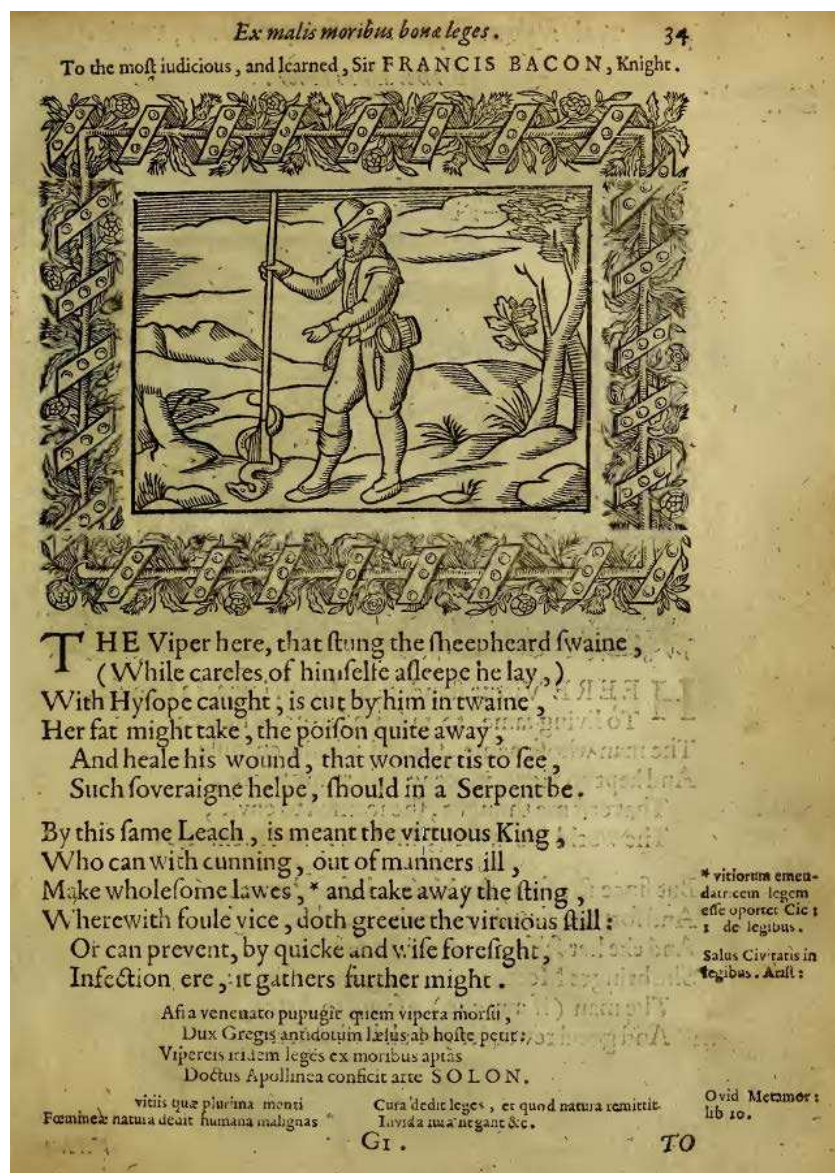


Figure 47 *Ex malis moribus bonæ leges*, Livre I, 34

L'emblème est construit autour de la métaphore de la vipère dont la morsure peut être soigné par le sang de l'animal. En cela consiste tout le paradoxe du *motto* : quelque chose de

« Car de même que nous n'aurions pas besoin des remèdes des médecins si nous ne souffrions pas de maladies, de même nous n'aurions pas besoin de faire des lois si nous ne menions pas notre vie tout de travers ». Érasme, *Les Adages*, vol. 1, éd. Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2013, pp. 701-702.

venimeux et mortel peut avoir des vertus curatives¹. La *pictura* représente un berger qui tue une vipère, en la coupant par le milieu à l'aide d'une pelle en bois.

Les *picturae* de 1603 (Figure 50) et de 1604 (Figure 49) sont identiques, le personnage semble jeune et il transperce le serpent à l'aide d'une lance. Dans la version coloriée de 1610² (Figure 48), le personnage apparaît plus âgé et regarde le lecteur, le chapeau ressemble davantage à celui qui figure sur la version publiée et la lance des versions précédentes devient un bâton de berger.

Figure 50 *Ex malis moribus
bonæ leges*, Livre II, 10,
MS Rawlinson, 1603

Figure 49 *Ex malis et
bona*, Livre II, 12, MS
Harleian, 1604

Figure 48 *Ex malis moribus
bonæ leges*, Livre II, 8, MS
Royal, 1610

Dans la version publiée de l'emblème, le personnage semble plus âgé encore puisqu'à la moustache s'ajoute également une barbe, et il porte une sorte de récipient à la ceinture, qui sert peut-être à recueillir le venin du serpent. La forme du serpent, associé au bâton du berger, rappelle le bâton d'Asclépios, (équivalent grec d'Esculape, dieu de la médecine), autour duquel s'enroule une couleuvre. Ce bâton est utilisé comme symbole de la médecine et on s'y réfère comme le « caducée d'Asclépios » ou « caducée médical ». La forme du chapeau ressemble à

¹ Dans son traité *The valley of varietie*, Peacham consacre le cinquième chapitre à plusieurs exemples de guérison dans le cas d'empoisonnements, « Of many who having received Poyson, have not onely miraculously escaped, but been thereby cured of (else) incurable Diseases ». À propos de la vipère, il écrit : « [...] I here observe two remarkable Arguments of Gods divine goodnesse ; the one is, That there is nothing so ill created by God to punish sinnfull man withal, whereunto there is not some commoditie adjoined. The Viper is the most venomous creature that is, but yet it is not onely good against the Leprosie, but in *Treacle*, (which is made of the flesh of Vipers) it is the most excellent Receipt that is against all poysons. [...] The other is [...] the Divine Providence oftentimes disposeth of things ill meant by malicious man, to wholesome and good ends [...] ». Henry Peacham, *The valley of varietie or, Discourse fitting for the Times, Containing very Learned and rare Passages out of Antiquity, Philosophy, and History*, Londres, James Becket, 1638, pp. 43-44.

² Faute d'avoir pu reproduire les couleurs, A. Young, décrit l'image : « A shepherd in a brown hat, red jacket, and blue breeches impales a blue snake with his crook ». Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Royal, 1610, p. 154.

celle que l'on associe habituellement à Francis Bacon, notamment grâce aux deux portraits de Paul van Somer et de Simon van de Passe, tous deux datant de 1617.

L'épigramme anglaise mêle ruse, prévoyance et prudence comme moyens aux mains d'un monarque vertueux pour prévenir et soigner le vice. Le champ lexical de la maladie n'est pas sans rappeler la topique du roi médecin de la nation, développée dans l'emblème *Rex medicus patriæ* (30) analysé dans le premier chapitre de cette partie. Il faut donc un roi à la fois vertueux (« virtuous king ») et rusé (« with cunning ») pour mener son peuple dans le droit chemin et redresser les vices. C'est grâce à sa bonne connaissance des « symptômes » du vice que le roi peut prévenir la propagation de l'infection morale. Il n'est pas anodin que le symbole choisi par Peacham soit le serpent, associé dans la Bible à la tentation et à la ruse. La ruse n'est cependant pas incompatible avec la vertu. Dans l'un de ses sermons, Jésus invite ses fidèles à être « prudents¹ comme les serpents et simples comme les colombes », (Matthieu 10 : 16). Valeriano note également que le serpent est symbole de subtilité et de prudence et rappelle que Moïse le considérait comme « le plus prudent de toutes les bestes brutes : c'est un animal divers en mouvement, toujours prest à se défendre, cognoissant bien comment il se doit venger de son ennemy² ».

Le quatrain latin, qui glose une citation du *Basilikon Doron*³, encourage le souverain à utiliser les mêmes moyens que ceux de ses ennemis pour pouvoir les défaire, car pour tuer un serpent, il faut en devenir un soi-même :

Afra venenato pupugit quem vipera morsu,
Dux Gregis antidotum laesus ab hoste petit :
Vipereis itidem leges ex moribus aptas
Doctus Apollinea conficit arte SOLON.

A shepherd of his flock who has been wounded by an African snake's poisonous bite seeks, thus wounded, and antidote from the enemy. Likewise, a Solon, instructed in Apollo's art, fashions laws fitted to snake-like behaviour⁴.

¹ Plusieurs traductions proposent « rusés » pour traduire le latin *prudentes* : « Estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbæ ».

² Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XIV, chap. XXXV, p. 282.

³ « I remit the making of them to your owne discretion, as yee shall finde the necessitie of new-rising corruptions to require them : for *Ex malis moribus bonæ Leges* ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. II, p. 58.

⁴ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 154.

Dans l’emblème *Ex malis moribus bonæ leges* (34), « cunning » a donc bien le sens de « ruse », sens confirmé par la dédicace à Francis Bacon. En effet, ce dernier disserte sur l’art de la ruse dans ses *Essais* (1597) dans un chapitre justement intitulé « Of Cunning ». Bacon fait ainsi de la ruse un art de l’habileté¹ qui ne doit pas être confondu avec la sagesse, car rien n’est plus nuisible qu’un homme rusé qui passe pour un sage selon lui².

L’épigramme d’*Ex malis moribus bonæ leges* conjugue bien ruse, prévoyance et sagesse, « by quicke and wise foreshight », confirmant ainsi l’idée que la ruse est élevée au rang d’instrument politique pour faire respecter la Loi³.

L’association entre la ruse et la prudence rappelle la notion de « prudence mêlée » (*prudentia mixta*) théorisée par Juste Lipse. La théorie de la raison d’État s’accompagne en effet d’une redéfinition de la prudence aristotélicienne. La *prudentia mixta* dérive du constat que le mal gît au cœur de l’homme et que vice et mensonge sont omniprésents. Le prince a le devoir d’assurer l’ordre et le salut public ; il est donc légitime qu’il recoure à tous les moyens pour s’acquitter de sa charge, même ceux qui vont contre la morale. La ruse vient ainsi se mêler à la prudence, comme un vin que l’on couperait avec de l’eau⁴. Prudence et dissimulation deviennent donc des concepts interchangeables. Louis Machon, apologiste de Machiavel, proche du cardinal de Richelieu, remarquait à propos des deux notions : « quand on veult faire une vertu de la dissimulation, on l’appelle prudence ; et quand on veult en faire un vice on lui rend son premier nom, avec un petit motif, et quelque accent d’aigreur, de plainte, et d’accusation⁵ ».

¹ « We take *Cunning* for a sinister, or crooked wisdom : and certainly there is a great difference between a cunning man and a wise man, not only in point of honesty, but in point of ability ». Francis Bacon, *Essays and Wisdom of the Ancients*, op. cit., p. 153.

² « But these small ware and petty points of cunning are infinite, and it were a good deed to make a list of them ; for that is nothing doth more hurt in a state than that cunning men pass for wise ». *Ibidem*, p. 158.

³ La citation d’Aristote, située dans la marge de l’emblème, est tirée de son traité sur la *Rhétorique* : « Salus Civitatis in legibus » et fait de la Loi le fondement de la République. La citation d’Aristote est en réalité une reformulation latine par Juste Lipse du texte grec d’Aristote : « nam in legibus salus civitatis sita ». Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., liv. II, chap. XI, pp. 322-323.

⁴ Image que l’on trouve chez Juste Lipse : « Le vin ne laisse d’estre vin, encore qu’on y mesle un peu d’eau : & la Prudence ne perd son nom, pour estre arrousee de quelques gouttes de finesse ». Juste Lipse, *Les politiques*, trad. Simon Gouart, Genève, Jehan Le Preux, 1594, p. 367.

⁵ Louis Machon, *Apologie pour Machiavel en faveur des Princes et des Ministres d’Estat*. (Paris, 1643) Cité dans : Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, op. cit., pp. 229-230, n. 19.

Tandem divulganda (38), (Figure 51), présente également l'usage de la ruse en matière de gouvernement et l'emblème se construit sur la dialectique du voilement et du dévoilement. La clé ailée trône au milieu de la *pictura* pour signifier la nécessité de garder secrètes les affaires de l'État¹. Celles-ci sont d'une importance capitale, comme le montre l'association entre « affaires of state » et l'adjectif « weighty », expression similaire à celle que l'on trouve dans *Salomonis prudentia* (40), « In weightiest matters, and affaires of state ». C'est avec sagesse et ruse (« cunning skill ») qu'il faut appréhender les affaires politiques car c'est la sûreté de l'État qui est en jeu. Pour autant, note l'emblémiste, malgré tous les efforts, les secrets d'État finissent par s'envoler.

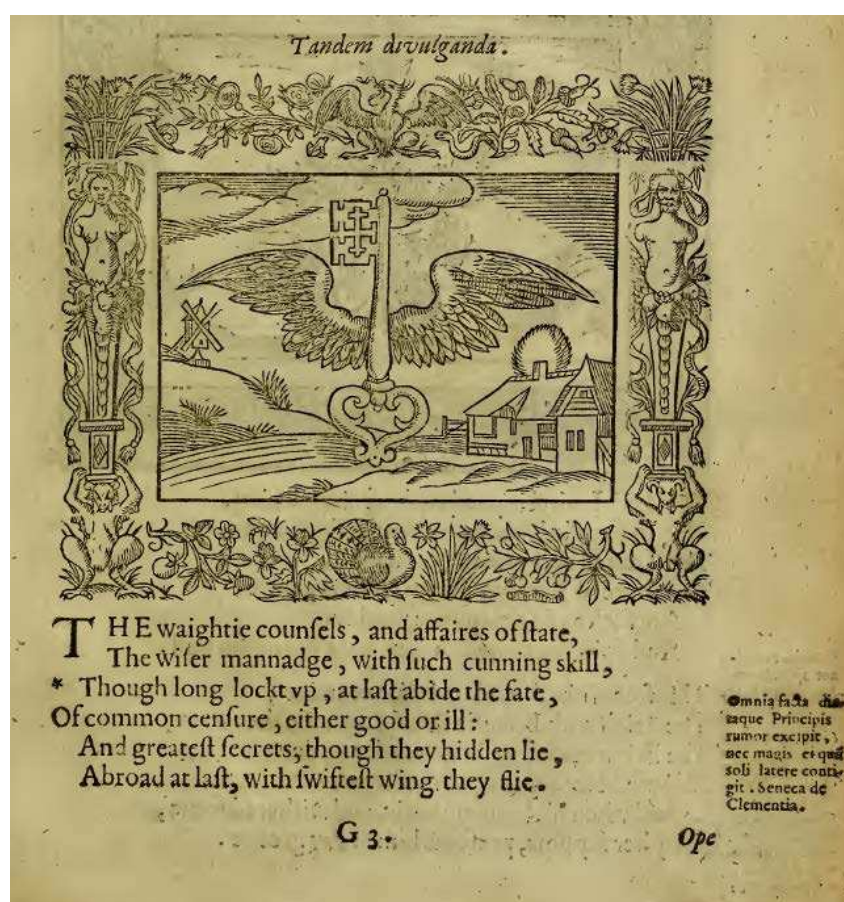


Figure 51 *Tandem divulganda*, Livre I, 38

¹ Nous étudions la *pictura* et le paratexte de cet emblème plus en détails dans la troisième partie de notre thèse.

Le secret est fragile car il risque de s'éventer avec le temps, comme le souligne l'adverbe « at last ». Arielle Meyer identifie en effet un « mouvement pendulaire¹ » spécifique au secret qui se trouve en tension permanente entre conservation et divulgation :

Ce mouvement d'oscillation est constitutif du secret car, quelle que soit la force parvenant à aimanter le mouvement, le secret se trouve toujours en danger. Divulgué, expulsé, partagé, le secret s'évente ; mais indéfiniment caché, conservé, retenu, il se dilue. C'est donc entre les deux, dans la tension même de ces deux pôles, que se situe le lieu véritable du secret. Un lieu par définition instable et menacé, toujours en passe de se saborder².

Peacham souligne cette tension par l'extrême volatilité du secret, malgré toutes les précautions prises. Pour être gardé, un secret doit être mis sous clé comme le suggèrent à la fois la gravure et le verbe prépositionnel « lockt up ». Si tant de précautions doivent être prises, c'est que le danger de la divulgation est permanent³.

Les versions manuscrites de *Tandem divulganda* diffèrent de la version publiée et insistent plus clairement encore sur la nécessaire dissimulation en matière politique. La version de 1603, (Figure 52), intitulée *Consilia principum non divulganda* (« Princes' counsels [advice] must not be revealed »), associe révélation et imprudence :

Figure 52 *Consilia principum non divulganda*, Livre III, 4, MS Rawlinson, 1603

¹ Arielle Meyer, *Le spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Droz, 2003, p. 39.

² *Ibidem*, p. 40.

³ L'un des intertextes implicites de l'emblème pourrait être le verset de l'Évangile de Luc 12 : 2-3 : « Il n'y a rien de caché qui ne doive être découvert, ni de secret qui ne doive être connu. C'est pourquoi tout ce que vous aurez dit dans les ténèbres sera entendu dans la lumière, et ce que vous aurez dit à l'oreille dans les chambres sera prêché sur les toits ».

Le quatrain latin met en garde contre la divulgation de secrets liés à la guerre :

Flammivomam anfractus Lycii q[u]am Roma Chymæram
Detinvere potens arma fuere tibi :
Bellica ne temere quisquam secreta recludat,
Claviger hoc moneant quod tibi noster Otis.

How the Lycian circumlocutions held back the Chimera, O powerful Rome ! They were a weapon for you. Let no one rashly reveal secrets of war – may they warn against this just as our key-bearing bustard does for you¹.

L’oiseau représenté sur la *pictura* ressemble à une cigogne ou à une grue qui tient une clé dans son bec et figure les secrets d’État tenus sous bonne garde².

La version de 1604, (Figure 53), intitulée *Tandem se aperient* (« They will reveal themselves in the end ») est plus proche de l’emblème publié, tant par la *pictura* que par l’épigramme :

Nil secreta moror quæ mussitat aula, Chymæram
Anfractus Lycii non tenuere diu ;
Consilia erumpent Regum vulgata per orbem
Plebe ab inerte suam notaq[ue] κρίσιν habent.

I do not care about the secrets which the court whispers, for the circumlocutions of the Lycians did not hold back the Chimæra for long. The judgments of kings will break forth once they are spread throughout the world by the idle masses and, as soon as they are known, have their decisive impact³.

L’emblème insiste sur l’irréversible divulgation des secrets politiques qui ne minimise pas pour autant leur pouvoir ou leurs effets. Le paratexte de la version de 1604 renvoie au passage du Livre III du *Basilikon Doron* sur lequel s’est appuyé Peacham et qui rend plus lisible l’image de la clé ailée :

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Rawlinson, 1603, p. 47.

² Le quatrain latin précise qu’il s’agit d’une outarde (« bustard »), nous pensons néanmoins que l’emblémiste utilise ce terme de façon générique, pour renvoyer à tous les genres d’oiseaux qui lui ressemblent. La cigogne tenant quelque chose dans son bec, que ce soit une feuille de plane, ou une branche d’origan, est symbole de préservation contre les tromperies et les ensorcellements. Ce qui se trouve en son bec est donc bien gardé et Valeriano rappelle que « par la cigogne on signifie notamment le guet ». *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XVII, chap. IX, p. 323. La grue elle, est symbole de vigilance et si elle est représentée en vol, est signe de prudence. *Ibidem*, liv. XVII, chap. XXIX, p. 331.

³ Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Harleian, 1604, p. 118.

Let them that have the credite to serve in your Chalmer, be trustie & secrete ; for a King will have need to use secrecie in many things : but yet behave your self so in your greatest secrets, as ye neede not be ashamed, suppose they were all proclaimed at the mercate crosse¹.

Figure 53 *Tandem se aperient*, Livre III, 5, MS Harleian, 1604

« Mercat cross » est le nom donné en Écosse aux places centrales dans les villages où se tenait le marché sur autorisation donnée du monarque ou de quelque autorité ecclésiastique². Dans les versions de 1604 et de 1612 de l’emblème, Peacham semble donc offrir une représentation en miniature de la place centrale d’Édimbourg à laquelle le roi Jacques fait référence par les cinq croix sur le panneton : les affaires étatiques, si elles ne sont pas mises sous clé, seront le thème de discussion sur la place centrale de la ville.

La ruse apparaît ainsi comme une vertu politique car c’est grâce à elle que le chef d’État peut endiguer le vice avant qu’il ne se répande et qu’il peut garder secrètes les affaires d’État. La ruse repose également sur la patience car un roi doit savoir agir avec prudence et ne jamais se précipiter pour prendre ses décisions.

¹ *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. III, p. 171.

² Au milieu de la place était érigée une structure, circulaire ou octogonale, surmontée parfois d’une croix. À Édimbourg, c’est autour de l’édifice que les proclamations officielles étaient faites et que les auteurs de la conspiration de Gowrie furent pendus et écartelés. Arnold Thomas, *History of the Cross of Edinburgh commonly called the Mercat Cross*, Édimbourg, William Paterson, 1885.

3.3. *La patience*

Selon les conceptions en vigueur au XVII^e siècle, patience et dissimulation sont presque synonymes, comme en fait état Torquato Accetto dans la conclusion de son traité *Della dissimulazione onesta* (1641), dont il a été fait mention plus haut, et où il s'adresse à la dissimulation elle-même : « Ô vertu, qui est l'ornement de toutes les autres vertus [...]. Longtemps je t'ai méconnue, et peu à peu j'ai appris qu'en effet tu n'es pas autre chose que l'art de patience, qui enseigne ainsi à ne pas tromper comme à ne pas se laisser tromper¹ ». *Patientia læsa furorem* (71), (Figure 54), montre le danger de sous-estimer son ennemi et de se laisser aller à la furie, au lieu d'user de patience. Le *motto* est une reformulation d'une sentence de Publius Syrus, « Furor fit læsa sæpius patientia² », également reprise par Jean-Jacques Boissard dans son emblème *Læsa patientia fit furor* dans lequel l'émblémiste français traite de la vengeance des petits contre la violence qui leur est faite. L'emblème de Boissard a également une dimension politique car il s'adresse directement aux princes :

Les grans doivent s'abstenir de violence, & se tenir rangez sous les loix d'equité, de droiture & d'honnesteté : parties qui garantissent d'outrages & de force la société des hommes. Et ceux qui ont en main le gouvernement du peuple doivent, à l'exemple des bons pasteurs, tondre, & ne point escorcher leurs brebis : car quoy qu'il en soit, les Princes sont ordonnez de Dieu pour la conservation des bons, & ruine des meschans : Que s'ils abusent de la puissance qui leur est donnée, ils se rendent indignes de leurs charges, & en viendront à conte devant celui qui est juge de tous, & qui n'a aucune acception de personne³.

La *pictura* chez Boissard montre Jupiter piqué par un scarabée qui exprime ainsi sa fureur contre les abus du Dieu romain. Peacham semble emprunter à Boissard une partie du *motto* ainsi que le thème général de l'emblème, mais change le scarabée en raie, ayant certainement en tête le Hiéroglyphique théorisé par Valeriano qui associe la raie aux trompeurs :

Pour signifier le trompeur, ils [les Égyptiens] faisoient une Raye, laquelle porte devant ses yeux deux petits filets en forme de cheveux, qui sont ammoncelez par le bout, comme si c'estoit de l'apast : cete Raye estant musee dedant le gravier de pesche au moyen de ses filaments : car quand elle sent que les petits poissons y touchent elle les retire entièrement, allechant ainsi le poisson qui les suit tant qu'estant pres de sa gueule, elle l'engloutit

¹ Cité dans : Rosario Villari, « Éloge de la dissimulation », *op. cit.*, p. 15.

² « La patience souvent outragée se change en fureur ». Traduction que nous empruntons à Francis Levasseur dans : *Sentences de Publius Syrus*, Paris, C. L. F. Panekoucke, 1825, p. 31.

³ Jean-Jacques Boissard, *Emblemes Latins*, trad. Pierre Joly, Metz, Abraham Fabert, 1595, pp. 76-77.

soudainement. La seche en faict tout autant pour surprendre les escvrevices qu'elle ayme extrêmement¹.

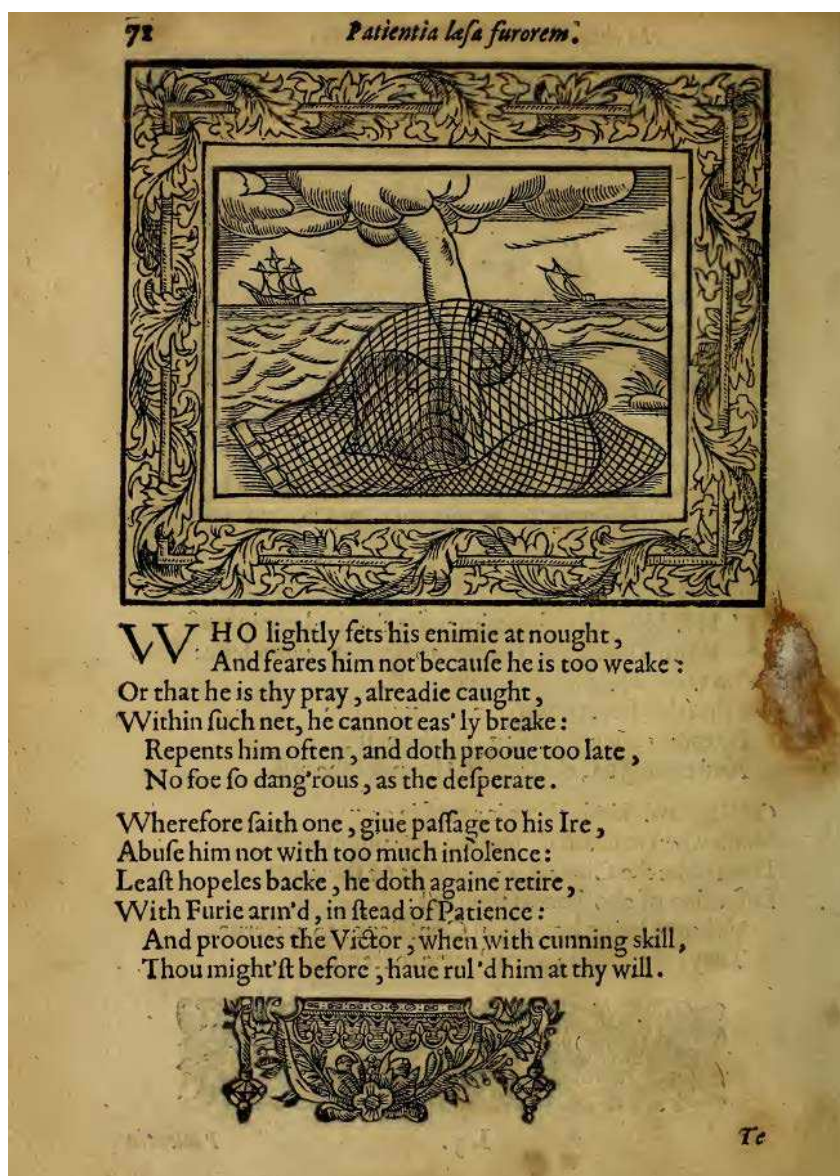


Figure 54 *Patientia læsa furorem*, Livre I, 71

La *pictura* montre deux galions et au premier plan, une main plongée dans le filet où une raie est tenue captive. L'épigramme met en garde contre le danger de sous-estimer ses ennemis en les considérant comme étant trop faibles pour se venger. Valerie J. Erickson pense que Peacham renvoie ici à l'ennemi espagnol, avec lequel un traité de paix, encore dans toutes les mémoires

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXX, chap. XIX, p. 531.

au moment où le recueil est publié¹, avait été signé en 1604. Même lorsque l'ennemi semble vaincu, il peut encore piquer de son dard et tromper ainsi la vigilance du prince. Peacham met en garde contre l'impatience et conseille ainsi au roi de ne pas traiter son ennemi avec violence et d'utiliser plutôt la ruse pour le dompter.

Les concepts de ruse, patience et méfiance suggèrent qu'en matière politique, faire usage de la dissimulation est non seulement conseillé mais aussi légitime. La dissimulation associe étroitement le pouvoir à l'occultation. Un pouvoir est d'autant plus grand qu'il est caché, selon la maxime attribuée à Louis XI, qui mêle pré-machiavélisme et raison d'État : *Qui nescit dissimulare, nescit regnare*². Apparaît de plus en plus l'idée que le pouvoir doit se doter de structures secrètes, d'auxiliaires et d'espions pour assurer sa conservation. C'est ainsi qu'au cours des XVI^e et XVII^e siècles, l'on redécouvre l'expression de Tacite, *arcana imperii*, devenue une véritable doctrine, pour désigner la dissimulation et le secret érigés au rang de théorie politique³.

L'analyse des différents emblèmes montre que Peacham se range dans une lecture plus néo-stoïcienne que machiavélienne de la raison d'État car, s'il encourage les rois à faire preuve de patience, de prudence et de ruse, il ne légitimise jamais le vice à la manière de Machiavel. Peacham semble suggérer que les moyens nécessaires pour conserver l'État et la paix doivent être utilisés avec parcimonie et toujours être associés à la vertu. Sa conception de la raison d'État est également redevable à Botero, bien que ce dernier s'inscrive dans un contexte religieux différent et pense la raison d'État comme association du politique et de l'Église

¹ Valerie J. Erickson, *Mapping England's trade through depictions in English emblems*, East Tennessee State University, 2011, p. 75.

² Maxime attribuée à Louis XI au XVI^e siècle, d'abord par Vicentius Lupanus dans son *De Magistratibus Francorum* (1533) puis par P. Camerarius dans *Operæ Horarum* en 1602. Sur l'histoire de cette maxime, on peut lire l'article d'Adrianna E. Bakos, « "Qui nescit dissimulare, nescit regnare" : Louis XI and Raison d'État during the Reign of Louis XIII », *Journal of the History of Ideas*, vol. 52 / 3, 1991, pp. 399-416. La maxime apparaît dans le Chapitre II « Of the dignitie and necessity of Learning in Princes and Nobilitie » dans son traité *Compleat Gentleman*, preuve que Peacham connaissait la maxime, même s'il en conclut, « but these are the fancies of a few, and those of ignorant and corrupted judgements ». Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, *op. cit.*, p. 20.

³ Cette allusion aux mystères ou arcanes du pouvoir apparaît pour la première fois dans le deuxième Livre des *Annales* de Tacite. Kantorowicz pour sa part fait remonter l'origine de l'expression au christianisme et au transfert des mystères de l'Église à ceux de l'État. Ernst H. Kantorowicz, « Mysteries of State : An Absolutist Concept and Its Late Mediaeval Origins », *The Harvard Theological Review*, vol. 48 / 1, 1955, pp. 65-91. Peter S. Donaldson y voit également une autre origine, celle des *sophismata tes nomothestas* et *ton politeion sophismata* développés par Aristote dans son livre sur la *Politique* et qui font référence aux outils et artifices utilisés par le magistrat au sein de la république pour assurer sa conservation.

catholique. Il nous semble néanmoins que la différence confessionnelle entre Botero et Peacham n'a guère d'incidence dans la conception de la raison d'État qui émerge du recueil. Par ailleurs, la dimension morale de *Minerva Britanna*, associée à l'imbrication du politique et du religieux dans des emblèmes comme *Pro Regno et Religione* (162) ou encore *Huic ne credere tutissimum* (124), semble montrer que Peacham conçoit la raison d'État comme imbrication du pouvoir politique et de l'Église établie, à la manière de Whitney dans son emblème *Te Stante Virebo*¹.

*
* *

Nous avons analysé au cours de ce chapitre le processus de légitimation de la dissimulation à la fois en société et en politique. Toute chose secrète et cachée apparaît en premier lieu comme source d'inquiétude et de suspicion, surtout dans les affaires politiques. Calomnie, rébellion et complots sont des actions subversives et transgressives et menacent l'ordre établi. Pour assurer la conservation de l'État, le roi doit constamment être sur ses gardes et, en étant vigilant, il fait preuve de prudence, vertu cardinale en politique. Par la prudence, le roi se prémunit des vices en les démasquant. Mais la prudence consiste également à user de la dissimulation lorsque celle-ci est nécessaire.

Les Humanistes prêtent une attention particulière à la dissimulation et à la duplicité de l'être comme stratégies de survie notamment dans la société de cour. En politique, la dissimulation prudente assure le socle théorique de la raison d'État qui rend légitime l'usage de la patience cachée et de la ruse ou encore de l'utilisation d'espions. Ceci peut paraître s'opposer aux lois morales qui prônent la transparence et l'honnêteté en toutes circonstances (nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre thèse), mais ce qui est en jeu c'est la paix et l'unité au sein du royaume.

La première partie de notre thèse nous a donc permis de mettre en évidence la portée politique de *Minerva Britanna*, recueil fortement empreint des interrogations et des débats théoriques qui agitent son époque. Henry Peacham met en emblèmes les rouages du pouvoir monarchique pour en montrer le fonctionnement, mais aussi, parfois, les limites. Les années 1603-1612 que Peacham consacre à son entreprise emblématique sont un moment charnière de l'histoire britannique qui voit la fin de l'ère des Tudors et le début d'une dynastie nouvelle,

¹ Voir notre analyse de l'emblème de Whitney dans le chapitre 2 de la troisième partie de notre thèse.

celle des Stuarts. Homme de son temps, Peacham parsème ses emblèmes politiques des inquiétudes mais aussi des espoirs que le nouveau monarque incarne.

L'auteur ne remet cependant en cause ni la hiérarchie sociale ni la monarchie comme forme naturelle de gouvernement. Henry Peacham était un monarchiste convaincu pour qui seul le roi pouvait garantir la stabilité civile et politique du royaume. En 1639, alors que trois monarques¹ se sont succédé de son vivant, il affirme son soutien indéfectible à la monarchie dans son traité *The duty of all true subjects to their King and also the their Native Country*. Dans l'épître dédicatoire à Paul Pindar², Peacham écrit :

When I had ended this Discourse, & bethought my selfe of a Subject, who for his loyalty and love to his King and Country, might answer and sute with the subject in hand, and as it were stand in stead as a faire light at the entrance of the dore, to shew others the way [...]³.

C'est ainsi pour montrer la voie à ses lecteurs vers l'amour de la patrie et de la monarchie que Peacham met en emblèmes le pouvoir royal dans *Minerva Britanna*.

Les conseils de l'emblémiste n'apparaissent toutefois pas toujours énoncés clairement dans le corps de l'emblème. Pour les faire émerger, il faut mettre en regard le paratexte et l'épigramme.

Nous avons également suivi l'itinéraire qui conduit les versions manuscrites jusqu'à l'édition publiée, au cours duquel Peacham n'hésite pas à corriger ou modifier les gloses et les images, et parfois même à changer les destinataires pour être plus percutant ou plus précis, témoignant ainsi d'une conception de l'art emblématique comme reflet des préoccupations de son temps.

Du secret et de la dissimulation en politique, Peacham passe à des considérations morales et présente la topique du Dieu caché et les diverses façons dont le divin se révèle aux chrétiens. Dans les emblèmes, Peacham s'attache à dévoiler le chemin vers Dieu et apprend à ses lecteurs à transcender les considérations matérielles en adaptant leur regard.

¹ Peacham (1578-1644) vit ainsi la fin de règne d'Élisabeth I^{ère} (1558-1603), le règne de Jacques I^{er} (1603-1625) et de son fils, Charles (1625-1649).

² Paul Pindar ou Pinder, selon les sources, occupa le poste d'ambassadeur dans l'Empire ottoman de 1611 à 1620 et fut anobli en 1623 par le roi Jacques pour services rendus.

³ Henry Peacham, *The duty of all true subjects*, op. cit.

**DEUXIÈME PARTIE : VÉRITÉS
RÉVÉLÉES PAR LE MÉDIUM DE
L'EMBLÈME**

Dans cette deuxième partie de notre thèse, nous souhaitons étudier la mise en emblèmes de la relation au divin et la manifestation de Dieu aux hommes. Le recueil d'emblèmes de Henry Peacham, du fait de son dédicataire et de sa source principale, le traité *Basilikon Doron*, est en grande partie à portée politique. Néanmoins, et comme nous l'avons indiqué, en raison de la complexité du débat théologico-politique à la période qui nous intéresse, la dimension religieuse est indissociable de la dimension politique. Parallèlement à la question politique, la question de Dieu et l'accès à la transcendance sont autant de préoccupations qui animent l'emblémiste. L'importance de l'instruction morale est soulignée dès le titre du recueil : « Devises, furnished, and adorned with *Emblemes* and *Impresa's* of sundry natures, Newly devised, moralized, and published ». L'adresse au prince Henri présente également les enjeux éthiques des emblèmes puisque le principal objectif annoncé est d'enseigner la vertu : « the fashioning of a vertuous minde¹ ».

Les emblèmes moraux constituent l'une des trois catégories d'emblèmes que l'on peut trouver à côté des emblèmes naturels et historiques chez nombre d'emblémistes, comme Whitney qui, par exemple, les tient pour les plus importants car ils concernent les vertus et l'instruction :

Morall, pertaining to vertue and instruction of life, which is the chiefe of the three, and the other two [History and Nature] maye been in some sorte drawen into this head. For, all doe tend unto discipline, and morall preceptes of living².

Dans *Minerva Britanna*, l'éducation morale occupe en effet une place au moins aussi importante que les préoccupations politiques de l'emblémiste puisque plus d'un tiers des emblèmes traite des vices et des vertus et invite le lecteur à une réflexion salvatrice pour l'âme. En offrant un panorama très complet des vices, Peacham espère susciter chez son lecteur une conversion morale par la conjonction du texte et de l'image. Contempler le vice « en chair et en os » à travers personnifications, mythes ou fables constitue une injonction à la vertu qui fait appel tant aux sentiments suscités par les images qu'à la raison. La méthode peachamienne est didactique et se propose de dévoiler le chemin vers Dieu qui révèle sa présence dans le monde de façon cachée, par des signes et des symboles.

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A2^v.

² Geoffrey Whitney, *Choice of Emblemes*, op. cit., « To the Reader ».

Chapitre 1 : Dieu et les hommes : quelle relation dans les emblèmes ?

Nous souhaitons établir dans ce chapitre le portrait du bon chrétien, tel que le présente Peacham. Autrement dit, nous souhaitons mettre au jour les conditions de la révélation de Dieu dans le monde. Le cheminement moral que propose l'emblémiste dans son recueil, comme nous allons le mettre en évidence, a pour but d'accompagner ses lecteurs vers la vertu, seule voie pour rencontrer Dieu autrement caché.

1. La condamnation des vices qui éloignent l'homme de Dieu

1.1. *Bavardage et excès*

Dans la Bible sont appréciés les hommes qui parlent peu et à propos tandis que les bavards et languards sont sévèrement critiqués. La langue est décrite comme indomptable et dangereuse, car capable du meilleur comme du pire :

Toutes les espèces de bêtes et d'oiseaux, de reptiles et d'animaux marins, sont domptés et ont été domptés par la nature humaine ; mais la langue, aucun homme ne peut la dompter ; c'est un mal qu'on ne peut réprimer ; elle est pleine d'un venin mortel. Par elle nous bénissons le Seigneur notre Père, et par elle nous maudissons les hommes faits à l'image de Dieu. De la même bouche sortent la bénédiction et la malédiction.

Jacques 3 : 7-10

Peacham se fait l'écho de cette condamnation biblique en présentant la langue comme débordante et extravagante dans plusieurs emblèmes. Pour renvoyer à la langue vicieuse, l'emblémiste utilise le substantif « lavishness » et son dérivé adjectival « lavish » à quatre reprises dans le recueil¹. Étymologiquement, « lavish », issu du nom *lavasse* en moyen français, désigne un torrent de pluie ou un déluge (*TLF*). L'emblème *Movere levissima sensum* (178), (Figure 55), insiste sur les ravages d'une langue non contenue. La composition de l'emblème est assez étonnante car il est difficile de mettre en relation le texte et l'image pour faire émerger un sens global.

¹ Il s'agit des emblèmes *Tutissima comes* (69), *Vini vis* (96), *Silentii dignitas* (156) et *Movere levissima sensum* (178).

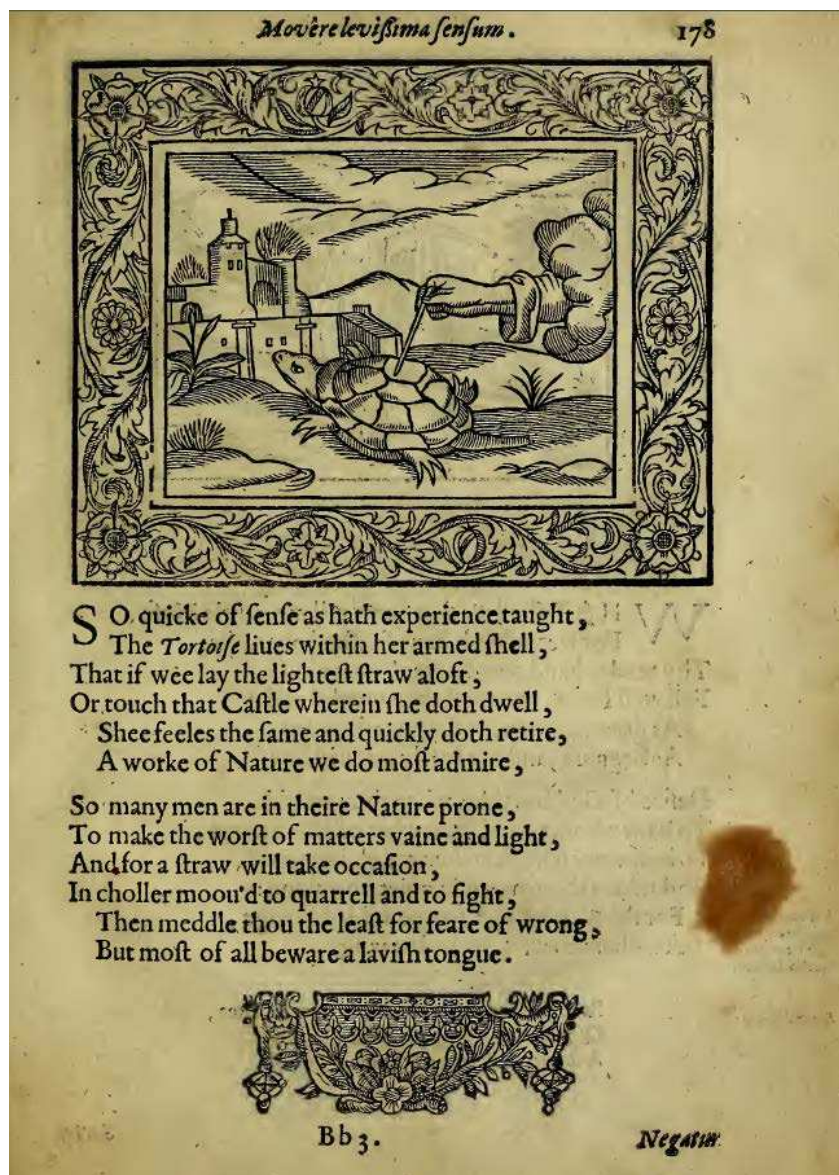


Figure 55 *Movere levissima sensum*, Livre II, 178

Le *motto* véhicule l'idée que la moindre chose peut enflammer l'esprit. La *pictura* représente une main sortant des nuages – symbole de Dieu¹ – qui touche à l'aide d'une paille la carapace d'une tortue apparemment en train de fuir. La première strophe de l'épigramme explique la *pictura* dont le sens échappe à première vue : la tortue est décrite comme un animal surprenant qui, au moindre danger, se réfugie dans sa carapace. La deuxième strophe oriente quelque peu le sens puisqu'elle s'intéresse aux hommes qui sont, par nature, prompts à se saisir

¹ Voir notre développement sur la main *ex nubibus* et la symbolique de la main dans la troisième sous-partie de ce chapitre.

de n'importe quelle occasion pour se quereller ou parler de façon non retenue. La cohérence de l'emblème semble être assurée par la paille : elle apparaît sur la *pictura* et dans la première strophe de façon littérale, tandis que dans la deuxième strophe, c'est dans une expression au figuré qu'elle est utilisée pour souligner la disproportion de la réaction des hommes qui se mettent en colère pour un rien : « for a straw ». Le sens devient plus clair encore si on rapporte l'emblème au sous-texte qui l'a informé, notamment celui de Valeriano qui fait de la tortue une figuration de la médisance : « Aucuns signifient l'homme fort medisant par la teste de tortue qui monstre les dents : car la tortue tranche ce qu'elle prend avec les dents¹ ». La tortue chez Peacham ne montre pas les dents, mais son air quelque peu chagrin semble confirmer la lecture de Valeriano. Le dernier vers de l'épigramme fait de la parole non contenue le plus grand des vices dont il faut se méfier. Ce premier exemple associe donc incontinence verbale et vice.

La loquacité est plus exacerbée encore lorsque l'homme est sous l'emprise de l'alcool. L'emblème *Vini Energia* (157), (Figure 56), met en scène les conséquences du vin sur l'individu. La *pictura* montre un homme affairé au pied d'un sarment de vigne ainsi que plusieurs animaux. À droite de l'image, on voit un lion couché, un sanglier et, plus loin à l'arrière-plan, un singe qui paraît prostré, ainsi qu'une brebis.

Pour donner sens à cette image évidemment symbolique, il convient de considérer l'épigramme où les animaux incarnent les différents effets délétères que produit le vin sur celui qui s'adonne à la boisson. Le vin transforme l'individu en animal, la nature prend le dessus sur le contrôle de soi. L'homme qui boit à l'excès est tantôt lion querelleur et injurieux, tantôt singe égayé ou brebis lascive, ou encore pourceau. Les animaux illustrent en somme les différentes facettes de l'ébriété. Sous l'effet du vin, la langue se débride comme le prouve l'énumération paratactique du dernier vers de la première strophe.

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXVIII, chap. VIII, p. 498.

un singe et un porc¹. Il arrosa les ceps avec un mélange fait du sang de ces animaux et d'engrais. Mais le vin avait un goût amer et Satan expliqua alors avoir trompé Noé :

Au premier verre de vin, l'homme deviendra doux et humble comme un mouton, au second, il se sentira fort comme un lion et ne cessera de s'en vanter, au troisième il imitera le singe, dansant tout en disant des sottises, au quatrième, il se vautrera tel un cochon dans la fange et les immondices².

Les hommes ivres prennent donc les caractères de ces animaux.

Le paratexte de l'emblème souligne également les effets néfastes du vin tout en montrant que par les actes et paroles proférées sous son emprise, on s'éloigne du divin. Les deux citations tirées du Livre XII des *Métamorphoses* d'Ovide montrent que l'homme devient impétueux³ et querelleur⁴ dès lors qu'il boit à l'excès. La citation d'Horace, tirée de ses *Satires*, ajoute que celui qui boit à l'excès souille son âme : « —Affigit humo divinæ particulam auræ⁵ ». Le buveur corrompt ainsi son âme, don divin, par l'ivresse.

Si la loquacité est ainsi associée à l'ivresse, c'est que dans cet état, l'homme n'est plus maître de lui-même. Le vin prend possession de son esprit, comme le précise l'emblème *Vini Vis* (96) à propos de Bacchus : « his liquor hath possess'd the braine ». Or, la perte de contrôle de soi est un véritable danger, comme l'écrit Montaigne dans son chapitre « De l'yvrongnerie » : « Le pire estat de l'homme, c'est quand il perd la connoissance et gouvernement de soy⁶ ».

¹ Des textes apocryphes associent Noé aux quatre animaux mentionnés dans l'emblème, mais l'origine de cette légende peut très bien être païenne, comme le suggère l'avant-dernier vers de la glose : « A Romane sage did sometime thus expresse, / In briefe th'effectes, of loathsome Drunkenes ». Notons à ce propos que dans les représentations mythologiques de Bacchus, il est parfois entouré de trois animaux, le singe, le porc et le lion. L'ajout du quatrième animal – le mouton – dans l'emblème de Peacham, plaide pour une interprétation judéo-chrétienne.

² Cité dans : Michel Bouvier, *Le vin : c'est toute une histoire*, Paris, Jean-Paul Rocher, 2009, pp. 14-15.

³ La citation dans la marge de l'emblème est : « Vina dabant animos », c'est-à-dire que « l'ivresse redouble [l]es ardeurs ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 6, *op. cit.*, *Métamorphoses*, liv. XII, pp. 94-95.

⁴ La citation est : « geminata libidine regnat », « le vin enflamme [le] courage [des Centaures] ». Traduction tirée de : *Ibidem*, pp. 92-93.

⁵ « [écrasée par les excès d'hier, son âme rampera dans la fange ; son âme, parcelle divine de l'intelligence universelle ! ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Horace*, vol. 2, *op. cit.*, *Satire II*, liv. II, p. 107.

⁶ Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 2, éd. Pierre Coste, Paris, Par la société, 1725, liv. II, chap. II, p. 12.

Sous l'influence de l'alcool, modération et tempérance semblent abandonnées au profit d'un comportement excessif, comme le montre l'emblème *Sine Cerere et Baccho* (174), (Figure 57), où la *pictura* représente Cythérée¹ et son fils Cupidon se réchauffant autour d'un feu.

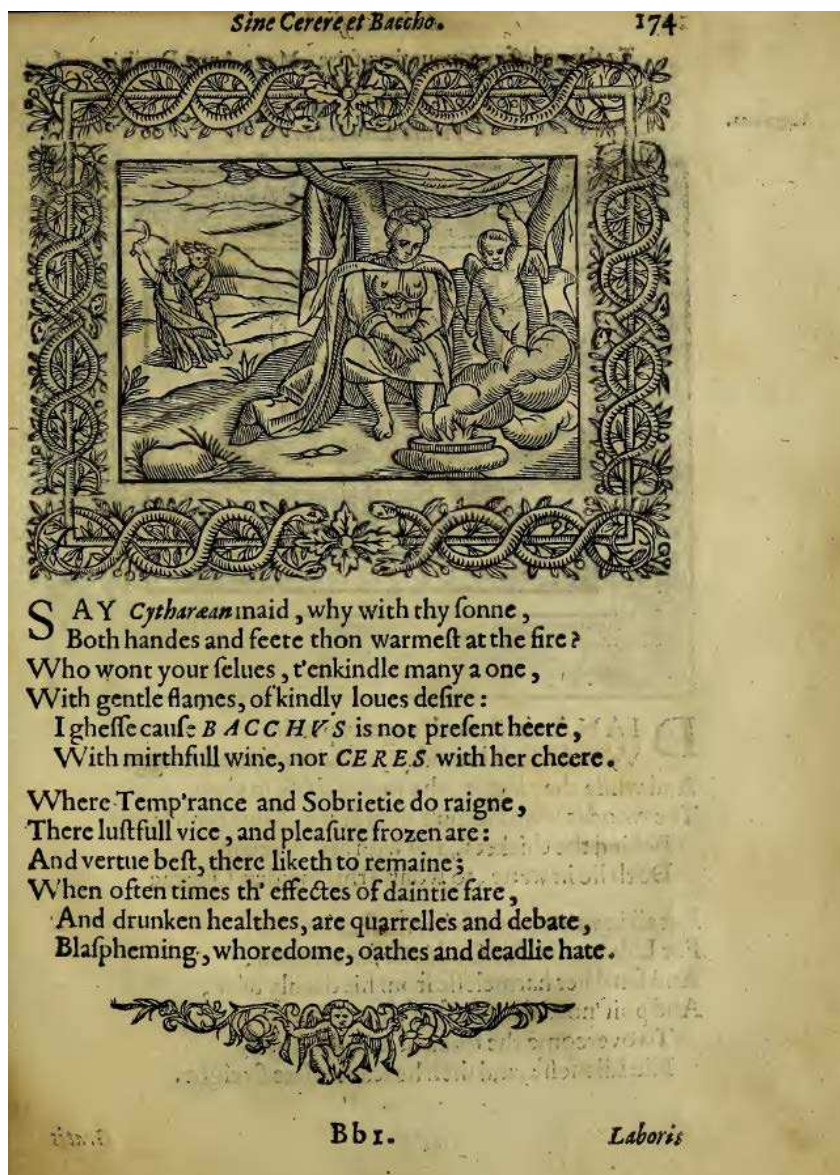


Figure 57 *Sine Cerere et Baccho*, Livre II, 174

À l'arrière-plan, Bacchus et Cérès, déesse de l'agriculture, des moissons et de la fertilité, sont dans une position pour le moins suggestive puisque Bacchus, nu, enlace Cérès qui brandit sa faux dans un geste à la symbolique phallique. La première strophe établit un contraste entre

¹ Autre nom pour la déesse Vénus en référence à la mer de Cythère où est née Aphrodite.

le feu qui ne peut réchauffer Cythérée et Cupidon, et le feu de la passion que figurent Bacchus et Cérès. La première strophe explicite le *motto*, adaptation de la citation de Térence qui, dans sa pièce *L'Eunuque* (Acte IV, scène 5) écrit : « Sine Cerere et Libero, friget Venus » : « Sans Cérès et sans Bacchus, Vénus grelotte¹ ». L'amour a ainsi besoin de nourriture et de vin pour s'épanouir. Si la première strophe montre les effets plaisants du breuvage que Peacham suggérait déjà dans *Vini Energia* (157), la deuxième souligne les effets plus négatifs du vin sur l'homme. Dans l'ivresse, la parole n'a plus de frein et oublie toutes les règles de bienséance : jurons, blasphèmes et disputes remplacent le discours réfléchi et posé. La deuxième strophe établit un parallèle entre pulsion verbale et pulsion sexuelle, car blasphème et concupiscence sont mis sur le même plan : « Blaspheming, whoredome, oathes and deadlie hate ». L'enivrement est en somme le siège du plaisir sexuel², tout comme il l'est de la loquacité. Le vin conduit l'homme au vice et au péché et ne peut être compatible avec la vie vertueuse requise pour un chrétien.

Ces emblèmes mettent en évidence les dangers d'une langue indomptable. Et si la langue déchaînée doit être réprimée c'est aussi parce qu'elle est contraire à l'idéal stoïcien de modération. La langue est liée à la corporéité, à une pulsion qu'il faut réprimer et dont l'esprit doit s'affranchir pour s'élever. Ne point être esclave de ses passions, telle est la devise des Stoïciens. Un lien s'établit ainsi entre silence et contrôle de soi. Le corps est le siège des émotions et des pulsions dont la langue cristallise tous les dangers. Dans un contexte chrétien, Peacham associe l'idéal stoïcien de modération à la vertu cardinale de la tempérance, notamment dans l'emblème *Sine Cerere et Baccho* (174). La tempérance est la vertu morale qui consiste à contrôler ses passions et à être maître de soi, autrement dit, elle consacre la victoire de la raison sur la nature dans l'homme. Si la tempérance peut faire référence à l'abstinence, la sobriété ou encore la chasteté, appliquée au bavardage, elle désigne la capacité à se taire et à dompter sa langue.

¹ Guy De Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 159.

² Dans ses *Adages*, Érasme commente ce vers, devenu proverbe, et note le lien intrinsèque entre désir sexuel, gloutonnerie et vin : « Ces mots sont placés dans la bouche d'un personnage nommé Chrémès, campagnard adolescent qui, avant d'avoir bu, détestait les filles de joie, mais y prend goût une fois abreuvé. La nourriture et la boisson excitent en effet le plaisir sexuel. Filant élégamment la métaphore, le proverbe dit "Cérès" pour nourriture, "Bacchus" pour vin, "Vénus" pour désir sexuel ». Érasme, *Les Adages*, vol. 2, éd. Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles lettres, 2013, Adage 1297 « Sans Cérès et Bacchus, Vénus gèle », p. 210.

Les propos incontrôlables sont contraires à l'éthique, surtout lorsque ceux-ci se transforment en calomnie et s'opposent aux discours raisonnés, comme le montre l'emblème *Nil inde insipidum* (59), (Figure 58).

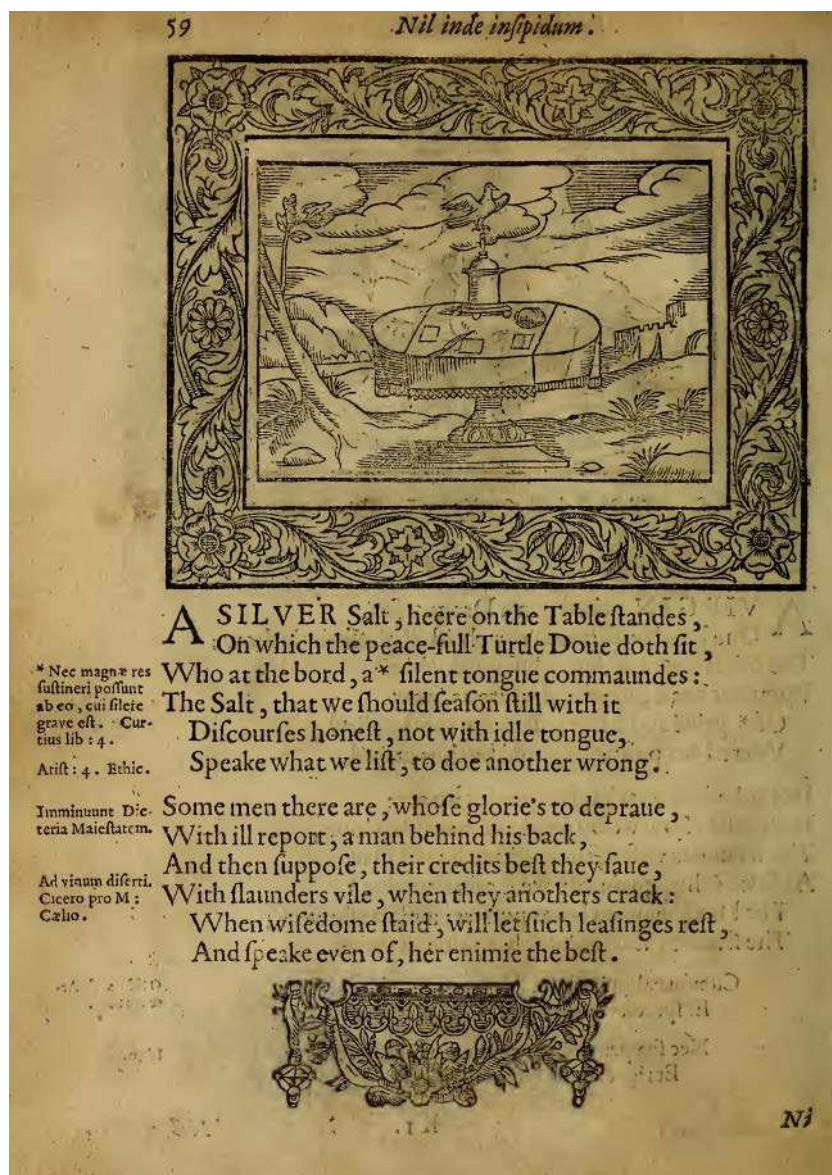


Figure 58 *Nil inde insipidum*, Livre I, 59

La gravure représente une table ovale, avec un large pied, signe de stabilité, sur laquelle on a posé une nappe blanche, une plume pour écrire, des feuilles et une salière en argent. Le sel

est symbole de paix, d'amitié et de concorde¹. Il est donc le signe de la tempérance du discours ; assaisonner ses propos, c'est également peser le choix des mots et modérer son discours. Dans l'une des versions manuscrites de l'emblème (1604), (Figure 59), intitulée *Et mensa habet suas leges* (« The dining table, too, has its own laws »)², Peacham représente une main tenant une balance qui, posée sur une salière, représente l'équilibre et la modération du discours.

Figure 59 *Et mensa habet suas leges*, Livre III, 4, MS Harleian, 1604

Dans la version publiée de l'emblème, la symbolique associée à la tourterelle des bois (« turtle dove ») vient parachever l'image des discours réfléchis. L'association des deux noms de l'oiseau est significative³, « turtle-dove » joignant la symbolique propre à chacun des deux

¹ Dans la Bible, le sel est présenté comme la condition fondamentale pour la paix avec Dieu, et donc avec les autres chrétiens. Dans l'Évangile de Marc (9 : 50), on retrouve ainsi : « Le sel est une bonne chose ; mais si le sel devient sans saveur, avec quoi l'assaisonneriez-vous ? Ayez du sel en vous-mêmes, et soyez en paix les uns avec les autres ». Pour Valeriano, le sel est symbole d'amitié car « il rend les corps solides & les entretient longuement : à ceste cause il est volontiers servuy aux hostes, pour signifier un constante amitié ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXXI, chap. X, p. 544.

² Traduction que nous empruntons à Alan Young. L'emblème apparaît dans toutes les versions manuscrites, avec des variations néanmoins. La *pictura* de l'emblème de 1603, intitulée *Insipidi hinc nihil* (« [Let] nothing unsavoury [be] here ») est assez ressemblante à celle de 1612 et le quatrain latin insiste sur l'importance de bien converser à table. L'emblème de 1610 ne représente plus qu'une table vide, seule la salière est posée dessus. Le *motto* est *Nil insipidum* (« Nothing without taste ») et le quatrain est le même que dans la version de 1604 : « Let sayings of the wise besprinkle meals which are becoming. Let there be ready wit ; in this way there will be pungency [in your talk], but without [harsh] teeth. Let another's trust not be cheaper than your own, since that trust either perishes or grows when hurt by a wound inflicted by you ». Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., pp. 57, 117 et 193 respectivement.

³ Ailleurs dans le recueil, Peacham se réfère à la tourterelle par (« Turtle ») seulement. C'est le cas dans *Amor conjugalis æternus* (92), *Piorum vita luctuosa* (110) et dans *The Author's conclusion*.

oiseaux. Valeriano note que la colombe et la tourterelle figurent la chasteté et la continence¹ et sont associées à l'Esprit Saint :

La voix de la Tourterelle a esté ouye en nostre terre : autant en est dict de la colombe, au moyen de laquelle le saint Esprit est entendu, quand manifestement est traicté de l'écriture sainte : mais le S. Esprit est entendu par la Tourterelle, quand il est parlé des mysteres sacrez avec obscurité².

Hiéroglyphiques de la parole sainte, la tourterelle et la colombe montrent que les propos honnêtes sont de véritables discours chrétiens en accord avec les préceptes scripturaux.

Sur la *pictura* de *Nil inde inspidum*, la verticalité de l'image créée par la salière et la colombe qui s'y tient en équilibre montre les bienfaits d'un discours réfléchi qui peut même faire l'éloge d'un ennemi : « When wisdom staid, will let such leasings rest, /And speake even of, her enimie the best ». Parler en bien de ses ennemis est le signe d'une grande sagesse et s'inscrit dans l'éthique de l'amour chrétien³.

L'émblémiste prône ainsi un usage parcimonieux et raisonné de la langue et Peacham fait appel à Pallas, figure de la sagesse, pour guider les pas, les oreilles mais aussi la bouche dans l'emblème *Tutissima comes* (69) :

Though Homer did invent it long agoe,
And we esteeme it as a fable vaine :
While heere we wander, it doth wisely show,
With all our actions, Wisdom should remaine ;
And where we goe, take Pallas still along
To guide our feete, our eares, and lavish tongue.

À l'inverse de la langue conduite par la sagesse, la langue débridée est d'autant plus condamnable qu'elle peut faire outrage à la divinité et au sacré. Dans ces cas, on peut parler de blasphème pour renvoyer aux propos injurieux et outrageants.

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXII, chap. I, p. 401.

² *Ibidem*, liv. XXII, chap. XX, p. 412.

³ Dans le sermon sur la montagne, à la loi de l'épée, Jésus oppose l'amour des ennemis : « Vous avez appris qu'il a été dit : Tu aimeras ton prochain, et tu haïras ton ennemi. Mais moi, je vous dis : Aimez vos ennemis, bénissez ceux qui vous maudissent, faites du bien à ceux qui vous haïssent, et priez pour ceux qui vous maltraitent et qui vous persécutent [...] ». (Matthieu 5 : 43-44). Remarquons que c'est dans ce même sermon que Jésus appelle ses disciples à être « le sel de la terre » (Matthieu 5 : 13), à être modérés et tolérants, donc.

Vindicta Divina (140), (Figure 60), insiste sur la punition divine réservée aux blasphémateurs. La *pictura* représente un livre ailé qui surplombe une ville en flammes à l'arrière-plan.

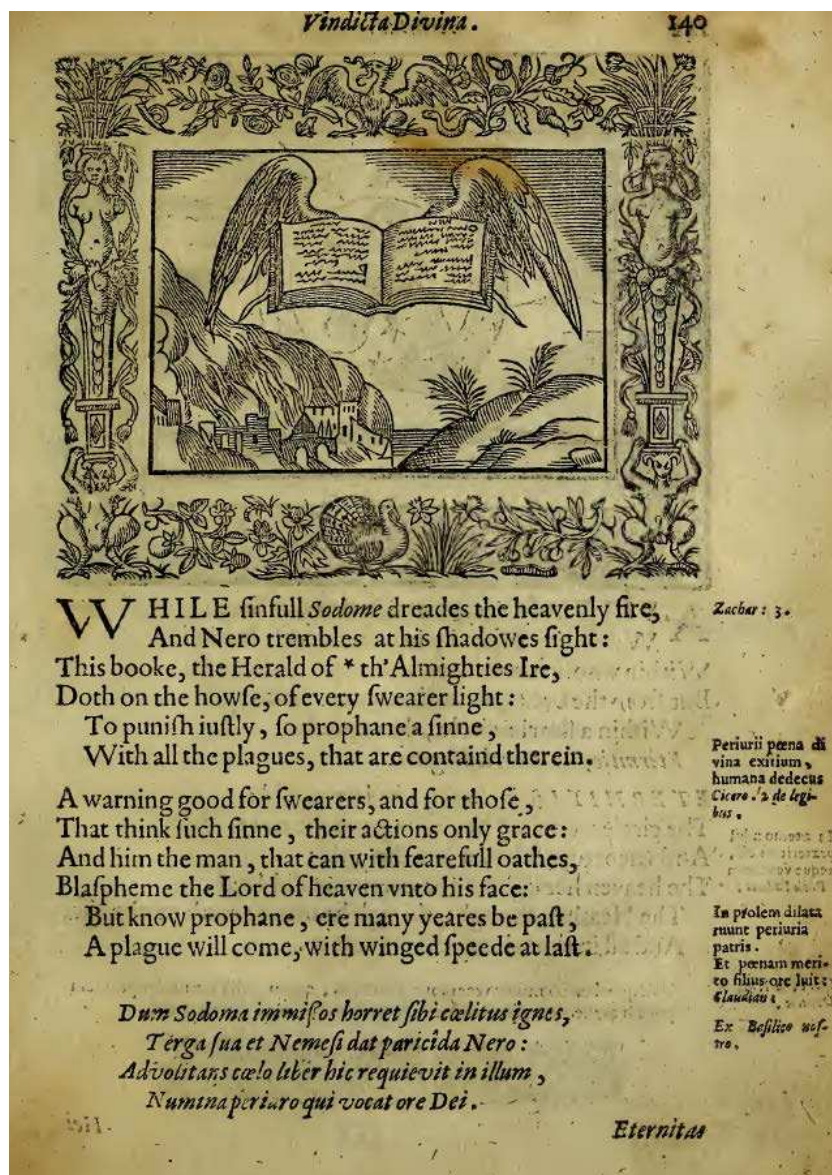


Figure 60 *Vindicta Divina*, Livre II, 140

L'épigramme identifie ce livre comme étant le messager de la colère divine qui s'abat sur ceux qui profèrent injures et propos impies. La *pictura* est une référence à l'Épître de Zacharie 5 : 1-4¹ :

¹ Peacham semble se tromper dans la référence marginale puisqu'il renvoie au chapitre 3 de l'Épître de Zacharie.

Je levai de nouveau les yeux et je regardai, et voici, il y avait un rouleau qui volait. [L'ange] me dit : Que vois-tu ? Je répondis : Je vois un rouleau qui vole ; il a vingt coudées de longueur, et dix coudées de largeur. Et il me dit : C'est la malédiction qui se répand sur tout le pays ; car selon elle tout voleur sera chassé d'ici, et selon elle tout parjure sera chassé d'ici. Je la répands, dit l'Éternel des armées, afin qu'elle entre dans la maison du voleur et de celui qui jure faussement en mon nom, afin qu'elle y établisse sa demeure, et qu'elle la consume avec le bois et les pierres.

Le quatrain latin placé sous l'épigramme anglaise est une reformulation de la première strophe de l'emblème et renvoie au *Basilikon Doron*¹ :

Dum Sodoma immissos horret sibi cœlitus ignes,
Terga sua et Nemesis dat paricida Nero :
Advolitans cœlo liber hic requievit in illum,
Numina periuro qui vocat ore Dei.

While Sodom shudders at the fires from heaven sent down upon her, and the matricide, Nero, flees before Retribution, this book flying down from heaven halts upon the person who invokes the power of God with perjuring mouth².

À la façon de Sodome réduite en cendres par Dieu, le blasphémateur sera puni, car il s'est rendu coupable d'un péché mortel. Le paratexte, emprunté aux auteurs classiques Cicéron et Claudien, est ici christianisé et corrobore le sens de l'emblème. En effet, la citation de Cicéron, tirée du Livre II de son traité sur les Lois, souligne que la punition divine des blasphémateurs est la mort : « Perjurii poena divina, exitium ; humana, dedecus³ ». Les propos blasphématoires sont par ailleurs qualifiés de profanes dans la première strophe de l'épigramme (« To punish justly, so profane a sinne »). Or, le sens étymologique de « profane » renvoie à celui qui reste devant le temple, qui n'a pas accès au lieu sacré, qui est donc exclu de tout ce qui a trait au divin. Dans *Vindicta Divina*, proférer des propos blasphématoires revient donc à être exclu de la communauté des chrétiens. La mise en garde devient plus insistante dans la deuxième strophe qui s'adresse directement au profane qui utilise sa langue pour injurier et blasphémer. Celui-ci recevra sa juste punition, tôt ou tard, et peut-être même de manière indirecte puisque le fils peut

¹ « And especially, beware to offend your conscience, with use of swearing or lying, suppose but in jeste ; for oaths are but an use, and a sinne cloathed with no delite nor gaine, & therfore the more inexcusable even in the sight of men [...] ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, p. 47.

² Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Harleian, 1604, p. 74. Le même quatrain, avec des variations sur la *pictura* et le *motto*, apparait dans les manuscrits de 1604 (I, 15) et de 1610 (I, 16).

³ « Contre le parjure, la peine des Dieux est la mort, celle des hommes l'infamie ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, *op. cit.*, *Des Lois*, liv. II, IX, p. 384.

être puni pour les péchés de son père, selon la citation de Claudien, tirée de l'Épigramme XXV contre Curetius : « In prolem dilata ruunt perjuria patris, / Et poenam merito filius ore luit¹ ».

En effet, contrôler sa langue et les pulsions verbales requiert un effort parfois titanesque. George Chapman parle de « silence herculéen » dans son poème *Euthymiae Raptus or The Teares of Peace* (1609), créant une personnification inédite². La parole vient naturellement aux hommes, tandis que le silence s'apprend³. Si le silence requiert un effort, c'est qu'il n'est pas naturel. Pour Sénèque, s'imposer le silence, c'est aller contre la nature humaine, comme le résume très bien Alexandre Vincent :

Viendrait-il à l'idée de quiconque de demander au tonnerre d'éclater en silence ?
Demanderait-on au fer chauffé à blanc de se taire lorsqu'il est trempé dans l'eau ? L'absurdité de ces questions souligne combien le bruit est une donnée naturelle. On ne peut imposer le silence à la nature. De la même manière les hommes sont naturellement bruyants. Ils parlent, crient, s'exclament sans cesse⁴.

Si imposer le silence à une foule s'avère presque impossible, se l'imposer à soi-même relève d'un exercice difficile, mais possible. A. Vincent conclut que « [p]our Sénèque le seul véritable silence est intérieur : il est un exercice de maîtrise de soi qui doit amener au contrôle des passions⁵ ».

Peacham met en scène la vertu du silence imposé, preuve d'une grande maîtrise de soi, dans l'emblème *Silentii dignitas* (156), (Figure 61), qui montre Solon, l'un des sept sages de la

¹ « Les fourberies du père retombent enfin sur la tête du fils, et sa bouche en subit le juste châtement ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Claudien*, vol. 2, *op.cit.*, *Épigrammes*, XXV, pp. 448-449.

² « Peacefull, and young, Herculean silence bore / His craggie Club ; which up, aloft, hee hild ; / With which, and his forefingers charme hee stild / All sounds in ayre ; and left so free, mine eares, / That I might heare, the musique of the Sphæres, / And all the Angels, singing, our of heaven ». Raymond B. Waddington étudie l'iconographie synchrétique du silence herculéen chez Chapman en s'attachant à retracer le cheminement historique et culturel de cette personnification, tout en apportant de précieuses informations sur la représentation du silence à la Renaissance. Raymond B. Waddington, « The Iconography of Silence and Chapman's Hercules », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 33, 1970, pp. 248-263.

³ Dans le chapitre « Sur la démangeaison de parler » de ses *Œuvres morales*, Plutarque dit à ce sujet que « c'est des hommes que nous apprenons à parler, et des dieux à nous taire, par l'observation religieuse du silence prescrit dans nos mystères ». Plutarque, *Œuvres morales*, vol. 2, trad. Dominique Ricard, Paris, Lefèvre, 1844, p. 505.

⁴ Alexandre Vincent, « Les silences de Sénèque », *Pallas. Revue d'études antiques*, juin 2015, p. 138.

⁵ *Ibidem*, p. 142.

Grèce antique¹, qui préféra se couper la langue plutôt que de succomber aux babillages incontrôlables.

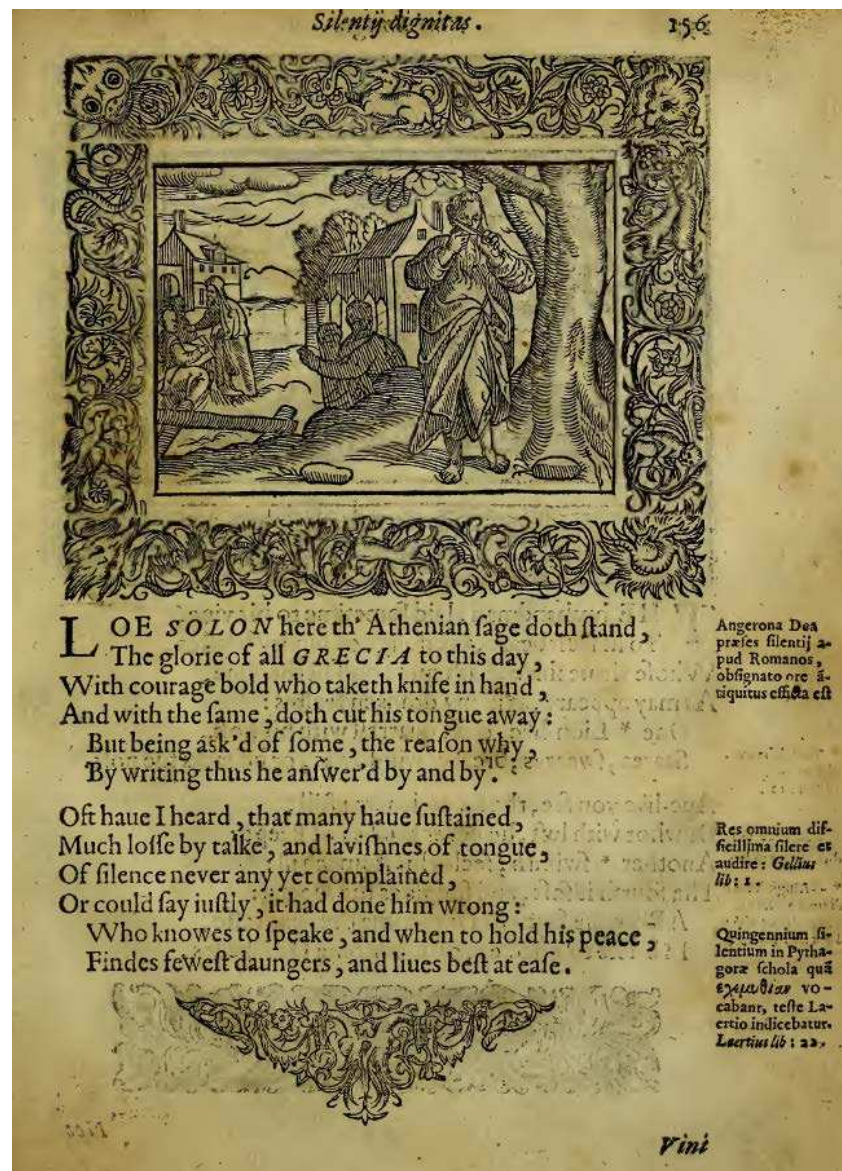


Figure 61 *Silentii dignitas*, Livre II, 156

La *pictura* participe de l'idée du silence comme épreuve : Solon est représenté dans un paysage naturel, pieds nus et vêtu d'une simple tunique, signe que les richesses matérielles lui

¹ Outre Solon l'Athénien, il y avait également Bias de Priène, Pittacos de Mytilène, Thalès de Milet, Chilon de Lacédémone, Périandre de Corinthe et Anacharsis le Schythe. La légende des Sept Sages fut perpétuée par Hérodote, Platon dans le *Protagoras* ou encore Plutarque. L'ouvrage d'A. Busine montre l'exploitation de la légende des Sept Sages, devenus modèles à suivre, dans son ouvrage : *Les sept sages de la Grèce antique : Transmission et utilisation d'un patrimoine légendaire d'Hérodote à Plutarque*, vol. 1, Paris, De Boccard, 2002.

important peu¹. À l'arrière-plan, Peacham montre deux groupes de personnages qui semblent en pleine conversation, alors qu'au premier plan on voit Solon leur tourner le dos. Un contraste visuel s'établit alors entre parole et silence. Solon s'isole à l'ombre d'un arbre qui semble être un figuier, associé à la sagesse dans la Bible². L'épigramme souligne le grand courage dont fit preuve Solon lorsqu'il décida de se couper la langue, geste qu'il explique dans la deuxième strophe où c'est bien sa voix qui s'exprime pour condamner l'usage irraisonné de la parole. Le silence est ainsi érigé en vertu des sages, ce que confirment les citations en paratexte.

Dans la première note marginale, en haut à droite, Peacham fait référence à Angerona, déesse romaine du silence, qui est à mettre en parallèle avec Tacita que Peacham paraît figurer dans l'emblème *Melancholia* (126). À cet égard, la représentation de Solon, semble être une combinaison des déesses du silence, Angerona et Tacita. Si dans la tradition antique, Angerona est représentée un bâillon sur la bouche ou un doigt sur les lèvres en signe de silence, Tacita, elle, devint muette lorsque, punie pour son bavardage excessif, on lui arracha la langue³. Angerona est ainsi la figure du silence vertueux tandis que Tacita devient l'incarnation du silence imposé. Angerona fut représentée par Vincenzo Cartari dans son *Imagini degli dei antichi* (1556), (Figure 62), où elle apparaît sur un piédestal, tandis qu'à ses pieds se tiennent Harpocrate, le doigt à la bouche, une main couvrant ses parties génitales⁴, et le dieu du silence : « une figure, sans visage, avec un petit chapeau en la teste, & une peau de loup à l'entour, & icelle estoit toute couverte d'yeux & d'oreilles, car il faut voir, & ouyr beaucoup, & parler

¹ Plutarque écrit ainsi à propos du caractère et des mœurs de Solon dans une de ses élégies : « Le mortel que Plutus enrichit de ses dons, / Qui dans de vastes champs voit mûrir ses moissons. / Dont les coursiers nombreux couvrent les pâturages, / Est-il plus riche au fond, malgré tant d'avantages, / Que celui qui, toujours bien nourri bien vêtu, / De ses premiers besoin n'est jamais dépourvu ; / Et qui, l'époux aimé d'une moitié chérie, / Goûte d'un doux bonheur la parfaite harmonie ». Plutarque, *Les vies des hommes illustres*, vol. 1, trad. Dominique Ricard, Paris, Firmin Didot Frères, 1858, *Solon*, I, p. 136.

² Nathanaël étudiait la Torah à l'ombre du figuier quand il fut aperçu par Jésus : « Jésus, voyant venir à lui Nathanaël, dit de lui : Voici vraiment un Israélite, dans lequel il n'y a point de fraude. D'où me connais-tu ? lui dit Nathanaël. Jésus lui répondit : Avant que Philippe t'appelât, quand tu étais sous le figuier, je t'ai vu ». (Jean 1 : 47-48).

³ Voir à ce sujet Annie Dubourdieu, « Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 220 / 3, 2003, pp. 259-282.

⁴ On remarque ici le parallèle iconographique avec l'emblème *Linguam compescito* de Junius Hadrianus, dans ses *Emblemata*, 1565 que nous reproduisons ci-après (Figure 81). L'illustration de Cartari a peut-être servi de modèle à J. Hadrianus.

peu¹ ». À propos de la signification d'Angerona, Vincenzo Cartari écrit : « Macrobe veut, que Angerone avec la bouche bandée, & scellée, signifie que celui qui sçait endurer & se taire, dissimulant sa fascherie, à la fin aura victoire, & jouyra puis après d'une vie joyeuse & plaisante² ».

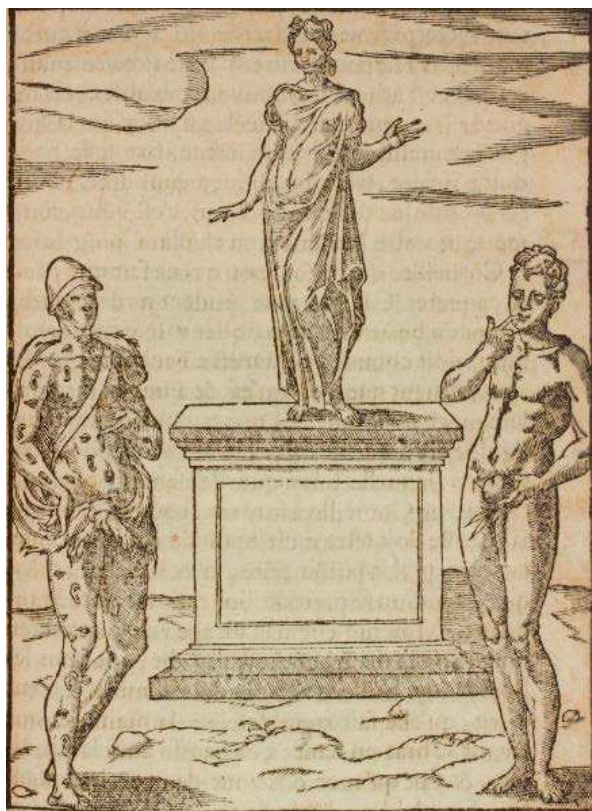


Figure 62 « Angerona », Vincenzo Cartari, *Imagini degli dei antichi*, 1556³

La référence à Angerona dans la marge de l’emblème *Silentii dignitas* montre d’emblée que pour Peacham, le silence est la plus haute des vertus. Néanmoins, si le silence est une qualité admirable, faire silence est un exercice difficile, comme en témoigne la citation d’Aulu-Gelle dans la marge de l’emblème⁴. Le silence ne vient point naturellement, mais requiert un

¹ Vincent Cartari, *Images des Dieux contenant leurs Pourtraits, coustumes & ceremonies de la Religion des Payens*, trad. Antoine du Verdier, Lyon, Paul Frellon, 1610, p. 478.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 479.

⁴ Dans le chapitre d’où est tirée la citation, Aulu-Gelle entend réfléchir « Sur la méthode et l’ordre de l’enseignement pythagoricien. Quel était le temps où les disciples devaient se taire, et celui où ils pouvaient parler ». La citation donnée dans la marge de l’emblème est : « Res omnium difficillima silere ex audire », c’est-

apprentissage, ainsi que le confirme la citation de Diogène Laërce dans la marge de l’emblème qui renvoie également à l’école pythagoricienne et ses principes sur le silence¹. Peacham se range ainsi derrière le principe pythagoricien de l’apprentissage du silence, épreuve que le sage doit affronter afin de prouver sa ténacité et sa sagesse.

Dans ces quelques emblèmes étudiés, Peacham présente la langue comme un organe dont il faut se méfier et s’inscrit dans une réflexion sur la langue séditeuse et les moyens de la dompter abordée dans plusieurs traités contemporains de *Minerva Britannia*. On peut citer entre autres les textes de Jean de Marconville, *A Treatise of the Good and Evell Tounge* (1592), de William Perkins, *A Direction for the Government of the Tongue according to Gods worde* (1595), ou encore celui de George Webbe, *The Araignement of an unruly Tongue* (1619)².

Par ailleurs, les associations entre langue babillarde et pulsion sexuelle, comme le montre Jean-Jacques Chardin³, ont pu être empruntées par Peacham à un certain nombre de sources sur lesquelles il convient de se pencher afin de comprendre pourquoi le babillage est un péché mortel.

La langue donne lieu à des représentations phalliques comme chez Paradin qui demandait à la langue *Quo tendis ?* (« Où vas-tu ? ») dans ses *Devises héroïques* de 1557. Cette question posée à une langue qui semble avoir échappé à tout contrôle est une bonne illustration

à-dire « [...] les deux choses les plus difficiles ici-bas, écouter et se taire ». Traduction empruntée à E. Chaumont, Félix Flambart et E. Buisson dans : Aulu-Gelle, *Les nuits attiques*, vol. 1, Paris, C. L. F. Panckoucke, vol. 1, 1845, liv. I, p. 49. Il est à noter que la citation de Peacham est inexacte. Dans le texte latin d’Aulu-Gele, on peut lire ainsi : « Ast ubi res didicerant *rerum omnium difficillimas, tacere audireque*, atque esse jam coeperant silentio eruditi, cui erat nomen ἐχεμύθια, tum verba facere et quærere, quæque audissent scribere, et quæ ipsi opinarentur, expromere potestas erat ».

¹ « Quingennium silentium in Pythagoræ schola quam ἐχεμύθια vocabant, teste Lærtio indicebatur » : « Il fallait qu’ils [les disciples de Pythagore] observassent un silence de cinq ans, pendant lesquels ils ne devaient être qu’attentifs à écouter ». Traduction empruntée à Jacques Georges Chauffepié dans : Diogène Laërce, *Les Vies des plus illustres philosophes de l’Antiquité : avec leurs dogmes, leurs systèmes, leur morale, et leurs sentences les plus remarquables*, Paris, Lefèvre, 1841, *Pythagore*, liv. VIII, p. 359.

² Une édition critique de ces trois traités a été publiée en 2012 : *The unruly tongue in early modern England : three treatises*, éd. Nathalie Vienne-Guerrin, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

³ Jean-Jacques Chardin, « « Faire silence » dans l’emblématique chrétienne de l’époque moderne : quelques exemples chez Geoffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles », *XVII-XVIII. Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, décembre 2016, pp. 71-88. Pour la contextualisation de l’association entre la langue et la pulsion sexuelle, nous nous appuyons sur les exemples de Jean-Jacques Chardin.

du *topos* de la langue débridée. Dans l’emblème de Paradin (Figure 63), on voit une langue aux allures de serpent ailé s’élançant vers le ciel.



Figure 63 « *Quo tendis ?* », Claude Paradin, *Devises héroïques*, 1557

Saint Jacques, entre autres imperfections et incommoditez de la Langue, la dit estre pleine de mortel venin, et l’accompare au tymon, ou gouvernail d’un Navire, par lequel tout le corps du vaisseau est gouverné. [...] Pour estre doncques cette piece du corps de telle importance, ne fait pas à l’émerveiller si Nature l’a enclose de double portail duquel aucunement ne doit jouir de l’ouverture sans la licence de Raison, et Entendement demeurant au fort ; autrement venant à s’envoler sans dire gare, c’est pitié que du danger de sa trainée et queue de malheureuse conséquence¹.

On peut noter que cet emblème fut repris par Gabriel Rollenhagen dans l’édition de 1611 de son *Nucleus emblematum selectissimorum* (Figure 64) qui y ajouta une glose en français :

¹ Claude Paradin, *Devises héroïques*, *op. cit.*, pp. 109-110.



Figure 64 « Lingua quo tendis », Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, 1611

Tous les serpents qui vont dans l’Affrique rampant,
 Ne sont tant a craindre que ce membre volant,
 Qui a la volée, plusieurs choses avance,
 Qui causent en aprez une grand’ repentance ;
 Car nostre parole prenant une fois l’air,
 S’envole legere, sans pouvoir retourner.
 Partant contien ta langue, & luy rōgne les ailes,
 La renfermant dedans ses bornes naturelles¹.

Claude Paradin et Gabriel Rollenhagen insistent tous deux sur la langue ailée que l’on ne peut contenir dans ses « bornes naturelles », montrant ainsi que l’iconographie de la langue séditieuse faisait consensus parmi les emblémistes et autres penseurs de la Renaissance.

La langue a par ailleurs pu être associée au sexe pour souligner combien elle peut s’avérer impudique et obscène. Un lien s’établit alors entre le sexe et la bouche, parallèle que

¹ Gabriel Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum*, éd. Crispin De Passe, Cologne, 1611, Emblème 42.

met en évidence l’emblème *Linguam compescito* d’Hadrianus Junius, (*Emblemata*, 1565), (Figure 65) :



Figure 65 *Linguam Compescito*, Hadrianus Junius, *Emblemata*, « *Emblema XLI* », 1565

Pigram quid alvum comprimis cava manu,
Quid uda labra, quid salax inguen Scytha ?
Abdominis studium, & gravem luxum fuge,
Linguamque frena prodigam vel maximè¹.

Junius ajoute une dimension sexuelle à la figure d’Harpocrate², dieu du silence, traditionnellement représenté un doigt sur la bouche³ : la langue, tout comme les organes

¹ Junius Hadrianus, *Emblemata*, *op. cit.*, p. 47. « 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 ». Traduction que nous empruntons à Jean-Jacques Chardin dans : « Faire silence dans l’emblématique chrétienne de l’époque moderne : quelques exemples chez Geoffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles », *op. cit.*, n. 2.

² Harpocrate est la version hellénisée du dieu égyptien Her-pa-chered, Horus l’Enfant. Sur la figure d’Harpocrate, on peut consulter l’ouvrage de Michel Malaise, *À la découverte d’Harpocrate à travers son historiographie*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2011.

³ Ce geste symbolique contribua à faire la fortune d’Harpocrate dans l’iconographie de la Renaissance. Les historiens de l’art lui ont même donné un nom, *signum harpocraticum* pour le désigner. Voir : André Chastel,

génitaux, est cachée par pudeur et suggère que celle-ci est source de pulsions difficilement contrôlables. Si la langue, telle qu'elle est représentée chez Junius, s'apparente à un phallus, force est de constater cependant que le bavardage excessif est le plus souvent considéré comme étant l'affaire des femmes.

Selon les Anciens, le corps féminin est un corps ouvert, propice aux débordements et donc au babillage¹. Il se caractérise par des fissures – la bouche et le sexe – sources de péché². Gail Kern Paster utilise l'image d'un récipient qui fuit (« leaky vessel ») pour évoquer cette conception du corps féminin comme nécessairement incontinent³ et que seul le mariage peut sauver selon Hippocrate⁴. Il n'est donc pas étonnant que les Anciens associent le sexe féminin à la bouche⁵, cet anthropomorphisme demeurant dans le vocabulaire anatomique encore aujourd'hui⁶.

« Signum harpocraticum », in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, eds. Silvana Macchioni et Bianca Tavassi La Greca, Rome, Multigrafica Editrice, 1984, pp. 147-156.

¹ Sur cette relation établie entre l'ouverture du corps féminin et le bavardage, on peut lire le chapitre de Peter Stallybrass, « Patriarchal Territories. The Body Enclosed », in *Rewriting the Renaissance : The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, eds. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan et Nancy J. Vickers, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 123-142.

² Jean Verdon, *La femme au Moyen âge*, Leipzig, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999, p. 12.

³ Gail Kern Paster, « Leaky vessels : The incontinent Women of City Comedy », in *The body embarrassed : drama and the disciplines of shame in early modern England*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1993, pp. 23-63.

⁴ Pour Hippocrate, les jeunes filles souffrent d'un excès de sang à la puberté et qui, s'il ne s'écoule pas, crée un désordre mental et physique. Le seul remède est alors le mariage car par la défloration, le corps de la femme est ouvert et le sang peut alors s'écouler : « Elles sont délivrées de cette maladie, quand rien n'empêche l'éruption du sang. Je recommande aux jeunes filles, éprouvant des accidents pareils, de se marier le plus tôt possible ; en effet, si elles deviennent enceintes, elles guérissent ». Cité dans : Lydie Bodiou, « De l'utilité du ventre des femmes. Lectures médicales du corps féminin », in *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 153-166.

⁵ Claude Galien, médecin grec de l'Antiquité, parlait ainsi de la bouche de l'utérus qui se ferme sur l'embryon, pour désigner le col de l'utérus. Selon Hippocrate, le corps féminin s'organise de façon symétrique : une bouche en haut pour la parole et la nourriture et une bouche en bas, « [o]rifice étroit (*stenon*), celui-ci est néanmoins doué de lèvres (*cheilê*) qui se ferment (*symmyousin*) comme celles qui gardent le silence ». Cité dans : Giulia Sissa et Nicole Loraux, *Le corps virginal : la virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris, J. Vrin, 1987, p. 76.

⁶ On parle ainsi des « petites » et « grandes » lèvres dans l'anatomie du vagin.

Dans ce contexte, la parole de la femme ne peut être que vice, ce qui conduit les théoriciens à peindre l'idéal d'une femme silencieuse¹. Ainsi décrit, le bavardage est associé à une maladie, curable cependant par le silence et l'écoute.

On peut noter que dans ce débat genré sur le bavardage, Peacham ne fait référence qu'aux hommes. Cependant, il semble partager l'idée que le bavardage est une maladie qui accable celui qui en est victime. La maîtrise de la langue est en somme un enjeu moral important, car apprendre à bien parler et à se taire fait partie des vertus du chrétien.

Au-delà du bavardage, la dissimulation de l'identité, entendue comme hypocrisie et duplicité, est présentée dans le recueil comme un travers dont il faut se prémunir.

1.2. *Dissimulation et duplicité*

Dissimuler ses intentions et cacher son vrai visage est associé au vice et est donc moralement condamnable car l'omniscience de Dieu fait de l'homme un être transparent. La dissimulation se construit sur une conception de l'identité humaine qui suppose la dualité entre un moi intérieur, caché à la vue de tous, et un moi extérieur, accessible et visible. Cette dichotomie produit une dissociation au sein de l'individu, ses actions ne correspondant pas toujours à ses pensées, et conduit à des dérives morales telles que l'hypocrisie et la duplicité du cœur. Entre l'essence et l'apparence, un voile opaque semble s'installer.

Le voile désigne tout d'abord « une pièce d'étoffe qui recouvre, protège ou masque » (*TLF*). Il permet de mettre une barrière avec l'extérieur, perçu comme dangereux. Mais le voile désigne également cette « pièce d'étoffe légère et transparente dont les femmes se couvrent la tête, le visage et parfois une partie du corps » (*TLF*). Le voile, à la fois transparent et opaque, crée une tension entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre le visible et l'invisible. En épousant les contours de la forme qu'il recouvre, le voile laisse deviner ce qui s'y cache et qui menace d'être révélé. Il est l'objet métaphorique auquel recourent les hypocrites et les faux dévots.

¹ Christina Luckyj montre que la construction du cliché de la femme chaste, silencieuse et obéissante dérive directement du discours patriarcal sur la parole féminine, perçue comme nécessairement déviante. Christina Luckyj, « Silence and gender », in *“A moving rhetoricke” : gender and silence in early modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 43.

L'hypocrite, du grec *ὑποκριτής* (*hypokritēs*), désignait dans l'Antiquité un acteur de théâtre, et par extension, le masque qu'ils utilisaient et dont la fente en guise de bouche permettait d'amplifier leur voix pour être entendus du public. Le masque devient ainsi la matérialisation du voilement de l'identité et du double visage. L'hypocrite est celui qui se donne à voir pour ce qu'il n'est pas, qui joue un rôle, tout en dissimulant sa véritable identité. La tromperie induite par les hypocrites est un péché aux yeux de Dieu, comme le montre l'emblème *Dolus* (47), (Figure 66) :

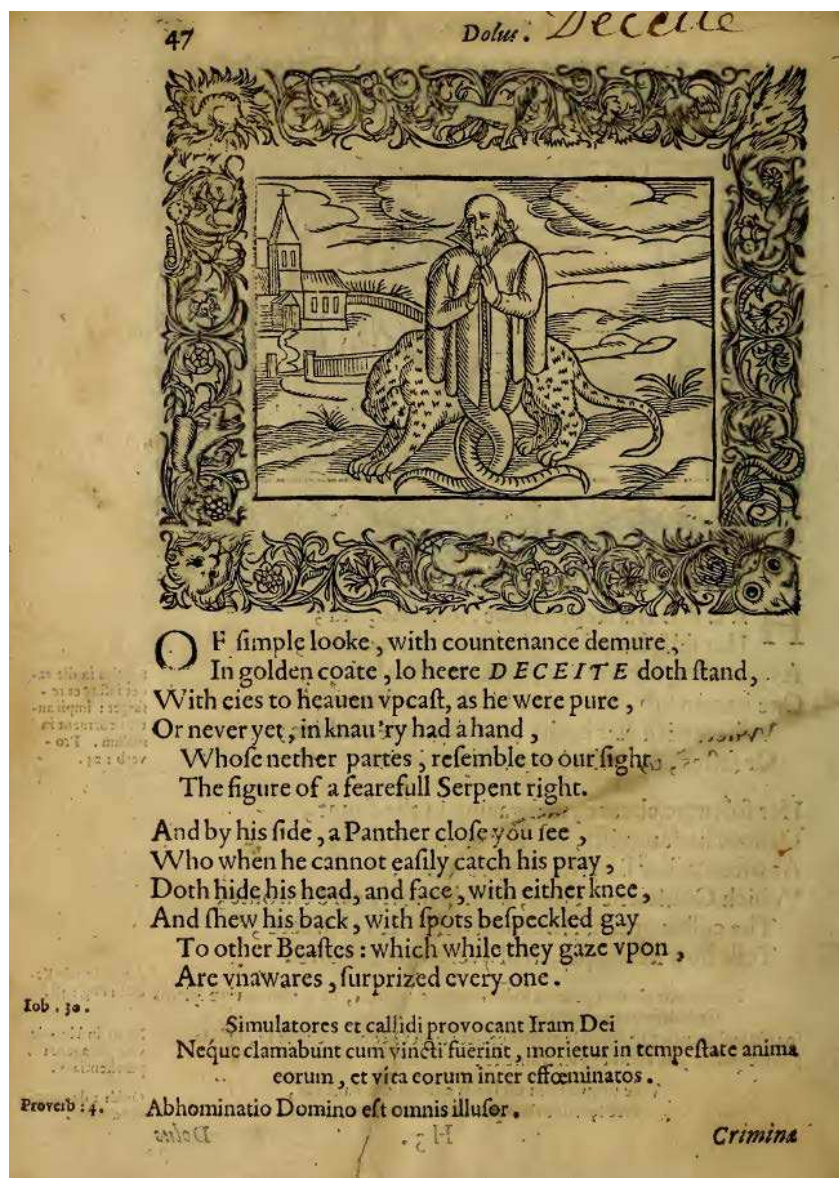


Figure 66 *Dolus*, Livre I, 47

La *pictura* représente un être mi-homme, mi-serpent, les mains jointes en signe de prière. Derrière cet être grotesque se tient une panthère, ou plutôt un léopard tacheté, qui cache

sa tête dans ses pattes avant. L'épigramme nous aide à comprendre la *pictura* et identifie le personnage mi-homme, mi-bête comme étant une allégorie de la tromperie. Le contraste visuel entre le buste et les membres inférieurs reproduit visuellement l'apparence de vertu : le regard levé vers ciel en signe de pureté et les mains jointes comme pour prier ne peuvent occulter la véritable identité figurée par les queues de serpent.

La deuxième strophe établit un parallèle entre la panthère et le trompeur. Pour comprendre cette assimilation à première vue étonnante, il nous faut revenir aux sources utilisées par Peacham. La *pictura* est empruntée à Cesare Ripa qui illustre ainsi l'*Inganno* (Figure 67) :

Voicy l'emblème de la Tromperie, sous la figure d'un monstrueux vieillard, le corps duquel aboutit à deux queue's de serpent, enlacées l'une dans l'autre. [...] Tout cela démontre le naturel du Trompeur, qui sous une apparence humaine, couve une malice plus contagieuse mille fois que le venin du dragon ; en cela semblable à une panthere, laquelle cachant sa teste, & ne montrant que le dos, attire par la beauté de sa peau les autres bestes sauvages, sur qui elle se jette, afin de les devorer¹.

L'habit d'or renvoie aux apparences trompeuses alors que les queues de serpent et la panthère figurent la ruse et la tromperie. Cette figure maléfique pourrait également faire référence au dieu Typhon dans la mythologie grecque. Fils de Gaïa et de Tartare, Typhon est doté de serpents enchevêtrés en lieu et place des membres inférieurs². La panthère signifie le côté obscur de la dissimulation, car elle se cache et attend le meilleur moment pour attaquer et donc se révéler, à la surprise de sa proie.

Le choix de Ripa et de Peacham qui consiste à figurer la dissimulation par une panthère s'inscrit dans une longue tradition qui remonte à l'Antiquité. Si cette caractéristique de la panthère est due à sa nature, comme l'explique Pline l'Ancien³, c'est Valeriano qui opère le rapprochement allégorique entre la panthère et les dissimulateurs :

Les Ægyptiens signifiaient par la figure de la Panthere, l'homme hypocrite & si grand dissimulateur de son mechant naturel que mesme il n'est descouvert de ceux là qui demeurent

¹ Cesare Ripa, *Iconologie*, op. cit., part. II, p. 230.

² Cette représentation peut se trouver notamment sur les antéfixes d'origine étrusque.

³ Pline l'Ancien décrit ainsi la panthère : « Chez la panthère, les taches sont comme de petits yeux semés sur un fond clair. On dit que tous les quadrupèdes sont singulièrement attirés par l'odeur qu'elle exhale, mais qu'ils sont effrayés par l'aspect farouche de sa tête ; aussi la cache-t-elle : il ne reste plus que l'odeur agréable qui les attire, et elle les saisit ». *Histoire naturelle de Pline*, vol. 1, trad. M. É. Littré, Paris, J. J. Dubochet et Compagnie, 1848, p. 328.

avec luy : car on dit que les bestes à quatre pieds sont merveilleusement alechees par son odeur : mais offensees du regard espouventable d'icelle : & pourtant cache-t-elle son chef selon que nature lui enseigne, & surprend les animaux par le moien tant seulement de son odeur, qui est toute l'industrie de laquelle elle se sert pour aller au pourchas & attirer la proye [...]¹.

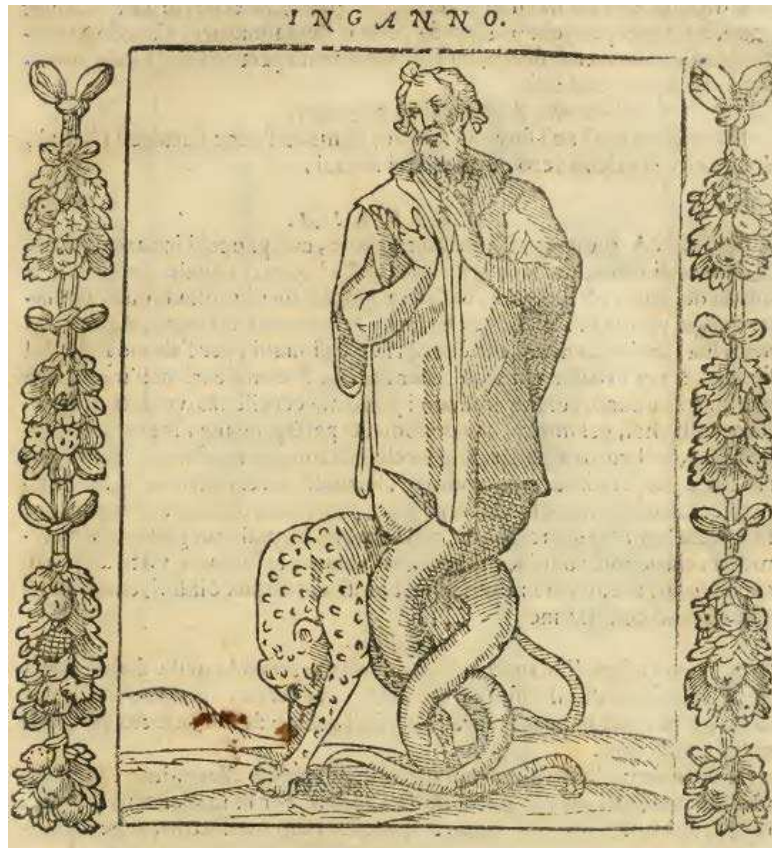


Figure 67 *Inganno*, Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, p. 229

À la façon de la panthère, le dissimulateur agit donc en secret. Dans l’emblème de Peacham, la condamnation morale de la tromperie est confirmée par le paratexte. La première citation est empruntée au Livre de Job (36 : 13-14) et montre que les dissimulateurs verront la colère divine s’abattre sur eux : « *Simulatores et callidi provocant Iram Dei. Neque clamabunt cum vincti fuerint, morietur in tempestate anima eorum, et vita eorum inter effœminatos*² ». La deuxième

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XI, chap. XXIX, p. 209.

² « C’est ainsi que ceux qui sont dissimulés & doubles de cœur attirent sur eux la colère de Dieu. Et ces hypocrites ne crieront point vers lui, lorsqu’il les aura liés de chaînes & accablés de maux [...]. Ainsi leur âme mourra d’une mort précipitée, & leur vie aura le même sort que celle des efféminés & des exécrales qui meurent tout jeunes ». Traduction empruntée à R. P. de Carrières dans : *Sainte Bible contenant l’Ancien et le Nouveau Testament*, vol. 3, Paris, Huart et Moreau, 1750, p. 239.

citation est un proverbe de Solomon qui fait de la tromperie une abomination aux yeux de Dieu : « Abominatio Domino est omnis illusor¹ ».

Peacham est donc particulièrement sévère avec les hypocrites, et surtout avec ceux qui endossent l'habit de l'Église catholique. La *pictura* de l'emblème *Personam non animum* (198), (Figure 68), met en scène l'hypocrisie sous les traits d'un moine affublé d'un grand chapeau, un bâton dans la main droite et un chapelet dans la main gauche. Une coquille Saint-Jacques orne le couvre-chef et confirme l'appartenance dévotionnelle du moine qui semble pérégriner sur le chemin de Compostelle.

Les éléments qui composent la *pictura* ont été empruntés, comme le note Mason Tung, à trois emblèmes distincts chez Ripa. De *Hippocresia*, l'emblémiste prend le rosaire tandis que le bâton est peut-être tiré de l'emblème *Esilio*. Outre les emprunts iconographiques, Tung relève des ressemblances entre l'épigramme de Peacham et la glose de Ripa, notamment dans *Hippocresia*². Ces emprunts textuels et iconographiques confirment l'idée de l'art emblématique peachamien comme bricolage, idée sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

Le *motto* indique que l'hypocrite est en constante représentation, il prétend être ce qu'il n'est pas, ses vêtements ne sont que déguisement pour cacher son vrai visage : « as he were pure », / or never yet, in knav'ry had a hand ». Le vêtement ample du moine sur la *pictura*, sa capuche et son chapeau sont autant de lieux métaphoriques derrière lesquels se réfugie le péché (« the harbour of their Sinne »). Les lignes courbes du vêtement, ainsi que les nombreux plis contrastent avec la droiture du bâton qui peut représenter la rectitude du vrai croyant. Le zèle religieux du moine est seulement feint, celui-ci étant en réalité empli de haine et de vice³.

¹ « Tous les trompeurs sont en abomination au Seigneur ». Traduction empruntée à R. P. de Carrières dans : *Sainte Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, vol. 7, Lyon, Rusand, 1834, p. 15.

² Mason Tung, « From Personifications to Emblems : A Study of Peacham's Use of Ripa's *Iconologia* in *Minerva Britanna* », in *The English Emblem and the Continental Tradition*, AMS, New York, Peter M. Daly, 1988, pp. 123-124.

³ L'emblème peut être mis en parallèle avec *Zelus in Deum* (170), où, pour figurer la vraie piété, c'est un jeune homme sommairement vêtu qui est représenté, contrairement au moine déguisé de *Personam non animum*.



THE Hypocrite; that doth pretend in show,
A feigned Zeale of Sanctitie within,
Eschew betime, nor haue with such to doe,
Whose hoodes are but the harbour of their Sinne,
And humblest habits, but a false disguise,
To cloke their hate, or hidden villanies.

No *HIRCAN* Tyger, *ERYMANTHIAN* Beare,
So arm'd with malice, thirstie after blood,
To high estate aspiring, as they are,
The worst of men, nay man it is too good.
Where *LVCIFER* did openly rebell
To God, these Traitors even within the Cell.



Eci.

Honores

Figure 68 *Personam non animum*, Livre II, 198

La condamnation des hypocrites se fait beaucoup plus sévère dans la deuxième strophe où l'émblémiste refuse même le nom d'hommes aux faux dévots. Il estime ainsi que les tigres

effrayants d'Hyrcanie¹ ou encore les ours d'Érymanthe², connus pour leur cruauté et leur soif de sang, ne peuvent égaler le crime de l'hypocrite qui se fait passer pour un dévot et pratique son infamie en secret, contrairement à Lucifer qui, lui, se rebella ouvertement.

Le moine lubrique et hypocrite est une figure courante de la littérature antipapiste de l'époque³. Plusieurs exemples dans le recueil de Peacham témoignent de la veine anticatholique de l'auteur, qui ne s'exprime pas pourtant avec la même ardeur que la condamnation des puritains. Peacham semble être un protestant modéré⁴.

L'hypocrisie, entendue comme fausse piété, est associée à la dévotion feinte et est un péché d'autant plus grave selon Saint Augustin que l'hypocrite « simule le personnage de l'homme juste⁵ ». Les faux dévots ne sont donc que des comédiens qui font semblant d'être ce qu'ils ne sont pas, comme au théâtre. C'est peut-être en référence à la définition d'Augustin que Peacham choisit le *motto* de son emblème *Sanctitas simulata* (171), (Figure 69).

¹ L'Hyrcanie est le nom donné dans l'Antiquité aux régions d'Asie situées au Sud-est de la Mer Caspienne et au Nord-est de l'Iran actuel. Dans la littérature antique déjà, cette région sauvage était supposée abriter de nombreux tigres. Valeriano utilise le Tigre d'Hyrcanie pour signifier la cruauté : « Quant à l'audace & fierté entendue & descrite par la figure de cet animal, sont entendus les cœurs hautains & outrecuidez : & quand les Poètes veulent taxer aucun de sa barbare cruauté disent qu'il a esté alaicté par les Tigres d'Hyrcanie [...] ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, *op. cit.*, liv. XI, chap. XXXIV, p. 212.

² On peut noter que Peacham ne fait pas référence au mythe du sanglier d'Érymanthe, bête gigantesque qui terrifiait les habitants d'Arcadie, et dont la capture constitue le quatrième travail d'Héraclès, mais évoque l'Ours d'Érymanthe. La confusion entre « boar » et « bear », que l'on trouve dans d'autres sources, peut s'expliquer par la similarité orthographique entre les deux termes. Par ailleurs, la confusion peut venir du fait qu'un autre épisode mythologique raconte que Callisto, nymphe qui vivait en Arcadie, a été changée en ourse par Héra, épouse de Zeus, et condamnée à errer dans les montagnes d'Érymanthe, d'où le nom d'*Erymanthian Ursa* (la constellation de la Grande Ourse).

³ C'est le cas de la pièce de John Bale, *A Comedy Concerning Three Laws of Nature, Moses and Christ Corrupted by the Sodomites, Pharisees, and Papists*, écrite en 1538 mais publiée en 1548, où l'hypocrisie se présente ainsi sous les traits d'un moine franciscain : « Let Idolatry be decked like an old witch, Sodomy like a monk of all sects, Ambition like a bishop, Covetousness like a Pharisee or spiritual [i.e., canon] lawyer, False Doctrine like a popish doctor, and Hypocrisy like a grey [i.e., Franciscan] friar. The rest of the parts are easy enough to censure ». Cité dans : John N. King, *Voices of the English Reformation : A Sourcebook*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2004, p. 91. L'association entre les moines franciscains et les hypocrites devient un lieu commun dans les textes du Moyen-Âge tardif et de la Renaissance.

⁴ Nous avons montré dans le premier chapitre de notre thèse que dans les emblèmes *Auspice caelo* (15) et *Unita valebunt* (16), Peacham plaide pour l'unité entre les chrétiens, au-delà des différences confessionnelles. Il puise d'ailleurs indifféremment tant dans des sources catholiques que protestantes. Pour plus de détails concernant l'obédience de Peacham, voir notre développement dans les paragraphes conclusifs de 3.2. de ce chapitre.

⁵ Cité dans : Jean-Pierre Cavaillé, « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664-1669) : *La Lettre sur la comédie de l'imposteur* (1667) », *Les Dossiers du Grihl*, juin 2007, n. 22.

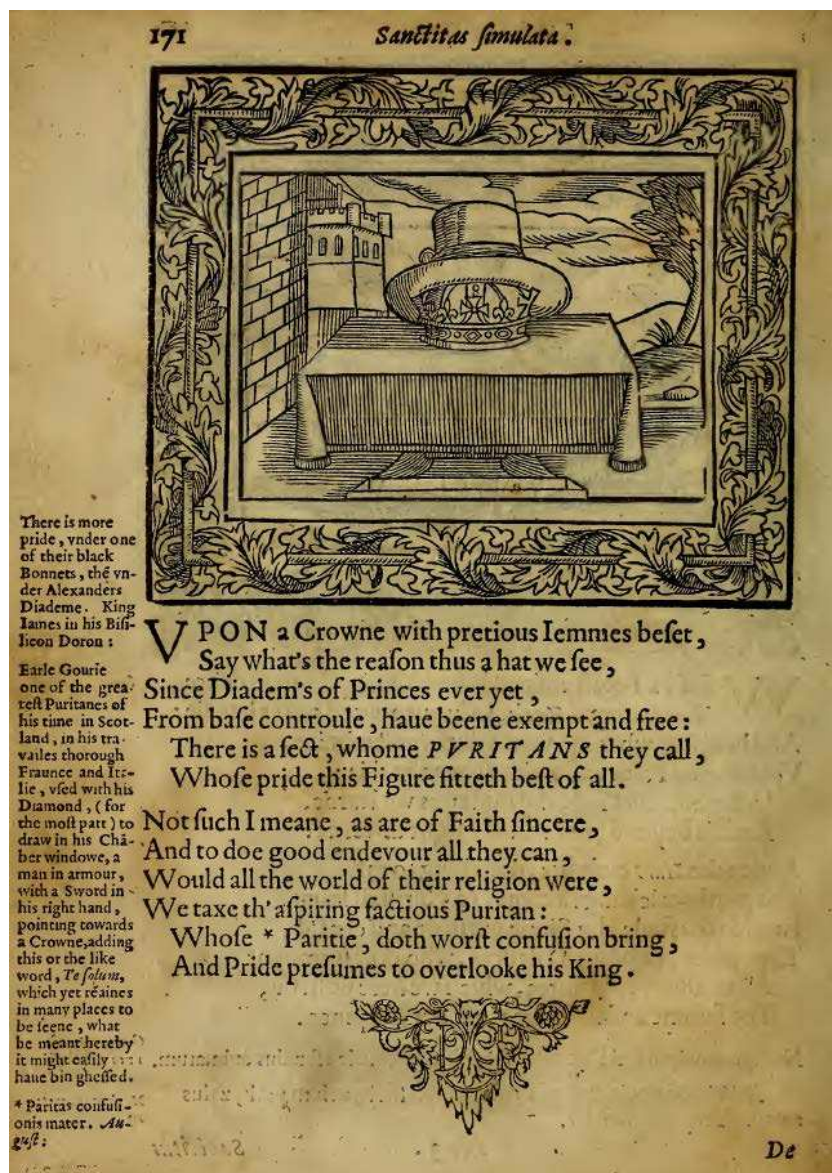


Figure 69 *Sanctitas simulata*, Livre II, 171

La *pictura* représente une table sur laquelle est posée une couronne recouverte d'un grand chapeau. Ce dernier ressemble à celui porté par le moine dans *Personam non animum* (171) et condamne la fausse piété des puritains et leur orgueil démesuré. Dans la marge de l'emblème, Peacham reprend une citation du roi Jacques qui écrivait à leur propos : « There is more pride under such a ones black-bonnet, nor under great ALEXANDERS Diademe [...] »¹.

Peacham se fait le porte-parole des invectives contre les puritains dans son recueil d'emblèmes, mais aussi dans ses pamphlets plus tardifs comme *A Dialogue Between the Crosse*

¹ *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. II, p. 142.

in Cheap, and Charing Crosse (1641) et *Square-caps Turned Into Round-Heads* (1642) dans lesquels il satirise les puritains et offre son soutien aux évêques protestants.

Sanctitas Simulata présente ainsi l'opposition entre la vraie foi chrétienne et l'apparence de piété. La vraie piété se caractérise par l'honnête volonté de faire le bien, tandis que les faux dévots agissent en secret et menacent la stabilité de l'État en remettant en cause le principe hiérarchique sur lequel repose la monarchie. L'épigramme souligne par ailleurs que les puritains et autres faux dévots se rendent également coupables d'un autre péché mortel, l'orgueil.

1.3. Péché d'orgueil

L'orgueil fait partie des sept péchés capitaux, il est même le péché primordial si l'on en croit le chapitre 4, verset 14 du Livre de Tobie : « Ne laisse jamais l'orgueil dominer dans ton cœur ou dans tes paroles, car c'est par lui que tous les maux ont pris commencement ». Dans *Minerva Britanna*, l'orgueil se présente sous la forme de l'ostentation vestimentaire dans deux emblèmes qui se font écho, *Deos inprimis placandos* (64) et *Salomone pulchrius* (116). La *pictura* de *Deos inprimis placandos* (64), (Figure 70), représente un autel dans un temple sur lequel est posée une urne fermée. L'épigramme en dévoile le contenu et rapporte l'habitude qu'avaient les femmes romaines de déposer dans un vase leurs plus précieux bijoux et de les offrir à la Pythie. Les rideaux semblent être un attribut théâtral et suggèrent qu'en abandonnant leurs parures à l'entrée du Temple, les femmes ne sont plus en représentation, mais se présentent à la divinité sous leur vraie nature. La citation de Plaute placée sous l'épigramme souligne que le sacrifice aux dieux est le signe d'une grande sagesse : « Quod in divinis rebus sumas Sumptus, sapienti lucro est¹ ».

¹ « Il y a encore une dépense qui profite au sage, celle du culte divin ». Nous empruntons la traduction à J. Naudet dans : *Théâtre de Plaute*, vol. 3, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, *Le militaire Fanfaron*, p. 333. La légère variation entre la citation de Peacham (l'ajout de « Sumptus ») et la source originale montre que l'emblémiste a certainement emprunté la citation dans une source secondaire.

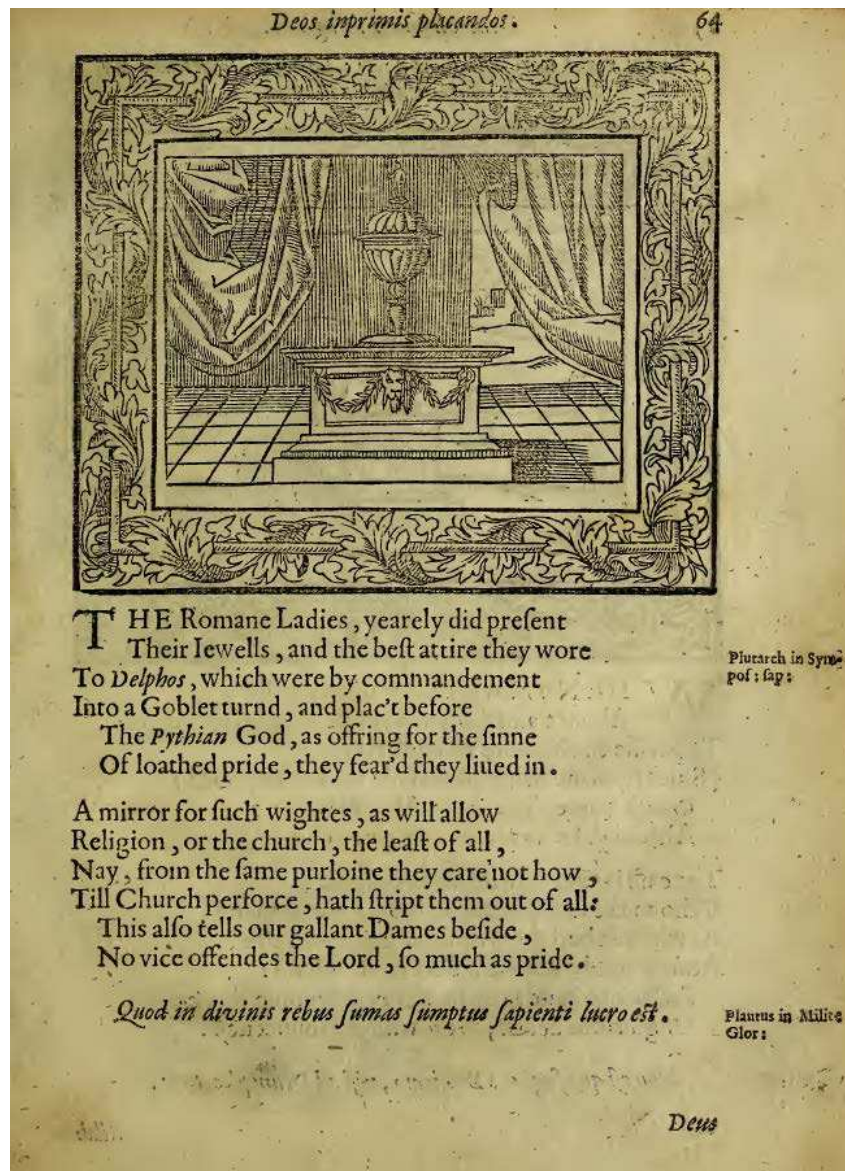


Figure 70 *Deos imprimis placandos*, Livre I, 64

L'orgueil, symbolisé par les parures, est une offense à Dieu. Les Romaines doivent ainsi servir d'exemple aux femmes et aux chrétiens en général afin qu'ils rejettent toute forme d'ostentation. Si l'anecdote se rapporte à l'Antiquité, son application morale est bien chrétienne, comme le montre le lexique de la deuxième strophe : « Church » et « Lord ». La deuxième strophe contient également une critique de l'Église catholique dont les édifices sont chargés d'ornements, de tableaux et d'objets précieux. L'emblème est donc une condamnation du péché d'orgueil et une attaque contre l'Église catholique.

Contre le péché d'orgueil, l'emblémiste présente la voie à suivre pour les chrétiens en général dans *Salomone pulchrius* (116), (Figure 71).

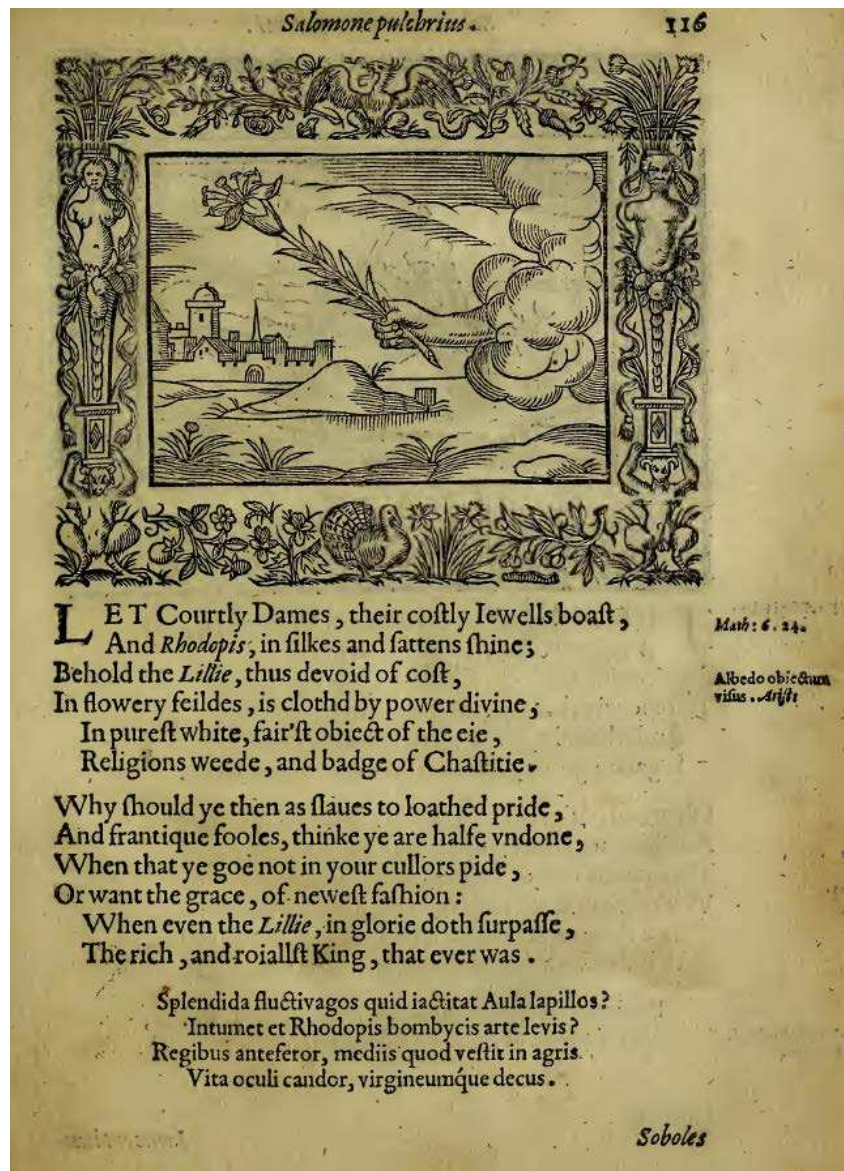


Figure 71 *Salomone pulchrius*, Livre II, 116

La *pictura* représente une main sortant des nuées et tenant une fleur de lys, symbole de la beauté chaste¹. La première strophe de l'épigramme fait écho à l'emblème *Deos imprimis placandos* dans la mesure où les bijoux, signes de vanité, sont mentionnés mais cette fois-ci dans le contexte de la cour. Les deux premiers vers mettent en opposition les courtisanes et l'hétaïre *Rhodopis*², toutes garnies de parures et d'étoffes magnifiques, et la fleur de lys,

¹ Dans son *Hiéroglyphique* du lys, Valeriano note que « Le lis est pareillement l'indice de beauté, en quelque sorte qu'il soit pris [...] ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. LV, chap. XI, p. 502.

² Hétaïre grecque de l'Antiquité qui acquit autant de richesses en vendant ses faveurs qu'elle put se bâtir une pyramide.

symbole de pureté. Dans l'Évangile de Matthieu (6 : 28-29), la fleur de lys est donnée comme exemple de celui qui se présente devant le divin dans le dépouillement le plus total : « Et pourquoi vous inquiéter au sujet du vêtement ? Considérez comment croissent les lis des champs : ils ne travaillent ni ne filent ; cependant je vous dis que Salomon même, dans toute sa gloire, n'a pas été vêtu comme l'un d'eux ». Valeriano rappelle également que la fleur de lys est symbole de virginité dans le Cantique des Cantiques parce que « ceste espouse celeste chante que sa parente est entre les lis, c'est-à-dire entre les troupes tres-pures des vierges : car elle est entierement belle, sans aucune ride & tache, comme dit l'Apostre¹ ».

Par la symbolique du lys, l'emblème met en tension le luxe des parures et la pureté du cœur. Les bijoux sont associés à la cupidité et à la vanité. Or, comme le souligne le verset de Matthieu 6 : 24 auquel il est fait référence dans une note marginale de l'emblème, « [n]ul ne peut servir deux maîtres. Car, ou il haïra l'un, et aimera l'autre ; ou il s'attachera à l'un, et méprisera l'autre. Vous ne pouvez servir Dieu et Mamon », autrement dit la richesse matérielle. Les vêtements et autres parures figurent ainsi le péché d'orgueil, incompatible avec le dépouillement métaphorique et la pureté du cœur requise pour accueillir Dieu. Le quatrain latin, placé sous l'épigramme, fait entendre la voix de la fleur de lys qui invite les chrétiens à être à son image, purs et sans vanité aucune :

Splendida fluctivagos quid iactitat Aula lapillos ?
Intumet et Rhodopis bombycis arte levis ?
Regibus antefero, mediis quod vestit in agris
Vita oculi candor, virgineumque decus.

Why does the glittering court boast of its wave-tossed pebbles, and [why] is it puffed up with the adornment of the fine cloth of Rhodope ? [To kings prefer] I [the lily] who am clothed in the midst of the fields with life, the eye's light, and a virginal beauty².

La fleur de lys, dans sa blancheur virginale, est donc plus proche de Dieu que le plus riche des rois.

Pour Peacham, la nudité métaphorique est signe d'un cœur pur et de beauté virginale dans l'emblème *Pulchritudo fæminea* (58), (Figure 72). La *pictura* représente une femme nue,

¹ *Ibidem*.

² Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Royal, 1610, p. 195.

coiffée d'une couronne de fleurs, assise sur un dragon. Elle tient un miroir dans la main droite et une flèche dans la gauche.

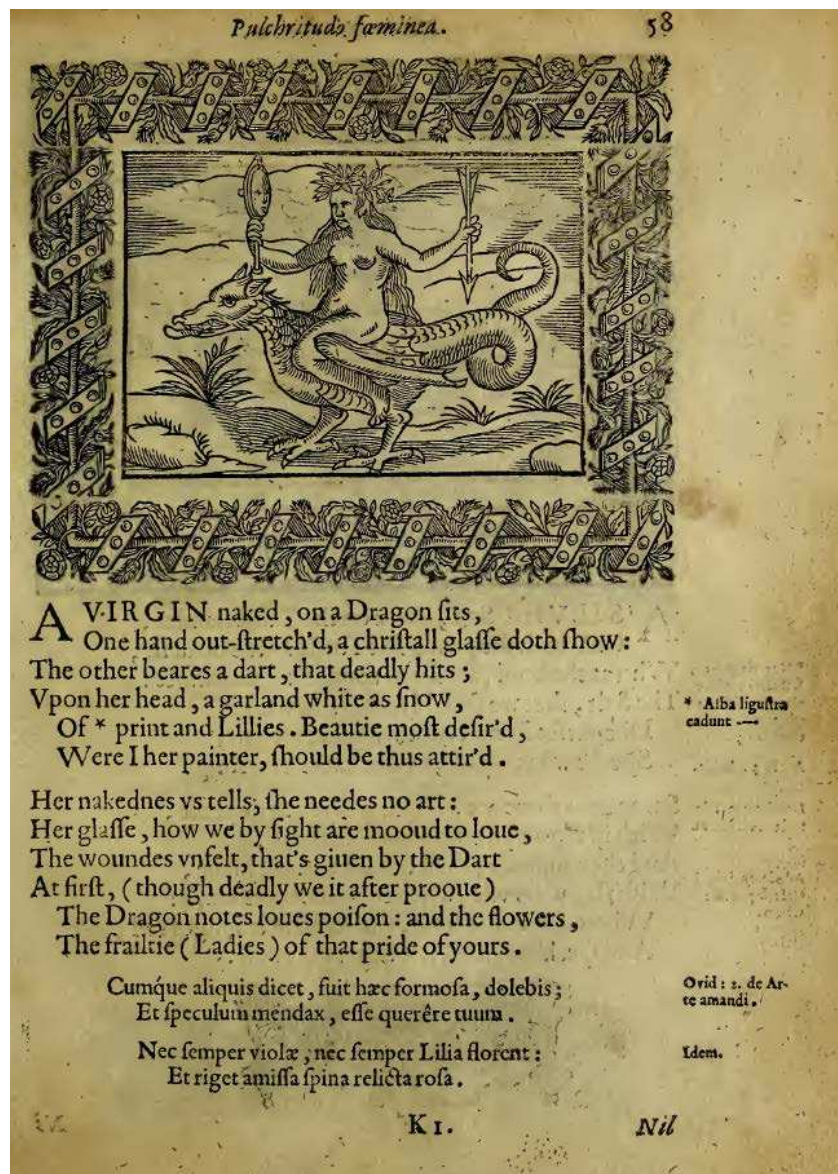


Figure 72 *Pulchritudo feminea*, Livre I, 58

La *pictura* est empruntée à la glose de Ripa pour la « Bellezza femminile¹ » et montre que la véritable beauté est intérieure et n'a donc pas besoin d'artifices. L'épigramme laisse entendre la voix de l'artiste qui prône une représentation naturelle de la beauté, et semble également contenir une dimension métapoétique et métapicturale. Ce que l'homme doit cultiver, c'est la

¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, op. cit., pp. 42-43.

pureté du cœur et non l'apparence physique ou vestimentaire, car celle-ci peut à tout instant se faner, comme le montre la citation des *Bucoliques* de Virgile que nous replaçons dans son contexte immédiat pour plus de clarté : « O formose puer, nimium ne crede colori. / *Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*¹ ». La beauté est éphémère et fragile, ainsi que le souligne Ovide, cité sous l'épigramme : « Nec semper violæ, nec semper Lilia florent : / Et riget amissa spina relictæ rosa² ». La beauté du corps se fane comme une fleur et on ne peut que regretter le bel âge passé, écrit encore Ovide dans une citation placée sous l'épigramme : « Cumque aliquis dicet, fuit hæc formosa, dolebis ; / Et speculum mendax, esse querere tuum³ ».

Peacham dénonce également l'orgueil comme vanité dans l'emblème *In timidos et iactantes* (63) :

[...] the proude vaine-glorious wight,
Who where he comes, will make a goodly show
Of wit, or wealth, when it is nothing so.

Comme le montrent les différents emblèmes analysés, les vêtements et les bijoux expriment le péché d'orgueil. À l'inverse, le corps nu est porteur de vérité, ainsi que le met en scène *Veritas* (134) qui allégorise la vérité sous les traits d'une femme nue : « Her name is TRUTH, of old depainted so. / Her nakednes beseemes simplicitie ». La nudité du corps est donc à mettre en lien avec la pureté du cœur, condition de rencontre avec le divin.

De ce point de vue, l'enveloppe extérieure n'est que la coquille vide d'une intériorité qui sonne creux, selon l'image qu'utilise Peacham dans l'emblème *Umbra tantum* (79), (Figure 73).

¹ « O bel enfant ! ne te fie pas trop à ces vives couleurs. *Le blanc troène, on le laisse tomber*, et on recueille le noir vaciet ». Nous signalons en italiques la citation tronquée par Peacham. La traduction est empruntée à M. Charpentier dans : *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 1, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1833, *Bucoliques*, Églogue II, p. 13.

² « Les violettes et les lis entr'ouverts ne fleurissent pas toujours ; et la rose une fois tombée, le buisson n'a plus d'épines ». Traduction que nous empruntons à Thomas Burette dans : *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 3, Paris, Panckoucke, 1836, *L'Art d'aimer*, liv. II, pp. 75-77.

³ « On dira : Elle était belle ; et toi, de te désoler, et d'accuser ton miroir d'infidélité ». Traduction que nous empruntons à Thomas Burette dans : *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 9, Paris, Panckoucke, 1834, *Tristes*, liv. III, Élégie VII, pp. 158-159.

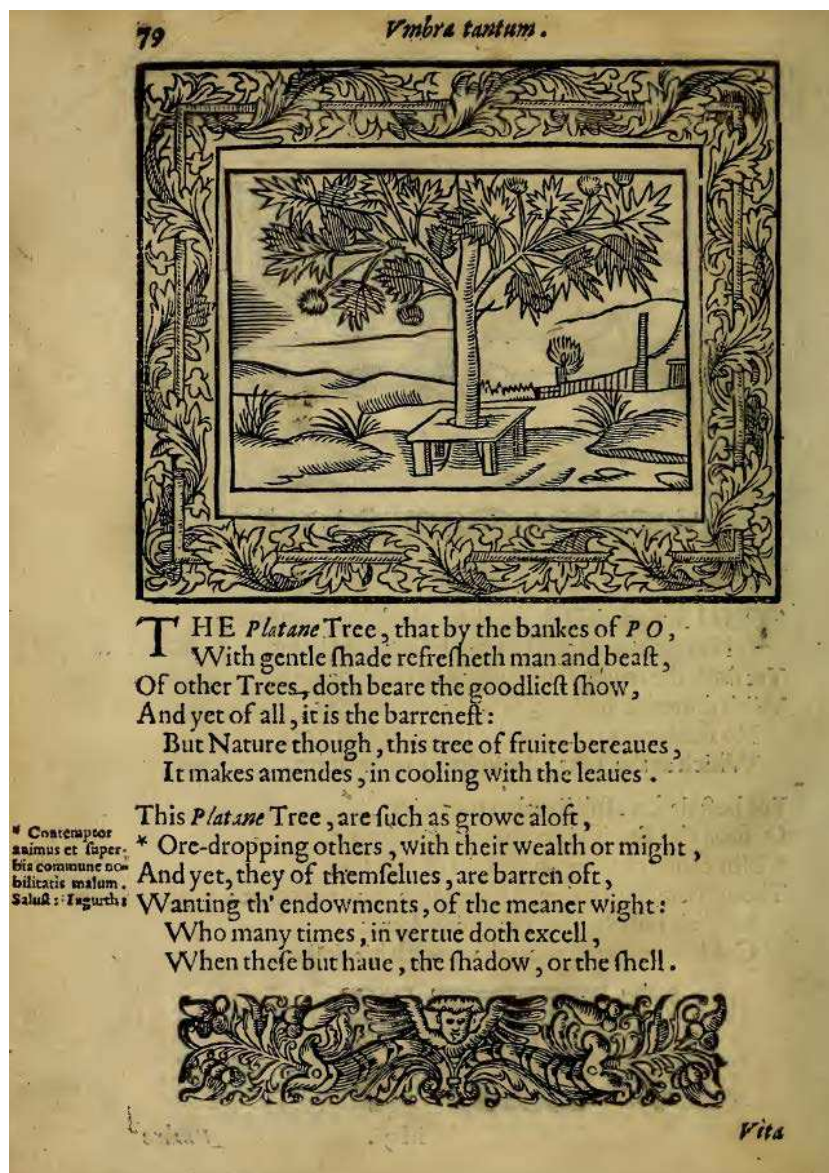


Figure 73 *Umbra tantum*, Livre I, 79

La *pictura* représente un platane au bord du fleuve Po en Italie¹, autour duquel est installé un banc pour se reposer. L'épigramme fait du platane le symbole du clivage entre les apparences et l'intériorité. L'apparence majestueuse du platane dont l'ombre est le seul fruit (« goodiest show ») qu'il a à offrir². La deuxième strophe établit un parallèle allégorique entre

¹ À propos de la représentation du platane associé au fleuve Po, Peacham écrit dans son *Graphice* (1612) : « Po is drawne with the face of an Oxe a garland of reedes upon his head, or rather of Poplar as well for the great abundance of those trees upon his banks [...] ». Henry Peacham, *Graphice*, *op. cit.*, p. 120.

² L'idée de la stérilité du platane pourrait remonter aux *Géorgiques* de Virgile où le poète fait référence aux « platani sterili ». *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 1, *op. cit.*, *Géorgiques*, liv. II, pp. 138-139. Pour plusieurs

le platane et ceux qui possèdent des richesses matérielles mais ont peu de vertu, contrairement aux hommes pauvres et vertueux. Les nantis ne peuvent donc que se donner en spectacle, eux qui pensent que richesses¹ et pouvoir sont gages de fécondité morale. Salluste, cité dans la marge, fait de l'orgueil le vice des nobles : « Contemptor animus et superbia commune nobilitatis malum² ».

L'ombre du platane devient ainsi la métaphore du voile des apparences, comme en témoigne la différence entre « shade » et « shadow », non perceptible en français qui ne possède qu'un seul mot pour les deux termes, « ombre ». Harold Schweizer essaie de faire la lumière sur la subtile différence de sens entre les deux termes :

Whereas shadow is cast by an object's shape, shade is the content of a shadow ; shade lacks the outlines and measurable contours of shadow. [...] Shadow is cast, shade is provided. Shade is a tone of light, a tone of darkness, just as tone is a shade of sound or color. [...] Although the uses of the word *shade* thus attest to more than some overlap with *shadow*, shade is to be strictly distinguished from shadow. [...] Shadow, in short, represents external reality, whereas shade denotes a fluid exchange between external and internal, physical and mental worlds³.

Ainsi, ce que la gradation entre « shade » et « shadow » semble montrer, c'est une évaporation progressive de l'être dont ne restent que les contours. Par l'orgueil et une attention exacerbée portée aux vêtements et aux richesses matérielles, l'être semble se vider de son essence qui se confond, de plus en plus, et irrémédiablement, avec l'apparence.

En bon pédagogue, Peacham présente à ses lecteurs les principaux vices qui éloignent l'homme de Dieu. Le bavardage, la dissimulation, la duplicité et l'orgueil – ont en commun de

sources possibles sur la stérilité du platane, on peut consulter le commentaire de l'élégie *The Autumnal* de John Donne qui y fait référence dans ses vers : « Xerxes' strange Lydian love, the platane tree, / Was loved for age, none being so large as she ; / Or else because, being young, nature did bless / Her youth with age's glory, barrenness ». (vers 29-32) *The variorum edition of the poetry of John Donne*, éd. Gary Stringer, vol. 2, Bloomington ; Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 864-866.

¹ Le platane associé à la richesse pourrait être une allusion à l'anecdote racontée par Hérodote sur l'empereur Xerxès qui, au cours d'un voyage en Lydie, fut si émerveillé par la beauté d'un platane qu'il en tomba amoureux et l'orna d'or et le fit garder par l'un de ses Immortels. *Histoires d'Hérodote*, trad. Pierre Saliat, Paris, Henri Plon, 1864, liv. VII « Polymnia », p. 485.

² « L'orgueil [est le] vice héréditaire de la noblesse ». Traduction que nous empruntons à Adolphe Dureau de Lamalle dans : *Œuvres de Salluste*, Paris, Giguet et Michaud, 1808, chap. LXVII, p. 272-273. Peacham a pu emprunter la citation au Livre II, chapitre XV des *Politiques* de Juste Lipse. Voir : Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 336-337.

³ Harold Schweizer, « Writing in the Shade. A Meditation », in *Habitus in habitat II : other sides of cognition*, eds. Sabine Flach et Jan Söffner, New York, Peter Lang, 2011, pp. 19-20.

présenter l'être humain comme lieu d'une profonde dualité entre apparence et essence. Or, les différents stratagèmes que l'homme utilise pour se cacher ne sont rien aux yeux de Dieu qui voit jusque dans les entrailles. Face au regard pénétrant de Dieu, Peacham présente l'idéal du chrétien qui s'offre de manière totalement transparente, le cœur ouvert et la conscience tranquille.

2. Le portrait du chrétien dans les emblèmes

Pour brosser le portrait du chrétien exemplaire, il est à noter que Peacham utilise indifféremment des sources antiques païennes et des sources bibliques. Fort de la tradition humaniste, et à l'instar de nombreux mythographes, il opère une lecture chrétienne des auteurs classiques dont il tronque et modifie les textes¹ pour mieux appuyer son propos. Nous souhaitons en premier lieu montrer les principales qualités morales du chrétien : la crainte de Dieu et la conscience honnête, deux vertus qui permettent l'accès des hommes au divin.

2.1. *La crainte de Dieu*

Parmi les règles qui doivent régir la vie du chrétien, la crainte de Dieu figure en première position dans *Minerva Britannia*. Dès le premier emblème du recueil, l'épigramme met le lecteur en garde contre toute mise en doute du représentant de Dieu sur terre, car toute tentative d'usurpation ou de rébellion contre le monarque déclenchera aussitôt le courroux divin :

With malice vile, in vaine doth man intend,
T'unloose the knot that God hath link't so fast :
Who shoot's at heaven, the arrow down at last
Lightes on his head : and vengeance fall on them,
That Make their marke, the Sovereign Diadem.

L'emblème *Initium Sapientiae* (2), (Figure 74), fait de la crainte de Dieu le commencement de la connaissance, comme le souligne également le *motto*, tiré du Psaume 110 : 10 : « *Initium sapientiae timor Domini ; intellectus bonus omnibus facientibus eum : laudatio ejus manet in sæculum sæculi*² ». La crainte de Dieu est présentée d'emblée comme salutaire pour le croyant.

¹ Sur l'utilisation des citations paratextuelles par Peacham, voir le chapitre 1 de la troisième partie de notre thèse.

² « La crainte de l'Éternel est le commencement de la sagesse ; Tous ceux qui l'observent ont une raison saine. Sa gloire subsiste à jamais ». Traduction de Louis Segond.

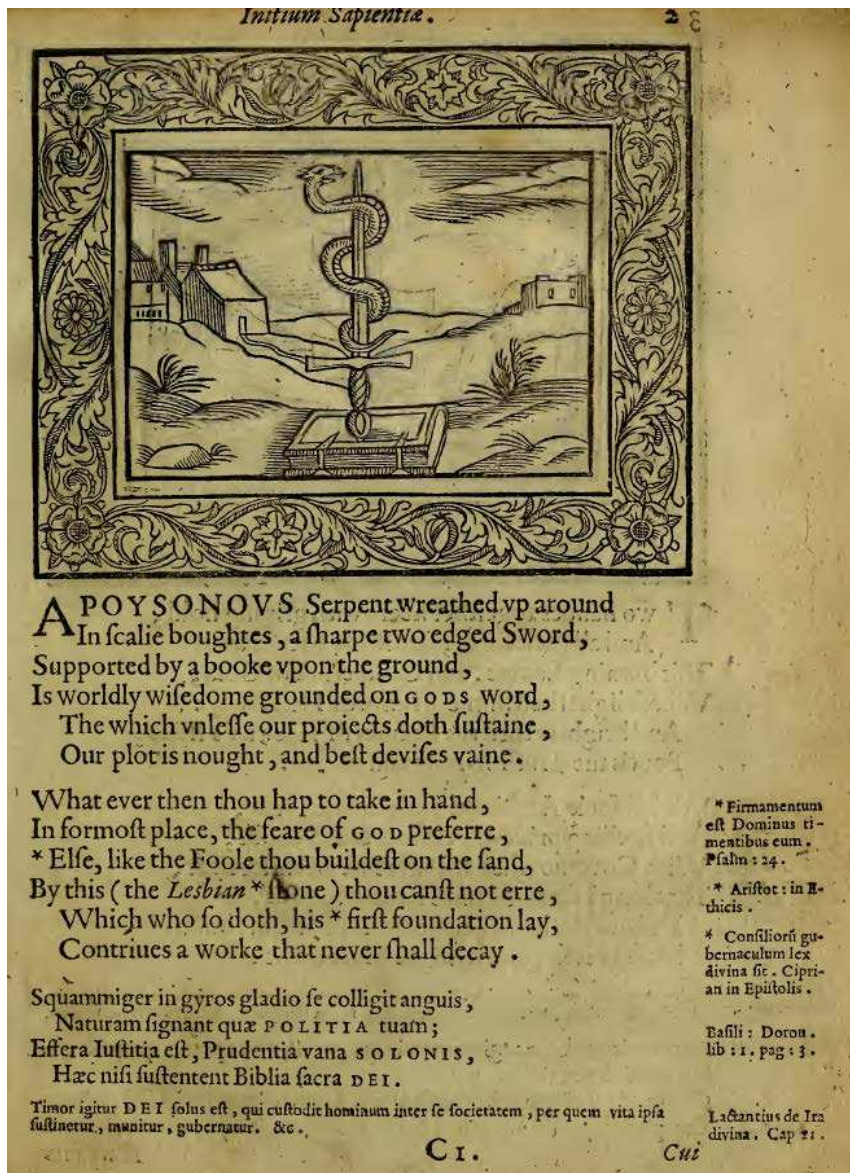


Figure 74 *Initium Sapientiae*, Livre I, 2

La *pictura* représente un livre posé au sol sur lequel se tient en équilibre une épée, autour de laquelle s'enroule un serpent. Pour comprendre cet assemblage d'éléments symboliques, il nous faut nous référer à l'épigramme. Le serpent, symbole ambivalent, est utilisé ici pour figurer la sagesse et n'est donc pas à comprendre comme le serpent du jardin d'Éden. L'épée à double tranchant est elle aussi un symbole biblique entendu comme Verbe divin. Voici comment elle est décrite dans l'Épître aux Hébreux 4 : 12 : « Car la parole de Dieu est vivante et efficace, plus tranchante qu'une épée quelconque à deux tranchants, pénétrante jusqu'à partager âme et esprit, jointures et moelles ; elle juge les sentiments et les pensées du cœur ». Dans le Livre de l'Apocalypse 1 : 16, il est également dit que « [Dieu] avait dans sa main droite

sept étoiles. De sa bouche sortait une épée aiguë, à deux tranchants ; et son visage était comme le soleil lorsqu'il brille dans sa force ». Le serpent qui s'enroule autour de l'épée peut dès lors être compris comme la sagesse des hommes qui doit se façonner sur la parole de Dieu.

À cet égard, le livre, non nommé dans l'épigramme, est sans doute la Bible qui consigne la parole divine¹. La première strophe de l'épigramme souligne que toutes les actions des hommes doivent être en accord avec les préceptes de Dieu, faute de quoi elles sont vouées à l'échec. Dans la deuxième strophe, l'émblémiste utilise la métaphore de la construction pour faire de la crainte de Dieu la pierre angulaire de toute entreprise humaine. À la stabilité du livre sur la *pictura* sur lequel repose l'épée, l'émblémiste oppose la construction friable de l'infidèle.

Le quatrain latin, placé sous l'épigramme, étend la crainte de Dieu à tous les hommes, y compris au monarque :

Squamminger in gyros gladio se colligit anguis,
Naturam signant quæ Politia tuam ;
Essera Iustitia est, Prudentia vana Solonis,
Hæc nisi sustentent Biblia sacra Dei.

The scaly snake, signifying your nature, Oh Body Politic, gathers itself into a coil around the sword. Justice is savage, and the wisdom of a Solon is fruitless unless these holy books of God sustain them².

Ce quatrain latin reformule un conseil du roi Jacques à son fils dans le *Basilikon Doron* :

Remember also, that by the right knowledge, and fear of God (which is the beginning of wisdom (as SALOMON saith) ye shall know all the things necessarie for the discharge of your duety, both as a Christian & as a King, seeing in him (as in a mirrour) the course of all earthlie things, whereof he is the spring & onely moover³.

Même le roi n'échappe pas à la crainte de Dieu et celle-ci doit être le fondement de la justice.

Par ailleurs, le paratexte biblique appuie adroitement la démonstration de l'émblème. La citation de Lactance, tirée du chapitre XII de son traité *De la colère de Dieu*⁴, fait de la

¹ Dans la version manuscrite de cet emblème (1610), l'inscription « BIBLIA » sur la reliure identifie le livre formellement. Pour une reproduction de l'émblème, voir : Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 130.

² *Ibidem*.

³ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. I, p. 26.

⁴ On peut relever une erreur de référencement dans la note marginale, les chiffres semblent avoir été inversés, au lieu de « 12 », il est écrit « 21 ».

crainte de Dieu non seulement une règle morale pour le croyant mais aussi une règle pour la vie en société : « Timor igitur Dei solus est, qui custodit hominum inter se societatem, per quem vita ipsa sustinetur, munitur, gubernatur, etc¹ ». Le verset du Psaume 25 : 14 précise que les hommes ne peuvent s'assurer l'amitié de Dieu qu'en le craignant : « Firmamentum est Dominus timeatibus eum² ».

La crainte de Dieu est également bénéfique dans la mesure où elle permet à l'homme d'accéder à la grâce et d'assurer ainsi le salut de son âme. L'emblème *Atheôn exitus* (99), (Figure 75), montre ce à quoi s'exposent ceux qui ne craignent pas Dieu. La *pictura* représente une main où du sang jaillit de la paume. Le *motto* indique que l'emblème est destiné aux athées, à ceux qui ne croient pas en Dieu et donc en sa puissance³. La première strophe montre que le péché de l'athée est de vouloir rivaliser avec Dieu et de ne pas le craindre. Peacham utilise Jupiter pour renvoyer au dieu judéo-chrétien dont la colère à l'égard des athées est tout aussi terrible que celle du dieu grec. Pour appuyer ce point, il donne l'exemple de Julien II, empereur romain de 361 à 363, nommé Julien l'Apostat qui, bien qu'il fût élevé dans la religion chrétienne, abolit toutes les mesures prises contre le paganisme. Il voulut ainsi restaurer des cultes autour du Dieu Soleil et critiqua le christianisme dans ses écrits, notamment dans son livre *Contre les Galiléens*. Sa mort fut considérée par les auteurs chrétiens comme la preuve de la victoire du christianisme sur le paganisme. En effet, alors qu'il se lança dans une expédition militaire, il fut mortellement blessé. Cyr Théodoret, historien et évêque, raconte qu'avant de mourir, l'empereur Julien adressa ses derniers mots au Christ en lui disant : « Tu as vaincu, Galiléen !⁴ ». Dans la deuxième strophe de l'épigramme, Peacham fait ainsi entendre la voix de Julien l'Apostat : « Thou, GALILAEAN now or'ecom'st, he cri'de ». Julien l'Apostat a donc été puni de mort pour avoir voulu remettre en cause la puissance de Dieu.

¹ « La seule crainte d'un Dieu est donc la sauvegarde de l'ordre social ; c'est elle qui maintient et protège la vie d'ici-bas, [la fortifie et la gouverne] ». Traduction que nous empruntons à Félix de Gonet dans : Lactance, « De la colère divine », in *Chefs-d'Œuvres des Pères de l'Église*, vol. 3, Paris, Bibliothèque ecclésiastique, 1838, p. 47.

² « L'amitié de l'Éternel est pour ceux qui le craignent ». Traduction de Louis Segond.

³ On peut noter à ce propos que dans son traité *The Compleat Gentleman* (1622), Peacham met en garde les voyageurs, dans son chapitre « Of Travaile », contre l'erreur et l'athéisme : « Keepe the fountain of your minde from being empoisoned, especially by those Serpents, Errour and Atheisme, which you shall find lurking under the fairest flowers [...] ». *Compleat Gentleman*, op. cit., p. 237.

⁴ Théodoret de Cyr, *Histoire ecclésiastique*, trad. Pierre Canivet, Paris, Éditions du Cerf, 2006, liv. III, chap. XXV, p. 173.

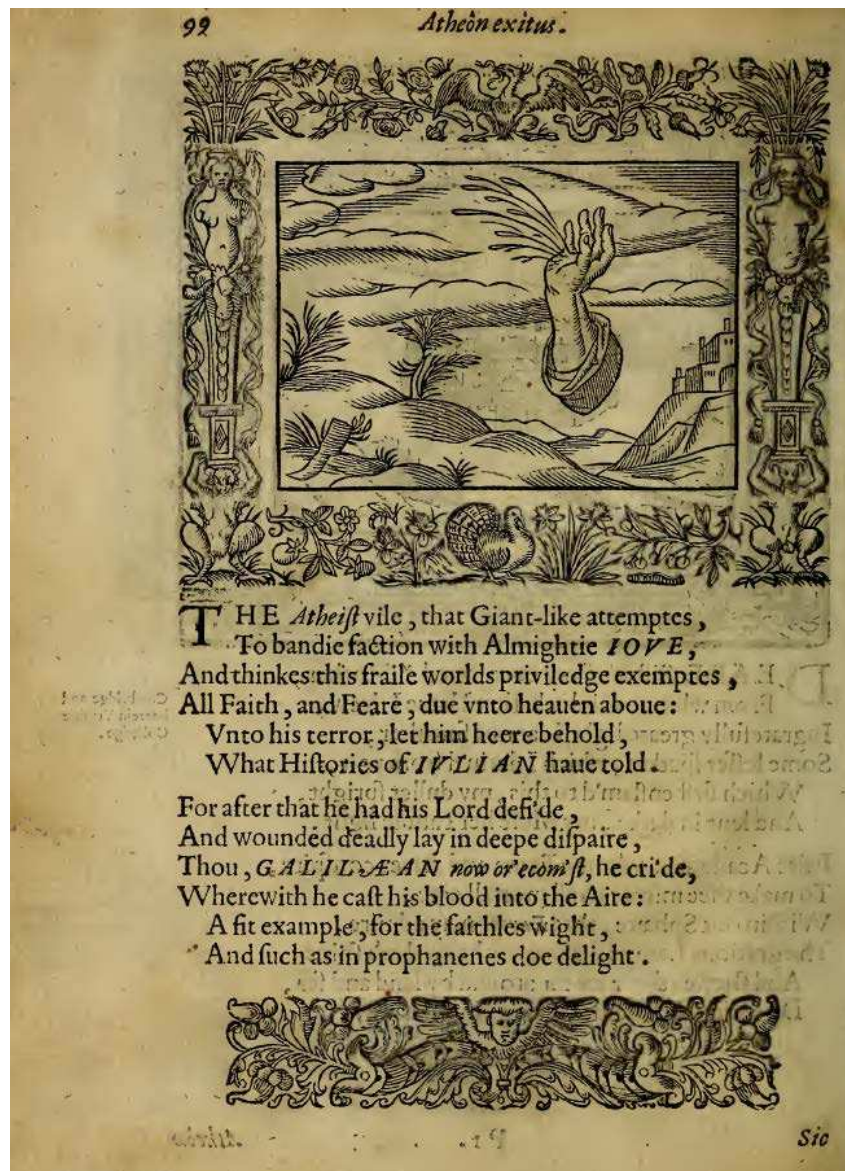


Figure 75 *Atheon exitus*, Livre I, 99

Ce que dénonce enfin l'épigramme, c'est l'hubris de Julien et des tous les athées qui ne craignent pas le courroux divin. L'emblème a la force d'un avertissement, formulé dans les deux derniers vers, et s'adresse directement aux impies qui s'adonnent à des croyances profanes et païennes :

A fit example, for the faithles wight,
 And such as in prophanenes doe delight.

La mise en garde de l'emblémiste fait appel au regard des lecteurs, invités non seulement à lire l'histoire de Julien, mais aussi à contempler ses derniers moments :

Unto his terror, let him [the Atheist] heere behold,

Dans le recueil, Dieu est parfois présenté comme vengeur, mais il est toujours un Dieu de justice et un Dieu rédempteur, comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans la première partie de notre thèse. Saint Augustin, dans le paratexte de l'emblème *Deus ultimum refugium* (65), rassure donc les hommes et les invite à toujours s'en remettre à Dieu, quelques soient les circonstances : « Non est quo fugias a Deo irato, nisi ad Deum placatum¹ ».

La crainte est d'autant plus une vertu que Dieu est omniscient et doté du don d'ubiquité, rien n'échappe à l'œil divin et chacune des actions du fidèle sont scrutées à tout instant. Cette présence est le mieux ressentie dans la conscience.

2.2. *Un cœur honnête et une conscience tranquille*

Peacham met en emblèmes la conscience humaine, lovée dans les intimités du moi et pourtant immédiatement accessible à Dieu. Il n'y a rien qui puisse être un secret aux yeux de Dieu et donc la dichotomie intérieur/extérieur ou privé/public ne saurait être. Les hommes ne peuvent échapper à son regard pénétrant, et leur conscience est pour lui comme un livre ouvert.

Pour signifier cette transparence de l'homme, Peacham utilise la topique de la promesse faite même à son adversaire dans l'emblème *Etiam hosti servanda* (135), (Figure 76). Tenir la parole donnée à son ennemi est l'une des preuves du cœur honnête du chrétien. L'emblème, à portée politique, fait avant tout le portrait du prince chrétien.

Le *motto* semble avoir été emprunté au traité d'un religieux espagnol, Francisco Arias de Valderas, *De bello et ejus justitia* (1533) : « Fides etiam hosti servanda est² ». La *pictura* représente une poignée de mains au-dessus d'un tonneau, image empruntée à la figuration symbolique de la concorde que l'on trouve sur les monnaies romaines (Figure 77 et Figure 78)³, et qui a pour but de montrer l'engagement des deux parties lorsqu'un serment est prononcé

¹ « [...] où fuir un Dieu irrité, sinon en s'abritant sous sa miséricorde ? ». Traduction que nous empruntons à M. Raulx dans : *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 9, Bar-le-Duc, Guérin et Cie, 1871, « Discours sur le psaume LXXIV », IX, p. 194.

² Francisco Arias, *De bello et ejus justitia*, 1533. Cité dans : *Prendre une ville au XVI^e siècle*, éd. Gabriel Audisio, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 217, n. 8.

³ Peacham éprouvait un grand intérêt pour les monnaies anciennes, comme le prouve l'inventaire très précis qu'il dresse dans le chapitre « Of Antiquities » du *Compleat Gentleman*, *op. cit.*, p. 112-124.

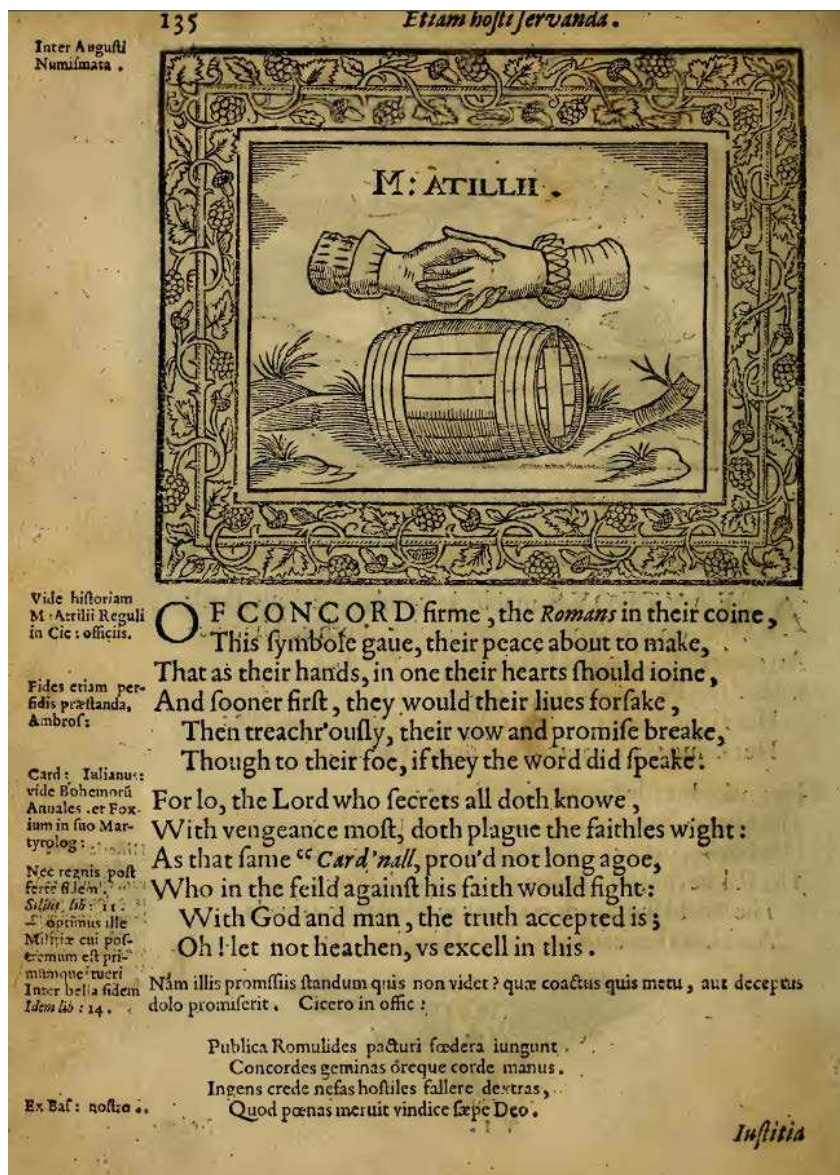


Figure 76 *Etiam hosti servanda*, Livre II, 135

En fait, on retrouve principalement deux figurations de la Concorde sur les monnaies romaines dont Peacham a pu s'inspirer. Sur certaines pièces, on peut apercevoir la déesse Concordia serrer la main de l'empereur Auguste. Sur d'autres, en revanche, comme chez Peacham, deux mains jointes permettent de signifier l'accord entre les puissants. Dans *Etiam hosti servanda*, le tonneau, que l'on imagine rempli de vin, est certainement utilisé par l'emblémiste pour signifier la joie et la célébration qui suivent un pacte bien scellé.

Figure 77 Monnaie romaine de l'empereur Probus datant de 276 de notre ère¹

Figure 78 Monnaie romaine de l'empereur Nerva datant de 96-98 de notre ère²

L'épigramme précise néanmoins le sens de la *pictura* et indique que cette poignée de main n'est pas faite entre deux alliés, mais au contraire, entre deux ennemis. La première strophe donne l'exemple des Romains qui préféreraient mourir plutôt que de manquer à leur promesse, même si celle-ci était faite à un ennemi. La deuxième strophe donne une interprétation chrétienne à cette pratique de l'Antiquité. Dès les premiers vers, l'emblémiste insiste sur l'omniscience de Dieu et la vengeance qui attend celui qui manque à sa parole. Le quatrain latin, placé sous l'épigramme, fait du manquement aux promesses un péché :

Publica Romulides pacturi foedera iungunt

¹ <https://www.beastcoins.com/RomanImperial/V-II/Probus/Siscia/Siscia.htm> [site consulté le 27 janvier 2018]

² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nerva_Aureus_Concordia.png [site consulté le 27 janvier 2018]

Concordes geminas oreque corde manus.
Ingens crede nefas hostiles fallere dextras,
Quod pœnas meruit vindice sæpe Deo.

In order to conclude a public treaty, Cæsar will join two hands, united in both speech and heart. Believe it to be an enormous sin to betray the right hands of your enemies ; for this, with God as frequent avenger, deserves punishment¹.

La dimension chrétienne est également soutenue par le paratexte et la référence implicite au concile de Bâle, tel qu'il fut rapporté par John Fox dans son ouvrage *Book of Martyrs* en 1563. Le Concile de l'Église catholique, qui commença le 23 juillet 1431 à Bâle pour se terminer à Rome en 1441, a en effet été le théâtre de nombreux conflits. Le Pape Eugène IV désigna Giuliano Cesarini, cardinal de Sant'Angelo (Italie) et légat en Allemagne, pour présider le concile qui devait s'ouvrir à Bâle. Cependant, alors que les premières tensions entre le concile et le Pape apparurent, Eugène IV décida de dissoudre le concile de Bâle, prétextant une faible participation, pour le transférer à Bologne. Le cardinal Giuliano Cesarini s'opposa fortement à cette décision en arguant qu'il avait donné sa parole aux Bohémiens que le Concile se tiendrait à Bâle, et n'hésita pas à traiter le pape Eugène d'hérétique².

Le paratexte d'*Etiam hosti servanda*, composé de six citations³, associe théologie et politique et invite les monarques à ne jamais trahir la parole donnée. Dans ses *Guerres puniques*, Silius Italicus fait de la promesse à un ennemi une grande vertu militaire : « – optimus ille Militiæ cui postremum est primumque tueri Inter bella fidem⁴ » et invite les rois à toujours préférer la bonne foi à la domination, « nec regnis postferte fidem⁵ » et ce, même dans le cas d'un ennemi. La citation de Saint Ambroise apporte là aussi une caution chrétienne à la parole donnée : « Fides etiam perfidis præstanda⁶ ».

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 170.

² John Fox, *Book of Martyrs : The Acts and Monuments of the Church*, vol. 1, éd. John Cumming, Londres, George Virtue, 1844, p. 965 et suivantes.

³ Les deux citations de Silius Italicus, ainsi que celle de Saint Ambroise, ont été empruntées au Livre II, chapitre XIV des *Politiques* de Juste Lipse qui traite justement de la loyauté et de la parole donnée comme fondements de la justice du prince. Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 334-335.

⁴ « Le meilleur des soldats est celui pour qui le premier et le dernier des devoirs est de garder la foi de l'amitié au milieu des combats ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Lucain, Silius Italicus, Claudien*, op. cit., *Guerres puniques*, liv. XIV, p. 428.

⁵ *Ibidem*, p. 245.

⁶ « Faith must be kept even towards the perfidious ». Nous empruntons la traduction de J. Waszink dans : Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., p. 335.

L’emblème *Etiam hosti servanda* montre ainsi que les vertus antiques de la concorde et de la parole donnée sont non seulement des commandements humanistes, mais surtout des vertus chrétiennes. L’exemple de l’Antiquité doit guider le chrétien sur le chemin de la vertu : « let not heathen, us excell in this », peut-on lire dans le dernier vers de l’épigramme. L’emblémiste condamne la duplicité du cœur dans la mesure où, lorsqu’une promesse est faite, on s’engage à la tenir. En citant le *Traité des Devoirs* (Livre I, X) de Cicéron, l’emblémiste émet néanmoins une réserve dans le cas où la promesse a été obtenue par la ruse ou sous la menace : « Nam illis promissis standum quis non videt ? quæ coactus quis metu, aut deceptus dolo promiserit¹ ».

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que le syncrétisme noté dans l’emblème entre exemples antiques et doctrine chrétienne repose également sur la polysémie du substantif « faith ». En effet, si dans la première strophe l’emblémiste utilise le terme dans le sens de tenir ses promesses, dans la deuxième strophe il opère un glissement sémantique pour renvoyer à la foi. Le Dieu biblique est vérité, et ne pas tenir sa parole, c’est aller contre Dieu et se rendre donc coupable d’impiété (« faithles wight »). C’est en somme la teneur de l’argument qu’utilisa le cardinal Giuliano dans son conflit avec le pape Eugène IV.

Il est intéressant de noter qu’hormis l’usage de textes antiques, Peacham n’hésite pas à recourir à des sources catholiques pour étayer sa démonstration. Cette pratique, que l’on retrouve plusieurs fois dans le recueil, semble indiquer une tendance irénique chez l’emblémiste sur laquelle nous reviendrons dans les paragraphes conclusifs de ce chapitre.

La bonne conscience différencie le chrétien exemplaire de l’impie car celle-ci est la faculté de l’homme à juger du bien et du mal. Dans la Bible, la naissance de la conscience est liée à l’épisode du péché originel, car en mangeant le fruit de l’arbre de la connaissance, l’homme est devenu l’égal de Dieu, connaissant le bien et le mal (Genèse 3). La conscience morale a une temporalité liée au passé des actions ou aux actions futures. Elle est dite bonne lorsque les actions faites ou à venir sont en accord avec les préceptes bibliques. Au contraire,

¹ La citation de Peacham diffère quelque peu du texte original de Cicéron : « Jam illis promissis standum non esse quis non videt, quæ coactus quis metu, quæ deceptus dolo promiserit ? » : « [q]uant aux promesses qui nous ont été arrachées par les menaces ou par la fraude, qui ne voit qu’elles ne sauraient être obligatoires ? » Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, op. cit., *Traité des devoirs*, liv. I, X, p. 432.

une mauvaise conscience est le fruit d'un jugement *a posteriori* d'actions contraires aux lois de Dieu.

L'œil omniscient de la Providence est intériorisé et prend la forme de la conscience. C'est par elle que s'établit un lien direct avec Dieu, comme le souligne Jacques dans son *Basilikon Doron* :

And as for Conscience (which I called the conserver of Religion) It is nothing els but the light of knowledge that God hath planted in man ; which choppeth him with a feeling that hee hath done wrong, when ever he committeth any sinne : & surely, although this Conscience be a greate torture to the wicked, yet it is as great a comfort to the godlie, if wee will consider it rightlie¹.

La mauvaise conscience se traduit par l'inquiétude, tandis que la bonne conscience est légère et sereine. *Nusquam tuta* (4), (Figure 79), montre les méfaits d'une âme tourmentée par le péché. La *pictura* représente une biche blessée par une flèche, image qui a pu être empruntée à l'emblème *Hinc dolor inde fuga* (XLI) de Camerarius². La même image du cerf blessé est également utilisée par Junius dans ses *Emblemata* de 1565 (*Hinc dolor ; inde fuga, gravis*, XLVII) pour signifier la douleur de l'amant éconduit³. Cependant, l'association entre l'image de la biche blessée et la conscience malheureuse est tirée de l'ouvrage *Heaven upon earth* (1606) de Joseph Hall⁴, évêque de Norwich, considéré comme le propagateur du néo-stoïcisme dans l'Angleterre du début du XVII^e siècle.

La première strophe de l'épigramme de l'emblème *Nusquam tuta* souligne le contraste entre l'insouciance de la biche et le danger qui la frappe sans prévenir, car le chasseur a touché l'animal en usant de la ruse : il décoche sa flèche mortelle à l'abri des regards. Le sifflement chantant de sa flèche est également trompeur, car il est annonciateur d'une mort certaine pour la biche. La deuxième strophe insiste sur le tourment intérieur auquel est soumis celui qui succombe au péché.

¹ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, pp. 40-42.

² Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum*, *op. cit.*, liv. II, pp. 82-83.

³ Junius Hadrianus, *Emblemata*, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁴ Jean-Jacques Chardin, « The Collaboration of Texts and Images in Some Christian Emblems of Peacham's *Minerva Britanna* (1612) », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 19, 2012, p. 57.

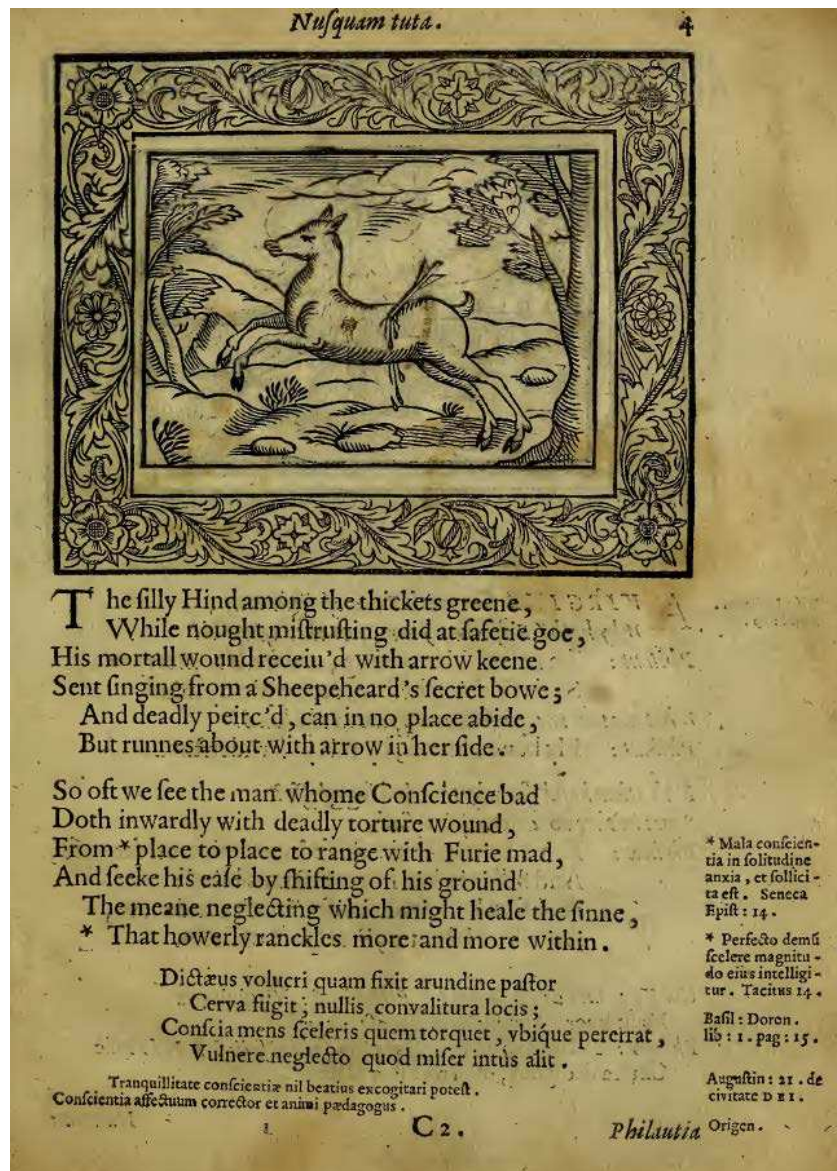


Figure 79 *Nusquam tuta*, Livre I, 4

L'épigramme se construit sur la dialectique entre l'essence et l'apparence et montre ainsi que le cœur coupable, dévoré par le péché, ne peut se révéler au monde. Les notes en paratexte précisent le sens de la glose¹. À la façon de la biche blessée, un homme à la conscience lourde erre sans trouver le repos, car la gravité du péché ne lui apparaît qu'après l'avoir commis, comme le souligne la citation des *Annales* de Tacite : « Perfecto demum scelere, magnitudo

¹ Toutes les citations du paratexte, hormis la référence au *Basilikon Doron*, ont été empruntées par Peacham au Livre I, Chapitre V des *Politiques* de Juste Lipse. Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 276-279.

eius intelligitur¹ ». La citation de Sénèque, tirée de ses *Épîtres à Lucilius*, souligne également la solitude à laquelle conduit la mauvaise conscience : « Mala conscientia in solitudine anxia ; et sollicita est² ».

La conscience semble donc être un guide moral qui nous informe sur nos actions, bonnes ou mauvaises, en accord ou non avec les préceptes de l'Écriture. Dans *Icon peccati* (146), (Figure 80), l'allégorie de la mauvaise conscience prend la forme d'un serpent qui dévore littéralement le cœur du pécheur. Le paysage sur la *pictura*, escarpé et plein de ronces, symbolise la pénitence du pécheur. Le jeune homme, nu, aveugle et privé de la grâce divine (« of grace deprived quite ») est une allégorie de la conscience coupable qui dévore l'homme de l'intérieur. La *pictura* est empruntée à la personnification de *Peccato* chez Ripa pour qui la représentation du supplice horrible du jeune homme montre qu'il « n'est rien de si effroyable, que ce pernicieux ennemy de l'ame [le péché]³ ». Le péché, commis avec imprudence et les yeux fermés, dépouille l'homme de la grâce divine et le précipite « dans les abîmes de la mort éternelle⁴ », selon Ripa.

La citation de Luain, donnée en paratexte de l'emblème et tirée du livre VII de sa *Pharsale*, souligne la place de la conscience comme jauge morale de l'homme et compare les remords que ressent le pécheur à de véritables supplices : « Heu quantum misero pœnæ mens conscia donat⁵ ». C'est donc la conscience lourde qui accable l'homme coupable, remarque également Cicéron dans une note marginale de l'emblème⁶.

¹ La citation de Peacham, empruntée à Juste Lipse, diffère du texte original de Tacite : « Sed a Cæsare, perfecto demum scelere, magnitudo ajus intellecta est ». « Néron, ayant consommé son crime, en comprit l'énormité ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Tacite*, vol. 1, *op. cit.*, *Annales*, liv. XIV, X, p. 499.

² Le texte original de Sénèque diffère quelque peu : « Bona conscientia turbam advocat ; mala etiam in solitudine anxia atque sollicita est » : « Une bonne conscience est bien aise de paraître en public ; une mauvaise porte son trouble et sa défiance jusque dans le désert ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe*, *op. cit.*, *Épîtres à Lucilius*, XLIII, p. 597.

³ Cesare Ripa, *Iconologie*, *op. cit.*, part. I, p. 182.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Il y a de très légères variations entre la citation de Peacham et la source originale, signe sans doute de l'utilisation d'une source secondaire : « Et quantum pœnæ misero mens conscia donat ». « Quel supplice épargne à cet infortuné sa coupable conscience ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Luain, Silius Italicus, Claudien*, *op. cit.*, *La Pharsale*, chant VII, p. 137.

⁶ La citation de Peacham « Grave pondus Conscientia », diffère légèrement de la citation originale de Cicéron : « grave ipsius conscientiae pondus esset ». *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, *op. cit.*, *De la nature des Dieux*, liv. III, XXXV, p. 166.

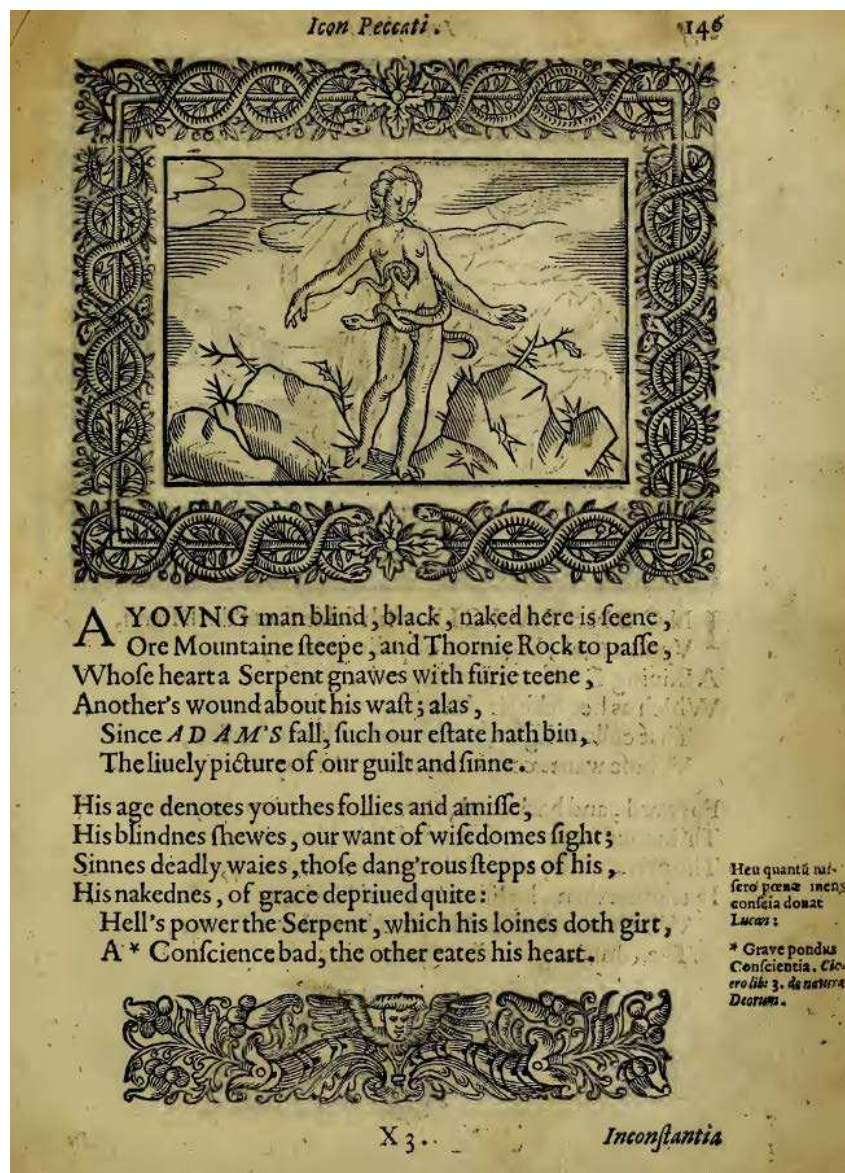


Figure 80 *Icon Peccati*, Livre II, 146

Origène, cité dans le paratexte de *Nusquam tuta*, fait de la conscience le pédagogue de l'âme, car elle l'avertit de ce qu'il faut et ne faut pas faire : « Conscientia affectuum corrector et animi pædagogus¹ ». Le plus grand bonheur est donc d'avoir une conscience paisible,

¹ « La conscience l'avertit [l'âme] de ce qu'il y a de mieux à faire, soit pour châtier et reprendre ses fautes ». Traduction tirée de l'ouvrage : Origène, *Commentaire sur l'épître aux Romains. Livres I - II*, vol. 1, éd. Caroline P. Hammond Bammel, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 351.

souligne Saint Augustin, également cité sous l'épigramme de *Nusquam tuta*, et qui écrit : « Tranquillitate conscientiae nihil excogitari beatius posse¹ ».

La première strophe de l'emblème *Arbiter ipse mei* (82) reprend l'idée d'une vie heureuse pour celui qui a la conscience tranquille :

UNTO his life, who lookes with heedie eie,
And labors most to keepe a conscience pure,
And doubtles to treade, in errors pathes awrie :
That man is blest, and deemed happie sure :
When vicious persons, even unto their graves,
Are lewde affections, and their vices slaves.

La topique de la conscience torturée, associée à la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur et à celle du caché et du révélé, montre que Peacham semble se ranger dans la lignée de Montaigne qui estimait que celui qui a un cœur honnête et vertueux se doit de le montrer tel qu'il est aux autres, peignant ainsi le portrait de l'*homo fenestratus*² :

[...] quant à cette nouvelle vertu de feinctise et dissimulation qui est à cette heure si fort en credit, je la hais capitalement ; et de tous les vices, je n'en treuve aucun qui tesmoigne tant de lascheté et bassesse de cœur. C'est une humeur couarde et servile de s'aller desguiser et cacher sous un masque, et de n'oser se faire veoir tel qu'on est : par là nos hommes se dressent à la perfidie ; estans duicts à produire des paroles faulses, ils ne font la conscience d'y manquer. Un cœur genereux ne doibt point desmentir ses pensees ; il se veult faire veoir jusques au-dedans, où tout y est bon, ou au moins, tout y est humain³.

L'idéal du cœur transparent que prône Peacham est donc incompatible avec l'hypocrisie et la duplicité qu'il constate pourtant avec amertume autour de lui. Le dévoilement complet de l'être ne peut se faire que dans la transparence. Seulement ainsi pourra-t-il atteindre la perfection morale, celle qui requiert une adéquation parfaite entre l'être et les apparences et qui se traduit

¹ « Nothing is more blissful than tranquility of conscience ». La citation, bien qu'attribuée par Juste Lipse à Saint Augustin, ne paraît pas être de Saint Augustin selon Jan Waszink, attribution erronée que reproduit donc Peacham. Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 278-279.

² Nous empruntons cette expression à Jon Snyder qui fait un inventaire des différentes formes de dissimulation. Il cite entre autres l'*homo bulla*, c'est-à-dire le dissimulateur insaisissable en référence à l'expression *Homo bulla est* apparue en lien avec les vanités du XVI^e siècle, adage qu'Érasme commente d'ailleurs longuement pour rappeler la brièveté de la vie. L'*homo clausus* désigne l'homme secret, fermé comme une huître et l'*homo secessus* – celui qui se retire en soi-même pour pratiquer une dissimulation honnête. Voir à ce sujet : Jon R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, op. cit., p. 17.

³ Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 2, op. cit., liv. II, chap. XVII, p. 380.

par une conscience honnête. Les emblèmes *Nec te quæsiveris extra* (67) et *In vos hic valet* (166) montrent les bienfaits d'une conscience tranquille.

L'emblème *Nec te quæsiveris extra* (67), (Figure 81), représente une main sortant des nuées tenant un bâton plongé dans une mare.

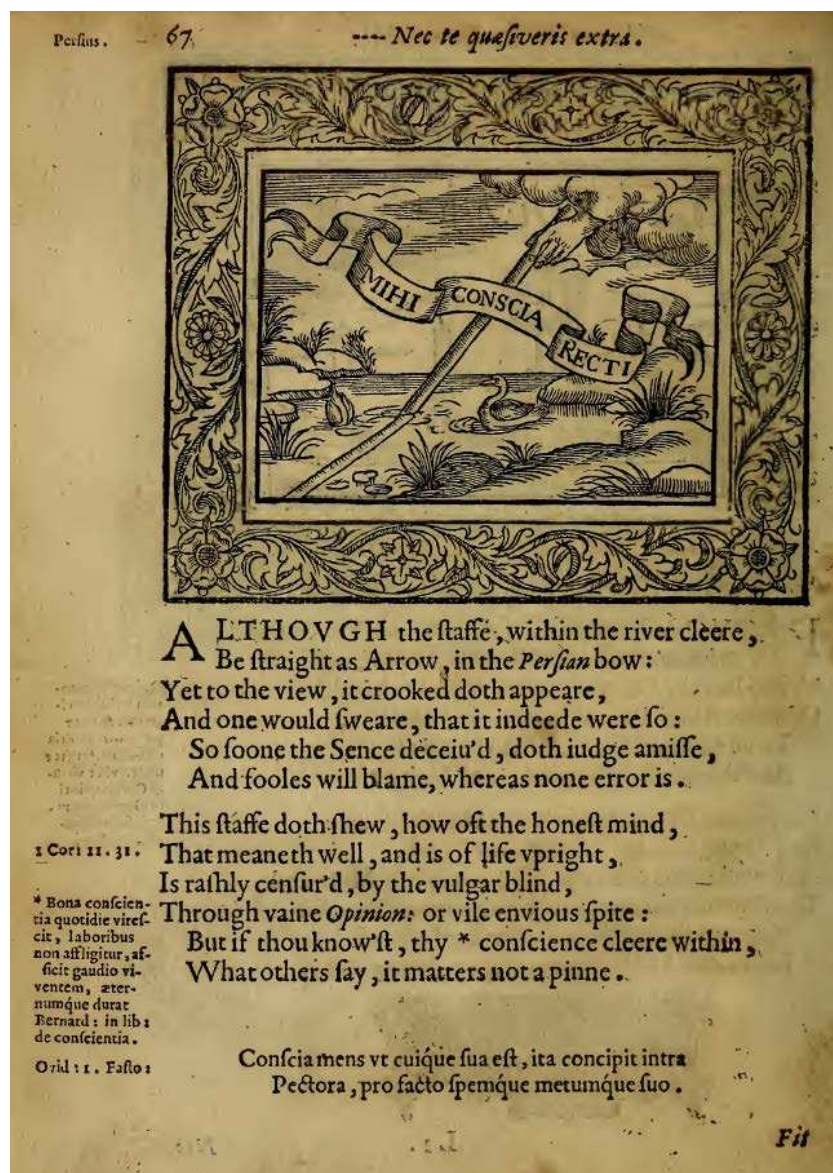


Figure 81 – *Nec te quæsiveris extra*, Livre I, 67

Par effet de réfraction, le bâton n'est pas droit mais fléchi. Un phylactère horizontal flotte dans l'air : « Mihi conscia recti », reformulation d'une citation de l'*Énéide* de Virgile,

« mens sibi conscia recti¹ », qui renvoie à la droiture de l'esprit. En opposant la vérité et les apparences, la première strophe de l'épigramme établit un parallèle entre l'illusion optique créée par la réfraction et les faux jugements. Comme l'explique la deuxième strophe de la glose, la *pictura* figure la mauvaise influence des opinions et des faux jugements sur la conscience honnête qu'ils tentent de fléchir. Dans le paratexte, la citation d'Ovide, tirée du Livre I des *Fastes*, montre les effets de la conscience sur l'homme, selon qu'elle est bonne ou mauvaise : « Conscia mens ut cuique sua est, ita concipit intra / Pectora, pro facto spemque metumque suo² ».

Une bonne conscience est ainsi étrangère à l'opinion et aux faux jugements que d'autres portent sur soi. À cet égard, le *motto* *Nec te quæsiveris extra* est d'autant plus significatif qu'il est emprunté aux *Satires* du poète latin Perse, et insiste sur l'idée de soi-même comme refuge en cas de différend avec la société³. La droiture morale est présentée comme la conscience claire, mesure de toute chose, car « [s]i nous nous jugeons nous-mêmes, nous ne serions pas jugés », peut-on lire dans l'Épître aux Corinthiens 11 : 31, mentionnée dans la marge de l'emblème.

L'intériorité devient dès lors le refuge d'une conscience honnête où l'on est en paix avec soi-même et donc avec Dieu. La citation de Saint Bernard dans la marge, tirée de sa lettre CDXI, 3 à Thomas, Prévôt de Reverley, en montre les bienfaits : « Bona conscientia quotidie virescit, laboribus non affligitur, afficit gaudio viventem, æternumque durat⁴ ».

¹ *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 2, trad. M. Charpentier, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831, liv. I, pp. 50-51.

² « Selon que la conscience parle à l'homme, il admet dans son cœur l'espoir ou la crainte ». Traduction que nous empruntons à Thomas Burette dans : *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 7, Paris, Panckoucke, 1834, *Fastes*, liv. I, pp. 34-35.

³ « Nec te quæsiveris extra ». « On ne va pas se chercher hors de soi-même ». Traduction empruntée à A. Perreau dans : *Satires de Perse*, trad. A. Perreau, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1832, pp. 16-17. Ce *motto* est tiré de la première *Satire* de Perse intitulée « Contre les mauvais écrivains » où Perse explique à son ami que si les Romains ne savent pas apprécier son talent d'écrivain, il faut relativiser leur opinion car si l'opinion est un juge téméraire, comme le commente le traducteur A. Perreau, la conscience, elle, est infaillible. La conscience est donc la mesure de toute chose selon Perse.

⁴ « Mais les biens d'une bonne conscience reverdissent, le travail ne les use pas ; [...] : ils réjouissent l'homme quand il est vivant, le consolent quand il meurt, le soutiennent quand il est mort, et ne lui manquent pas de toute l'éternité ». Traduction que nous empruntons à Armand Ravelet dans : *Œuvres de Saint Bernard*, vol. 2, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1870, p. 66.

La référence aux « *Opinions* » dans la deuxième strophe de l'épigramme fait clairement écho au *Traité de la Constance* (1583) de Juste Lipse dans lequel l'auteur oppose la droite raison aux opinions. La constance est définie comme « la force inébranlable d'un esprit droit qui ne se laisse exalter ni abattre par les choses extérieures ou fortuites. J'ai dit la force : et j'entends par là une fermeté établie dans l'esprit, non par l'Opinion, mais par le jugement et la droite Raison¹ ». La raison, don divin fait aux hommes², se trouve obscurcie par l'Opinion qui courbe le jugement : « [c]omme l'œil qui considère les objets à travers l'eau ou à travers un nuage, l'âme offusquée par le brouillard de l'Opinion, ne voit plus la juste mesure des choses³ », écrit encore Juste Lipse. L'emblème de Peacham semble donc s'être inspiré de la comparaison de Juste Lipse entre les opinions et la courbure de l'esprit. L'intertexte lipsien établit une concordance entre la conscience tranquille et le cœur constant et plaide pour la juste mesure dans l'âme humaine, car la « vertu tient un juste milieu : elle veille avec soin à ce qu'il n'y ait dans les actions ni excès, ni défaillance. Elle pèse tout dans la balance de la seule Raison, qu'elle tient pour la seule règle de son examen, sa seule coupelle d'épreuve⁴ ».

L'emblème *In vos hic valet* (166), (Figure 82), reprend cette conception néostoïcienne en associant « conscience pure » et « constant heart ». La constance demande du courage (« manly courage »), mais l'innocence et la pureté du cœur sont en jeu. La bonne conscience agit ainsi comme un véritable bouclier contre les dangers qui l'assaillent. La *pictura* représente un bouclier sur lequel est dessiné un cœur ; trois flèches – la calomnie, la cupidité et la mort – sont orientées vers lui. Comme l'explique l'épigramme, ce bouclier figure le cœur honnête qui, ainsi protégé, ne craint rien. La conscience du chrétien devient ainsi un rempart et un refuge contre les agressions extérieures. Dans le paratexte, la citation d'Horace, tirée de l'Ode XXII, va dans le même sens : « *Integer vitæ scelerisque purus*⁵ ».

¹ Juste Lipse, *Traité de la constance*, trad. Lucien du Bois, Bruxelles ; Leipzig, Henry Merzbach, 1873, chap. IV, p. 149.

² « La Raison vient du ciel et même de Dieu [...]. Elle est, en effet, cette faculté supérieure de comprendre et de juger, qui est la perfection de l'âme, comme l'âme elle-même est la perfection de l'homme ». *Ibidem*, chap. V, pp. 153-155.

³ *Ibidem*, chap. V, p. 159.

⁴ *Ibidem*, chap. IV, p. 151.

⁵ Il s'agit d'une citation tronquée que nous signalons en italique dans la traduction : « [c]elui dont la vie est pure, [...] et dont le cœur est sans remords, n'a besoin ni de l'arc, ni du javelot du Numide, ni de son carquois rempli de flèches empoisonnées [...] ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Horace*, vol. 1, *op. cit.*, Ode XXII, liv. I, pp. 12-13.

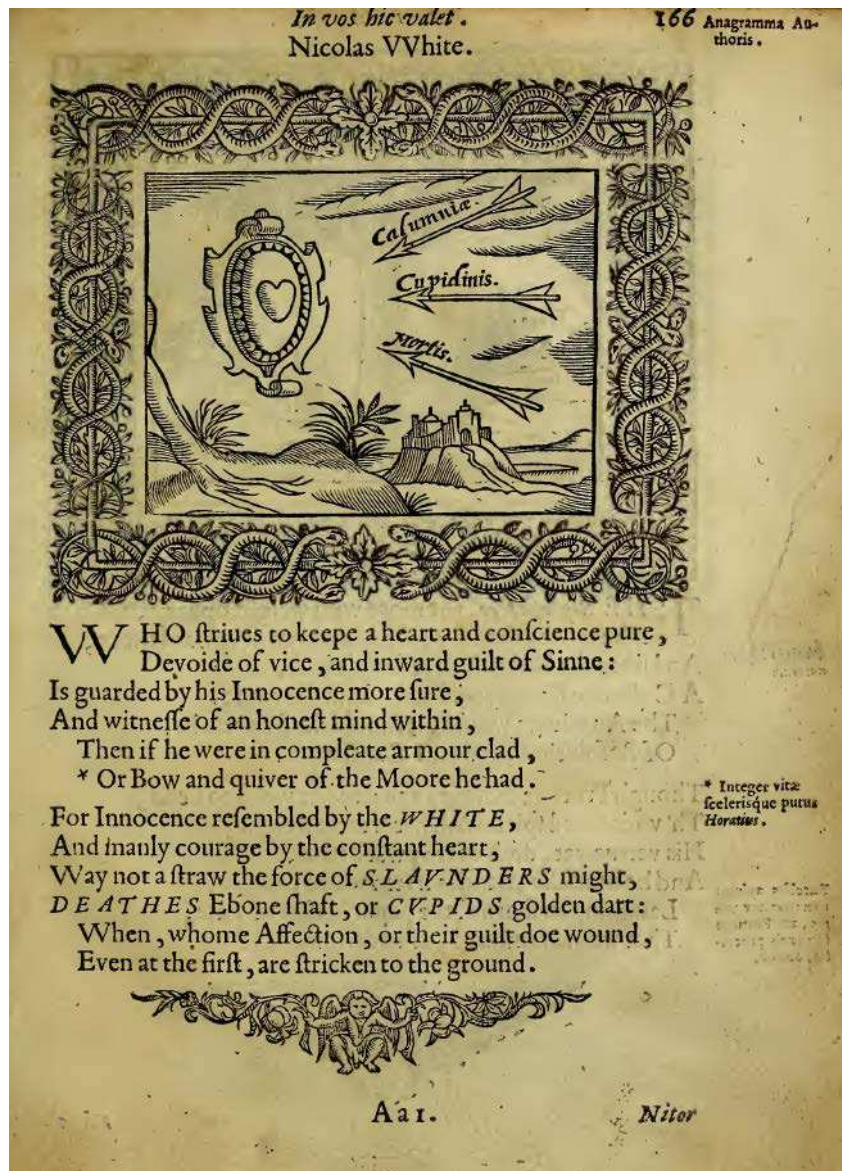


Figure 82 *In vos hic valet*, Livre II, 166

Les emblèmes *Nec te quæsiveris extra* (67) et *In vos hic valet* (166) semblent combiner les éléments de l’emblème de Camerarius *Nec te Quæsiveris extra* (Figure 83)¹. Le premier lui emprunte le *motto*, et le deuxième, l’idée des flèches. L’image du repli de l’esprit prend la forme d’un escargot dont la coquille est le salut chez Camerarius.

¹ Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum*, op. cit., liv. IV, pp. 196-197.

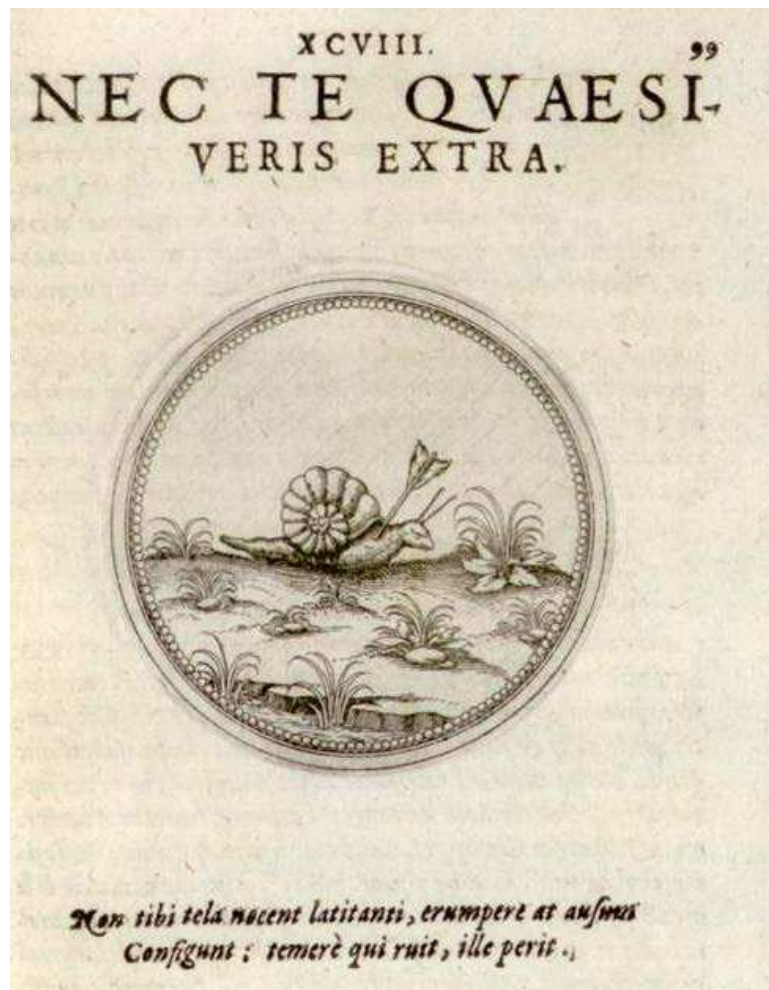


Figure 83 *Nec te quæsiveris extra*, Joachim Camerarius, *Symbola et Emblemata : Centuria, quatuor*, XCVIII, 1604

La glose poétique chez Camerarius établit un contraste entre l'homme qui se cache et celui qui se montre. Alors que l'homme qui se cache est à l'abri, celui qui se montre est aussitôt en danger de mort, comme le sous-entend la flèche qui perce l'escargot. Camerarius fait ainsi l'éloge du repli sur soi comme vertu. À la différence du cœur honnête, le cœur coupable ne peut servir de refuge et succombe à la moindre attaque, comme nous l'avons mis en évidence dans l'emblème *Nusquam tuta* (4).

La bonne conscience est en somme la meilleure façon d'être en contact avec Dieu, ainsi que le montre l'emblème *Piorum vita luctuosa* (110), (Figure 84), qui présente la vie du bon croyant (« godly wight »).

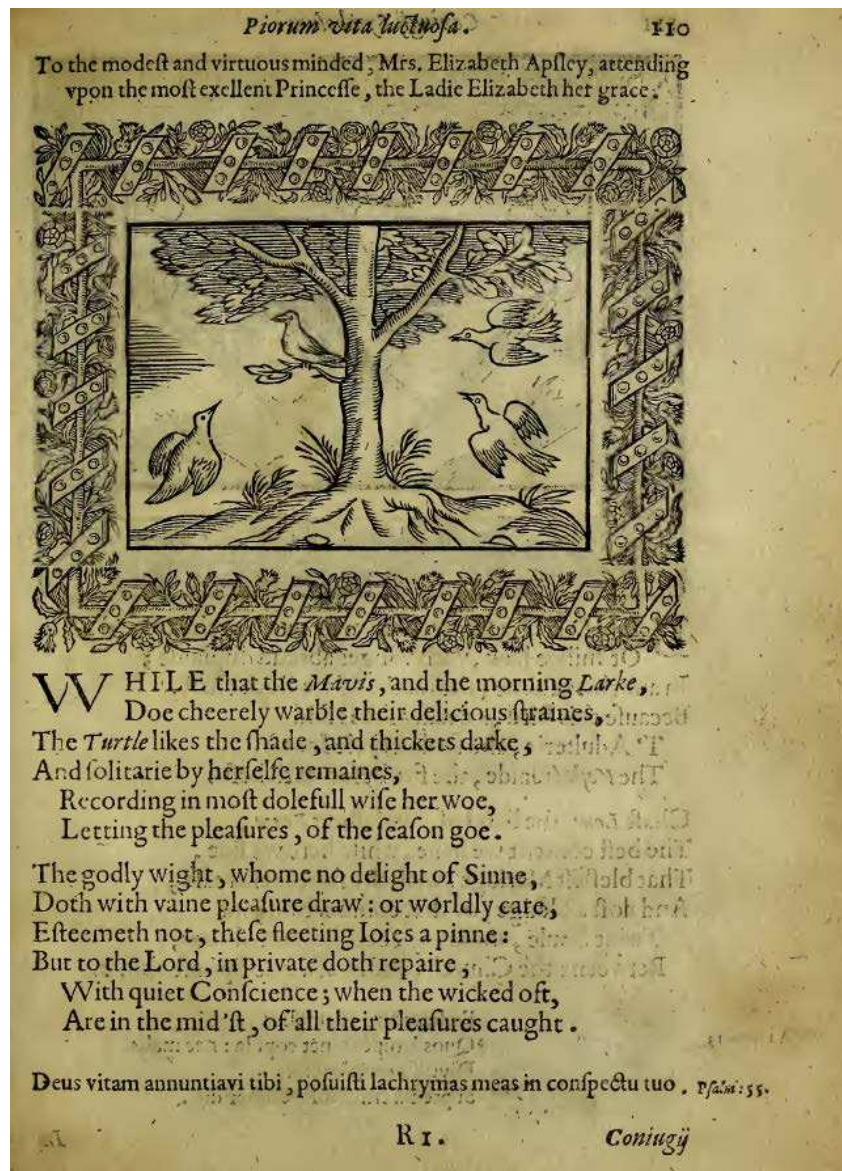


Figure 84 *Piorum vita luctuosa*, Livre II, 110

L'emblème est adressé à Élisabeth Ashley, gouvernante de la princesse Élisabeth, fille de Jacques I^{er}, louée pour sa vertu. La *pictura* représente un oiseau posé sur la branche d'un arbre et trois autres oiseaux qui sont sur le point de le rejoindre. L'épigramme explicite l'image et établit une distinction entre les différents volatiles : la grive et l'alouette qui aiment chanter s'opposent avec la tourterelle des bois, oiseau beaucoup plus solitaire. L'association entre la tourterelle et la solitude a pu être empruntée par Peacham à Valeriano qui explique qu'elle signifie « la tres-chaste viduité : car quand la Tourterelle a perdu sa compagnie, elle ne s'allie plus à aucun, ains se plaint de son desastre vivant a jamais solitaire & mesme se plante ordinairement sur une branche morte pour exprimer & monstrier tout signe de dueil &

melancholie¹ ». La tourterelle est ainsi synonyme de chasteté. C'est pourquoi, écrit Valeriano, « la sainte esriture, signifie par la tourterelle le cœur entier & chaste² ».

La mise en évidence de la source rend plus lisible le *motto* ainsi que l'attitude de la tourterelle qui, on le comprend, fait le deuil de son compagnon perdu. La deuxième strophe établit une analogie entre la solitude de la tourterelle et la solitude du croyant qui se retire du monde pour prier et être en compagnie de Dieu. Pour le fidèle dont le cœur est pur et chaste, la solitude n'est plus mortifiante comme dans *Nusquam tuta* (4), mais devient la condition même de sa communion avec Dieu. La citation du Psaume 55, donnée sous la glose de l'emblème *Piorum vita luctuosa*, insiste sur l'homme qui se donne à voir à Dieu tel qu'il est : « Deus vitam annuntiavi tibi, posuisti lachrymas meas in conspectu tuo³ ».

L'emblème opère par ailleurs un rapprochement entre « solitaire » et « quiet Conscience » et souligne que la solitude de l'homme honnête est un refuge pour l'âme. On peut établir par ailleurs un parallèle entre cet éloge de la solitude et celui du silence que nous avons déjà mis en évidence dans *Silentii dignitas* (156). Tout comme le silence peut être vécu comme une épreuve, la solitude peut l'être également pour ceux dont la conscience est lourde. Au contraire, associé à un cœur léger et une conscience tranquille, le silence permet la communion avec le divin, car c'est dans la quiétude de son âme, à travers la méditation, que permet d'ailleurs la lecture silencieuse des emblèmes, que l'homme est le plus proche de Dieu⁴. Le silence prôné par les Stoïciens est associé à un désir de modération et de patience et permet au sage de se retrouver face à soi-même et à Dieu dans un état de méditation et de paix intérieure.

Le silence est depuis l'Antiquité⁵ recueillement devant l'ineffable du divin. La morale chrétienne le décrit également comme moment de communion avec Dieu, où le cœur est à nu. Prier en silence, pratique apparue vers la fin de l'Antiquité, devient très vite la plus haute forme

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXII, chap. XVI, pp. 410-411.

² *Ibidem*.

³ « Je vous ai, ô mon Dieu ! exposé toute ma vie ; vous avez vu mes larmes, et vous en avez été touché ». Traduction empruntée à Augustin Calmet dans : *Commentaire littéral sur la Bible : Les Pseaumes et les Proverbes*, vol. 4, Paris, Quay des Augustins, 1724, p. 249.

⁴ Nous analysons le concept de la méditation dans le troisième chapitre de cette partie.

⁵ Dans son ouvrage *Silence in the Land of Logos*, Silvia Montiglio examine le silence dans la Grèce antique en s'attachant à montrer comment le silence ritualisé des religions a eu des retombées dans toutes les catégories de l'art. La religion, domaine de l'ineffable et de la négation du discours, est ainsi le royaume du silence (« realm of silence »). Silvia Montiglio, *Silence in the land of logos*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

d'adoration du divin¹. Defensor de Ligugé dans son *Scintillarum liber* au VII^e siècle fait même du silence la qualité première de la prière : « Il est préférable de prier avec son cœur en silence plutôt qu'avec des mots uniquement, sans tenir compte de l'esprit² ». D'ailleurs, dans les trois versions manuscrites de l'emblème *Piorum vita luctuosa* (110)³, le paratexte fait référence à un passage du *Basilikon Doron* dans lequel le roi Jacques écrit : « Use often to pray when ye are quyetest, especially forgette it not in your bed howe oft soever ye do it at other times [...]»⁴.

Le portrait du chrétien qui se détache du recueil met en lumière la nudité de l'homme devant Dieu dont le regard pénétrant voit le cœur du croyant tel qu'il est et peut y déceler les moindres traces de sentiments mauvais. Pour enseigner la vertu à ses lecteurs, Peacham utilise des allégories, des personnifications et des mythes païens dans un contexte chrétien. La méthode peachamienne s'inspire en cela des préceptes humanistes qui redécouvrent les textes antiques et tentent de réconcilier les enseignements païens et chrétiens. C'est cette méthode que nous nous attachons à analyser plus en détail.

3. La révélation de vérités chrétiennes à travers les allégories et les mythes païens

Le recueil de Peacham fait référence à pas moins de dix-sept dieux de la mythologie grecque, qu'ils soient représentés sur la *pictura* ou seulement mentionnés dans l'épigramme. Aurore, Bacchus, Cérès, Cupidon, Diane, Felicitas, Jupiter, Hercule, Minerve, Pallas, Phébus, Prométhée, Protée, Terminus, Uranie, Veritas et Zéphyr peuplent les emblèmes et leur présence, sous forme humaine ou animale, peut sembler étonnante surtout compte-tenu du soin apporté par l'emblémiste à la représentation symbolique du Dieu chrétien. L'héritage mythographique de l'Antiquité était lu par les Humanistes à la lumière des Saintes Écritures pour y trouver un enseignement moral et chrétien.

¹ Silvia Montiglio note que la prière silencieuse apparaît sous l'influence de pratiques orientales de la prière, et s'impose contre les rituels plus sonores de l'époque classique (« sonorous prayers »). *Ibidem*, p. 10.

² Cité dans : Érasme, *La langue*, trad. Jean-Paul Gillet, Genève, Labor et Fides, 2002, p. 23.

³ L'emblème apparaît dans les manuscrits de 1603 (I, 10), de 1604 (I, 10) et de 1610 (I, 10).

⁴ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, p. 39.

Nous souhaitons esquisser un bref panorama de l'utilisation de l'allégorie et des mythes païens dans un contexte chrétien à la Renaissance pour montrer ensuite dans quelle mesure le recueil d'emblèmes reflète cette méthode humaniste.

3.1. *Méthode allégorique et mythes païens à la Renaissance*

Contre l'idée d'une frontière imperméable entre le Moyen-Âge et la Renaissance, Jean Seznec, dans un ouvrage important, *La Survivance des Dieux antiques*, écrit en 1929 et publié pour la première fois à Londres en 1940, soutient l'idée de continuité et d'influences qui se retrouvent notamment dans l'usage des dieux païens par les Humanistes. Parmi ceux-là, seuls survécurent ceux qui incarnaient des idées¹. Si au Moyen-Âge les figures mythologiques se métamorphosent – la peau de lion de Hercule devient un vêtement, l'ours devient un cerf pour mieux représenter l'âme humaine², au point de devenir méconnaissables, Jean Seznec montre comment les Humanistes réintègrent les sujets mythologiques dans leur forme antique et estime que l'« on peut parler de Renaissance le jour où Hercule a repris sa carrure athlétique, sa massue et sa peau de lion³ ». Grâce au mouvement humaniste, la voie fut ouverte à « la réintégration définitive des types classiques authentiques au XVI^e siècle en prenant pour référence des statues et des bas-reliefs antiques⁴ », note Erwin Panofsky. Cet intérêt des Humanistes pour l'héritage antique se reflète, selon J. Seznec, dans la publication de trois ouvrages majeurs entre 1548 et 1556, à savoir *De deis gentium varia et multiplex historia* de Lilio Gregorio Gyraldi (Bâle, 1548), *Mythologiae, sive explicationis fabularum* de Natale Conti (Venise, 1551) et *Le imagini de i dei de gli Antichi* de Vincenzo Cartari (Venise, 1556)⁵. Les recueils des trois mythographes étaient très certainement connus de Peacham, ne serait-ce que de manière indirecte puisque Cesare Ripa, l'une des sources principales du recueil de Peacham, puise abondamment dans leurs ouvrages⁶.

¹ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011, p. 14.

² Voir à ce sujet l'analyse d'E. Panofsky de l'évolution iconographique de la constellation d'Hercule : Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, trad. Sylvie Girard, Brionne, Gérard Monfort, 1990, pp. 26-38.

³ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, op. cit., p. 249.

⁴ Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, op. cit., p. 61.

⁵ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, op. cit., pp. 268-276.

⁶ *Ibidem*, p. 325.

L'intérêt des Humanistes pour les figures mythologiques est à comprendre en lien avec la méthode allégorique. L'allégorie, du grec *allègoreîn*, est un art du « parler autrement » et consiste à représenter une idée abstraite par une chose ou une figure concrète. L'allégorie a été utilisée entre autres par les néo-platoniciens qui s'évertuaient à trouver dans les mythes du monde des révélations morales. Cette pratique d'interprétation qui consiste à distinguer entre sens littéral et sens figuré et à voir, dans le cas qui nous intéresse, dans les dieux païens l'incarnation de vertus morales abstraites, remonte au moins aux Stoïciens, selon Jean Seznec¹. Ces philosophes grecs furent, en effet, « enclins à une dissolution de la réalité religieuse des dieux païens, les avaient interprétés comme de simples personnifications de forces naturelles ou de qualités morales² », note Erwin Panofsky. Sur leur modèle, au Moyen-Âge fleurissent les images allégoriques des vices et des vertus, dont l'ouvrage du poète Prudence, *Psychomachie* (IV^e siècle), est l'archétype car il met en scène le combat entre les figures allégoriques des vices et des vertus pour sauver l'âme humaine. Plus tard, l'*Iconologie* de Ripa contribua à fixer quelques-unes des allégories morales les plus célèbres. Pour la représentation des vertus cardinales, la Prudence se dote d'un miroir, la Tempérance de deux vases, la Force d'une colonne et la Justice d'une épée. C'est dans ce contexte que les mythes furent moralisés et que la culture de l'Antiquité vint s'allier avec l'idéal chrétien pour assurer la rédemption de l'âme humaine.

Si le christianisme considérait avec suspicion la moralisation des mythes païens, les Pères de l'Église utilisaient eux-mêmes la méthode allégorique dans les paraboles et ne tardèrent pas à s'intéresser au potentiel moral et didactique des divinités barbares³. On assiste ainsi, surtout à partir du XII^e siècle, à l'expansion de l'allégorie comme véhicule de vérités chrétiennes. En témoignent les diverses tentatives de moralisation des *Métamorphoses* d'Ovide, dont l'exemple le plus célèbre est un long poème anonyme du XIV^e siècle, *Ovide moralisé*. Cette tradition moralisante se poursuit avec les Humanistes qui, « à la lumière du néo-platonisme, [...] découvrent dans les mythes autre chose, et bien plus que des idées morales : ils y découvrent une doctrine religieuse, un enseignement chrétien⁴ ». À cet égard, « [l']humanisme est un confluent ; toutes les eaux du passé se réunissent en lui, mêlant les

¹ *Ibidem*, p. 101.

² Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, op. cit., pp. 66-67.

³ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, op. cit., pp. 104-105.

⁴ *Ibidem*, p. 117.

formes et les pensées, les allégories chrétiennes et les antiques symboles des religions barbares¹ », résume Jean Seznec.

Les Humanistes considéraient par ailleurs que les dieux païens avaient joué un « rôle prémonitoire, de nature à éclairer parfois les leçons de l'Ancien Testament² ». De cette façon, lorsque Jupiter ou Apollon punissaient les hommes pour leurs travers, ils annonçaient le châtement du Dieu biblique. La morale développée en lien avec la mythologie n'était ainsi pas incompatible avec le Dieu judéo-chrétien, mais annonçait son règne de manière voilée et mystérieuse. Il s'agit là de la méthode typologique développée par les théologiens et qui consistait à lire l'Ancien Testament, mais aussi les mythes antiques, comme des types ou antitypes du Nouveau Testament. L'Ancien Testament était ainsi considéré comme une allégorie qui préfigurait les personnes ou événements du Nouveau Testament. Dans cette lecture typologique, les dieux de l'Antiquité n'étaient autres que des avatars du Dieu chrétien. « Les hommes du Moyen-Âge », souligne A. Masson, « n'ont pas ignoré l'Antiquité, mais dans les textes classiques, ils cherchaient l'annonce de la Révélation³ ».

Le processus de moralisation et de christianisation des dieux païens est également à l'œuvre dans les recueils d'emblèmes dont l'ambition est à la fois de cacher et de révéler des préceptes moraux sous des apparences parfois frivoles. Les emblémistes mêlent aisément éléments profanes et vérités chrétiennes dans un mouvement qui s'appuie à la fois sur le syncrétisme médiéval et les tendances palimpsestes des Humanistes, dont Claude-François Ménestrier dans son *Art des Emblèmes* (Paris, 1684), justifia la méthode : « Les figures de l'histoire profane et de la fable même peuvent servir à faire des emblèmes sacrez⁴ ».

Dans son recueil, Peacham, en bon pédagogue, utilise des figures allégoriques et mythologiques pour montrer à ses lecteurs la voie de la vertu. La présentation des vertus théologiques est à ce titre un bon exemple.

¹ *Ibidem*, p. 143.

² *Ibidem*, p. 111.

³ André Masson, *L'Allégorie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 43.

⁴ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, *op. cit.*, p. 320.

3.2. *Foi et espérance, deux vertus théologiques révélées par le truchement de l'allégorie*

Les vertus chrétiennes se déclinent en trois vertus théologiques – foi, espérance et charité – et quatre vertus cardinales – force, tempérance, justice et prudence. Les vertus théologiques sont à distinguer des vertus cardinales définies dès l'Antiquité car, selon la théologie chrétienne, elles sont révélées à l'homme par Dieu lui-même afin de les guider dans sa relation au monde et au divin. Les vertus cardinales, quant à elles, sont des vertus humaines acquises par l'éducation, la pratique et la persévérance. Ensemble, ces sept vertus forment les vertus catholiques, au sens de vertus universelles de la Chrétienté. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser certaines de ces vertus en relation notamment avec la figure du monarque – la force, la justice, la prudence –, et la tempérance dans notre développement sur le bavardage. Nous souhaitons nous attarder ici sur les vertus théologiques telles qu'elles sont présentées dans le recueil au moyen notamment de l'allégorie et des personnifications.

La foi est la disposition à croire en la vérité révélée par Dieu contenue dans le livre de la Bible, comme le souligne la première strophe de l'emblème *Initium sapientiae* (2) :

A poisonous Serpent wreathed up around
In scalie boughtes, a sharpe two edged Sword,
Supported by a booke upon the ground,
Is wordly wisdom grounded on Gods word,
The which unlesse our projects doth sustaine,
Our plot is nought, and best devises vaine.

La foi fait office d'intermédiaire entre les hommes et Dieu. Elle se nourrit de la croyance en la Rédemption par le sacrifice du Christ grâce auquel s'est exprimée la confiance de Dieu en la nature de l'homme, dont l'âme est digne d'être rachetée. Dans l'emblème *Cuique et nemini* (7), (Figure 85), la foi est personnifiée sous les traits d'un personnage féminin vêtu d'une robe qui laisse deviner les courbes de son corps. Elle prend appui sur une croix dont la partie supérieure est cachée par son bras gauche et tient de sa main droite un livre ouvert, la Bible très probablement. Son regard, porté vers le livre, oriente également le regard du lecteur. La *pictura* situe la scène dans un paysage naturel, comme souvent dans le recueil, et l'épigramme fait entendre la voix de la Foi, (« my name is FAITH ») qui détaille ses attributs.



* Tunc veraciter
fideles sumus, si
quod verbis pro-
mittimus, operi-
bus adimplemus.
Gregor: Homil:
29.

My hope is heauen, the crosse on earth my rest,
The foode that feedes me is my Saviours bloud,
My name is FAITH to all I doe protest,
What I beleuee is Catholique and good,
And as my Saviour strictly doth commaund,
My good * I doe with close and hidden hand.

Nor Heresie, nor Schisme, I doe maintaine,
But as CHRIST's coate so my beliefe is one,
I hate all fancies forg'd of humane braine,
I let contention and vaine strifes alone;
If ought I neede I craue it from aboue,
And liue with all in Charitie and Loue.

Basil: Doron.
lib: 1. pag: 11.

Crux mihi grata quies, sola et fiducia, caelo
Me terris lactant vulnera (CHRISTE) tra-

Santa Fides dicor, cunctis mea dogmata pando
Abdo sed occulte Religionis opus.

Titus. 3.

Curent bonis operibus praesse qui credunt Deo.

Bernar: in Cant
Sermon: 24.

Mors fidei est separatio charitatis, credis in Christum? fac Christi opera
ut vivat fides tua.

Nec

Figure 85 *Cuiq[ue] et nemini*, Livre I, 7



Figure 87 Emblème XXXIX, Théodore de Bèze,
Icones, 1581

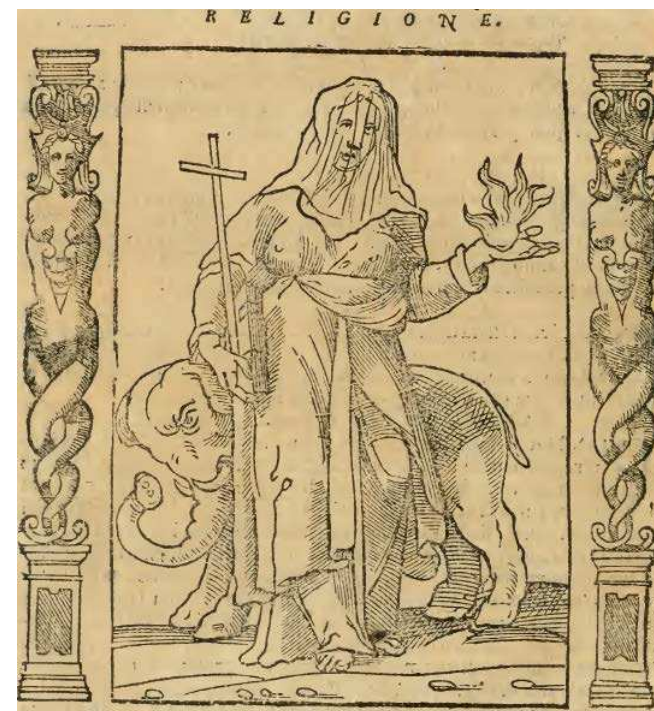


Figure 86 *La Religione vere Christiana*, Cesare Ripa,
Iconologia, 1603

Les sources potentielles de l’emblème *Cuiq[ue] et nemini* sont l’emblème XXXIX (Figure 87) des *Icones* de Théodore de Bèze (1580), et *La Religione vere Christiana* (Figure 86), tirée de l’*Iconologia* (1603) de Ripa. En comparant les deux sources de l’emblème, on remarque que Peacham a choisi de limiter le nombre d’éléments symboliques pour ne garder que la croix et le livre sacré, l’effet étant un resserrement symbolique et un impact visuel plus fort sur le lecteur. Dans la version des *Icones*, la femme est ailée, mal vêtue, entourée de rayons et écrasant un squelette de son pied gauche. Chez Ripa, elle est voilée¹, et tient un feu dans la main gauche pour signifier la dévotion et la pureté de l’âme qui tend vers Dieu ; l’éléphant derrière elle, animal rare, dénote la discrétion de la Foi.

Les sources dont Peacham s’est probablement inspiré permettent de formuler l’hypothèse qu’il a peut-être utilisé le modèle du dialogue des *Icones*, en le transformant en monologue, donnant la parole à la foi seule dans la glose de son emblème. Par ailleurs, le vêtement est à rapprocher, nous semble-t-il, de l’explication que donne Ripa, plutôt que de celle du calviniste Théodore de Bèze pour qui le vêtement déchiré est le signe de l’abandon de tout bien matériel. Ripa explique que ce personnage allégorique « a les épaules découvertes, pour montrer qu’il faut prêcher l’Évangile en termes intelligibles, & non pas le pâlir par énigmes, et par des paroles obscures, comme font les Herétiques² ».

La dialectique entre le caché et le révélé qui apparaît dans la glose de Ripa est reprise dans le quatrain latin placé sous l’épigramme de Peacham :

Crux mihi grata quies, sola et fiducia, cœlo
 Me terris lactant vulnera (CHRISTE) tua :
 Sancta Fides dicor, cunctis mea dogmata pando
 Abdo sed occulte Religionis opus.

¹ « Nous n’avons en ce monde aucune évidence des articles de nostre Foy, parce que, comme dit S. Paul, nous ne voyons icy que par énigme, & comme par un miroir. A raison dequoi JESUS-CHRIST assure S. Thomas, que bien-heureux sont ceux qui ont creu sans voir. Adjoûtons à cecy, qu’elle a le visage voilé, à cause de l’habitude de la Foy, comme le remarquent les Théologiens, procède simplement d’un objet obscur, & qui mesme est invisible & insensible ». Cesare Ripa, *Iconologie*, op. cit., part. I, p. 95.

² *Ibidem*, part. I, pp. 95-96. On peut noter à ce propos que sur la *pictura* du manuscrit de 1603 de Peacham, la femme est représentée seins nus, tandis que dans les manuscrits de 1604, et surtout dans celui de 1610 qui était destiné au prince Henri, la robe devient beaucoup plus ample et couvrante.

The cross is a welcome place of rest for me in heaven, and my only trust [is] in heaven. On earth, your wounds, O Christ, nourish me. I am called Holy Faith. I unfold my teachings before all, and behind [myself] I conceal the works of piety¹.

Ce quatrain latin renvoie directement au *Basilikon Doron* où le roi Jacques écrit :

[...] in two degrees standeth the whole service of GOD by man : Interior, or up-warde ; Exterior, or downeward : the first, by prayer in faith towards God ; the next, by works flowing therefra before the worlde, which is nothing els but the exercise of Religion towards God, and of æquitie towards your neighbour².

Dans l’emblème de Peacham, une discordance entre la *pictura* et la glose est à noter car sur l’image, contrairement aux versions manuscrites de l’emblème où la Foi cache un petit objet derrière le dos³, la main gauche repose bien en évidence sur la croix.

La dialectique entre le caché et le révélé est à comprendre en référence aux débats sur la relation entre les œuvres et la foi. Les protestants croient aux principes de la *Sola Gratia* et de la *Sola Fides* qui semblent exclure les œuvres, ou du moins les rendre accessoires lorsqu’il s’agit du salut. *Sola gratia* est un principe théologique chrétien issu des idées de Saint Augustin et adopté en grande majorité par les protestants après la Réforme. Il consiste à croire que le salut des âmes est obtenu par la grâce seule, c’est-à-dire par la volonté de Dieu. De là découle l’idée de la *Sola Fides*, le salut par la foi seule, que l’Épître aux Éphésiens 2 : 8 de Saint Paul résume ainsi : « c’est par la grâce que vous êtes sauvés, par le moyen de la foi. Et cela ne vient pas de vous, c’est le don de Dieu ». La question du rapport entre les œuvres et le salut des âmes est au cœur des oppositions entre catholiques et protestants.

Dans l’emblème de Peacham, les œuvres ne sont pas totalement rejetées, mais doivent être faites en secret comme preuve de la reconnaissance du pécheur pour la grâce reçue. L’expression « My good I do with close and hidden hand » semble faire écho à Matthieu 6 : 1-4, intertexte implicite de l’emblème :

¹ Nous empruntons la traduction à Alan R. Young dans : *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 132. On peut noter que le même emblème, bien qu’avec un *motto* et une épigramme différents, apparaît dans le manuscrit de 1603 (Rawlinson, I, 6). Les versions manuscrites de 1604 et 1610 ont le même *motto* que la version publiée, seule diffère l’épigramme de 1604.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. I, pp. 28-30.

³ Par la main s’expriment les œuvres faites en secret. À ce sujet, Valeriano écrit : « Les Théologiens par la main interprètent les œuvres ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXXV, chap. I, p. 74.

Gardez-vous de pratiquer votre justice devant les hommes, pour en être vus ; autrement, vous n'aurez point de récompense auprès de votre Père qui est dans les cieux. Lors donc que tu fais l'aumône, ne sonne pas de la trompette devant toi, comme font les hypocrites dans les synagogues et dans les rues, afin d'être glorifiés par les hommes. Je vous le dis en vérité, ils reçoivent leur récompense. Mais quand tu fais l'aumône, que ta main gauche ne sache pas ce que fait ta droite, afin que ton aumône se fasse en secret ; et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra.

Peacham semble favorable à une conception de la foi protestante qui ne rejette pas les œuvres, bien qu'il considère que celles-ci doivent se faire de manière discrète. Un certain parallèle s'établit ainsi entre la main de Dieu qui agit en secret pour le bien des hommes, et la main du chrétien qui, de la même façon, doit accomplir les bonnes œuvres en secret.

Le paratexte de *Cuique et nemini* étaye bien l'idée des œuvres comme condition de la foi, ainsi que le souligne la citation tirée de l'Épître à Tite 3 : 8 placée sous le quatrain latin : « Curent bonis operibus præesse qui credunt Deo¹ ». La citation de Saint Bernard de Clairvaux, tirée de ses *Sermons sur le Cantique*, fait des œuvres, en particulier de la charité, amour du prochain, le fondement de la foi : « Mors fides est separatio charitatis, credis in Christum ? Fac Christi opera ut vivat fides tua² ».

L'emblème propose par ailleurs une vision de la foi qui transcende les différences confessionnelles et semble plaider pour l'unité de la communauté des chrétiens dans la foi et dans les œuvres, ainsi que le suggère la citation de Saint Grégoire dans la marge de l'emblème : « Tunc enim veraciter fideles sumus, si quod verbis promittimus, operibus implemus³ ». La deuxième strophe de l'épigramme insiste sur une croyance unique, au-delà des hérésies et des schismes apportées par la Réforme notamment :

Not Heresie, nor Schisme, I doe maintaine,
But as Christ's coate so my believe is one [...].

Le message de la Foi est donc un message d'unité et d'amour de tous les chrétiens, quelles que soient leurs obédiences. L'adjectif « Catholique » dans la première strophe est donc

¹ « Ceux qui ont cru en Dieu s'appliquent à pratiquer de bonnes œuvres ». Traduction de Louis Segond.

² « Séparée de la charité, la foi est morte. Crois-tu en Jésus-Christ ? Accomplis les œuvres du Christ pour que ta foi vive ». Traduction que nous empruntons à Paul Verdeyen et Raffaele Fassetta dans : Bernard de Clairvaux, *Sermons 16-32*, vol. 2, Paris, Éditions du Cerf, 2011, pp. 254-255.

³ « Nous sommes vraiment croyants si nous accomplissons par nos œuvres ce que nous promettons par nos paroles ». Traduction empruntée à Raymond Etaix, Georges Blanc et Bruno Judic dans : Grégoire Le Grand, *Homélies sur l'Évangile. Homélies XXI - XL*, vol. 2, trad. Paris, Éditions du Cerf, 2008, p. 205.

à comprendre dans son sens d'origine, à savoir ce qui est universel et applicable à tous les chrétiens dans leur ensemble. Le deuxième vers semble dénoncer le morcellement de la communauté des chrétiens (« I hate all fancies forg'd of humane braine ») et pourrait suggérer que les différences qui opposent catholiques et protestants n'ont pas lieu d'être, la foi est d'origine divine et, en cela, elle est une. La vision universelle de la foi qui émerge de l'emblème *Cuique et nemini* est à replacer dans l'irénisme de Peacham, déjà remarqué dans le premier chapitre de notre thèse, et que nous développons plus longuement en fin de chapitre.

C'est dans les Écritures que l'homme peut trouver le fondement de la foi et la voie vers le salut, comme le montre l'emblème *Psalmi Davidici* (9), (Figure 88).



Figure 88 *Psalmi Davidici*, Livre I, 9

La *pictura* représente un trousseau circulaire avec huit clefs, allégorie utilisée par Hilaire de Poitiers pour comparer les psaumes bibliques de David aux clefs qui ouvrent les portes du paradis où chaque pécheur pourra trouver miséricorde et grâce divine : « Liber omni Psalmorum similis est urbi, pulchræ atque magnæ cui ædes complures diversæque sint, quarum fores propriis clavibus diversisque claudantur, quæ cum in unum locum cogestæ permixtæque sunt¹ ».

La première strophe de l'épigramme montre que les portes du paradis ne sont pas fermées à ceux qui savent où en trouver la clef. En lisant les psaumes, le pécheur peut espérer trouver la miséricorde de Dieu. Le verbe « winne » qui clôt la première strophe n'est pas anodin, car il présente la miséricorde comme un gain obtenu grâce aux suppliques et aux prières. La rédemption est ainsi possible pour tout pécheur qui, par la force de sa foi, peut trouver asile et réconfort auprès de Dieu, comme le souligne le quatrain latin placé sous l'épigramme :

Clavibus innexis hymnos Hilarius aptat,
Iesæi cecinit quos quos pia Musa senis,
Et vere, inumerus aditus hi quippe reludant
Mens quibus ætherei pulsat Asyla Dei.

Hilary compares to a set of keys the hymns which the godly Muse of the old man, the son of Jesse, sang. And truly, may these hymns indeed unlock the countless approaches by which the mind knocks at the sanctuary of the heavenly God².

Dieu reste l'ultime refuge pour tout chrétien ainsi que le souligne la deuxième strophe de l'emblème justement intitulé *Deus ultimum refugium* (65) :

The case is every christians in distresse,
Who to the Lord, himselfe should recommend,
As who can best the wrongfull cause redresse,
And patiently t'abide, what he shall send :
Fall'n into handes of foes, our freedome thence,
Or glorious death, to crowne our innocence.

¹ « En effet, tout livre est semblable à une belle et grande ville, riche de nombreuses maisons différentes, dont les portes sont fermées par différentes clefs bien précises ». La citation est tirée de la conclusion à l'Introduction générale au *Commentaire sur les Psaumes*. Traduction empruntée à Patrick Descourtieux dans : Hilaire de Poitiers, *Commentaires sur les psaumes*, vol. 1, Paris, Éditions du Cerf, 2008, p. 167.

² Nous empruntons la traduction d'Alan R. Young dans : *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 136.

La foi de l'homme est condition du salut de son âme, il doit s'en remettre à Dieu en toute circonstance.

L'espérance est la deuxième des vertus théologales et consiste en la confiance que place l'homme en Dieu pour le sauver. Cette disposition de l'âme est partagée à la fois par les catholiques et les protestants, en dépit de la croyance de ces derniers dans le principe de la *Sola Gratia*. Dans *Cuique et nemini*, foi et espérance vont de pair puisque l'allégorie de la foi place son espoir dans le paradis (« My hope is heaven »), c'est-à-dire dans le salut après la mort. Plusieurs autres emblèmes du recueil réitèrent cette confiance dans la vie après la mort et dans la rédemption¹.

L'emblème *Nec metuas nec optes* (8), que nous analysons en détail dans le troisième chapitre de cette partie, montre que les chrétiens trouvent dans l'espérance une tranquillité plus grande face à la perspective de la mort :

If pagans could bethink them of their end,
And make such use of their mortalitie,
With greater hope their course let Christians bend,
Unto the haven of heaven's felicitie ;
And so to live while here we drawe this breath,
We have no cause to feare, or wish for death.

De la même façon, dans la première strophe de l'emblème *Hibernica Respub : Ad Iacobum Regem* (45), l'emblémiste donne à entendre la voix de la lyre qui place toute sa confiance en Dieu pour réparer ses cordes cassées et fait de Jacques la figure du Sauveur :

WHILE I lay bathed in my native blood,
And yeelded nought save harsh, & hellish soundes :
And save from Heaven, I had no hope of good,
Thou pittiedst (Dread Sovereigne) my woundes,
Repair'dst my ruine, and with Ivorie key,
Didst tune my stringes, that slackt or broken lay.

En somme, la foi et l'espérance sont présentées dans *Minerva Britanna* grâce à l'allégorie dont la dimension pédagogique vise à faire comprendre et surtout à faire voir au lecteur/observateur la voie vers le salut. Par l'allégorie, les vertus prennent vie sous la forme de personnages qui parlent et s'adressent directement au lecteur. La voix des personnifications

¹ Nous analysons la topique de la mort dans le troisième chapitre de cette partie.

morales et celle du lecteur tendent à se confondre et participe à son éducation morale¹. La vertu de charité est quant à elle présentée par la moralisation du mythe de Prométhée.

3.3. Vertu de charité et Prométhée comme figure du Christ

L’emblème *Divina Misericordia* (189), (Figure 89), met en scène le supplice de Prométhée après qu’il eut volé le feu des dieux pour le donner en partage aux hommes et présente la confiance en l’amour rédempteur du Christ.

La souffrance du Titan peut se lire sur son visage et son corps, attaché dans une position non naturelle, semble se tordre de douleur. Son regard se porte vers le ciel et sa main gauche, attachée à ce qui semble être une pièce de bois², pointe également vers le ciel comme pour indiquer à la fois sa supplique mais aussi l’idée que la délivrance ne peut venir que d’en haut. Henry Peacham senior, père de l’emblémiste, note dans son *Garden of Eloquence* (1577), citant un verset de Luc 21 : 28³, que le regard porté vers le ciel, est un signe de méditation : « [...] we may signifie, by looking up, heavenly meditation, for so both our Saviour Christ use it, where he saith, then looke up, for your redemption draweth nigh⁴ ». Remarquons également que si le côté gauche du corps de Prométhée est solidement attaché, la main droite est cachée et la jambe droite, libre, sert d’appui à l’aigle qui lui dévore les entrailles.

Cette représentation semble suggérer que la punition divine est acceptée par Prométhée. Cependant, la *pictura* ne peut être parfaitement superposée à l’épigramme, car elle présente plus que ne disent les vers et demande à être lue à la lumière des versions du mythe qui l’informent. Jupiter apparaît muni de sa foudre, son regard se porte vers Prométhée et semble

¹ Sur la question de la voix dans les emblèmes et sa dimension didactique, voir notre développement sur le discours parabolique dans le chapitre 2 de cette partie.

² Dans la disposition du corps de Prométhée, Peacham choisit de ne montrer que la main gauche. Or, dans le Livre II, chapitre X de son ouvrage sur la crucifixion, Juste Lipse note à ce propos : « Attardons-nous un peu plus sur la façon de clouer. On commençait par les mains, puis on passait aux pieds, ce que Lucien, dans son *Dialogue* où Prométhée est crucifié, décrit avec une précision graphique. Vulcain y parle à Mercure : “Il a été crucifié – lui raconte-t-il – les deux mains étendues de part et d’autre”. Et on clouait d’abord la droite, car dans le même texte Mercure dit à Prométhée : “Tends donc la main droite ! Et toi, Héphaïstos, enchaîne-la et cloue-la en abattant fort ton marteau. Tends aussi l’autre main, pour qu’elle soit fixée à son tour” ». Juste Lipse, *Crucifixions : en trois livres pour servir l’histoire sainte et profane*, trad. François Rosso, Paris, Arléa, 2018, p. 125.

³ Le verset de Luc 21 : 28 est une prophétie de Jésus sur la fin des temps : « Quand ces choses commenceront à arriver, redressez-vous et levez vos têtes, parce que votre délivrance approche ».

⁴ Henry Peacham (senior), *The Garden of Eloquence*, Londres, H. Jackson, 1593, p. 5.

lui indiquer le chemin, peut-être celui vers la rédemption. Le choix de représenter Prométhée attaché à un tronc d'arbre sert la moralisation du mythe. En effet, selon les diverses versions, Prométhée fut attaché nu à un rocher du mont Caucase dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle ou à une colonne, comme dans la *Théogonie* d'Hésiode.

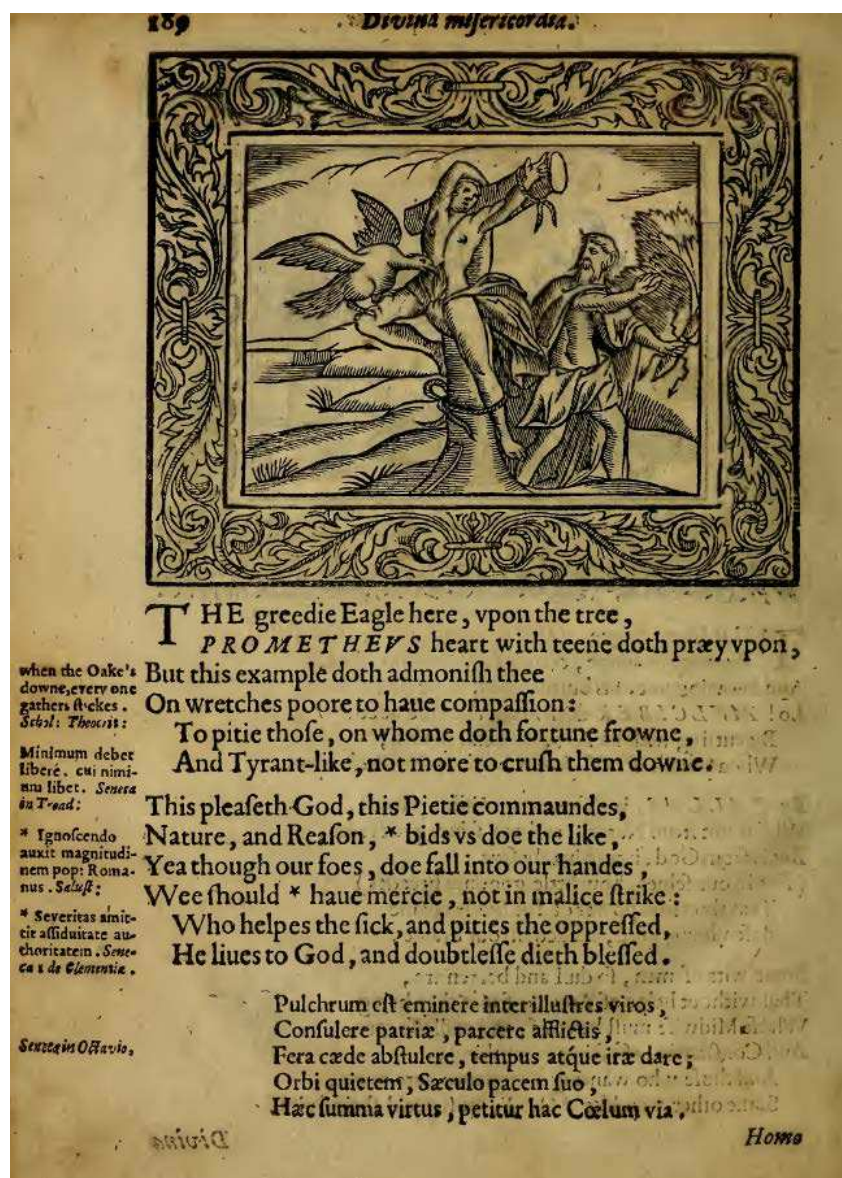


Figure 89 *Divina misericordia*, Livre II, 189

Le mythe de Prométhée est également traité par de nombreux emblémistes continentaux et anglais, parmi lesquels Alciat et Whitney.

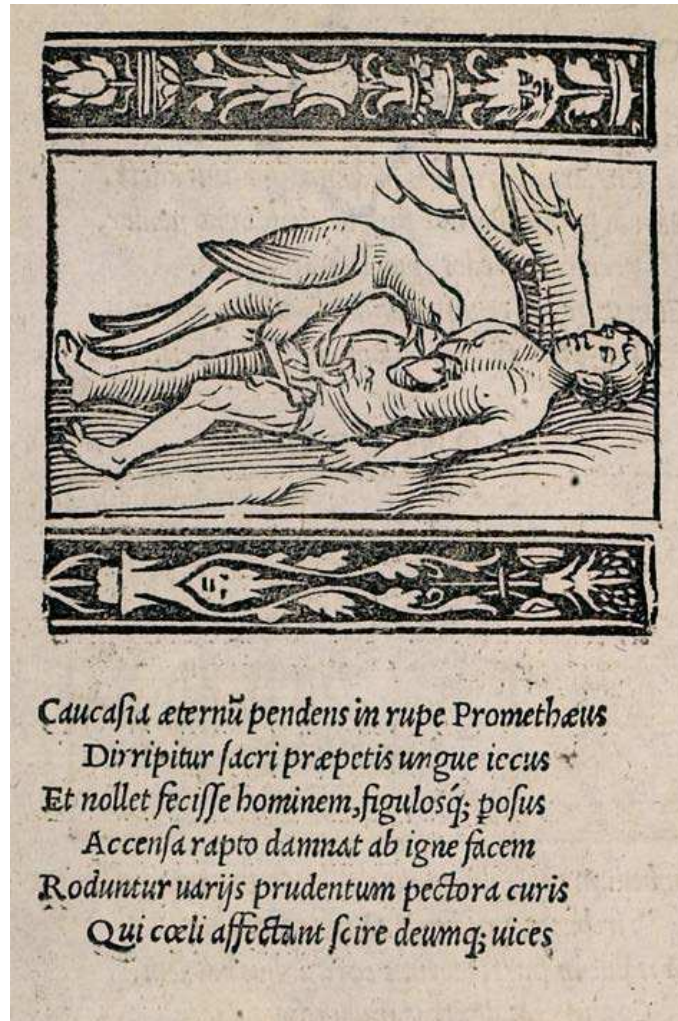


Figure 90 *Quæ supra nos nihil ad nos*, Andrea Alciat, *Emblematum Liber*, 1531, Augsburg

Dans l’emblème d’Alciat, *Quæ supra nos nihil ad nos*, (« Ce qui est au-dessus de nous ne nous concerne pas »), (Figure 90), la *pictura* représente un arbre qui semble mort et le Titan, couché sur le sol, a le regard vide. Prométhée semble s’abandonner au supplice de l’aigle immense qui lui dévore le cœur mis à nu. L’épigramme latine fait du Titan le symbole de la curiosité des hommes attachés à connaître des choses et des mystères hors de leur portée¹,

¹ « Au mont Caucas Prometheus estaché / Ha foye, & cœur par ung Aigle arraché, / Et se repend d’avoir l’homme formé, Damnant le feu par larcin allumé. / Des sages sont rongéz cœurs curieux, Voulans savoir la volonté des Dieux ». Traduction que nous empruntons à Barthélémy Aneau dans : *Emblèmes d’Alciat de nouveau translatez en français vers par vers juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures appropriées aux derniers emblèmes*, Lyon, G. Rouille, 1549, p. 124. Thomas Palmer, dans ses *Two Hundred Poosees*, utilise l’emblème d’Alciat et le mythe de Prométhée pour son emblème XXIII « Let us not meddle withe thinges that pas our capacitye ». Thomas Palmer, *The emblems of Thomas Palmer : two hundred poosees*, Sloane MS 3794, éd. John Manning, New York, AMS Press, 1988, p. 26.

thématique que Peacham développe dans *Eo magis caligat* (109), comme nous le verrons plus loin dans cette partie. Chez Whitney, dans son emblème *O vita, misero longa*, (« Que la vie est longue dans le malheur »), Prométhée est enchaîné à un rocher sur le mont Caucase.

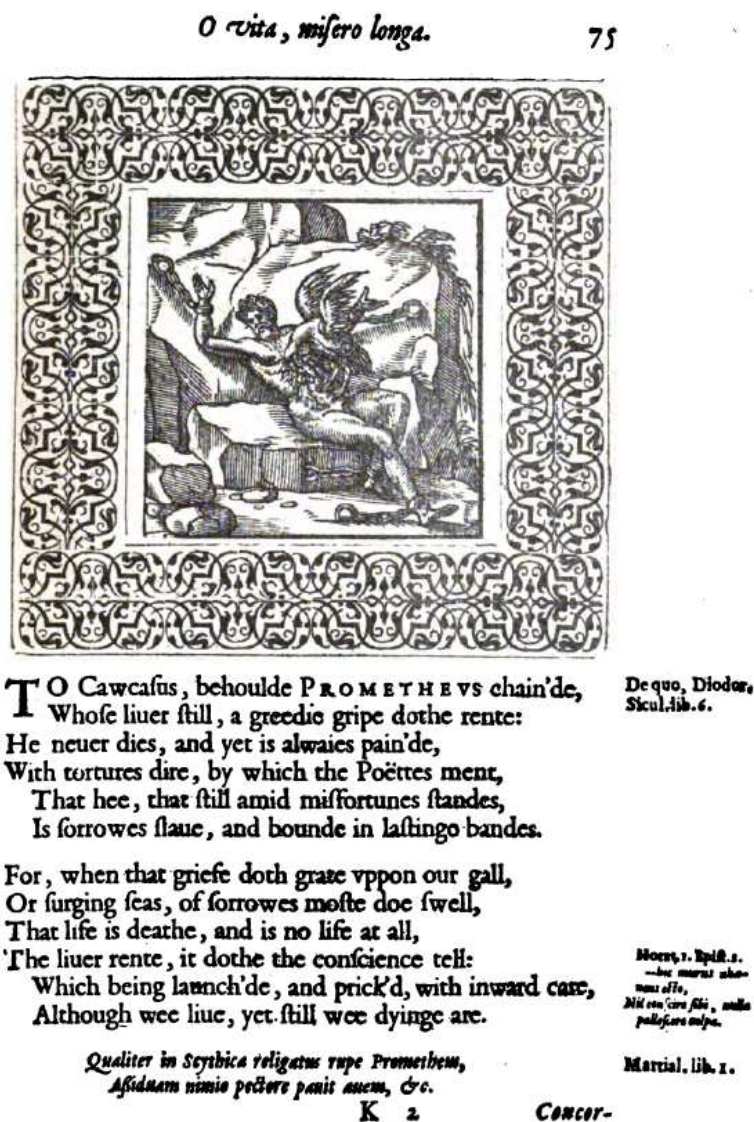


Figure 91 *O vita, misero longa*, Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*, 1586¹

L'illustration chez Whitney est empruntée à la gravure des *Emblemata* d'Alciat, dans la version de 1591 parue chez Plantin. Tout comme chez Peacham, le Titan est enchaîné de façon inattendue : il a les bras écartés et le pied gauche attaché plus loin que le pied droit, comme

¹ Geoffrey Whitney, *Choice of Emblemes*, op. cit., p. 75.

pour rendre son supplice plus insupportable encore. L'épigramme de Whitney insiste sur l'éternel recommencement de sa peine, que l'emblémiste rapproche de la misérable condition humaine, exposée aux vicissitudes de l'existence dont Prométhée devient le symbole.

Il existe des similitudes entre la *pictura* de Peacham et celles d'Alciat et de Whitney, mais Peacham choisit d'ajouter une dimension hautement chrétienne qu'il convient d'analyser plus avant. À la différence des deux autres emblémistes, Peacham représente Prométhée attaché à une croix, faisant ainsi de son supplice une préfiguration du calvaire du Christ.

Le mythe de Prométhée, comprenant de nombreux épisodes rapportés par les poètes anciens, est réduit chez Peacham au seul supplice. Comme le note Jean-Jacques Chardin, « [l]a réduction de l'histoire, la focalisation exclusive sur la souffrance du héros ainsi que la morale qu'il en tire permettent à Peacham de resserrer le sens en christianisant le mythe ancien¹ ». Dès les premiers vers en effet, l'épigramme insiste sur le côté pédagogique du mythe de Prométhée, suivant ainsi le modèle de l'*exemplum* hérité de la rhétorique antique, forme d'un récit bref porteur d'une morale et d'un mode de comportement. L'épigramme exhorte les lecteurs à être sensibles à la peine de leur prochain et à éprouver de la compassion pour leur douleur. La compassion s'inscrit non seulement dans les lois de la nature et de la raison, mais également dans les enseignements du christianisme, comme l'indique la deuxième strophe :

This pleaseth God, this Pietie commaundes,
Nature, and Reason, bids us doe the like [...].

L'adéquation entre les lois de la nature et celles de la raison peut être un écho, selon Jean-Jacques Chardin, de la théologie de Richard Hooker, notamment dans son *Of Lawes of Ecclesiastical Politie* (1593-1597) :

That Law which, as it is laid up in the bosom of God, they call Eternal receiveth [...] different and sundry kinds of names. That part of it which ordereth natural agents we usually call Nature's law [...] the law of Reason, that which bindeth creatures reasonable in this world, and with which by reason they may most plainly perceive themselves bound².

L'amour divin est inscrit dans la nature, il est en parfaite adéquation avec les lois de la raison. C'est en prenant pour exemple l'amour de Dieu pour les hommes que le chrétien qui aime et

¹ Jean-Jacques Chardin, « Héritage biblique et emblématique : le *Minerva Britannia* de Peacham comme art de méditation », *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2007, p. 181.

² Cité dans : *Ibidem*, p. 182.

fait preuve de compassion pour son prochain peut se rapprocher de Dieu, ainsi que le conclut l'épigramme de l'emblème *Divina misericordia*.

Pour appuyer sa démonstration concernant la charité et la vie que doit mener le chrétien, l'emblémiste fait appel à pas moins de cinq citations paratextuelles d'auteurs païens – Théocrite, Salluste et Sénèque. La compassion est présentée comme l'une des voies vers le salut et la vie vertueuse. Voici comment, dans l'Acte II de sa tragédie *Octavie*, Sénèque formule l'injonction à la vertu, dans le quatrain latin placé en dessous de l'épigramme :

Pulchrum est eminere inter illustres viros,
Consulere patriæ, parcere afflictis,
Fera cæde abstulere, tempus atque iræ dare ;
Orbi quietem, Sæculo pacem suo,
Hæc summa virtus, petitur hac Cælum via¹.

Si la vertu suprême est multiple chez Sénèque, l'emblème de Peacham se concentre sur la seule vertu de la compassion. Peacham utilise apparemment indifféremment « mercy », « compassion » et *misericordia*, couplés au verbe « pity », pour renvoyer à la vertu de charité qui consiste à aimer son prochain et à soulager sa misère. Cette imprécision terminologique de l'auteur indique un intérêt somme toute assez limité pour les arguties théologiques, auxquelles Jacques I^{er} était plus sensible. Pour autant, les termes ne sont pas tout à fait superposables et ne traitent pas de la relation à autrui de la même façon.

La pitié, « sentiment d'affliction que l'on éprouve pour les maux et les souffrances d'autrui » (*TLF*), indique une relation inégale entre les personnes concernées. Celui sur lequel on s'apitoie est vu comme inférieur à soi, et en cela digne de notre pitié. L'emblémiste utilise les termes « wretches poore », « those, on whome doth fortune frowne », « the sick » et « the oppressed » pour se référer à ceux sur lesquels le malheur s'abat, quelle que soit la nature de celui-ci. Pitié et compassion vont ainsi de pair et concernent la capacité à partager et à ressentir la peine d'un autre être humain, comme le signale l'étymologie de la compassion, du latin *cumpatior*, « souffrir avec ». La citation de Théocrite, placée dans la marge de l'emblème,

¹ « Il est beau de se montrer supérieur aux plus grands hommes, de travailler au bonheur de son pays, d'épargner les malheureux, de s'abstenir du meurtre, de donner du temps à sa colère, le repos au monde, et la paix à son siècle. Voilà la vertu suprême, voilà le chemin qui mène au ciel ». Traduction que nous empruntons à E. Greslou dans : *Tragédies de Sénèque*, vol. 3, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, *Octavie*, Acte II, p. 333. Il est à noter que Peacham emprunte sans doute la citation de Sénèque dans les *Politiques* de Juste Lipse. Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, liv. II, chap. XII, pp. 326-327.

souligne que souvent certains hommes ont tendance à tirer parti du malheur des autres : « When the Oake's downe, every one gathers stickes¹ » et appelle à la compassion pour les plus faibles. La pitié et la compassion s'inscrivent ainsi dans une expérience d'humanité partagée selon la célèbre sentence de Térence, *Homo sum et humani nihil a me alienum puto*, « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger² ».

La miséricorde mentionnée dans le *motto*, du latin *misereo* et *cor*, signifie littéralement avoir son cœur près des pauvres, et est l'une des caractéristiques principales de Dieu dans la théologie chrétienne, qu'elle soit catholique ou protestante. La lecture chrétienne de la miséricorde est en opposition avec la conception qu'en avaient les Anciens. Homère, dans *L'Iliade*, faisait de la miséricorde l'une des vertus qui distinguait les Grecs des Barbares, tandis que Platon, et plus tard les Stoïciens, voyaient la miséricorde comme une faiblesse humaine. Sénèque, cité à trois reprises dans le paratexte de l'emblème *Divina Misericordia*, considérait la miséricorde comme « une douleur de l'âme, occasionnée par la vue des misères d'autrui ; ou bien une tristesse produite par les maux d'autrui, que l'on s'imagine n'être pas mérités³ » et en fait même un travers de l'âme : « [c]'est le vice d'une âme faible qui succombe à l'aspect du mal d'autrui⁴ ».

Contre la condamnation de la miséricorde par les Stoïciens, dans *La Cité de Dieu*, Saint Augustin écrit :

Les Stoïciens, il est vrai, blâment d'ordinaire la miséricorde [...]. Le langage de Cicéron n'est-il pas infiniment plus noble, plus humain, plus religieux, quand il dit à la louange de César : « De toutes tes vertus, il n'en est point de plus admirable, de plus aimable, que la miséricorde ». Et la miséricorde n'est-elle pas cette sympathie du cœur qui nous porte à

¹ Peacham traduit ici la maxime de Théocrite à partir, semble-t-il, de la citation latine de Juste Lipse au Livre IV, chapitre XII de ses *Politiques* : « Ruente quercu, ligna quivis colligit », que J. Waszink traduit comme « When the oak falls, each man gathers the wood ». *Ibidem*, pp. 502-503. La maxime de Théocrite apparaît également dans l'adage 2086 d'Érasme « Arbore dejecta quivis ligna colligit », « Quand l'arbre est tombé, chacun ramasse le bois ». Pour Érasme, la morale du proverbe de Théocrite est que lorsque quelqu'un est frappé par la mauvaise fortune, les autres se précipitent pour profiter de son malheur, pensant le faire en toute impunité.

² *Les comédies de Térence*, vol. 3, trad. Jean-Augustin Amar, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1831, *Le bourreau de soi-même*, Acte I, p. 13.

³ « Misericordia est ægritudo animi, ob alienarum miseriarum speciem, aut tristitia ex alienis malis contracta, quæ accidere immerentibus credit ». *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe*, op. cit., *De la Clémence*, V, p. 351.

⁴ « Est enim vitium pusili animi, ad speciem alienorum malorum succedentis ». *Ibidem*.

soulager la souffrance de tout notre pouvoir ? [...] Cicéron [...] n'hésite pas à nommer vertu ce que les Stoïciens ne rougissent pas de ranger parmi les vices¹.

L'évêque d'Hippone contribua fortement à la réhabilitation de la miséricorde comme vertu chrétienne, et c'est dans cette conception qu'il nous faut replacer *Divina Misericordia* (189).

Dans l'épigramme de l'emblème, « mercie » peut renvoyer aussi bien à la miséricorde qu'à la clémence. La polysémie du terme est confirmée par les notes paratextuelles qui invitent à une lecture politique de l'emblème. Dans le domaine judiciaire, la clémence insiste davantage sur l'infériorité de la personne concernée ou sur sa dépendance à l'égard de celui qui exerce la clémence. Alors que la miséricorde est fustigée par les Stoïciens qui la rangent du côté des passions, la clémence, en accord avec la raison, est présentée comme une vertu politique.

La citation de Sénèque, donnée dans la marge de l'emblème, est tirée de l'Acte II des *Troyennes*, où Agamemnon insiste sur la limitation des pouvoirs d'un souverain et ses responsabilités envers le peuple : « Minimum debet libere, cui nimium libet² ». Une deuxième citation de Sénèque, tirée du Livre I de son *De Clementia*, dénonce les travers du pouvoir dans le domaine judiciaire où puissance et sévérité sont souvent confondues : « Severitas amittit assiduitate autoritatein³ ». La clémence, loin d'être une marque de faiblesse des monarques, est au contraire, selon Salluste, l'expression de la puissance même : « Ignoscendo auxit magnitudinem pop. Romanus⁴ ».

Grâce au paratexte, on comprend que l'un des enjeux de l'emblème *Divina misericordia* repose sur la relation entre les grands et les infortunés. Les princes et les rois sont appelés à la clémence, sur le modèle de la miséricorde divine annoncée dans le *motto*.

¹ Cité dans : Jean-Jacques Chardin, *Héritage biblique et emblématique : le Minerva Britannia de Peacham comme art de méditation*, op. cit., p. 183.

² « Who is allowed to do everything, can do nothing freely ». Traduction que nous empruntons à J. Waszink, car Peacham a pris la citation à Juste Lipse (Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., liv. II, chap. X, pp. 318-319), comme le prouve la différence avec le texte original de Sénèque : « Minimum decet libere, cui multum, licet ». *Tragédies de Sénèque*, vol. 2, op. cit., *Les Troyennes*, Acte II, p. 147.

³ « La sévérité, en se prodiguant, perd cette autorité qui fait la force du remède ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe*, op. cit., *De la Clémence*, XXII, p. 345. Il s'agit en réalité d'un emprunt aux *Politiques* de Juste Lipse dans un chapitre où l'auteur traite de la vertu de clémence pour les princes : Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., liv. II, chap. XIII, pp. 328-329.

⁴ La citation donnée par Peacham diffère quelque peu du texte original : « [...] ignoscendo populi Romani magnitudinem auxisse ». *Œuvres de Salluste*, op. cit., pp. 410-411.

L'arrière-plan de l'emblème est néo-stoïcien car les citations de Sénèque données dans le paratexte sont toutes les trois empruntées aux chapitres X¹, XII² et XIII³ du Livre II des *Politiques* de Juste Lipse dans lesquels l'auteur présente les bienfaits de la clémence pour un prince.

L'amour pour les autres auquel exhorte l'emblème par la compassion, conduit à la charité, l'une des trois vertus théologales aux côtés de la foi et de l'espérance, considérée même comme la plus importante, selon Saint Paul⁴. La charité est une vertu qui concerne la relation de l'homme à Dieu car, par l'amour pour son prochain, l'homme se rapproche de Dieu. L'emblème *Cuique et nemini* (7), analysé plus haut, fait de la charité une vertu d'origine divine :

If ought I neede I crave it from above,
And live with all in Charitie and Love.

Peacham a choisi Prométhée pour illustrer la vertu de compassion car le mythe offre un message éthique double : c'est parce qu'il eut pitié des hommes réduits à l'état de bêtes, que le Titan vola le feu aux dieux⁵. Mais son supplice terrible appelle également à la pitié, comme l'exprime le chœur dans la tragédie d'Eschyle pour le supplice de Prométhée : « O Prométhée ! je plains ton malheureux destin. Un ruisseau de larmes coule de mes faibles yeux ; mes joues sont baignées de pleurs humides [...] »⁶.

¹ Chapitre intitulé « *Distinctius de Virtutibus Principis dictum. Et primum de Iustitia, qua mea necessaria : etiam in ipso Principe* ». (« The Virtues of the Prince discussed more clearly. First on Justice. How indispensable it is, even in the very person of the Prince », traduction de J. Waszink).

² « *Clementia definita. Principi commendata. quæ amabilem eum, quæ firmum, quæ illustrem facit* ». (« Clemency defined, and commended to the Prince. It makes him worthy of love, safe in his position, and distinguished », traduction de J. Waszink).

³ « *Clementia uberius commendata, sed cum temperie. Abire ea a Iustitia leniter, nec tamen solver ea vim Imperii, sed vincere lento nodo* ». (« Clemency recommended further, as long as it is used with moderation. That it departs slightly from Justice, but still does not weaken the force of government ; only bonds it with a flexible knot », traduction de J. Waszink).

⁴ « Maintenant donc ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance, la charité ; mais la plus grande de ces choses, c'est la charité ». (Corinthiens 13 : 13).

⁵ Prométhée raconte le bienfait qu'il fit aux hommes dans la tragédie d'Eschyle : « Avant moi [les hommes] voyaient, mais ils voyaient en vain ; ils entendaient, mais ils ne comprenaient pas. Pareils aux fantômes des songes, depuis des siècles ils confondaient tout indistinctement. Ils ne savaient se servir, ni de briques, ni de charpente, pour construire des maisons éclairées par le soleil ; et, cachés sous la terre, ils habitaient, comme l'agile fourmi, les retraites profondes de leurs antres obscurs ». Eschyle, *Prométhée Enchaîné*, trad. Ph. Le Bas et Th. Fix, Paris, Hachette, 1896, pp. 52-54.

⁶ *Ibidem*, p. 48.

Le mythe de Prométhée fut repris par les mythographes de l'époque moderne qui y lurent une illustration de l'amour chrétien. Selon Valeriano, par exemple, même Jupiter, qui avait pourtant puni le Titan à la suite des offenses que ce dernier lui avait faites, fut apitoyé par son sort et lui pardonna ses méfaits :

La figure de l'homme estant dressé contre une grande roche [...] est l'indice de reconnoissance du plaisir receu : en celui principalement auquel a esté pardonnée quelque faute : car on dit que Prométhée, pour avoir derobé le feu divin, qu'il communiqua aux hommes, fut attaché, par Jupiter au mont Caucase, au moyen d'une chaîne de fer, & un peu apres par luy mesmes meu de compassion, delivré [...] ¹.

L'utilisation par Peacham du mythe de Prométhée, associé à la vertu chrétienne de la compassion, doit être comprise en lien avec la moralisation du mythe entre le Moyen-Âge et le début du XVII^e siècle. Le processus de moralisation de la figure de Prométhée fut long et semé d'embûches, comme le montre le long panorama historique de la « curieuse légende² » de Prométhée-Christ, que livre R. Trousson dans son chapitre « Prometheus Christus ? »³. L'exemple du sacrifice de Prométhée fut interprété par les premiers théologiens et exégètes chrétiens comme la preuve de la nature prémonitoire des mythes anciens. Tertullien parle de « croix caucasiennes⁴ » quand il évoque le Titan et voit dans la passion de Prométhée le « pressentiment païen du Calvaire [du Christ]⁵ ». Dans l'*Apologétique*, Tertullien s'exclame ainsi : « Verus Prometheus, Deus omnipotens, blasphemiis lancinatur⁶ ».

Prométhée n'était donc autre que « la préfiguration du Christ⁷ », bien qu'au Moyen-Âge cette interprétation allégorique n'allât pas de soi, compte-tenu de l'esprit rebelle et blasphématoire du Titan, ainsi que le note Raymond Trousson⁸. Au Moyen-Âge, il était condamné par les Pères de l'Église pour son insubordination, associé à Lucifer pour son

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. LIX, chap. XVII, pp. 570-571.

² Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 2001, p. 114.

³ *Ibidem*, pp. 89-121.

⁴ Juste Lipse, *Crucifixions*, op. cit., p. 30. Juste Lipse explique l'expression ainsi : « C'est un fait : l'expression peut désigner la mort par crucifixion, car Ausone écrit : " Ainsi s'éleva parmi les rochers de Scythie la croix d'où les oiseaux firent couler une rosée sanglante du corps de Prométhée " ». *Ibidem*, p. 221.

⁵ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, op. cit., p. 109.

⁶ « Voici le véritable Prométhée, le Dieu tout puissant, transpercé par le blasphème ». Citation et traduction empruntées à Jean-Michel Rey dans : « Le Christianisme avant Christ », *Po&sie*, vol. 4 / 134, 2010, p. 115.

⁷ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, op. cit., p. 91.

⁸ *Ibidem*, p. 96.

manement du feu. La phrase de Tertullien, devenue célèbre, devait faire autorité pour les siècles suivants et alimenta l'idée, fausse, que le *Prometheus Christus* peut être trouvé partout chez les Pères de l'Église au Moyen-Âge¹, alors que l'assimilation du Titan à la figure christique n'est véritablement mise en place qu'à partir du XVI^e siècle².

Chez Bacon, Prométhée figure le savant en quête d'innovation scientifique. Pour autant, Bacon n'élude pas la lecture morale du mythe. Dans son *De Sapientia Veterum*, publié en 1609³, il analyse trente et une figures mythologiques qu'il interprète de façon à les rendre compatibles avec le Christianisme. Bacon trouve ainsi dans la sagesse des mythes des vérités encore applicables dans un monde en proie au développement des nouvelles sciences. Le chapitre XXVI est consacré à Prométhée qui incarne selon lui la condition humaine et, en guise de conclusion à son analyse, Bacon fait une lecture chrétienne du mythe, bien que de façon prudente :

These are the particulars which appear to us shadowed out by this trite and vulgar fable, though without denying that there may be contained in it several intimations that have a surprising correspondence with the Christian mysteries. In particular, the voyage of Hercules, made in a pitcher, to release Prometheus, bears an allusion to the word of God, coming in the frail vessel of the flesh to redeem mankind. But we indulge ourselves no such liberties as these, for fear of using strange fire at the altar of the Lord⁴.

Le mythe de Prométhée témoigne en somme de l'intérêt des premiers chrétiens et des Humanistes à leur suite pour les enseignements trouvés dans l'Antiquité et qui peuvent servir de leçons morales pour les chrétiens. Pour Peacham, Prométhée est une figure multiple : allégorie du Christ, il enseigne la compassion et la vertu de charité aux hommes, mais aussi la clémence aux monarques. Enjeux moraux, chrétiens et politiques sont ainsi reflétés dans l'utilisation du mythe païen dans *Divina misericordia*.

*
* *

¹ *Ibidem*, pp. 109-113.

² *Ibidem*, p. 138. Pour un panorama complet de la conception du mythe de Prométhée au XVI^e siècle, voir : *Ibidem*, chap. 3 « Prométhée et le “Rire des Dieux” », pp. 123-194.

³ La première traduction anglaise est celle d'Arthur Gorges, parue à Londres en 1619, sous le titre *The Wisdom of the Ancients*.

⁴ Francis Bacon, *Essays and Wisdom of the Ancients*, éds. A. Spiers et B. Montagu, Boston, Little, Brown and Company, 1887, p. 406.

Nous avons tenté de mettre en évidence au cours de ce chapitre la méthode peachamienne d'instruction morale. L'emblémiste dévoile à ses lecteurs la voie vers Dieu et vers la rédemption, en montrant d'une part les vices dont il faut se défaire et, d'autre part, les vertus qu'il faut embrasser. Bavardage, excès, hypocrisie, duplicité et orgueil sont autant de travers de l'âme humaine que l'emblémiste appelle à expurger. Ces vices ont en commun d'œuvrer à la duplicité du cœur et de jeter un voile opaque sur l'être. Pourtant, les stratégies de voilement de l'identité ne sont rien aux yeux de Dieu qui voit jusque dans les tréfonds de l'âme et y décèle toute trace de vice. L'homme est ainsi vulnérable devant l'omniscience de Dieu et, pour vivre une vie honnête, il doit se présenter tel qu'il est et ouvrir son cœur pour accueillir l'amour divin. La conscience, don divin placé en l'homme, agit à cet effet comme la mesure du bien et du mal. Lorsque l'homme fait le bien, il a la conscience tranquille. Au contraire, lorsqu'il s'adonne au vice, sa conscience coupable le dévore. Le dernier refuge réside en Dieu vers lequel le pécheur peut se tourner et, par la prière, espérer la rédemption.

Les leçons morales de l'emblémiste se font d'autant plus percutantes que le médium qu'il utilise mêle image et texte et frappe donc plus directement et durablement l'âme. Peacham utilise ainsi des personnifications et des figures mythologiques qui deviennent l'incarnation même des vices et des vertus. Les vertus théologales (foi, espérance et charité) sont enseignées par le truchement de l'allégorie et du mythe pour une plus grande efficacité.

En guise de conclusion à notre analyse, il nous faut nous interroger sur le positionnement théologique de Peacham qui n'est pas toujours facile à établir. Son protestantisme, tel qu'il transparaît dans *Minerva Britanna*, n'est assurément pas d'essence calviniste. Peacham considère en effet que les œuvres ne sont pas à exclure, bien que celles-ci ne soient pas suffisantes et qu'elles doivent être soutenues par la foi et la prière du croyant. Par ailleurs, Peacham semble attaché à l'idée de la responsabilité de l'homme dans le salut de son âme, ce qui s'accorde mal avec l'idée de la prédestination. Par la prière et la foi, l'homme peut accéder à la grâce divine, comme le souligne l'épigramme de l'emblème *Vigil utrinque* (139) :

It is your partes, with fervent prayer againe ;
And faith the spirits sword, and all yee may,
To keepe his malice, from your flocks away.

Le protestantisme de Peacham semble ainsi teinté quelque peu d'arminianisme¹, courant théologique protestant fondé par Jacobus Arminius² au début du XVII^e siècle. C'est notamment la question du libre-arbitre, centrale dans la doctrine arminienne, qui nous oriente vers cette option. L'homme est présenté comme libre de choisir de succomber ou de résister au péché, il n'est pas damné ou sauvé de toute Éternité. Les Arminiens pensent que la conception d'un Dieu qui détermine les choix de l'homme reviendrait à faire de lui l'auteur des péchés et du mal : « For Arminians this makes God at least morally ambiguous and at worst the *only* sinner³ », résume Roger Olson. L'idée du libre-arbitre chez les Arminiens ne signifie pas toutefois que la liberté de l'homme s'épanouit hors des limites de la souveraineté de Dieu⁴.

Dans le recueil, l'attention portée à la vertu et à la condamnation du vice montre que Peacham pense l'homme capable de choisir le bien et d'accéder au salut. L'emblème *Unum, et semel* (183), que nous analysons dans le chapitre 2 de cette partie, montre clairement que Dieu laisse le choix aux hommes de prendre le chemin du vice ou celui de la vertu :

A GARDEN thinke this spacious world to be,
Where thou by God the owners leave dost walke,
And art allow'd in all varietie,
One only flower to crop from tender stalke,
(As thou thinkst good) for beautie or the smell,
Or some one else, whose beautie doth excell.

This only flower, is some one calling fit,
And honest course wherein to leade thy life,
Thy selfe applieng carefully to it,
Or else the heedie choosing of thy wife :
Wherein thou wisely dost thy selfe preferre,
Or to thy ruine ever after, erre.

L'emblème porte, entre autres, sur le libre choix d'une femme dans le cadre du mariage, ce qui, au plan théologique, confirme le positionnement de Peacham sur le libre-arbitre.

¹ On ne peut affirmer avec certitude que Peacham connaissait effectivement la doctrine arminienne car les cinq articles des Remonstrants, publiés à La Haye en 1610, ne furent soumis à l'examen du synode néerlandais qu'en 1618-1619.

² Pasteur d'Amsterdam en 1588 et professeur à Leyde en 1603.

³ Roger E. Olson, *Arminian theology : myths and realities*, Downers Grove, Illinois, IVP Academic, 2006, p. 99.

⁴ « Arminianism embraces the idea that God directs human choices and actions by making them fit into his master plan for history. The only thing Arminianism rejects, in this specific area, is that God controls all human choices and actions ». *Ibidem*, p. 98.

L'idée du salut par le sacrifice du Christ, pourvu que les hommes croient en lui, est également de nature arminienne. Chez Peacham, elle apparaît notamment dans l'emblème *Ad Iesum Christum opt : Max* (130) :

Thou art (deere Lord) this Lambe, who for our guilt,
Forsook'st the Throne, of highest Maiestie,
And gav'st thy blood, for sinners to be spilt,
Frend to thy foes, high in humilitie [...].

Le sacrifice du Christ comme pierre angulaire de la foi dans *Cuique et nemini* (7) et *Divina Misericordia* (189) confirme bien la confiance en l'amour rédempteur.

Les tendances iréniques qui émergent à plusieurs occasions dans le recueil pourraient suggérer également un positionnement proche de celui de la *Familia Caritatis* (« Family of Love »), communauté religieuse mystique marginalisée¹, créée sous Élisabeth vers 1539. Le traité *Temporis filia veritas*, publié anonymement au Pays-Bas en 1589, résume les principales théories d'Hendrik Niclaes, « père » fondateur du mouvement. L'idée centrale est que la vraie foi ne tient pas compte des différences doctrinaires mais implique la recherche d'unité avec le Christ et la pratique d'une vie vertueuse. Le traité témoigne d'une grande tolérance à l'égard de tous ceux qui ont le cœur pur et recherchent Dieu : « For then whosoever is a right Catholique ; Protestant or Puritan, and liveth in the sayd obedience and Trueth, I can in no wise disallowe of him² », écrit Thomas Basson, membre de la *Familia Caritatis* et imprimeur à Leyde. Les idées de tolérance et de foi universelle, ainsi que l'approche teintée de néo-stoïcisme des Familistes,

¹ Dans l'adresse au lecteur de son *Basilikon Doron*, Jacques critique sévèrement la communauté des Familistes, qualifiée de « secte » : « First then, as to the name of Puritanes, I am not ignorant that the stile thereof doth properly belong only to that vile sect amongst the Anabaptistes, called the Familie of love ; because they thinke themselves onely pure, and in a manner, without sinne, the onely true church, and only worthie to be participant of the Sacraments ; and all the rest of the worlde to be but abomination in the sight of God ». *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, p. 15. Pour un compte-rendu plus détaillé des critiques formulées à l'encontre de la communauté, voir : Kristen Poole, *Radical religion from Shakespeare to Milton : figures of nonconformity in early modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, chap. III « Lewd conversations : the perversions of the Family of love », pp. 74-103.

² Thomas Basson, *Temporis filia veritas*, Leyde, 1589. Cité dans : Christopher W. Marsh, *The family of love in English society, 1550-1630*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1994, p. 182.

contribuèrent à attirer de nombreux érudits¹, parmi lesquels l'emblémiste Sambucus² et l'imprimeur Plantin³.

Peacham lui-même semble opter pour une vision universelle de la foi et évite les controverses religieuses. Huston Diehl note à ce propos que Peacham est beaucoup moins doctrinaire que d'autres emblémistes protestants, tels Andrew Willet ou Thomas Jenner, et conclut que Peacham, comme Whitney avant lui, semble plus intéressé par des sujets humanistes et séculiers que par les divergences d'obédience au sein du Protestantisme⁴. Dans *Graphice*, publié la même année que *Minerva Britannia*, Peacham met en scène un dialogue entre Eudæmon, figure de l'auteur⁵, et Cosmopolites à qui il enseigne l'héraldique et les symboles. Eudæmon dit ainsi : « But I remember that I am writing of Heraldrie, not of those things that concerne controversies in divinity⁶ ». Peacham semble donc être plutôt un anglican modéré⁷, tenant de la doctrine de l'Église établie.

¹ Le mouvement se construit sur la centralité des textes et traités publiés : « Initiation into the Family was [...] presented as initiation into the world of print ». Kristen Poole, *Radical religion from Shakespeare to Milton : figures of nonconformity in early modern England*, op. cit., p. 80.

² Arnoud S. Q. Visser, *Joannes Sambucus and the learned image : the use of the emblem in late-Renaissance humanism*, Leyde ; Boston, Brill, 2005, chap. II « The world of the publisher », pp. 49-83.

³ Dans son livre *The Radical Arts. First Decade of an Elizabethan Renaissance* (Leyde, 1970), J. A. van Dorsten écrit à ce sujet : « The mass-produced emblem-books of the 1560s, one begins to realize, have their place in the conciliatory context. The great Familist publisher and his collaborators could have devised them only to one end : to teach the readers of their iconoclastic age to view the world wisely and emblematically as a book of universal Revelation, or as a theatre of Providence, and never as a religio-political battlefield ». Cité dans : *Ibidem*, p. 58. A. Visser remet cependant en cause cette interprétation et estime qu'aucun recueil d'emblèmes ne peut être véritablement considéré comme relevant de la spiritualité familiste : « Even those emblems contemporary with the rise of Familism, the collections of Sambucus and Junius, can hardly be considered products of Familist spirituality ». Arnoud S. Q. Visser, « Why did Christopher Plantin publish emblem books ? », in *Emblems of the low countries : a book historical perspective*, eds. Alison Adams et Marleen Van der Weij, Glasgow, University of Glasgow, 2003, p. 66.

⁴ Huston Diehl, « Graven Images : Protestant Emblem Books in England », *Renaissance Quarterly*, vol. 39 / 1, 1986, p. 54.

⁵ Dans l'incipit du troisième livre, Cosmopolites dit à Eudæmon : « what make you heere so solitarie all alone, Come, you have some point of Musicke in your head, or inventing some *Impresa* or other ». Henry Peacham, *Graphice*, op. cit., p. 139.

⁶ *Ibidem*, p. 153.

⁷ Robert Cawley note à ce propos : « In the matter of religion Peacham stands where we might expect : true son of the Renaissance, he was a moderate in a period of religious extremes ». Robert R. Cawley, *Henry Peacham : His Contribution to English Poetry*, op. cit., p. 40.

La portée morale du recueil peut également nous interroger sur sa dimension sacrée. Dans quelle mesure les emblèmes peuvent-ils conduire à la conversion morale des lecteurs et à la réforme de leur âme ? L'écriture parabiblique, les métaphores ainsi que les symboles conventionnels associés au divin sont autant de stratégies rhétoriques et visuelles qui s'attachent à dévoiler la présence de Dieu dans le monde et à rassurer l'homme sur son salut. Si le Dieu de la chrétienté est un Dieu qui se cache, il n'est pas un Dieu absent, et c'est cette présence voilée de mystères que Peacham se propose de présenter à ses lecteurs, et que nous analysons dans le chapitre 2.

Chapitre 2 : *Minerva Britannia*, un recueil d’emblèmes sacrés ?

La prégnance de thèmes et de références bibliques et patristiques nous interroge sur la catégorisation de *Minerva Britannia* comme recueil d’emblèmes sacrés. L’emblémiste utilise-t-il une écriture et une iconographie spécifiques lorsqu’il traite de Dieu ? Autrement dit, y a-t-il dans le recueil un discours sacré, entendu comme « mode spécifique d’énonciation relatif à la relation à Dieu et à l’investissement sacré de certaines représentations¹ » ? La définition de Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé souligne le caractère hybride du discours sacré qui puise à la fois dans les textes et les images. « À la croisée chrétienne du Verbe et de l’Image, le discours sacré joue des fondements théologiques et des conditions énonciatrices de la Révélation² », notent les deux chercheurs.

Nous verrons donc au cours de ce chapitre le fonctionnement des emblèmes comme médium de révélation des préceptes bibliques et du Dieu caché. Pour rendre compte du discours sacré dans le recueil, il s’agira donc de s’intéresser aux textes et aux images comme processus de figuration du divin pour en dévoiler la dynamique et les effets sur la lecture.

1. L’écriture « parabiblique³ » du recueil

Nous utilisons l’expression d’écriture parabiblique pour nous référer à tout ce qui dans les emblèmes du recueil a un lien direct ou indirect avec les Écritures. Il peut s’agir de récits empruntés à la Bible, tout comme d’intertextes scripturaires. *Minerva Britannia* est en effet un recueil fortement empreint du texte sacré dont les leçons morales sont présentées sous forme d’allégories ou de mythes. Le recueil est donc « parabiblique » car il nous apparaît par certains aspects comme dérivant de la Bible et les emblèmes participent à l’explication des préceptes bibliques qu’ils contribuent à faire mémoriser aux lecteurs. C’est la fonction qu’attribue Christian Belin à l’écriture parabiblique :

¹ Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé, « Introduction : Au seuil de l’image », in *Emblemata sacra : rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 11.

² *Ibidem*.

³ Expression que nous empruntons à Christian Belin dans : « Une voix qui illumine », in *La méditation au XVII^e siècle : rhétorique, art, spiritualité*, Paris, Champion, 2006, p. 8.

À côté des Écritures [...] s'installe une autre écriture parabiblique ou paraliturgique, qui aide les fidèles à mémoriser le texte sacré tout en permettant un examen des profondeurs de la conscience, qu'il convient de restituer à la gloire de Dieu¹.

La réflexion de C. Belin s'inscrit dans un contexte méditatif sur lequel nous nous attarderons dans le chapitre 3 de cette partie.

1.1. *Paratexte et intertextes bibliques*

Minerva Britanna est un recueil fortement empreint de la culture biblique et patristique de son auteur. En témoigne en premier lieu le riche paratexte qui accompagne presque chacun des emblèmes et qui en fait pour le lecteur une véritable encyclopédie et aide-mémoire des préceptes bibliques. Parmi les trois cent trente-sept citations que comptent le recueil, trente-quatre sont des références à des auteurs chrétiens, parmi lesquels Saint Ambroise, Saint Augustin, Saint Bernard de Clairvaux, Grégoire le Grand, Lactance ou encore Origène, pour n'en citer que quelques-uns². Mason Tung identifie également dix-huit références à l'Ancien Testament et vingt et une références au Nouveau Testament. Ce sont ainsi près de 21,6% des citations qui sont directement des sources patristiques et bibliques. Ce chiffre renvoie seulement aux sources explicitement nommées, mais, comme nous aurons l'occasion de le montrer, Peacham inclut également un riche intertexte implicite qui invite le lecteur à mobiliser sa mémoire pour le mettre au jour. Les Écritures servent donc de principal support à la composition et à la lecture du recueil.

L'une des caractéristiques de l'écriture parabiblique dans le recueil se traduit par les nombreuses allusions aux Écritures. L'allusion est entendue comme « forme oblique de la citation, [...] jeu d'un texte avec d'autres textes allégués de biais, comme pour tester la mémoire culturelle du lecteur³ », selon la définition qu'en donne Gisèle Mathieu-Castellani. L'allusion est l'un des aspects de l'intertextualité, fondée sur la connivence culturelle entre l'auteur et le lecteur⁴.

¹ *Ibidem*.

² Mason Tung, « A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and *Minerva Britanna* », *Emblematika : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 6 / 1, 1992, pp. 127-131. Nous étudions l'utilisation des sources dans le recueil dans la troisième partie de notre thèse.

³ Gisèle Mathieu-Castellani, « Intertextualité et allusion : le régime allusif chez Ronsard », *Littérature*, vol. 55 / 3, 1984, p. 24.

⁴ Nous analysons les phénomènes de l'intertextualité dans la troisième partie de notre thèse.

Les *mottos* du recueil, dans leur très grande majorité en latin, parfois en grec – les seules exceptions en langue vernaculaire étant *Ragione di stato* (22) et *Per far denari* (205) – font appel par leur forme brève à la mémoire du lecteur pour que celui-ci en identifie la source et en complète le sens si nécessaire. Les *mottos* sont parfois empruntés aux sources littéraires antiques, mais beaucoup d’entre eux sont des citations de la Bible.

Les premiers emblèmes du recueil sont à cet égard édifiants. Le *motto* de l’emblème *Nisi desuper* (1) est une citation tronquée de l’Évangile de Jean 19 : 11 où Jésus répond à Ponce Pilate, qui lui dit avoir le pouvoir de le crucifier ou de le relâcher et que tout pouvoir est d’origine divine : « [...] respondit Iesus non haberes potestatem adversum me ullam nisi tibi esset datum *desuper* propterea qui tradidit me tibi maius peccatum habet [...] »¹. De la même façon, le *motto* de l’emblème *Initium sapientiæ* (2) est emprunté au Psaume 110 : 10 : « Initium sapientiæ timor Domini ; intellectus bonus omnibus facientibus eum : laudatio ejus manet in sæculum sæculi² » et le *motto* de l’emblème *Humilibus dat gratiam* (55) est une reformulation de l’Épître de Jacques 4 : 6 : « maiorem autem dat gratiam propter quod dicit Deus superbis resistit humilibus autem dat gratiam³ ».

Le *motto* agit ainsi comme un aide-mémoire et appelle à être complété par la connaissance du lecteur à qui il appartient d’établir les connexions nécessaires pour faire une lecture informée des emblèmes concernés. Cela est également vrai des allusions bibliques dans les épigrammes des emblèmes.

Undique flamma (52)⁴, (Figure 92), est un bon exemple du mode allusif du recueil.

¹ « Jésus répondit : Tu n’aurais sur moi aucun pouvoir, s’il ne t’avait été donné d’en haut. C’est pourquoi celui qui me livre à toi commet un plus grand péché ».

² « La crainte de l’Éternel est le commencement de la sagesse ; tous ceux qui l’observent ont une raison saine. Sa gloire subsiste à jamais ».

³ « Il [Dieu] accorde, au contraire, une grâce plus excellente ; c’est pourquoi l’Écriture dit : Dieu résiste aux orgueilleux, mais il fait grâce aux humbles ».

⁴ La *pictura* d’*Undique flamma* a été empruntée à l’emblème *Lux publica Principis ignes* de Claude Paradin où la torche allumée figure la lumière de la justice : « Le Flambeau de feu ardent, que se portoit par les Romeins devant le Prince, [...] pouvait évidemment représenter, que tel prince, Empereur, Chef d’armée, Capiteine, ou aussi Preteur, (qui mesmes du regne des Rois avoit charge, & pouvoir de faire droit & justice es parties) devoient estre plus clers, plus luisans, & lumière à tous autres ». Claude Paradin, *Devises héroïques*, éd. Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, Lyon, 1557, pp. 189-190.

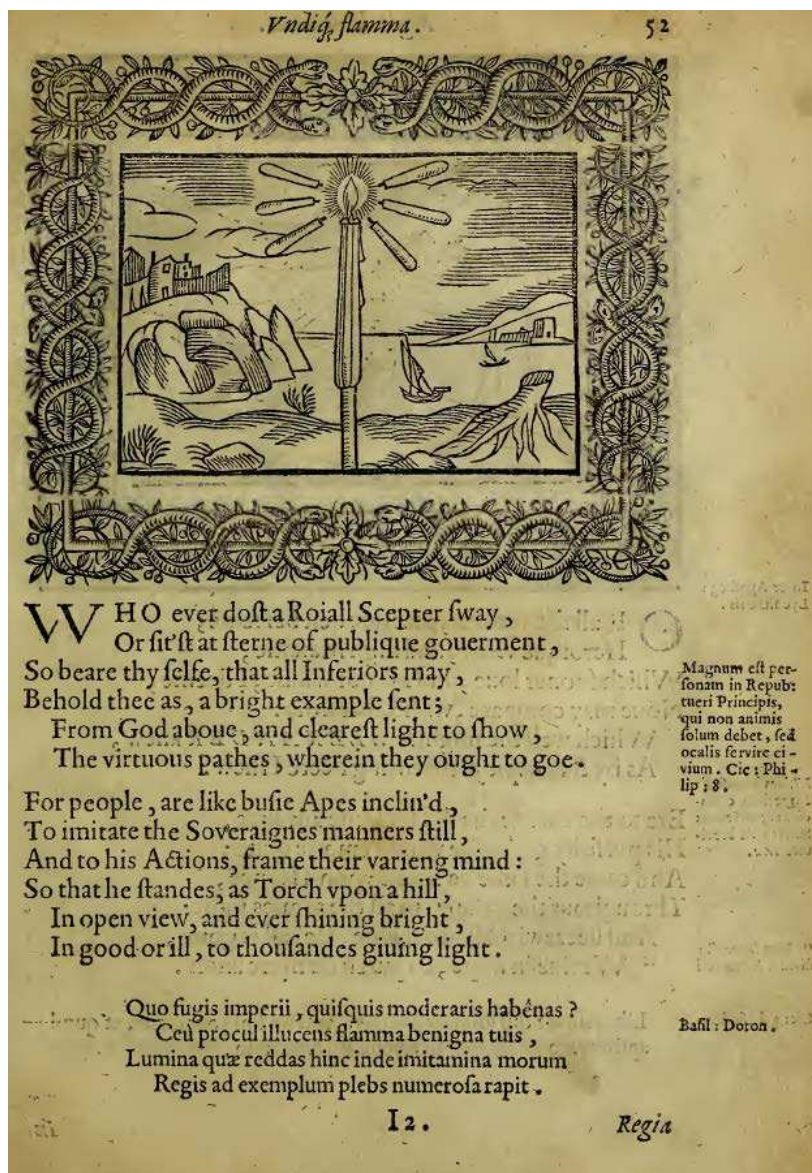


Figure 92 *Undique flamma*, Livre I, 52

L’emblème est construit autour de la métaphore du roi comme torche allumée qui, par sa vertu exemplaire, doit inspirer ses sujets afin qu’ils adoptent le même chemin¹. Cette métaphore est d’origine biblique et semble faire référence aux versets qui associent Jésus à la lumière du monde : « celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière

¹ Le quatrain latin placé sous l’épigramme de l’emblème de Peacham est inspiré d’un conseil du roi Jacques à son fils qui insiste sur le devoir d’exemplarité du roi : « And as your company should be a paterne to the rest of the people, so should your person be a lampe and mirrour to your company : giving light to your servants to walke in the path of vertue, and representing unto them such worthie qualities, as they should preasse to imitate ». *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. II, pp. 136-137.

de la vie » (Jean 8 : 12), ou encore : « La vraie lumière qui éclaire chaque homme venait au monde » (Jean 1 : 9). Par cette image de la lumière, le roi est associé au Christ, rapprochement souligné à plusieurs reprises dans le recueil.

En outre, l'expression « Torch upon a hill » dans la deuxième strophe de l'épigramme devait certainement être immédiatement identifiée par les lecteurs du recueil comme une allusion au Sermon sur la Montagne (Matthieu 5 : 14-16) :

Vous êtes la lumière du monde. Une ville située sur une montagne ne peut être cachée ; et on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais on la met sur le chandelier, et elle éclaire tous ceux qui sont dans la maison. Que votre lumière luise ainsi devant les hommes, afin qu'ils voient vos bonnes œuvres, et qu'ils glorifient votre Père qui est dans les cieux.

Un autre exemple pour lequel le mode allusif oriente vers une lecture chrétienne de l'emblème est *Eternitas* (141), (Figure 93) : *Eternitas* est à fois la personnification de l'éternité mais aussi de l'Éternel. La symbolique du cercle, associée aux mâts des bateaux en forme de croix¹ à l'arrière-plan, nous invitent à une lecture chrétienne de l'emblème. Valeriano rappelle que le cercle, symbole de l'éternel et du perpétuel, est également symbole de Dieu car « si l'on peut attribuer à Dieu quelque forme & semblance, la figure ronde luy sera fort convenable² ». D'ailleurs, on se réfère souvent à Dieu comme l'Éternel³. En effet, le cercle sur la *pictura*, associé au vers « The circle wantes the beginning and the end », semble être une allusion au verset de l'Apocalypse 22 : 13 où Dieu dit : « Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin ».

La lecture chrétienne de l'emblème fait du paradis la demeure de l'Éternel, accessible aux chrétiens :

ETERNITIE is young, and never old :
The circle wantes beginning and the end :
And uncorrupt for ever lies the gold :
The heaven her lightes for evermore did lend,
The Heathen thought, though heaven & earth must passe,
And all in time decay that ever was.

¹ Voir notre analyse des bateaux dans le chapitre 3 de cette partie.

² Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXXIX, chap. VII, p. 175.

³ Dans l'Ancien Testament, Dieu est nommé à l'aide du tétragramme YHWH qui signifie « Éternel » en hébreu.

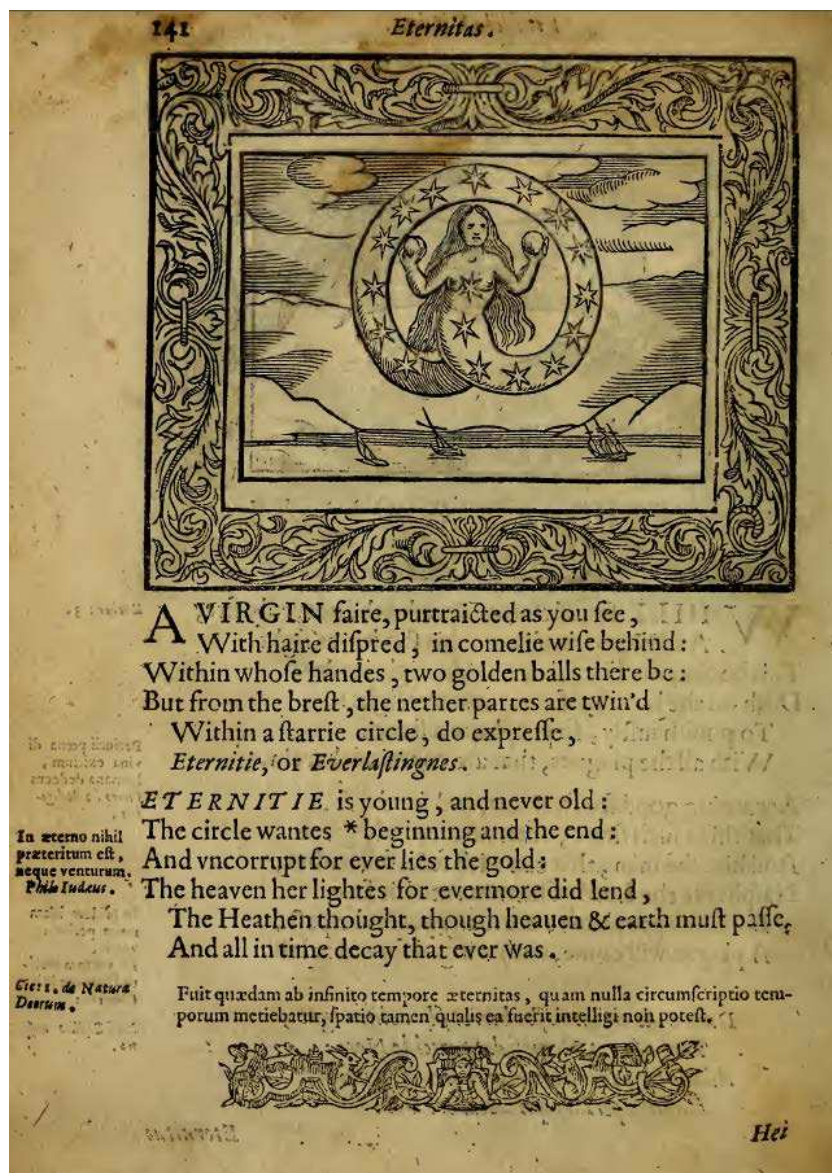


Figure 93 *Eternitas*, Livre II, 141

Le paratexte de l’emblème, emprunté à des auteurs antiques, est à lire par le prisme chrétien. La citation placée sous l’épigramme est tirée du Livre I du *De natura Deorum* où Cicéron s’interroge sur la dichotomie entre un monde périssable et le Dieu éternel défini par Platon : « Fuit quædam ab infinito tempore æternitas, quam nulla circumscriptio temporum metiebatur, spatio tamen qualis ea fuerit intelligi non potest¹ ».

¹ « [...] il y a eu depuis un temps infini une sorte d’éternité, qui n’était pas mesurée par des portions de temps, et dont il n’est pas possible de comprendre quelle a été la durée, puisqu’on ne peut même s’imaginer qu’il y ait eu quelque temps, lorsque le temps n’était pas encore ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, op. cit., *De la nature des Dieux*, liv. I, IX, p. 84.

Les nombreux intertextes et allusions bibliques montrent en somme que l'une des sources majeures de *Minerva Britannia* est la Bible, tant l'Ancien Testament que le Nouveau Testament, et que le recueil requiert une lecture informée par le texte sacré.

La pratique de Peacham se rapproche de celle de nombreux autres emblémistes, anglais ou continentaux, de confessions différentes, y compris de celle des calvinistes, comme Georgette de Montenay, dont le recueil *Emblemes ou devises chrestiennes* (1567) inspire à Alison Adams la remarque suivante :

It is evident that Georgette de Montenay is closely familiar with the Bible and, in her mottoes, and elsewhere, alludes to it, often very briefly, such that she demands an effort of recognition, an active reading [...] ¹.

La remarque d'Alison Adams vaut aussi pour le recueil de Peacham bien que le substrat biblique ne soit pas aussi important. Si Peacham ne partage pas les conceptions calvinistes de Montenay, tous deux puisent à la même source, à la différence près que Montenay, comme Théodore de Bèze, s'inspire abondamment des Psaumes, tandis que l'éventail de références scripturaires est beaucoup plus large chez Peacham². Le texte sacré constitue le fonds culturel commun de tous les auteurs, ce qui invite à penser que la différence entre eux n'est pas aussi grande que celle qui prévaut dans les débats théologiques qui agitent la période.

1.2. Discours parabolique

L'écriture parabiblique du recueil est par ailleurs assurée par des éléments rhétoriques et structurels typiques des Écritures : le discours parabolique et les structures parallèles antithétiques.

Les paraboles ne sont pas exclusives aux Évangiles mais font partie, comme le note Jean Delorme, de la mémoire culturelle³, et si *Minerva Britannia* ne recourt pas à des paraboles bibliques à proprement parler, on peut y percevoir la présence forte d'un discours parabolique.

¹ Alison Adams, « Georgette de Montenay : a Biblical Subtext », in *Webs of allusion : French Protestant emblem books of the sixteenth century*, Genève, Droz, 2003, p. 10.

² Se référer à l'article de Mason Tung pour le détail de toutes les citations tirées de la Bible : Mason Tung, *A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and Minerva Britannia*, op. cit., pp. 137-140.

³ *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*, éd. Jean Delorme, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, « Avant-propos », p. 6.

La parabole est un « court récit allégorique, symbolique, de caractère familier, sous lequel se cache un enseignement moral ou religieux, que l'on trouve en particulier dans les livres saints et qui fut utilisé par le Christ dans sa prédication » (*TLF*). Cette définition souligne que la parabole est une forme d'allégorie, à la différence toutefois que l'allégorie, selon Michel Le Guern, « exclut l'emploi de mots-outils de comparaison alors que la parabole admet [cette possibilité]¹ ». Tout comme l'allégorie, la parabole est fondée sur le principe de similitude, mais entre les deux réside une différence fondamentale selon M. Le Guern :

L'allégorie sert à dire ce que les sens ne peuvent pas appréhender directement, et que l'imagination ne peut pas se représenter, sous une forme qui donne prise à l'activité des sens et à celle de l'imagination ; elle sert à donner corps aux idées, en mettant l'imagination au service de l'intellect ; elle met à la portée de l'imagination ce qui, de lui-même, serait à la portée du seul intellect. Quant à la parabole, elle sert à dire l'indicible, c'est-à-dire ce qui échappe à l'intellect tout autant qu'aux sens et à l'imagination. La parabole, de par sa fonction, est absolument irréductible à l'allégorie².

La parabole contient également une dimension transculturelle qui la différencie de la métaphore. La métaphore, intraduisible selon Michel Le Guern, fait appel aux compétences langagières du récepteur, tandis que la parabole convoque ses compétences dites « narratives³ ». Cela implique que la parabole peut délivrer une leçon universelle, là où la métaphore est limitée par la langue.

La parabole se définit par ailleurs par une structure conversationnelle qui implique un destinataire⁴, maître du sens, et un destinataire, pour qui le sens est obscur et reste à découvrir. La parabole se caractérise en outre par un double niveau de sens, le premier est littéral et le deuxième est figuratif. Ces deux niveaux de sens correspondent à deux temps de la parabole : l'énonciation par le destinataire et son interprétation par le destinataire. Le discours parabolique

¹ Michel Le Guern, « Parabole, Allégorie et Métaphore », in *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*, op. cit., p. 26. L'auteur présente d'autres différences subtiles entre la parabole et l'allégorie mais qui dépassent notre propos.

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ Nous employons ici la terminologie de Greimas qui utilise les termes de destinataire et destinataire pour désigner les deux actants de la communication. Le destinataire est celui qui transmet un système de valeurs qui font agir le destinataire en leur nom. Le destinataire est également celui qui, en fin de récit, apprécie la réussite ou l'échec du destinataire. La relation entre le destinataire et le destinataire est donc asymétrique, le premier « manipulant » le deuxième pour le faire agir. A. J. Greimas, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, 1966, pp. 28-59.

engage donc « l'écoute attentive de l'allocutaire¹ [...] et ne peut se définir hors de son rapport à l'interprétation qu'il laisse au soin du récepteur² ». On peut relever par ailleurs dans la parabole une dimension persuasive et didactique, dans la mesure où les récits paraboliques « transmettent un savoir destiné à faire-croire quelque chose par le narrataire³, et font partie également d'un faire manipulateur, destiné à faire-faire aussi quelque chose par le narrataire⁴ », note Ivan Almeida.

Dans l'Évangile de Matthieu (13 : 10-13), Jésus (le destinataire) parle en paraboles pour révéler des vérités autrement incompréhensibles pour les incrédules (les destinataires) :

Parce qu'il vous a été donné de connaître les mystères du royaume des cieux, et que cela ne leur a pas été donné. Car on donnera à celui qui a, et il sera dans l'abondance, mais à celui qui n'a pas on ôtera même ce qu'il a. C'est pourquoi je leur parle en paraboles, parce qu'en voyant ils ne voient point, et qu'en entendant ils n'entendent ni ne comprennent.

La réponse de Jésus établit une distinction entre ses disciples élus et les incrédules qui ne peuvent connaître la vérité de Dieu que par un exercice de déchiffrement et d'interprétation. Aux incrédules, Dieu s'exprime par des mystères et obscurcit le sens de ses enseignements. Selon les paroles du Christ, il existe par ailleurs une association entre regarder, entendre et comprendre dans le discours parabolique. Aux disciples qui le suivront, Jésus promet une expérience de type gnostique. Il s'agit de présenter les vérités divines sur le mode du mystère afin qu'après les avoir déchiffrées, l'on puisse voir, comprendre et se convertir. Ce n'est qu'une fois la conversion chez les incrédules achevée que Jésus peut parler ouvertement : « Je vous ai dit ces choses en paraboles. L'heure vient où je ne vous parlerai plus en paraboles, mais où je vous parlerai ouvertement du Père » (Jean 16 : 25).

Ce que l'on peut retenir de ces théorisations de la parabole, c'est que la parabole est un récit bref de nature allégorique à portée morale qui se caractérise par une structure dialogique incluant un destinataire et un destinataire dans une relation didactique. Le processus

¹ L'allocutaire est entendu comme la personne qui reçoit le discours du locuteur.

² *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*, op. cit., « Avant-propos », p. 9.

³ Dans le domaine de la narratologie, le narrataire correspond au destinataire : « Lorsque le destinataire et le destinataire du discours sont explicitement installés dans l'énoncé (tels le « je » et le « tu »), ils peuvent être appelés, selon la terminologie de G. Genette, narrateur et narrataire ». A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 242.

⁴ Ivan Almeida, « La structure conversationnelle de la parabole », in *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*, op. cit., pp. 70-71.

d'interprétation est indissociable d'une rhétorique de la conversion. Ainsi circonscrite, la parabole et, plus largement, le discours parabolique, ont des traits communs avec l'emblématique.

À la façon des paraboles, la brièveté des emblèmes conduit à une concentration et à un resserrement du sens qui, pour être déployé, nécessite le travail herméneutique du lecteur. On constate par ailleurs que l'utilisation de métaphores à visée morale est accrue par la portée didactique des propos de l'énonciateur. Brièveté, allégories, moralisation et dimension didactique sont donc des caractéristiques que partagent emblèmes et paraboles bibliques.

Francis Quarles, dans la préface de son recueil de 1635, *Emblems, Divine and Moral*, fait le rapprochement entre emblèmes et paraboles dans l'Adresse au Lecteur : « An emblem is but a silent Parable¹ ». De la même façon, Henri Estienne met en évidence l'affinité entre « le Symbole, l'Ænigme, l'Emblème, la Fable [et] la Parabole² » dans son *Art de faire des devises* (Paris, 1645). Estienne n'exclut d'ailleurs pas la possibilité de paraboles profanes :

[L]es Grammairiens se trompent qui disent que la Parabole ne se peut tirer que des choses saintes, car elle se peut prendre de toute Histoire, tant naturelle que morale, & quelques fois des fables [...]. Il y a deux sortes de Paraboles l'une populaire qui comprend les similitudes vulgaires & triviales, l'autre sacrée, qui est tirée d'une Doctrine plus sainte, & plus cachée³.

La distinction d'Estienne entre paraboles sacrées et profanes souligne que la parabole est une modalité du discours qui, en tant que tel, a pu servir de modèle aux emblémistes. Daniel Russell montre par exemple combien les premiers emblémistes étaient redevables aux *Parabolæ sive similia* (1514) d'Érasme où les nombreuses comparaisons paraboliques⁴ ressemblent beaucoup aux premiers emblèmes, hormis que « ces *Parabolæ* sont souvent des emblèmes sans illustration⁵ ».

¹ Francis Quarles, *Emblems, Divine and Moral*, Londres, John Marshall, 1635, p. A3.

² Henri Estienne, *L'art de faire des devises*, Paris, Jean Paslé, 1645, p. 11.

³ *Ibidem*, pp. 22-23.

⁴ À partir des faits de l'histoire naturelle de Plin, Érasme développe des comparaisons de sa propre invention qui ressemblent à ses interprétations des Psaumes. D. Russell souligne que ces « comparaisons paraboliques, non dogmatiques, libres, et même personnelles, où chaque terme de la comparaison se trouve explicité, ressemblent en tous points aux premiers emblèmes [...] ». Daniel Russell, *Emblème et mentalité symbolique*, op. cit., p. 16.

⁵ *Ibidem*.

La dimension allégorique des emblèmes, dont nous avons traité au chapitre précédent, confirme l'affinité du genre emblématique avec les paraboles bibliques. Nous souhaitons nous concentrer désormais sur la relation entre destinataire et destinataire qui assure la portée didactique des emblèmes moraux dans *Minerva Britannia*.

La structure des emblèmes à portée morale du recueil est similaire à celle des paraboles dans la mesure où la moralisation suit un récit ou une anecdote. Très fréquemment, la première strophe des emblèmes de Peacham est une description littérale de l'image qui est moralisée dans la deuxième strophe. Pour assurer le passage de la représentation à la figuration, le destinataire utilise des termes didactiques pour guider le destinataire et garantir la compréhension du sens moral de l'emblème. Parmi ces termes didactiques, on retrouve les verbes « understand », « show », « tell », « note », « denote », « beseeme », ainsi que le substantif « meaning » utilisé à plusieurs reprises. L'explicitation du sens participe de la conversion morale du destinataire dans la mesure où le destinataire lui indique le sens à chercher au-delà du récit.

Philautia (5) est structuré autour d'un dialogue entre un élève ignorant (l'amour) et un précepteur (*Philautia*, ou l'amour de soi) qui apporte une série de réponses aux questions posées par l'apprenant :

What meanes that poisonous Serpent in thy hand ?
Philaut : My bane I breed, by this you understand.

La réponse de *Philautia* a un double destinataire, intra et extra emblématique, puisqu'elle explicite le sens du serpent à la fois pour l'Amour, mais aussi et surtout pour le lecteur. Tout comme l'Amour, le lecteur voit un serpent sur la *pictura* et peut être dérouté sur son sens. Le lecteur a besoin d'une explication, que lui fournit *Philautia*. Le verbe « understand » est également utilisé dans l'emblème *Crimina gravissima* (48) avec le même souci didactique pour expliciter le sens de la *pictura* dans les derniers vers :

Within the Cock, vile incest doth appeare :
Witchcraft, and murder, by that cup and wand,
And by the rest, false coine you understand.

Outre l'utilisation du verbe « understand » qui assure la compréhension du sens de l'emblème par le destinataire, le destinataire utilise également le terme « meaning ». Dans la glose de l'emblème *His ornari aut mori* (23), le sens de la devise de Francesco Colonna est donné explicitement :

Three Girlondes once, Colonna did devize
 For his Impresa, each in other join'd ;
 The first of Olive, due unto the wise,
 The learned brow, the Laurell greene to bind :
 The Oken was his due above the rest,
 Who had deserved in the Battaile best.

His meaning was, his mind the would apply
 By die desert, to challenge each, his prize :
 And rather choose a thousand times to die,
 Then not be learned, valiant, and wise.
 How few alas, doe now adaies we finde
 (Great Lord) that beare, thy truly noble mind.

Dans *Fortuna maior* (194), dès la première strophe, le destinateur donne également le sens de l’emblème :

HEERE Povertie, doth conquered Fortune bind,
 And under keepes, like HERCULES in aw,
 The meaning is, the wise and valiant mind,
 In Povertie esteemes not Fate a straw.

Les autres termes utilisés pour assurer la compréhension du sens font plus directement le lien entre la représentation de l’image et sa figuration. Dans l’emblème *Cholera* (128), qui condamne la colère comme passion assujettissant l’homme, le destinateur prend soin d’expliquer clairement le sens de la figure du lion : « That Lion showes, he seldome can refraine, / From cruell deede, devoide of gentle ruth ».

Dans le recueil, le didactisme du destinateur se déploie également par le truchement de la voix. Nous aurons l’occasion de revenir sur la question de la voix et de la polyphonie dans le recueil au cours de la troisième partie de notre thèse, mais nous voulons présenter ici quelques remarques préliminaires dans les emblèmes à portée morale. Le plus souvent, la voix poétique est impersonnelle et s’exprime grâce au pronom collectif « we » et s’adresse à un destinataire, « you », tout aussi impersonnel. C’est le cas notamment de *Nusquam tuta* (4) où, dans la première strophe, l’anecdote de la biche blessée est racontée à la troisième personne. Dans la deuxième strophe, on entend la voix du destinateur :

So oft we see the man whome Conscience bad
 Doth inwardly with deadly torture wound.

La même modalité énonciative est reprise dans de nombreux emblèmes qui, dans la première strophe, exposent une allégorie, moralisée ensuite dans la deuxième strophe. Dans *Nec metuas*

nec optes (8), après avoir raconté l'anecdote des princes éthiopiens, l'emblémiste en tire une leçon morale pour les chrétiens :

And so to live while here we drawe this breath,
We have no cause to feare, or wish for death.

Ce « nous » collectif établit une certaine complicité entre la voix poétique et le lecteur qui reçoit la leçon morale.

Parfois, le destinataire se fait plus précis, ce qui invite le lecteur à un retour réflexif sur sa vie, à la lumière de l'emblème. C'est par exemple le cas dans *His altiora* (28) qui s'adresse aux nobles :

You, you, that over-looke the cloudes of care,
And smile to see a multitude of Antes,
Upon this circle, striving here and there,
For Thine and Mine, yet pine amid their wants [...].

On voit ainsi se dessiner dans les emblèmes où la voix poétique s'adresse directement au lecteur une relation didactique : le lecteur doit dès lors utiliser les emblèmes comme un miroir pour apprécier ses actions et sa vie.

Mais que se passe-t-il lorsque la glose fait entendre la voix d'un destinateur unique (« I ») et quel peut être l'effet sur le lecteur ? La voix qui s'exprime à la première personne dans les emblèmes n'est pas toujours celle du poète, elle est parfois celle conférée à des éléments allégoriques, comme la voix de l'arbre qui pousse sur un mur en ruine dans *Humanæ traditiones* (6), ou celle de la Foi dans *Cuique et nemini* (7), ou encore celle de la harpe dans *Hibernica Respub : ad Iacobum Regem* (45). Le plus souvent, toutefois, la voix qui s'exprime est bien celle du poète qui commente ses vers en même temps qu'il les écrit, comme dans *Regia liberalitas* (53) :

OF all the vertues, that doe best beseeme ;
Heroique valor, and high Maiestie,
Which sooner love, and Honor winne, I deeme,
None may compare, with Liberalitie.

Dans *Candor Immunis erit* (56), la voix poétique s'exprime également : « To this same glasse, I slaunder still compare, / That by degrees, doth subtilly gather heate ». Mais par le jeu de la lecture, le « je » poétique dans la glose se confond avec le « je » du lecteur, assimilation qui permet de délivrer le message moral avec plus de force encore.

Dans les paraboles, si le destinataire prend toujours le soin de donner le sens de l'enseignement moral, il reste toujours une part de mystère qui n'est pas réductible à l'explicitation. Michel Le Guern note que « [l']explicitation ne dit pas tout ce que dit la parabole ; sinon, l'explicitation suffirait, et rien ne servirait de garder la parabole ; [...] le contenu de la parabole n'est pas épuisé par son explication¹ ». Le souci didactique du destinataire dans le recueil montre que les emblèmes analysés ne sont pas des paraboles au sens strict du terme. Si discours parabolique il y a, alors celui-ci est interprétable et l'on peut parler de paraboles explicatives plutôt que de paraboles signifiantes, pour emprunter à la terminologie de Jacques Greninasca. Le critique distingue en effet entre les deux formes de paraboles définies par leur interprétabilité : les paraboles signifiantes qui ne sont pas décodables, et les paraboles interprétables à vocation didactique dont l'usage « s'accommode d'une conception utilitaire du langage entendu comme moyen de transfert d'informations entre des partenaires partageant un même savoir et un même croire² ». Ce sont des paraboles que J. Greninasca nomme « allégoriques ». Ainsi définies, les paraboles allégoriques semblent correspondre aux discours emblématiques à visée morale dans *Minerva Britannia*. On peut noter toutefois une différence d'intention entre les paraboles bibliques, qu'elles soient signifiantes ou allégoriques, et les emblèmes, car les paraboles servent à révéler le Royaume de Dieu à venir, tandis que les emblèmes de Peacham sont davantage concernés par la conversion morale des lecteurs.

Dans les emblèmes à portée morale, la dimension didactique s'accompagne également d'une structure que l'on peut identifier comme étant d'origine biblique. Le parallélisme, avec ses variantes comme les contrastes et les comparaisons, est caractéristique de la rhétorique biblique selon Roland Meynet³. Les éléments comparés conduisent à une binarité qui doit transmettre au lecteur un message moral et lui faire choisir le bien⁴.

¹ Michel Le Guern, « Parabole, Allégorie et Métaphore », in *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*, op. cit., p. 30.

² Jacques Greninasca, « La semence et le royaume », in *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*, op. cit., p. 119.

³ Meynet identifie trois formes de parallélisme dans les psaumes, les parallèles synonymes, antithétiques et synthétiques. Les parallèles antithétiques « consistent en ce que la pensée est éclaircie par l'opposition du contraire, ce qui a lieu de plusieurs façons. On peut opposer en effet les phrases aux phrases, les mots aux mots, soit deux à deux, soit un à un ». Roland Meynet, *L'analyse rhétorique : une nouvelle méthode pour comprendre la Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 31.

⁴ *Ibidem*, pp. 197-209.

La *pictura* de l’emblème *Amicitiae effigies* (181) est construite sur trois couples antithétiques représentés sur des phylactères : « hiems-æstas » (hiver-été), « procul-prope » (lointain-proche) et « mors-vita » (mort-vie). Par ailleurs, à plusieurs reprises dans la glose, Peacham recourt aux antithèses, comme dans *Psalmi Davidici* (9), où il oppose « deadly sinne » à « Zeale ». « Punishment » est opposé à « mercy » dans *Cum severitates lenitas* (77) où le *motto* lui-même est construit sur une antithèse. Dans *In vos his valet* (166), « innocence » et « guilt » sont mis en tension.

À l’échelle même du recueil, on constate également des parallèles antithétiques dans les thèmes qui sont traités : la mauvaise conscience (*Nusquam tuta*, 4 ; *Icon peccati*, 146) et la bonne conscience (*Candor Immunis erit*, 56 ; —*Nec te quæsiveris extra*, 67, *Piorum vita luctuosa*, 110). La constance fait également l’objet d’un traitement antithétique avec la condamnation de l’inconstance : *Sine refluxu* (27) peut ainsi être mis en regard avec *Inconstantia* (147).

La présence de structures antithétiques dans le recueil semble indiquer que les emblèmes de Peacham s’inscrivent dans une pensée du dualisme et de la binarité où les contraires s’opposent de façon radicale. Le Bien et le Mal fondent deux catégories irréductibles et l’homme doit toujours tendre vers la vertu pour retrouver le contact avec Dieu, entaché par le péché originel.

En somme, l’écriture parabiblique du recueil a montré les affinités thématiques et structurelles entre les emblèmes et le texte sacré. L’écriture parabiblique ne se limite cependant pas seulement aux gloses ou aux *mottos* mais informe également les images dont certaines se présentent comme des transcriptions gravées du texte biblique. À l’écriture parabiblique se superpose donc la rhétorique parabiblique des gravures, véritables échos visuels des Écritures. Les emblèmes se présentent ainsi comme des mises en textes et en images de la parole divine.

2. Sur quelques métaphores bibliques

La Bible est emplie de métaphores et de symboles au point que l’on peut parler d’une « visibilité de l’Écriture¹ », selon Jérôme Cottin. Tout comme beaucoup d’auteurs de la

¹ Jérôme Cottin, « La visibilité de l’Écriture (parole, images et symboles dans la Bible) », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, vol. 19 / 1, 1988, pp. 34-47.

première modernité, Peacham a trouvé dans le langage figuratif de la Bible un modèle et un répertoire d'images métaphoriques pour ses emblèmes.

La Réforme donne au verbe valeur de vérité dont le modèle est à trouver dans la Bible et notamment dans les Psaumes. Si la Bible est le verbe de Dieu qui donne accès aux vérités transcendantes, alors les poètes qui imiteront le langage et le symbolisme de la Bible pourront eux-mêmes écrire de la poésie dévotionnelle, porteuse de vérité divine¹. Le roi David, auteur présumé des Psaumes, était de fait présenté comme le plus grand des poètes. La méfiance des protestants calvinistes pour l'imagination leur faisait rejeter toute poésie païenne. Le véritable poète chrétien, estimait Théodore de Bèze, est celui qui imite les Psaumes, seul modèle lyrique concevable pour une poésie qui œuvre pour le salut et la grâce². Dans *The Compleat Gentleman*, le chapitre consacré à la poésie montre que Peacham lui-même, bien que non calviniste, est sensible au modèle poétique des Psaumes :

Neither hath humane knowledge beene the onely subject of this Divine Art, but even the highest Mysteries of Divinity. What are the Psalmes of *David* (which *S. Hillary* so aptly compareth to a bunch of keyes, in regard of the several doores, whereby they give the soule entrance, either to Prayer, Rejoycing, Repentance, Thanksgiving, &c.) but a Divine Poeme, going sometime in one measure sometime in another ? What lively descriptions are there of the Majesty of God, the estate and security of Gods children, the miserable condition of the wicked ? What lively similitudes and comparisons, as the righteous man to a bay tree, the Soule to a thirsty Hart, unity to ointment and the dew of *Hermon* ? What excellent Allegories, as the vine planted in *Ægypt* ; what *Epiphonema's*, *prosopopea's* and whatsoever else may be required to the texture of so rich and glorious a peece ?³

La poétique des Psaumes donnait ainsi un modèle d'écriture que les auteurs protestants s'empressèrent d'adopter car il permettait de résoudre le dilemme entre art et vérité soulevé par la Réforme. Barbara Kieffer-Lewalski note à ce sujet :

The figurative language of the Bible influenced seventeenth-century religious lyric not only in regard to theory, but also substance. Not surprisingly, certain common and pervasive metaphors from scripture which shaped, and were shaped by, the seventeenth-century imagination as reflected in hundreds of sermons, tracts, and assorted documents attracted the poets as well. Such metaphors were understood to be grounded upon true analogies between

¹ Barbara Kieffer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 6-7.

² Mario Richter, « À propos des *Chrestiennes méditations* de Théodore de Bèze. Essai de définition », in *La Méditation en prose à la Renaissance*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, pp. 59-75.

³ Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, op. cit., chap. X, pp. 79-80.

natural and spiritual things, with the Word itself giving apt and authoritative formulation to the similitudes¹.

Barbara Lewalski propose ainsi une approche de la Bible comme véritable *ars rhetoricæ* pour les poètes du XVII^e siècle :

I suggest that the Bible became the treasury of images and symbols for English Protestants generally in the sixteenth and seventeenth centuries, and that ecclesiastical ceremonies and sacraments, nature itself, and personal experiences of all sorts came to be interpreted through the language of scripture, recognized as radically figurative².

Par la métaphore, une idée est associée à un mot selon un rapport de ressemblance et d'analogie. La métaphore est avant tout une figure de style rhétorique que George Puttenham, dans son traité *The Arte of English Poesie* (Londres, 1589), appelait la figure de transport :

There is a kind of wresting of a single word from his own right signification to another not so natural, but yet of some affinity or conveniency with it ; [...] to call the top of a tree or of a hill, the crown of a tree or of a hill : for indeed « crown » is the highest ornament of a prince's head, made like a close garland, or else the top of a man's head, where the hair winds about, and because such term is not applied naturally to a tree or to a hill, but is transported from a man's head to a hill or tree, therefore it is called by *metaphor*, or the Figure of Transport³.

Cette figure de rhétorique est utilisée selon Puttenham pour trois raisons principales : par nécessité ou faute d'avoir trouvé un mot plus adéquat, mais aussi pour le plaisir comme figure d'ornement du langage, ou encore pour appuyer la signification d'un mot⁴. Par ailleurs, en tant que figure de transport, la métaphore peut agir sur le lecteur et mettre en mouvement sa pensée, car sa force persuasive a le pouvoir de transporter l'esprit.

L'efficacité de la métaphore est connue depuis l'Antiquité et Cicéron remarquait à son sujet dans *De Oratore* qu'elle « agit sur les sens mêmes, et surtout celui de la vue, qui est le plus vif⁵ ». Les rhétoriciens, modernes et anciens, s'accordent donc sur l'efficacité de la

¹ Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, op. cit., p. 86.

² *Ibidem*, p. 3.

³ George Puttenham, *The art of English poesy*, éd. Frank Whigham et Wayne A. Rebhorn, Ithaca ; Londres, Cornell University Press, 2007, pp. 262-263.

⁴ *Ibidem*, pp. 263-265.

⁵ Cité dans : Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 104.

métaphore. « La métaphore, c'est en somme de l'audible ou du lisible devenu visible¹ », résume Gisèle Mathieu-Castellani.

Trois métaphores d'origine biblique sont particulièrement prégnantes dans *Minerva Britanna* : celles du Dieu-jardinier, de la maladie du péché et celle du pèlerinage de la vie.

2.1. Dieu-jardinier

L'image du Dieu jardinier apparaît pour la première fois dans le livre de la Genèse 2 : 8-9 :

Puis l'Éternel Dieu planta un jardin en Éden, du côté de l'orient, et il y mit l'homme qu'il avait formé. L'Éternel Dieu fit pousser du sol des arbres de toute espèce, agréables à voir et bons à manger, et l'arbre de la vie au milieu du jardin, et l'arbre de la connaissance du bien et du mal.

L'emblème *Unum, et semel* (183), (Figure 94), présente le monde comme un grand jardin sous la tutelle de Dieu. La représentation du jardin sur la *pictura* rappelle le jardin médiéval fermé, *hortus conclusus*², associé à des formes géométriques. Les angles droits et la structure symétrique de ce jardin imaginaire peignent le *locus amœnus* cher aux Humanistes et qui s'oppose à la forêt, *locus terribilis*. Au contraire du chaos régnant dans la forêt, le jardin représente un idéal d'ordre et de stabilité organisé par la main de Dieu. La géométrie, « mère de toutes les sciences³ » selon Peacham, témoigne de la perfection divine qui se manifeste ainsi par l'ordre et la mesure. Le jardin est donc le lieu privilégié de rencontre avec le divin⁴.

¹ *Ibidem*.

² *Hortus conclusus*, littéralement « jardin clos », est d'abord associé au jardin près d'une villa ou d'un château, entouré de haies ou de murs, en italien « il giardino secreto », le jardin secret, car à l'abri des regards. Au Moyen-Âge et à la Renaissance, l'expression latine s'est entourée d'une aura religieuse et mystique et a été associée à la Vierge Marie. Dans le Cantique des Cantiques 4 : 12, la Vierge Marie est comparée à un jardin : « Hortus conclusus soror mea, sponsa ; hortus conclusus, fons signatus ». « Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée, Une source fermée, une fontaine scellée. [...] Une fontaine des jardins, Une source d'eaux vives, Des ruisseaux du Liban ». (Cantique des Cantiques 4 : 1-16). Le *hortus conclusus* venait alors à désigner, de manière métaphorique, le ventre de Marie.

³ Dans son *Compleat Gentleman*, Peacham écrit à propos de la géométrie : « Philo the Jew calleth [geometry] the Princesse and mother of all Sciences, and excellently was it said of Plato, that God did alwaies γεωμετρία ; but more divinely of Salomon : That God did dispose all his creatures according to measure, number and weight ». Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, op. cit., p. 72.

⁴ Quelques années après la publication de *Minerva Britanna*, en 1633, paraît le livre d'emblèmes de Henry Hawkins, *Partheneia Sacra, or the Mysterious and Delicious Garden of the Sacred Parthenes*, dans lequel

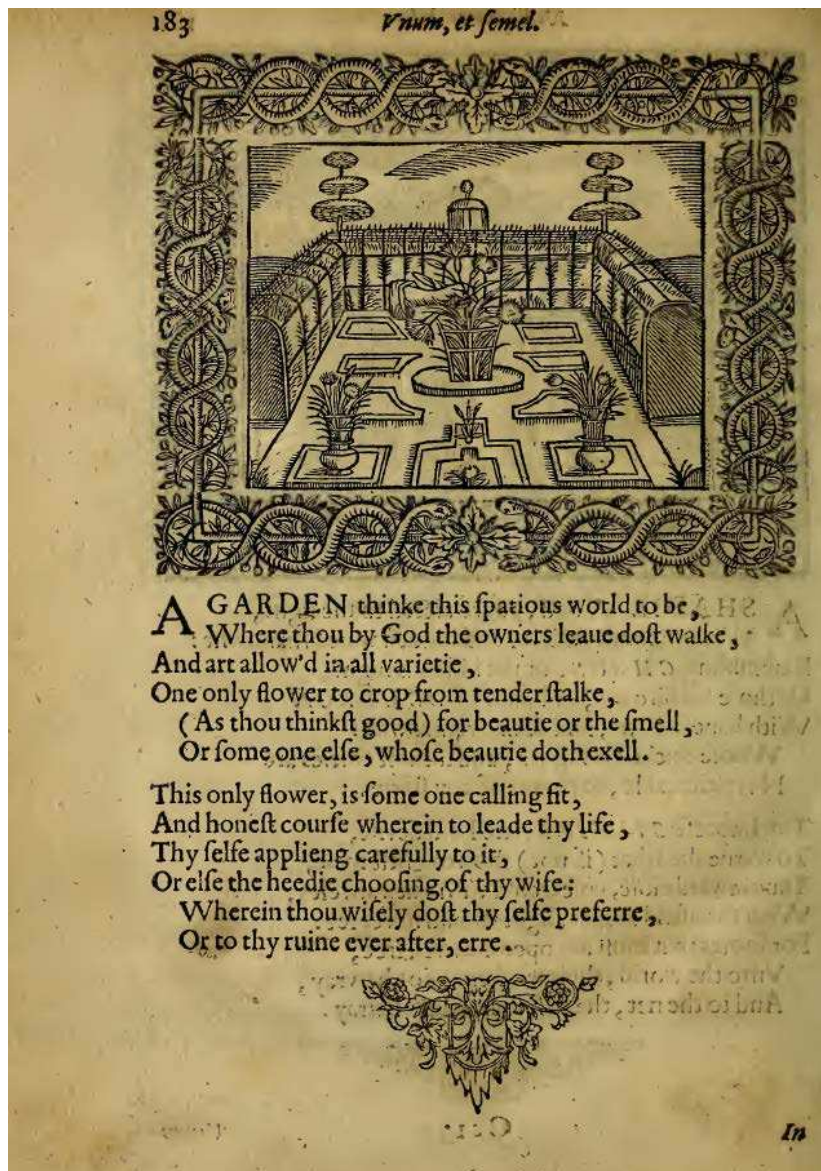


Figure 94 *Unum, et semel*, Livre II, 183

L'épigramme de l'emblème *Unum, et semel* présente le jardin comme métaphore du monde où l'homme péréambule et dans lequel il peut choisir la fleur qu'il cueille et la femme qu'il épouse, choix dont il assume les conséquences. Dieu est propriétaire du jardin et il donne à l'homme la liberté de s'y promener. Par ailleurs, le choix de la fleur – symbole de la vie que mènera la chrétien – montre que l'homme use de son libre arbitre pour définir le chemin de la vertu ou celui du vice. L'itinéraire n'est donc pas tout tracé pour le chrétien qui a la charge de son destin. La répétition du pronom personnel « thy », associé à l'adjectif « wise », insiste sur

l'emblémiste associe le jardin aux images mariales. Le frontispice de Hawkins rappelle fortement la géométrie et l'aspect clos de l'emblème *Unum, et semel* (183) de Peacham.

la responsabilité du sujet : « thy life », « thy selfe », « thy wise », « thy selfe preferre ». Cette conception du libre-arbitre souligne la coloration arminienne du christianisme de l'auteur, exposée plus haut¹.

Dans ce jardin immense qu'est le monde, Dieu apparaît comme le créateur qui observe les hommes de loin. Sa présence permet au monde et à l'homme de prospérer. *Quæ plantavi irrigabo* (12), (Figure 95), représente une main sortant des nuées qui arrose un buisson de roses et de chardons, symbole de l'union récente entre l'Angleterre et l'Écosse, permise par le règne de Jacques. Dans l'épigramme, l'entreprise d'union est présentée non seulement comme bénie par Dieu mais permise par sa main même, ainsi qu'en témoignent les vers 5 et 6 du premier sizain qui reformulent un verset de la première Épître aux Corinthiens 3 : 6-7 : « J'ai planté, Apollos a arrosé, mais Dieu a fait croître, en sorte que ce n'est pas celui qui plante qui est quelque chose, ni celui qui arrose, mais Dieu qui fait croître ».

La main du Dieu jardinier apparaît également comme l'allégorie du pouvoir divin qui donne sa bénédiction aux entreprises humaines tout en assurant leur pérennité. Le quatrain latin, placé sous l'épigramme, montre la bénédiction divine de l'union par l'image de la pluie providentielle :

Terror hic hostilitis, Cypriæ sacra illa puellæ,
Carduus unanimes, et rosa verna virent.
Quæ gelidus cœlo fœcundans imber ab alto
Omina dat regis (summe Monarcha) tuis.

The first a terror to the enemy, and the second consecrated to the Cyprian woman [i.e. Venus],
the wild thistle and the spring rose bloom together and the cold rain nourishing them from
high heaven, gives a divine sign, Great James, to your kingdoms².

¹ Voir notre développement sur la responsabilité du chrétien dans son salut dans la conclusion du chapitre 1 de cette partie.

² Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 150.



THE Thistle arm'd with vengeance for his foe,
 And here the Rose, faire CYTHERAEAS flower;
 Together in perpetuall league doe growe,
 On whome the Heavens doe all their favours power;
 " For what * th' Almightyes holy hand doth plant,
 " Can neither cost, or carefull keeping want.

* 1. Cor. 3. 6.

Magnifique PRINCE, the splendour of whose face,
 Like brightest PHOEBVS vertue doth reviuē;
 And farre away, light-loathing vice doth chase,
 These be thy Realmes; that vnder thee doe thriue,
 And which vnite, gods providence doth blesse,
 With peace, with plentie, and all happines.

Terror hic hostilis, Cypriæ sacra illa puella,
 Carduus vnanimis, et rosa verna virent.
 Quæ gelidus cœlo fecundans imber ab alto
 Omnia dat regnis (summe Monarcha) tuis.

D 2.

TO

Figure 95 *Quæ plantavi irrigabo*, Livre I, 12

Ce qui ne reçoit pas la bénédiction de Dieu est au contraire voué à se flétrir et à mourir, comme dans *Humanæ traditiones* (6), (Figure 96), où la *pictura* représente une branche se détachant du mur sur lequel elle poussait.

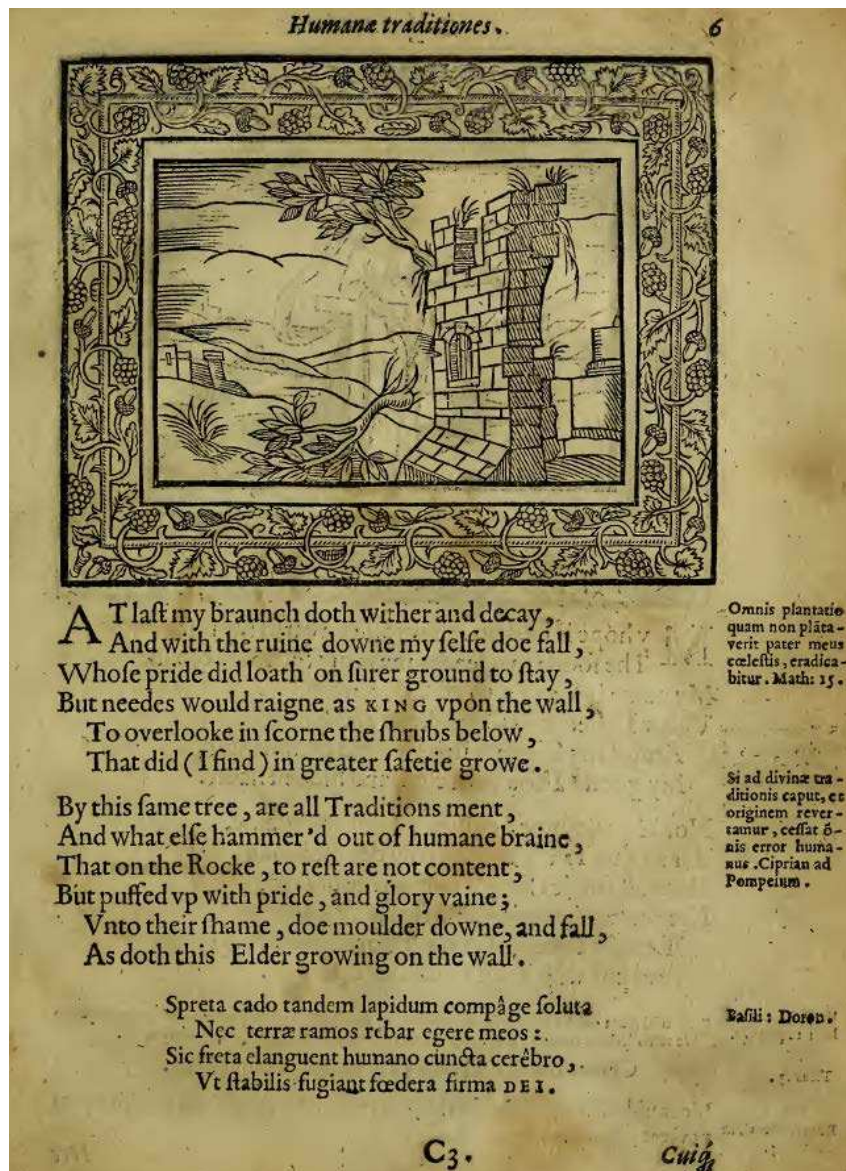


Figure 96 *Humanae traditiones*, Livre I, 6

La citation de Matthieu 15 : 13, donnée dans le paratexte, souligne que seul Dieu fait croître : « Omnis plantatio quam non plantaverit pater meus coelestis, eradicabitur¹ ». Le quatrain latin placé sous l'épigramme est encore plus explicite à ce sujet :

Spreta cado tandem lapidum compage soluta
 Nec terræ ramos rebar egere meos :
 Sic freta elanguent humano cuncta cerebro,
 Ut stabilis fugians fœdera firma Dei.

¹ « Toute plante que n'a pas plantée mon Père céleste sera déracinée ».

Spurned I am, and parched at last, as the stone structure has crumbled. I did not think my branches would lack soil. Similarly, all things that rely on human ingenuity will wither as they flee the secure laws of a steadfast God¹.

Associée à la métaphore du Dieu jardinier, on retrouve le trope de l'élagage, allusion à un verset de l'Évangile de Jean 15 : 1-2 : « Je suis le vrai cep, et mon Père est le vigneron. Tout sarment qui est en moi et qui ne porte pas de fruit, il le retranche ; et tout sarment qui porte du fruit, il l'émonde, afin qu'il porte encore plus de fruit ». Dans *Unum alam* (192), (Figure 97), Peacham représente un arbre dont toutes les branches, sauf une, ont été coupées par le jardinier (« the Husband good »). « Husband », de l'hébreux *adamah*, « la terre », est utilisé ici dans son sens du XVII^e siècle qui renvoie à l'homme qui cultive la terre. Adam, de l'hébreux *ha-adam*, littéralement « le terreux » est donc appelé ainsi car Dieu « le plaça dans le jardin d'Eden pour le cultiver et pour le garder » (Genèse 2 : 15).

L'homme étant à son image, Dieu l'invite également à remplir ce rôle de jardinier, non en créant, mais en faisant fructifier les arbres et les plantes. Par extension, l'homme peut également faire fructifier son salut au sens spirituel.

Le jardinier apparaît ici comme le double de la main divine qui sait planter, mais aussi émonder quand nécessaire. C'est ainsi pour éviter que l'arbre ne pousse démesurément et lui assurer des fruits en été que l'homme, décrit comme expérimenté et ingénieux (« by experience knowes, / With cunning skill »), taille l'arbre. La deuxième strophe de l'épigramme opère un rapprochement symbolique entre l'image de l'arbre élagué et l'esprit qui doit être émondé de ses fantaisies (« fancies ») pour pouvoir s'épanouir :

Even so the wit, that ranckly doth abound,
With many fancies but it selfe deceives :
And while it seemes in sundry Artes profound,
In no one good it's fruitfull, but in leaves :
Then some one calling choose, whence good may growe,
And let the rest, as needelesse branches goe.

¹ *Ibidem*, MS Royal, 1610, p. 146.

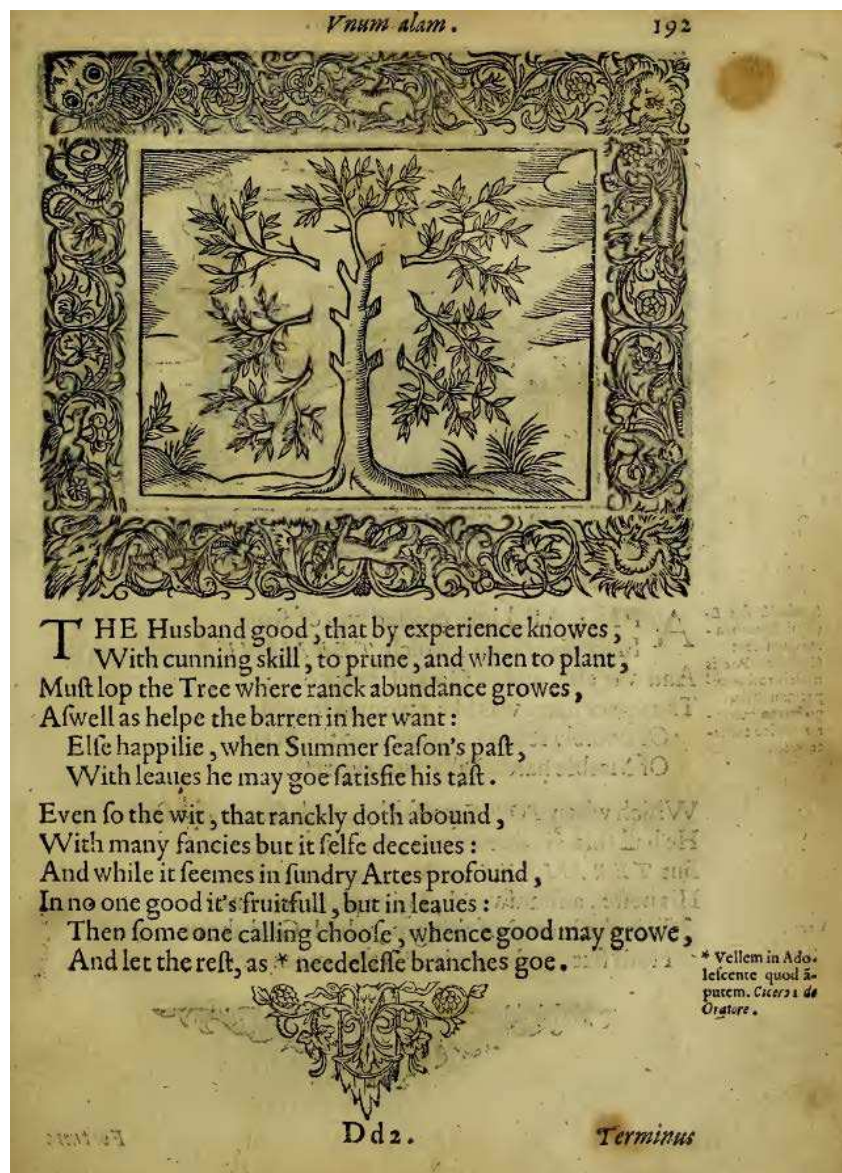


Figure 97 *Unum alam*, Livre II, 192

La citation de Cicéron, donnée dans la marge, appuie adroitement le propos en reprenant la métaphore de l'élagage : « *Vellem in Adolescente quod aputem*¹ ». Cas unique dans le recueil, la même citation de Cicéron est réutilisée dans le paratexte de l'emblème *Dies et ingenium* (32), où la deuxième strophe de l'épigramme reprend l'image de l'élagage de l'esprit :

¹ Nous donnons la traduction de la citation tronquée par Peacham (que nous signalons en italique) dans son contexte immédiat pour plus de clarté : « J'aime à voir dans la jeunesse cet excès de fécondité : on peut émonder facilement les ceps qui poussent avec trop de vigueur ; mais il n'est pas de culture qui puisse ranimer une vigne ingrate et stérile. De même *je veux trouver dans un jeune talent quelque chose à retrancher*. Les fruits qui parviennent trop vite à leur maturité ne conservent pas longtemps leur saveur ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 1, *op. cit.*, *De l'Orateur*, liv. II, XXI, p. 236.

Why then dispaire yee Madame, of your sonne,
 Whose wit, as in the sappe, doth but abound :
 These braunches prun'd, that over rancklie runne,
 You'le find in time, the bodie inward sound :
 When Dullard sprighthes, like fenny flagges belowe,
 Or fruitles beene, or rot while they do grow.

L'épigramme, tout comme dans celle d'*Unum alam* (192), oppose la stérilité d'un esprit expansif, empêtré dans ses fantaisies, et l'esprit fertile une fois émondé¹.

La métaphore du Dieu-jardinier dans les emblèmes étudiés montre que l'esprit de l'homme et ses projets ne peuvent croître que lorsqu'ils reçoivent la bénédiction divine. Pour cela, l'homme doit mener une vie vertueuse. Au contraire, le vice et le péché sont associés à une maladie qui empoisonne l'esprit et réduit tout projet à néant.

2.2. *La maladie du vice*

Une autre métaphore biblique prégnante dans le recueil est celle de la maladie du vice. L'homme affligé de péchés et de vices est décrit dans les Écritures comme un homme malade soigné par le Christ.

Le péché, tel une plaie béante et infestée, doit être purgé pour endiguer l'infection. Dans *Virtutem aut vitium sequi Genus* (49), (Figure 98), le vice est présenté comme une maladie qui se propage dans le corps du pécheur et corrompt également sa descendance. La *pictura* représente un homme tenant une lance dans la main gauche et un serpent, qu'il est en train d'avalier, dans la droite. L'emblème est fondé sur l'étrange anecdote que rapporte Timothy Bright dans son *Treatise of Melancholie* (Londres, 1586), à propos d'une famille de la tribu des Psylles² qui se nourrissait de serpents :

To these probabilities may be added how some natures change into a farre diverse qualitie that which they have receaved, then it stood by nature, as the family of Marsie in Italie, & Psillie in Lybia : which was so tempered, that they did without hurt sucke the poison of

¹ Topique qui apparaît également dans l'emblème *Omnis a Deo Sapientia* (188) : « Some wits of men, so dull and barren are, / That without helpe of Art, no fruite they bring ». Nous analysons cet emblème comme allusion métopoétique relative au travail de l'artiste dans le chapitre 2 de la troisième partie de notre thèse.

² Les Psylles étaient une tribu berbère qui habitait dans la Libye antique, région située à l'ouest du Nil et correspondant à l'Afrique du Nord-Ouest d'aujourd'hui. La tribu avait pour coutume de tester la légitimité d'un nouveau-né en le soumettant à des morsures de serpents : « [...] the Psylli would test the legitimacy of their new-born by exposing them to serpents which would not harm those of pure birth [...] ». *Encyclopædia Britannica*, éd. Hugh Chisholm, 11, The Encyclopædia Britannica company, 1911, p. 679.

vipers, and without perill did usually hunt them : and so by necessary consequence to be gathered, that they did receave nourishment by them. What soever entreth into the stomach, either is altered into familiaritie of nature : or else having an actuall power not hindered, altereth with repugnancie the nature which hath received it. If it altereth it wholly, then destroyeth it, if in part ; then carieth it on the one part nourishing and alimentary virtue and on the other, a medicinable power ; so it should seeme these Psillie, even by virtue of nature made nourishment of that, which to other is deadly poison¹.

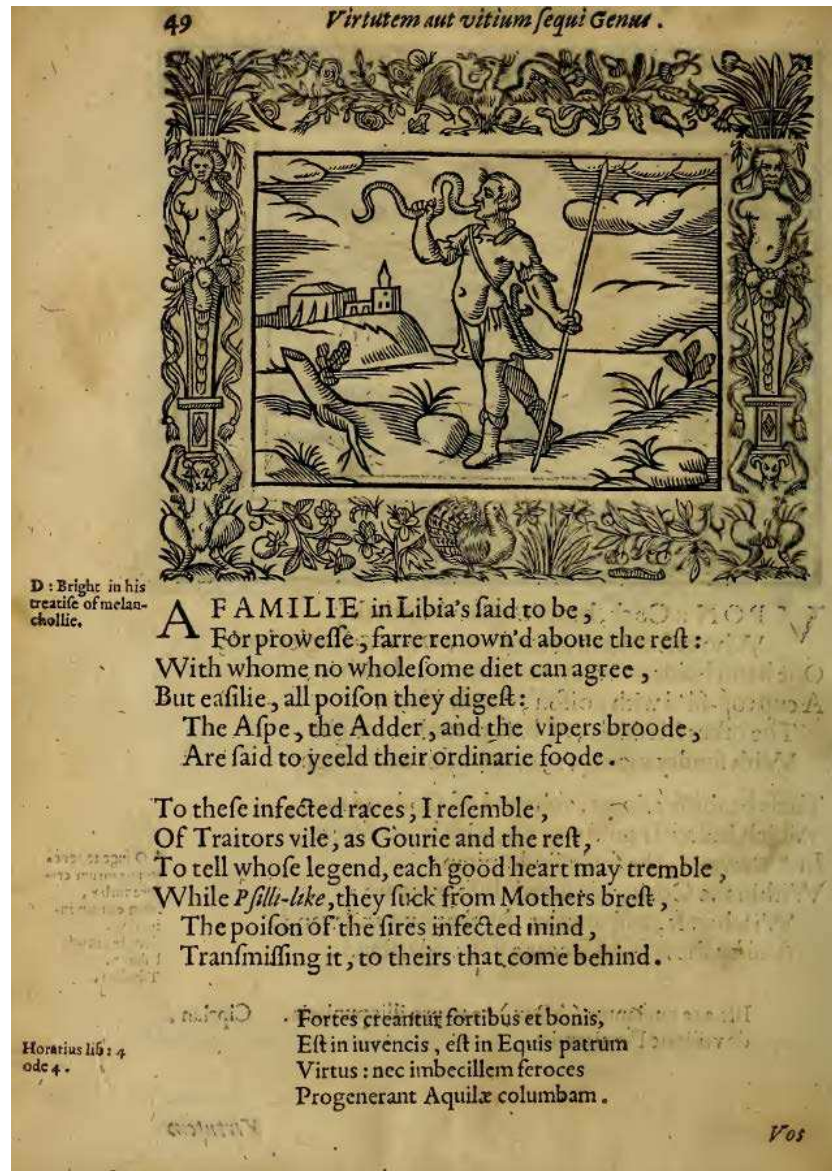


Figure 98 *Virtutem aut vitium sequi Genus*, Livre I, 49

¹ Cité dans : Mason Tung, « Fables in Emblems : A study of Peacham's use of Æsop and Æsopics in *Minerva Britanna* », *Studies in Iconography*, 1988, p. 55.

Mason Tung pense que la *pictura* est inspirée par l'édition illustrée des fables d'Ésope parue à Bâle en 1501 chez Samuel Brant (Figure 99)¹.

Figure 99 Esopi appologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum additionibus,
Samuel Brant, Bâle, 1501

La deuxième strophe de l'épigramme donne une interprétation morale à l'anecdote racontée par Timothy Bright en filant la métaphore du vice comme un poison qui infecte l'esprit.

Le vice condamné par l'emblème *Virtutem aut vitium sequi Genus* est la trahison qui empoisonne l'esprit et se transmet de génération en génération. Le quatrain latin placé sous l'épigramme, emprunté aux *Odes* d'Horace, souligne l'hérédité du vice :

Fortes creantur fortibus et bonis,
Est in juvencis, est in Equis patrum
Virtus : nec imbecillem feroces
Progenerant Aquilæ columbam².

¹ *Ibidem*, pp. 57-58.

² « Le brave est fils du brave. Les taureaux et les coursiers héritent de la vigueur de leurs pères. Jamais faible colombe dut-elle le jour à l'aigle farouche ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Horace*, vol. 1, *op. cit.*, Ode IV, liv. IV, p. 245.

Accablé par le vice, le pécheur est donc à la recherche d'un remède qu'il ne peut trouver que dans la grâce du Christ. De nombreux passages dans le Nouveau Testament font en effet allusion aux pouvoirs curatifs du Christ. Dans l'Évangile de Luc 5 : 17-18, on peut par exemple trouver un épisode des miracles du Christ sur les malades :

Un jour Jésus enseignait. Des pharisiens et des docteurs de la loi étaient là assis, venus de tous les villages de la Galilée, de la Judée et de Jérusalem ; et la puissance du Seigneur se manifestait par des guérisons. Et voici, des gens, portant sur un lit un homme qui était paralytique, cherchaient à le faire entrer et à le placer sous ses regards.

Dans l'Évangile de Matthieu 9 : 12, Jésus répond aux pharisiens qui se gaussent de son habitude de manger avec les « publicains et les gens de mauvaise vie » : « Ce ne sont pas ceux qui se portent bien qui ont besoin de médecin, mais les malades ».

Dans le recueil de Peacham, la topique du vice est souvent traitée en rapport avec la figure du roi thaumaturge, avatar du Christ. Nous avons étudié dans la partie précédente la figure du roi comme guérisseur notamment dans l'emblème *Rex medicus patriæ* (30), où nous avons mis en évidence le champ lexical de la maladie associé au vice. L'homme qui succombe au vice a l'esprit infecté et corrompu, peut-on ainsi lire dans la deuxième strophe de l'épigramme :

And when he findes corruption to abound,
In that Huge body, of all vices ill,
To purge betimes, or else to launch the wound,
Least more, and more, it ranckles inward still :
Or when he would, it bring to fortmer state,
Past all recure, his phisick comes to late.

Dans *Ex malis moribus bonæ leges* (34), l'image de l'infection du vice se fait plus présente encore et est comparée à un dard que le roi doit enlever avant que le poison ne se propage :

By this same Leach, is meant the virtuous King,
Who can with cunning, out of manners ill,
Make wholesome lawes, and take away the sting,
Wherewith foule vice, doth greeve the virtuous still :
Or can prevent, by quicke and wise foresight,
Infection ere, it gathers further might.

La *pictura* de l'emblème *Vulnerat ille medemur* (83), que nous avons analysé dans la première partie, représente l'épée de justice et deux fioles médicinales qui associent les pouvoirs curatifs de la loi à la grâce divine :

THIS Sword, a Symbole of the Law, doth threate
 Perpetuall death, to all of Adams race :
 But yet th'Almightie, of his mercie greate,
 Sendes, after sentence, pardon of his grace :
 For when he found us, maimed on the ground,
 With wine, and oile of grace, he heald the wound.

Le quatrain latin, placé sous l'épigramme, prône la guérison par la loi :

Iusta licet feros Adæ sub lege nepotes
 Impetat a tergo vindicis Ira Dei,
 Unius hæc pæstat medicamina gratia Christi,
 Vulnere ne pereas quam redivivus habes.

From heaven, the just wrath of the avenging Deity pursues, under the law, the descendants of Adam, late-born though they may be. Healing is offered by this grace of Christ alone, which you, on being born again, possess so that you may not perish from the wound¹.

Le quatrain est une reformulation d'un passage du *Basilikon Doron* qui établit un parallèle entre la loi de Dieu et la justice royale :

The whole scripture is dited by Gods spirit, thereby (as by his lively word) to instruct and rule the whole Church militant, till the end of the worlde. It is composed of two parts, the Olde and New Testament. The ground of the former is the Law, which sheweth our sinne and conteyneth justice. The ground of the other is Christ, who pardoning sinne contayneth Grace².

Le paratexte patristique de *Vulnerat ille medemur* complète la topique de la guérison par la grâce du Christ dans le cadre de la loi. La citation de Saint Augustin, tirée de son Sermon CLV sur le « Sort heureux du vrai chrétien », souligne le pouvoir curatif des lois : « Si levis morbus esset, medicus non quæreretur, si medicus non quæreretur, morbus non finiretur : ideo ubi abundavit peccatum, superabundavit gratia³ ». Par ailleurs, Saint Bernard, cité sous l'épigramme, souligne le pouvoir de la grâce, comparée à un baume salvateur, dans son sermon

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 133.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. I, p. 32.

³ « [...] la loi a servi à faire connaître l'humaine faiblesse. Ce n'est pas assez, elle a servi à augmenter le mal pour déterminer au moins alors à recourir au médecin. *On aurait dédaigné le mal, s'il n'eût été que léger ; en le dédaignant on n'aurait pas eu recours au médecin, et n'y recourant pas on n'aurait pas guéri.* Aussi bien la grâce a-t-elle surabondé où avait abondé le péché ». Nous signalons en italique la citation tronquée par Peacham. La traduction est celle de M. Raulx dans les *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 7, Bar-le-Duc, Guérin et Cie, 1868, p. 25.

pour la fête de l'Annonciation de la bienheureuse Vierge Marie (III, 9) : « Gratia balsamus purissimum est, et ideo purum, solidum et profundum vas requirit¹ ».

Les références bibliques, qu'elles soient explicites ou implicites, informent les métaphores du recueil, notamment celles associées à la maladie et au vice. La dimension morale se double d'une dimension politique et montre que les péchés peuvent également trouver un remède dans la loi, appliquée par le roi sur le modèle de la loi divine. Sans la loi, il n'y a en effet pas de prise de conscience du péché, or, la conscience du péché est nécessaire pour entreprendre le chemin vers la repentance et la Grâce par le sacrifice du Christ.

2.3. *Le pèlerinage de la vie*

La dernière métaphore biblique dont nous souhaitons traiter est celle du pèlerinage de la vie chrétienne. Le texte de référence dans la Bible est à trouver dans l'Épître des Hébreux 11 : 13-16 :

C'est dans la foi qu'ils sont tous morts, sans avoir obtenu les choses promises ; mais ils les ont vues et saluées de loin, reconnaissant qu'ils étaient étrangers et voyageurs sur la terre. Ceux qui parlent ainsi montrent qu'ils cherchent une patrie. S'ils avaient eu en vue celle d'où ils étaient sortis, ils auraient eu le temps d'y retourner. Mais maintenant ils en désirent une meilleure, c'est-à-dire une céleste. C'est pourquoi Dieu n'a pas honte d'être appelé leur Dieu, car il leur a préparé une cité.

La métaphore du pèlerinage apparaît dans l'emblème *Super terram peregrinans* (196), (Figure 100). La *pictura* représente une tente d'inspiration orientale qui figure le destin nomade et transitoire de l'homme sur terre.

La première strophe de l'épigramme présente une accumulation de tournures négatives pour souligner le caractère éphémère de la vie sur terre :

NOR house, nor home, hath wretched man on earth,
Ne ought he claimeth justly as his owne :
But as a Pilgrim wandring from his birth [...].

L'homme est comme le pèlerin qui vagabonde à la recherche d'un foyer avant de trouver sa demeure éternelle auprès de Dieu. La vie du chrétien sur terre est décrite comme un voyage de

¹ « La grâce est baume d'une pureté exquise : elle demande un vase très solide ». La référence bibliographique donnée par Peacham (*Sermons sur le Cantique* 54) est donc erronée. Traduction empruntée à Armand Ravelet dans : *Œuvres de Saint Bernard*, vol. 4, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1870, p. 31.

courte durée puisque seule la vie auprès de Dieu au paradis assure un havre permanent. Avant de rejoindre le paradis, l'homme pèrègrine sur terre comme un voyageur qui découvre des pays étrangers¹.



Figure 100 *Super terram peregrinans*, Livre II, 196

La lecture biblique de l'emblème *Super terram peregrinans* est clairement indiquée par le paratexte qui fait référence aux versets de Pierre et de Jérémie. L'apôtre Pierre parlait à propos des chrétiens comme de « voyageurs sur la terre » (Pierre 2 : 11) et le verset de Jérémie

¹ Nous aurons l'occasion de développer plus avant la topique du voyage dans le chapitre 3 de cette partie lorsque nous analysons le motif des bateaux sur les *picturae*.

35 : 7 donne pour exemple les Réchabites, clan nomade sous le règne du roi d'Israël, Jéhu, et illustration de la vie du chrétien comme vagabondage :

[...] vous ne bâtirez point de maisons, vous ne sèmerez aucune semence, vous ne planterez point de vignes et vous n'en posséderez point ; mais vous habiterez sous des tentes toute votre vie, afin que vous viviez longtemps dans le pays où vous êtes étrangers.

Il est à noter que pour la figuration du pèlerinage du chrétien, Peacham choisit un symbole païen, la tente des Tartares. Une note culturelle en anglais est ajoutée dans la marge à l'intention des lecteurs, signe peut-être que la référence n'était pas immédiatement lisible :

Companies of Tartars, and subjects of the great CHAM, living in Tentes in the wildernes, without Civilitie, together with their wives, children, and cattle, never abiding in one place, but ranging and robbing up and downe where they list.

Les Tartares étaient présentés comme peuple nomade notamment dans les récits des voyageurs revenus d'Asie mineure, comme dans l'ouvrage de Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, publié entre 1552 et 1616, dont Peacham s'est peut-être inspiré.

Les trois métaphores que nous avons mises en évidence témoignent du substrat biblique et patristique du recueil de Peacham. C'est donc adossé aux Saintes Écritures qu'il faut lire les emblèmes dont la portée est clairement morale et vise à rapprocher l'homme et Dieu. Les paratextes des emblèmes étudiés mêlent sources païennes et chrétiennes et témoignent de la christianisation des sources antiques analysée au chapitre précédent. Par ailleurs, en mêlant deux codes sémiotiques – visuel et textuel – les emblèmes participent de la visualisation des métaphores bibliques qui ont dès lors une force persuasive plus grande sur le lecteur.

La mise en images de la parole sacrée traduit plus largement le désir des hommes de connaître Dieu. La connaissance est en effet conditionnée par la vue et la quête de Dieu se fait au moyen d'images symboliques qui tentent de figurer la manifestation du divin dans le monde des hommes.

3. La quête du Dieu caché

3.1. *Communiquer avec le divin*

Le désir des hommes de communiquer avec Dieu s'exprime en premier lieu par la prière à partir du Livre sacré qui consigne la parole divine. Chez les protestants, la Bible est l'autorité suprême en matière de foi et sa lecture individuelle et communautaire est fortement encouragée, tandis que les catholiques ont plus tendance à s'en remettre à la médiation des prêtres.

C'est d'abord par les mains que le croyant entre en contact avec la parole de Dieu. L'emblème *Prius ablue sordes* (10), (Figure 101), fait de la pureté des mains un prérequis pour lire le texte sacré. La *pictura* représente une table sur laquelle est posé un livre sanglé, signe que son contenu n'est pas accessible à tout un chacun. Une aiguière remplit une bassine d'eau posée sur le livre. L'agencement des éléments sur la *pictura* semble indiquer l'ordre des actions : avant de lire la Bible, il est nécessaire de se laver les mains. Les lignes et les angles droits de l'image suggèrent la droiture de l'esprit du croyant qui manipule la Bible : pureté morale et propreté physique vont de pair, comme le suggère la première strophe de l'épigramme.

L'épigramme de l'emblème présente l'obligation de propreté à travers différents animaux allégoriques. Les chiens et les porcs¹, connus pour leur souillure, renforcent l'injonction contre la saleté, tandis que l'agneau et l'éléphant mentionnés dans la deuxième strophe ont un lien symbolique fort avec la divinité. L'agneau figure le Christ et l'éléphant, la piété². L'agneau et l'éléphant contrastent donc fortement avec le chien et le porc et rappellent que Dieu ne peut être accueilli que par un cœur pur et chaste.

¹ Le Livre de Matthieu 7 : 6 souligne l'impureté des chiens et des pourceaux : « Ne donnez pas les choses saintes aux chiens, et ne jetez pas vos perles devant les pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent aux pieds, ne se retournent et ne vous déchirent ».

² Animal rare à la Renaissance, l'éléphant a fait l'objet de nombreuses interprétations symboliques. Selon Ripa, l'éléphant se distingue par sa bonté et sa prudence et guide l'homme qui s'est perdu sur le bon chemin. L'éléphant est également la figure de la piété, de la douceur, de la tempérance ou encore de la libéralité. Rappelons que dans l'emblème *La Religione vere Christiana* de Ripa, l'allégorie de la Foi est accompagnée d'un éléphant. *Iconologia*, op. cit., pp. 430-431.

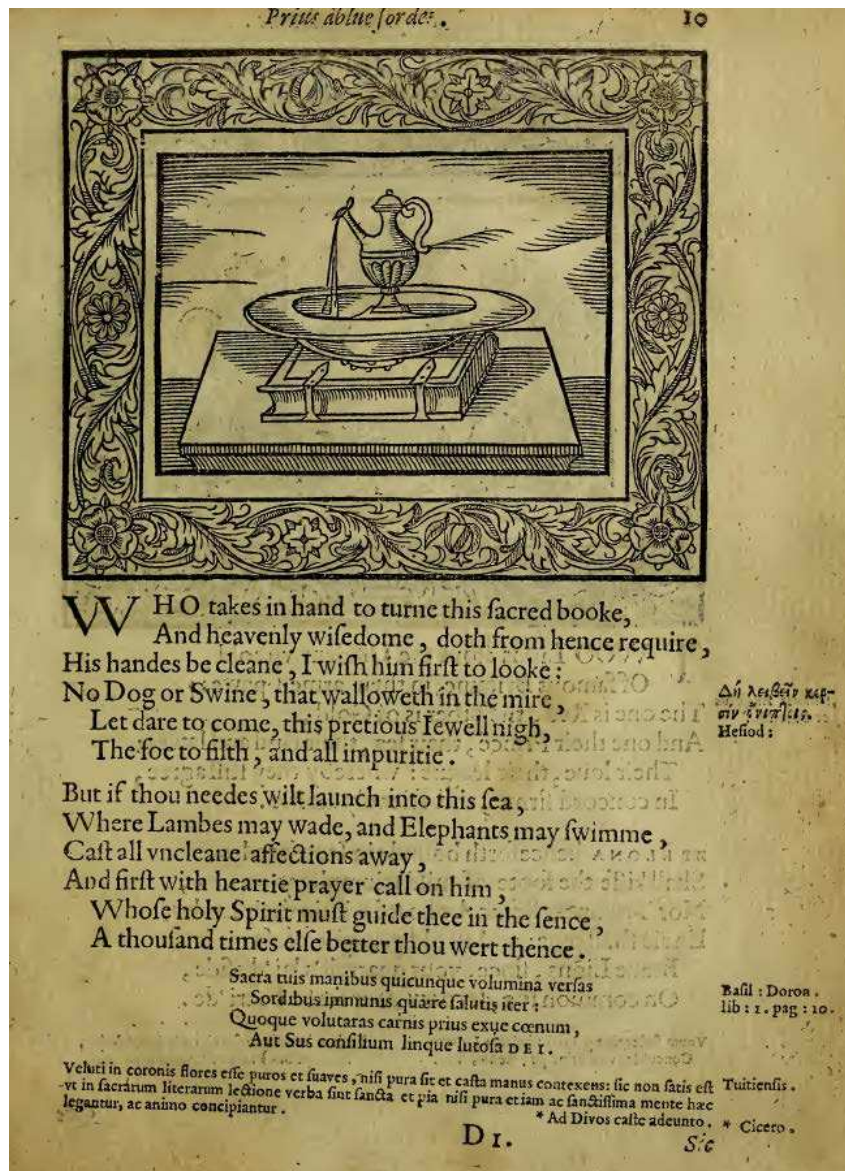


Figure 101 *Prius ablue sordes*, Livre I, 10

Le paratexte corrobore le sens de l’emblème et souligne le lien entre la propreté des mains et la pureté du cœur. Cicéron, dans un passage tiré de son *De Legibus*, Livre II, VIII, fait de la chasteté, entendue comme propreté morale, la condition pour approcher le divin : « Ad

divos adeunto caste¹ ». La citation d'Hésiode placée dans la marge est tirée d'*Opera et dies* et insiste également sur nécessité de propreté dans un contexte sacré : « Δί λείδew αυίπτοις² ».

Le conseil du roi Jacques sur la manière de lire le livre saint, « But when ye read the Scripture, reade it with a sanctified and chaste hart³ », est reformulé dans le quatrain latin placé sous l'épigramme, qui associe propreté du corps et salut de l'âme :

Sacra tuis minibus quicunque volumina versas
Sordibus immunis quære salutis iter :
Quoque volutaras carnis prius exue cœnum,
Aut Sus consilium linque lutosæ Dei.

Whoever you are, when you take the sacred scriptures in your hands, be free from filth as you seek the way of salvation. In whatever direction you turn [your thoughts], first remove the flesh's foulness, or else you must abandon, mud-stained pig that you are, the counsels of God⁴.

Dans le contexte sacré, les mains propres sont donc présentées comme le reflet du cœur pur et le médium par lequel l'homme entre en contact avec la parole sacrée.

Les gestes sont également significatifs et l'on peut identifier toute une rhétorique gestuelle codifiée par laquelle les croyants espèrent entrer en communication avec Dieu⁵. Parmi ces gestes, on peut identifier les mains levées et l'index pointant vers le ciel.

Dans *Deus ultimum refugium* (65), emblème que nous analysons un peu plus loin, Priam, roi de Troie, en proie au désarroi alors que sa cité part en fumée, est montré les mains tendues vers le ciel, comme suspendu dans l'acte d'interpellation de Dieu par la prière. Dans l'emblème

¹ « Que l'on s'approche des Dieux avec chasteté ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, *op. cit.*, *Des Lois*, liv. II, VIII, p. 383.

² Nous signalons en italique la citation tronquée par Peacham : « And do not ever pour a libation of gleaming wine at dawn to Zeus or the other immortals with unwashed hands ; for they do not listen, but spurn the prayers ». Nous empruntons la traduction à Glenn W. Most dans : Hésiode, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2006, pp. 144-145.

³ *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, pp. 36-37.

⁴ L'épigramme latine, avec quelques variations qui n'influent toutefois pas sur le sens général, apparaît dans le manuscrit de 1604, *Prius exue sordes*, Livre I, 7 et dans le manuscrit de 1610, *Prius exue sordes*, Livre I, 7. Pour la traduction de l'épigramme, voir : Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Royal, 1610, p. 134.

⁵ La rhétorique gestuelle a fait l'objet d'une étude par John Bulwer dans son ouvrage *Chirologia : or, The natural language of the hand, and Chironomia : or, The art of manual rhetoric*, publié en 1644 et dans lequel Bulwer analyse le langage de la main comme expression des dispositions de l'esprit.

Homo Microcosmus (190), (Figure 102), la *pictura*, empruntée au *Mikrokosmos* de Van Haecht¹, représente un homme nu au centre de la voûte céleste qui pointe son index droit vers le firmament. Par ce geste, et le regard qui l'accompagne, l'homme indique son désir de retisser avec Dieu un lien perdu par le péché originel.

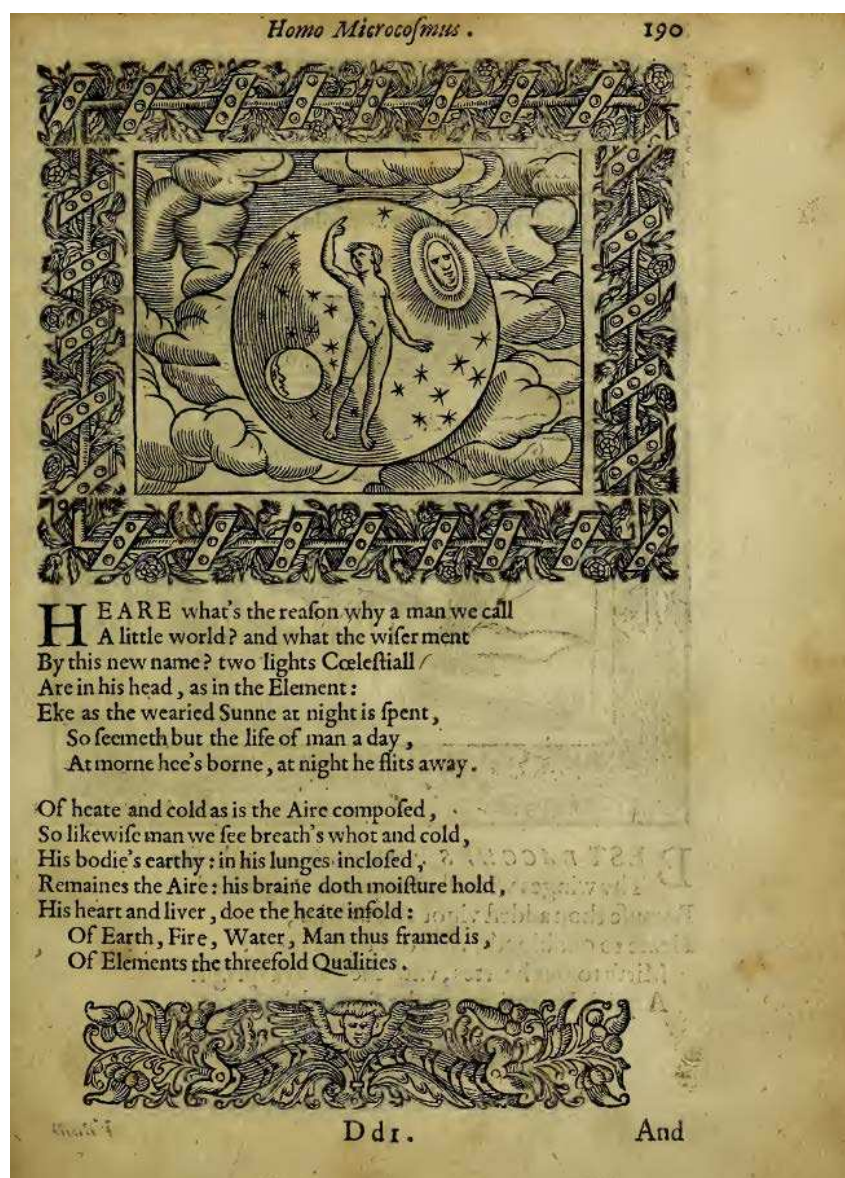


Figure 102 *Homo Microcosmus*, Livre II, 190

¹ Peacham recopie telle quelle la première gravure du recueil de Laurent Van Haecht, *Mikrokosmos. Parvus mundus*, Anvers, Gérard de Jode, 1579, planche 1. Voir à ce sujet : Mason Tung, « From mirror to emblem : a study of Peacham's use of *Μικροκόσμος* in *Minerva Britanna* », *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 5 / 4, 1989, pp. 329-330.

Les prières adressées à Dieu s'accompagnent non seulement d'une gestuelle codifiée mais également de rituels parmi lesquels on trouve le sacrifice et le fait de brûler de l'encens. Dans le premier Livre des Chroniques 6 : 49 on trouve une description des rituels rendus à Dieu :

Aaron et ses fils offraient les sacrifices sur l'autel des holocaustes et l'encens sur l'autel des parfums, ils remplissaient toutes les fonctions dans le lieu très saint, et faisaient l'expiation pour Israël, selon tout ce qu'avait ordonné Moïse, serviteur de Dieu.

L'emblème *Ad Iesum Christum opt : Max :* (130), (Figure 103), présente le rituel du sacrifice ainsi que l'utilisation de l'encens.

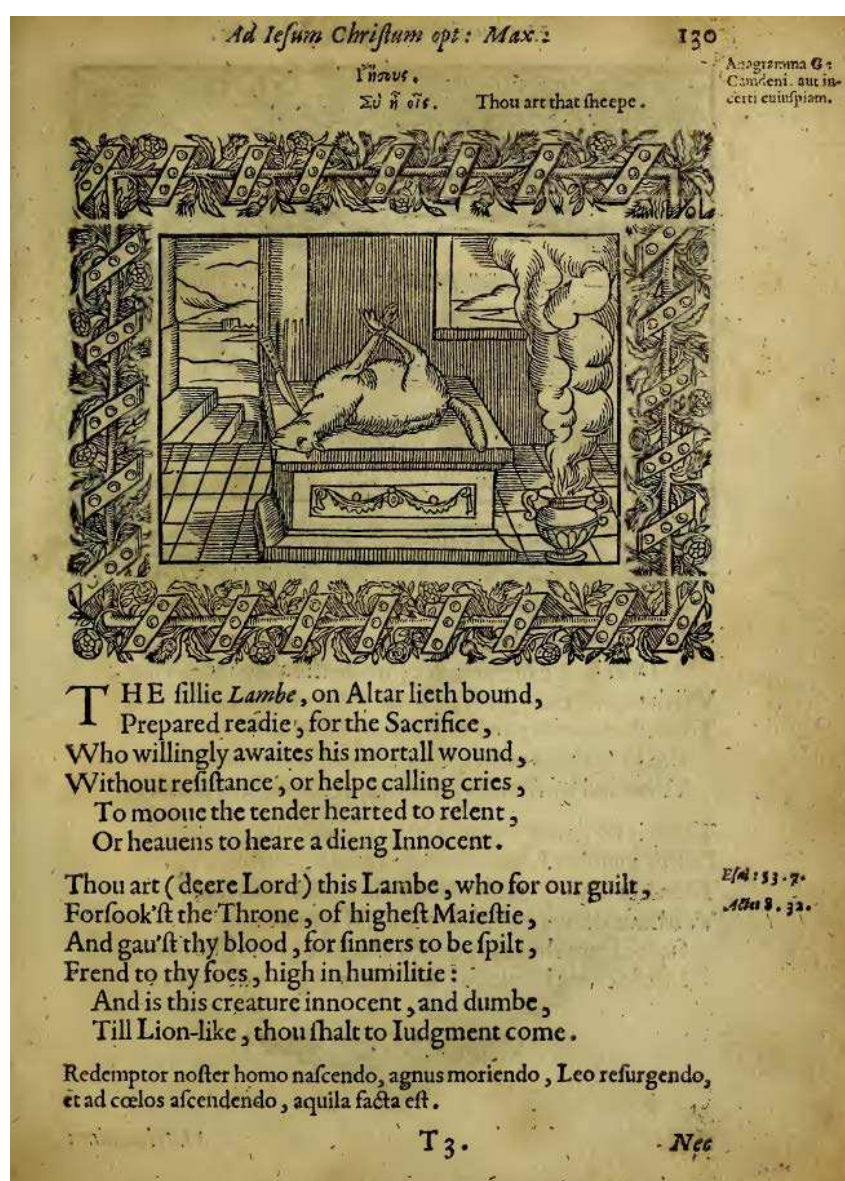


Figure 103 *Ad Iesum Christum opt : Max :*, Livre II, 130

La *pictura* montre un agneau attaché sur l'autel, prêt à être égorgé. Le couteau en lévitation signale la dimension mystique de la scène. Le sacrifice semble avoir lieu dans une pièce ouverte vers l'extérieur, un temple très probablement comme on peut le deviner grâce à la colonne à gauche et les quelques marches qu'il faut gravir pour y accéder. Plus précisément, la *pictura* semble figurer ici le temple de Salomon, premier temple de Jérusalem selon la Bible hébraïque, où l'autel des holocaustes était situé près du vestibule, sur le parvis des prêtres, auquel on accédait par un escalier du côté de l'orient. C'était un édifice couvert, mais ouvert¹.

L'emblème fait également référence à l'épisode de la Crucifixion du Christ tel que raconté dans le Livre d'Ésaïe 53 : 7, auquel il est fait référence dans la marge : « Il a été maltraité et opprimé, Et il n'a point ouvert la bouche, Semblable à un agneau qu'on mène à la boucherie, À une brebis muette devant ceux qui la tondent ; Il n'a point ouvert la bouche² ».

L'épigramme montre très clairement la dimension symbolique du sacrifice car, si dans la première strophe, l'émblémiste décrit l'animal, celui-ci devient dans la deuxième strophe l'incarnation même du Christ, mort pour les péchés des hommes. La dimension extraordinaire du sacrifice ultime est soulignée par les oppositions : Jésus-Christ abandonna ainsi le royaume de son père, il donna son sang, il fut l'ami de ses ennemis, tandis que les hommes, éternels pécheurs, se sont montrés indignes en renversant son sang et en gaspillant le don fait par le Fils de Dieu. Les derniers vers de l'épigramme insistent sur la métamorphose du Christ : d'agneau il va se faire lion, et de Rédempteur, il va devenir Juge des hommes. La citation de Grégoire le

¹ Le temple avait trois parties : le sanctuaire ou Saint des Saints, le Saint et le vestibule. Le Grand prêtre ne pouvait entrer qu'une fois par an dans le Saint des Saints, lors de Yom Kippour (le grand pardon). Voir I Rois 6-8 et II Chroniques 3-5.

² C'est à partir de ce verset que Jean Dorat (Johannes Auratus de son nom latin), humaniste et poète de la Pléiade, inventa l'anagramme que Peacham place directement sous le *motto* de l'emblème : « Ἰῆσους. Σὺ ἦ οἷς. Thou art the sheep ». Peacham emprunte l'anagramme à Camden et n'identifie pas son auteur : « Anagramma G : Camdeni aut incerti cuiuspiam ». À propos de cette anagramme, Camden écrit : « And that Greek [anagram], which is most excellent, of the sacred name of our sweet Saviour Jesus, according to that of the 53 of Es. "He is brought as a sheep to the slaughter", thus : Ἰῆσους. Σὺ ἦ οἷς. that is, Thou art that sheep ». William Camden, *Remains concerning Britain*, op. cit., p. 185. Sur l'analyse des anagrammes dans le recueil, voir le chapitre 2 de la troisième partie de notre thèse.

Grand, placée sous l'épigramme, insiste sur cette transfiguration du Christ : « Redemptor noster homo nascendo, agnus moriendo, Leo resurgendo, et ad cœlos ascendendo, aquila facta est¹ ».

Sur la *pictura* de l'emblème, à droite de l'autel, est représenté un vase dont s'échappe de la fumée provenant sans doute de l'encens brûlé. La fumée de l'encens accompagne le rituel et contribue à cette transfiguration, car par la fumée les hommes espèrent communiquer avec Dieu. La fumée participe ainsi de la reconstitution de la dimension transcendante avec des moyens humains, comme le note M. Girard :

D'abord, [la fumée] prend la forme d'une colonne (à volutes) qui s'élève à perte de vue. Dans sa montée, elle a la propriété symbolique d'emporter vers le haut la prière des humains, louanges et suppliques. À un autre point de vue, elle résulte du passage des grains d'encens de l'état solide à l'état gazeux. Elle devient, de ce fait, symbole de spiritualisation humaine : elle évoque l'élévation de l'âme vers Dieu, la libération des principes spirituels par rapport aux contingences et aux limites de la matière. Elle associe donc l'homme à la divinité, le fini à l'infini, le mortel à l'immortel².

Dans un contexte rituel et sacrificiel, la combustion, qu'elle soit humaine, animale ou végétale, marque le point culminant et « indique la finalité du sacrifice, qui est d'établir un trait d'union avec Dieu³ ».

L'emblème *Deus ultimum refugium* (65), (Figure 104), raconte l'épisode de la prise de Troie par Achille, selon la version de Virgile au Chant II de l'*Énéide* vraisemblablement, puisque l'on voit Priam devant l'autel pour implorer la grâce divine, seul recours pour sauver Troie, comme l'en avertit sa fille Creuse qui lui est apparue comme une ombre. La première strophe de l'emblème insiste sur l'impuissance des hommes face à la colère divine, qu'ils ne peuvent apaiser que par des prières et des cérémonies rituelles. La mythologie sert ainsi d'exemple aux chrétiens car elle leur apprend à toujours s'en remettre à Dieu.

Sur l'autel, de l'encens semble brûler et l'emblémiste fait le choix de représenter la fumée se confondant avec la nuée, comme pour garantir que les suppliques de Priam seront

¹ La citation exacte chez Saint Grégoire est : « Totum ergo simul nobis est, qui et nascendo homo, et moriendo uitulus, et resurgendo leo, et ad cœlos ascendendo aquila factus est ». « Il est donc pour nous à la fois, devenu homme en naissant, jeune bœuf en mourant, lion en ressuscitant, aigle en montant aux cieux ». Traduction tirée de l'ouvrage : Grégoire Le Grand, *Homélies sur Ézéchiel*. 1, op. cit., pp. 150-151.

² Marc Girard, *Les symboles dans la Bible. Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, vol. 1, Montréal ; Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 468.

³ Alfred Marx, « Le sacrifice dans la Bible : Sa fonction théologique », *Pardès*, vol. 2 / 39, 2005, p. 165.

entendues. À cet égard, la *pictura* représente plus que ne dit l'épigramme où la fumée n'est pas mentionnée. Par la fumée qui s'élève en volutes vers le ciel, c'est donc la quête des hommes pour le transcendant que figure l'emblémiste.

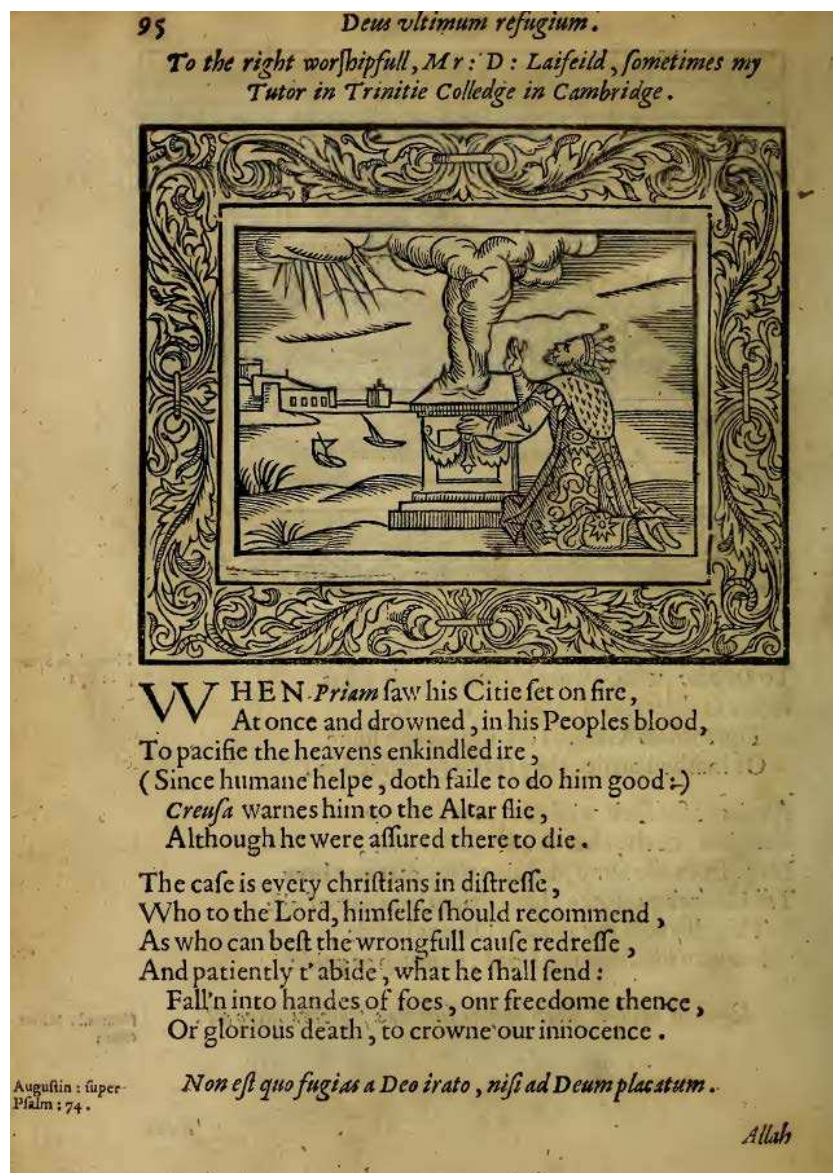


Figure 104 *Deus ultimum refugium*, Livre I, 65¹

Le recueil de Peacham se fait l'écho de la volonté des hommes de communiquer avec le divin par la prière. Pour assurer la portée de ses suppliques, le croyant doit approcher les Écritures les mains propres et le cœur pur. La prière peut s'accompagner également de rituels

¹ Une erreur de pagination est à noter puisque l'emblème *Deus ultimum refugium* est numéroté « 95 » au lieu de « 65 ».

censés garantir la communication avec le divin. Toutefois, ces gestes et cérémonies restent ancrés dans le matériel et ne peuvent à eux seuls véritablement rendre compte d'une présence divine. La quête de Dieu ne peut en effet passer que par une série d'images symboliques que l'homme projette sur le divin pour mieux le circonscrire : le soleil, la flamme et la main. La quête du divin relève donc principalement d'une démarche herméneutique qui cherche à trouver Dieu dans des figures symboliques innervées de sens sacré.

3.2. *Appréhender Dieu par les figures symboliques*

Le symbole, du grec *sumbolon* (« mettre ensemble »), désignait un tesson de poterie que deux contractants se partageaient en le cassant en deux. Le parfait emboîtement des deux morceaux était gage de leur origine commune et permettait, si besoin était, la rupture du contrat. Par extension, au sens figuré, le symbole correspond à deux représentations qui ont la même signification, mais aussi à un objet ou un geste dont le sens excède l'élément matériel. En matière religieuse, les symboles permettent de révéler l'indicible et l'ineffable par un processus d'interprétation qui cherche à trouver dans les images symboliques la manifestation du divin. Nous utilisons le terme « révélation » et ses dérivés pour faire référence aux différents modes « par [lesquels] Dieu, ou la divinité, se manifeste à l'homme et lui communique la connaissance de vérités partiellement ou totalement inaccessibles à la raison » (TLF).

L'image symbolique témoigne d'une dynamique singulière dans le domaine sacré : les symboles sont utilisés par Dieu pour manifester sa présence de manière voilée, mais sa présence n'est révélée que par la quête herméneutique du croyant qui les interprète. Les figures sacrées sont en ce sens le lieu de la rencontre espérée avec le divin. Dans le recueil d'emblèmes, Peacham rend compte de cette dynamique et choisit des symboles théophaniques comme la main, le soleil, le feu et la flamme pour révéler la présence de Dieu.

3.2.1. *Le soleil, symbole de Dieu*

Le symbole du soleil pour figurer Dieu s'inscrit dans une longue tradition qui remonte à l'Antiquité. Dans de nombreuses croyances, le soleil était considéré comme la manifestation de la divinité ou comme la divinité elle-même à la façon de Râ, dieu solaire dans l'Égypte ancienne ou encore d'Hélios dans la mythologie grecque. La célébration de la naissance du Christ remplace d'ailleurs progressivement le culte du *Sol Invictus* (Soleil Invaincu), divinité

solitaire de l'Empire romain apparue au III^e siècle¹. Valeriano établit un lien entre le symbole du soleil chez les anciens et le Dieu de la chrétienté :

Les Theologiens expositeurs tant de l'ancienne religion que de la nostre, ont appelé Dieu souverain, *seul, bon, & lumiere*. Par ainsi voyans que le Soleil unique & seul, d'où il porte le nom, à scavoir de solitude ; qu'il est la lumiere, comme nous le sentons et apercevons, qu'il est bon, comme nous le voyons par experience, il est pris pour l'hieroglyphique de Dieu, sans aucun autre signe & figure².

Dans la Bible, à la différence des religions païennes, Dieu n'est jamais nommé soleil, mais il est associé à la lumière, créatrice de vie dès les premiers versets. La lumière crée de l'ordre dans un monde en proie au chaos des origines. Puisque le soleil ne fut créé qu'au quatrième jour, nous pouvons en conclure que Dieu lui-même était source de lumière³. Dieu, et surtout Jésus Christ, sont en effet décrits comme la lumière qui éclaire le monde et qui guide les hommes hors des ténèbres⁴. Par le soleil qui rayonne dans le ciel, l'homme est donc convaincu de la présence de Dieu.

Le soleil est utilisé pour figurer Dieu, car tout comme le soleil, Dieu est unique et source de lumière. Le recueil de Peacham se fait l'écho de cette symbolique du soleil notamment dans les emblèmes *εἷς κοίρανος ἔστω*⁵ (105) et *Doctrina* (26).

L'emblème *εἷς κοίρανος ἔστω* (105) souligne l'analogie entre Dieu et le soleil dans la première strophe de la glose :

THE glorious Sunne, that cheeres us with his light,
And giveth life, and growth to every thing :
Can brooke no peere, to check his soveraigne right,

¹ Steven Hijmans, « Sol Invictus, the Winter solstice, and the origins of Christmas », *Mouseion*, vol. 3, 2003, pp. 377-398.

² Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. LXIV, chap. II, p. 288.

³ « Dieu fit les deux grands luminaires, le plus grand luminaire pour présider au jour, et le plus petit luminaire pour présider à la nuit ; il fit aussi les étoiles. Dieu les plaça dans l'étendue du ciel, pour éclairer la terre, pour présider au jour et à la nuit, et pour séparer la lumière d'avec les ténèbres ». (Genèse 1 : 16-18)

⁴ On peut citer entre autres : « Jésus leur parla de nouveau, et dit : Je suis la lumière du monde ; celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie ». (Jean 8 : 12) ou encore : « La vraie lumière qui éclaire chaque homme venait au monde » (Jean 1 : 9).

⁵ Le *motto* en grec est une citation du Livre II, vers 204-205 de l'*Illiade* d'Homère. Dans cet extrait, Junon plaide pour la domination des foules par un seul homme : « Tous les Grecs ne peuvent commander ici ; il est dangereux même qu'il y ait tant de chefs. *N'ayons donc qu'un seul prince, qu'un seul roi*, celui à qui le fils du prudent Saturne confia le sceptre et les lois pour nous gouverner ». Nous signalons en italique la traduction du *motto*, traduction que nous empruntons à Leconte de Lisle dans : Homère, *Illiade*, Paris, Alphonse Lemerre, 1866, p. 26.

But onely will remaine, the Heavens sole king :
When lesser starres, that borrow from his light,
Doe keepe their course, in numbers infinite.

Le soleil, créateur de vie, est le souverain des cieux qui gouverne la terre de sa lumière : « heavens » au pluriel désigne aussi bien la voute céleste que le royaume de Dieu. Par ailleurs, comme remarqué plus haut par Valeriano, le soleil est le hiéroglyphique de Dieu parce qu'il est seul à dominer dans le ciel. L'épithète « glorious » associé au soleil pourrait également être une allusion aux Écritures qui associent la gloire de Dieu à la lumière, comme dans Ésaïe 60 : 1-3 :

Lève-toi, sois éclairée, car ta lumière arrive, Et la gloire de l'Éternel se lève sur toi. Voici, les ténèbres couvrent la terre, Et l'obscurité les peuples ; Mais sur toi l'Éternel se lève, Sur toi sa gloire apparaît. Des nations marchent à ta lumière, Et des rois à la clarté de tes rayons.

La symbolique du soleil associe Dieu, source de lumière, à la connaissance et à la vérité. Dans la Bible, Dieu est celui qui donne la sagesse et « de sa bouche sortent la connaissance et l'intelligence » (Proverbes 2 : 6). Jésus, le fils de Dieu, s'identifie à la vérité elle-même : « Je suis le chemin, la vérité, et la vie », dit-il dans l'Évangile de Jean 14 : 6.

L'emblème *Doctrina* (26), (Figure 105), présente l'origine divine de toute connaissance. La *pictura*, empruntée à Ripa¹, représente une femme assise, allégorie de la connaissance, pieds et mains écartés en signe d'accueil de tous les hommes. Un livre ouvert est posé sur ses genoux et elle tient un sceptre couronné d'un soleil dans la main droite. Le soleil qui brille figure Dieu qui a donné la connaissance aux hommes : « a sunne that shines to all ». Le personnage est arrosé d'une pluie que l'emblémiste qualifie de « divine » (« heavenly »). La pluie providentielle rappelle l'origine de la connaissance, donnée en partage à tous les hommes par la grâce (« sacred graces »), entendue comme bienveillance divine. Par la lumière du soleil-Dieu, les ténèbres de l'ignorance sont chassées.

¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, *op. cit.*, « Dottrina », p. 113.

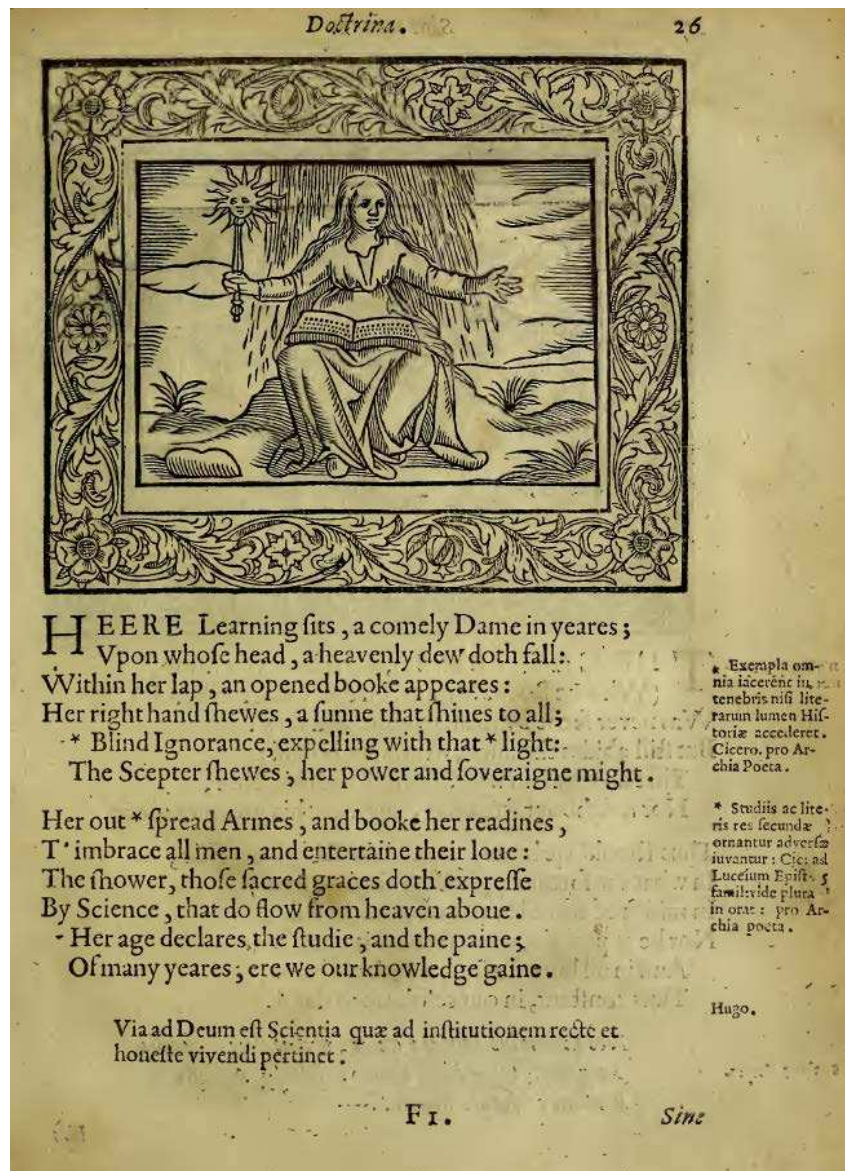


Figure 105 *Doctrina*, Livre I, 26

L'emblème *Veritas* (134), reprend l'analogie entre le soleil et la vérité et présente l'allégorie de la vérité tenant un soleil dans la main droite. Le sens de l'ensemble est explicité dans la deuxième strophe de la glose :

Her name is TRUTH, of old depainted so.
 Her nakednes beseemes simplicitie :
 The Sunne, how she is greatest frend to light [...].

De la même façon, dans l'emblème *Sol alter, veritas* (29), le soleil de la vérité, avatar de Dieu, met un terme à tous les projets délétères :

So traitorous proiectes, while they lie obscure,
They closely feede the plotter, with their light,
Who thinkes within, he hath the matter sure,
Not dreaming how, the Truth that shineth bright ;
Will soone reveale the secret of his thought ;
And bring his ripest practices to nought.

Par le soleil dans le ciel, les hommes sont rassurés de la présence de Dieu qui se révèle ainsi au monde. Le feu et la flamme révèlent d'autres caractéristiques divines qu'il convient d'analyser.

3.2.2. *La révélation de Dieu par le truchement du feu et de la flamme*

Dans la mythologie, le feu appartient aux dieux, et dans la Bible, il se meut en symbole théophanique. C'est ainsi dans un Buisson ardent que Dieu se révèle à Moïse et dans un feu immense qu'il apparaît au peuple sur le mont Sinaï¹. L'origine surnaturelle du feu est également rappelée dans le Livre de l'Exode 3 : 2 : « le buisson était tout en feu, et le buisson ne se consumait point ». Du point de vue symbolique, le feu, et par extension la flamme, est la manifestation du transcendant.

Dans le recueil, le feu divin est avant tout figuré par la flamme des bougies, leur lumière étant un rappel du don de lumière que Dieu fit aux hommes lors de la création du monde. *Cui cedet* (3), (Figure 106), représente un cierge allumé posé sur un support en or. La flamme est rayonnante et brûle d'un feu éternel, plus ardente encore que le soleil, peut-on lire dans l'épigramme :

This burning Lampe, and Candlestick of Gold,
Whose light shall burne in spite of Hell for ay :
And brighter then the beames of PHŒBUS shine,
For tis the Truth so holy and divine.

Une autre caractéristique de la flamme divine est qu'elle brûle mais ne fume pas, contrairement à la flamme naturelle, fruit d'une combustion. Les rayons qui entourent la flamme de la bougie représentent la puissance du feu divin, plus brillant encore que le soleil : « brighter then the beames of PHŒBUS shine ». Cette flamme n'est autre que la Sainte Vérité. La flamme divine, surnaturelle, ne peut être éteinte, malgré tous les efforts des prélats, critiqués pour leur ambition (« selling pride of Prælates »). Les mains qui empoignent fermement la

¹ « La montagne de Sinaï était toute en fumée, parce que l'Éternel y était descendu au milieu du feu ; cette fumée s'élevait comme la fumée d'une fournaise, et toute la montagne tremblait avec violence », (Exode 19 : 18).

bougie et veulent la faire vaciller, ne peuvent rien contre la force de la Vérité, comme le montre la bougie parfaitement verticale sur la *pictura*. La prélature étant un titre ecclésiastique catholique conféré par le pape, l’emblème peut donc être lu comme une vive critique de Rome et de la corruption des prélats catholiques qui, en refusant de donner un accès direct à la Bible, étouffent la lumière de la parole divine pour les croyants.

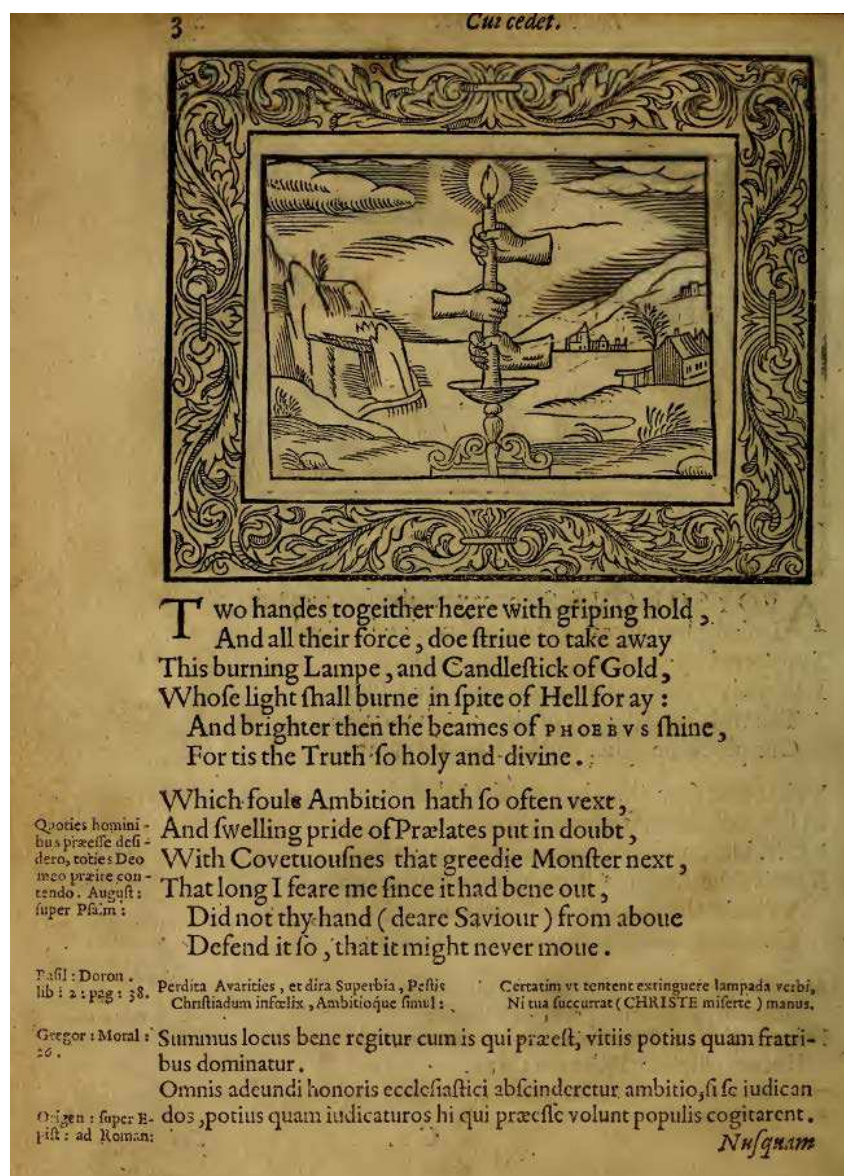


Figure 106 *Cui cedet*, Livre I, 3

Undique flamma (52) représente également un cierge allumé dont la flamme alimente six autres bougies et fait allusion au Sermon sur la Montagne comme nous l’avons vu. Le cierge sur les *picturae* de *Cui cedet* et *Undique flamma* semble être une réinterprétation du chandelier à sept branches auquel il est fait mention dans le Livre de l’Exode 25 : 31-33 où Dieu ordonne

à Moïse de faire « un chandelier d'or pur ; [...] six branches sortiront de ses côtés, trois branches du chandelier de l'un des côtés, et trois branches du chandelier de l'autre côté ». *Cui cedet* mentionne le chandelier d'or (« Candlestick of Gold »), tandis qu'*Undique flamma* figure un cierge central, entouré de six bougies, évocation possible des six branches latérales du chandelier biblique.

L'emblème *Allah vere. i. [id est] Deus dabit* (66), (Figure 107), présente la flamme comme symbole de la manifestation du pouvoir terrible de Dieu contre ses ennemis. La *pictura* de l'emblème est empruntée à Typotius¹ et le sens de la glose est réorienté afin de présenter une critique acerbe de l'empereur turc Soliman², ennemi juré des chrétiens. Typotius utilise en effet l'image pour condamner les princes chrétiens qui, par leur manque d'unité, ont permis les nombreuses victoires de Soleiman, tandis que Peacham, nous l'avons vu, s'adresse à la communauté des princes chrétiens pour les exhorter à faire la paix. Cela pourrait donc expliquer le changement de perspective opéré par Peacham dans l'emblème *Allah vere i. Deus dabit*.

Mason Tung estime que la flamme allumée désigne le feu de l'enfer : « Referring to the only lit candle in the picture, Peacham likens it to hell fire in the second sestet³ ». Cependant, et eu égard au motif de la bougie dans les autres emblèmes du recueil que nous avons analysés, il nous semble que la flamme de la bougie fait référence à la lumière divine qu'on ne peut éteindre, contrairement à celle des païens. Les éléments qui plaident en faveur de cette interprétation sont l'utilisation de rayons, comme dans les deux autres emblèmes (*Cui cedet* et *Undique flamma*), ainsi que les parallèles avec l'épigramme de *Cui cedet* (3). Les deux emblèmes partagent une critique forte contre les ennemis de la vérité de Dieu. *Cui cedet* condamne les prélats au sein de l'Église catholique dont l'ambition et l'avidité mettent en doute la Vérité divine, et dans l'épigramme d'*Allah vere. i. Deus dabit*, il est dit que la colère de Dieu s'abattra sur tous ceux qui veulent éteindre la flamme divine. Le sort qui les attend est donc terrible :

Thy Snuffe went out, and yet thou want'st no fire :
Not that same which, thy fat Ambition fed,

¹ Jacobus Typotius, *Symbola divina & humana Pontificum Imperatorum Regum*, op. cit., p. 170-171.

² La note en latin dans la marge rappelle la victoire de l'empereur Charles V contre les Ottomans lors du siège de Vienne en 1529 : « Qui tot armatorum millibus viennam Austriae patrum memoria obsidebat, fortiter tamen vi et virtute Caroli quinti et Germanorum, re infecta discedere coactus ».

³ Mason Tung, *From Impresa to Emblem*, op. cit., p. 81.

But that of Hell, that eates thee, living-dead.

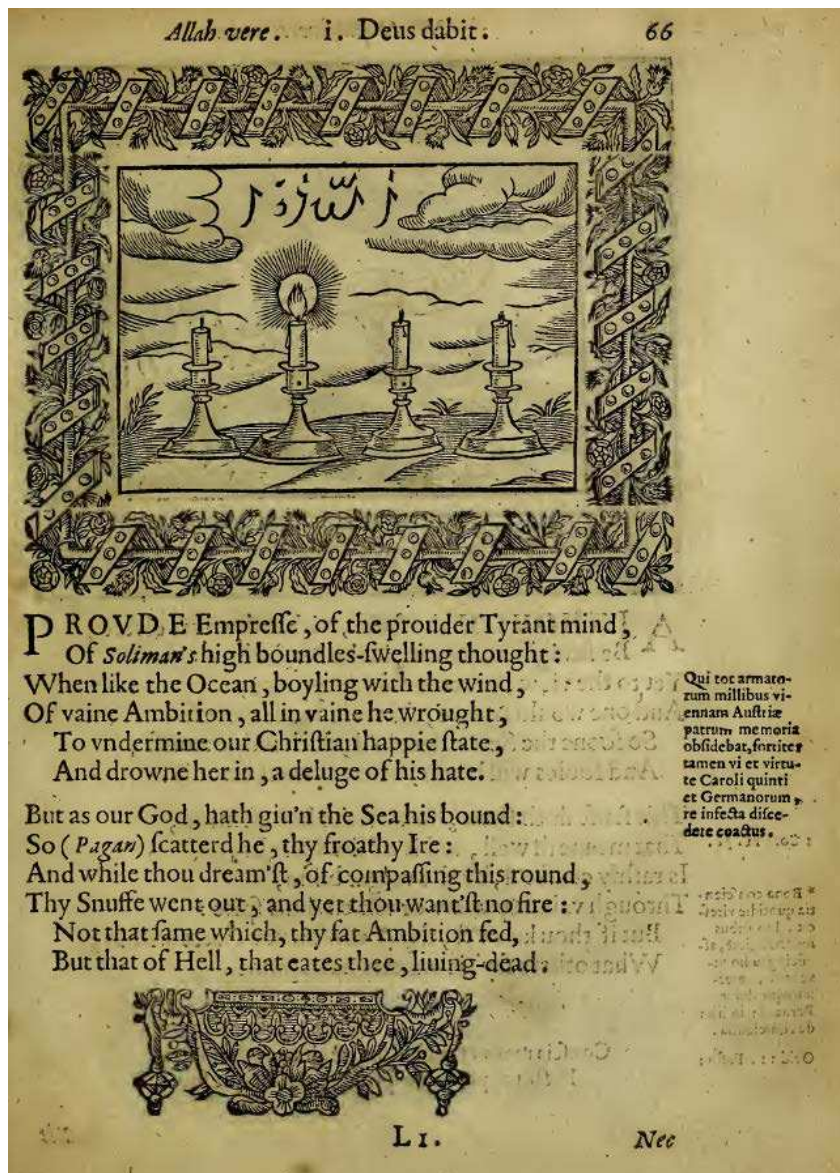


Figure 107 *Allah vere. i. Deus dabit.*, Livre I, 66

À la symbolique positive du feu se conjugue l'idée du feu comme manifestation de la colère de Dieu. Le feu peut être un instrument du châtement divin et Marc Girard note à ce propos que « Dieu peut se servir d'un feu matériel à une triple fin. Soit pour tester un fidèle. Soit pour anéantir les idoles. Soit – c'est presque toujours le cas – pour faire justice [...] »¹. Véritable « feu dévorant » (Deutéronome 4 : 24), Dieu utilise le feu pour punir ses ennemis :

¹ Marc Girard, *Les symboles dans la Bible. Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, op. cit., pp. 162-163.

« Le feu marche devant lui, Et embrase à l'entour ses adversaires. Ses éclairs illuminent le monde, La terre le voit et tremble » (Psaume 97 : 3-4).

Dans *Tu contra audentior* (123), l'émblémiste parle du feu divin et éternel : « heavens immortall fire » et dans *Deus ultimum refugium* (65), c'est aussi par le feu que s'exprime la colère de Dieu, figurée par des éclairs sortant de nuages¹. Par ailleurs, le groupe nominal « the heavens enkindled ire » dans la première strophe de l'épigramme de *Deus ultimum refugium* établit un parallèle évident entre le feu et la colère divine, rapprochement confirmé par la rime « fire » / « ire », utilisée également dans *Allah vere i Deus dabit* (66), *Tu contra audentior* (123), *Cholera* (128), *Vindicta divina* (140) et *Ira Principum : Quocunque ferar* (160). Dans *Vindicta Divina* (140), emblème qui traite plus spécifiquement de la vengeance divine à l'encontre des péchés humains, c'est le feu divin (« the heavenly fire ») que craignent la ville de Sodome et Néron. La *pictura* représente d'ailleurs une ville en feu et d'épaisses fumées qui s'élèvent vers le ciel.

Au feu et à la flamme, s'ajoute le symbole de la main pour figurer l'intervention de Dieu dans le monde.

3.2.3. *Manus dei*

Par les mains, Peacham figure les tentatives de l'homme pour approcher le divin, comme nous l'avons vu dans la sous-partie précédente². Mais, par un effet de glissement anthropomorphique, l'homme imagine que c'est également par la main que Dieu communique avec lui. La main devient dès lors symbole de la manifestation du divin. La *manus dei*, aussi connue sous le nom de *dextera domini/dei*, la « main droite de Dieu », figure la présence voilée de Dieu dans le monde et vise entre autres, à donner corps à la parole de Dieu³. Dans la Bible,

¹ Dans le Psaume 144 : 5-6, les éclairs sont présentés comme instruments du châtement divin : « Éternel, abaisse tes cieux, et descends ! Touche les montagnes, et qu'elles soient fumantes ! Fais briller les éclairs, et disperse mes ennemis ! Lance tes flèches, et mets-les en déroute ! ».

² Voir la sous-partie 3.1. « Communiquer avec le divin ».

³ Gertrud Schiller distingue trois fonctions remplies par la main sans corps dans l'art chrétien : elle représente la présence de Dieu ou de la voix divine, ou bien elle symbolise l'acceptation de Dieu d'un sacrifice. Gertrud Schiller, *Iconography of Christian art*, vol. 2, trad. Janet Seligman, Londres, Lund Humphries, 1971, p. 674. Leslie Hotson note que le motif de la *manus dei* apparaît aussi bien dans les catacombes romaines que sur la tapisserie de Bayeux du XI^e siècle. Leslie Hotson, « The Clue of the Royal Hand », in *Shakespeare by Hilliard*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 34.

c'est par la main de Dieu que le monde est créé¹. C'est également par la main que s'exprime le pouvoir de Dieu², sa justice³ et son amour⁴. Outre la *manus dei*, la Bible fait également référence au doigt de Dieu⁵, représenté par l'index droit⁶. Dans *Minerva Britannia*, Peacham représente une main dans trente-cinq emblèmes, mais ce sont celles qui sortent des nuées (*ex nubibus*) qui symbolisent la main de Dieu.

En politique, la main est associée à l'origine divine du pouvoir royal⁷ et le recueil d'emblèmes s'ouvre sur une main *ex nubibus* dans *Nisi desuper* (1), main que l'emblémiste appelle le lecteur à contempler dans le quatrain latin placé sous l'épigramme anglaise :

Nubibus en duplici vinctum Diadema catena,
Quod procul a nostro sustinet orbe manus.

Behold, in the clouds [appears] a crown bound by a double chain : and a hand holds it aloft
far from our world⁸.

L'épigramme latine de la version manuscrite de 1604⁹ fait explicitement référence à la main droite de Dieu, *dextera domini*, tandis que l'épigramme anglaise de 1612 ne le spécifie pas, bien

¹ « Ma main a fondé la terre, Et ma droite a étendu les cieux : Je les appelle, et aussitôt ils se présentent ». (Esaïe 48 : 13)

² « Sa majesté couvre les cieux, Et sa gloire remplit la terre. C'est comme l'éclat de la lumière ; Des rayons partent de sa main ; Là réside sa force ». (Habakkuk 3 : 3-5)

³ « La main de l'Éternel s'appesantit sur les Asdodiens, et il mit la désolation parmi eux ; il les frappa d'hémorroïdes à Asdod et dans son territoire ». (1 Samuel 5 : 6)

⁴ « Il fait la plaie, et il la bande ; Il blesse, et sa main guérit ». (Job 5 : 18)

⁵ Les Dix Commandements furent par exemple écrits « du doigt de Dieu » (Exode 31 : 18).

⁶ Dans la fresque de Michel-Ange, *La Création d'Adam* (1511), c'est par l'index droit que Dieu donne l'étincelle de vie à Adam.

⁷ Rappelons à ce titre que la devise de l'empereur Charles V, « Manus dei protegat me », est illustrée par une main *ex nubibus* par Typotius. Voir : Jacobus Typotius, *Symbola divina & humana Pontificum Imperatorum Regum*, op. cit., p. 132. La même topique est présente chez Rollenhagen dans son emblème *In Manu Dei cor Regis*.

⁸ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 128.

⁹ L'épigramme latine est : « Nubibus en duplici vinctum diadema catena, / Quod procul a nostro sustinet orbe manus : / Dextra Iacobe Dei te compede nequit eadem / Quem Regem imperio fecit et esse virum ». (Livre I, 1). Alan Young donne une traduction de l'emblème : « Behold, in the clouds [appears] a crown bound by a double chain : and a hand holds it aloft far from our world. The right hand of God, Oh [King] James, binds you with the same fetter, and he made you a king and a man with authority ». Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Harleian, 1604, p. 60.

que la *pictura* présente bien une main droite. La main tient fermement une couronne, signe de bénédiction divine¹.

Plus généralement, la *manus dei* est utilisée dans *Minerva Britannia* pour figurer l'intervention de Dieu dans les affaires humaines. Dans *Cui cedet* (3), la main est appelée à défendre la parole de Dieu et la foi contre l'arrogance et l'envie :

Did not thy hand (deare Saviour) from above
Defend it so, that it might never move.

L'emblème *Sic nos Dij* (113)², (Figure 108), présente en outre la vie humaine comme un jouet aux mains des dieux :

So when the Gods above, have struck us low,
(For men as balls, within their handes are said,)

La citation de Plaute dans la marge de l'emblème, tirée du prologue de sa comédie *Les Captifs*, complète adroitement l'épigramme en soulignant que les dieux aiment jouer avec les hommes : « [Enim vero] dij nos quasi pilas homines habent³ ». L'épigramme établit un parallèle entre la main humaine, celle de l'écolier et la main divine. Peacham choisit de se référer à la divinité en utilisant le pluriel (« the Gods above»), le polythéisme ainsi suggéré signale qu'il fait référence plutôt aux dieux païens qu'au Dieu chrétien. Pour autant, comme souvent dans le recueil, les sources antiques sont lues à la lumière du christianisme et la main des dieux de l'Antiquité est tout autant la main du Dieu chrétien.

¹ On trouve plusieurs exemples d'une main divine couronnant un monarque dans la numismatique byzantine notamment. On peut citer l'exemple du couronnement de Constantin ou encore celui d'Arcade. Pour une étude plus complète de la représentation de la main de Dieu dans la numismatique, voir : John D. MasIsaac, « "The Hand of God" : A numismatic study », *Traditio*, vol. 31, 1975, pp. 322-328.

² Une note dans la marge de l'emblème précise qu'il s'agit là de la devise de Carlo Orsini « Caroli Ursini Symbolum Gnome vero mutata », que Giovio décrit dans son *Dialogo delle imprese* : « La devise du S. Charles Orsin [...] estoit un Ballon à vent frappé et jette haut en l'air d'un gaillard et vaillant bras, ayant un brassai de bois, avec le mot, PERCUSSUS ELEVOR. Lequel mot (comme bien convenable au ballon frappé) pouvoit aussi estre accommodé à son franc et invincible courage : lequel lors qu'il se sentoit plus travaillé et battu des coups de Fortune, d'autant plus se haussoit de terre, et prenoit plus grande force ». Paolo Giovio, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, op. cit., p. 170.

³ « Pauvres mortels ! nous servons de jouets aux dieux, comme des balles de paume ». Traduction que nous empruntons à J. Naudet dans : *Théâtre de Plaute*, vol. 3, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, *Les captifs*, « Prologue », p. 13.



Caroli Vrsini
Symbolum Gno-
me vero mutata.

* Dignos homi-
nes quasi pilas ha-
bent. *Plautus*.
So the Philoso-
phers haue here-
tofore sayd.

THE *Tennis-ball*, when stricken to the ground,
With Racket, or the gentle Schoole-boies hand,
With greater force, doth back againe rebound,
His Fate, (though senceles) seeming to withstand:
Yea, at the instant of his forced fall,
With might redoubled, mountes the highest of all.

So when the * Gods about, haue struck vs low,
(For men as balls, within their handes are said,)
We cheifly then, should manly courage show,
And not for every trifle be afraid:
For when of *Fortune*, most we stand in feare,
Then *Tyrant-like*, she most will domineere.

Par

Figure 108 *Sic nos Dij*, Livre II, 113

Le choix du pluriel « Gods » est à comprendre en relation avec la notion antique de la fortune. Fortuna, équivalent romain de Tyché, est la déesse de la chance célébrée dès l'Antiquité. L'iconographie médiévale associe l'allégorie de la fortune à la roue, censée figurer les caprices du destin auxquels sont soumis les hommes, faibles comme puissants¹. La fortune est associée au hasard, c'est-à-dire à des événements imprévisibles qui semblent survenir sans aucune raison particulière. Selon la lecture chrétienne du concept antique de fortune, Dieu

¹ Dans le paratexte de l'emblème *Status humanus* (76), la citation de Cicéron donnée dans le paratexte de l'emblème souligne le rôle de la fortune : « Vita Fortuna regitur, non Sapientia ». « [I]e Sort règle nos jours, plutôt que la Sagesse ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, *op. cit.*, *Tusculanes*, liv. V, IX, p. 52.

gouverne les choses humaines, et il n'y a donc aucun hasard puisque Dieu a tout vu et tout décidé de tout de toute éternité¹, car Dieu « a tout fait pour un but, même le méchant pour le jour du malheur », peut-on lire dans Proverbes 16 : 4. Les hommes doivent donc lui prêter une confiance aveugle et s'en remettre complètement à lui². Peacham exprime en somme une conception assez commune du destin humain, gouverné par la transcendance à laquelle l'homme doit se soumettre, quels qu'en soient les vicissitudes.

Les symboles que nous avons analysés témoignent de la recherche du croyant des signes divins dans le monde. Mais les symboles utilisés ne donnent pas lieu à une véritable connaissance de Dieu car si certaines de ses caractéristiques sont mises au jour par les similitudes, son essence reste à jamais inatteignable et le désir de connaître Dieu ne peut s'exprimer que sur le mode de la quête perpétuelle.

3.3. *Désir de Dieu*

Confronté à sa finitude et aux limites de son entendement, l'homme aspire à la transcendance pour dépasser sa condition et entrer en relation avec Dieu afin d'en comprendre les mystères. Le sentiment religieux est donc intimement lié à la transcendance comme le montre l'emblème *Zelus in Deum* (170), (Figure 109). Allégorie de la ferveur religieuse, le personnage masculin porte des ailes et son regard est tourné vers le ciel, signe de sa relation privilégiée avec Dieu et de son destin céleste : « Thus winged Zeale, to heaven-ward castes her eie ». L'appel de la transcendance se traduit par le mépris des choses terrestres et matérielles que le croyant doit dépasser dans sa quête spirituelle : « And loathing what the world doth most admire ».

La *pictura* représente une flamme près du cœur du personnage allégorique et figure la piété. Le cœur est au centre de la foi chrétienne ; enflammé, il est l'allégorie de la passion religieuse et c'est par lui et en lui que se fait le lien avec le transcendant³. Le cœur, alimenté

¹ « Souvenez-vous de ce qui s'est passé dès les temps anciens ; Car je suis Dieu, et il n'y en a point d'autre, Je suis Dieu, et nul n'est semblable à moi. J'annonce dès le commencement ce qui doit arriver, Et longtemps d'avance ce qui n'est pas encore accompli ; Je dis : Mes arrêts subsisteront, Et j'exécuterai toute ma volonté » (Ésaïe 46 : 8-9).

² « Recommande ton sort à l'Éternel, Mets en lui ta confiance, et il agira » (Psaume 37 : 5).

³ Rappelons à cet égard que le blason de Calvin, gravé par Pierre Woeiriot vers 1566, est une main qui tient un cœur ardent, signe de son absolue dévotion à Dieu à qui il se donne sans réserve.

par une source divine (« Christall fount »), est empli (« embos't ») d'amour pour Dieu et comme prêt à déborder.

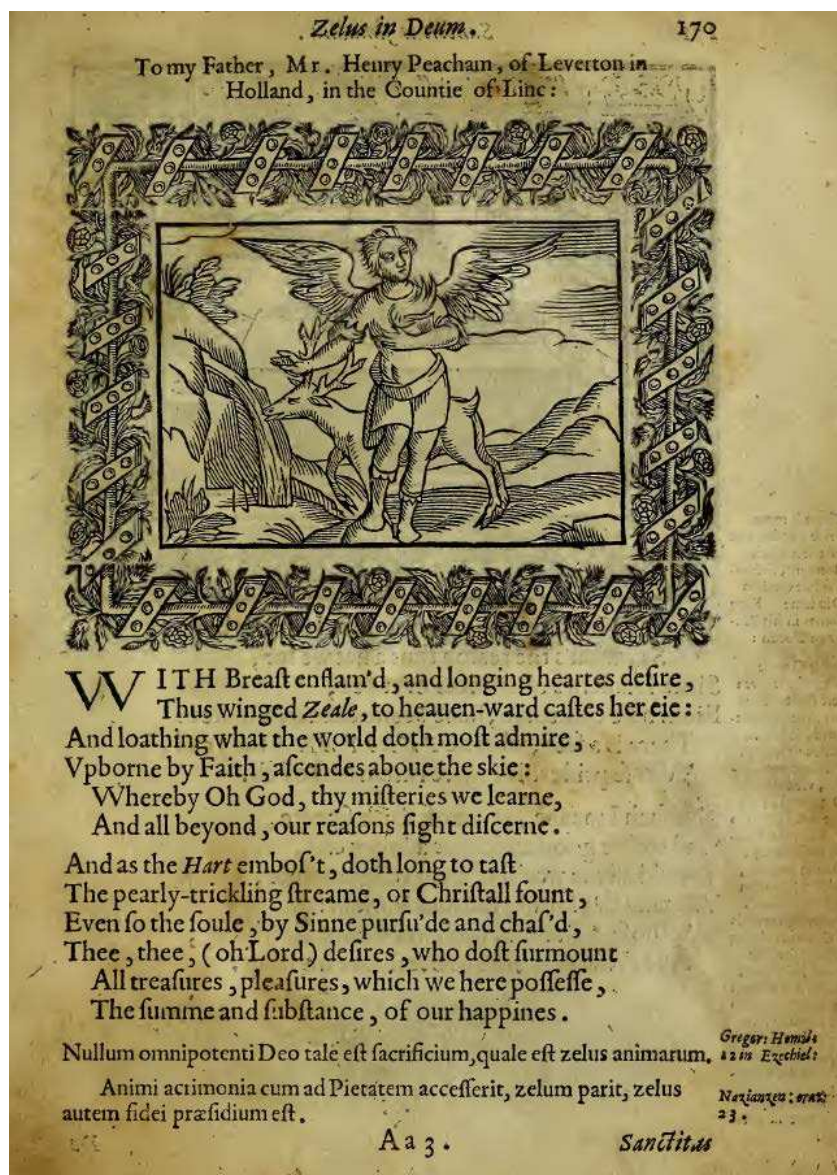


Figure 109 *Zelus in Deum*, Livre II, 170

L'image du cœur ardent de *Zelus in Deum* s'inscrit dans une tradition biblique et emblématique. Elle apparaît dans la Bible, et notamment dans le Cantique des Cantiques (8 : 6), où s'opère un glissement de l'amour entre les hommes vers l'amour pour Dieu :

Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, Comme un sceau sur ton bras ; Car l'amour est fort comme la mort, La jalousie est inflexible comme le séjour des morts ; Ses ardeurs sont des ardeurs de feu, Une flamme de l'Éternel.

Le motif biblique du cœur ardent a été repris par les emblémistes. Par exemple, pour l'allégorie de la Foi catholique, Ripa utilise non seulement le motif de la bougie allumée dont nous avons étudié la dimension divine, mais aussi celui du cœur, siège de la foi¹ (Figure 110).



Figure 110 *Fede Cattolica*, Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603

Vous voyez icy quelle doit estre la vraye Foy, par la figure de cette femme. Elle porte un casque sur la teste, une robe blanche, un calice d'une main & de l'autre un cœur, avec un cierge allumé. Le casque nous montre, que pour avoir une véritable Foy, il se faut mettre à couvert des armes des Ennemis [...] ; & par le cierge allumé, qui se voit joint à un cœur, que par cette vertu infuse en nos ames, sont dissipées, comme dit S. Augustin, les ténèbres de l'ignorance & de l'infidélité².

La flamme divine brûle ainsi dans le cœur du croyant qu'elle emplit d'amour pour Dieu. Dans *Zelus in Deum*, l'amour pour Dieu est présenté comme un désir (« longing heartes

¹ Sur le motif du cœur dans l'art emblématique, et notamment l'idée du cœur comme lieu d'interaction entre l'homme et Dieu, voir la thèse d'Émilie Jehl, *Le motif du cœur dans l'emblématique anglaise de dévotion au XVII^e siècle*, Université de Strasbourg, 2018, pp. 104-118.

² Cesare Ripa, *Iconologie*, *op. cit.*, part. II, pp. 159-160.

desire ») pour la transcendance qui s'exprime par la foi : « Upborne by Faith, ascendes above the skie ». L'âme du croyant est comme assoiffée de Dieu. La *pictura* de l'emblème présente en effet un cerf qui s'abreuve à la source coulant de la montagne, allusion au Psaume 42 : 1-2 : « Comme une biche [ou cerf selon les traductions] soupire après des courants d'eau, Ainsi mon âme soupire après toi, ô Dieu ! Mon âme a soif de Dieu, du Dieu vivant : Quand irai-je et paraîtrai-je devant la face de Dieu ? ».

Le désir de Dieu comme soif de transcendance et d'amour divin semble renvoyer à Saint Augustin qui le présente dans les mêmes termes, notamment dans son commentaire sur le Psaume LXII dédié au dévouement à Dieu :

Quiconque, en effet, ressentira les ardeurs de la soif, sera désaltéré dans le séjour éternel ; car, dit le Seigneur, « bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice, parce qu'ils seront rassasiés ». En ce monde nous ne devons point chercher à nous rassasier : il nous faut avoir soif : nous ne serons rassasiés qu'au ciel ; aujourd'hui, pour que nous ne tombions pas en défaillance dans le désert de cette vie, le Seigneur répand en nos cœurs la divine rosée de sa parole, et nous empêche d'être entièrement consumés par l'ardeur de notre soif ; par-là, nous conservons le goût et le désir de ce qui peut l'étancher [...] ¹.

Désirer Dieu c'est désirer ce qui transcende le monde matériel et les plaisirs terrestres, comme le montrent les derniers vers de *Zelus in Deum* :

Thee, thee, (oh Lord) desires, who dost surmount
All treasures, pleasures, which we here possesse,
The summe and substance, of our happines.

Le désir de Dieu est donc à distinguer des désirs du corps, comme le rappelle Saint Paul dans son Épître aux Galates 5 : 16-17 :

Je dis donc : Marchez selon l'Esprit, et vous n'accomplirez pas les désirs de la chair. Car la chair a des désirs contraires à ceux de l'Esprit, et l'Esprit en a de contraires à ceux de la chair ; ils sont opposés entre eux, afin que vous ne fassiez point ce que vous voudriez.

Désirer Dieu revient à être animé d'une volonté de transcendance qui conjugue amour de Dieu et connaissance des mystères divins, ainsi que le souligne la glose de *Zelus in Deum* :

Upborne by Faith, ascendes above the skie :
Whereby Oh God, thy misteries we learne [...].

¹ *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 9, *op.cit.*, « Discours sur le Psaume LXII », III, p. 21.

Mais cette connaissance pleine ne peut se faire qu'après la mort, lorsque l'âme du croyant aura rejoint Dieu. Alors seulement, comme l'écrit Saint Augustin, l'âme aura le privilège « de contempler quelque chose, de voir ce que l'œil de l'homme n'a point vu, ce que l'oreille n'a jamais entendu, ce que son cœur n'a jamais compris¹ ». Durant son passage sur terre, l'homme doit se préparer à la rencontre ultime en cultivant son désir perpétuel pour Dieu, écrit encore Augustin :

La vie tout entière d'un bon chrétien n'est qu'un saint désir continu. [...] Notre vie d'ici-bas consiste donc à donner à notre âme les élans de continuel desirs. Autant nous sommes travaillés par le désir du ciel, autant notre cœur se débarrasse des desirs terrestres et se détache du monde².

Dans le recueil, l'emblémiste opère donc une distinction entre le désir pour Dieu (« Desire of God », *Negatur utrumque*, 179), c'est-à-dire l'amour, et le désir vain du savoir (« vaine desire »), présenté comme pernicieux lorsque l'homme cherche à percer les mystères de ce qui le dépasse.

L'emblème *Eo magis caligat* (109), (Figure 111), présente le désir de connaissance comme curiosité malsaine. La *pictura* oppose le soleil rayonnant, figure des mystères divins, et les deux brandons entrecroisés qui fument. L'opposition est par ailleurs clairement établie dans l'épigramme entre l'éclat du soleil et les vaines tentatives de l'homme, symbolisées par la fumée, qui cherche à sonder les mystères divins en imitant sa lumière :

WHY doth vaine man, with rash attempt desire,
To search the depth, of Misteries divine :
Which like the Sunne upon his earthy fire,
With glorie inaccessible do shine :
And with the radiant splendor of their ray,
Chase all conceived Ignorance away.

¹ *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 11, trad. M. Raulx, Bar-le-Duc, Guérin et Cie, 1872, « Sermon sur la première Épître de Jean », Traité IV, V, p. 191. Augustin reformule ici la première Épître aux Corinthiens de Saint Paul dans laquelle l'Apôtre écrit : « Cependant, c'est une sagesse que nous prêchons parmi les parfaits, sagesse qui n'est pas de ce siècle, ni des chefs de ce siècle, qui vont être anéantis ; nous prêchons la sagesse de Dieu, mystérieuse et cachée, que Dieu, avant les siècles, avait destinée pour notre gloire, sagesse qu'aucun des chefs de ce siècle n'a connue, car, s'ils l'eussent connue, ils n'auraient pas crucifié le Seigneur de gloire. Mais, comme il est écrit, ce sont des choses que l'œil n'a point vues, que l'oreille n'a point entendues, et qui ne sont point montées au cœur de l'homme, des choses que Dieu a préparées pour ceux qui l'aiment ». (1 Corinthiens 2 : 6-9)

² *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 11, *op. cit.*, « Sermon sur la première Épître de Jean », Traité IV, VI, p. 191.

L'épigramme souligne la curiosité de l'homme pour connaître ce qui est par essence inconnaissable et donc inaccessible à la raison humaine. Cette tentation du savoir peut faire écho à la formule qu'utilise Aristote en guise d'ouverture à sa *Métaphysique*, « tous les hommes désirent naturellement savoir ».

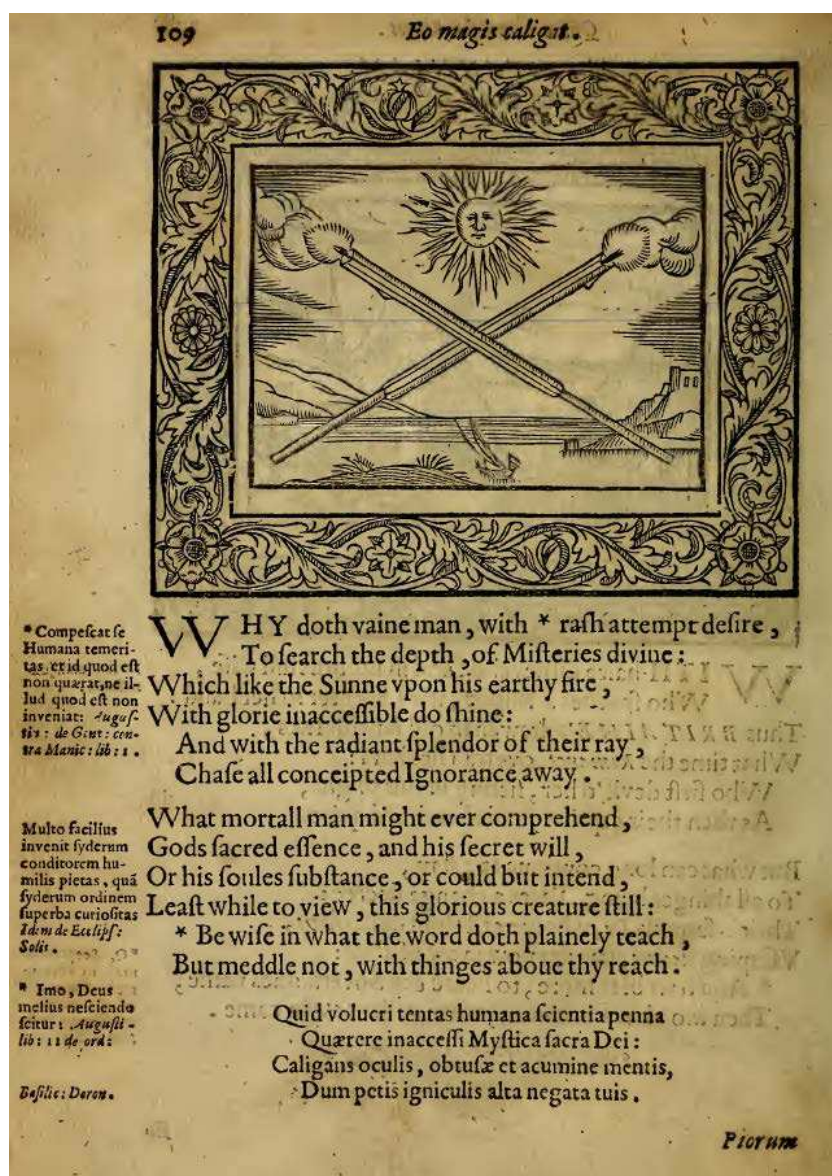


Figure 111 *Eo magis caligat*, Livre II, 109

Pour autant, si cette soif de connaissance est dans la nature des hommes, elle est incompatible avec le divin, comme l'écrit Saint Augustin dans *De Ordine*, cité dans la marge

de l’emblème : « Imo, Deus melius nesciendo scitur¹ ». On ne peut pas connaître Dieu et toute tentative est non seulement vaine mais imprudente, souligne également l’évêque d’Hippone dans une autre citation marginale tirée de *La Genèse contre les manichéens* : « Compescat se Humana temeritas et id quod est non quærat, ne illud quod est non inveniatur² ». Le quatrain latin placé sous l’épigramme de l’emblème confirme la condamnation du désir de connaître Dieu :

Quid volucris tentas humana scientia penna
 Quærere inaccessi Mystica sacra Dei :
 Caligans oculis, obtusæ et acumine mentis,
 Dum petis igniculis alta negata tuis.

[What human knowledge are you looking for with your fragile wing, since God’s sacred mystery is inaccessible to you]³. With your eyes darkened and the keenness of your mind dulled, you seek after the lofty secrets denied to your little sparks [of understanding] ?⁴

Le quatrain latin est une référence directe à un passage du Livre I du *Basilikon Doron* où le roi Jacques écrit :

But preasse not curiously to seeke out [in the Scriptures] farther then is contained therein ;
 for that were over unmanerly a presumption, to strive to be further upon Gods secreats, then
 he hath will ye be : for what he thought needfull for us to knowe, that hath he revealed there⁵.

La curiosité des hommes n’est qu’un feu qui se consume sans jamais pouvoir approcher la flamme divine. La lumière aveuglante du soleil figure donc l’impossible appréhension du mystère de Dieu. Le *motto* « Eo magis caligat » insiste sur l’inconnaissance de Dieu car l’esprit humain est plus obscur que la lumière du soleil : « It [the mind] is darker than that [the sun]⁶ »

¹ « [...] ce grand Dieu que l’on connaît mieux quand on sait qu’on ne le connaît pas ». La citation que donne Peacham diffère légèrement du texte original de Saint Augustin, « illo Deo, qui scitur melius nesciendo ». Traduction que nous empruntons à M. Raulx dans : *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 3, Bar-le-Duc, Guérin et Cie, 1865, « De l’ordre », liv. II, chap. XVI, p. 236.

² « Que l’homme sache donc réprimer en soi une curiosité téméraire ; qu’il s’abstienne de rechercher ce qui n’est point, s’il veut trouver ce qui est ». Traduction que nous empruntons à M. Raulx dans : *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 4, 1866, « Genèse contre les Manichéens », liv. I, chap. II, IV, p. 90.

³ Traduction de Jean-Jacques Chardin.

⁴ Alan R. Young, *Henry Peacham’s Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 135. Notons que les deux premiers vers du quatrain latin dans l’emblème de 1612 diffèrent de la version manuscrite de 1610.

⁵ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. I, p. 37.

⁶ Le *motto* de l’emblème a peut-être été emprunté au Livre I, XLIII de l’ouvrage de Saint Augustin *Contre un adversaire de la loi et des prophètes* dans un passage où il condamne ceux qui dédaignent la parole de Dieu : « Iste vero non memoria, sed anima mortua quid loquatur nesciens, si in rebus apertioribus calumniatur, quanto magis caligat in nubibus, & delirare compellitur ? » : « Ce langage ne peut venir que d’un homme qui ne sait pas ce qu’il

(traduction d'A. Young). Les hommes, mortels et ignorants, ne peuvent contempler le soleil que de façon oblique, tout regard direct étant inconcevable : « With glorie inaccessible do shine ». L'impossibilité de regarder le soleil, symbole de Dieu, fait écho à la Première Épître aux Corinthiens de Saint Paul (13 : 12), dans laquelle l'Apôtre écrit qu'« aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu ».

L'inconnaissance de Dieu est figurée dans les emblèmes par le motif des nuées. La *manus dei* est toujours entourée de nuées sur les *picturæ* pour signifier son origine divine. Leur symbolique est à retrouver dans la Bible, notamment dans l'épisode de l'Exode 13 : 21, où Dieu manifeste sa présence à ses fidèles, « le jour dans une colonne de nuée pour les guider dans leur chemin, et la nuit dans une colonne de feu pour les éclairer, afin qu'ils marchassent jour et nuit ». Le Psaume 18 : 11 associe également nuées et ténèbres comme voilement du divin : « Il faisait des ténèbres sa retraite, sa tente autour de lui, Il était enveloppé des eaux obscures et de sombres nuages ».

Les nuages, composés d'air et d'eau, sont en constante métamorphose et sont de fait « le symbole de ce qui n'est pas encore parfaitement manifesté¹ ». À travers les nuages, « Dieu manifeste sa présence et/ou sa puissance transcendante, mais sous le voile opaque du mystère : il se montre et se cache tout à la fois² ». En cela donc, le nuage peut être le symbole de la transcendance et du mystère car il vise à « obscurcir l'éclat de la lumière divine³ ». L'interprétation de M. Girard est en accord avec celle proposée par Valeriano dans son Hiéroglyphique des nues :

Et quant à la nue, il est certain qu'elle a esté environnée d'une obscurité bien grande, & les Théologiens ont adverty au Pseume XVII que ce secret mystere de Jesus-Chrsit est demonstré, d'où nostre doctrine est venuë, par les eaux tenebreuses, c'est à scavoir recueillies des espesses nues. Car là où il dit, *Et les petites nues, la pouldre des pieds d'iceluy*, Eucherius dit, que les petites nues sont signalement prises pour la couverture des mysteres. Car

dit, non parce qu'il a perdu la mémoire, mais parce que son âme est réellement morte. Si donc il peut ainsi calomnier l'évidence quand il s'agit de nuées quel ne doit pas être son aveuglement et son délire ? ». Traduction que nous empruntons à M. Raulx dans : *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 14, 1869, « Contre un adversaire de la Loi et des Prophètes », liv. I, XLIII, p. 500.

¹ Marc Girard, *Les symboles dans la Bible. Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, op. cit., p. 451.

² *Ibidem*, p. 455.

³ *Ibidem*, p. 456.

l'obscurité est entendue en cette signification, par laquelle est signifiée la couverture des secrets de Dieu [...]¹.

La symbolique des nuages associée à l'inconnaissance de Dieu fait peut-être écho au texte *The Cloud of Unknowing*, publié anonymement au milieu du XIV^e siècle. Traduit en français sous le titre *Le Nuage d'inconnaissance*, cet écrit mystique se présente comme un guide de la vie contemplative et enseigne l'amour comme seule voie pour connaître Dieu. L'homme doit ainsi cultiver l'amour et le désir de Dieu dans son cœur et, avec courage et humilité, l'approcher dans l'ignorance et dans l'obscurité :

LIFT up your heart to God with humble love : and mean God himself, and not what you get out of him. [...] When you first begin, you find only darkness, and as it were a cloud of unknowing. You don't know what this means except that in your will you feel a simple steadfast intention reaching out towards God. Do what you will, this darkness and this cloud remain between you and God, and stop you both from seeing him in the clear light of rational understanding, and from experiencing his loving sweetness in your affection. Reconcile yourself to wait in this darkness as long as is necessary, but still go on longing after him whom you love. For if you are to feel him or to see him in this life, it must always be in this cloud, in this darkness².

Aimer Dieu est donc la seule façon de le connaître :

Because [God] may well be loved, but not thought. By love he can be caught and held, but by thinking never. Therefore, though it may be good sometimes to think particularly about God's kindness and worth, and though it may be enlightening too, and a part of contemplation, yet in the work now before us it must be put down and covered with a cloud of forgetting. And you are to step over it resolutely and eagerly, with a devout and kindling love, and try to penetrate that darkness above you. Strike that thick cloud of unknowing with the sharp dart of longing love, and on no account whatever think of giving up³.

Le « nuage de l'inconnaissance » joue le rôle d'intermédiaire entre les hommes et Dieu, que seul l'amour ardent de l'âme permet d'approcher.

L'inconnaissance de Dieu s'inscrit plus largement dans le concept de *via negativa* ou théologie négative qui enseigne que Dieu est une entité pure dont l'essence dépasse les limites de l'entendement humain. On trouve des traces du concept du divin comme inconnaissable déjà chez Platon et Philon d'Alexandrie. Les Pères de l'Église, tels Clément d'Alexandrie ou encore

¹ Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XXXVIII, chap. XVIII, pp. 160-161.

² *The Cloud of unknowing, and other works*, trad. Clifton Wolters, New York, Penguin classics, 1978, chap. III, pp. 61-62.

³ *Ibidem*, chap. VI, p. 68.

Thomas d'Aquin¹, s'inspirèrent des réflexions antiques pour penser le Dieu chrétien comme indicible et inconnaissable. La théologie négative se caractérise par l'apophasie et soutient que tout discours sur Dieu est nul et non avenu. À propos de Dieu, on peut seulement dire ce qu'il n'est pas et non ce qu'il est. Dans ses *Confessions*, Augustin souligne que Dieu est l'altérité absolue² et si l'homme vient à comprendre quelque chose, ce n'est jamais Dieu qu'il comprend.

Dans *Minerva Britannia*, les occurrences sur l'inconnaissance de Dieu sont trop peu nombreuses pour nous prononcer sur la position de Peacham par rapport à la théologie négative, mais on peut relever quelques éléments qui tendent à prouver que Peacham est sensible à certains des aspects de la théologie négative sans pour autant adhérer à l'ensemble de la doctrine. En effet, le discours apophasique de la théologie négative fait référence à Dieu comme néant et ne le définit que par la négative. Dans le recueil, l'émblémiste tente de circonscrire l'essence de Dieu par des métaphores et des symboles, tout en reconnaissant l'impossible connaissance de Dieu. Par ailleurs, la manifestation de Dieu dans des figures symboliques suggère que si Dieu est inconnaissable, par la figuration, il est présent et caché à la fois (*Deus absconditus*³), accessible et inaccessible, « impalpable, quoique sa grâce nous trace son image, incompréhensible, quoique la raison humaine le connaisse⁴ », comme le décrit Tertullien dans son *Apologétique*.

Dans ce sens, le Dieu du recueil de Peacham semble relever de la conception mystique que partagent les Humanistes plutôt que de la théologie négative en tant que telle. Peacham

¹ Saint Thomas D'Aquin, dans l'Article II de la Question LXXXVI de sa *Somme théologique* définit Dieu comme infini et sans forme matérielle et souligne que si Dieu « est inconnu par rapport à nous, il faut en accuser l'imperfection de notre entendement qui, dans cette vie, est naturellement apte à connaître les choses matérielles. C'est ce qui fait que pour le présent nous ne pouvons connaître Dieu que par des effets sensibles. Dans l'autre vie la gloire détruira cette imperfection de notre intellect, et alors nous pourrons voir Dieu dans son essence sans toutefois le comprendre ». *La Somme Théologique de Saint Thomas*, vol. 3, trad. M. l'Abbé Drioux, Paris, Eugène Belin, 1854, p. 273.

² La découverte de Dieu par Augustin se fait dans l'ignorance la plus absolue : « J'y entrai et je vis avec l'œil de mon âme, si peu pénétrant qu'il fût, au-dessus de cet œil de l'âme, au-dessus de mon intelligence, la lumière immuable ; non pas cette lumière vulgaire qu'aperçoit toute chair, non plus qu'une lumière du même genre, mais apparemment plus puissante, beaucoup plus éclatante, et remplissant de sa force tout l'espace. Non, ce n'était pas cela, mais une lumière différente, tout à fait différente ». Augustin, *Les confessions*, trad. Joseph Trabucco, Paris, GF Flammarion, 1999, liv. VII, chap. X, p. 143.

³ Cette expression est une traduction d'un verset du Livre d'Ésaïe 45 : 15 : « Vere tu es Deus absconditus Deus Israhel salvator » : « Mais tu es un Dieu qui te caches, Dieu d'Israël, sauveur ! ».

⁴ *Œuvres de Tertullien*, éd. Charpentier, Paris, Charpentier, 1844, « Apologétique », chap. XVII, p. 33.

emprunte tant aux idées augustinienes sur le Dieu inconnu qu'aux idées humanistes exprimées par Montaigne entre autres sur les limites de l'entendement humain. Dans le Livre II, chapitre XII de ses *Essais*, Montaigne rejette en effet toutes les conceptualisations de Dieu comme des projections de l'esprit humain, nécessairement limité :

[...] qu'est-il plus vain que de vouloir deviner Dieu par nos analogies et conjectures ? le régler, et le monde, à nostre capacité et à nos loix ? et nous servir, aux despens de la Divinité, de ce petit eschantillon de suffisance qu'il luy a pleu despartir à nostre naturelle condition ; et, parce que nous pouvons estendre nostre veue jusques en son glorieux siege, l'avoir ramené ça bas à nostre corruption et à nos miseres ?¹

Pour Montaigne, Dieu est inconnu et la meilleure façon de lui obéir, c'est de l'ignorer dans nos conceptions et nos discours². Peacham, dans ses emblèmes qui mêlent texte et image, n'est pas aussi catégorique sur l'inconnaissance de Dieu, il ne nie pas la figurabilité de Dieu et semble penser que Dieu peut être révélé à ceux qui le cherchent dans leur cœur. La *manus dei*, le soleil et le feu, et les nuées sont autant de stratégies iconographiques que l'emblémiste utilise pour figurer Dieu et révéler sa présence cachée.

De manière plus générale, l'inconnaissance de Dieu soulève donc la question de sa représentation. Comment représenter une entité qui est par essence invisible et inconnaissable ? Autrement dit, quel est le rôle de l'image dans le contexte dévotionnel et comment l'image emblématique trouve-t-elle sa légitimation dans la foi protestante ?

Pour élucider ces questionnements, nous allons dans un premier temps contextualiser le débat théologique sur l'image sacrée, pour ensuite en montrer les applications dans les emblèmes, et enfin analyser la façon dont Peacham réussit à figurer le divin tout en restant fidèle au dogme protestant de l'image qui bannit toute représentation de Dieu.

¹ Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 2, *op. cit.*, liv. II, chap. XII, p. 217.

² « Il m'a tousjours semblé qu'à un homme Chrestien cette sorte de parler est pleine d'indiscrétion & irrévérence : *Dieu ne peut mourir, Dieu ne se peut desdire, Dieu ne peut faire cecy, ou cela*. Je ne trouve pas bon d'enfermer ainsi la puissance divine sous les loix de nostre parole. Et l'apparence qui s'offre à nous, en ces propositions, il la faudroit représenter plus reveremment & plus religieusement ». *Ibidem*, liv. II, chap. XII, p. 236.

4. Les enjeux dévotionnels de l'image dans la figuration de Dieu

4.1. *Théologie et culture visuelle après la Réforme protestante*

Pour comprendre comment les emblémistes protestants justifient l'usage des images dans un contexte dévotionnel, il nous faut faire une courte incursion dans la théorie de l'image au Moyen-Âge qui connaît un bouleversement majeur avec la Réforme protestante à partir de 1517¹.

Les fondements de la relation entre théologie et culture visuelle médiévale sont posés par Saint Augustin dans son ouvrage *De Doctrina Christiana* (396-426). Il établit une distinction entre les choses et les signes et pense que Dieu a créé le monde matériel en le rendant lisible grâce à un travail d'interprétation des choses, devenues signes. En menant ce travail herméneutique sur les choses du monde, le croyant fait une lecture spirituelle et non littérale du monde. Le monde visible cache alors des vérités divines, accessibles et révélées seulement à celui qui sait en interpréter les signes.

La triple fonction de l'image – instruire, remémorer et émouvoir – devient la norme dans les discours sur l'image à partir du XIII^e siècle², notamment sous la plume de Saint Thomas d'Aquin qui reprend la triade dans ses *Commentaires des Sentences*. Le résultat de cette légitimation de l'image comme autorité religieuse fut que la relation de l'homme à Dieu ne pouvait être pensée avant 1500 autrement que sur le mode du visuel, comme le souligne William A. Dyrness³.

En matière d'image dévotionnelle, la XXV^e session du Concile de Trente⁴ du 3 décembre 1563 établit les grands principes au sein de l'Église catholique. Le concile s'ouvre

¹ Le 31 octobre 1517, Martin Luther, alors moine catholique, publie ses 95 *Thèses* où il dénonce les dérives de l'Église catholique, parmi lesquelles le commerce des indulgences.

² Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 30.

³ « The medieval believer before 1500 took it for granted that the human relationship to God and the supernatural world was visually reflected and mediated through this visible order of things ». William A. Dyrness, *Reformed theology and visual culture : the Protestant imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 27.

⁴ Le Concile de Trente fut convoqué par le pape Paul III le 22 mai 1542 dans le contexte de la réforme protestante et comme réponse aux critiques soulevées par Martin Luther. Le Concile, qui comptera vingt-cinq sessions en tout, débuta le 13 décembre 1545 et se termina le 4 décembre 1563.

dans le contexte particulier qui voit Élisabeth I^{re} ordonner l'enlèvement de toutes les images catholiques dans les églises, alors que la Réforme protestante est déjà bien entamée. Contre la tendance iconoclaste, le Concile défend le principe de l'image comme représentation et médiation du sacré. La dimension didactique de l'image, déjà défendue par Grégoire le Grand¹, est réaffirmée dans un contexte où l'illettrisme est encore très répandu en Europe. Selon la doctrine tridentine, l'image jouera le rôle d'aide-mémoire pour « rafraîchir la mémoire [du peuple] des faveurs et des biens qu'il a reçus de Jésus-Christ, [...] les miracles que Dieu a gérés par les Saints, et les exemples salutaires qu'ils nous sont donnés [...] »². Si le Concile s'oppose fermement à l'iconoclasme, il prend également le soin de se défendre d'idolâtrie :

Qu'on n'expose aucunes fausses images qui puissent induire à quelque fausse doctrine, ou donnent occasion aux personnes grossières de tomber en quelque erreur dangereuse. Et s'il arrive quelquefois qu'on fasse faire quelques figures ou quelques tableaux des histoires ou événements contenus dans la Sainte Écriture, selon qu'on le trouvera expédient pour l'instruction du peuple, qui n'a pas la connaissance des lettres, on aura le soin de le bien instruire qu'on ne prétend pas par là représenter la divinité, comme si elle pouvait être aperçue par les yeux du corps, ou exprimée par les couleurs et les figures³.

Le Concile de Trente institue ce qu'Anne-Élisabeth Spica appelle « une véritable révolution copernicienne de l'image⁴ », car l'image visuelle, support matériel nécessaire, appelle à être dépassée pour atteindre l'idée figurée, sans rapport avec la représentation matérielle.

Pour les catholiques, l'enjeu de la définition et de la défense de la relation à l'image était d'autant plus nécessaire que le mystère de l'Incarnation et de la Rédemption passe par l'image. La figuration du divin par sa représentation matérielle est pour les catholiques une prérogative que Dieu a donné aux hommes, capables d'accueillir le divin. L'image devient finalement le meilleur moyen de figurer les mystères du monde par lesquels s'exprime le divin. Dès lors,

¹ C'est surtout à Grégoire I^{er} que l'on doit la légitimation de l'image en matière religieuse car il lui reconnut un rôle didactique dans la transmission de l'enseignement biblique. Dans une lettre à Serenus, évêque iconoclaste de Marseille, contre la destruction des images, Grégoire argumente en leur faveur : « L'image est utile dans l'église afin que ceux qui ignorent les lettres puissent du moins, en contemplant les murs, apprendre ce qu'ils ne peuvent pas lire dans les livres » (Lettre IX, 209). Cité dans : Pierre Riché, *Petite vie de Saint Grégoire le Grand : 540-604*, Paris, Desclée de Brouwer, 2013, p. 62.

² *Histoire du Concile de Trente*, cité dans : Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, op. cit., p. 122.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 124.

comme le note David J. Davis, pour les catholiques, la principale question n'est pas s'il faut ou non représenter Dieu mais comment¹.

La relation entre théologie et culture visuelle est profondément bouleversée et redéfinie par la Réforme protestante et ses tendances iconoclastes. Si l'iconoclasme fut pris au sens littéral par des groupes religieux tels que les puritains², les protestants plus modérés appellent à une réforme des images, plutôt qu'à leur destruction pure et simple. Les protestants ne condamnent pas tant les images en tant que telles mais bien le mauvais usage qui en est fait : pour eux en effet, c'est la capacité de l'image à émouvoir qui la rend dangereuse car elle conduit inmanquablement vers l'idolâtrie. Les théologiens réformateurs dénoncent ainsi l'usage abusif des images qui tend à confondre l'image-objet et sa dimension spirituelle³. Le principal danger consiste en effet dans l'usage superstitieux des images qui détournent le croyant d'une relation personnelle à Dieu.

La question de l'image religieuse n'opère pourtant pas une stricte division entre catholiques et protestants car tous les protestants ne rejettent pas l'image de façon catégorique, et les catholiques n'acceptent pas tout en matière de représentation divine. On peut donc souligner une gradation et des interpénétrations entre les différents groupes religieux qu'il convient de prendre en considération pour l'époque de la Renaissance. On constate ainsi que protestants et catholiques se rejoignent sur l'utilisation de l'image dévotionnelle puisque les deux obédiences partagent la même dialectique entre représentation et figuration du sacré. En créant le monde, Dieu l'a investi de signes, faisant ainsi de la Création une entreprise profondément emblématique⁴.

¹ David Jonathan Davis, *Seeing faith, printing pictures : religious identity during the English Reformation*, Leyde, Brill, 2013, p. 1.

² John Phillips rappelle que l'iconoclasme des puritains était essentiellement dû à leur refus de toute médiation matérielle avec le divin, au point qu'ils sont devenus un « type » lorsque l'on traite du thème de l'iconoclasme. John Phillips, *The reformation of images : destruction of art in England, 1535-1660*, Berkeley, University of California Press, 1973, pp. 6-7.

³ Thomas More conseille au croyant de dépasser la dimension matérielle et représentative de l'image : « [...] not fixing his final intent in the image but referring it further to the honour of the person that the image representeth, since that in such reverence done unto the image there is none honour withdrawn neither from God nor good man, but both the saint honoured in his images and God in his saint ». Thomas More, *Dialogue Concerning Tyndale* (1529), cité dans : *Ibidem*, p. 44.

⁴ Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, op. cit., p. 113.

4.2. *Image emblématique et figuration de Dieu*

Le contexte historique et doctrinal ainsi posé, on se rend aisément compte du potentiel du genre emblématique comme médium du texte sacré. Le paratexte biblique, les figures allégoriques, le langage symbolique, ainsi que la conjonction entre image et texte avaient de quoi séduire les Humanistes qui voulaient traiter de sujets religieux.

Dans l'adresse au lecteur de son recueil de 1635, *Emblems, Divine and Moral*, composé d'emblèmes catholiques adaptés aux croyances protestantes, Francis Quarles insiste sur la nature hiéroglyphique de la relation à Dieu :

Let not the tender Eye checke, to see the allusion to our blessed SAVIOUR figured, in these Types [...] why not presented so, as well to the eye, as to the eare ? Before the knowledge of letters, GOD was knowne by *Hieroglyphicks* ; And, indeed, what are the Heavens, the Earth, nay every Creature, but *Hieroglyphicks* and *Emblemes* of his Glory?¹

Dans cette conception, Dieu s'exprime par des symboles et des hiéroglyphes qu'il appartient aux hommes d'interpréter et de comprendre pour accéder à des vérités divines. « Il faut », écrit Anne-Élisabeth Spica, « déchiffrer les caractères divins imprimés à la surface du monde ; la mise en images symboliques le favorisera par le truchement des emblèmes² ». Les choses terrestres sont ainsi investies de sens spirituel, et sont donc porteuses de vérités sur le divin.

Pour les protestants, la symbolique développée dans les emblèmes n'était pas considérée comme une invention ou construction, mais simplement comme la redécouverte ou la révélation d'un langage symbolique existant³, thèse que véhiculait Joseph Hall par exemple dans ses sermons. Dans *The Imprese of God*, sermon prêché à la cour du roi Jacques entre 1611 et 1612 et imprimé à Londres en 1614, Joseph Hall avance la théorie de la Bible comme source des emblèmes. Hall exhorte donc non seulement les chrétiens à adopter un regard emblématique sur le monde mais aussi à assimiler les emblèmes dans leurs cœurs :

As it is said of God, *Dixit & factum est* ; So also *scripsit, & factum est* ; They [the emblems] shall be written holy, that is, they shall be made holy : Happy is it for us, tho we write no

¹ Francis Quarles, *Emblems, Divine and Moral*, *op. cit.*, p. A3.

² Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, *op. cit.*, p. 95.

³ « [The Protestants] reinforce the view of emblems as grounded in the divine order of things rather than simply in the conceits of human wit—that is, as symbols or allegories found, not made ». Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, *op. cit.*, p. 185.

new Emblems of our owne, if we can have this holy Imprese of God, written not in foreheads,
but in our hearts¹.

Pour Hall, les devises et emblèmes étant d'origine divine, ils sont d'autant plus légitimes :
« And as armes, and emblematical devises are thus ancient, and commendable ; so more directly
Posyes and words, whether for instruction, or distinction, are here warranted² ». Les emblèmes
sacrés sont donc porteurs de vérités divines car fondés sur la parole de Dieu³.

Si l'usage des images est légitimé dans le domaine dévotionnel, se pose la question de
la représentation du divin. Car si l'image est centrale pour penser la relation à Dieu⁴, comment
représenter Dieu inconnaissable et indicible sans tomber dans l'idolâtrie⁵ ?

Pour un emblémiste qui recourt à des images, représenter le divin relève d'un réel défi.
Deux choix se présentent devant lui : l'anthropomorphisme, entendu comme attribution de
caractéristiques humaines à des divinités, ou le symbolisme pour figurer le divin à partir
d'objets, d'images ou de signes.

L'anthropomorphisme, très présent dans l'Antiquité, est la tentative de représenter Dieu
en le comparant aux hommes et témoigne des limites de l'entendement humain. Saint Augustin
confesse à cet égard combien il est difficile de s'affranchir des images corporelles de Dieu :

Je m'évertuais à vous concevoir, moi, un homme, et quel homme ! vous, le grand, le seul, le
vrai Dieu. [...] Mon cœur élevait un cri violent contre tous mes fantômes, et je m'efforçais
de chasser d'un coup, loin du regard de mon esprit, la multitude d'images repoussantes qui
voltigeaient autour de moi. Mais à peine dissipée, voilà qu'en un clin d'œil elle se
rassemblait, m'approchait de nouveau, fondait sur mes yeux et les aveuglait. Sans vous prêter
une forme humaine, je ne pouvais pas cependant ne pas vous concevoir comme quelque

¹ Joseph Hall, « The Imprese of God », in *A Recollection of such Treaties as have bene heretofore severally
published and are nowe revised, corrected, augmented*, Londres, Samuel Macham, 1615, p. 657.

² *Ibidem*, p. 656.

³ Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, op. cit., p. 188.

⁴ Dès le premier Livre de la Genèse, l'image est centrale pour la définition du rapport entre Dieu et l'être humain,
créé à son image : « Puis Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance [...]. Dieu créa
l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il créa l'homme et la femme ». (Genèse 1 : 27-28). Par l'image,
l'homme cherche à restaurer sa parenté avec le divin qui fut entachée par le Pêché originel.

⁵ La suspicion des images dans la Bible apparaît dès le Décalogue (Exode 20 : 4-6) et Ésaïe met en garde contre
toute tentative de représentation de Dieu car les hommes risquent de tomber immanquablement dans l'idolâtrie :
« À qui me comparerez-vous, pour le faire mon égal ? À qui me ferez-vous ressembler, pour que nous soyons
semblables ? [...] Souvenez-vous de ce qui s'est passé dès les temps anciens ; Car je suis Dieu, et il n'y en a point
d'autre, Je suis Dieu, et nul n'est semblable à moi ». (Ésaïe 46 : 5-9)

chose de corporel, situé dans l'espace, soit immanent au monde, soit même répandu en dehors du monde à travers l'infini [...] ¹.

L'anthropomorphisme, s'il est à bannir, peut toutefois être l'un des moyens par lesquels Dieu se rend accessible aux hommes. C'est la thèse que défend, entre autres, Calvin dans son *Institution de la religion chrétienne* (1536) ² où il soutient que Dieu s'accommode de l'ignorance des hommes en se présentant à eux tel qu'ils peuvent l'appréhender, par des images familières et humaines, tout comme une nourrice imite le langage du petit enfant pour se faire comprendre de lui. Il est erroné néanmoins de penser que là se limite l'existence de Dieu car il est d'essence « infinie, éternelle et spirituelle » ³. Selon Rosario Assunto, les religions monothéistes tendent vers l'aniconisme et « plus cette règle est observée, moins la conception de la divinité est anthropomorphe » ⁴.

Peacham se fait l'écho de cet idéal aniconique dans son traité sur le dessin de 1606, *The art of drawing with a pen*, où il affirme que la représentation de Dieu ne fait pas partie des prérogatives des illustrateurs :

As I woulde have my scholler take his pleasure, so would I not have him buy it at too deer a rate [...], for there be some things that ought to be free from the pencill, as the picture of God the father : or (as I have seene) the whole Trinitie painted in a glasse window : which hee cannot do without artificiall blasphemy, and reviving from hell the old heresie of the Anthropomorphites who supposed God to be in the shape of an old man, sitting upon his throne in a white Robe, with a triple crowne on his head ⁵.

Dans la version augmentée et révisée du traité, parue la même année que *Minerva Britannia* (1612) sous le titre *Graphice*, Peacham insiste sur les limites de la représentation du divin en intitulant le troisième chapitre du Livre I : « A Painter not priviledged to draw what he list, the manifold abuses of painting : whether the picture of the Trinitie, of our Saviour Christ, according to his humanitie, the Images of the Saints and their passions : The signe of the Crosse

¹ Saint Augustin, *Les Confessions*, op. cit., liv. VII, chap. I, pp. 129-130.

² Le titre latin de l'ouvrage est : *Christianæ religionis institutio*.

³ Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, vol. 1, éd. Henri Chatelain et Jacques Pannier, Paris, Honoré Champion, 1911, p. 217.

⁴ R. Assunto, « Images and Iconoclasm », *Encyclopedia of World Art*, cité dans : David Freedberg, *Le pouvoir des images*, trad. Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 69.

⁵ Henry Peacham, *The art of drawing with the pen*, op. cit., pp. 8-9.

may be lawfully drawne or not, etc.¹ ». Peacham estime ainsi blasphématoire toute représentation anthropomorphique de la Sainte Trinité :

Touching the picture of the Trinitie, as commonly it is drawne, first God the Father like an olde man, betweene his knees Christ upon the Crosse, and over his head a Dove resembling the holy ghost, I hold it blasphemous, and utterly unlawfull, and whatsoever the Romane Catholicke thinke of it, both the Scripture, Councils, and fathers, nay many of the best Divines of their owne side are either utterly against it, by *Bellarmines* owne confession, or speake very slenderly, for it as tolerable by the Church, but no waies allowable by the word of God [...]².

Si Peacham rejette tout usage idéologique des images³, il reconnaît leur fonction historique et culturelle et s'oppose donc à leur destruction :

Beside the holy Scripture, these with many other be the arguments of our writers : whom *Bellarmino* after his manner answered severally. That pictures of these kindes may be drawne, and set up to draw the beholder *ad Historicum usum*, and not *ad cultum*, I hold them very lawfull and tolerable in the windowes of Churches and the private houses, and deserving not to bee beaten downe with that violence and furie as they have beene by our Puritanes in many places⁴.

Dans *Minerva Britanna*, Peacham fait une distinction entre les dieux païens, représentés sous forme anthropomorphique ou animale et le Dieu judéo-chrétien. Le Dieu biblique est mentionné vingt-neuf fois dans les épigrammes et pour figurer sa présence sans toutefois tomber dans l'idolâtrie et aller contre le dogme protestant de l'image sacrée, Peacham choisit les figures symboliques qui permettent d'aller au-delà de l'image matérielle et de révéler la présence de Dieu et la force de ses préceptes. La conception que Peacham se fait de l'image en matière dévotionnelle montre qu'il conçoit cette dernière comme un médium didactique qui permet d'activer la mémoire des textes sacrés et de participer à la conversion morale de ses lecteurs.

¹ Henry Peacham, *Graphice*, op. cit., liv. I, chap. III, p. 9.

² *Ibidem*, p. 10.

³ « Neither by any meanes may the picture of our Saviour, the Apostles and Martyrs of the Church be drawne to an Idolatrous use, or be set up in Churches to be worshipped ». *Ibidem*, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 12. Dans *The Truth of Our Times* (Londres, 1638), Peacham montre le destin funeste réservé aux destructeurs d'objets ou de lieux de cultes : « I never know any sacrilegious Vultur digest that which hee snatched from the Alter ; or any demolisher of Churches, or such as had converted them to prophane uses ; as turning them into Stables, Sheepcoats, (after the depopulation of the whole Town) thrive in their estates : and many of them have I knowne to have come to infamous and desperate ends, yea, being their owne executioners ». Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., p. 3.

L'écriture parabiblique du recueil, les métaphores, ainsi que les figures symboliques participent toutes ensemble à enseigner et à rendre visible la parole divine, mais aussi la présence de Dieu autrement caché. De ce point de vue, les emblèmes donnent corps à la parole de Dieu et apprennent à leur lecteur un art de regarder et de comprendre le monde comme système de signes à interpréter.

*
* *

Au terme de notre réflexion dans ce chapitre, il faut nous interroger sur le caractère sacré des emblèmes dans *Minerva Britanna*. Comment définir un emblème sacré ? Est-ce qu'un emblème est sacré parce qu'il puise dans les Écritures ? Ou bien est-ce que sa sacralité est fonction de l'intention de l'auteur ou encore de la lecture qui en est faite ?

Nous avons vu que Peacham, comme d'autres emblémistes d'obédiences différentes, puise dans un fonds biblique commun qui informe le recueil par des intertextes et des allusions scripturaires. C'est également dans les Écritures que Peacham trouve un certain nombre de métaphores qu'il décide de mettre en emblèmes, et la figuration de Dieu se fait toujours en accord avec le texte sacré. Si l'on considère les emblèmes analysés du point de vue de leur enseignement moral, on pourrait y déceler une dimension sacrée. En effet, Claude-François Ménéstrier, dans l'édition de 1684 de son *Art des emblèmes*, note que les emblèmes sacrés « sont ceux qui expriment des maximes Chrétiennes de Religion, ou nos Mysteres mêmes, de quelque nature que soient les figures, Naturelles ou Symboliques, Historiques, Poétiques, &c.¹ ». L'intention morale et didactique du recueil de Peacham peut plaider pour que l'on considère *Minerva Britanna* comme un recueil d'emblèmes sacrés dans la mesure où l'emblémiste délivre un message chrétien dans les emblèmes analysés et souhaite convertir son lecteur à la vertu.

Pour autant, si la dimension sacrée de quelques emblèmes apparaît très clairement, on ne peut pas aller jusqu'à affirmer que le recueil dans son ensemble est sacré, à l'inverse de ceux de Georgette de Montenay, de Francis Quarles ou de Henry Hawkins. Selon Michael Bath, *Minerva Britanna* est plutôt à classer dans la catégorie d'emblèmes moraux fondés sur les enseignements classiques et les thèmes humanistes parmi lesquels on trouve également les

¹ Claude-François Ménéstrier, *L'art des emblèmes*, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1684, p. 61.

livres de Thomas Palmer et Geoffrey Whitney¹. Barbara Kiefer Lewalski place également le recueil de Peacham dans la catégorie des emblèmes portant sur des sujets variés mais profondément moraux et chrétiens². Le recueil de Peacham est donc avant tout un ouvrage dans lequel l'auteur a choisi d'exprimer l'étendue de ses talents artistiques et littéraires, plutôt que de prendre position dans les débats et controverses théologiques de son temps.

La dialectique que nous avons mise en évidence entre représentation et figuration au cours de ce chapitre relève d'une conception plus générale de l'image. La représentation se rattache aux apparences et à la vision extérieure tandis que la figure relève de la vision intérieure qui s'impose comme vision vraie. Les emblèmes encouragent en effet le lecteur à dépasser la vision par les yeux du corps pour voir avec les yeux de l'esprit. Les emblèmes semblent être en cela le médium privilégié pour penser et accéder au transcendant et à l'invisible. Cette réforme de la vision trouve ses origines dans la méditation dévotionnelle qu'elle dépasse toutefois. Les enjeux de la réforme du regard dans le recueil sont tout autant moraux que poétiques, comme nous le montrons dans le chapitre 3.

¹ Michael Bath, *Speaking pictures*, *op. cit.*, p. 2.

² « One large category contains those general collections of discrete emblems on diverse subjects, which were given pervasive moral or Christian significance ». Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, *op. cit.*, p. 188. Nous reviendrons sur ce classement en conclusion de ce chapitre.

Chapitre 3 : Transcender le visible et réformer le voir

Dans ce chapitre, nous souhaitons interroger le recueil d’emblèmes du point de vue du lecteur. À quelle expérience de lecture les emblèmes dans *Minerva Britannia* donnent-ils lieu ? La lecture des emblèmes repose sur la dialectique entre représentation et figuration qui implique que le lecteur adapte son regard et dépasse ce qu’il voit sur la page pour chercher une vérité située au-delà. L’accommodation du regard que requièrent les emblèmes repose sur une lecture herméneutique propre à mettre au jour les sens cryptés dans les emblèmes.

La recherche du sens est une activité de l’esprit qui s’appuie sur une conception du monde. Pour voir les figures symboliques, le lecteur doit adapter son regard afin que, dépassant la vision de l’œil physique, il puisse avoir accès à des vérités de nature morale. Réforme du regard et conversion morale sont ainsi intimement liées dans l’exercice de lecture.

1. Dépasser la représentation pour accéder au sens caché des emblèmes

Dès le frontispice du recueil, vision et jeux d’optiques sont au premier plan. Le *motto* « *mente videbor* », écrit à l’envers, nécessite un miroir pour être lu et annonce d’emblée une lecture du recueil qui sera sur le mode de l’opaque, de l’obscurcissement de la vue et où le sens véritable n’est pas donné mais est à chercher. Les nombreuses invitations à voir (« Lo, look, behold, see ») dans le recueil, ne font appel aux yeux du corps que pour mieux voir avec les yeux de l’esprit, seul capable de donner accès à la vision vraie.

1.1. Symbolique et mémoire au cœur de l’entreprise de décryptage du sens

Pour un lecteur, ce qui attire en premier lieu le regard c’est l’image, placée chez Peacham de façon conventionnelle¹, au centre de la page. L’attraction de l’image s’apparente à

¹ Tous les recueils d’emblèmes n’adoptent pas cette centralité de l’image dans un système tripartite vertical – *motto*, image et glose. À titre d’exemple, les emblèmes de La Perrière dans son *Théâtre des Bons Engins* (1539) sont des diptyques, organisés entre une image sur le feuillet gauche et une glose sur le feuillet de droite.

une pulsion d'ordre scopique¹ qui séduit l'œil et relève d'une *captatio benevolentiae*². L'image joue le rôle d'intermédiaire pour atteindre des vérités cryptées au-delà de la représentation. Les images résistent à la compréhension en raison du procédé de figuration mis en œuvre par l'emblémiste et invitent le lecteur à voir au-delà de ce qui est montré, car le message est avant tout de nature éthique et non esthétique.

Le poème de William Segar, situé dans les pages introductives du recueil où sont rassemblés plusieurs panégyriques à la gloire de Peacham³, présente le mode de lecture du recueil grâce à la dialectique entre l'œil du corps et l'œil de l'esprit⁴ :

All eies behold, and yet not all alike,
Effects, and defects, both are in the eie,
As when an obiect gainst the eie doth strike,
Th'imagination straightwaies doth implie
Shapes, or what else the object doth present,
Weaker or stronger, as the sight is bent.

Within the minde two eies there are have sight,
To judge of thinges interior having sence ;
Foresight, and Insight, Judgment makes them bright,
And most perspicuous through intelligence.
Foresight, foreseeeth harmes, that may ensue :
Insight, doth yield to reason what is due.

Then let not men deem all with corporal ei'ne
Eies may deluded be by false illusions :
Eies may be partial, eiesight may decline
By weakness, age, or by abusions.
Pride, envie, folly, may the sight pervert,
And make the eie transgresse against the heart.

With outward eye'n first view, and mark this booke,
Variety of obiects much will please ;
With inward ei'ne then on the matter looke,
Foresee the Authors care, and little ease
T'invent, t'imprint, and publish for delight,

¹ Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud identifie dans le plaisir de regarder une pulsion du regard, une pulsion scopique – *Schaulust* – qui est au fondement de l'activité sexuelle infantile. L'œil y devient alors une zone érogène, associé au plaisir. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 2014.

² François Lecercle, « Image et méditation : sur quelques recueils de méditations illustrés de la fin du XVI^e siècle », in *La Méditation en prose à la Renaissance*, op. cit., p. 50.

³ Voir notre analyse de ces poèmes dans le chapitre 2 de la troisième partie de notre thèse.

⁴ Le poème de William Segar fait écho au frontispice et au *motto* « mente videbor », « je serai vu par l'esprit ou l'intelligence », au point qu'il pourrait être considéré comme l'épigramme de l'emblème présent sur le frontispice.

And for reward but craves your good insight.

Peacham my friend, I must confess to thee,
My Insight is but weak ; such as it is,
I verdict thus, no better worke I see
Of this same kinde, nothing I finde amisse,
If any fault there be, it is not thine,
The fault shall rest in mens imperfect ei'ne.

Segar oppose deux sortes de visions : la vision par l'œil physique, nécessairement trompeuse, et la vision par l'œil spirituel, la seule qui puisse donner à voir des vérités intangibles et spirituelles. L'œil physique peut faillir, vieillir et nous tromper, tandis que l'œil de l'esprit, devient plus affiné à mesure qu'il s'exerce.

Pour lire les emblèmes, Segar conseille donc au lecteur d'adapter son regard et de procéder par étapes : la première consiste à apprécier les emblèmes avec l'œil physique qui ravira le lecteur, mais ce plaisir esthétique ne peut donner lieu qu'à une lecture de surface, tandis que considérer les emblèmes avec l'œil de l'esprit permet au lecteur d'accéder aux idées figurées dans le recueil. Segar semble ainsi regretter une lecture qui ne verrait que le côté ludique et plaisant des emblèmes, sans aller au-delà de la chose représentée : « craves your good insight ».

Le poème de Segar se clôt par une louange au talent de Peacham, arguant que toute imperfection du recueil est dans l'œil de celui qui regarde et non dans l'œuvre elle-même – lieu commun qu'exprimait déjà Ben Jonson à propos du recueil de Nicholas Breton, *Melancholike Humours* (Londres, 1600) :

Looke here on Bretons Worke, the master print :
Where, such perfections to the life doe rise ;
If they seeme wry, to such as looke asquint,
The fault's not in the object, but their eyes¹.

Le sens des emblèmes n'est donc pas donné par l'auteur, il est à construire par le lecteur qui devra apprendre à transcender la structure morcelée sur la page, entre *motto*, *pictura*, épigramme et parfois paratexte, pour voir émerger, grâce à un travail de l'esprit, un ou des sens.

Le sens opaque des images ne peut donc être révélé que par une lecture active qui requiert une confrontation régulière avec la glose. La compréhension du sens mobilise

¹ Cité dans : Jane Partner, *Poetry and vision in early modern England*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 6.

également les connaissances du lecteur des sources antiques, patristiques et bibliques qui résonnent dans les images.

Le passage de la représentation à la figuration est assuré en premier lieu par la symbolique, car les personnages et les motifs sur les *picturae* sont dotés de significations à chercher au-delà de la gravure. Lorsque le lecteur voit par exemple un lion rampant sur la *pictura*, il doit comprendre qu'il est le symbole héraldique de l'Écosse et de l'Angleterre dans *Sic pacem habemus* (11), comme le signale la note marginale « Scilicet Anglicus et Scotius ». Dans le recueil, le lion est également le symbole de la force, qu'elle soit celle des rois comme dans *Innocentia muninem tutissimum* (91), ou celle des hommes en général qui se distinguent par leur caractère impétueux dans *Dies et ingenium* (32), ou bien par leur force morale dans *His servire* (20) et *Arbiter ipse mei* (82).

La lecture symbolique des images est encouragée par la glose qui indique généralement les sens qu'il faut voir au-delà de la représentation sur la gravure. L'emblème *His servire* (20), (Figure 112), est un exemple pertinent à cet égard. Sur la *pictura* sont assemblés plusieurs éléments à première vue hétéroclites : une main gantée tient une épée sur laquelle est posée en équilibre une couronne de laurier. Les trois éléments sont placés sur un autel gardé par un lion. Le sens de la mise en lien des éléments est explicité par la glose : la main gantée, l'épée et la couronne de laurier sont les symboles de la vertu de piété : « (Whereon of Virtue are the Symboles plac't) » et « by th'Altar Pietie is ment, / Thus, whereupon is virtue seated sure ». La main gantée tenant une épée figure Lord Henry Howard, comte de Northampton (1540-1614), à qui l'emblème est dédié, comme protecteur de la piété (« Which thou protectest with deare cherishment »), ce qui lui vaudra d'être honoré même après sa mort, comme le suggère le laurier. Le monument central peut donc être compris comme un autel érigé en hommage au comte de Northampton ou comme une pierre tombale dont l'épithaphe, « Deo opt max »¹, entend graver dans les mémoires la vertu d'un grand homme qui, gardée par le lion, figure de vigilance, ne souffrira ni des affres du temps, ni de ceux de l'envie.

¹ « Deo optimo max », abrégé parfois avec le signe « D.O.M », est une locution latine d'origine païenne qui signifie « À Dieu très bon, très grand », souvent inscrite sur les tombes.

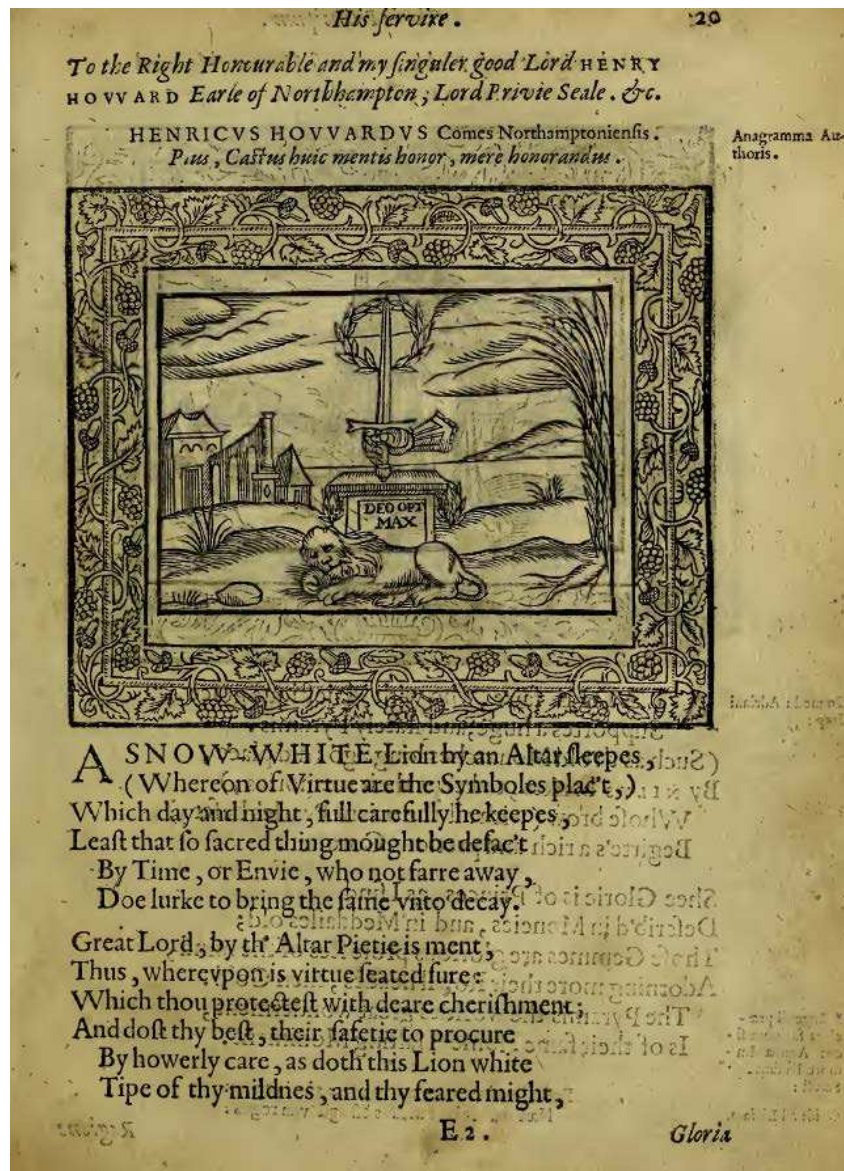


Figure 112 *His servise*, Livre I, 20

Comme le prouve cet exemple, sans le secours de la glose, la *pictura* resterait opaque. Pour faire émerger le sens figuré des éléments représentés, le lecteur doit engager un tête-à-tête permanent entre l'image et le texte de l'emblème, mais il lui faut aussi fréquemment initier un dialogue entre l'emblème et d'autres textes qui ont contribué à en informer la composition¹.

L'emblème *Virtus Romana et antiqua* (36), (Figure 113), présente un personnage masculin, enveloppé d'une peau de lion et tenant trois objets ronds dans la main droite et une

¹ Nous développons la question de l'intertextualité plus avant dans le premier chapitre de la troisième partie de notre thèse.

massue dans la main gauche. Grâce à la glose, le lecteur comprend que le personnage figure Hercule après l'accomplissement du onzième de ses travaux qui consistait à rapporter les pommes d'or du jardin des Hespérides.

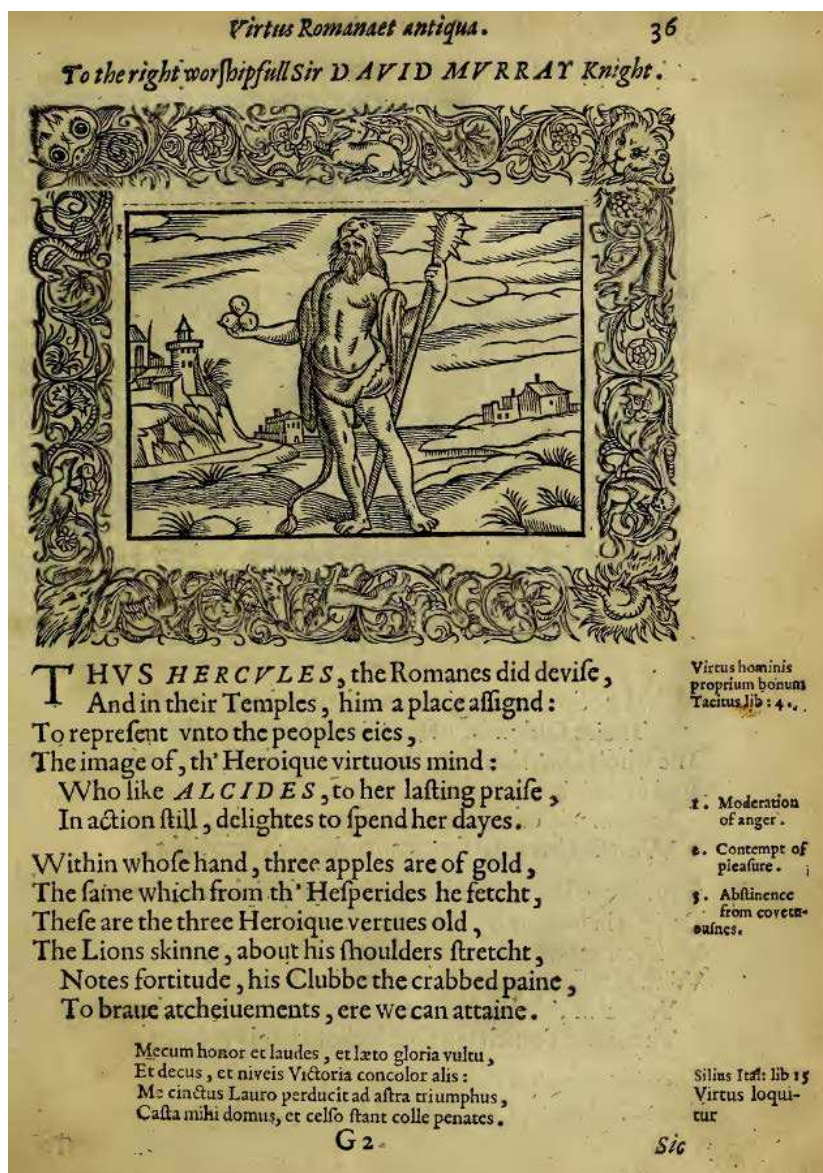


Figure 113 *Virtus Romana et antiqua*, Livre I, 36

La dimension symbolique de la *pictura* est explicitée dans la glose qui fait d'Hercule la figure de l'esprit héroïque et vertueux, bien que Peacham semble confondre représentation et figuration dans la première strophe de l'épigramme :

THUS HERCVLES, the Romanes did devise,
And in their Temples, him a place assignd :
To represent unto the peoples eies,
The image of, th' Heroique virtuous mind

Who like ALCIDES, to her lasting praise,
In action still, delightes to spend her dayes.

Le sens des autres éléments sur l'image est également donné par l'énonciateur : les trois pommes d'or figurent les trois vertus antiques, comme explicité en note marginale : « 1. Moderation of anger. 2. Contempt of pleasure. 3. Abstinence from covetuousness ». La peau du lion est symbole de courage et la massue, de l'effort pénible requis pour accomplir sa tâche.

Si l'énonciateur adopte une démarche didactique dans la glose pour expliciter les figures symboliques de la *pictura*, il s'appuie également sur les connaissances que le lecteur possède des textes de l'Antiquité. Le mythe des travaux d'Hercule, d'origine grecque, est notamment raconté par Diodore de Sicile au Livre IV de son *Histoire Universelle*¹, mais apparaît également dans l'*Illiad*e et l'*Odyssée* d'Homère ou encore dans la *Théogonie* d'Hésiode. Fort de sa lecture du récit mythique, le lecteur peut comprendre l'association symbolique entre la peau de lion et le courage, car celle-ci fait référence au premier des douze travaux qui lui fut ordonné par Eurysthée : apporter la peau du Lion de Némée, animal féroce qui utilisait les femmes captives dans sa tanière pour leurrer les guerriers et les dévorer. Le combat d'Hercule contre le Lion de Némée se fit à grande peine puisque ni les flèches, ni l'épée ne lui furent d'aucun secours. Il réussit à assommer l'animal avec sa massue et parvint enfin à le tuer à mains nues, en l'étouffant et en lui brisant la mâchoire. Combattre le Lion de Némée, craint de tous, demanda effectivement de grands efforts et beaucoup de courage à Hercule, expliquant ainsi la symbolique de la peau et de la massue dans l'emblème de Peacham. La remémoration des sources antiques s'avère nécessaire pour faire une lecture symbolique de l'emblème.

Toutefois, la connaissance des seules sources mythologiques n'assure pas au lecteur de saisir tout le sens de l'emblème. Le lecteur doit aussi mobiliser sa lecture des ouvrages des mythographes et des dictionnaires symboliques parus à la Renaissance. Ainsi, pour comprendre l'interprétation morale des trois pommes d'or, il convient de se pencher sur l'*Iconologia* de Ripa. Dans sa personification de *Fortezza*, Ripa utilise le récit d'Hercule pour faire du personnage l'incarnation des vertus de modération, de générosité et de tempérance. Dans sa

¹ *Histoire Universelle de Diodore de Sicile*, vol. 2, trad. M. l'Abbé Terrasson, Paris, De Bure Frères, 1757, liv. IV, pp. 18-60.

traduction du texte italien, Baudoin les rassemble sous le titre plus général de « vertu héroïque » :

La principale [représentation de la vertu héroïque] est celle d'un Hercule vestu de la peau d'un lion, & qui d'une main s'appuie sur sa massuë, tenant de l'autre trois pommes d'or. Ces pommes cueillies au jardin des Hesperides, comprennent ensemble les trois Vertus héroïques attribuées à ce dompteur de monstres, à sçavoir la moderation de la colere, la haine conceuë contre l'avarice, & le mépris des voluptez, par qui les hommes se laissent charmer¹.

Ripa lui-même s'inspire de la signification que Valeriano attribue à l'épisode des pommes du jardin des Hespérides². C'est donc toute une tradition herméneutique qui est contenue dans l'emblème de Peacham et qui requiert d'être mobilisée par le lecteur au moment où celui-ci déchiffre l'image et le texte.

Par le processus de remémoration, le lecteur de l'emblème *Virtus Romana et antiqua* (36) mobilise son savoir et comprend que l'image représentée n'est que la première étape vers une vérité située au-delà de ce qui est gravé. L'image est agissante car elle invite le lecteur à voir une vérité intangible d'ordre éthique. La figure d'Hercule, représentée dans les temples romains comme le note la glose, avait donc pour but de mettre sous les yeux des fidèles l'incarnation même de la vertu afin qu'en la voyant, ils la reconnaissent et se convertissent.

Aux sources mythologiques et iconologiques que nous venons de mettre en évidence, s'ajoute le texte biblique dont la lecture doit également être mise au profit de l'émergence du sens des emblèmes. Nous avons étudié plusieurs occurrences des intertextes bibliques dans le chapitre précédent, nous n'en rappellerons ici que quelques exemples. La présence du cerf et de la source coulant de la montagne dans l'emblème *Zelus in Deum* (170) ne prend sens qu'en mobilisant le Psaume 42 : 1-2³ qui fait du cerf cherchant à s'abreuver le symbole de l'âme assoiffée de Dieu. Le cerf n'est pas glosé dans l'épigramme mais directement identifié par le lecteur comme figure du cœur débordant d'amour pour Dieu :

¹ Cesare Ripa, *Iconologie*, *op. cit.*, part. II, p. 102

² « Quant à Hercules, nous avons dict du commencement que sa statue est au Capitole en cuivre, laquelle est fort bien faite, avec la despouille du lion, & la massue, & laquelle tient en la main gauche trois pommes, lesquelles remarquent les trois vertus plus excellentes qui sont en luy, l'une la moderation d'ire & courroux, l'autre se garder d'avarice, la troisieme le mespris des plaisirs & voluptez ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, *op. cit.*, liv. LIV, chap. XII, p. 484.

³ « Comme une biche [ou cerf selon les traductions] soupire après des courants d'eau, Ainsi mon âme soupire après toi, ô Dieu ! Mon âme a soif de Dieu, du Dieu vivant : Quand irai-je et paraîtrai-je devant la face de Dieu ? ».

And as the Hart embos't, doth long to tast
The pearly-trickling streame, or Christall fount,
Even so the soule, by Sinne pursu'de and chas'd,
Thee, thee, (oh Lord) desires, who dost surmount
All treasures, pleasures, which we here possesse,
The summe and substance, of our happines.

De la même façon, l'image du livre ailé survolant une ville en feu sur la *pictura* de *Vindicta Divina* (140) ne devient lisible qu'à la lumière de l'Épître de Zacharie 5 : 1-4 qui fait du livre le symbole de la malédiction de Dieu qui se répand sur les parjures.

En puisant aux sources mythologiques, iconologiques, mythographiques et bibliques, l'emblémiste construit la symbolique de l'emblème en cryptant l'image. De son côté, le lecteur, pour déchiffrer le sens caché de la représentation et avoir accès aux figures symboliques, doit faire appel à la mémoire des textes lus pour mettre au jour les sources qui ont informé la *pictura*. L'image devient ainsi lisible et se meut en véritable rhétorique silencieuse¹, selon la formule de Marc Fumaroli.

L'instruction morale se fait donc par le regard et Claude Paradin, dans la préface de ses *Devises héroïques*, considère l'emblématique comme un médium privilégié à cet égard :

[...] comme l'Egyptien s'aydoit à exprimer son intention, par ses lettres Hieroglifiques : quasi par mesme moyen, se pourra ayder le vulgaire à connoitre & aymer la Vertu, joint que davantage y pourra voir certaines petites Scholies sus icelles : selon la capacité de leur conjecture².

Voir la vertu figurée, c'est déjà entamer la réforme de l'âme pour s'éloigner du vice, comme le suggère Claude-François Ménéstrier dans son *Art des Emblèmes* (1684) :

L'art des Emblèmes [...] est l'artifice dont se sert la Poésie pour gagner l'Esprit par les yeux, employant les secours de la Peinture pour persuader les veritez qui sont propres à regler les mœurs, & ces maximes importantes pour la conduite des hommes, qui font le bonheur des Estats, et la sureté du repos public³.

Pour que le message éthique puisse émerger, les emblèmes requièrent une lecture attentive car le lecteur doit s'arrêter sur l'image, la regarder et mettre au jour le discours figuratif qu'elle contient. L'image invite à une lecture qui stratifie les savoirs, elle requiert donc un temps

¹ Marc Fumaroli, *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2008, « *Muta eloquentia* : La vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin », pp. 189-231.

² Claude Paradin, *Devises héroïques*, *op. cit.*, p. 5.

³ Claude-François Ménéstrier, *L'art des emblèmes*, *op. cit.*, pp. 5-6.

qui, comme le rappellent Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé, « n'[est] pas seulement l'instant de sa contemplation, apparenté à la vision mystique, mais un temps chargé d'une mémoire visuelle qui vient se déposer sur l'image, faisant de celle-ci un lieu de mémoire [...] »¹.

L'emblématique est en cela symptomatique de la « mutation des arts de mémoire »². L'*ars memoriae* antique, outil d'apprentissage des discours de rhétorique par une image ou figure mnémotechnique, connaît une évolution³ de ses figures sous l'influence d'Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin. Moralisées, ces figures deviennent un véritable guide iconologique pour le chrétien sur le chemin des vices et des vertus. Cette métamorphose fait glisser l'art de la mémoire de la rhétorique à l'éthique et s'accompagne d'une redéfinition de l'image devenue symbole d'une vérité qui transcende le réel et le tangible.

C'est seulement en s'attardant sur l'image et en adaptant son regard que le lecteur/observateur peut opérer la transition vers la dimension symbolique des images et voir ce qui, au premier coup d'œil, lui avait échappé.

1.2. *Faire parler l'image muette*

La dialectique entre voilement et dévoilement rappelle la seconde règle que Paolo Giovio établit pour l'art des devises et que résume Claude-François Ménestrier dans sa *Philosophie des Images* (Paris, 1682) : il faut que la devise « ne soyt ny si obscure, qu'elle ait besoin d'une sibille pour l'interpreter ; ny si claire que chacun puisse aisement concevoir »⁴. Pour faire parler cette « parleuse muette »⁵ qu'est l'image, le lecteur doit donc jouer un rôle actif. L'herméneutique se présente comme voie d'accès aux vérités figurées dans les emblèmes.

La lecture attentive des images dote de sens symbolique tous les éléments représentés, qu'ils soient situés au premier plan ou à l'arrière-plan. Parmi les motifs récurrents sur les

¹ Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni-Bruslé, *Emblemata sacra : rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, op. cit., p. 14.

² Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, op. cit., p. 107.

³ Frances Yates parle d'une « transformation », ou encore d'une « métamorphose » des arts de la mémoire au Moyen-Âge. Frances A. Yates, *The art of memory*, Londres ; New York, Routledge, 1999, p. 77.

⁴ Claude-François Ménestrier, *La Philosophie des Images*, Paris, Robert J. B. de la Caille, p. 2.

⁵ Claude-François Ménestrier, *L'art des emblèmes*, op. cit., p. 1.

picturæ on trouve des étendues d'eau, tantôt calmes, tantôt agitées, ainsi que des bateaux. Ces motifs, pas toujours explicités dans la glose, mobilisent les connaissances du lecteur et l'invitent à se pencher sur leur signification, là où le texte n'en dit rien.

La mer agitée apparaît notamment en lien avec la topique de l'esprit constant. La *pictura* de l'emblème *Ni undas ni vientos* (60), (Figure 114), représente un arbre au bord d'une mer turbulente, malmené par le souffle d'une figure angélique située dans le coin droit de l'image. L'arbre allégorise l'esprit qui résiste vaillamment aux vents de l'infortune et de l'opinion, figurés par le courroux des flots.

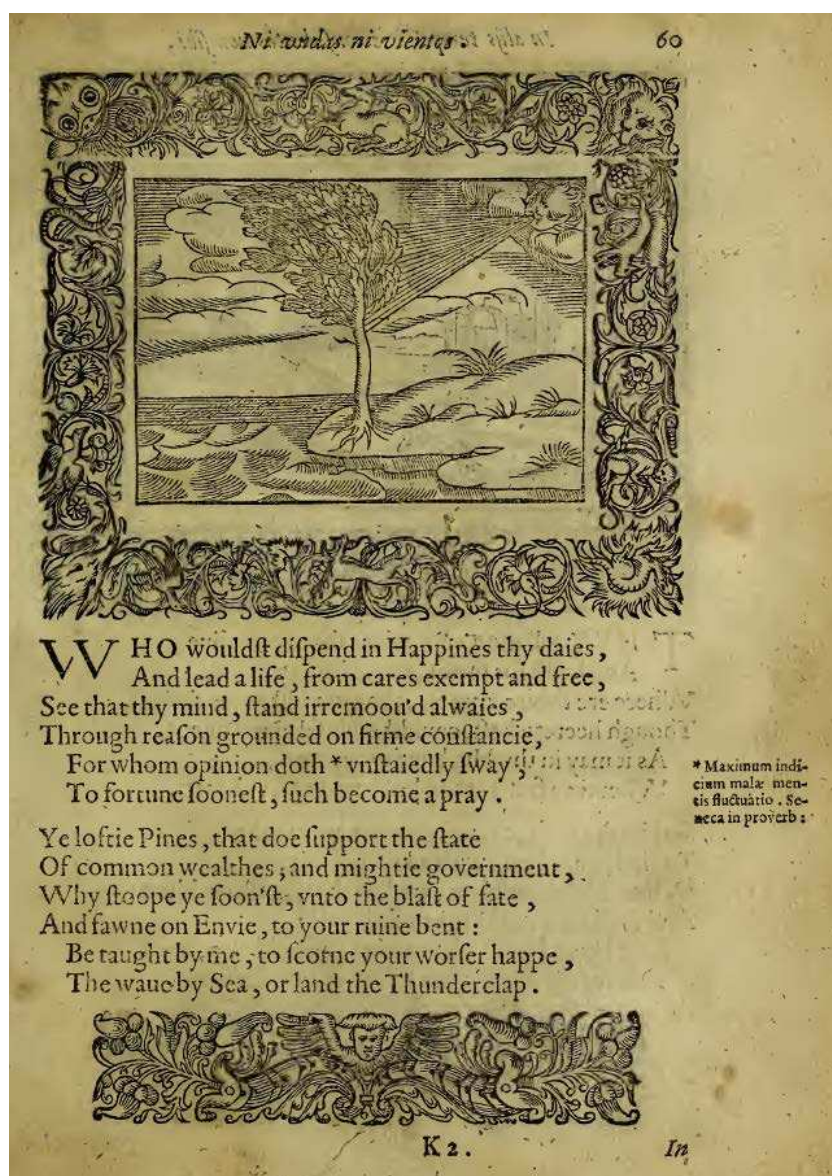


Figure 114 *Ni undas ni vientos*, Livre I, 60

De la même façon, *Nec igne, nec unda* (158), (Figure 115), présente les épreuves de l'esprit constant au moyen d'un rocher situé au milieu d'une mer tempétueuse et contre lequel vient s'écraser un navire en feu. La première strophe de l'épigramme identifie le rocher comme la figure de l'esprit constant, infailible en toute circonstance. L'accumulation de tournures négatives ainsi que la gradation des tourments que doit endurer le rocher – « shower, bitter storme, Joves sharpe-lightening » – font de la constance une force à toute épreuve.

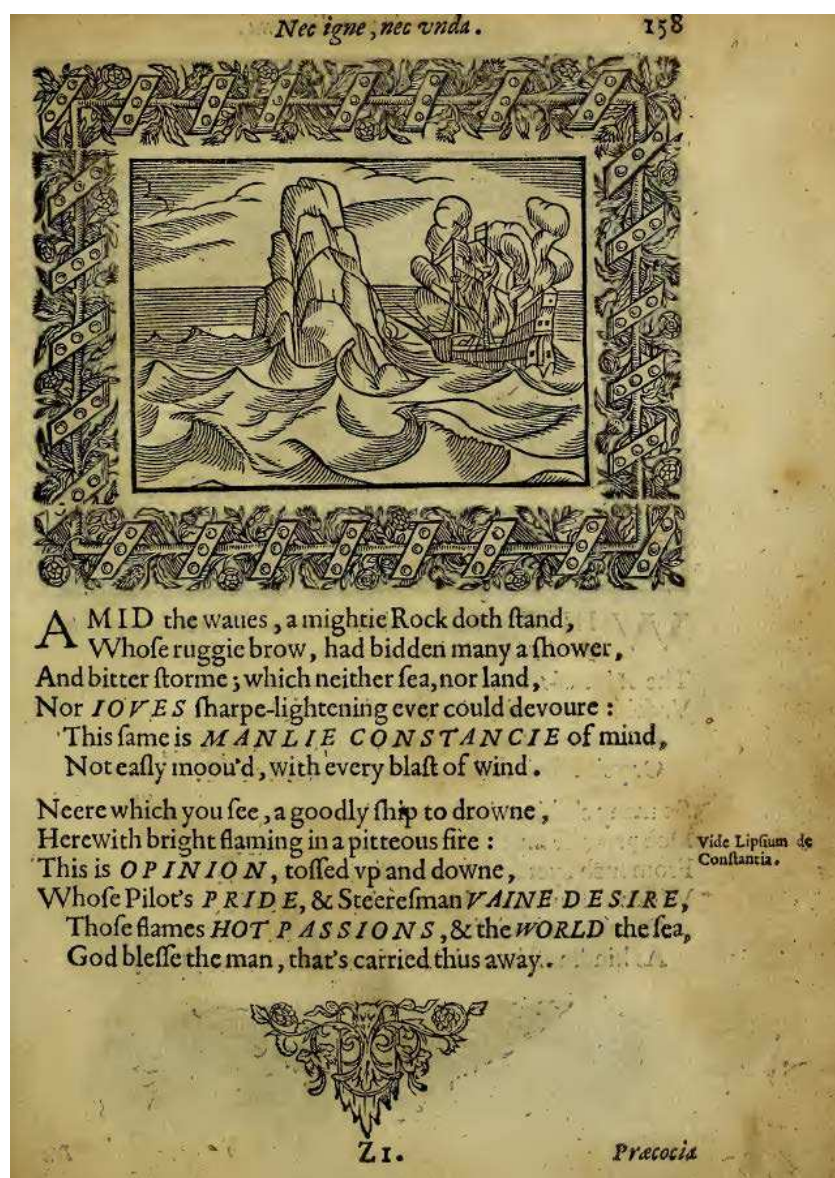


Figure 115 *Nec igne, nec unda*, Livre II, 158

Dans la deuxième strophe de *Nec igne, nec unda*, le bateau, naviguant sur une mer tumultueuse et sur le point de sombrer, figure l'esprit conduit par ses passions et les opinions. Une note paratextuelle renvoie au *Traité de la Constance* de Juste Lipse qui utilise la métaphore

du navire pour dire l'âme agitée par l'opinion : « Comme un navire vide et désemparé est le jouet des vents sur les mers, ainsi notre âme est vacillante en nous, tant que nous ne l'avons pas rendue stable par le poids et le lest de la Raison¹ ».

La mer houleuse figure donc les forces qui peuvent déstabiliser l'esprit. Dans *Nisi desuper* (1), les embarcations malmenées par les vagues sur la gravure pourraient dès lors renvoyer à ceux qui mettent en doute le choix de Dieu qui a placé le roi Jacques à la tête du royaume.

Le topos de la mer courroucée est un lieu commun d'origine biblique qui revient dans plusieurs recueils d'emblèmes² et figure les différentes tribulations que doit endurer le chrétien pour faire preuve de foi. Par les eaux agitées, l'emblémiste met sous les yeux du lecteur l'image de son âme vacillant au gré des corruptions de son cœur.

À l'opposé, les étendues d'eaux calmes symbolisent l'esprit constant en accord avec les préceptes divins. La constance se mesure par l'immobilité et la régularité de son cœur. Cette image apparaît dans *Sine refluxu* (27) où l'esprit constant est figuré par la mer Caspienne, mer fermée qui n'est pas soumise au mouvement du flux et du reflux. Sur la *pictura* de l'emblème *His ornari aut mori* (23), la nef naviguant sur une eau calme peut être le pendant visuel de l'esprit vaillant et sage que décrit la glose :

His meaning was, his mind he would apply
By die desert, to challenge each, his prize :
And rather choose a thousand times to die,
Then not be learned, valiant, and wise.

La *pictura* d'*Ex avaritia bellum* (104) reprend la même topique de l'esprit constant associé à une barque voguant sur des eaux tranquilles :

When sober mindes, from such contention cease :
And seeke no more, then quiet and content,
With those good blessings, which the Lord hath sent.

¹ Mason Tung ne réussit pas à identifier la source de l'allusion de Peacham. Elle est en réalité une référence au Livre I, chapitre V du *Traité de la Constance*. Juste Lipse, *Traité de la constance*, op. cit., p. 159.

² Alison Adams analyse plusieurs exemples de ce topos chez Georgette de Montenay. Voir : Alison Adams, *Webs of allusion : French Protestant emblem books of the sixteenth century*, op. cit., p. 35 et suivantes.

Les bateaux s'approchant du rivage, comme attirés par la lumière du cierge allumé dans *Undique flamma* (52), peuvent également être interprétés comme l'âme voguant vers la vertu.

Dans l'emblème *Eternitas* (141), déjà analysé au chapitre 2 de cette partie, c'est sur une mer absolument calme que trois embarcations sont représentées. L'éternité est présentée sous les traits d'une femme aux cheveux longs dont les membres inférieurs forment un cercle parfait au-dessus de sa tête. Elle tient deux sphères d'or dans les mains. La personnification de l'Éternité est empruntée à l'*Iconologia* de Ripa¹, mais Peacham choisit de l'inscrire dans un paysage maritime en ajoutant trois nacelles qui semblent montrer une certaine progression : le bateau à gauche de la *pictura* est une simple barque, celui du milieu a un mât, tandis que celui à droite est un navire à trois mâts. Les quatre mâts présentent un point commun : ils sont tous en forme de croix et invitent à être lus à la lumière du texte biblique. Dans la Bible et surtout dans le Nouveau Testament, la barque est symbolique de l'Église du Christ. Dans l'Évangile de Marc 6 : 32², c'est ainsi dans une barque que Jésus livre ses enseignements aux apôtres, tout comme dans l'Évangile de Matthieu 13 : 2³.

Si les nefes figurent l'Église et les chrétiens, on peut concevoir alors qu'elles figurent également le pèlerinage de l'âme, cherchant le réconfort auprès de l'Éternel selon l'analogie développée par Jean Chrysostome et à laquelle renvoie l'épigramme de l'emblème *Vita tota dies unus* (80) :

Wherefore our life's resembled to a shippe,
Which passeth on, though we doe what we please [...].

Dans la première homélie de son *Commentaire sur l'Évangile de Saint Jean*, Jean Chrysostome présente la mort comme un voyage que le chrétien doit préparer à la façon du marchand qui prépare son navire avant d'appareiller. Le voyage de l'âme vers le ciel sera d'autant plus heureux que le navire aura le Christ pour timonier, écrit Jean Chrysostome :

Ne le voyez-vous pas, mes frères, qu'il ne faut que la seule volonté ? Non point cette volonté banale qui ne fait défaut à personne, mais une volonté ferme et vigilante. Je le sais fort bien : il n'y a personne qui ne veuille aller promptement au ciel ; mais c'est par les œuvres qu'il faut montrer sa volonté. Le marchand qui veut s'enrichir, ne se contente pas d'en avoir la

¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, op. cit., p. 140.

² « Ils [Jésus et ses Apôtres] partirent donc dans une barque, pour aller à l'écart dans un lieu désert ».

³ « Une grande foule s'étant assemblée auprès de lui [de Jésus], il monta dans une barque, et il s'assit. Toute la foule se tenait sur le rivage ».

pensée et la volonté, mais il fait construire un vaisseau, il engage des matelots, prend un bon pilote, équipe son vaisseau de toutes choses, il emprunte de l'argent, traverse les flots, il va dans les pays étrangers, il s'expose à beaucoup de périls, et souffre tous les maux que connaissent ceux qui ont coutume d'aller sur mer. C'est de cette manière que nous devons faire connaître notre volonté. Nous avons aussi nous-mêmes à naviguer, non d'une terre à une autre, mais de la terre au ciel. Préparons donc nos âmes à cette navigation, afin qu'elle nous conduise au ciel : pourvoyons-nous de matelots obéissants et d'un bon navire, si nous ne voulons être en butte aux périls, aux naufrages du monde, ou être emportés par le vent de l'orgueil ; si nous voulons être alertes et dispos. Que si nous nous pourvoyons ainsi d'un navire, d'un pilote et de nautoniers, notre navigation sera heureuse, nous obtiendrons le secours du Fils de Dieu, ce vrai pilote, qui ne permettra pas que notre esquif soit submergé, mais qui, au fort des plus terribles orages, commandera aux vents et à la mer et fera succéder un grand calme à la tempête¹.

En somme, la lecture attentive des images informée par les textes lus permet de mettre au jour le sens symbolique dont les motifs iconographiques sont chargés. En adaptant son regard, le lecteur peut voir (ici dans l'image du bateau) le reflet de la pérégrination de son existence, tantôt sur des eaux troubles, tantôt sur des étendues calmes, en attendant de rejoindre le Royaume du Christ.

Une lecture attentive des emblèmes révèle de surcroît que la symbolique des barques n'est pas seulement biblique mais s'impose également comme figure de la création du recueil lui-même. Dans la première strophe du poème liminaire de la deuxième partie de *Minerva Britanna*, l'emblémiste utilise la métaphore de la traversée pour signifier les errances de l'emblémiste et celles de sa Muse :

The Author to his Muse.

NOW strike wee Saile, and throw aside our oare,
My wearie Muse, the worst is well nie past :
And take a while, our pleasure on the shore,
Recounting what wee overcame at last :
To what deepe danger were our fortunes cast :
What Rocks, the greatest, & unknowen shelves,
We dar'd to touch, and yet did save our selves.

La première partie du recueil se présente ainsi comme un voyage sur une mer tumultueuse après lequel l'auteur et sa Muse trouvent un peu de repos sur le rivage avant de s'embarquer pour la deuxième partie de *Minerva Britanna*. Les nombreuses barques représentées dans le recueil

¹ Saint Jean Chrysostome, *Œuvres complètes*, vol. 8, trad. M. Jeannin, Bar-le-Duc, Guérin et Cie, 1865, p. 103.

semblent donc renvoyer tant aux pérégrinations de l'âme qu'au périple de l'auteur dans la composition de son recueil.

Si l'écriture du recueil est présentée comme un voyage, on peut alors suggérer que la lecture même du recueil s'apparente à une traversée dans laquelle s'embarque le lecteur au seuil de l'ouvrage. Le voyage commence sur des eaux troubles (*Nisi desuper*, 1), puis s'arrête un bref instant au seuil du deuxième livre et, à mesure que le lecteur avance dans le recueil, les eaux se font plus calmes (*Aula*, 206) et les nuages se dispersent dans la conclusion de l'auteur :

AS then the Skie, was calme and faire,
The Windes did cease, and Cloudes were fled,
AURORA scattered PHÆBUS haire,
New risen from her Rosie bed [...].

L'analyse des embarcations sur les *picturæ* révèle que c'est en adaptant son regard que le lecteur peut voir au-delà de l'image représentée et accéder à des sens qu'il n'avait pas perçus au premier coup d'œil. L'attention scrupuleuse portée à tous les éléments sur les gravures et à leur symbolique révèle une lecture du recueil qui invite le lecteur à construire le sens non seulement verticalement sur la page, en opérant un va-et-vient entre *motto*, *pictura*, glose, paratexte et textes sources, mais aussi horizontalement en parcourant le recueil pour mettre au jour les parallèles et résonnances qu'il contient.

Les motifs sur les *picturæ* montrent que des trois éléments qui constituent un emblème, c'est l'image, dans son rapport au texte, qui reste la plus difficile à comprendre. Les images ne s'offrent ni directement, ni facilement à la compréhension, bien qu'elles soient le premier élément de l'emblème qui attire le regard. Les images opposent une opacité par laquelle elles « conserve[nt] [...] [leur] pouvoir de séduction dans la mesure où [elles restent] partiellement énigmatique[s], chaque allusion n'étant pas totalement élucidée¹ ». Les images symboliques, parce qu'elles requièrent un effort de lecture, fécondent l'œil de l'âme et enseignent un mode du voir particulier, que Peacham annonce dès l'adresse au lecteur : « The true use hereof from time to time onely hath beene [...] to feede at once both the minde, and eie² ».

L'image symbolique est liée à une conception dualiste et néo-platonicienne du monde qui oppose les choses sensibles, accessibles aux yeux du corps, et les idées abstraites, seulement

¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort : Le dialogue de l'image et du texte*, op. cit., p. 49.

² Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A3^v.

visibles par les yeux de l'esprit. La vision du corps (la représentation) doit être dépassée pour avoir accès à des vérités intangibles, logées dans les figures symboliques qui, si elles sont inscrites tout autour de nous, ne sont accessibles qu'à ceux qui adaptent leur regard et voient avec l'œil de l'esprit.

1.3. Transcender la vision trompeuse

Pour les penseurs de la Renaissance, la vue était considérée comme fallacieuse par nature car l'organe qui la rend possible, l'œil, est fragile et soumis aux aléas des humeurs, mais aussi à de facteurs extérieurs qui conditionnent la vue. L'œil physique ne peut ainsi donner lieu qu'à une vision imparfaite, imprécise et non fiable. Cette conception de la vue est à replacer dans les théories scientifiques de l'époque sur la manière dont la vue vient à l'homme, et que Peacham résume dans le chapitre XVIII, « Of the Sence of seeing, and of the Eye », de son traité *Graphice* (1612). Peacham détaille la controverse qui, dès l'Antiquité, divisait les penseurs tels que Platon et Aristote, pour savoir si la vue est une disposition de l'esprit qui projette sur le monde une lumière mystérieuse rendant les choses visibles, ou si les objets eux-mêmes s'imposent à l'esprit. Autrement dit, l'œil est-il le médium de la vue, ou seulement le réceptacle ? Il s'agit en somme de savoir si la vue est un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, ou le contraire. Après avoir exposé les diverses positions d'auteurs anciens, Peacham conclut et donne son avis :

To conclude to these and all other objections for emission of the light, in briefe I answere with this *dilemma* unanswerable. If any thing be sent out from the eye it is either corporeal or incorporeal, if corporeal, it hath *motum localem*, or moving in place and time, which motion seemeth to be swifter then the motion of the heaven, for the eye in a minute can discern from one part of the heaven to the other, which were repugnant to truth and all Philosophie. Say it were light and no corporall substance, it followed, though that a sensitive part of the soule went forth with the same, and that an accident should become the subject of the soule, nothing can be granted more absurd. If incorporeal, as Metaphysicall, it cannot move the sense : Now it remaineth, that according to *Aristotle* and the truth, wee decide this controversie concerning the sight, wherein so many Philosophers have beene blind¹.

¹ Henry Peacham, *Graphice*, *op. cit.*, p. 64.

Sans avoir pu trancher, Peacham laisse la réponse ouverte, tout en présentant la vision comme relevant de la dialectique aristotélicienne entre le corps et l'âme¹. L'œil, organe du corps, donne accès à la vue, activité de l'esprit :

[...] The eye being the most excellent Organ of the nobles sence, & the tendrest part of the body, is by nature as it were a pearle shut up within a four fold casket, that it might the better be preserved from injury as the most precious Jewell and sole treasure of the bodie [...]².

Les métaphores les plus courantes associent aisément vision et compréhension, comme le note le père de l'auteur : « For that which we see, we believe it to be so, therefore when we understand a thing very well, we may say see it, signifying thereby, that we doe as wel perceive it, as if it were a thing visible, which our eyes doe perfectly beholde [...]³ ».

Pour parfaire la compréhension du monde, il faut en premier lieu améliorer la vision. C'est ainsi que les Humanistes cultivent une certaine fascination pour l'optique dont l'étude permet selon eux une expérience de type gnostique⁴. Les phénomènes visuels font l'objet d'explications à la fois scientifiques et magiques et il faudra attendre la deuxième moitié du XVII^e siècle pour que « la propédeutique du merveilleux⁵ » laisse la place aux théories scientifiques et aux avancées technologiques. L'usage du microscope⁶ et du télescope⁷, mais aussi la multiplication des travaux sur l'optique, notamment ceux menés par Isaac Newton, contribuent à forger une approche scientifique de la vision. Si ces avancées scientifiques prennent leur essor vers 1660 avec la Royal Society nouvellement formée, au début du XVII^e

¹ « [...] the Sence of seeing is a facultie of the sensible soule, whose Organe is the Eye, and object is whatsoever may be seene. Now since the soule is farre more worth then the bodie, I must of necessitie first speake of this most excellent sense before I come to the baser and corruptible instrument, or the object thereof ». *Ibidem*, p. 60.

² *Ibidem*.

³ Henry Peacham (senior), *The Garden of Eloquence*, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Certains penseurs, comme Robert Hooke dans son ouvrage de 1665, *Micrographia*, virent dans les tentatives d'améliorer la vue une entreprise quasi-divine puisqu'elle permettait à l'homme de recouvrer la vue qu'il a perdue lors de la Chute et de le rapprocher d'autant plus de Dieu. Jane Partner, *Poetry and vision in early modern England*, *op. cit.*, p. 2.

⁵ Jean-Vincent Blanchard, *L'optique du discours au XVII^e siècle : de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 27.

⁶ Inventé en Hollande, le microscope est importé en Angleterre en 1604 par Cornelis Drebbel qui présente l'instrument à Jacques I^{er}.

⁷ On voit apparaître les premiers télescopes vers 1607-1608 en Hollande. Galilée publiera ses travaux sur les lentilles convexes en 1610 dans son *Sidereus Nuncius*.

siècle lorsque *Minerva Britanna* est publié, les penseurs ont encore une approche métaphysique de la vue, influencée par les textes bibliques.

La pensée des Humanistes sur la vision, d'inspiration néo-platonicienne, est donc à replacer dans une perspective théologique qui perçoit la vision par les yeux du corps avec méfiance car elle tend à éloigner l'homme des réalités divines et de la vérité, en lui mettant devant les yeux le spectacle des apparences. De nombreux passages dans la Bible appellent à voir au-delà des images sensibles pour entrer en contact avec Dieu. Dans 1 Corinthiens 13 : 12, le croyant est appelé à placer sa foi dans les choses invisibles, car Dieu même est de nature invisible. La foi en effet, est « une ferme assurance des choses qu'on espère, une démonstration de celles qu'on ne voit pas. [...] C'est par la foi que nous reconnaissons que le monde a été formé par la parole de Dieu, en sorte que ce qu'on voit n'a pas été fait de choses visibles », peut-on lire dans l'Épître aux Hébreux 11 : 1-3. Dieu s'exprime par des signes et des mystères et n'est pas directement accessible aux hommes.

Minerva Britanna se fait l'écho de cette conception du monde duelle et hiérarchisée entre le monde des apparences d'ici-bas et le monde des Idées, monde du transcendant et du divin. La vision vraie va plus loin que la vision fausse à laquelle donne accès l'œil du corps. L'œil du corps est présenté dans le recueil comme fragile et soumis au passage du temps ou aux variations de la lumière. L'âge et la maladie sont autant de maux qui affectent la vue et l'emblémiste insiste à plusieurs reprises sur le désir de bien voir, comme dans *Icon Peccati* (146), « His blindnes shewes, our want of wisdomes sight », ou dans *Doctrina* (26), « Blind Ignorance, expelling with that light ». Le regard peut également être soumis aux passions car c'est dans le regard que naît le sentiment amoureux (« we by sight are moovd to love », *Pulchritudo fæminea*, 58), et William Segar confirme la corruptibilité de l'œil dans l'un des poèmes liminaires de *Minerva Britanna* : « Pride, envie, folly, may the sight pervert, / And make the eie transgresse against the heart¹ ». Enfin, l'œil est victime d'illusions optiques, qu'elles soient d'origine surnaturelle, provoquées par les nymphes des pluies dans *Rura mihi silentium* (185), « The watry HYADS, here deceive our sight », ou naturelle, par un effet de réfraction de la lumière, comme dans *Nec te quæsieris extra* (67), où le bâton plongé dans l'eau semble brisé :

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. B3^v.

ALTHOUGH the staffe, within the river cleere,
Be straight as Arrow, in the Persian bow :
Yet to the view, it crooked doth appeare,
And one would sweare, that it indeede were so :
So soone the Sence deceiv'd, doth judge amisse,
And fooles will blame, whereas none error is.

De la même façon, plusieurs emblèmes insistent sur la nature trompeuse des apparences comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans le premier chapitre de cette partie. Ce que l'on voit n'est donc pas nécessairement porteur de vérité. Ainsi, la Tromperie dans *Dolus* (47), malgré son habit d'or et son regard rivé vers le ciel, n'arrive pas à faire abstraction de sa vraie nature. Dans *Personam non animum* (198), l'emblémiste met également en garde contre les apparences trompeuses et montre que l'habit ne fait véritablement pas le moine mais sert de voile qui couvre un esprit empli de vices : « A feigned Zeale of Sanctitie within ».

Toutefois, l'opposition entre l'œil du corps et l'œil de l'esprit ne fonde pas deux catégories strictement séparées qui donneraient pour le premier accès aux apparences trompeuses et, pour l'autre, aux vérités intangibles. À la vision trompeuse opérée par l'œil du corps, s'ajoute également dans le recueil une mise en garde contre les visions forgées par l'esprit humain.

Quelques emblèmes du recueil font état d'une méfiance à l'égard de l'imagination lorsque les images produites par celle-ci ne sont pas corroborées par Dieu ou les Saintes Écritures. Dans *Humanæ Traditiones* (6), tous les projets imaginés par l'homme (« hammer'd out of humane braine »), mais n'ayant pas reçu le sceau divin, sont irrémédiablement voués à disparaître. Dans *Cuique et nemini* (7), la Foi dit fustiger toutes les illusions dont l'esprit peut accoucher : « I hate all fancies forg'd of humane braine ». « Tout ce que la raison conçoit et invente n'est que mal et source de péché : c'est l'homme, *tout* l'homme, qui s'oppose à Dieu¹ », résume ainsi Mario Richter.

¹ Mario Richter, « À propos des *Chrestiennes méditations* de Théodore de Bèze. Essai de définition », *op. cit.*, p. 61.

Parmi toutes les fantaisies créées par l'esprit, il en est une particulièrement dangereuse selon l'emblémiste, à savoir le rêve, vision nocturne et fallacieuse. *Somniorum Dea* (151)¹ met en garde contre les rêves perçus comme prophétiques.

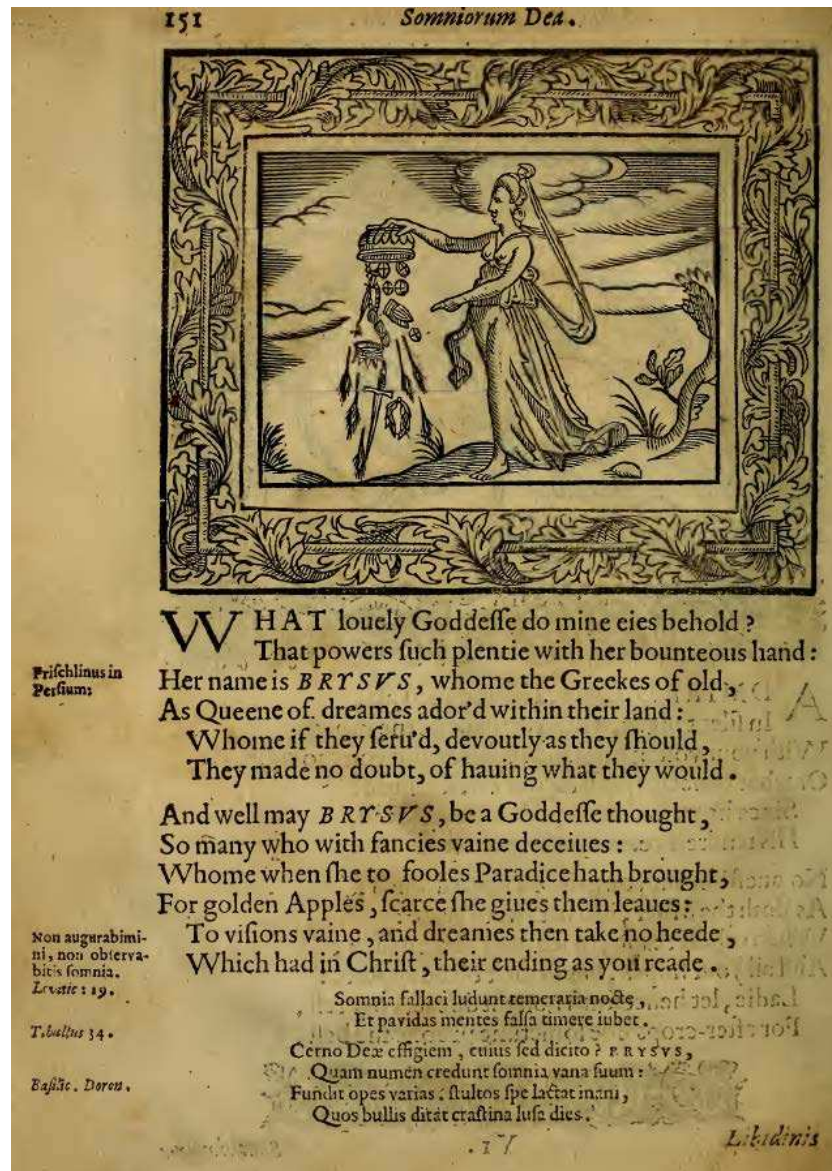


Figure 116 *Somniorum Dea*, Livre II, 151

La *pictura* représente une femme de profil qui, de sa main droite déverse le contenu de son sac où l'on reconnaît une épée, une couronne de laurier, une couronne royale et divers autres

¹ Tung identifie Ripa comme source possible, bien que la *pictura* ne soit pas directement superposable à la glose de *Sonno*, décrit comme un jeune homme ailé, une corne d'abondance fumante dans sa main droite et une baguette dans la main gauche. Mason Tung, *From Personifications to Emblems: A Study of Peacham's Use of Ripa's Iconologia in Minerva Britannia*, op. cit., pp. 125-126.

objets plus difficiles à identifier. Le personnage féminin figure Brysus, déesse du sommeil à laquelle les Grecs vouaient un véritable culte dans l'espoir que les choses qu'elle leur montrait en rêve se réalisent aussitôt. Les Grecs avaient donc pour habitude de chercher la signification de leurs rêves qu'ils interprétaient comme des présages. Parfois même, ils provoquaient des rêves dans des conditions rituelles, rêves qui étaient supposés montrer aux malades les voies de la guérison¹. Pourtant, Homère était conscient que les rêves peuvent être trompeurs, comme il l'exprime dans les premiers vers du deuxième chant de l'*Illiade* où il raconte que Zeus envoya à Agamemnon un Songe trompeur, l'incitant à reprendre le combat².

La deuxième strophe de la glose de *Somniorum Dea* offre une lecture biblique et moralisante de l'interprétation des songes. La voix poétique assimile les rêves à des fantaisies monstrueuses et à des visions vaines. Remarquons à ce propos que l'adjectif « vain » est répété deux fois au cours de la deuxième strophe. Cette répétition souligne l'inanité des songes et rappelle la condamnation biblique de leur vacuité, comme dans Zacharie 10 : 2 : « Les devins prophétisent des faussetés, Les songes mentent et consolent par la vanité ». Dans les rêves, on peut se voir promettre le paradis et toutes les vertus. Les choses promises en rêve sont pourtant évanescences et s'estompent aussitôt que l'on se réveille, peut-on lire dans le quatrain latin, placé sous l'épigramme :

Cerno Deæ effigiem, cuius sed dicito ? BRYBUS,
 Quam numen credunt somnia vana suum :
 Fundit opes varias. stultos spe lactat inani,
 Quos bullis ditat crastina lusa dies.

I see the face of a goddess. But of which goddess, should I say ? Of Bryses – whom meaningless dreams believe to be their own deity. She pours forth manifold resources, and beguiles with empty hope fools whom tomorrow's deluded day enriches with bubbles³.

Le paratexte de l'emblème encourage une lecture biblique des rêves par la référence au Lévitique 19 : 26 où Dieu met en garde les hommes contre l'usage prémonitoire des rêves : « Non augurabimini, non observabitis somnia⁴ ». La citation tirée de l'Élégie IV de Tibulle va dans le même sens et souligne la vanité des rêves : « Somnia fallaci ludunt temeraria nocte, / Et

¹ Georges Rougemont, « Oracles et devins dans le monde grec antique », *Le Sens des Signes*, 2013.

² Homère, *Illiade*, *op. cit.*, liv. II, pp. 20-23.

³ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, *op. cit.*, MS Royal, 1610, p. 194.

⁴ « Vous n'observerez pas [...] les nuages pour en tirer des pronostics », Lévitique 19 : 26.

pavidas mentes falsa timere iubet¹ ». Par ailleurs, les deux derniers vers de l'épigramme anglaise sont une reformulation presque mot pour mot d'un passage du *Basilikon Doron*, où le roi Jacques fait le parallèle entre rêves et fausses prophéties :

Take no heede to any of your Dreames ; for all Prophecies, Visions, & prophetick dreames are accomplished and ceased in Christ : & therefore take no heed to freats either in dreams or any other thinges, for that errour proceedeth of ignorance and is unworthy of a Christian, who shoulde be assured *quod omnia sunt sancta sanctis*, all daies and meates being alike to Christianes (as *PAULL* sayth)².

Les visions nocturnes sont ainsi condamnées car trompeuses et illusoires³. L'emblème établit en somme un lien entre la mauvaise vision – rêves et illusions optiques – et la corruption morale.

La présentation des visions trompeuses forgées dans l'esprit humain montre que l'imagination doit être distinguée de la vision de l'âme. Selon les conceptions humanistes héritées de l'Antiquité, l'imagination est de l'ordre du sensible et est par là-même plus susceptible de succomber aux passions qui peuvent faire naître des illusions et des perceptions fausses dans l'esprit. Dans son traité *De Anima*, Aristote étudie l'imagination (« phantasia ») avec beaucoup plus de finesse que ne l'avait fait Platon dans le *Sophiste* et opère plusieurs distinctions. Selon Aristote, l'imagination diffère de l'opinion car elle est le fruit de la volonté du sujet tandis que l'opinion s'impose à lui. De là, l'auteur grec conclut que l'opinion est dépendante de la réalité sur laquelle elle porte un jugement vrai ou faux tandis que l'imagination peut être indépendante de la réalité extérieure. La *phantasia* produit des images (« phantasma ») à partir des sensations extérieures et les présente à l'âme, seule juge de leur valeur de vérité. « Le propre de l'imagination », résume Noël Aujoulat, « c'est de produire une image, autrement dit de re-présenter à l'âme, à partir d'une sensation primitive, la réalité extérieure, ou de reproduire à volonté cette représentation lorsque les sens sont provisoirement défailants⁴ ».

¹ « Les songes téméraires nous abusent dans la nuit, par des prestiges trompeurs ; ils remplissent les âmes timides de chimériques craintes ». Traduction que nous empruntons au Comte de Mirabeau dans : Tibulle, *Élégies*, vol. 2, Paris, André des Arts, 1798, liv. III, Élégie IV, p. 169.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. III, p. 170.

³ On peut noter cependant que dans la Bible, tous les rêves ne sont pas condamnés, ils sont le moyen que choisit Dieu pour communiquer avec ses prophètes, comme avec Job par exemple : « Dieu parle cependant, tantôt d'une manière, Tantôt d'une autre, et l'on n'y prend point garde. Il parle par des songes, par des visions nocturnes, Quand les hommes sont livrés à un profond sommeil, Quand ils sont endormis sur leur couche » (Job 33 : 14-15).

⁴ Noël Aujoulat, « La *Phantasia* dans le *De anima* d'Aristote », *Pallas*, vol. 36 / 1, 1990, p. 21.

L'imagination peut être tout aussi bien source de vérité que d'erreur et ne peut servir de chemin vers la vision vraie qui, dans l'âme, donne directement accès aux vérités transcendantes.

L'accès aux vérités intangibles peut être le mieux assuré par les images symboliques qui provoquent un mouvement de l'âme et l'invitent à contempler les figures au-delà des réalités sensibles. La lecture des emblèmes s'apparente ainsi à une expérience de type spirituel qui doit conduire à une conversion morale : par le spectacle des idées, l'âme opère un retour sur soi pour se mettre dans les dispositions de la vertu. L'observation de son âme est une pratique qui se rapproche de l'activité de l'esprit propre aux exercices méditatifs.

2. Méditation et regard introspectif

2.1. *La pratique de la méditation au XVII^e siècle*

Le XVII^e siècle fut l'âge d'or de la méditation, note Christian Belin¹. Pour autant, définir le concept de méditation tel qu'il était entendu au XVII^e siècle n'est pas chose aisée tant la terminologie pour s'y référer est vaste et foisonnante, comme le remarque Louis Martz : « [...] "meditation" is often used loosely and interchangeably with other terms that are used with a similar vagueness : "contemplation", "consideration", "prayer", "mental prayer", "good thoughts", "spiritual exercises", "examination of conscience"² ». Si le concept de méditation s'avère difficile à définir, celle-ci se caractérise principalement par sa dimension visuelle. Méditer est en effet avant tout un exercice visuel qui consiste, à partir de l'objet de la méditation, à le considérer et à l'analyser dans son cœur.

La méditation connaît un essor fulgurant durant la période de la Réforme et de la Contre-Réforme tandis que les déchirements entre protestants et catholiques déstabilisent les fondements de ce qui constituait jusqu'alors le lieu de la foi, à savoir l'Église. La méditation permet au croyant de continuer à pratiquer sa foi, même en dehors du cadre institutionnel ecclésiastique³.

¹ Christian Belin, *La conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 9.

² Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation*, *op. cit.*, p. 13. Christian Belin souligne que ce flottement terminologique « pourrait décourager l'analyse, tant [la notion de méditation] semble renvoyer à quelque concept flou, malléable et passablement fourre-tout ». Christian Belin, *Une voix qui illumine*, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibidem*, p. 8.

C'est dans le contexte de la Réforme qu'Ignace de Loyola, prêtre catholique et fondateur de l'ordre de la Compagnie de Jésus en 1539, publie ses *Exercices Spirituels* dont la première édition latine date de 1548. Son œuvre est plus une synthèse de la pratique de la méditation qu'une réflexion *ex nihilo* car Loyola s'appuie sur des siècles entiers de conceptualisation qui remonte, pour les pères de l'Église aux *Méditations* d'Augustin¹, et, pour l'Antiquité à Platon ou encore Plotin². Les exercices sont définis par Loyola comme suit :

Par ce mot, Exercices spirituels, on entend toute manière d'examiner sa conscience, de méditer, de contempler, de prier vocalement et mentalement, et les autres opérations spirituelles dont nous parlerons dans la suite. En effet, comme se promener, marcher, courir, sont des exercices corporels ; de même les différents modes de préparer et de disposer l'âme à se défaire de toutes ses affections déréglées, et après s'en être défait à chercher et à trouver la volonté de Dieu dans le règlement de sa vie, pour le salut de son âme, s'appellent Exercices spirituels³.

Comme le souligne le titre de l'œuvre, la méthode ignatienne repose sur la pratique régulière et rigoureuse de l'art de la méditation. Les exercices de Loyola ne sont pas pensés pour être pratiqués seul, mais s'adressent à un directeur spirituel qui doit guider l'exercitant. La méditation se déroule sur quatre semaines qui ne sont pas forcément successives et dont la durée peut être adaptée selon les besoins spirituels de celui qui médite. La première semaine est dédiée à la méditation sur les péchés afin de prendre la mesure de l'étendue de sa faute et de s'en remettre à la miséricorde de Dieu. Les trois semaines suivantes se concentrent sur la vie du Christ : l'exercitant commence par méditer sur le mystère de l'Incarnation, puis sur la Passion du Christ et enfin sur la Résurrection du Christ et son amour pour les hommes.

L'exercitant doit composer une image mentale, la composition de lieu, ou *compositio loci*, qui permet de rendre visible l'invisible. Si le sujet de la méditation est une scène biblique, il s'agit de s'imaginer le lieu matériel où s'est déroulée la scène avec le plus de détails possibles. Si le sujet de la méditation est abstrait ou invisible, comme c'est le cas des péchés, alors il faut faire intervenir l'imagination et « la composition de lieu sera de voir des yeux de l'imagination

¹ Jean Mesnard rappelle que l'ouvrage de Saint Augustin est un écrit apocryphe, « une fabrication savante », où des textes d'Augustin sont mélangés à des textes plus récents datant des XI^e et XII^e siècles. Voir : Jean Mesnard, « Introduction », in *La Méditation en prose à la Renaissance*, op. cit., p. 9.

² Christian Belin, *La conversation intérieure*, op. cit., p. 17. Pierre Hadot a également montré que les écoles de philosophie antiques pratiquaient déjà des exercices spirituels. Voir son ouvrage *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2017.

³ Ignace de Loyola, *Exercices spirituels, précédés du Testament*, trad. Pierre Jennesseaux, Paris, Arléa, 1991, p. 119.

et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps mortel, et moi-même, c'est-à-dire mon corps et mon âme, dans cette vallée de larmes, comme exilé parmi les animaux privés de raison¹ ». Plus la vision mentale est détaillée, et plus elle est susceptible de susciter des émotions fortes qui, en le frappant, conduisent l'esprit vers la conversion.

Le rôle de l'imagination dans les exercices méditatifs diffère de la fonction passive de reproduction des expériences sensorielles que lui attribue Aristote dans son *De anima* (voir notre développement *supra*). La méditation dévotionnelle repose sur une conception néo-platonicienne de l'imagination dans la mesure où celle-ci est considérée comme une force active et dynamique, capable de donner lieu à des vérités intangibles, et non seulement à des fantaisies (*phantasma*). Dans son essai consacré à l'imagination, Montaigne souligne le pouvoir créateur de l'imagination par la maxime latine « Fortis imaginatio generat casum² », placée en exergue de son chapitre intitulé « De la force de l'imagination » (Livre I, chapitre XX). Marsile Ficin et Giordano Bruno insistent également sur le rôle de l'imagination dans la conversion de l'âme, comme le résume Robert Klein :

[...] entre *imaginatio* et *ratio*, ombre et lumière, une lutte perpétuelle se déroule dans notre âme ; le mouvement de conversion est objectif et a une portée métaphysique : Dieu descend par la révélation, et l'esprit par l'imagination et par son instrument, les sens ; inversement, le corporel est spiritualité par la sensation [...] et l'imagination prépare l'intellect à la contemplation qui le conduit à Dieu³.

L'âme « imaginative » (Klein) permet donc de transcender le sensible pour donner à voir les idées et vérités spirituelles.

Dans la méditation, la relation de la méditation à l'image est paradoxale en cela qu'elle « répudie l'image dans le temps même où elle la convoque⁴ ». L'image est en effet centrale pour le méditant tout en l'invitant à un détachement du visible et à une translation vers l'image mentale. On assiste ainsi à une intériorisation du regard puisque, si Ignace de Loyola encourage

¹ *Ibidem*, pp. 145-146.

² Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 1, éd. Pierre Coste, Paris, Par la société, 1725, p. 78.

³ Robert Klein, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 61 / 1, 1956, p. 21.

⁴ François Lecercle, « Image et méditation : sur quelques recueils de méditations illustrés de la fin du XVI^e siècle », in *La Méditation en prose à la Renaissance*, op. cit., p. 45.

l'utilisation de supports visuels concrets, surtout pour les débutants, le but ultime consiste à arriver à se passer de support matériel pour ne voir qu'avec l'œil de l'âme.

À la méditation jésuite, s'ajoute dès les dernières décennies du XVI^e siècle, une tradition méditative spécifiquement protestante qui veut s'éloigner de toute référence à la pratique catholico-romaine. Les fondements de la tradition de la méditation protestante furent posés par Joseph Hall dans son recueil *The Arte of Divine Meditation* (1606) qui tenta, selon Karl Josef Höltgen, de réconcilier le calvinisme avec la pratique catholique de la méditation¹. Si les protestants partagent avec les catholiques le même intérêt pour le salut de l'âme, Barbara Lewalski souligne que la méditation protestante se détache sur deux points majeurs : la Bible est le support et le guide pour toute méditation et, contrairement à la pratique jésuite, le méditant adapte le sujet à sa propre vie, le but ultime étant la connaissance de soi².

Par ailleurs, deux catégories de méditation se distinguent chez Hall, la méditation « délibérée », forgée dans le cœur du méditant, et la méditation « occasionnelle » :

[...] divine meditation is nothing else but a bending of the mind upon some spiritual object, through divers forms of discourse, until our thoughts come to an issue ; and this must needs be either extemporal and occasioned by outward occurrences offered to the mind ; or deliberate and wrought out of our own heart ; which again is either in matter of knowledge, for the finding out of some hidden truth and convincing of an heresy by profound traversing of reason, or in matter of affection for the enkindling of our love of God³.

La définition que donne Joseph Hall de la méditation se distingue fortement de la pratique rigoriste préconisée par Ignace de Loyola que François de Sales avait le premier tenté d'assouplir dans son *Introduction à la vie dévote* (Lyon, 1609). Pour Hall, tout peut ainsi être sujet de méditation, sans que celle-ci soit nécessairement inscrite dans un exercice planifié et

¹ Karl Josef Höltgen, « Emblem and Meditation : Some English Emblem Books and Their Jesuit Models », *Explorations in Renaissance Culture*, vol. 18 / 1, décembre 1992, p. 58.

² « In [Ignatian or Salesian meditation], the meditator typically seeks to apply himself to the subject, so that he participates in it ; he imagines a scene vividly, as if it were taking place in his presence, analyzes the subject, and stirs up emotions appropriate to the scene or event or personal spiritual condition. The typical Protestant procedure is very nearly the reverse : instead of the application of the self to the subject, it calls for the application of the subject to the self [...] ». Barbara Kiefer Lewalski, *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*, *op. cit.*, p. 148.

³ Frank Livingstone Huntley, *Bishop Joseph Hall and Protestant meditation in seventeenth-century England : a study with texts of The art of divine meditation (1606) and Occasional meditations (1633)*, New York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1981, p. 72.

méthodique. Hall exprime une spontanéité de la méditation¹ que l'on ne retrouve pas chez Loyola ou les catholiques en général.

Hall prête par ailleurs une attention particulière à la nature et aux créatures naturelles. Il estime que lire le Livre de la Nature et apprécier symboliquement ses créatures est le meilleur moyen d'accéder à Dieu puisque Dieu a investi le monde de signes qu'il faut interpréter. Il s'agit donc de méditer sur les créatures à travers une philosophie naturelle qui, à son tour, débouche sur une religion naturelle. La lecture du Livre de la Nature se présente chez Hall comme une lecture visuelle avant tout, ainsi qu'en témoignent les différentes leçons à tirer de la nature : ces leçons s'intitulent « Upon the Sight of the Heavens moving », « Upon the Sight of a Dial » ou encore « Upon the Sight of a Gliding Star ». Par l'observation de la nature, s'effectue tout naturellement la transition du Livre de la Nature au Livre comme support de méditation.

Dans leurs pratiques de la méditation, catholiques et protestants utilisent des images et partagent l'idée selon laquelle l'accès au spirituel est conditionné par la dialectique spatiale entre l'extérieur, lieu des apparences, et l'intérieur, lieu de la foi. À l'œil du corps, Dieu oppose l'œil de l'âme et à la vision trompeuse, la vision vraie, celle qui, dans le cœur, donne à voir le divin. Par l'exercice de la méditation, le croyant entre en dialogue avec Dieu. Cette « conversation intérieure² », selon la formule de Christian Belin, est à visée morale avant tout et a pour objet de réformer l'âme du croyant pour conduire à sa conversion. Dans la pratique jésuite, la méditation doit conduire à la rencontre avec le divin tandis que dans la pratique calviniste, le poids du péché est tel que l'âme ne peut jamais entrer en contact avec Dieu mais peut seulement s'en rapprocher pour espérer la pénitence. C'est l'idée qui émerge par exemple des *Chrestiennes Meditations* (Genève, 1582) de Théodore de Bèze³.

¹ « Of extemporal meditation there may be much use, no rule ; forasmuch as our conceits herein vary according to the infinite multitude of objects and their divers manner of proffering themselves to the mind, as also for the suddenness of this act. Man is placed in this stage of the world to view the several natures and actions of the creatures ; to view them, not idly, without his use, as they do him ». *Ibidem*, p. 73.

² Christian Belin, *La conversation intérieure*, op. cit.

³ Théodore de Bèze ouvre sa méditation sur le premier Psaume de David en regrettant la condition pécheresse de l'homme qui l'a irrémédiablement éloigné de Dieu : « Helas, povre miserable, et plus que chetifve creature, qui n'es jamais plus des-raisonnable, qu'alors que ta propre raison aveugle te mene, et ta volonté du tout desreiglee te poulse, quel chemin choisiras-tu en ce labyrinthe entrelassé de tant de sentiers, auquel tu nasquis, et par lequel tu

L'exercice de la méditation comme retour sur soi fait partie intégrante de la connaissance de soi et se connaître soi-même, c'est déjà se confesser et reconnaître Dieu dans son âme, souligne Klara Erdei¹. L'art de la méditation vient ainsi à désigner un art « de la conversion intérieure, du passage de l'état de trouble profane à un état d'éveil spirituel [...] du candidat à la sagesse et au salut² ».

Que peut-on tirer de la définition de la méditation dévotionnelle pour le recueil de Peacham ? De la méditation protestante, on peut retenir l'idée du Livre de la Nature comme support de méditation et l'importance du texte biblique dans la lecture du monde. Pour autant, la dimension méditative dans les emblèmes du recueil ne semble pas exclusivement protestante mais emprunte également à la pratique jésuite. Par ailleurs, les thèmes de la méditation chez Peacham ne portent pas uniquement sur Dieu, on trouve également des thèmes moraux et profanes dont le point commun est qu'ils invitent le lecteur à forger une image mentale à partir des emblèmes pour s'interroger sur sa propre vie.

Pour le lecteur, le processus méditatif est à mettre en lien avec le décryptage du sens des emblèmes que nous avons mis au jour dans la sous-partie précédente. La première étape consiste à regarder l'image mais celle-ci résiste à la compréhension immédiate et le lecteur doit s'attacher à d'autres éléments pour mettre en lumière le sens caché. À cette étape s'ajoute le processus de mémoire car le lecteur doit se remémorer des textes et des récits lus pour qu'il arrive enfin à dépasser le stade sensoriel et parvienne à une expérience de type méditatif.

2.2. *Méditer sur la finitude*

La méditation se caractérise par un retour réflexif sur soi pour considérer sa vie de l'intérieur. La méditation sur la mort est l'un des instruments utilisés pour se connaître soi-même et fait en cela partie intégrante du processus de méditation, note Louis Martz³. Dans le

as tant erré, vagabonde jusques à présent ? ». Théodore de Bèze, *Chrestiennes Méditations*, éd. Mario Richter, Genève, Librairie Droz, 1964, p. 42.

¹ Klara Erdei, « Méditation et culpabilisation : une spiritualité du péché », in *La Méditation en prose à la Renaissance*, op. cit., p. 18.

² Marc Fumaroli, *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, op. cit., p. 235.

³ Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation : A Study in English Religious literature of the seventeenth century*, op. cit., p. 123.

contexte dévotionnel, en méditant sur la mort, le croyant place son entière confiance en Dieu, au point de ne plus craindre la mort, là étant le but ultime de toute méditation :

Whatever the methods by which self-knowledge is pursued, the ultimate goal remains the same : to move from Fear to Charity, from distrust of the self to confidence in God : by the intense exercise of self-analysis to purge the soul, and so make way for the « presence of God »¹.

Dans *Minerva Britanna*, la voix de l'énonciateur, qui s'exprime parfois à la première personne, parfois par le pronom personnel « we », souligne que si l'on peut mettre au jour une dimension méditative dans le recueil, celle-ci est d'abord pratiquée par l'énonciateur lui-même, processus dont le lecteur devra se saisir après coup. Par ailleurs, Jean-Jacques Chardin note que la veine méditative dans *Minerva Britanna* tient à la fois de la pratique protestante et jésuite : « [Peacham's spiritual emblems] show some affinity with the trend of continental meditation tinged with Jesuit influence, although none of these emblems display in their movements the method of a total exercise [...] »².

Dans les emblèmes de Peacham, la méditation sur la finitude apparaît en premier lieu comme une prise de conscience de la brièveté de la vie. *Vita tota dies unum* (80), (Figure 117), présente la fragilité de la vie humaine par l'analogie avec la fleur de lys. La voix de l'énonciateur s'exprime à la première personne du pluriel, le pronom « we », permettant de méditer non seulement sur une expérience personnelle mais sur la condition humaine que partagent énonciateur et lecteurs.

L'énonciateur invite le lecteur à regarder l'image dont le sens lui échappe à première vue. Ce dernier doit mettre en rapport la glose et l'image et comprendre que les trois âges du lys, le bourgeonnement d'abord, puis l'épanouissement et enfin le flétrissement, figurent le cycle de la vie de l'homme :

OF all our life, behold the very summe,
Which as this flower, continues but a day [...].

¹ *Ibidem*, p. 150.

² Jean-Jacques Chardin, *The Collaboration of Texts and Images in Some Christian Emblems of Peacham's Minerva Britanna* (1612), *op. cit.*, p. 63.

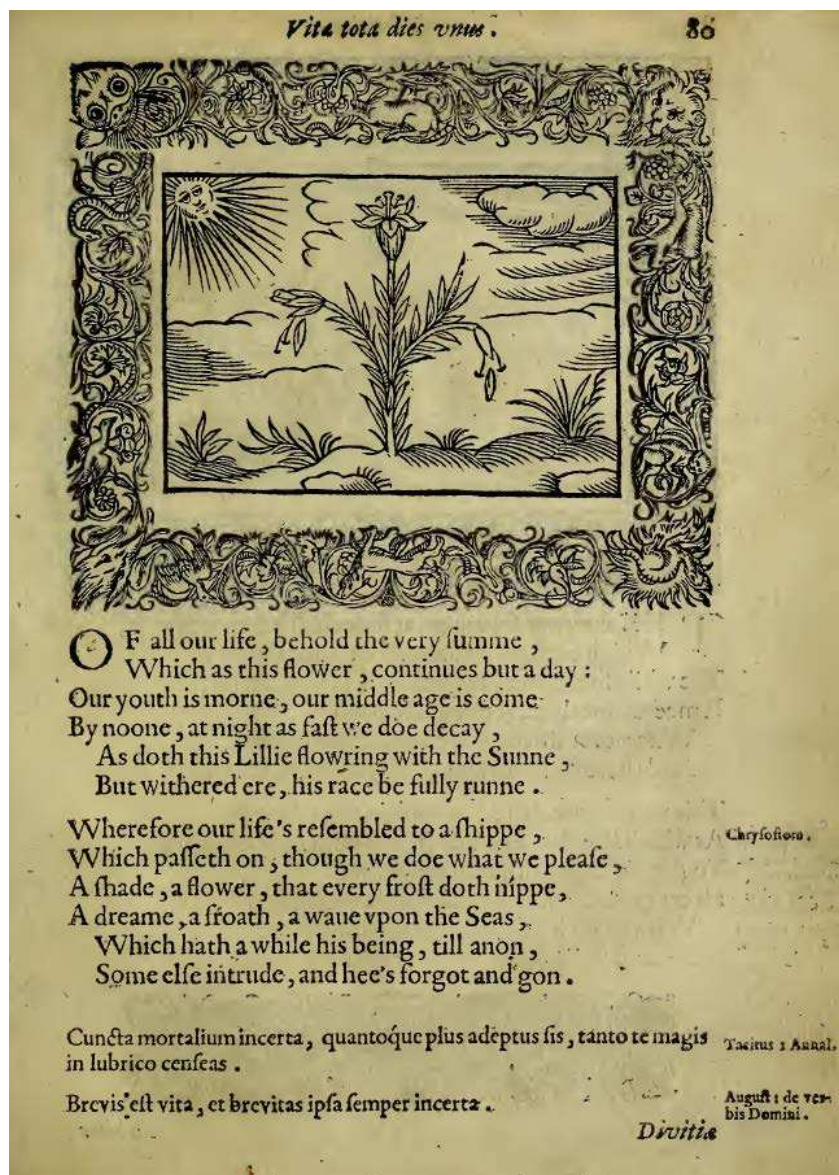


Figure 117 *Vita tota dies unum*, Livre I, 80

L’emblème est construit sur une série de métaphores familières au lecteur – une ombre, une fleur, un rêve, l’écume ou encore une vague, choses qui sont toutes vouées à disparaître en un instant – pour tenter de circonscrire la vie humaine :

Which passeth on, though we doe what we please,
A shade, a flower, that every frost doth nippe,
A dreame, a froath, a wave upon the Seas [...].

Le rythme de la deuxième strophe se fait plus alerte grâce à la ponctuation et aux mots monosyllabiques, pour aboutir aux deux derniers vers qui soulignent l’évanescence de la vie humaine :

Which hath a while his being, till anon,
Some else intrude, and hee's forgot and gon.

Le ton de la glose est assez mélancolique et s'achève sur l'idée que l'homme est voué à disparaître de ce monde sans laisser de trace.

Toutefois, le paratexte de l'emblème, emprunté à Tacite, Saint Augustin et Jean Chrysostome et qui mêle pensée antique et patristique, révèle une attitude plus optimiste face à la perspective de la fin. Les mots de Tacite résonnent dans la marge pour rappeler que l'homme est seulement de passage dans le monde : « *Cuncta mortalium incerta, quantoque plus adeptus sis, tanto te magis in lubrico censcas*¹ » et Saint Augustin appelle, par conséquent, à mener une vie vertueuse : « *Brevis est vita, et brevis ipsa semper incerta*² ». La vie du chrétien, comparée à un voyage par Jean Chrysostome³, doit être menée en vue de sa destination finale : la demeure du Christ.

Pour un chrétien, la mort n'est pas une fin mais le passage à la vie éternelle. Elle doit donc être acceptée avec sérénité et non avec crainte. L'emblème *Nec metuas nec optes* (8), (Figure 118) présente l'apprivoisement de la mort sur le modèle des païens. La *pictura* représente une main *ex nubibus* qui tient un crâne humain – motif courant dans les vanités⁴.

¹ « Toutes les choses humaines [...] sont incertaines, et plus il [Tibère] obtiendrait, plus il serait exposé à tomber ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Tacite*, vol. 1, *op. cit.*, *Annales*, liv. I, LXXII, p. 69.

² « [...] la vie est de courte durée. Et comme cette durée est non-seulement courte, mais toujours incertaine, tu ne sais quand viendra ton dernier jour ». Traduction que nous empruntons à M. Raulx dans : *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 6, Bar-le-Duc, Guérin et Cie, 1866, Sermon LXXXII « Correction fraternelle », XII, p. 365.

³ Voir notre développement sur la symbolique des bateaux dans la sous-partie précédente de ce chapitre.

⁴ Jean-Jacques Chardin souligne la présence dans le recueil d'une « angoisse diffuse face à la perspective de la mort et du salut » et note à ce titre que « [l']emblème est un jeu triste, contemporain de ces autres exercices méditatifs que sont les vanités ». Jean-Jacques Chardin, *Héritage biblique et emblématique : le Minerva Britanna de Peacham comme art de méditation*, *op. cit.*, p. 186.

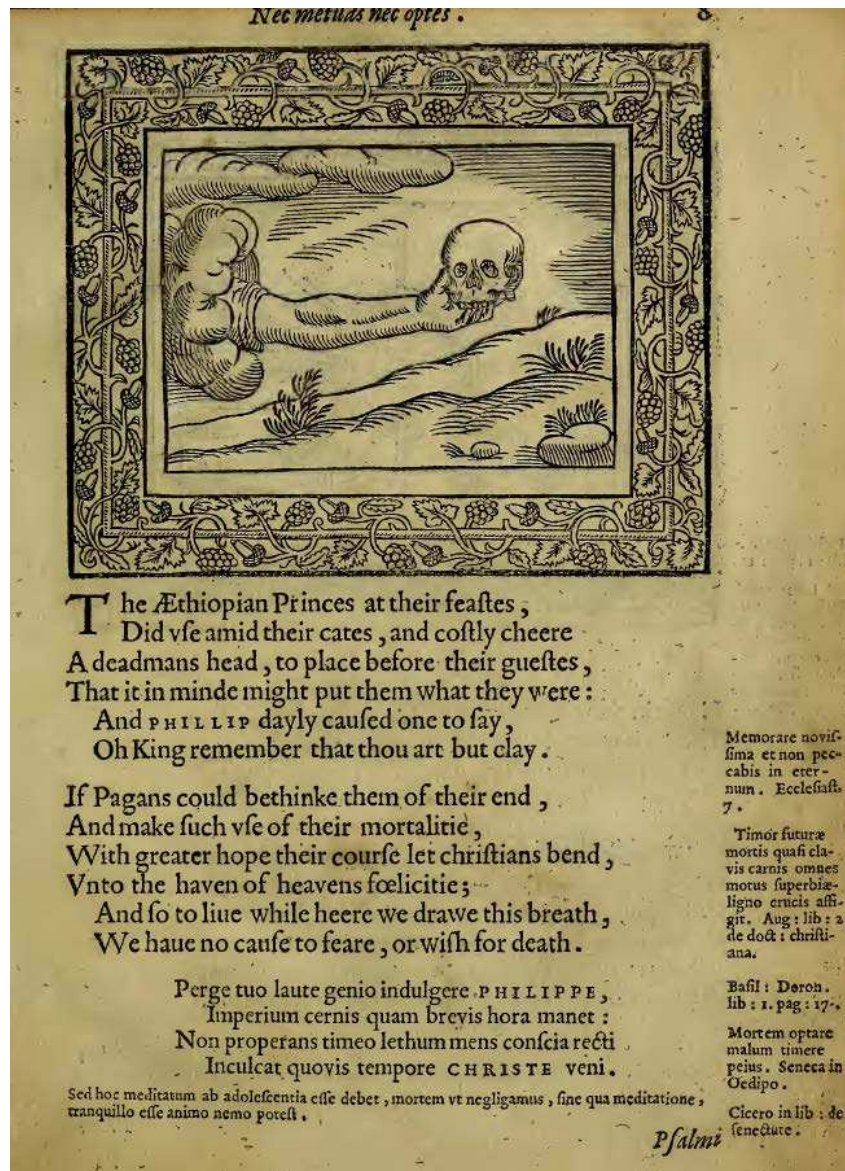


Figure 118 *Nec metuas nec optes*, Livre I, 8

Confronté au crâne, le lecteur rend l'image lisible en opérant un va et vient entre la *pictura* et la glose et entre la *pictura* et les différentes sources, en se remémorant les textes et les images qui l'informent. Le lecteur peut ainsi se souvenir de la source dont s'est certainement inspiré Peacham : l'emblème *In hunc intuens* des *Devises héroïques* de Paradin (1557), (Figure 119).



Figure 119 *In hunc intuens*, Claude Paradin, *Devises héroïques*, 1557

Quand plusieurs des antiques Egiptiens venoient à banqueter de compagnie, la coutume estoit que pendant le repas, l'un d'entre eux portant une image ou simulacre de Mort, s'en venoit le montrer à un chacun de tous les assistans : en leur disant l'un après l'autre, Voy tu ? Regardes bien que c'est que cela, faiz tant bonne chère que tu voudras, car ainsi te faut devenir¹.

Selon Paradin, le « simulacre de Mort », mis devant les yeux, doit rappeler aux hommes leur finitude sur laquelle ils sont invités à méditer au moment même où ils festoient. Notons que contrairement à Paradin, la *pictura* de Peacham contient un arrière-plan qui représente un paysage naturel et le squelette est réduit au seul crâne, se rapprochant davantage de l'iconographie des vanités en vogue au XVII^e siècle. Chez Peacham, le bras tendu met l'image de la mort littéralement sous les yeux du lecteur/observateur. Le dispositif optique qui consiste à placer les orbites du crâne presque à la hauteur des yeux de l'observateur, suggère un échange des regards entre le cadavre et le lecteur de l'emblème et opère un face à face avec la mort qui doit permettre de mieux l'affronter.

¹ Claude Paradin, *Devises héroïques*, *op. cit.*, pp. 255-256.

Le *motto* de l’emblème de Peacham est une citation tronquée d’un vers de Martial, où le poète énumère les éléments constitutifs de la vie heureuse¹. La citation « Mortem optare malum, timere peius », donnée dans la marge de l’emblème et attribuée à Sénèque dans *Œdipe*², va dans le même sens que le *motto* et invite à adopter une perspective stoïcienne face à la mort.

Dans la glose, l’emblémiste compare l’attitude des païens et des chrétiens à l’égard de la finitude. La première strophe rapporte que les princes éthiopiens avaient pour habitude de placer un crâne devant leurs convives lors de banquets, pour leur rappeler la brièveté de la vie même dans les instants les plus festifs :

The Ethiopian Princes at their feastes,
Did use amid their cates, and costly cheere
A deadman’s head, to place before their guests,
That it in minde might put them what they were :
And Philip dayly caused one to say,
Oh King remember that thou art but clay.

Si l’anecdote est païenne, l’arrière-plan est judéo-chrétien, comme le souligne l’écho oblique au Livre de Job 10 : 9 dans le dernier vers de la première strophe : « Souviens-toi que tu m’as façonné comme de l’argile ; Voudrais-tu de nouveau me réduire en poussière ?³ ». La sérénité avec laquelle les païens accueillait la mort doit donc servir d’exemple aux chrétiens. Le dogme chrétien suppose l’immortalité de l’âme. C’est ainsi que la vertu d’espérance doit permettre au croyant d’atteindre la sérénité dont les païens faisaient montre face à la mort, comme on peut le lire dans la deuxième strophe de la glose :

If pagans could bethink them of their end,
And make such use of their mortalitie,
With greater hope their course let Christians bend,
Unto the haven of heaven’s felicitie ;
And so to live while here we drawe this breath,
We have no cause to feare, or wish for death.

¹ « Summum nec metuas diem, nec optes ». *Toutes les Épigrammes de Martial*, trad. M. B. vol. 2, Paris, Guillaume de Luynes, 1843, liv. X, XLVII, « À Jules Martial », pp. 214-215.

² La citation est en réalité tirée des *Sentences de chacun des sept sages* d’Ausone, poète latin. La citation est donc celle du sage Périandre de Corinthe : « Mortem optare malum, timere peius », « Désirer la mort est un mal, la craindre est pis encore ». Traduction que nous empruntons à E.-F. Corpet dans : *Œuvres complètes d’Ausone*, vol. 1, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1842, p. 273.

³ La référence peut être également le Livre de la Genèse 3 : 19 où Dieu rappelle à Adam sa condition de mortel : « C’est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu’à ce que tu retournes dans la terre, d’où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière ».

En s'adonnant à la méditation sur la mort, les chrétiens n'ont pas à la craindre, elle peut être acceptée avec tranquillité, ainsi que le souligne le quatrain latin emprunté au manuscrit de 1610 :

Perge tuo laute genio indulgere Philippe ?
Imperium cernis quam brevis hora manet :
Non properans timeo lethum mens conscia recti
Inculcat quovis tempore CHRISTE VENI.

Come, my refined Philip, indulge your talents. You see how short a time remains for your authority. I do not fear sudden death, having an understanding that knows the right and prompts seasonably [with the prayer], « Come O Christ ! »¹.

Ce quatrain est une reformulation d'un passage du Livre I du *Basilikon Doron* dans lequel le roi invite les chrétiens à se tenir prêts lorsque la mort survient : « And therefore, I woulde not have you to pray with the Papistes, to bee preserved from suddaine death, but that God would give you grace so to live, as ye may everie houre of your life be readie for death² ».

La préparation à la mort se fait grâce à la méditation, ainsi que le précisent les sources antiques, bibliques et patristiques dans le paratexte de *Nec metuas nec optes*. Cicéron nous apprend que la méditation sur la mort doit se pratiquer dès le plus jeune âge : « Sed hoc meditatum ab adolescentia esse debet, mortem ut negligamus, sine qua meditatione, tranquillo esse animo nemo potest³ ». C'est également ce qu'enseigne le verset de l'Ecclésiastique 7 : 36 cité dans la marge : « Memorare novissima et non pecabis in eternum⁴ ».

La méditation sur la mort telle que présentée dans *Nec metuas nec optes* souligne deux aspects importants qu'il convient d'analyser : le concept de *memento mori* en lien avec *l'Ars moriendi*, ainsi que l'importance de l'image dans la méditation sur la fin.

La citation de l'Ecclésiastique 7 : 36 dans le paratexte ainsi que l'allusion oblique au verset de Job 10 : 9 dans la première strophe de la glose, insistent sur la nécessité pour l'homme de se souvenir qu'il est mortel. Sa finitude doit le conduire à l'humilité et à la résignation. La

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., MS Royal, 1610, p. 142.

² *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. I, pp. 45-47.

³ « Dès l'adolescence, nos méditations doivent se porter sur le mépris de la mort. Sans cela, il est impossible d'avoir l'esprit tranquille ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol.4, op. cit., *Traité de la Vieillesse*, XX, p. 541.

⁴ « Souviens-toi de la fin, et tu ne pécheras jamais ». (Traduction de Louis Segond).

formule latine *memento mori*, d'origine antique, fut reprise par le christianisme médiéval pour souligner la vanité de la vie terrestre, figurée également par le crâne sur la *pictura* de *Nec metuas nec optes*. Le *memento mori* est à comprendre en lien avec l'art de mourir ou *Ars moriendi*, développé dans deux textes latins du même nom, publiés en 1415 et 1450. L'enjeu des deux traités était d'apprendre aux chrétiens à bien mourir dans un contexte de grande mortalité, puisque ces traités furent publiés soixante ans après la peste noire du Moyen-Âge. Dans l'*Ars moriendi*, la mort n'est qu'une étape vers le salut de l'âme, il faut donc s'y préparer. Plus tard, Érasme formule la même idée dans son *De preparatione ad mortem*, publié à Bâle en 1534, où il invite les croyants à mener une vie de chrétien exemplaire afin de bien mourir et d'accéder à l'éternité en toute sérénité.

Associée à la méditation et aux images christiques, la mort est présentée comme une étape nécessaire pour la rédemption. Ce n'est qu'en mourant que l'âme peut renaître auprès de Dieu. Dans *Deus ultimum refugium* (65), l'emblémiste parle bien de mort glorieuse : « [...] glorious death, to crowne our innocence ». Le croyant doit se tenir prêt à recevoir la mort quand celle-ci survient et, avec courage, affronter le jugement dernier. Les chrétiens sont ainsi invités à imiter l'exemple du Christ qui s'était résigné sur la croix (« Till Lion-like, thou shalt to Judgment come ») et qui, comme l'agneau que l'on conduit au sacrifice, avait accueilli la mort avec humilité. Cet épisode est rapporté dans l'emblème *Ad Iesum opt : Max* : (130), que nous avons analysé dans le chapitre précédent.

La méditation sur la mort est d'autant plus efficace qu'elle se pratique à partir d'une image. Par l'image, la mort se transforme en spectacle¹ qui s'adresse d'abord aux yeux, à la façon des danses macabres médiévales ou des *Simulacres et historiées faces de la mort* gravés par Hans Holbein le Jeune (1538). La dimension spectaculaire de la mort a ceci de rassurant qu'elle donne à voir des images compréhensibles par l'homme, conduisant à un processus de familiarisation de la mort qui n'est plus un spectre inquiétant et irreprésentable.

En somme, la méditation sur la brièveté de la vie et sur la mort, à partir des gravures et des gloses, conduit à réconcilier l'énonciateur, mais aussi le lecteur, avec sa finitude. En tant

¹ Gisèle Mathieu-Castellani établit un lien entre le discours religieux et le discours emblématique : « La mort devient spectacle, grand spectacle ordonné par une minutieuse régie, où les images offertes aux yeux des fidèles composent un discours muet, aussi éloquent que le sermon le plus persuasif ». Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort : Le dialogue de l'image et du texte*, op. cit., p. 30.

que chrétiens, énonciateur et lecteur n'ont rien à craindre quant à la perspective de la fin. Par ailleurs, par le médium de l'emblème, l'énonciateur laisse une trace écrite et gravée et appelle le lecteur à se remémorer les sentences de ceux qui ont disparu. La mort, fin de toute chose et oubli, est semble-t-il doublement vaincue : par la perspective chrétienne, mais aussi par l'art¹. Seul l'art a en effet le pouvoir de dépasser la finitude et l'auteur, en composant le recueil, parvient à conjurer la mort en laissant derrière lui des mots et des gravures. Les mots de l'emblémiste inscrits sur le frontispice du recueil résonnent ainsi comme une bravade à l'anéantissement physique : « Vivitur ingenio cætera mortis erunt » : « On survit par le génie, tout le reste appartiendra à la mort² ».

Les emblèmes qui ont la mort pour objet induisent bien une dimension méditative qui engage le lecteur dans une lecture active et informée des textes pour s'interroger sur sa vie et sur son trépas. Toutefois, il serait difficile de soutenir que le recueil dans son ensemble obéisse à un projet strictement dévotionnel, à l'image de *Partheneia Sacra* (1633) ou de *The Devout Hart*³ (1634) de Henri Hawkins, ou encore des *Emblemes* (1635) ou des *Hieroglyphikes* (1638) de Francis Quarles, qui dans l'adresse au lecteur se présentent explicitement comme des ouvrages de méditation. On ne compte d'ailleurs qu'une seule occurrence de « meditation », encore que celle-ci soit en latin et donnée dans la marge de l'emblème *Nec metuas nec optes* (8). Dans les emblèmes, outre la méditation sur la mort, on trouve la méditation sur la nature qui témoigne d'une pratique qui se situe à la lisière du dévotionnel et du profane.

2.3. Méditer sur la nature, livre de Dieu

La nature est présente sur presque toutes les *picturæ* du recueil d'emblèmes. Cette attention portée au paysage et à la nature pourrait être considérée comme relevant de la peur du vide, *horror vacui*, qui, dans les arts visuels, consiste à remplir l'espace autant que possible. Il nous semble toutefois que l'intérêt pour les paysages naturels dans le recueil n'est pas purement

¹ Nous reviendrons plus longuement sur les pouvoirs immortalisants de l'art dans la troisième partie de notre thèse.

² Traduction empruntée à Jacqueline Vons dans : « Les squelettes de Vésale », in *La Fabrique de Vésale : mémoire d'un livre*, *op. cit.*, p. 48.

³ « I heer present you with a HART, not fram'd of flesh and bloud [...] but lively deciphered with devout Embleams. Pictures (as Symonides saith) are silent Poesies, and Poesies speaking pictures. Both the one and the other are heer exhibited to your views, accompanied with devout meditations, where every title speakes but the love of JESUS ». Cité dans : Karl Josef Höltgen, « Emblem and Meditation : Some English Emblem Books and Their Jesuit Models », *op. cit.*, p. 80.

esthétique mais témoigne d'un regard spirituel qui perçoit la nature comme un livre à lire et à interpréter. Le traitement de la nature dans le recueil peut se rapprocher par certains aspects de la méditation sur le Livre de la Nature que préconisait Hall. Dieu a placé dans le monde des signes divins, accessibles seulement par les yeux de l'âme. James Calphil, pasteur anglican, écrivait à ce sujet dans *An Answer to the Treatise of the Cross* (Londres, 1565) : « [the world is] a certayne spectacle of thinges invisible, for that the order and frame of it, is a glasse to beholde the secrete working and hidden grace [of God]¹ ».

L'emblème *Rura mihi et silentium* (185), (Figure 120), présente la nature comme réceptacle du divin. L'observation de la nature s'apparente à la célébration de la création divine :

There moughtst thou sing thy sweete Creators praise,
And turne at quiet ore some holy booke ;
Or tune the Accent of thy harmelesse laies
Unto the murmur of the gentle brooke :
Whiles round about thy greedy eie doth looke,
Observing wonders in some flower by,
This bent, that leafe, this worme, that butterflie.

En méditant sur la nature, l'homme médite donc sur Dieu et peut avoir accès à des vérités spirituelles puisque chaque créature est signifiante.

¹ Cité dans : *Ibidem*.

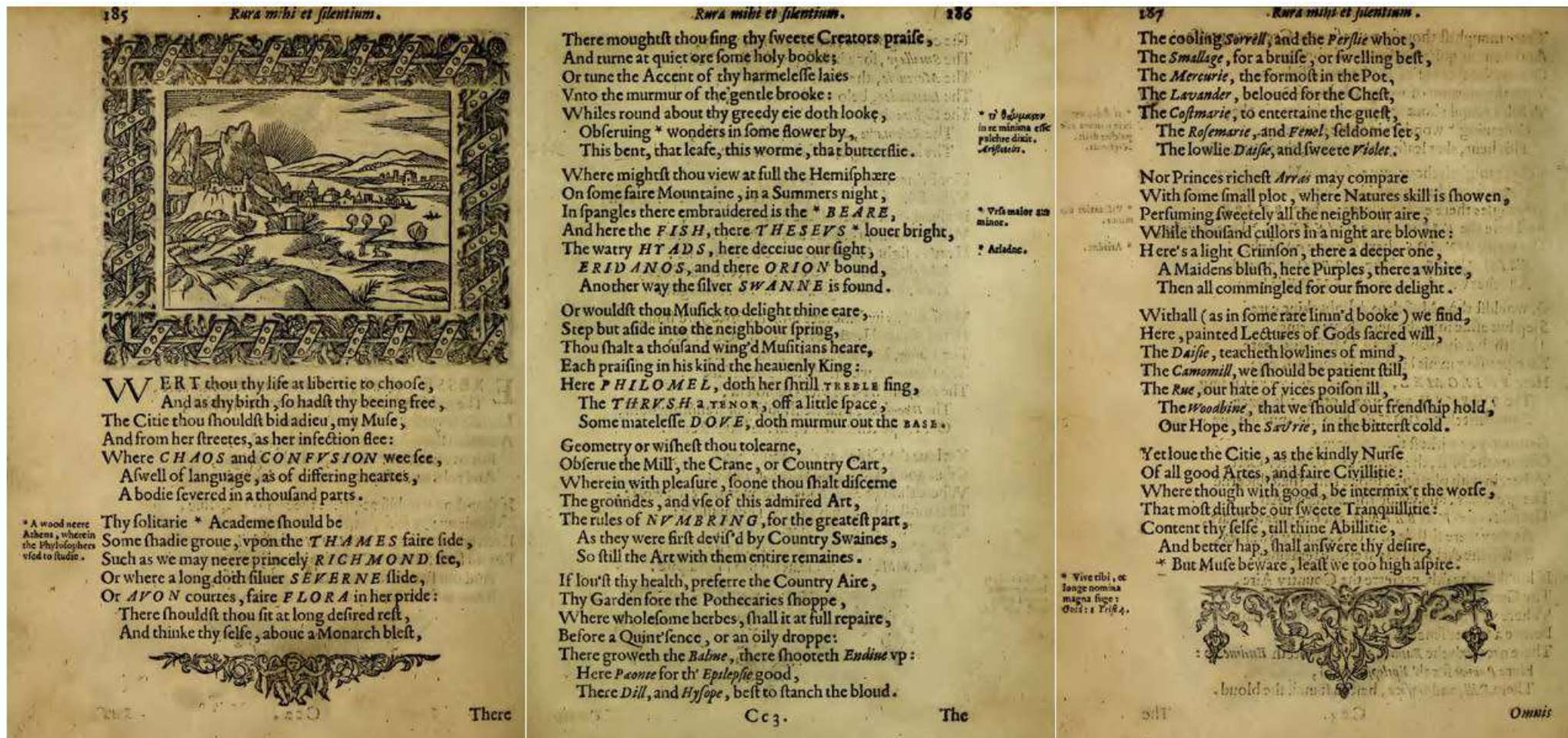


Figure 120 Rura mihi et silentium, Livre II, 185-187

La conception de la nature qui émerge de l’emblème de Peacham semble reposer sur l’opposition antique entre la nature naturante (*natura naturans*) et la nature naturée (*natura naturata*). La nature naturante est la nature créatrice, celle qui fait naître tout ce que l’on voit autour de nous, fleurs, plantes, animaux, qui forment, quant à eux, la nature naturée. L’opposition philosophique classique a été reprise par le dogme chrétien au Moyen-Âge pour faire de Dieu, créateur suprême, la nature naturante. Dans cette conception, il existe un lien intrinsèque et une unité entre Dieu et les créatures naturelles. C’est pourquoi, observer la nature, comme le conseille Peacham dans *Rura mihi et silentium*, c’est décrypter les signes divins et apprendre à connaître Dieu qui s’exprime dans chaque plante, chaque animal ou chaque insecte. Et la nature naturée, par sa beauté et sa perfection, est un rappel constant de la perfection divine, ainsi que le souligne la cinquième strophe de l’épigramme :

Or wouldst thou Musick to delight thine eare,
Step but aside into the neighbour spring,
Thou shalt a thousand wing’d Musicians heare,
Each praising in his kind the heavenly King :
Here PHILOMEL, doth her shrill TREBLE sing,
The THRUSH a TENOR, off a little space,
Some matelesse DOVE, doth murmur out the BASE.

Le Livre de la Nature est présenté comme une véritable encyclopédie où sont consignés les savoirs. L’homme peut y apprendre l’astronomie, la musique, la géométrie et l’arithmétique, ces sciences constituant le *quadrivium*¹ de l’Antiquité (strophe 6). La nature offre également des remèdes médicaux contre différents maux (strophes 7 et 8)², soulignant par là le don que Dieu a fait aux hommes en créant le monde, puisqu’il a mis à leur disposition tout ce dont ils ont besoin pour vivre et prospérer, ainsi que le rappelle le Livre de la Genèse (1 : 29-30) :

Voici, je vous donne toute herbe portant de la semence et qui est à la surface de toute la terre,
et tout arbre ayant en lui du fruit d’arbre et portant de la semence : ce sera votre nourriture.
Et à tout animal de la terre, à tout oiseau du ciel, et à tout ce qui se meut sur la terre, ayant
en soi un souffle de vie, je donne toute herbe verte pour nourriture.

¹ Terme forgé par Boèce et qui est au fondement de toute l’éducation de l’Antiquité et sera généralisé au Moyen-Âge en Europe grâce à l’œuvre d’Alcuin, maître précepteur de Charlemagne.

² Les remèdes naturels furent popularisés entre autres par l’œuvre de John Gerard, *Herball* (1597) qui contenait plus de mille espèces de plantes dont les caractéristiques botaniques et curatives étaient énumérées. Mason Tung a mis en évidence la connaissance qu’avait Peacham des plantes et des herbiers dans son article « A List of Flora and Fauna in Peacham’s *Minerva Britannia* and Alciati’s *Emblemata* Together with Possible Models in Contemporary Illustrations », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 1986, pp. 345-357.

L'avant-dernière strophe de l'emblème souligne par ailleurs que les créatures naturelles peuvent enseigner la vertu et aider l'homme à accéder à la volonté de Dieu :

Withall (as in some rare limn'd booke) we find,
Here, painted Lectures of Gods sacred will,
The Daisie, teacheth lowlines of mind,
The Camomill, we should be patient still,
The Rue, our hate of vices poison ill,
The Woodbine, that we should our frendship hold,
Our Hope, the Sav'rie, in the bitterst cold.

Les plantes, mais aussi les animaux, sont porteurs d'enseignements moraux, conception qui relève plus généralement de la philosophie naturelle. Peacham en fait un bref exposé dans l'épître dédicatoire au Prince Henri dans la version manuscrite de 1610 de *Minerva Britannia* :

As for this modest little work, most noble Prince, I hope it will not be unwelcome to you, since here I am offering nothing that is mine but only what belongs to your father and our most serene King, namely the Royal Gift turned into emblems ; not for the purpose that one might feed one's mind only on empty pictures, but that those golden fundamentals of Christian godliness (which I am inclined to believe are absorbed with difficulty at any age), and the foundations of statecraft and of the supremely good life, might, with the help of the eye and the benefits of concise expression and with a sweet allurements, be established a little more securely. [...] This type of writing in its entirety cuts open the body of Philosophy [...], a natural philosophy, however, since the keen intelligence of the elephant, the familial devotion of the stork, and the careful foresight of the ant are revealed to us ; and also a moral philosophy, since [this type of writing] steers all these things towards a civilized commonwealth and a human way of life¹.

L'épître au prince de 1610 fait écho à plusieurs intertextes qu'il convient de mettre en évidence car ils éclairent l'attribution des vertus comme l'intelligence, l'amour familial et la prévoyance à l'éléphant, à la cigogne et à la fourmi respectivement.

Dans son ouvrage *La Circe* de 1549, l'écrivain italien Giovan Battista Gelli² reprend le modèle du dialogue entre Ulysse, Gryllus (homme transformé en pourceau) et Circé que Plutarque met en scène dans ses *Moralia*³. Gelli présente une série de dix dialogues entre Ulysse

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 234.

² L'ouvrage a été traduit en anglais dès 1557 par Henry Iden sous le titre *Circes*.

³ Dans le dialogue des *Moralia*, Gryllus argumente en faveur des animaux et refuse de redevenir homme, « c'est-à-dire, créature misérable entre toutes ». Gryllus fait l'apologie des animaux comme êtres où la vertu se loge naturellement : « Tu conviens déjà que l'âme des animaux est naturellement plus parfaite, plus propre à produire la vertu ; car sans instruction, sans influence étrangère, comme un terrain qui n'est ni labouré ni semé, elle porte et fait croître d'elle-même la vertu qui leur convient ». Parmi les vertus excellentes des animaux, Gryllus énumère

et des hommes transformés en différentes bêtes par Circé, allant de l'huître à l'éléphant, afin de les convaincre de redevenir hommes. Le dernier dialogue est avec l'éléphant, autrefois un philosophe nommé Aglaophemus métamorphosé par Circé en bête¹. Il se pourrait donc que l'intelligence de l'éléphant mentionnée par Peacham dans l'épître soit un écho à ce dialogue de Gelli.

Quant à la vertu familiale de la cigogne, Peacham l'explique par le lien étymologique entre « stork » et « storge », mot grec pour dire l'affection, comme il le note dans *Graphice* (1612) : « The Storke is [...] the naturall or reciprocally love the child beareth to the parent, or the parent to the childe, of which this bird hath ever been an Embleme for the love and care she hath of her parents being old² ».

Enfin, l'intertexte pour la prévoyance de la fourmi semble être biblique, on le trouve notamment dans le verset des Proverbes 6 : 6-8 où il est écrit : « Va vers la fourmi, paresseux ; Considère ses voies, et deviens sage. Elle n'a ni chef, Ni inspecteur, ni maître ; Elle prépare en été sa nourriture, Elle amasse pendant la moisson de quoi manger ».

Ces différents intertextes implicites montrent que le lecteur doit activer la mémoire des textes lus pour comprendre les animaux comme figures symboliques susceptibles de lui enseigner la vertu. En outre, en dotant les animaux de caractéristiques humaines Peacham laisse penser que le « civilised commonwealth », auquel il fait référence dans l'adresse au prince du manuscrit de 1610, inclut les animaux qui délivrent des leçons morales. Grâce à la faune et à la flore³, l'émblémiste peut enseigner au jeune prince les valeurs du christianisme et une meilleure façon de vivre, en accord avec la loi de Dieu.

le courage, la tempérance et la modération et s'exprime en faveur des animaux comme êtres doués de raison : « [...] depuis que j'habite ce nouveau corps, je suis tout étonné des discours que j'avais entendu tenir à des sophistes par qui je m'étais laissé persuader que, de tous les animaux, l'homme était le seul qui fût doué de raison et d'intelligence ». Plutarque, *Œuvres morales*, vol. 4, *op. cit.*, « Que les bêtes ont l'usage de la raison », p. 548 et p. 560 respectivement.

¹ De tous les animaux qu'Ulysse essaya de convaincre de redevenir humains, seul l'éléphant accepta. Giovan Battista Gelli, *Circes*, trad. Henry Iden, Londres, J. Cawood, 1557, « The tenth Dialogue ».

² Henry Peacham, *Graphice*, *op. cit.*, p. 108.

³ Le bestiaire, la faune et la flore occupent une large part dans *Minerva Britannia* et ont fait l'objet d'un référencement minutieux. Voir notamment l'article de Mason Tung, *A List of Flora and Fauna in Peacham's Minerva Britannia and Alciati's Emblematum Together with Possible Models in Contemporary Illustrations*, *op. cit.*

Dans le recueil, on trouve de nombreux animaux représentés sur les *picturae* et mentionnés dans les gloses. Leur représentation, même sous les traits plutôt grossiers des gravures de Peacham, est somme toute assez réaliste et le lecteur peut immédiatement reconnaître même des animaux qu'il n'a pas pour habitude de voir, comme le crocodile, le singe, le dauphin et tant d'autres encore. La signification morale des animaux est assurée par toute une série de textes anciens, notamment l'*Histoire naturelle* de Pline, mais aussi les Fables d'Ésope, les bestiaires, les dictionnaires iconologiques, héraldiques et mythographiques. La connaissance de ces sources assure pour le lecteur le passage de la représentation à la figuration qui lui permet ensuite de tirer des leçons morales à partir de l'exemple des animaux.

L'exemple de l'hermine est pertinent à cet égard. Dans l'emblème *Cui candor morte redemptus* (75), (Figure 121), la *pictura* représente une hermine poursuivie par un chasseur et son chien. La glose permet d'explicitier l'image.

Le rapprochement symbolique entre la fourrure blanche de l'hermine et la pureté morale dont fait état la glose peut être compris seulement par la connaissance des textes lus. Dans son *Histoire des animaux*, (Livre II, chapitre XXXVII), Claude Élien rapporte que « si l'hermine tombe dans une ornière, elle s'en trouve comme paralysée et meurt. On y a ajouté un sens moral, que la blancheur du pelage de cet animal durant l'hiver suggérait : plutôt que de souiller dans la boue sa fourrure, l'hermine préfère la mort¹ ».

¹ Cité dans : Guy De Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, op. cit., p. 253.



THE *Ermin* heere, whome eager houndes doe chase,
 And hunters haue, around environ'd in,
 (As some doe write) will not come neere the place,
 That may with dirt, defile his daintie skinne :
 But rather chooseth, then the same should soile,
 Be torne with dogges, or taken with the toile.

Me thinkes even now, I see a number blush,
 To heare a beast, by nature should haue care,
 To keepe his skinne; themselues not care a rush,
 With how much filth, their mindes bespotted are :
 Great Lordes, and Ladies, turne your coft and art,
 From bodies pride, t' enritch your better part.



Statius

Figure 121 *Cui candor morte redemptus*, Livre I, 75

À la remémoration du texte antique, s'ajoute la connaissance des textes des Humanistes. Pétrarque fait de l'hermine le symbole de la chasteté féminine, tout comme Valeriano¹ ou encore Ripa dans *Continenza*² et *Pudicitia*³. Camerarius lui consacre également un emblème

¹ « [l']Arménien lequel ha la peau fort délicate, dont Pétrarque a escrit en la signification de chasteté, comme estant exemplaire de netteté : car il ha en si grande abomination l'ordure, que voyant l'entrée de son trou fangeuse, il se laisse prendre plustost que se souiller : ce que estant propre & convenable à une sainte amitié, est la marque de chasteté entière & parfaicte, enflammée seulement de l'amour divin ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, op. cit., liv. XIII, chap. XXXV, p. 256.

² Cesare Ripa, *Iconologia*, op. cit., p. 90.

³ *Ibidem*, p. 420.

intitulé *Malo mori quam fœdari* (« Je préfère la mort à la souillure ») dans son *Emblemata Centuria* II¹. Ensemble, ces sources doivent permettre de rendre plus lisibles la *pictura* ainsi que la signification morale de l’hermine pour le lecteur. La deuxième strophe de l’épigramme de Peacham souligne ainsi que le comportement de l’hermine doit servir d’exemple aux hommes qui doivent entretenir leur pureté morale avec le même soin.

Le même processus de moralisation des animaux s’applique dans l’ensemble du corpus chez Peacham et le lecteur doit mettre au jour leur signification par la mémoire des textes qu’il connaît. Par exemple, la *pictura* de l’emblème *Quicquid delirant Reges* (62) qui représente un renard et deux personnages ne devient ainsi lisible, selon Jean-Jacques Chardin, que grâce à la remémoration du chapitre VIII des *Moralia* de Plutarque dans lequel Peacham puise l’anecdote racontée dans la première strophe de l’épigramme. Grâce au renard qui vérifie l’épaisseur de la glace avant de traverser une rivière en hiver, le lecteur peut apprendre la vertu de prudence : « [p]our Peacham, après Plutarque, le renard est doué d’une sorte de sens caché, d’un savoir empirique ou d’une faculté délibérative, [...] grâce à laquelle il peut sonder l’épaisseur de la glace et décider s’il est prudent ou non de s’aventurer sur la rivière gelée² ». L’expérience que le renard a de la nature, plus proche et plus intime que celle qu’en ont les humains, doit servir de guide à ces derniers qui ont perdu avec elle un contact privilégié.

On pourrait multiplier les exemples de leçons morales que l’homme peut tirer en méditant sur le comportement des animaux. Soulignons quelques exemples pertinents : la témérité du rhinocéros invite le lecteur à être courageux et à ne jamais se laisser aller au désespoir dans l’emblème *Non invicta recedo* (106) :

THIS Indian beast, by Nature armed so,
That scarce the Steele can peirce his scalie side :
Assaulteth oft the Elephant his foe,
And either doth the conqueror abide,
Or by his mightie combatant is slaine,
For never vanquisht, he returnes againe.

So you that must encounter Want, and Care,
To overcome your hard, and crabbed skill,
Take courage, and treade under foote dispaire,
For better hap, attendes the vent’rous still :

¹ Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum*, op. cit., liv. II, emblème LXXXI, pp. 162-163.

² Jean-Jacques Chardin, « Des animaux et des hommes dans l’emblématique de l’époque moderne », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2020, §12.

And sooner leave, your bodie in the place,
Then back returne, unletter'd with disgrace.

La tourterelle des bois, oiseau solitaire, enseigne à l'homme à toujours garder sa conscience honnête et à apprécier la solitude comme moment de rencontre avec Dieu (*Piorum vita luctuosa*, 110). La cigogne enseigne l'amour chaste (*Coniugij Symbolum*, 111) et le coq invite à toujours être vigilant à l'égard des stratagèmes du vice (*Vigil untrunque*, 139).

Les animaux peuvent délivrer, outre des leçons morales, des enseignements politiques. En méditant sur le comportement des oiseaux de proie qui s'acharnent sur la carcasse du lion, roi des animaux, le monarque se doit de ménager ses sujets et de ne pas sombrer dans la tyrannie, (*Innocentia muninem tutissimum*, 91). De la même façon, les mouches qui survolent un tombeau royal sur la *pictura* de l'emblème *Et minimi vindictam* (144) rappellent que même les rois sont mortels et donc vulnérables.

En somme, le comportement des animaux témoigne d'une certaine intelligence acquise par l'expérience et que l'homme peut, par la méditation, adapter à sa propre vie afin de faire les bons choix, qu'ils soient de nature éthique ou politique. En considérant l'analogie avec les animaux, l'homme opère un retour réflexif sur soi pour s'interroger sur sa vie. Par la méditation sur les images, le lecteur est invité à s'identifier à ces animaux pour adopter leur conduite. L'homme doit être comme le renard, le lion, la colombe ou encore la tourterelle, ce qui suggère une grande unité au sein des êtres vivants.

La présentation des animaux dans *Minerva Britannia* montre que Peacham, comme d'autres Humanistes, suggère que les animaux sont capables de raison et peuvent donc enseigner quelque chose aux hommes. Cette conception remonte au moins à Aristote qui, au Livre IX, chapitre VIII de son *Histoire des animaux*, note la grande ressemblance entre les mœurs des animaux et celles des hommes : « On peut observer, en général, dans les manières de vivre des animaux beaucoup d'actes qui ressemblent à la vie même de l'homme ; et c'est dans les petits animaux, plutôt encore que dans les grands, qu'on peut voir la sûreté de leur intelligence¹ ». Aristote dote donc les animaux d'une âme et les intègre dans la grande communauté du vivant. Plus tard, Montaigne, fort des conceptions aristotéliennes, pense que les animaux ont des capacités rationnelles au même titre que les hommes, topique reprise par

¹ Aristote, *Histoire des animaux*, vol. 3, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, Hachette, 1883, p. 160.

de nombreux emblémistes outre Peacham, comme le souligne Jean-Jacques Chardin qui étudie notamment des emblèmes de Corrozet, Paradin ou encore Sambucus¹.

Considérer que les animaux ont une âme, qu'ils sont doués de raison et qu'ils peuvent délivrer des enseignements, revient à interroger le dogme chrétien de la supériorité de l'homme. En effet, selon le livre de la Genèse, au troisième jour de la Création, Dieu fit apparaître « de la verdure, de l'herbe portant de la semence, des arbres fruitiers donnant du fruit selon leur espèce et ayant en eux leur semence sur la terre » (Genèse 1 : 11). Au cinquième jour, Dieu créa les animaux pour qu'ils peuplent les eaux et le ciel² et le sixième jour fut consacré à la création des animaux terrestres et de l'homme³. L'homme, créé en dernier, est supérieur à toutes les choses de la nature : « Dieu [...] créa l'homme et la femme. Dieu les bénit, et Dieu leur dit : “Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez ; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre” » (Genèse 1 : 27-28).

Si les plantes, les arbres et les animaux sont dotés de vertus morales et peuvent enseigner des valeurs éthiques et des comportements politiques aux hommes, c'est bien que l'homme n'est supérieur ni à la faune ni à la flore.

Les emblèmes étudiés suggèrent que la méditation sur les créatures naturelles (*natura naturata*) permet de lire le Livre de la Nature autrement que de façon biblique. Le Livre de la Nature donne bien lieu à une rencontre avec le divin (*natura naturans*), mais à la méditation dévotionnelle se superpose une méditation plus profane. La contemplation⁴ des animaux, des plantes et des arbres permet d'établir un rapport plus intime et peut-être plus immédiat avec la nature. Là où la méditation requiert de s'attarder sur les choses pour faire émerger leur sens, la contemplation est une vision plus directe et spontanée. La lecture spirituelle de la nature dans

¹ Jean-Jacques Chardin, *Des animaux et des hommes dans l'emblématique de l'époque moderne*, op. cit.

² « Que les eaux produisent en abondance des animaux vivants, et que des oiseaux volent sur la terre vers l'étendue du ciel. Dieu créa les grands poissons et tous les animaux vivants qui se meuvent, et que les eaux produisirent en abondance selon leur espèce ; il créa aussi tout oiseau ailé selon son espèce ». (Genèse 1 : 20-21)

³ « Dieu fit les animaux de la terre selon leur espèce, le bétail selon son espèce, et tous les reptiles de la terre selon leur espèce ». (Genèse 1 : 25)

⁴ Chez les chrétiens, la contemplation renvoie essentiellement à la vie contemplative comme union de l'âme avec Dieu fondée sur l'oraison et les épreuves pour purifier l'âme avant sa rencontre avec le divin. Mais nous entendons le terme « contemplation » dans son sens philosophique et non religieux, comme « regard ou considération assidue qui met en œuvre les sens ou l'intelligence et concerne un objet souvent digne d'admiration » (TLF).

Minerva Britannia se double ainsi d'une vision plus profane et à la tradition biblique se superpose l'influence de la pastorale.

3. La nature, contemplation et rêve

3.1. *Une nature bucolique*

La poésie pastorale, dont la tradition remonte à Théocrite, mais dont les conventions génériques ont surtout été posées dans les *Bucoliques* de Virgile, connaît un renouveau aux XV^e et XVI^e siècles sous la plume notamment des Humanistes italiens comme Giovanni Pontano ou Marco Girolamo Vida. Chez les auteurs anglais, Christopher Marlowe, John Milton, Philip Sidney, ou encore John Donne sont connus pour leurs poésies pastorales. Les conventions de cette tradition poétique sont intimement liées à la nature. Les principaux personnages sont des bergers, figures du poète, qui habitent une campagne idéalisée, située en Arcadie, loin des tumultes de la ville, où règne le silence et où le temps semble comme arrêté. Dans la pastorale, la campagne est décrite sur le mode nostalgique et les poètes chantent la disparition d'un âge d'or, monde prélapsaire où régnait l'harmonie parfaite entre les hommes et la nature¹.

Chez Peacham, la topique de la pastorale est présente dans plusieurs emblèmes. La *pictura* de l'emblème *Tanto clarior* (42), (Figure 122), représente un paysage idyllique dont les échos bucoliques, non glosés dans l'épigramme, doivent être mis au jour par le lecteur. La chaumière au premier plan, les champs labourés et le troupeaux de brebis à gauche, gouvernés par un soleil majestueux, semblent figurer un paysage champêtre, rappelant l'Arcadie des poètes.

¹ Lisa Hopkins et Matthew Steggle, *Renaissance literature and culture*, Londres, Continuum, 2006, pp. 60-61.

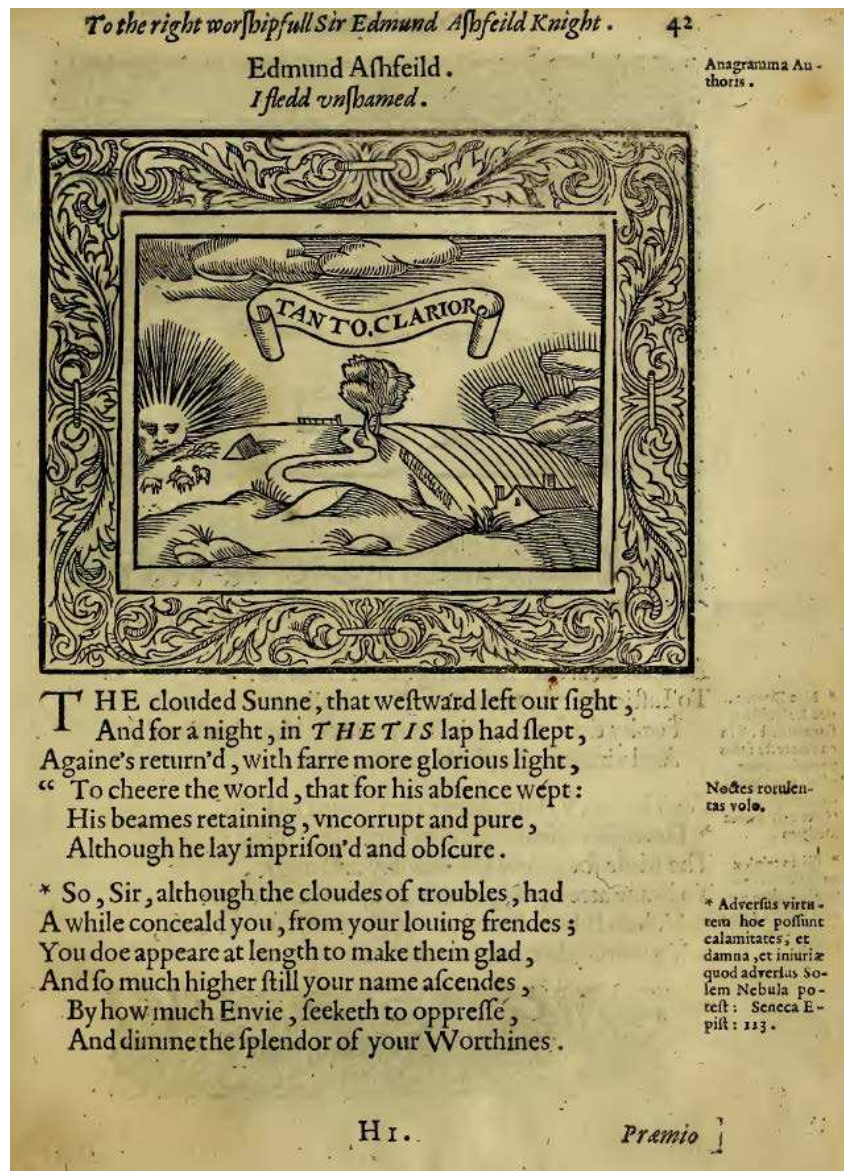


Figure 122 *Tanto clarior*, Livre I, 42

La topique de la pastorale se fait plus explicite dans les emblèmes *In requie, labor* (184) et *Rura et mihi silentium* (185) où l'énonciateur s'adresse à sa Muse. L'énonciateur est alors identifié à l'emblémiste qui s'interroge sur les conditions de création propices à son art. Le dialogue avec la Muse est en réalité un dialogue avec soi-même et conduit l'emblémiste à mener ce qui s'apparente à une méditation introspective. La méditation porte sur la création artistique et s'exprime sur le mode nostalgique, typique de la pastorale. La méditation de l'emblémiste devient également celle du lecteur qui, lisant l'épigramme à la première personne du singulier, s'identifie à la voix poétique et à sa quête des conditions idéales de la création.

L’emblème *In requie, Labor* (184), (Figure 123), montre que la création artistique n’est possible qu’en dehors du paysage urbain :

If that thou wouldst acquaint thee with the Muse,
Withdraw thy selfe, and be thou least alone,
Even when alone, as SOLON oft did use,
For no such friend to Contemplation,
And our sweete studies, as the private life,
Remote from Citie, and the vulgar strife.

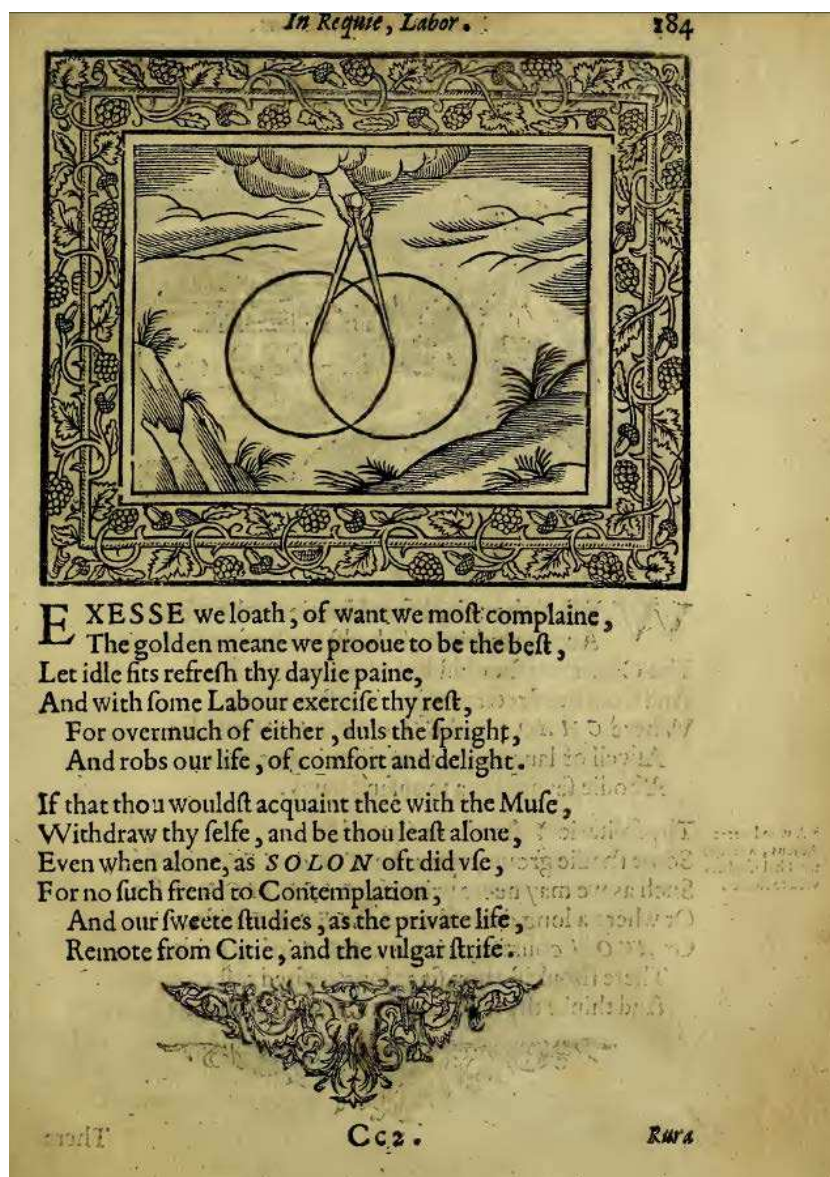


Figure 123 *In requie, Labor*, Livre II, 184

La ville, à la fois lieu de civilisation et de confusion, n’est pas propice à la création artistique et l’emblémiste encourage sa Muse à s’en éloigner. Contrairement à la campagne, la ville se

caractérise par un bruit incessant où règne l'aliénation et la confusion des sens¹, comme dans la première strophe de l'épigramme de *Rura mihi et silentium* (185) :

WERT thou thy life at libertie to choose,
And as thy birth, so hadst thy beeing free,
The Citie thou shouldst bid adieu, my Muse,
And from her streetes, as her infection flee :
Where CHAOS and CONFUSION wee see,
Aswell of language, as of differing heartes,
A bodie severed in a thousand parts.

L'attrait pour la campagne est provoqué par la recherche du silence, condition de l'étude et de la contemplation. On trouve ainsi dans l'épigramme de l'emblème les termes « quiet », « murmur », « gentle » et « Tranquillitie » qui insistent sur un monde clos qu'il faut écouter et observer. Silence et solitude vont de pair, ainsi que le souligne la comparaison de la campagne à une académie (« Thy solitaire Academe »), dont une note marginale indique qu'elle se situe hors de la ville : « a wood neere Athens, wherein the Phylosophers used to studie ».

La recherche du silence et de la solitude, exprimée sur le mode nostalgique, est conventionnelle dans la pastorale où le poète souhaite s'éloigner de la ville afin de pouvoir créer, tout en exprimant l'impossibilité dans laquelle il se trouve de ne jamais pouvoir le faire, comme dans la dernière strophe de *Rura mihi et silentium* :

Yet love the Citie, as the kindly Nurse
Of all good Artes, and faire Civillitie :
Where though with good, be intermix't the worse,
That most disturbe our sweete Tranquillitie :
Content thy selfe, till thine Abillitie,
And better hap, shall answer thy desire,
But Muse beware, least we too high aspire

L'un des possibles intertextes de la description de la ville et de la recherche du silence dans les emblèmes *In requie, labor* et *Rura mihi et silentium* est peut-être la lettre 56 de Sénèque à Lucilius. Le philosophe, résidant au-dessus de bains thermaux, se désole du vacarme urbain, incompatible avec l'étude et la création : « Que je meure si le silence est si nécessaire pour

¹ Dans l'épigramme à Marcel de son ouvrage *The More the Merrier*, publié à Londres en 1608, Peacham écrivait déjà à ce sujet : « I find the Citie to confound my senses ». Henry Peacham, *The More the Merrier*, op. cit., « Epigram 33 ».

étudier, comme on se l'imagine. Je suis logé dans un lieu où l'on tient des étuves, et j'entends du bruit de tous côtés¹ ».

Le charme d'une vie hors de la ville rappelle également l'attrait du poète latin Martial pour la campagne où il aimait à se ressourcer, tout en ne résidant jamais très loin de Rome :

[...] la campagne sourit ; la verdure habille et la terre et les arbres ; [...] quelle Ravenne Rome t'a déjà fait perdre ! quels soleils ! quels loisirs ! passés sans gêne et sans cérémonie ! quels bosquets ! quelles fontaines ! quels rivages, où le sable humide s'affermir sous les pas !²

Cette préférence pour la campagne transparaît de manière plus générale dans les écrits de Peacham et semble liée à son expérience personnelle de la ville. Dans son pamphlet de 1642, *The Art of Living in London*, Peacham met en garde ses lecteurs contre les dangers d'une ville en pleine expansion où riches et pauvres se côtoient et où les dangers sont permanents pour un gentilhomme habitué aux charmes de la campagne :

Now the Citie being like a vast Sea (full of gusts) fearfull dangerous shelves and rocks, ready at every storme to sinke and cast away, the weake and unexperienced Barke (with her fresh-water souldiers) as wanting her compasse and her skilfull Pilot ; my selfe, like another *Columbus* or *Drake*, acquainted with her rough entertainment and stormes, have drawn you this chart or map for your guide, as well out of mine owne, as my many friends experience³.

La topique de la pastorale trouve son apogée dans l'épilogue du recueil (*The Author's Conclusion*), véritable condensé des conventions du genre :

AS then the Skie, was calme and faire,
The Windes did cease, and Cloudes were fled,
AURORA scattered PHOEBUS haire,
New risen from her Rosie bed :
At whose approach the Harlot strew,
Both meade, and mountaine, with her flowers :
While ZEPHYRE, sweetest odours threw,
About the feildes, and leavie bowers.

The Woods and Waters, left their sound,
No tend'rest twigge, was seene to moove,

¹ *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe, op. cit., Épîtres à Lucilius*, LVI, p. 619.

² M. B., *Toutes les Épigrammes de Martial, op. cit.*, liv. X, Épigramme LI « À Faustinus », p. 229.

³ Henry Peacham, *The Art of living in London or, A Caution how Gentlemen, Countreyemen and Strangers, drawn by occasion of businesse, should dispose of themselves in the thriftiest way, not onely in the Citie, but in all other populous places*, Londres, John Gyles, 1642. Pour une analyse de la représentation de Londres chez Peacham, voir : Angela Locatelli, « Rhetoric of Place in Henry Peacham Jr.'s Writings », *Slavica Tergestina*, vol. 8, 1998, pp. 273-288.

The Beast lay couched on the ground,
 The winged People perch'd above,
 Save PHILOMEL, who did renew,
 Her wonted plaintes unto the Morne,
 That seem'd indeede, her state to rue,
 By shedding teares upon the Thorne.

When I as other taking rest,
 Was shew'd (me thought) a goodlie plaine,
 With all the store of Nature blest,
 And situate within the Maine,
 With Rocks about environ'd quite,
 But inward round, in rowes there stood,
 Aswell for profit, as delight,
 The Trees of Orchard, and the Wood.

Les trois premières strophes de la longue conclusion (composée de vingt-et-un huitains et d'un quatrain final, soit 170 vers au total) sont écrites au passé, temps de la nostalgie et du regret. La scène se détache par son immobilité, tant physique que temporelle, ainsi que par sa circularité. Le monde que décrit l'emblémiste, clos et protégé, est un véritable microcosme où règnent calme, volupté et création. Le verger, lieu de la rêverie par excellence dans les lais médiévaux, est celui que choisit l'artiste pour y figurer son Arcadie imaginaire – le *locus amœnus* de la pastorale. Ce n'est que dans un paysage naturel, hors du temps et de l'espace, que l'emblémiste peut vivre une expérience synesthésique où ses sens (la vue, l'odorat et l'ouïe) sont en éveil.

L'épilogue témoigne par ailleurs d'une autre tradition de la pastorale, celle de l'harmonie parfaite entre l'art et la nature. Dans *The Author's Conclusion*, les éléments naturels sont présentés en tant que source infinie d'inspiration, comme dans l'écriture des mythes. La couleur blanche et rouge des mûres a inspiré le mythe de Pyrame et Thisbé, deux amants qui, en se donnant la mort, ont maculé de leur sang le mûrier blanc sous lequel ils avaient l'habitude de se retrouver la nuit : « *LEUCOTHOE* that wounded bleeddes », « beares the staine, in fruite and seedes, / Of Thisbes woefull Tragœdie ». De là viendrait la couleur rouge des mûres d'après Ovide qui raconte la légende au Livre IV de ses *Métamorphoses*¹.

The builder *Akorne* long agoe,
 To *DODONAEAN JOVE* adjoin'd,
 And there the loftie *Pine* did grow,
 That winged flies before the Wind :
LEUCOTHOE that wounded bleeddes,
 Nor wanting was, nor that same Tree,

¹ *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 4, *op.cit.*, *Métamorphoses*, liv. IV, pp. 219-221.

That beares the staine, in fruite and seedes,
Of *THISBES* woefull Tragœdie.

The *Elme* embracing *BACCHUS* stood,
And there the *Beech* was also plac't,
That gave the golden Age her foode :
Though we esteeme it, but as mast ;
The *Walnut*, praised for her hew,
The *Ash*, the best for helve, and staves,
The *Eugh*, unto the bender trew,
The *Sallow* soft, that water craves.

La dimension symbolique des arbres est également présente dans la poésie pastorale, comme elle l'est ici : « The *Walnut*, praised for her hew ». Le vers « The *Elme* embracing *BACCHUS* stood » qui décrit un orme étreignant Bacchus, autrement dit la vigne, semble faire référence à l'emblème *Amicitia etiam post mortem durans* qui apparaît chez Alciat et Whitney et que nous étudions dans le deuxième chapitre de la troisième partie de notre thèse.

La faune et la flore constituent le terreau même de *Minerva Britannia* car les arbres, les oiseaux et les animaux qui sont mentionnés, apparaissent pour la plupart dans les emblèmes du recueil et délivrent, comme nous l'avons vu, des leçons morales :

The *Turtle* here to each did tell,
The losse of his beloved mate,
And so did *THRACIAN Philomel*,
In sweetest tunes, her bitter Fate :
Ne wanted there the envious *Stare*,
The thievish *Chough*, and prating *Jay*,
The *Raile*, and frostie *Feldefare*,
And *Larke* abroad by breake of day.

La tourterelle figure la fidélité en amour dans l'emblème *Amor coniugalis æternus* (92), l'hirondelle (Philomèle), le sort malheureux de l'artiste dans *Erit altera merces* (74) et l'alouette est symbole de solitude et de piété dans *Piorum vita luctuosa* (110).

L'homme imite la nature, mais la nature imite également l'art. L'emblémiste décrit par exemple la musique produite par les hommes comme « Natures chast delight » dans *Tanto dulcius* (204), et la musique de la nature est une véritable symphonie dans *Rura mihi et silentium* :

Or wouldst thou Musick to delight thine eare,
Step but aside into the neighbour spring,
Thou shalt a thousand wing'd Musicians heare,
Each praising in his kind the heavenly King :

Here PHILOMEL, doth her shrill TREBLE sing,
The THRUSH a TENOR, off a little space,
Some matelesse DOVE, doth murmur out the BASE.

La palette de couleurs qui s'exprime dans la nature fait de celle-ci un artiste inégalé :

Nor Princes richest Arras may compare
With some small plot, where Natures skill is shoven,
Perfuming sweetely all the neighbour aire,
While thousand cullors in a night are blowne :
Here's a light Crimson, there a deeper one,
A Maidens blush, here Purples, there a white,
Then all commingled for our more delight.

En somme, la contemplation de cette nature luxuriante et de ses paysages bucoliques produit du plaisir :

Geometry or wishest thou to learne,
Observe the Mill, the Crane, or Country Cart,
Wherein with pleasure, soone thou shalt discern
The groundes, and use of this admired Art,
The rules of NUMBRING, for the greatest part,
As they were first devis'd by Country Swaines,
So still the Art with them entire remaines.

Ce plaisir est de nature intellectuelle mais aussi esthétique car la beauté de la nature emplît l'oreille de sons merveilleux (« Or wouldst thou Musick to delight thine eare ») et ravit le regard :

Whiles round about thy greedy eie doth looke,
Observing wonders in some flower by,
This bent, that leafe, this worme, that butterflie.

Par la contemplation de la nature, l'homme élève également son âme au-dessus des considérations matérielles pour porter un regard nouveau sur le monde. Cicéron soulignait déjà le lien entre le plaisir du regard contemplatif et l'élévation de l'âme :

L'observation et la contemplation de la nature sont une sorte d'aliment naturel pour les âmes et les esprits ; nous sommes redressés, nous paraissions nous élever, nous regardons d'en haut les choses humaines ; pensant les choses d'en haut et les choses célestes, nous méprisons nos choses d'ici-bas comme petites et mesquines. La recherche des choses qui sont à la fois plus hautes et plus cachées apporte du plaisir. Et si nous trouvons quelque chose qui nous paraît vrai, notre esprit est rempli d'une noble volupté¹.

¹ Cicéron, *Lucullus*, cité dans : Pierre Hadot, *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004, p. 194.

La transcendance à laquelle conduit l'observation de la nature témoigne de la superposition de la dimension dévotionnelle et du regard profane. Cette méditation donne à voir non seulement les signes divins et les vérités morales, mais elle génère également une expérience sensorielle qui ouvre sur une méditation introspective, elle-même source de plaisir esthétique pour l'emblémiste comme pour le lecteur.

3.2. *Apologie du rêve rétrospectif*

Dans la conclusion du recueil, la voix de l'emblémiste, s'exprimant à la première personne, raconte une expérience de type visuel dans une forêt enchantée. La vision de l'auteur se différencie des songes trompeurs que l'homme forge dans son esprit car le poète décrit un rêve éveillé et diurne. À la différence des songes, la vision du poète n'est pas le fruit de son imagination, mais est présentée comme s'imposant à lui : « When I as other taking rest, / Was shew'd (me thought) a goodlie plaine ». La tournure passive fait du poète le spectateur émerveillé d'une vision dont il n'est pas le concepteur, mais dont son esprit est seulement le réceptacle. La description du verger, où le temps est comme suspendu, prépare la rencontre merveilleuse que l'auteur s'apprête à vivre.

Selon Michael Bath, l'emblémiste atteint le point culminant de sa vision lorsqu'il aperçoit une figure féminine se promenant dans ce bois enchanté. L'apparition de la Dame fonctionne comme une épiphanie, un moment de vision éclairée. D'ailleurs, le vocabulaire de la vue se fait plus présent, avec la répétition du verbe « see » :

Within there was a Circlet round,
That rais'd it selfe, of softest grasse,
No Velvet smoother spred on ground,
Or Em'rald greener ever was :
In mid'st there sate a beauteous Dame,
(Not *PAPHOS* Queene, so faire a wight)
For Roses by, did blush for shame,
To see a purer, red and white.

In Robe of woven Silver fine,
And deepest Crimson she was clad :
Then diaper'd with golden twine,
Aloft a Mantle greene she had,
Whereon were wrought, with rarest skill
Faire Cities, Castles, Rivers, Woods ;
And here, and there, emboss'd a hill
With Fountaines, and the Nymphes of Floods.

A massie Collar set with stones,

Did over all, it selfe extend,
 Whereon in sparkling Diamonds,
SAINT GEORGE, her Patrone did depend ;
 A Crowne Imperial on her head,
 One hand a bright drawne Sword did hold,
 The other (most that made her dredd),
 Three Scepters of the finest gold.

While proudly underfoote she trod,
 Rich Trophæies, and victorious spoiles,
 Atchieved by her might abroad :
 Her name is *EMPRESSE OF THE ILES* :
 There Charriots were, that once she wanne,
 From *CÆSAR* ere she was betraid,
 With standards gat from Pagans, whan
 She lent the Holy Land her aide.

Here saw I many a shiver'd launce,
 Swordes, Battle-axes, Cannons Slings,
 With th' Armes of *PORTUGAL*, and *FRAUNCE*,
 And Crownets of her pettie Kinges :
 High-feathered Helmets for the Tilt,
 Bowes, Steelie Targets cleft in twaine :
 Coates, Cornets, Armour richly guilt,
 With tatterd Ensignes out of *SPAIN*.

Le nom « Dame »¹ associe d'emblée le personnage féminin au pouvoir. Cette figure féminine n'est autre que l'allégorie de l'impérialisme britannique, comme en témoigne son accoutrement et la symbolique des couleurs. Le personnage féminin a le teint rouge et blanc, couleurs qui, associés à la rose, figurent le symbole des Tudors, conjonction de la rose rouge des Lancastre et la rose blanche des York. Sa robe, incrustée de villes, châteaux, rivières et forêts, montre l'étendue de son pouvoir, sur terre comme sur mer et rappelle, selon Bath², le frontispice du poème *Poly-Olbion*, publié par Michael Drayton la même année que *Minerva Britanna* (Figure 124).

¹ Dans la définition de l'*Oxford English Dictionary* : « A female ruler, superior, or head ».

² Michael Bath, *Speaking pictures*, op. cit., p. 91.



Figure 124 *Poly Olbion*, Michael Dryton, 1612 (frontispice)

La figure féminine devient plus identifiable à mesure que progresse la narration du rêve, pour être finalement nommée « ELIZA ». Élisabeth apparaît sous les traits d'une figure guerrière, tenant une épée dans une main et trois sceptres dans l'autre, pour les trois royaumes qu'elle gouverne – l'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse. Sa couronne impériale rappelle l'extension de l'empire sous son règne et son titre « EMPRESSE OF THE ILES » peut faire référence à la politique de colonisation entreprise par Sir Humphrey Gilbert et poursuivie par son demi-frère, Walter Raleigh. La couronne impériale est mise en contraste avec celles plus petites et insignifiantes, (« Crownets »), de ses ennemis, notamment des Espagnols, dont elle écrase les blasons déchirés, rappel de la défaite cuisante de l'*Invincible Armada* en 1588.

L'énumération des armes utilisées notamment lors des tournois¹ achève de faire d'Élisabeth l'incarnation de vertus chevaleresques, ce que se confirme la suite du rêve :

About her now on every Tree,
(Whereon full oft she cast her eie),
Hung silver Sheildes, by three and three,
With Pencill limned curiouslie :
Wherein were drawne with skilfull tuch,
Impresa's, and *Devises* rare,
Of all her gallant Knightes, and such
As Actors in her Conquestes were.

Eke some of Queenes, and Ladies too,
As pleased their Invention best,
(For wit of woman, much can doe),
Were fastned up among the rest,
In sundry tongues, whose Motto's old,
And names, though scarcely could be read,
She wishd their Glories mought be told,
To after times, though they were dead.

Michael Bath note que la galerie de devises que nous donne à voir l'émblémiste rappelle la galerie des blasons à Whitehall que Peacham connaissait et admirait².

Les blasons et devises accrochés aux arbres sont de véritables monuments à la gloire et à la mémoire de ceux qui contribuèrent à consolider le pouvoir anglais : « Left Reliques of their Puissance ». S'ensuit ainsi une longue liste de noms qui mêle rois, ducs, ou nobles qui se sont illustrés par leurs victoires militaires, comme Jean de Lancastre, premier duc de Bedford, ou encore Henri IV, pour n'en citer que quelques-uns. On peut noter à ce propos l'accumulation

¹ À partir de 1559, les tournois étaient organisés dans la cour du palais de Whitehall et les chevaliers qui y combattaient devaient présenter à la reine une devise (*impresa*), comprenant un *motto* et une image, représentés sur un petit bouclier. Cette tradition, introduite par la reine Élisabeth, était une condition supplémentaire, outre l'accoutrement traditionnel, pour participer aux joutes. Les boucliers étaient exposés deux fois par an et furent immortalisés par quelques visiteurs et commentateurs célèbres parmi lesquels Thomas Platter, Lupold van Wedel, ou encore Samuel Pepys. La pratique des *imprese* lors des tournois devait témoigner de l'ingéniosité du chevalier dans la combinaison d'une image et d'un *motto*. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alan Young, *Tudor and Jacobean Tournaments*, 1987, notamment le chap. V « Curious Devices », pp. 123-143.

² Quelques années après la publication de *Minerva Britannia*, Peacham écrit en 1622 dans *The Compleat Gentleman* : « *Emblemes* and *Impresæ's* if ingenuously conceited, are of daintie device and much esteeme. [...] The beste that I have seene, have beene the devises of Tiltings, whereof many are reserved in the private Gallery at White Hall, of Sir *Philip Sydneys*, the Earle of *Cumberland*, Sir *Henry Leigh*, the Earle of *Essex* ; with many others, most of which I once collected with intent to publish them, but the charge dissuaded mee ». Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, *op. cit.*, p. 234.

d'épithètes mélioratifs pour les désigner : « great », « victorious », « valiant », « brave », « noblest », « loyal », « stout » et « courageous » :

Great EDWARD third, you might see there,
With that victorious Prince his sonne :
Next valiant JOHN of LANCASTER,
That SPAINE, with English overran :
And those brave spirits Marshalled,
The first that of the Garter were,
All Souldiers, none to Carpet bred,
Whose names to tell I must forbear.

Fourth HENRIES Sunbeames on the Cloude,
Fift HENRIES Beacon flaming bright,
YORKES Locke, that did the Falcon shroude,
Was here, so were his Roses white :
The Marshal MOUBRAIE NORFOLKES Duke,
Yet living in great HOWARDS blood,
With valiant BEDFORD, Symboles tooke
As pleas'd them, to adorne the Wood.

By whome the BEAUCHAMPES worne away,
And noblest TALBOT, scourge of FRAUNCE,
With NEVILLS whome could nought dismay,
Left Reliques of their Puissance :
The loyal VERE, and CLIFFORD stout,
Greate STRONGBOWES heire, with BOURCHIER, GRAY,
Brave FALCONBRIDGE, and MONTACUTE :
Couragious ORMOND, LISLE, and SAY.

With other numberlesse beside,
That to have seene each one's devise,
How lively limn'd, how well appli'de,
You were the while in Paradise :
Another side she did ordaine,
To some late dead, some living yet,
Who serv'd ELIZA in her raigne,
And worthily had honour'd it.

Le poète rappelle également les grands temps de la Guerre des deux roses qui opposa les maisons de Lancastre et d'York. La continuité dynastique est assurée par la continuité des symboles puisqu'Henri V emprunta ceux des Beauforts, (« With valiant BEDFORD, Symboles tooke / As pleas'd them, to adorne the Wood »). Une note dans la marge identifie Charles, comte de Nottingham, Thomas, comte de Suffolk, Georges, comte de Cumberland, Lord Willoughby et Sir Philip Sidney, qui avaient tous leurs boucliers exposés à Whitehall. Cette forêt d'*imprese* dans laquelle se promène le poète est assimilée au Paradis où Élisabeth se trouve entourée de ses plus loyaux serviteurs.

Le long poème se clôt par la vision de la devise de la reine, le phénix. L'oiseau mythique se confond même avec Élisabeth, puisque le pronom personnel « her » suggère que c'est la reine elle-même que le poète voit s'envoler : « For her that was to Heaven flowne ».

Where turning, first I spide above,
Her owne deare PHENIX hovering,
Whereat, me thought, in melting Love,
Apace with teares mine eies did spring ;
But Foole, while I aloft did looke,
For her that was to Heaven flowne,
This goodly place, my sight forsooke,
And on the suddaine all was gone.

La description du phénix dans l'épigramme semble faire écho à la frise stylisée qui orne la première page de l'épilogue (Figure 125). La frise est composée d'éléments naturels et de personnages grotesques phytomorphes¹ (figures ailées dont les membres inférieurs sont composés de végétaux) ainsi que d'un personnage central anthropomorphe, mi-femme, mi-oiseau, portant une couronne sur la tête. Les personnages hybrides représentés aux extrémités de la frise semblent s'adonner à des exercices de saltimbanques, thème courant des grotesques², tandis que deux hybrides ailés, l'un féminin, l'autre masculin, soutiennent le personnage central qui regarde directement le lecteur/observateur, contrairement aux autres figures.

La lecture des grotesques doit être la même que pour les emblèmes car, comme l'écrit Philippe Morel, traduisant Giovanni Paolo Lomazzo, « [l]es grotesques étaient faites [...] telles des énigmes ou des figures égyptiennes appelées hiéroglyphes, afin de signifier un concept ou une pensée sous une autre forme, comme nous procédons dans les emblèmes et les *imprese*³ ». La frise doit être interprétée à la lumière de l'épilogue et nous invite à voir une figuration de la reine Élisabeth entourée de ses fidèles serviteurs. Les deux oiseaux qui semblent s'envoler ressemblent au phénix sur la *pictura* de l'emblème *Is cœlebs, Urit cura* (19) et pourraient donc bien être deux phénix. Les parallèles entre la scène représentée sur la frise et les dernières strophes de la conclusion sont éloquents au point de penser que la frise est une mise en image

¹ Nous empruntons là le vocabulaire de Philippe Morel qui définit le langage des grotesques.

² Philippe Morel, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, op. cit., chap. II, « Les marges et l'imaginaire », p. 25. L'auteur note le lien étroit qui se tisse entre l'emblématique et les grotesques à partir du XVI^e siècle car les grotesques empruntent de plus en plus au vocabulaire iconographique des emblèmes (p. 46).

³ *Ibidem*, chap. IV « Grotesques et hiéroglyphes », p. 111.

de la transfiguration d'Élisabeth en phénix. Associée aux hybrides ailés, le personnage au centre peut également être une référence à la reine des fées du poème épique de Spenser¹ dans lequel Gloriana a été interprétée comme allégorie d'Élisabeth.



Figure 125 *Frise stylisée*, « The Author's Conclusion » (1), *Minerva Britannia*, p. 208

La rencontre de l'emblémiste avec Élisabeth dans la conclusion du recueil se présente comme une méditation rétrospective dans laquelle le poète rêve à un monde qui n'est plus, à un âge d'or² où Élisabeth incarnait les vertus d'un univers post médiéval, gouverné par les codes et les usages de la chevalerie :

With griefe awak'd, I gaz'd around,
And casting up to Heaven mine eie,
Oh GOD I said ! where may be found,
These Patrones now of Chivalry,
But Vertue present and secure,
We hate, when from our knowledge hid,
By all the meanes we her allure,
To take her dwelling where she did.

Le poème conclusif se termine par la promesse de publier un autre volume d'emblèmes, mais celui-ci ne verra jamais le jour, sans doute en raison des prix prohibitifs demandés par l'imprimeur³ :

Now what they were, on every Tree,

¹ The *Færie Queene*, poème épique écrit par Spenser et publié pour la première fois en 1590, faisait l'éloge des Tudors en faisant remonter leur lignée au roi Arthur.

² À propos du règne élisabéthain, Peacham écrit dans son *Compleat gentleman* de 1622 : « In the time of our late Queene Elizabeth, which was truly a golden age (for such a world of refined wits, and excellent spirits it produced, whose like are hardly to be hoped for, in any succeeding Age) above others, who honoured Poesie with their pennes and practice [...] ». Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, *op. cit.*, p. 95.

³ Alan R. Young, *Henry Peacham*, *op. cit.*, p. 27. En 1621-1622, Peacham présenta ce qui peut tenir lieu de la suite de *Minerva Britannia*, à savoir son manuscrit *Emblemata Varia* à Sir Julius Cæsar, juge (Master of the Rolls) et membre du conseil privé du roi.

Devises new, as well as old,
Of those brave worthies, faithfullie,
Shall in another Booke be told.

La référence au livre (« Booke ») dans le dernier vers ajoute une autre dimension à la méditation rétrospective de l'auteur. Le sujet de la méditation est Élisabeth et les vertus chevaleresques, tout autant que le recueil d'emblèmes lui-même, comme le souligne Michael Bath¹. Panégyrique d'Élisabeth, apologie de valeurs chevaleresques et méditation attristée sur un paradis perdu, telles semblent être les thématiques profondes du recueil de Peacham qui n'apparaissent pourtant en pleine lumière que dans ces strophes de clôture, comme en postface, selon l'heureuse expression de Jean Starobinski². *The Author's conclusion* invite alors le lecteur à reprendre son travail de lecture pour réinterpréter les emblèmes à l'aune des dernières pages et à chercher dans le recueil les héritiers du monde révolu qu'il appelle à renaître : « where may be found, / These Patrones now of Chivalry ».

Ce n'est donc qu'en relisant *Minerva Britannia* que le lecteur peut donner sens aux notes nostalgiques qui émergent ça et là dans les emblèmes et qu'il peut comprendre comme appel de l'emblémiste à renouer avec les valeurs des Tudors. À la relecture des emblèmes, le lecteur pourra par exemple identifier le personnage féminin dans *Quem timuisti, timet* (108) comme étant la figure d'Élisabeth défendant le royaume contre les agressions extérieures. Les critiques obliques adressées au roi Jacques prennent un sens nouveau également car elles suggèrent en creux que l'emblémiste n'a pas trouvé en ce monarque les vertus qu'il appelle de ses vœux dans l'épilogue. C'est Henri, présenté sur son cheval dans *Par Achillis, Puer une vinctes* (17), qui apparaît comme le digne héritier des vertus Tudors et c'est en lui que l'emblémiste, et donc le lecteur, place toutes ses espérances. Lui seul pourra faire advenir un âge d'or plus éclatant encore que celui d'Élisabeth et de tous les Tudors réunis : « thy Trophees may be more, / Then all the Henries ever liv'd before ».

¹ Michael Bath note à ce propos : « [...] Peacham's work ends with a vision of itself as the centerpiece of an ideal commonwealth ». Michael Bath, *Speaking pictures, op. cit.*, p. 93.

² Starobinski emploie le terme postface pour parler de la réflexion méthodologique en critique littéraire à propos de laquelle il note qu'« elle ne s'explicite véritablement qu'en postface, même s'il lui arrive, par un artifice d'exposition ou pour des raisons pédagogiques, d'usurper la place du préambule. [...] Le paradoxe apparent, c'est que la méthode ne puisse se formuler conceptuellement qu'au moment où elle a accompli son office et où elle devient presque inutile. Le critique accède à la pleine conscience de sa méthode en se retournant vers la trace de son cheminement ». Jean Starobinski, *La relation critique*, Volume II « L'œil vivant », Paris, Gallimard, 1970, pp. 11-12.

Michael Bath avait donc raison de souligner que l'épilogue, généralement passé sur silence dans la critique, est la clé herméneutique de *Minerva Britannia* dans la mesure où il fait écho à l'effet d'anamorphose du frontispice analysée dans l'introduction générale et invite à relire le recueil et à méditer sur son sens en adoptant une nouvelle perspective¹.

*
* *

En somme, la deuxième partie de notre thèse nous a permis de montrer que par leur dimension figurative, les emblèmes révèlent des vérités intangibles de nature spirituelle et morale. Cette capacité des emblèmes à mettre sous les yeux de l'âme ce qui demeure autrement invisible et caché soutient l'idée que le langage symbolique est une modalité de la langue adamique qui sert à une lecture affinée du monde pour former les figures directement dans l'esprit du lecteur. La volonté de l'homme de voir clairement et d'appréhender le monde directement exprime la nostalgie d'un monde prélapsaire où régnait la parfaite adéquation entre les choses et les mots et où l'homme était doté d'une vision non brouillée. L'émergence de la signification des figures symboliques est intimement liée à la pratique de la méditation, qu'elle soit de nature dévotionnelle ou profane, car elle invite le lecteur à s'attarder sur les images pour leur donner du sens.

La conclusion du recueil, écrite sur le mode de la vision, souligne que l'emblémiste, en posant sur le monde un regard lucide et clairvoyant, s'apparente à un visionnaire qui regarde à la fois vers le passé glorieux de la Grande-Bretagne et vers l'avenir. Il s'arroge des pouvoirs prophétiques, Peacham prenant garde de se montrer comme le simple réceptacle d'une vision d'inspiration divine.

Si le recueil entier peut être considéré comme une vaste pédagogie du regard, arrivés à son terme, les lecteurs ont désormais le regard aguerrri et savent voir au-delà de la représentation pour accéder directement à l'idée figurée et à la vision vraie. *The Author's Conclusion* s'apparente à un emblème « nu » dans lequel le poète peint une vision verbale². Le poète, comme le lecteur, s'est ainsi affranchi de la médiation où l'œil physique n'est plus requis

¹ Michael Bath, *Speaking pictures*, op. cit., p. 91. Nous reviendrons sur l'idée d'anamorphose dans le premier chapitre de la troisième partie de notre thèse.

² Les emblèmes nus sont des emblèmes qui ne contiennent pas de *picturae*.

lorsque l'on peut voir directement avec les yeux de l'âme. Ce faisant, un lien direct semble s'établir entre la vision du poète et celle du lecteur.

La capacité des emblèmes à crypter des vérités et à faire appel aux pouvoirs herméneutiques du lecteur pour accéder au sens plaide pour l'autorité de l'art emblématique dans le domaine spirituel, éthique et même politique. La troisième partie de notre thèse s'intéressera ainsi plus largement à l'art de l'emblème par lequel l'auteur revendique sa place auprès des puissants.

TROISIÈME PARTIE : ART
EMBLÉMATIQUE ET FIGURE DE
L'ARTISTE

Chapitre 1 : Intertextualité et polyphonie

Après avoir considéré les enjeux politiques et théologiques de la dialectique entre le caché et le révélé, nous souhaitons nous pencher sur son potentiel structurant au niveau même de la composition des emblèmes et de l'émergence du sens. Les emblèmes sont créés par l'assemblage de plusieurs éléments (*motto*, *pictura* et épigramme) sur la page. Comme nous l'avons démontré au cours des parties précédentes, pour comprendre le message de l'emblème, le lecteur doit faire dialoguer ces différents éléments, mais aussi se remémorer les textes lus. L'emblème est un tissage complexe de textes et d'images qui repose sur la connivence du lecteur averti pour faire émerger un ou des sens. L'intertextualité¹ est en effet au cœur du cryptage et du décodage du sens dans les emblèmes et nous verrons comment Peacham utilise des matériaux textuels, mais aussi visuels, pour composer des emblèmes inédits.

La construction du sens est d'autant plus compliquée que l'emblémiste a inséré de nombreuses citations et annotations dans les marges qu'il faut prendre en compte pour saisir tous les chatoiements du sens. Afin d'analyser les notes marginales, tout ce qui n'est pas *motto* ou épigramme en somme, nous utiliserons plus généralement le terme de paratexte, que Gérard Genette définit comme une « [z]one indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”² ».

Nous souhaitons ainsi montrer que le paratexte participe activement à la construction du sens des emblèmes, que ce soit pour le corroborer, ou pour le déstabiliser.

Ce chapitre s'intéressera plus généralement à la coopération entre l'auteur et le lecteur en soulignant d'une part la manipulation subtile des sources textuelles et visuelles par l'auteur et, d'autre part, le rôle du lecteur dans le décodage des sens cryptés par le dialogue des quatre éléments de l'emblème : *motto*, *pictura*, épigramme et paratexte.

¹ Voir la définition de la théorie de l'intertextualité et de l'intermédialité dans l'introduction générale de notre thèse.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

1. L'imitation des modèles

1.1. *Le mode de composition des emblèmes*

La composition des emblèmes repose traditionnellement sur un grand brassage de sources et témoigne de la pratique de l'imitation héritée de l'Antiquité. Originalité et authenticité riment pour les Humanistes avec imitation, emprunt et parfois même ce que l'on appelle aujourd'hui « plagiat »¹. Thomas M. Greene parle de la Renaissance comme l'âge de l'imitation² et G. W. Pigman fait de l'imitation l'un des traits distinctifs de la période³.

L'art emblématique repose sur l'imitation telle que définie par Aristote, à la fois *mimesis* comme imitation de la nature et imitation des autres artistes⁴. Les emblémistes, plus que les autres auteurs de la Renaissance, sont des pilleurs, mais des pilleurs honnêtes, du moins en partie, puisqu'ils mentionnent la plupart de leurs sources dans la marge des emblèmes⁵. Whitney intitule ainsi son recueil d'emblèmes, *A Choice of Emblemes, and other Devises, for the most part gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized, and divers newly devised*. Dans ses *Hieroglyphica* (Bâle, 1556), Valeriano référence 435 auteurs dont il s'est inspiré et qu'il classe par ordre alphabétique : « Auctores quorum testimoniis in his commentariis usus est Pierus⁶ ». Dans la préface de sa traduction du recueil de Giovio, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze* sous le titre *The Worthy Tract* (Londres, 1585), Samuel Daniel rappelle l'importance de l'imitation chez les emblémistes :

¹ Harold Ogden White note que la forme anglicisée de « plagiarus », empruntée à Martial, fut utilisée pour la première fois sous forme adjectivale par Joseph Hall dans son *Virgidemiarum* (1598), et dans *Every Man, in His Humour* (1598), Ben Jonson utilise le terme sous forme nominale « plagiary », dans le même sens que Martial, à savoir un « pirate littéraire ». *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, New York, Octagon Books, 1965, pp. 120-128. Le terme traduit le rejet moderne de l'imitation et des emprunts non référencés, mais l'apparition du mot ne signifie pas la disparition de l'imitation. Il faudra attendre les années 1620 pour que de plus en plus de voix s'élèvent pour critiquer cette pratique.

² Thomas M. Greene, *The light in Troy : imitation and discovery in Renaissance poetry*, op. cit., p. 1.

³ G. W. Pigman, « Versions of Imitation in the Renaissance », *Renaissance Quarterly*, vol. 33 / 1, 1980, p. 1.

⁴ Robert J. Clements, *Picta poesis : Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Edizioni di storia e letteratura, Rome, 1960, p. 178.

⁵ Clements note à ce sujet : « In general it might be posited that the emblematisers, even as they borrowed from the ancients, pilfered more from their own group than did the other authors of the Renaissance. In any case, the emblematisers were more forthright in acknowledging their borrowings from the ancients ». *Ibidem*, p. 181.

⁶ Giovan Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum litteris commentari*, Bâle, 1556.

And better they [mottoes] are esteemed being taken out of some famous author. As out of Ovid, Horace, Catullus, and other Latin poets, out of Homer, Hesiodus, Callimachus, or any other good author of the Greekes, out of Petrarch, Devine Ariosto, Dante, Bembo, and other famous in Italian tongue¹.

Puisque les emblémistes manipulent deux codes sémiologiques différents, l'imitation n'est pas seulement intertextuelle, elle est également intericonique dans la mesure où les images circulent au sein des recueils d'emblèmes. Le cas le plus courant étant est celui de la réutilisation des planches, comme c'est le cas dans nombre de recueils : 202 des 248 planches du *Choice of Emblemes* de Whitney sont des réutilisations d'autres emblémistes puisqu'il utilise les gravures déjà faites par Plantin² ; dans *A Collection of Emblemes* (Londres, 1634), George Withers a quant à lui utilisé l'intégralité des planches gravées à l'origine par l'atelier des Van de Passe pour le recueil *Nucleus emblematum selectissimorum* (Utrecht, 1611-1613) de l'emblémiste hollandais, Gabriel Rollenhagen. Un cas de plagiat plus extrême encore est celui de Christopher Harvey, emblémiste protestant, qui « pirata »³ sans scrupule le recueil jésuite *Schola cordis* (Anvers, 1629) de Benedict van Haften et le publia anonymement à Londres en 1647 sous le titre, *Schola Cordis, or the Heart of it Selfe gone away from God ; brought back againe to him ; and instructed by him*.

On constate ainsi que pour les emblémistes, plagier et imiter les autres emblémistes ou les sources anciennes était un acte assumé, voire revendiqué comme preuve de leur érudition. C'était également le moyen de s'inscrire dans une certaine conception des choses, médiée par les textes cités. Les emblèmes interpellent ainsi la mémoire textuelle et visuelle des lecteurs⁴ et ce, même lorsque l'auteur ne cite aucune source explicitement. L'identification des sources originales chez les emblémistes est rendue parfois difficile par le fait que les sources qu'ils

¹ Robert J. Clements, *Picta poesis*, op. cit., p. 181.

² Henry Green, éditeur de l'édition de 1866, note à propos des sources bibliographiques de Whitney : « In Whitney's work there are 248 devices, and we have accounted for the whole ; 23 were original, 23 suggested, and 202 are identical with those of the five emblematis last named [Alciat (86), Paradin (32), Sambucus(48), Junius (20), Færni (16)]. Thus in *The Choice of Emblemes* 225 have been « gathered out of sundrie writers », and 23 is the number of the « divers newly devised ». Geoffrey Whitney, *Choice of Emblemes*, op. cit., p. 252.

³ Robert J. Clements, *Picta poesis*, op. cit., p. 182.

⁴ Se référer au chapitre 3 de la deuxième partie de notre thèse pour le rapprochement entre l'emblématique et les arts de la mémoire.

empruntent sont souvent elles-mêmes des imitations d'autres imitations. La quête des sources dans les emblèmes est donc inépuisable, note Robert J. Clements¹.

Dans notre analyse, nous allons tenter de traquer l'intertextualité à l'œuvre dans certains emblèmes du recueil de Peacham afin de mettre en évidence l'incidence des sources et de leur manipulation par l'auteur dans la construction du sens à laquelle se livre le lecteur.

1.2. *L'utilisation des sources dans Minerva Britanna*

Dès l'adresse au lecteur, l'emblémiste revendique l'imitation comme mode de composition du recueil :

[...] I have heerein but imitated the best approved Authors in this kind : as *Alciat, Sambucus, Junius, Reusnerus*, and others : they being such, as either in regard of their transcendent dignitie, and vertues, deserve of all to be honoured : or others whom for their excellent parts and qualities, I have ever loved, and esteemed [...]².

De cet aveu de Peacham, on peut tirer plusieurs conclusions préliminaires. Tout d'abord, les auteurs dont Peacham s'inspire font autorité dans leur domaine et donnent plus de légitimité au recueil. Par ailleurs, imiter ces auteurs, c'est leur rendre hommage et, à ce titre, Peacham anticipe une éventuelle critique de plagiat³. Enfin, les emprunts aux différents auteurs témoignent de la nature composite et intertextuelle des emblèmes, formés par assemblage d'éléments d'origine diverse.

Outre l'utilisation de différentes sources emblématiques et non emblématiques, Peacham réutilise ses emblèmes manuscrits. *Minerva Britanna*, paru en 1612, est la quatrième version du recueil, bien que tous les emblèmes des versions manuscrites ne soient pas repris dans la version publiée et qu'ils subissent des modifications lorsqu'ils le sont, comme nous l'avons mis en évidence au cours de notre travail. Cette réécriture des versions manuscrites témoigne d'un phénomène intertextuel inédit parmi les emblémistes dont on ne connaît pas d'autres versions que celle publiée. L'effet est semblable à celui d'un palimpseste⁴ : à la

¹ « [...] the study of imitation in this field [is] an inexhaustible quest ». Robert J. Clements, *Picta poesis*, *op. cit.*, p. 184.

² Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. A3^v.

³ « Wherein I trust thou wilt not condemne me, since I have no other meane then by word to shew a thankfull minde towards them ». *Ibidem*, p. A3^v.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

manière des parchemins égyptiens, les emblèmes publiés sont le résultat final des versions manuscrites, créant l'effet d'une intertextualité interne entre les trois manuscrits et *Minerva Britanna*. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser les variations entre les versions manuscrites et publiées des emblèmes, c'est pourquoi nous nous concentrerons ici sur l'utilisation par l'auteur de sources extérieures. L'intertextualité chez Peacham, à la fois entre ses propres textes et avec les textes des autres, est symptomatique de ce que Montaigne appelait l'« entreglose » dans ses *Essais*¹.

Mason Tung, dont les travaux sur le référencement bibliographique dans *Minerva Britanna* sont de loin les plus exhaustifs, établit un tableau qui permet de visualiser très clairement la nature intertextuelle et intermédiaire du recueil (Figure 126). Le tableau établi par le critique souligne le foisonnement de sources tant textuelles que visuelles auxquelles puise Peacham. Nous nous proposons de compléter ici les travaux de Tung.

Alors que l'adresse au lecteur et les nombreuses références marginales semblent témoigner de la volonté d'honnêteté intellectuelle de l'auteur, une analyse plus poussée des sources montre que Peacham trompe parfois volontairement son lecteur. Par exemple, comme le note Tung, bien qu'il mentionne Sambucus, Peacham ne lui emprunte jamais rien, tandis qu'il puise abondamment aux recueils de Typotius, Camerarius, Camilli, Ruscelli, Capaccio, Van Haecht, sans les nommer. Une autre des pratiques de l'emblémiste est de ne référencer que certaines de ses sources, laissant de nombreuses autres dans l'ombre : il ne reconnaît par exemple que trois emprunts aux Fables d'Ésope (« Ex Æsopi fabu »), tandis que Tung démontre que sept emblèmes au total en sont tirés². Peacham utilise également parfois les textes de ses sources mais pas les images ou le contraire, sans jamais le préciser. Par ailleurs, il ne se contente pas de copier Ripa, Alciat ou Van Haecht, il transforme et « digère » ces sources jusqu'à les rendre parfois tellement différentes de l'original que le lecteur, même expert, peut avoir du mal à en retrouver la trace³. Enfin, le *Basilikon Doron* du roi Jacques, principale source du *Minerva*

¹ « Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur un autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser ». Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 3, éd. Pierre Coste, Paris, Par la société, 1725, liv. III, chap. XIII, p. 324.

² Mason Tung, *Fables in Emblems : A study of Peacham's use of Æsop and Æsopics in Minerva Britanna*, op. cit.

³ À propos des emprunts de Peacham dans le *Mikrokosmos* de Van Haecht, Judith Dundas note : « Two of the borrowings on his list are so far removed from Haecht's original emblems that I missed them altogether [...] ». Judith Dundas, « Imitation and originality in Peacham's emblems », in. *Anglo-Dutch relations in the field of the emblem*, éd. Bart Westerweel, Leyde ; New York ; Cologne, Brill, 1997, p. 111.

Britanna, brasse lui-même un très grand nombre de sources et son utilisation par l’auteur contribue à complexifier le dispositif intertextuel sur lequel repose le recueil.

Modeling							
SOURCES	MB	MB<MSS	A	B	C	TOTAL	
<i>Basilicon Doron</i>	0	26	20	-	-	-	46
Ripa's <i>Iconologia</i>	27	4	0	16	12	3	31
Camerarius' <i>Symbola</i>	13	3	3	7	10	2	19
Typotius' <i>Symbola</i>	11	6	0	8	9	0	17
<i>Μικροκόσμος, Parvus Mundus</i>	12	3	0	12	1	2	15
Heraldic arms	2	10	2	12	2	0	14
Alciati's <i>Emblemata</i>	1	6	6	2	7	4	13
Peacham's Other Writings	6	0	2	1	6	1	8
Aesop's Fables	5	1	0	1	4	1	6
Whitney's <i>Choice of Emblemes</i>	3	2	1(4	1	1	4	6
Junius's <i>Emblemata</i>	2	1	1+2(4	0	3	3	6
Giovio's <i>Dialogo dell'Imprese</i>	3	0	2	0	2	3	5
Paradin's <i>Devises Heroïques</i>	0	2	3	2	3	0	5
Ruscelli's <i>Le Imprese</i>	4	0	0	1	1	2	4
Camilli's <i>Imprese illustri</i>	2	1	0	1	1	1	3
Personal Imprese	3	0	0	3	0	0	3
Numismatics	1	1	1	0	1	2	3
La Perrière's 2 emblem books	1	1	0	0	1	1	2
Reusner's <i>Emblemata</i>	0	0	2(4	0	2	0	2
Beza's <i>Icones</i>	2	0	0	1	1	0	2
Contile's <i>Ragionamento</i>	0	1	0	0	1	0	1
Capaccio's <i>Delle Imprese</i>	1	0	0	0	1	0	1
Printer's Device	1	0	0	1	0	0	1
Subtotal	100	68	45	69	69	29	213
Unidentified	36	0	1	11	6	20	37
Total	136	68	46	-	-	-	250
	+68						-46
Total in <i>Minerva Britanna</i>	204						204

Figure 126 Référencement des sources dans *Minerva Britanna*¹

L'utilisation parfois erratique des sources par Peacham est pour le moins déconcertante et interroge sur les motivations de l'auteur dans ce « jeu de cache-cache avec le lecteur² ». Le

¹ La légende du tableau est expliquée par Tung comme suit : « In the list below the following abbreviations are used. "MB"=*Minerva Britanna*-, "MSS"=three manuscripts. For the two sets of numbers listed under "MB<MSS", those under "MB" are manuscript emblems reused in MB ; those under "MSS" are manuscript emblems not so reused. The symbol "(4" represents the fourth manuscript, *Emblemata Varia*. In modeling after the pictures in his sources, "A"=close modeling, "B"=modeling with major modification, and "C"=remote modeling ; however, under "Unidentified" "A"=model could exist ; "B"=model with major modification likely ; "C"=Peacham's own invention ». Mason Tung, « From Theory to Practice : A study of the theoretical bases of Peacham's Emblematic art », *Studies in Iconography*, vol. 18, 1997, p. 214.

² Nous empruntons l'expression de Tung : « a game of "hide-and-seek" with his readers ». Mason Tung, *From theory to practice*, op. cit., p. 187.

rôle du lecteur est en effet central et s'apparente à un véritable travail de « détective »¹, qui, mettant à jour les sources utilisées, ouvre des pistes intéressantes pour la construction du sens de l'emblème.

L'emblème *Aula* (206), (Figure 127), est un exemple édifiant des effets de l'intertextualité sur l'émergence du sens. L'emblème dénonce la flatterie comme l'un des dangers qui abonde à la cour. La *pictura* est construite à partir de deux personnifications que l'on trouve chez Ripa, *Corte*² et *Adulatione*³, comme le montre Mason Tung. La confrontation entre les modèles et *Aula* montre plusieurs changements significatifs qu'il convient d'analyser. Peacham emprunte à Ripa le personnage féminin chaussé de souliers de plomb qui tient quatre hameçons à la main. Le pilori sur la *pictura* d'*Aula* ainsi que la mention du chien (« a spaniel »), comme allégorie de la flagornerie dans la glose, sont également des emprunts à l'édition illustrée d'*Iconologia* (1603). Peacham ajoute néanmoins un élément qui n'apparaît pas chez Ripa : le goupillon (« Holy-water brush »), dont les connotations religieuses devaient certainement être immédiatement perçues par ses lecteurs érudits.

¹ Stephen Orgel, « The Renaissance Artist as Plagiarist », *ELH*, vol. 48 / 3, 1981, p. 480.

² Cesare Ripa, *Iconologia*, *op. cit.*, pp. 93-95.

³ *Ibidem*, p. 7.



WITH mightie men, who likes to spend his prime,
And loues that life, which few account the best,
In hope at length vnto his heighth to clime,
By good desert, or thorough Fortune blest,
May here behold the Modell of his blisse,
And what his life, in summe and substance is.

A Ladie faire, is FAVOUR feign'd to be,
Whose youthfull Cheeke, doth beare a lonely blush,
And as no niggard of her courtesie,
She beares about a Holy-water brush:
Where with her bountie round about she throwes,
Faie promises, * good wordes, and gallant showes.

*Cesare Ripa in lca.
uologia.*

** Byllina verba.
Plutarchi in Apo-
thegi*



Ffi.

Herewith

** Aurea compe-
det. Aulicis.*

** Cui omnis
principum honesta
inque inhonesti-
ta laudare mos
est. Tacitus, An-
nal: 3.*

Seneca in Thyeste.

Herewith a knot of gilded hookes she beares,
With th' other hand, a paire of * Stocks she opes,
To shew her bondage: on her feete she weares
Lead-shoes, as waiting long vpon her Hopes:
And by her doth the fawning Spaniel lie,
The Princes bane, the marke of * Flatterie.

*Stes quicunq; volet potens
Aule culmine lubrico
Me dulcis saturat quies;
Obscurus positus loco
Leni perfruar otio.*

Figure 127 *Aula*, Livre II, 206-207

La métaphore de l'eau bénite (« holy water ») pour référer à la flatterie est une topique bien connue dans la poésie de la première modernité. L'ajout du goupillon dans l'emblème pourrait également être l'une des références indirectes de l'émblémiste à Shakespeare : dans l'une des scènes de tempête de *King Lear*, le bouffon demande à s'abriter de la pluie torrentielle car, dit-il, la flatterie est plus supportable que le déluge, « holy-water in a dry house is better than this rain-water out o' door » (Acte III, scène 2)¹. Tung considère que Peacham utilise le goupillon pour deux raisons, à la fois pour moquer la flatterie et pour fustiger son sort d'artiste malheureux sans protecteur².

Une note marginale dans l'emblème de Peacham signale l'origine de l'expression « a paire of *Stocks » comme étant « Aureæ compedes. *Alciatus* ». Pourtant, aucun emblème chez Alciat ne porte ce *motto* et cette note semble être une fausse piste. Dans son analyse d'*Aula*, Tung suggère que Peacham renvoie le lecteur à l'emblème *In Aulicos* (Figure 128) d'Alciat dont la glose présente une variante de l'expression « Aureæ compedes » :

Vana palatinos quos educat aula clientes
Dicitur auratis nectere compedibus³.

¹ *A new variorum edition of Shakespeare*, vol. 5, éd. Horace Howard Furness, Philadelphie, J. P. Lippincott, 1880, p. 172.

² « [...] both to satirize the vanity of seeking court favors and to bemoan his own misfortune in not securing any church livings from his would-be patrons ». Mason Tung, *From theory to practice*, *op. cit.*, p. 192.

³ « The court, so full of vanities, supports the palace entourage, but binds them with fetters of gold, it is said ». Traduction empruntée sur le site : <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALc086> [site consulté le 23.08.2020].



Figure 128 Andrea Alciat, *In aulicos, Emblematum libellus*, Paris, 1534

Peacham transforme les chaînes d'or (« Aureæ compedes ») en hameçons dorés dans la glose d'*Aula* et Tung souligne à juste titre que ce changement, suggéré par la note marginale, est un exemple de l'ingéniosité de Peacham qu'il signale à ses lecteurs. Nous souhaitons cependant pousser plus loin l'analyse de Tung et suggérer que la note marginale invite le lecteur à poursuivre la quête référentielle pour trouver la source véritable. « Aureæ compedes » est en réalité un emblème de Whitney inspiré de celui d'Alciat (Figure 129), dans lequel Whitney présente la liberté de l'artiste comme beaucoup plus précieuse que n'importe quel bien matériel.



Diogenes dicebat
Aristippum (philosophum aulicum)
aureis teneri compedibus ne possit exire.

Tertullianus lib. 6.
De habitu muliebri
cap. 4. Apud Barbaros
quosdam (quia vernaculum est aurum)
auro victos in ergastulis habent.
Idem narrat in lib. De cultu feminarum.
Plutarchus scribit aurem in Erotico apud Aethiopes hoc in usu esse.
De quo etiam Aul. Gell. lib. 11. cap. 18.
Erasmus Chilled. 1. Centuria 6. Adag. 25. de Eodro.

IT better is (wee say) a cotage poore to houlde,
Then for to lye in prison stronge, with fetters made of goulde.
Which shewes, that bondage is the prison of the minde:
And libertie the happie life, that is to man assign'de,
And thoughie that some preferre their bondage, for their gaines:
And richely are adorn'd in silkes, and preste with massie chaines.
Yet manie others liue, that are accompted wise:
Who libertie doe chiefly chooise, though clad in gounes of frise,
And waighe not POMPEYs porte, nor yet LVCILLVS face,
So that they may adorne their mindes, they well contented are.
Yea, rather doe accepte his dwelling in the tonne,
And for to liue with COPPEYS cares; a roote, and barly bonne.
Where freedome they inioye, and vncontrolled liue:
Then with the chiefest fare of all, attendance for to geue.
And, if I should bee ask'd, which life doth please mee beste;
I like the goulden libertie, let goulden bondage reste.

Aureæ

Figure 129 *Aureæ compedes*, Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*, 1586¹

La véritable liberté est celle de l'esprit :

And, if I should bee ask'd, which life doth please mee beste :
I like the goulden libertie, let goulden bondage reste².

Whitney lui-même emprunte le *motto* de l'emblème à l'un des adages d'Érasme qui porte le même titre « *Aureæ compedes* » et dans lequel l'auteur compare la dépendance des courtisans à des chaînes dorées :

¹ Geoffrey Whitney, *Choice of Emblemes*, op. cit., p. 202.

² *Ibidem*.

Se dit métaphoriquement et proverbialement d'une servitude brillante et aimable, telle la vie des courtisans, en général. Diogène relate dans une lettre qu'Aristippe était enchaîné à la cour du roi par des entraves dorées de façon qu'il n'eût pas la possibilité de s'enfuir [...] ¹.

Whitney se réapproprie la métaphore des chaînes dorées d'Érasme pour en faire l'image du sort des artistes à la cour, obligés de flatter les puissants pour pouvoir survivre. À première lecture, *Aula* (« Le courtier »), traite de la vie des courtisans, or, à la lumière de l'utilisation que fait Whitney de l'adage d'Érasme, le lecteur comprend que Peacham traite le motif de la chaîne d'or comme Whitney pour présenter de façon subreptice le sort misérable des poètes. Le lecteur d'*Aula* doit ainsi passer par Whitney et par Érasme pour comprendre que derrière le portrait du courtisan, il faut voir celui de l'artiste malheureux en quête d'indépendance.

L'indépendance de l'artiste et le rejet de la flatterie qui apparaissent chez Whitney sont des thèmes également présents dans *Aula*, bien que de façon détournée. La citation latine placée sous l'épigramme de l'emblème est tirée d'un passage de *Thyeste*, tragédie de Sénèque, qui porte sur le désir de liberté de l'artiste. Celle-ci invite à relire *Aula* à la lumière du paratexte sénéquéen :

Stet quicunque volet potens
Aulæ culmine lubrico
Me dulcis saturet quies ;
Obscurus positus loco
Leni perfruar otio ².

Le référencement sans doute volontairement erroné dans la note marginale (« Aureæ compedes. *Alciatus* »), ainsi que la citation de Sénèque, montrent que l'emblémiste emploie des fausses pistes pour inciter le lecteur à relire l'emblème au prisme d'une nouvelle perspective offerte par les notes paratextuelles et voir, derrière la critique de la flatterie des courtisans, la revendication de la liberté des artistes.

Par ailleurs, l'emblème construit un effet de polyphonie : la voix de l'énonciateur, peut-être celle de Peacham lui-même, se cache derrière celles de Whitney, de Sénèque et probablement d'Érasme, afin d'exprimer un idéal de liberté dont d'autres avant lui s'étaient

¹ Érasme, *Les Adages*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 226-227.

² « Je laisse à d'autres le faite glissant de la grandeur et de la puissance. Je ne veux pour moi que le repos d'une vie calme et douce ». Traduction tirée des *Tragédies de Sénèque*, vol. 1, *op. cit.*, *Thyeste*, Acte III, p. 173.

déjà fait l'écho, tout en dénonçant subrepticement le règne de la flatterie et de la dissimulation à la cour du roi Jacques.

On voit ainsi avec ce seul exemple combien est ardue la tâche du lecteur qui veut retracer les sources d'un emblémiste à l'œuvre aussi foisonnante que celle de Peacham. La manipulation des sources par l'emblémiste produit chez le lecteur une « intuition d'étrangeté¹ » qui le pousse à explorer les strates référentielles dans une quête véritablement inépuisable, pour reprendre le mot de Clements cité plus haut.

Comme souvent dans le recueil, Peacham n'a pas recours à la source primaire, mais à des sources secondaires (dictionnaires de citations, *compendiæ* et *common-place books*). Cette pratique a pour effet de complexifier l'authentification des sources et de renforcer l'aspect composite des emblèmes, véritables mosaïques intertextuelles. Pour autant, nous semble-t-il, le but de cette quête n'est pas tant de retrouver pour chaque emblème et pour chaque référence la source première ou le modèle authentique, que d'exercer l'esprit du lecteur en l'invitant à une lecture herméneutique et archéologique², d'autant plus ludique et attrayante qu'elle flatte son érudition.

2. « The wide margins of the page³ » : l'utilisation du paratexte dans la construction du sens des emblèmes

L'analyse du paratexte dans l'emblème *Aula* a mis en évidence le potentiel herméneutique des notes marginales et nous invite ainsi à reconsidérer leur place dans l'étude des emblèmes de *Minerva Britanna*. Pour étudier les rapports entre l'*emblema triplex* et les citations marginales, nous utiliserons principalement le concept de « paratexte », tel que défini *supra* par Genette. Le terme de « marginalia », que nous empruntons à W. E. Slights, nous sera également utile surtout pour mettre en exergue le rapport spatial et sémiologique qui s'instaure entre l'emblème et le paratexte. La typologie des *marginalia* établie par Slights nous aidera à montrer que les citations dans la marge entretiennent avec l'emblème central une relation qui

¹ « Subreading an ancient text involved first of all an intuition of its otherness, an intuition that neither filial reverence nor fraternal affection could altogether dim ». Thomas M. Greene, *The light in Troy : imitation and discovery in Renaissance poetry*, op. cit., p. 93.

² *Ibidem*, p. 94.

³ Robert J. Clements, *Picta poesis*, op. cit., p. 181.

va de l'emphase à l'amplification¹, en passant par l'explication, la dissonance et jusqu'à la distorsion, renversant par moments la hiérarchie entre le centre et les marges.

2.1. *La pratique des notes paratextuelles : citation et annotation*

Que veut dire citer, ce « geste archaïque du découper-coller² » ? Pourquoi citer et que cite-t-on ? Telles sont les questions qui se présentent à nous lorsque l'on considère le geste d'« ablation » et d'« excision »³ qu'est la citation, morceau de texte, nécessairement bref, prélevé pour être greffé à un texte second.

Anthony Grafton souligne que la culture des Humanistes était nourrie par une éducation fondée sur l'écrit. Ils regardaient et connaissaient le monde par le prisme du livre⁴, et ce au moins jusque dans la première moitié du XVII^e siècle, lorsque les avancées scientifiques et la découverte du Nouveau Monde ébranlèrent les connaissances acquises et diminuèrent l'autorité des textes anciens⁵ en encourageant la connaissance directe du monde, sans médiation du livre. Le poids de ces textes canoniques⁶ était tel qu'ils pouvaient par certains aspects enfermer les auteurs dans une manière de pensée et de s'exprimer dont il leur était parfois difficile de s'émanciper⁷.

L'utilisation fréquente des *marginalia*, pratique héritée du Moyen-Âge, souligne le poids encore écrasant du canon littéraire au début du XVII^e siècle. Comme le note Compagnon,

¹ Nous utilisons le terme « amplification » tel que défini par Slight (voir *infra*) et non en tant que concept rhétorique.

² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, chap. I. 1. « Ciseaux et pot de colle », p. 20.

³ Nous empruntons là le vocabulaire d'Antoine Compagnon.

⁴ C'est la thèse qu'il défend notamment dans ses différents ouvrages comme : *Defenders of the text : the traditions of scholarship in an age of science, 1450-1800*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994. Et dans l'ouvrage collectif : *Canonical texts and scholarly practices : a global comparative approach*, éd. Anthony Grafton, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

⁵ Voir à ce sujet : Anthony Grafton, April Shelford et Nancy Siraisi, *New worlds, ancient texts : the power of tradition and the shock of discovery*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.

⁶ La constitution du canon littéraire à une époque donnée témoigne d'un consensus qui peut être le fait d'une autorité politique, mais peut aussi être due à des scribes, ou à des imprimeurs. Lorsqu'une œuvre fait partie du canon, c'est que son contenu a été jugé comme ayant de la valeur. *Canonical texts and scholarly practices : a global comparative approach*, op. cit., chap. I « How to do things with texts : An introduction », pp. 1-13.

⁷ Anthony Grafton note ainsi : « [...] in the Renaissance [...] a monolithic body of thought and imagery imprisoned even the most original thinkers ». *Ibidem* « Introduction », p. 9.

une citation ne reçoit le sceau de l'*auctoritas* que si elle est référée à un auteur, car, selon Compagnon, c'est dans l'éponyme que réside toute sa puissance¹, et citer un auteur reconnu est le meilleur moyen de donner de l'autorité à son propre texte. Enfin, les citations à la Renaissance témoignent de la culture livresque que partageaient auteurs et lecteurs, la preuve étant fournie par le fait que dans *Minerva Britanna*, beaucoup de citations sont tronquées par le signe typographique « &c » et appellent à être complétées par les lecteurs.

Sur les 204 emblèmes que compte *Minerva Britanna*, seuls 54 sont dépourvus de paratexte. Des versions manuscrites à la version publiée du recueil, on assiste à une multiplication du nombre de citations : dans le manuscrit de 1603, il n'y a qu'une douzaine de citations, le deuxième manuscrit (1604) en dénombre 157, tandis que dans la version présentée au prince Henri en 1610, on ne compte plus que 80 citations. Dans la version publiée de 1612, Peacham réutilise 115 citations du manuscrit de 1604 et en ajoute 262, pour un total de 377 citations, soit une moyenne de 1.6 citations par page².

Tableau 1 Classification des citations dans *Minerva Britanna*³

Auteurs classiques	Auteurs chrétiens	Auteurs de la Renaissance	Références aux Écritures	<i>Basilikon Doron</i>	Gloses marginales
198	35	56	27	58	22

Il semble par ailleurs que Peacham n'excise pas lui-même les citations ; il pioche le plus souvent dans des recueils de citations, les « commonplace-books », qui regorgeaient de proverbes et de sentences et constituaient des outils indispensables pour l'éducation dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles⁴.

Parmi les recueils disponibles à la Renaissance, il y avait entre autres, les *Adages* d'Érasme, (Paris, 1500), mais aussi son *De Copia* (Paris, 1512), son *De ratione studii* (Paris,

¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., chap. IV. 21. « L'*auctoritas* », p. 269.

² Mason Tung, *A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and Minerva Britanna*, op. cit., p. 106, n. 4.

³ Tableau établi d'après l'index de Mason Tung.

⁴ Michael Bath note à propos des recueils de lieux communs : « These rhetorical handbooks were widely used in teaching Latin composition, and formed a body of materials with which generations of schoolboys became familiar in the very process of learning how to write ». Michael Bath, *Speaking pictures*, op. cit., p. 31.

1512), le *De disciplinis* (Anvers, 1531) de Jean-Louis Vivès ou encore le *De loci communibus ratio* de Philippe Melanchthon (Bâle, 1521). Michael Bath note que les recueils de lieux communs servaient d'aide-mémoire¹, les citations étant très souvent classées par ordre thématique, comme dans les *Sententiae* de Jean Stobée. Il arrivait également que les livres d'emblèmes eux-mêmes soient utilisés en lieu et place des recueils de lieux communs, preuve de leur nature encyclopédique².

Compte tenu de la fréquence d'emploi des citations dans *Minerva Britannia*, nous nous proposons d'établir une typologie de la fonction de ces notes marginales afin d'établir dans quelle mesure elles ont un rôle à jouer dans la construction du sens par le lecteur.

2.2. La fonction du paratexte chez Peacham

De la typologie établie par W. E. Sights, qui compte quinze types de paratextes³, nous ne retenons que quatre entrées, tout en gardant bien à l'esprit que l'auteur analyse principalement les *marginalia* qui sont le fait des lecteurs et non de l'auteur⁴.

Amplification : adding detail peripheral to the text such as analogies, examples, exceptions to generalizations, and so on.

Annotation : providing references, particularly to Scripture but also to classical and contemporary works as well as to particular historical or political events.

Emphasis : calling attention to important items ; reproducing sententia and other memorable phrases from the text in the margins, possibly for easy transportation into other texts such as commonplace books.

¹ *Ibidem*, p. 33.

² Michael Bath remarque à ce propos : « we know that emblem books were used in the classroom in England, alongside the rhetorical *florilegia*, and there is evidence in the emblem books themselves that they were recognized, among other things, as collections of illustrated commonplaces ». *Ibidem*, p. 31.

³ Sa typologie comprend : « amplification, annotation, appropriation, correction, emphasis, evaluation, exhortation, explication, justification, organization, parody, preemption, rhetorical gloss, simplification, and translation ». William W. E. Sights, *Managing readers : printed marginalia in English Renaissance books*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, chap. I « The edifying margins of Renaissance English books », pp. 25-26.

⁴ Les citations que l'on trouve dans le paratexte du recueil de Peacham sont ce que Genette appelle des « notes auctoriales », c'est-à-dire rédigées par l'auteur en même temps que le texte, à distinguer des notes ultérieures ou tardives qui peuvent être le fait de l'éditeur ou des lecteurs.

Explication : Clarifying meaning ; providing literal senses for metaphors and other figures ; spelling our implications¹.

Notons également que la typologie de Slights n'est pas rigide et que certaines citations peuvent avoir plusieurs fonctions à la fois, comme nous aurons l'occasion de le montrer. Dans *Minerva Britanna*, il nous faut enfin distinguer entre les citations tirées de sources secondaires et les annotations autoriales écrites par l'émblémiste.

2.2.1. Annotation et explication

Pour Slights, l'annotation consiste à donner avant tout des références aux Saintes Écritures. Le recueil d'emblèmes est empli de références scripturales : Tung lui-même en dénombre vingt-sept² et celles-ci ont pour effet, comme nous avons eu l'occasion de le démontrer, de moraliser les emblèmes concernés. L'annotation peut aussi concerner les événements historiques et politiques susceptibles d'apporter une information non connue du lecteur ou utile pour la compréhension de l'emblème. Elle est en somme le « pédagogue du texte », pour reprendre l'une de ses expressions³. Les annotations dans le recueil, rédigées par Peacham dans les marges de certains emblèmes, sont avant tout à visée explicative. C'est le cas notamment des annotations en anglais dont l'intention didactique est évidente. Peacham ajoute également des annotations qui apportent des informations sur le contexte historique ou culturel. C'est par exemple le cas dans l'emblème *Unita valebunt* (16), où une note marginale indique l'origine des symboles que l'auteur utilise pour figurer le royaume d'Espagne : « In the time of King HENRY the 7. In memory of which bataille wonne by Archerie, the sheafe of Arrowes is yet given on the Spanish coine ». Peacham fait néanmoins erreur, puisque c'est Henri VIII et non Henri VII qui le premier eut pour devise le faisceau de flèches⁴.

Une autre annotation qui fait référence à un événement plus récent de l'histoire d'Angleterre concerne le complot organisé par le comte de Gowrie et son frère pour enlever le

¹ William W. E. Slights, *Managing readers : printed marginalia in English Renaissance books*, op. cit., chap. I « The Edifying Margins of Renaissance English Books », p. 25.

² Mason Tung, *A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and Minerva Britanna*, op. cit., pp. 137-140.

³ « [...] marginal annotation, the teacher in the text ». *Ibidem*, chap. I « The Edifying Margins of Renaissance English Books », p. 20.

⁴ John Henry Parker, *A glossary of terms used in British heraldry*, Oxford, I. Shrimpton, 1847, p. 37.

roi. Dans la marge de l’emblème *Sanctitas simulata* (171), on trouve la plus longue annotation du recueil :

There is more pride, under one of their black Bonnets, then under Alexanders Diademe. King James in his *Basilicon Doron* : Earle Gourie one of the greatest Puritanes of his time in Scotland, in his travailes thorough Fraunce and Italie, used with his Diamond, (for the most part) to draw in his Chamber windowe, a man in armour, with a Sword in his right hand, pointing towards a Crowne, adding this or the like word, *Te solum*, which yet remaines in many places to be seene, what he meant hereby it might easily have bin ghesed.

La note établit un rapprochement entre les conspirateurs et les puritains, accusés par Jacques I^{er} de vouloir dominer l’État, idée développée dans l’emblème. L’annotation opère par ailleurs une superposition d’informations : religieuses (les puritains), politiques (conspiration du comte Gowrie et la relation entre le roi et les puritains), mais aussi emblématiques, puisque dans la marge de son emblème, Peacham décrit l’*impresa* du comte Gowrie ayant pour *motto*, *Te solum*.

D’autres annotations à la teneur plus culturelle apparaissent dans le recueil. Elles ont pour fonction de suppléer ce que l’auteur considère comme un possible manque d’information pour le lecteur. Dans *Præsidium et dulce decus* (101), Peacham ajoute une note à propos du Prince Maurice qu’il connaissait personnellement : « This most noble Prince beside his admirable knowledge in all learning, & the languages, hath excellent skill in musick. Mr Douland hath many times shewed me 10 or 12 severall sets of Songes for his Chappel of his owne composing ». Sa connaissance de la musique apparaît également dans une annotation de l’emblème *Tanto dulcius* (204) : « The first Discord here taken is from the eleventh to the tenth, that is from b fa b mi, unto alamire, a tenth to f fa ut in the Base, The second from the ninth, or second to the 8. or unison ».

Dans *Super terram peregrinans* (196), le lecteur du recueil peut trouver une note concernant les pratiques nomades des Tartares. Peacham donne également des informations sur les fêtes des « Floralia » chez les Romains dans *The Author’s Conclusion* : « FLORA sometimes a famous Harlot in Rome, and after Goddess of flowers, in whose honour they kept their feastes called FLORALIA ». Il ajoute également des précisions inattendues sur l’origine de certains fruits, comme les cerises, ou encore sur le nom de la fleur « filbert », l’aveline en français :

Erasmus in his Commentaries upon St. Hierom affirmeth Cherries to have been knowne to these partes of Europe little above two or three hundred yeares, being first brought from CERASYNTIS a Citie of PONTUS whence they have their name.

The Filbert so named of PHILIBERT a king of FRANCE, who caused by Arte, sundry kindes to be brought forth, as did a Gardiner of OTRANTO, in Italie by clove Gilliflowers, and Carnations, of such cullours as we now see them.

Cette note sur la cerise trahit le désir d'exhaustivité de Peacham et souligne que toutes les annotations ne permettent pas forcément d'éclairer le sens de l'emblème mais témoignent de la culture encyclopédique dont fait montre l'auteur.

Dans le paratexte de l'emblème *Virtus Romana et antiqua* (36), Peacham explicite une référence culturelle qui serait sinon restée obscure. Il identifie clairement les trois vertus antiques auxquelles il fait référence dans la deuxième strophe de l'épigramme :

1. Moderation of anger.
2. Contempt of pleasure.
3. Abstinence from covetousness¹

Notons également que cette note marginale est en anglais, fait assez rare dans le recueil. La traduction de Ripa souligne le désir de Peacham d'être parfaitement compris par son lecteur. On pourrait également conjecturer que le dédicataire de l'emblème, Sir David Murray, éprouvait des difficultés avec la lecture du latin.

Cette même volonté didactique est à remarquer dans le paratexte de *Fatum subscribat Eliza* (14), où l'auteur explicite le choix de la métaphore du tournesol pour parler de sa Muse qui cherche son inspiration auprès d'Élisabeth, fille unique du roi Jacques :

Or may she [my Muse] that day-lasting Lillie be,
Or *SOLI-SEQUIUM e're to follow thee.

*The flower of the Sunne (some take it for the Marigold) continually following the same.

Les annotations et les notes explicatives ajoutées par l'auteur ont comme objectif principal de combler les possibles carences du lecteur pour s'assurer de la bonne compréhension des emblèmes.

¹ Les trois vertus sont celles qui apparaissent chez Ripa, dans la glose de « Virtù heroica » dans : *Iconologia*, op. cit., p. 507.

2.2.2. *Emphase et amplification*

L'emphasis, toujours selon W. E. Slights, consiste à utiliser les citations pour donner plus de puissance à la démonstration menée dans l'emblème grâce au poids de l'*auctoritas* notamment, tandis que l'amplification est définie par Slights comme l'ajout de détails comme des analogies ou des exemples.

Un bon exemple d'emphasis est à trouver dans l'emblème *Labor viris convenit* (33)¹, (Figure 130), qui présente le dur labeur comme le meilleur moyen d'accéder à l'honneur et à la gloire. La gloire ne se mesure qu'au prix de grands efforts, et, pour le prouver, Peacham donne l'exemple d'Hannibal, fils d'Hamilcar Barca, qui traversa les Pyrénées et les Alpes avec son armée pour conquérir Rome. Trois auteurs sont « cités à comparaître² » pour apporter la preuve que l'honneur se mesure à la sueur du front³ et non aux faveurs accordées. Les deux premières citations dans la marge, empruntées à Silius Italicus et à Lucain, insistent sur les qualités d'Hannibal en tant que commandant des armées qui ne rechignait pas à l'effort pour donner l'exemple à ses soldats. L'épigramme, du fait de sa concision, ne s'étend pas sur tous les exploits d'Hannibal et mentionne seulement le fait qu'il a dirigé ses troupes dans la traversée des Alpes. Les citations de Silius Italicus et Lucain ont donc pour effet d'ajouter de l'emphasis en énumérant ses prouesses pour accentuer le courage d'Hannibal :

—primus sumpsisse labores ;
Primus iter carpisso pedes. (Silius Italicus)⁴

Ipsa manu sua pila gerens, praecedat anhelus.
Militis ora pedes, monstrat tolerare laborem,
Non iubet. (Lucain)⁵

¹ L'emblème est dédié à Richard Preston, Lord Dingwell, ou Dingwall selon les orthographes, qui gagna les faveurs de Jacques I^{er} et fut nommé « Groom of the privy chamber » et fut fait chevalier à l'occasion du couronnement du roi, et non grâce à ses exploits militaires.

² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., chap. V. 16. « Allégation et citation », p. 347.

³ L'expression est une allusion à celle utilisée dans le livre de la Genèse 3 : 19 : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière ».

⁴ « [Annibal] est le premier à tous les travaux, le premier à marcher à pied comme un fantassin ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Lucain, Silius Italicus, Claudien*, op. cit., *Guerres puniques*, liv. I, p. 219.

⁵ « Dans sa main, [le chef de l'armée] porte ses javalots : à pied, il marche en tête de ses légions haletantes et leur montre à supporter l'effort, sans le commander ». *Ibidem*, *La Pharsale*, p. 172.

Par les exemples antiques, la démonstration de la glose est donc amplifiée et justifiée.

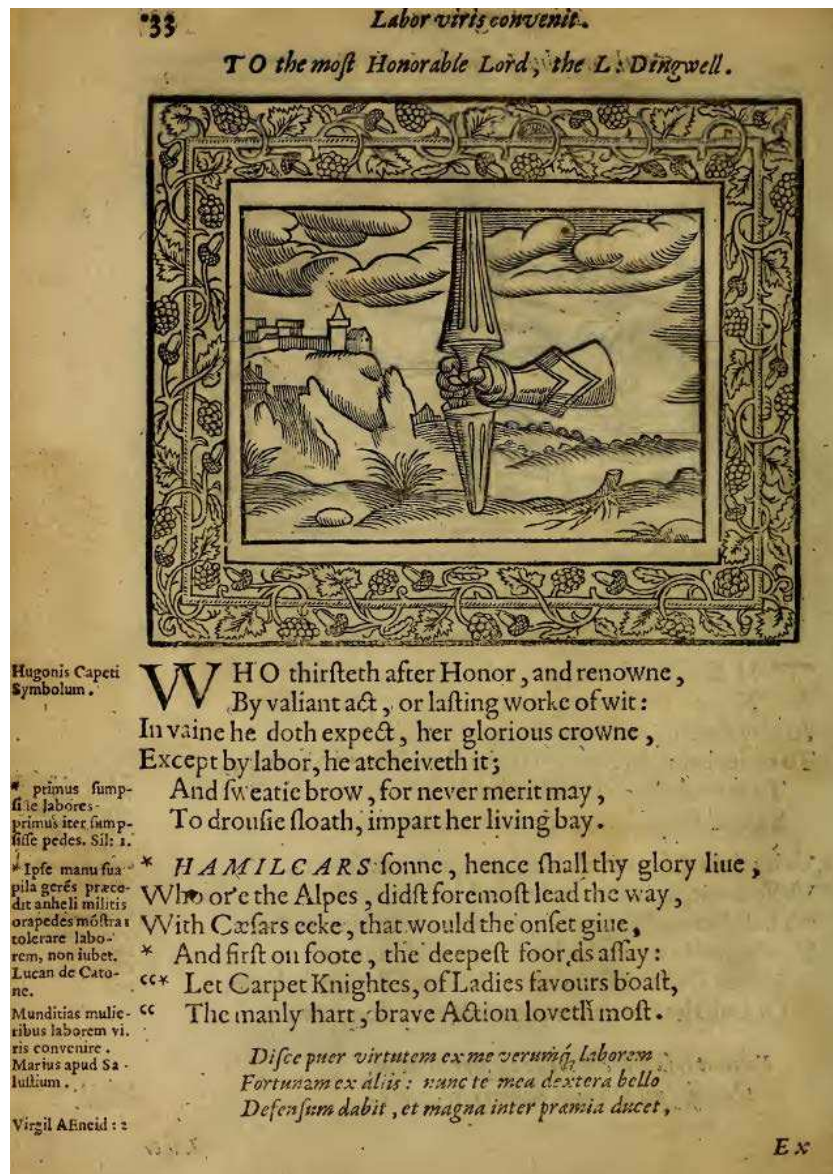


Figure 130 *Labor viris convenit*, Livre I, 33

Une autre citation dans la marge de *Labor viris convenit* est un passage de la *Guerre de Jugurtha* de Salluste qui souligne que si l'élégance est l'affaire des femmes, l'effort est ce qui conforte l'homme dans sa virilité : « *Munditias mulieribus laborem viris convenire*¹ ». Cette

¹ « [...] ces délicatesses [l'art de la table et l'élégance] conviennent aux femmes, à nous le travail ». Traduction tirée des *Œuvres de Salluste*, op. cit., *Jugurtha*, p. 317.

citation est utilisée pour donner plus de poids à la critique des « Carpet Knights »¹ dans la glose, ces chevaliers de pacotille qui plaisent aux dames de la cour. Par la référence à l'élégance, la citation de Salluste établit également un parallèle entre l'apparence de courage et l'apparence vestimentaire, ajoutant ainsi une note satirique quant à l'accoutrement de ces chevaliers, tandis que les hommes valeureux se distinguent par leurs exploits et non par leurs atours².

Le paratexte de l'emblème *Labor viris convenit* montre ainsi que l'emphase et l'amplification se superposent très souvent dans le recueil et contribuent à corroborer le sens de l'emblème.

Parfois aussi, l'amplification ajoute une emphase par la modulation de la voix introduite dans le paratexte. C'est notamment le cas dans l'emblème *Status humanus* (76), (Figure 131), qui met en garde les tyrans contre les abus du pouvoir en leur rappelant qu'ils sont hommes et donc vulnérables aux revers de la fortune. Pour illustrer l'avertissement contre les revers de la fortune, l'emblémiste présente l'histoire de Sésostris qui, « de tous les rois d'Égypte [...] a fait les plus grandes & les plus célèbres actions³ » et avait conquis des terres et des contrées que même Alexandre de Macédoine n'avait pas foulées. Empruntée à Diodore de Sicile⁴, l'anecdote historique a été moralisée par l'ajout de l'épisode sur la fortune. Peacham a pu lire cette anecdote dans l'ouvrage de Mathieu Coignet, *Instruction aux princes*⁵ (Paris, 1584), traduit et publié à Londres dès 1586 :

¹ « Carpet knight », ou « knight of the carpet » était un titre accordé par le roi lors de tournois par exemple et est à distinguer du titre de chevalier obtenu à la suite d'exploits militaires. La connotation est largement négative, puisque « carpet » souligne le fait qu'il s'agit d'un chevalier domestique, plus accoutumé aux salons et aux boudoirs des Dames qu'aux champs de bataille.

² Rappelons d'ailleurs que dans *The Author's Conclusion*, lorsque l'emblémiste fait la liste des *imprese* des grands chevaliers, il insiste bien que tous étaient de vrais soldats : « All Souldiers, none to Carpet bred ».

³ *Histoire Universelle de Diodore de Sicile*, vol. 1, trad. M. l'Abbé Terrasson, Paris, De Bure Frères, 1737, liv. I, section II, p. 115.

⁴ « Entre les actions les plus remarquables de Sésostris, on doit compter la manière dont il traitait les princes vaincus auxquels il avait laissé les royaumes ou les provinces qu'il venait de conquérir. Ils étaient obligés de lui apporter des présents une fois l'année, dans le temps qu'il leur avait marqué. Sésostris leur faisait d'ailleurs toute sorte d'honneurs, mais lorsqu'il entra dans la ville ou qu'il allait au temple, il faisait dételer les quatre chevaux de front de son chariot et mettre en leur place ces rois ou ces gouverneurs, leur voulant faire sentir par là qu'ayant vaincu les plus puissants princes de la terre, sa valeur l'avait mis hors de toute comparaison avec le reste des hommes ». *Ibidem*, liv. I, section II, p. 126.

⁵ Le titre complet de l'ouvrage est : *Instruction aux princes pour garder la foy promise, contenant un sommaire de la philosophie Chretienne et morale, & devoir d'un homme de bien. En plusieurs discours politiques sur la verité et le mensonge*.

Sundry writers make mention of *K. Sesostris*, that he made himselfe be drawn by foure Kings which he held captives, and one of them ever used to turne his face backwarde, and being demaunded what he did so, aunswered, that in beholding the wheelles, howe the highest part became lowest, he remembered the condition of men : with which aunswere the same *Sesostris* became a greate deale the more civill¹.

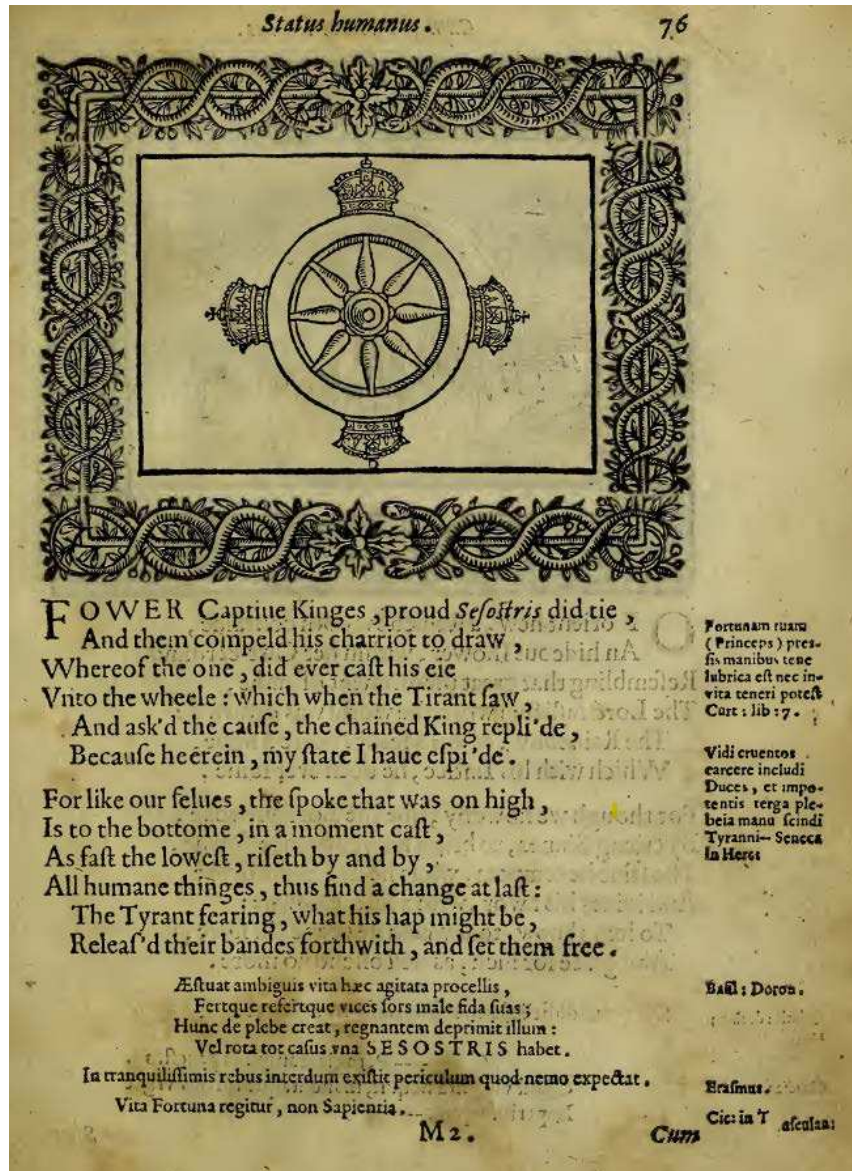


Figure 131 *Status humanus*, Livre I, 76

¹ Mathieu Coignet, *Politique discourses upon trueth and lying. An instruction to princes to keepe their faith and promise: containing the summe of Christian and morall philosophie, and the duetie of a good man in sundrie politique discourses upon the trueth and lying.*, trad. Edward Hoby, Londres, Ralfe Newberie, 1586, p. 178.

Alors que dans l'épigramme la voix de l'énonciateur s'exprime à la troisième personne du pluriel et n'interpelle pas directement les tyrans, les voix dans les citations marginales introduisent un dialogue à la première personne avec ces despotes.

La citation de Quinte-Curce, donnée dans le paratexte, souligne combien il est difficile de maîtriser la fortune : « Fortunam tuam (Princeps) pressis manibus tene lubrica est nec invita teneri potest¹ ». Érasme invite également les rois à la prudence et à toujours être à l'affût, car le danger peut survenir de façon inattendue : « In tranquillissimis rebus interdum existit periculum quod nemo expectat² ». Sénèque donne un témoignage direct du sort réservé aux souverains malveillants : « Vidi cruentos carcere includi Duces, et impotentis terga plebeia manu scindi Tyranni³ ».

L'avertissement est d'autant plus terrible qu'il est énoncé par des voix de l'*auctoritas* et qu'il se fonde sur leur expérience. L'autorité des voix du passé est donc utilisée pour amplifier l'avertissement formulé dans la glose et à lui donner plus de puissance.

La typologie des citations paratextuelles montre que, le plus souvent, l'emblémiste donne à entendre la voix d'autres auteurs ou intervient directement dans la marge de ses emblèmes pour ajouter des informations qui lui paraissent pertinentes afin de faire comprendre, affiner ou préciser le sens au lecteur. Toutefois, si l'amplification, l'explication, ainsi que les

¹ La citation donnée dans le paratexte diffère du texte original : « Proinde fortunam tuam pressis manibus tene : lubrica est nec invita teneri potest ». « Ainsi donc serre bien étroitement entre tes mains ta fortune ; elle est glissante, et l'on ne saurait la retenir malgré elle ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Quinte-Curce*, op. cit., liv. VII, p. 279. Il est à noter que la citation donnée par Peacham est en réalité une reformulation de Juste Lipse que l'auteur adresse directement au prince, contrairement à la source primaire. Le chapitre des *Politiques* dans lequel Peacham puise sa citation (Livre II, chapitre XV des *Politiques*¹) est dédié à la vertu de modestie et à l'humilité nécessaire chez les rois. Voici la traduction que donne J. Waszink de la citation qu'emprunte Peacham à Juste Lipse : « Hold your fortunate position with tight hands, O Prince ; it is slippery and cannot be retained against its will ». Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 338-339.

² « [...] la pire parole que puisse avoir un chef d'armée, est de dire, je ne le pensais pas. Signifiant *qu'en temps de paix il y a quelque fois du danger, tel que nul n'eust jamais cudyé* ». Si ni Alan Young, ni Mason Tung, ne localisent la source de la citation, nous l'avons identifiée comme étant tirée du Livre V des *Apophthegmes* d'Érasme, dans un chapitre dédié à Iphicrate. Nous empruntons la traduction de la citation à Antoine Macault dans : Érasme, *Les Apophthegmes, c'est à dire, promptz, subtilz, et sententieux dictz, de plusieurs Roys, cheffz d'armees, Philosophes & autres grands personnages, tant Grecz que Latins*, Paris, Jacques Dupuis, 1556, pp. 315-316.

³ « J'ai vu des rois cruels plongés dans des cachots, et des tyrans impitoyables déchirés de verges par des mains plébéiennes ». Traduction tirée des *Tragédies de Sénèque*, vol. 1, op. cit., *Hercule furieux*, Acte III, pp. 73-75.

annotations marginales, corroborent souvent l'ensemble composé par l'*emblema triplex*, d'autres occurrences montrent une utilisation plus problématique des notes marginales.

3. Polyphonie et polysémie : décentrement de la voix et du regard

Genette note que le paratexte « marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif¹ » qui rend légitime le renvoi des citations dans la marge. Cette rupture énonciative influe sur le sens des emblèmes concernés et révèle une stratégie de la marginalité qui renverse, au point de brouiller, la hiérarchie informative entre le centre (*emblema triplex*) et la périphérie (le paratexte). Peacham, comme d'autres avant lui², utilise certaines de ses notes marginales pour camoufler ses intentions ironiques, voire satiriques, surtout dans les emblèmes politiques.

Le concept de polyphonie, tel que défini par Ducrot³, comme coexistence de plusieurs voix dans un même texte, nous sera utile pour distinguer entre la voix poétique qui prend en charge l'énonciation dans l'emblème central et les voix marginales des auteurs cités dans le paratexte. L'emblémiste n'hésite pas à infléchir les voix de l'*auctoritas* pour servir le double sens des emblèmes et la « transaction »⁴ qui s'établit entre le centre et la marge plaide pour une ouverture plutôt que pour une clôture du sens.

3.1. Paratexte lipsien et torsion du sens des emblèmes

Si les citations marginales convergent le plus souvent avec la glose, la *pictura* et le *motto* pour construire un sens totalisant de l'emblème, il est des occurrences où la cohésion se fissure. Certaines citations du recueil, lorsqu'elles sont mises en regard avec le sens véhiculé par la structure tripartite de l'emblème, induisent un, ou des sens autres, moins conventionnels et

¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 305.

² W. E. Slights analyse notamment l'utilisation des *marginalia* pour éviter des accusations de prises de positions politiques dans la pièce de Ben Jonson, *Sejanus* (1605) ou encore dans le traité de John Dee, *General and Rare Memorials pertayning to the Perfect Arte of Navigation* (1576).

³ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit.

⁴ À propos du paratexte, Genette note : « Cette frange, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés ». Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 8.

même subversifs parfois. La discordance se meut ainsi en dissonance entre la voix de l'énonciateur et les voix marginales.

La tendance subversive de Peacham a déjà été remarquée par Jean-Jacques Chardin qui a analysé quelques instances où le rapport entre texte et image est de l'ordre de la discordance. C'est notamment le cas dans l'emblème *Nec metuas nec optes* (8) où, après seulement quelques emblèmes qui font l'apologie d'un roi puissant, la glose attire l'attention sur « la mortalité du roi et [...] son corps de glaise¹ ». Jean-Jacques Chardin note à ce sujet la parenté de la *pictura* avec l'iconographie des danses macabres, comme celles de Holbein, ou encore le *Roll of Daunce of Death* (1597), qui avaient la particularité d'incorporer toujours « un élément de contestation fort, la mort des puissants apportant aux plus humbles la satisfaction secrète de voir les hiérarchies enfin mises bas² ». Dans l'exemple étudié par Jean-Jacques Chardin, c'est la *pictura* qui, confrontée à la glose, introduit une dissonance tandis que le paratexte vient « redresser la lecture de l'emblème que la perspective multiple induite par le dessin et la glose, avait eu tendance à gauchir [...] »³. Dans *Maior Hercule* (73), c'est une dissonance entre l'*emblema triplex* et le paratexte emprunté à Sénèque que souligne Jean-Jacques Chardin et conclut que « [l]e rapport entre les trois discours, image, texte et paratexte, se complexifie grandement, il est de l'ordre non du syntaxique mais du parataxique et, procédant par juxtaposition, il disperse le sens au lieu d'en assurer l'unité⁴ ».

Nous souhaitons poursuivre plus avant les interrogations soulevées par Jean-Jacques Chardin en nous intéressant aux cas où c'est justement le paratexte qui introduit un hiatus : des voix discordantes orientent le sens de l'emblème et renversent la hiérarchie entre le centre et les marges construite par l'emblème et le paratexte. Le phénomène est particulièrement perceptible dans les emblèmes dont le paratexte est tiré des *Politiques* de Juste Lipse.

¹ Jean-Jacques Chardin, « *Minerva Britanna* (1612) : le dire ouvert ou le refus du dire direct », in *Le refus : esthétique, littérature, société, musique*, vol. 28, éd. Christian Gutleben et Michel Remy, Paris, Harmattan, 2012, p. 45.

² *Ibidem*, p. 46. Russell souligne également la nature proto-emblématique du genre des danses macabres car elles combinaient souvent texte et image. Voir : Daniel Russell, *The emblem and device in France*, Lexington, Kentucky, French Forum, 1985, chap. IV « The emblematic process », p. 171.

³ Jean-Jacques Chardin, *Minerva Britanna (1612) : le dire ouvert ou le refus du dire direct*, op. cit., p. 46.

⁴ Jean-Jacques Chardin, *Le Minerva Britanna de Henry Peacham (1612) : art de la dissimulation et de l'ostentation*, op. cit., p. 334.

Tung a indexé la plupart des références marginales dans le recueil mais aucun critique, à notre connaissance, n'a pour l'instant mis en évidence le lien entre les *Politiques* de Juste Lipse et le paratexte de Peacham. L'identification de cette source aurait pourtant permis d'expliquer et d'identifier nombre d'approximations et d'erreurs dans les notes marginales et aurait également pu combler certaines lacunes dans l'index de Tung, pourtant très complet¹. L'indexation de l'ensemble des citations tirées des *Politiques* est une tâche considérable et dépasse le propos de notre thèse, néanmoins, les quelques occurrences que nous souhaitons analyser suffisent à prouver, à notre avis, tant la filiation entre Juste Lipse et Peacham que les implications de celle-ci pour la construction du sens des emblèmes concernés.

Peacham puise abondamment dans l'ouvrage de Juste Lipse et dans certains emblèmes en effet, c'est l'ensemble du paratexte qui est composé de citations tirées des *Politiques*, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises. Pourtant, Peacham ne mentionne explicitement Juste Lipse que trois fois dans le paratexte². L'occultation volontaire des intertextes lipsiens peut être expliquée par la pratique erratique de référencement des sources que nous avons identifiée en début de chapitre. Elle peut également être due à la réputation controversée de Juste Lipse, qui lui valut le mépris du roi Jacques³. Peacham ne pouvait donc pas copieusement citer un auteur expressément critiqué dans le *Basilikon Doron*, source première du recueil.

Que nous apprend la consultation régulière des *Politiques* de Juste Lipse sur la construction du sens dans *Minerva Britanna* ? La plupart des emprunts à Juste Lipse sont utilisés pour illustrer ou ajouter de l'emphase au propos développé dans l'emblème, et à ce titre, on peut considérer que tout comme les *Adages* d'Érasme, l'ouvrage de Juste Lipse n'est pour

¹ Tung écrit ainsi : « Items that have not been verified are marked by a query [?], in hopes that some users of this index might know the missing answers ». Mason Tung, *A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and Minerva Britanna*, op. cit., p. 107.

² Les deux autres occurrences sont des allusions marginales au traité *De Constantia* dans *Nec igne, nec unda* (158) et à l'*Epistola ad Lanoium* dans *Sic utile dulci* (37).

³ Dans son *Basilikon Doron*, Jacques exprime son mépris pour l'auteur : « Keepe true Constancie, not onely in your kindnesse towardes honest men ; but beeing also *invicti animi* against all adversities, not with that Stoick insensible stupiditie, that proud inconstant LIPSIUS perswadeth in his *Constantia* ». *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. II, p. 156. Le néo-stoïcisme était considéré avec suspicion notamment parce qu'il prônait la dissimulation des véritables pensées et l'adaptation de l'individu aux changements sociétaux et politiques, une force d'esprit qui se traduisait notamment dans l'éloge du silence comme stratégie de dissimulation des pensées. Voir notre développement sur cette question dans la première partie de notre thèse.

Peacham rien de plus qu'une anthologie de citations comme une autre. Certaines citations ajoutent un nouvel éclairage à l'emblème en question.

Trois emblèmes, déjà étudiés par ailleurs, nous paraissent particulièrement pertinents pour considérer les effets du paratexte lipsien sur la création du sens : *Tandem divulganda* (38), *Tyranni morbus suspicio* (90), et *In repetundos, et adultores* (115).

Tandem divulganda (38) traite de la fragilité des secrets politiques qui, malgré toutes les précautions prises, finissent par s'envoler et être divulgués. L'unité du sens dans l'emblème est garantie par les trois éléments qui se répondent : le *motto*, « ces choses finissent par être révélées », la *pictura* qui représente une clé ailée, figure des secrets d'États, et la glose qui explicite les deux autres éléments :

THE waightie counsels, and affaires of state,
The wiser mannadge, with such cunning skill,
Though long lockt up, at last abide the fate,
Of common censure, either good or ill :
And greatest secrets, though they hidden lie,
Abroad at last, with swiftest wing they flie.

L'unité de sens est cependant quelque peu ébranlée par le paratexte dans lequel on trouve deux citations tirées du *De Clementia* de Sénèque et rassemblées en une seule, empruntées telles quelles au Livre II, chapitre VII des *Politiques* de Juste Lipse : « Omnia facta ditaeque Principis rumor excipit, nec magis ei, quam soli latere contigit », que Jan Waszink traduit par « For rumour gets hold of all the Prince's words and deeds. To be invisible is no more possible for him than it is for the Sun¹ ». À première vue, le lien entre la rumeur associée à la réputation du prince et le sens donné par la structure tripartite de l'emblème semble obscur et oblige le lecteur à reconsidérer l'ensemble à la lumière de la citation marginale. Quel lien y a-t-il entre la fragilité des secrets d'États, la clé ailée et la réputation d'un prince ?

Pour comprendre le choix opéré par l'auteur des citations paratextuelles, le lecteur doit en premier lieu mettre au jour les possibles intertextes de la *pictura*. L'image de la clé ailée comme symbole du secret semble être une référence implicite à un passage des *Œuvres morales* de Plutarque sur le bavardage :

¹ Juste Lipse, *Six books of politics, op. cit.*, pp. 312-313.

[...] tant qu'un secret est renfermé dans une seule personne, il est véritablement secret ; passe-t-il à une seconde, il commence à prendre le caractère d'un bruit public. Le poète [i.e. Homère] donne des ailes aux paroles ; et comme il est impossible de rattraper un oiseau qu'on a lâché, on ne saurait non plus retirer une parole qu'on a laissée échapper ; elle se répand avec rapidité, et d'un agile vol passe de bouche en bouche¹.

La métaphore de la parole ailée est transformée en une clé chez Peacham et montre qu'une fois dévoilé, le secret devient « bruit commun », *rumor* en latin. *Rumor* a également le sens de « rumeur » lorsqu'elle est associée à la réputation et à la renommée. Dans la glose, la référence au destin (« fate ») dans le troisième vers, mise en regard avec le texte de Plutarque, invite le lecteur à reconsidérer l'interprétation de la clé². La *pictura* pourrait en effet figurer Fama, décrite dans l'*Énéide* de Virgile comme un être monstrueux : elle a de nombreuses oreilles, des yeux et des bouches multiples pour écouter et voir tout ce qui se passe dans le monde pour le répandre partout³. Fama désigne à la fois la renommée au sens positif, mais aussi la rumeur et l'infamie⁴.

Une fois l'intertexte de Plutarque révélé, les citations marginales deviennent plus compréhensibles. Le paratexte lipsien, qui porte sur la réputation des rois, invite le lecteur à relire l'emblème comme une mise en garde adressée au prince Henri, dédicataire principal du recueil : ce qui échappe au contrôle du roi, ce ne sont pas seulement les secrets d'États comme le laisse entendre la glose, mais aussi et surtout sa réputation. Si les secrets sont difficiles à garder, le roi peut plus facilement contrôler sa réputation en étant vertueux. Le chapitre de Juste Lipse auquel Peacham emprunte les deux citations de Sénèque porte justement sur la vertu comme stratégie de domination politique.

L'effet du paratexte lipsien se fait plus palpable encore dans l'emblème *Tyranni morbus suspicio* (90) qui traite de la responsabilité des rois dont la charge est un véritable fardeau et un

¹ Plutarque, *Œuvres morales*, vol. 2, *op. cit.*, « Sur la démangeaison de parler », p. 508.

² *Fama*, dérive du verbe « fari », « parler », mais également des noms *fatum*, « le destin » et *fabula*, « un récit, une histoire ». Jean-Pierre Néraudau, « La Fama dans la Rome antique », *Médiévales*, vol. 12 / 24, 1993, p. 27.

³ *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 2, *op. cit.*, *L'Énéide*, liv. IV, vers 173-195, pp. 317-319.

⁴ Philip Hardie note la duplicité de *fama* (*duplex fama*), en référence à la formule Tite Live dans l'introduction de ses *Histoires*. Philip R. Hardie, *Rumour and renown : representations of Fama in Western literature*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2012, p. 3. Dans son *Iconologia* (1603), Cesare Ripa offre une typologie plus complète encore en distinguant quatre types de *Fama* : la figure simple de *Fama*, *Fama buona*, *Fama cattiva* de Claudiano et *Fama Chiara nella Medaglia di Antinoo*. Cesare Ripa, *Iconologia*, *op. cit.*, pp. 142-144.

sacrifice christique¹. La glose et la *pictura* font référence à la défaite de Richard à la bataille de Bosworth en 1485 et à la façon dont Henri, comte de Richmond, devient Henri VII Tudor. Un élément résiste néanmoins à cette unité sémantique, le *motto* « Tyranni morbus suspicio » (« La maladie d'un tyran est la méfiance »). À première vue, rien sur la *pictura*, ni dans l'épigramme n'évoque la tyrannie, une seule référence est faite à Richard l'usurpateur, mais nulle mention d'un quelconque abus de pouvoir et, encore moins, de méfiance. Pour comprendre le *motto*, il faut le mettre en regard avec le paratexte et notamment avec la citation de Caligula : « Multæ illi manus tibi una cervix. Ex dicto Caligulæ ». Si Mason Tung ne réussit pas à identifier la source², c'est que la citation est en réalité une référence que Peacham emprunte au Livre IV, chapitre XI des *Politiques* de Juste Lipse. Jan Waszink retrace la citation dans le Livre LIX, paragraphe 30 de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius³ dédié à Caligula dans lequel l'auteur grec rappelle à Caligula sa vulnérabilité. Voici dans quel contexte apparaît la citation que nous identifions en italique :

Caius, après s'être conduit de la sorte durant l'espace de trois ans, neuf mois et vingt-huit jours, apprit, par les faits mêmes, qu'il n'était pas dieu. Ceux qui étaient présents rappelaient la parole adressée par lui au peuple : « Plût aux dieux que vous n'eussiez qu'une seule tête », lui montrant par là qu'il n'avait, lui, qu'une seule tête, mais qu'ils avaient, eux, plusieurs bras⁴.

Cette citation apparaît chez Juste Lipse au Livre IV, chapitre XI des *Politiques*, consacré à l'abus du pouvoir et la haine des sujets envers les despotes. Lorsque le roi transforme son pouvoir en tyrannie, il réveille chez ses sujets un instinct de survie presque animal⁵. Pour Juste Lipse, rien n'est plus dangereux pour un roi que la haine de ses sujets ; cette haine a le pouvoir de renverser le plus terrible des tyrans par la force du nombre : « Nam odium est SUBDUTORUM IN REGEM EIUSQUE STATUM MALEVOLENTIA PERTINAX ET

¹ Voir notre analyse plus détaillée de l'emblème et du fardeau du pouvoir dans le chapitre 1 de la première partie de notre thèse.

² Mason Tung, « A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and *Minerva Britannia* », *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 6 / 1, 1992, p. 144.

³ Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, pp. 462-463. Dans la troisième partie de notre thèse, nous analysons les effets de cet emprunt à Juste Lipse.

⁴ Cassius Dion, *Histoire romaine*, VIII, trad. E. Gros et V. Boissée, Paris, Firmin Didot Frères, 1866, p. 463.

⁵ « I am not talking here about that normal and civilized hatred, by which we hate all bad persons ; but about a more vehement emotion, which springs from fear and comes with the desire to retaliate ». *Ibidem*, p. 461.

OFFENSA¹ », écrit Juste Lipse au début du chapitre. La mise en garde est d'autant plus forte qu'elle est donnée en lettres capitales.

Le motto *Tyranni morbus suspicio*, mis en regard avec la citation de Juste Lipse, invite à relire l'emblème comme une mise en garde voilée contre la tyrannie adressée au prince Henri. En tant qu'héritier de la dynastie des Tudors, Henri est également héritier de la devise d'Henri VII et doit se méfier des abus du pouvoir pour se garder de la haine de ses sujets. Le sacrifice est effectivement très grand car, pour ne pas être un despote, le prince devra placer le bien-être de ses sujets avant le sien, alors qu'un tyran soumet le peuple à sa volonté.

Dans le même ordre d'idées, la lecture de l'emblème *In repetundos, et adultores* (115) est affectée par le paratexte lipsien. L'emblémiste utilise l'histoire de Phinée, aveugle et harcelé par des harpies, pour conseiller au roi de se méfier de son entourage car à la cour mensonge, corruption et flatterie sont pratiques courantes. Une citation du paratexte nous intéresse tout particulièrement. Il s'agit de « *Hirudines ærarii* », tirée des *Lettres à Atticus*, Livre I de Cicéron et qui apparaît au chapitre IX (Livre V) des *Politiques* : « *Imo teipsus diripere. Veræ hirudines ærarii* », que Waszink traduit par « *Yes, they will even plunder you yourself, being true blood-suckers of the treasury*² ». Dans son chapitre, Juste Lipse traite du recrutement de l'armée et conseille au prince d'avoir seulement recours à des soldats nationaux et de ne pas recourir à des troupes étrangères qui, n'ayant aucun attachement au pays, peuvent très facilement trahir le roi et le royaume. Il semblerait que ce contexte lipsien influe sur le sens général de l'emblème, car la citation ajoute une autre catégorie d'ennemis non mentionnés dans la glose, les soldats étrangers. Le paratexte lipsien dans l'emblème *In repetundos, et adultores* pourrait également être une critique voilée de la façon dont l'armée sous Jacques I^{er} était organisée. On assiste en effet seulement aux débuts de la construction d'une armée nationale et il est encore très courant d'avoir recours à des mercenaires étrangers³.

¹ « For Hatred is AN UNYIELDING AND OFFENSIVE MALEVOLENCE OF THE SUBJECTS TOWARDS THEIR KING AND HIS BEING IN POWER ». Traduction de J. Waszink. *Ibidem*, pp. 460-461.

² Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 568-569.

³ Voir à ce sujet : Steve Murdoch, « James VI and the formation of a Scottish-British military identity », in *Fighting for identity : Scottish military experience c. 1550-1900*, eds. Steve Murdoch et Andrew Mackillop, Leyde ; Boston, Brill, 2002, pp. 3-31. On sait d'ailleurs que Peacham a eu une brève expérience militaire, quelques années après *Minerva Britanna* qu'il relate dans son traité *A most true relation of the affaires of Cleve and Gulick* (Londres, 1615).

Notre étude du paratexte lipsien a démontré que les citations invitent à relire les emblèmes à la lumière du contexte des *Politiques*. L'effet du changement de perspective permet d'expliquer certains cas de discordance entre le paratexte et la structure tripartite de l'emblème. Par ailleurs, les citations tirées des *Politiques* ajoutent une dimension critique ou un avertissement voilé, justifiant ainsi à la fois leur place dans la marge et le non-référencement de Juste Lipse. Les notes introduites par le paratexte prennent une dimension subversive lorsqu'elles concernent Jacques.

3.2. Voix marginales dissonantes

La discordance se transforme en dissonance lorsque les voix qui s'élèvent du paratexte délivrent un sens subversif, comme c'est le cas dans *Crimina gravissima* (48), (Figure 132), où le paratexte participe à la déstabilisation de l'unité sémantique de la structure tripartite. L'emblème dénonce l'homosexualité comme une déviance à travers le mythe de Jupiter et Ganymède.

Les trois éléments de l'emblème contribuent à consolider la criminalisation de la sodomie annoncée dès le *motto*. Peacham choisit de représenter un Ganymède actif et non la victime passive que l'on trouvait parfois décrite¹. Dans la version peachamienne, Ganymède est représenté chevauchant Jupiter, et non enlevé par lui. Par ailleurs, Ganymède est doté des attributs de Circé, la puissante magicienne que rencontre Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère – association d'éléments inédite et originale². Il tient ainsi dans sa main gauche une coupe remplie de poison et une baguette magique rappelant le chant X de l'*Odyssée* lorsque Circé utilise des potions magiques et du poison pour transformer les compagnons d'Ulysse en pourceaux. L'idée

¹ Peacham renoue avec la dimension érotique de Ganymède, tandis qu'Alciat dans son emblème *In deo laetandum*, ou plus tard, George Withers dans *Ganymede*, sous l'influence de Marsile Ficin, donnèrent une image plus spirituelle de la figure de Ganymède qui, au fur-et-à-mesure que le XVII^e siècle avance, tend à être de plus en plus infantilisé dans l'iconographie, laissant au second plan sa dimension érotique. Voir à ce sujet : James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance : homosexuality in art and society*, New Haven ; Londres, Yale University Press, 1986 et notamment le chap. V, « The Seventeenth Century and Diffusion to the North », pp. 175-196

² Lorrayne Y. Baird-Lange propose une analyse complète de la tradition iconographique de Ganymède et voit dans l'emblème de Peacham un changement radical par rapport aux précédentes représentations. « Peacham's sceptered Ganymede appears to be his own original creation, and the complexity and integrity of the interlocking iconographic details suggest not a lazy emblematic economy but a deliberate one ». Lorrayne Y. Baird-Lange, « Victim Criminalized : Iconographic Traditions and Peacham's Ganymede », in *Traditions and Innovations : Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, eds. David G. Allen et Robert A. White, Londres ; Toronto, Associated University Presses, 1990, p. 245.

de métamorphose est également présente dans l’emblème puisque Jupiter est décrit dans l’épigramme comme ayant pris sa forme d’aigle : « JOVE’s Eagles back ». La topique de la sorcellerie, associée au poison, fait de l’homosexualité un désir contre-nature et pervers. Les épithètes dans la première strophe, largement négatifs, attirent l’attention sur la condamnation de la sodomie : la potion est un poison mortel ; les médailles sont forgées dans un matériau non noble et promis à la corrosion et à l’oxydation ; les monnaies sont des contrefaçons qui ne valent rien. Les lois humaines et divines doivent donc sévèrement punir ceux qui se rendent coupables de ce crime très grave.

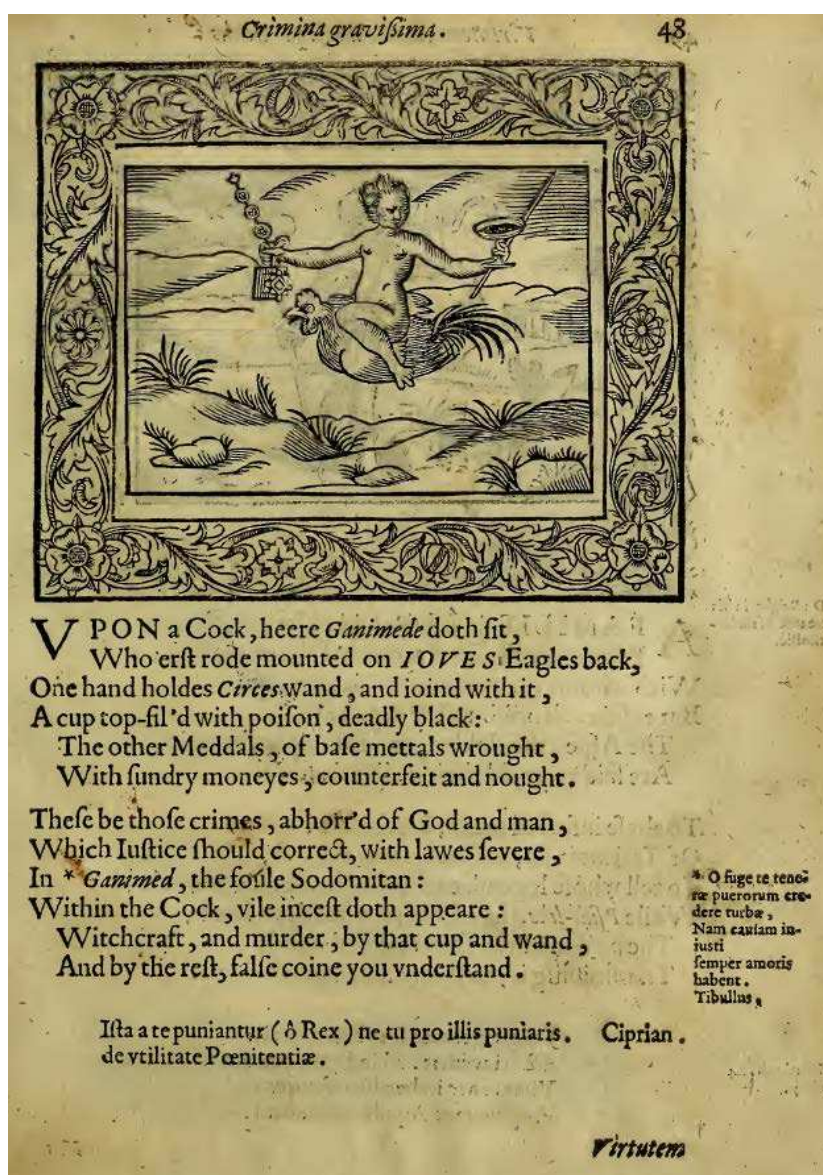


Figure 132 *Crimina gravissima*, Livre I, 48

Dans le paratexte, la première citation est empruntée à Tibulle dans sa quatrième Élégie où le poète s'adresse à Priape et loue sa capacité à charmer les jeunes garçons : « O fuge te teneræ puerorum credere turbæ, Nam causam iniusti semper amoris habent. *Tibullus* ». Lorsque l'on confronte la citation latine donnée dans la marge de l'emblème à sa source primaire, on constate que Peacham a introduit une modification mineure, et pourtant décisive, dans le texte de Tibulle, dont voici la phrase originale : « O fuge te teneræ puerorum credere turbæ ; / Nam causam iusti semper amoris habent¹ ». Peacham ajoute « in » devant « iusti », changeant ainsi le sens du vers de Tibulle qui alors ne justifie plus l'amour homosexuel mais le condamne. La modification a pour but de créer une concordance entre la note paratextuelle et le sens de l'emblème.

La deuxième citation de Cyprien est plus problématique à plusieurs égards et présente un exemple de dissonance qui modifie de manière significative le sens de l'emblème. La citation donnée dans la marge est : « Ista a te puniantur (ô Rex) ne tu pro illis puniaris. Ciprian. *de utilitate Pœnitentiæ*² ». Mason Tung ne parvient pas à identifier la source de la citation et, à juste titre, puisque Cyprien n'est l'auteur d'aucun ouvrage intitulé *De utilitate Pœnitentia* et la citation donnée par Peacham n'apparaît nulle part chez Cyprien. En réalité, cette citation dans le paratexte de *Crimina gravissima* est encore l'un des nombreux emprunts de l'emblémiste aux *Politiques* de Juste Lipse (Livre IV, chapitre III)³. Peacham introduit néanmoins une variation par rapport au texte de Juste Lipse, puisqu'il ajoute entre parenthèses « ô rex », adressant sa citation directement au roi, dédicataire implicite de l'emblème, dont les penchants homosexuels n'étaient un secret pour personne à la cour, alors même que celui-ci condamne sévèrement la sodomie dans son *Basilikon Doron* :

But as this severe justice of yours upon all offences would be but for a time (as I have already said) so is there some horrible crimes that yee are bounde in Conscience never to forgive : Such as Witch-craft, wilfull-murther, Incest (especially within the degrees of consanguinitie) Sodomie, Poysoning, and false coyne [...]⁴.

¹ « Ah ! Fuyez cette troupe efféminée de Séducteurs. Toujours ils trouvent des raisons pour justifier leur amour ». Traduction que nous empruntons au Comte de Mireabeau dans : Tibulle, *Élégies*, vol. 1, Paris, André des Arts, 1798, liv. I, Élégie IV, p. 175.

² « Punissez-les, Oh roi, afin que vous ne soyez pas puni vous-même par leur faute ». (Traduction personnelle)

³ Juste Lipse, *Six books of politics*, op. cit., pp. 390-391.

⁴ *The Basilikon Doron of King James VI*, vol. 1, op. cit., liv. II, p. 64.

Les mots du roi résonnent dans la deuxième strophe de l'épigramme de l'emblème qui paraphrase le passage du traité, puisque l'on trouve mention de tous les vices condamnés par Jacques : la sorcellerie, le meurtre, l'inceste, la sodomie, l'empoisonnement et la fausse monnaie. Par une habile utilisation des images et des métaphores du texte de Jacques dans la glose de *Crimina gravissima*, Peacham introduit subrepticement la voix du roi dans l'emblème. La voix marginale semble interpeller directement le roi puisque, le prenant au mot, elle souligne le gouffre qui existe entre ses déclarations et ses pratiques sexuelles.

On peut ajouter une dernière remarque concernant le titre de l'ouvrage dont la citation de Cyprien est censée être tirée. Il s'agit en fait du titre du sermon CCCLI « De utilitate pœnitentiæ » de Saint Augustin dans lequel il conjure tous les hommes, quel que soit leur rang social, de faire pénitence s'ils veulent accéder au Royaume de Dieu car « il n'y a point de salut pour qui persévère dans le vice¹ ». En plus d'ajouter une strate référentielle, l'allusion à Saint Augustin implique une condamnation à la fois politique, religieuse et morale de la déviance sexuelle du roi. Faire pénitence serait alors le seul recours de Jacques pour échapper à la damnation, le crime de sodomie étant honni de la loi des hommes et de celle de Dieu².

La dissonance introduite par les voix marginales invite donc à reconsidérer l'ensemble de l'emblème pour le relire comme une critique voilée des pratiques Jacques, condamnées parce que considérées comme contraires l'ordre naturel et social. Outre qu'elle était considérée comme un crime sexuel, la sodomie était perçue comme un crime politique et religieux, comme le souligne Alan Bray³. Si les tendances homosexuelles du roi n'étaient pas dissimulées, Peacham ne pouvait dévoiler ce travers que de façon oblique, en reléguant dans la marge ce qu'il ne pouvait dire ouvertement. Le jeu dialogique qui s'instaure entre le centre de la composition et les marges sert donc de voile à des propos subversifs que l'auteur, à la recherche

¹ *Œuvres complètes de Saint Augustin*, vol. 8, trad. M. Raulx, Bar-le-Duc, L. Guerin & Cie, 1869, Sermon CCCLI « De la Pénitence », p. 136.

² Dans le Lévitique 18 : 22, on peut ainsi lire : « Tu ne coucheras point avec un homme comme on couche avec une femme. C'est une abomination ».

³ Alan Bray, « Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England », *History Workshop*, 1990, p. 3. La sodomie était ainsi une des charges courantes ajoutée à la liste des crimes des conspirateurs et d'autres esprits rebelles, comme Edward de Vere par exemple. Sodomie, trahison et hérésie étaient des termes synonymes. Francis Bacon vit ainsi sa réputation entachée par des accusations de sodomie et finit sa vie dans une extrême précarité. En 1631, c'est le comte de Castlehaven qui fut accusé de viol et de sodomie et condamné à mort, preuve que l'homosexualité est toujours passible de la peine capitale.

active d'un mécène, ne pouvait exprimer directement dans la glose. La polyphonie créée par les voix marginales conforte ainsi la stratégie mise en place par l'auteur et qui vise à dissimuler les traces de la voix poétique.

3.3. *Écriture de la marge et lecture oblique*

Le potentiel herméneutique du paratexte révèle une écriture de la marge qui nous interroge sur les motivations de l'auteur. « Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire¹ », écrivait Montaigne dans ses *Essais*. Dès l'adresse au lecteur, Peacham annonçait déjà la dialectique entre dissimulation et révélation qui laissait entendre la mise en place de stratégies énonciatives particulières :

The true use hereof from time to time onely hath been [...] to feede at once both the minde, and the eie, by expressing mystically and doubtfully, our disposition, either to *Love, Hatred, Clemencie, Justice, Pietie, our Victories, Misfortunes, Griefes*, and the like : which perhaps could not have been openly, but to our prejudice revealed².

Peacham compare également sa méthode prudente à celle du voyageur qui prend soin à ne jamais révéler sa fortune : « And in truth the bearer heerein doth but as the Travailer, that changeth his Silver into Gold, carry about his affection in a narrow roome, and more safely ; the valew rather bettered than abated³ ».

On peut noter que les cas de discordance et de dissonance créés par le paratexte sont particulièrement présents dans les emblèmes à portée politique où les citations sont tirées des *Politiques* de Juste Lipse. Un détour par la pratique citationnelle de Juste Lipse peut éclairer celle de Peacham dans *Minerva Britanna*.

Les *Politiques* ne sont pas une simple anthologie de citations disparates et Juste Lipse ne se contente pas de recopier les sentences des Anciens, il « tord »⁴ leur sens pour qu'elles

¹ Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, chap. XXV « De l'institution des enfants », p. 138.

² Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. A3^v.

³ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. A3^v.

⁴ Nous empruntons l'expression de Juste Lipse à propos de son traitement des citations : « For in those cases, in which I had no direct quote from others right at hand : what reason was there not to give a small and fitting twist to something [which I did have at hand] ? It has always been allowed in this genre [cento], and will be allowed. Because I am in no way going to make excuses for not always repeating the words of the authors strictly and exactly as they were put by them : but I inflect them slightly in Case or Tense, according to the make-up of my argument. Otherwise this text could not be set down ». Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, p. 239.

servent son propos et qu'elles tissent la structure de son ouvrage. À la manière d'un architecte¹, l'auteur assemble et emboîte un matériau disparate et hétéroclite. L'écriture citationnelle de Juste Lipse relève en fait de la pratique du centon. Le centon, du latin *cento* qui signifie « rapiécage, morceaux de tissus rapiécés » (*TLF*), est un genre d'écriture, ou par extension, un ouvrage, composé de vers ou de fragments d'auteurs célèbres. Le centon classique reposait la plupart du temps sur le corpus d'un seul auteur (celui de Virgile ou d'Homère en général), tandis que la pratique moderne du centon devient un mode d'écriture : « Cento is not a generic term but an *écriture*—such as parody, travesty [...] and pastiche—which can be realized in lyric and epic form as well as in prose of political treaties and the literary essay, even in dramatic form² ».

Le centon est une forme d'intertextualité souvent utilisée dans un contexte parodique ou ironique, pour faire dire aux auteurs anciens ce que l'auteur du centon souhaite ne pas révéler publiquement. L'écriture centonique est donc en réalité une écriture oblique, une stratégie de dissimulation pour contourner la censure par l'ironie et le sens subversif que crypte la citation³. Avant Juste Lipse, Henri Estienne dans ses *Parodiæ morales* de 1575 et Montaigne dans ses *Essais* (1580) avaient également utilisé la forme du centon mais chez Juste Lipse, sa pratique s'apparente à une revendication de liberté, comme le souligne Jan Waszink⁴.

Comme Juste Lipse, Peacham semble pratiquer l'écriture centonique pour mettre dans la bouche des voix marginales des propos dont il souhaite qu'ils demeurent voilés. La pratique du centon par Peacham peut être l'une des stratégies énonciatives qu'il annonçait dès l'adresse au lecteur. En occupant les marges de ses emblèmes, Peacham exprime des opinions controversées notamment sur le règne de Jacques, confirmant ainsi l'hypothèse, déjà formulée,

¹ « [By the counsel of the Ancients, and even by their words] This is what we have done. I take the stones and beams from others, but the construction and the shape of the edifice is completely our own. I am the Architect, but the materials I have variously assembled from all over ». Cité dans : George Hugo Tucker, « Justus Lipsius and the *cento* form », in *(Un)masking the realities of power : Justus Lipsius and the dynamics of political writing in early modern Europe*, éd. Erik de Bom, Leyde ; Boston, Brill, 2011, p. 175.

² Theodor Verwey et Gunther Witting, « The Cento : A Form of Intertextuality from Montage to Parody », *Intertextuality*, éd. Heinrich F. Plett, Berlin, New York, de Gruyter, 1991, p. 172.

³ Juste Lipse a souffert de la censure puisque la première édition de 1589 de ses *Politiques* a été mise à l'Index en raison notamment de ses positions sur la religion et de son antimachévalisme trop peu marqué. Une version légèrement corrigée des *Politiques* parut en 1596, ce qui permit à son ouvrage d'être retiré de l'Index.

⁴ Justus Lipsius, *Six books of politics*, *op. cit.*, « The *Politica* as a Cento », p. 58.

d'une vision oblique sinon critique du règne de Jacques I^{er} pour mieux louer le règne élisabethain sur lequel le poète pose un regard nostalgique.

L'écriture centonique repose en effet sur la coopération du lecteur érudit¹. La remarque de Montaigne sur le « docte et laborieux tissu² » de citations des *Politiques* de Juste Lipse, pourrait s'appliquer tout aussi bien au *Minerva Britannia* qui requiert la participation active du lecteur. En utilisant le paratexte pour orienter ou désorienter plutôt la lecture des emblèmes concernés, Peacham invite ses lecteurs non seulement à relire l'emblème à la lumière des citations, mais également à resémantiser les citations concernées, puisque, excisées de leur contexte originel, elles n'ont de sens que par rapport au nouveau contexte dans lequel elles sont insérées. Le lecteur doit trouver le bon angle pour accéder au sens de l'emblème, processus semblable à la technique de l'anamorphose dont le frontispice du recueil offre un modèle intéressant.

On peut toutefois s'interroger sur la portée subversive des propos de l'emblémiste, même mis dans la bouche des autres. Pourquoi Peacham prendrait-il le risque de critiquer le père de celui qu'il veut faire son mécène ? Il nous semble que la manipulation des paratextes par l'emblémiste, si elle contient une dimension politique évidente, tient davantage d'une pratique ludique censée interpeler les lecteurs et leur faire voir le talent de l'auteur à manipuler les sources.

3.4. *Anamorphose et jeux de lecture*

L'anamorphose désigne dans les arts une déformation d'image, « de telle sorte que ou bien des images bizarres redeviennent normales ou des images normales deviennent bizarres quand elles sont vues à une certaine distance et réfléchies dans un miroir courbe » (*TLF*). Par extension, l'anamorphose désigne un effet d'optique qui utilise la perspective pour qu'une image en apparence horizontale vienne se redresser verticalement lorsqu'elle est regardée sous un angle de vue bien précis. Pour l'étude des emblèmes, nous suivons la définition très complète que Daniel Russell donne de l'anamorphose :

¹ Juste Lipse adresse son ouvrage aux lecteurs ayant une bonne connaissance du latin et familiers des lieux communs. Voir à ce sujet : Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, chap. IV.1.2. « Intended audience », pp. 82-84.

² Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, chap. XXV « De l'institution des enfants », p. 139.

[...] est anamorphose n'importe quelle composition qui demande à être vue à partir de multiples points de vue pour être comprise selon l'intention de son auteur. Tout texte qui appelle, ou même exige une interprétation, ou bien par son manque de contexte, ou sa construction ouvertement polysémique, est également anamorphotique. À la limite donc, est anamorphose toute composition qui suscite une interprétation, dans la mesure où toute « interprétation » résulte de la perception d'une incohérence ou d'un élément apparemment non intégré dans une composition motivée, ou dans quelque chose qui donne l'impression d'en être une, et la question relève d'un effet d'anamorphose car le travail de l'interprétation correspond à celui de la rectification de l'image anamorphotique¹.

Ce mode de composition est très similaire à la technique de l'anamorphose utilisée dans les peintures à la Renaissance, dont *Les Ambassadeurs* (1533) de Hans Holbein le Jeune reste l'exemple le plus célèbre. De la même façon que le crâne, en perspective raccourcie, n'est visible que si l'observateur adopte le bon point de vue, le sens dans l'emblème n'est pas donné, il n'est jamais « qu'un après-coup de la lecture² ». Notre analyse du paratexte a démontré que les citations dans la marge fonctionnent par moments comme une anamorphose qui imposent au lecteur une « veuë oblique³ », pour reprendre le mot de Montaigne dans ses *Essais*. Pour voir droit, il faut regarder de biais en chaussant les lunettes de l'esprit, les emblèmes fonctionnant comme une *camera obscura*⁴.

Les cas de discordance entre le paratexte et l'emblème constituent les exemples les plus extrêmes de distorsion du sens obtenu par la structure tripartite. Or, comme le note Jean-Jacques Chardin dans son article *Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit*, cette lecture en anamorphose n'est pas spécifique à ces seuls cas – minoritaires à l'échelle du recueil, il faut le préciser, mais est une caractéristique du mode même de composition et de lecture des emblèmes dans *Minerva Britannia*, qui sont construits sur des jeux de catoptrique. « La topique du travers », écrit Jean-Jacques Chardin, « semble constitutive du fonctionnement même de l'emblème, à la fois comme mode d'écriture et comme instrument de lecture⁵ ».

¹ Daniel Russell, « Emblématique et anamorphose », in *Le point de vue de l'emblème*, éd. Paulette Choné, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2001, p. 10.

² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., chap. V. 15. « L'anamorphose », p. 343.

³ « Mes fantaisies se suivent : mais par fois c'est de loing & se regardent, mais d'une veuë oblique ». Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 3, op. cit., liv. III, chap. IX, p. 241.

⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., chap. V. 15. « L'anamorphose », pp. 343-344.

⁵ Jean-Jacques Chardin, *Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit*, op. cit., §1.

La juxtaposition de deux codes sémiologiques, verbal et iconique, invite le lecteur à parcourir les éléments pour faire dialoguer image et texte(s) et faire émerger ainsi le(s) sens. Ce déplacement sur la page est un exercice visuel et intellectuel et relève de l'anamorphose dans la mesure où il permet de construire un sens non accessible sans la perspective offerte par le paratexte.

La lecture anamorphotique révèle de manière plus générale d'un jeu qui s'instaure entre l'auteur et le lecteur¹. Peacham revendique en effet la légèreté du recueil dans l'adresse au lecteur :

Accept I pray thee in good worth, what I have heere done, not for any hope of reward, or gaine, but onely for thy pleasure, and recreation, Imagining thou art delighted (as I have ever beene my selfe) with these ever esteemed, honest, and most commendable Devises².

Quelques années plus tard, dans l'épître dédicatoire du manuscrit *Emblemata Varia*, daté par Young de 1621-1622, Peacham se souvient de la composition de *Minerva Britanna* et insiste sur le plaisir qu'il a eu en composant ses emblèmes et qu'il a souhaité transmettre à ses lecteurs :

[...] I saw clearly that my emblems [...] were well received by these same numerous good and learned men and that poems of this kind stood out as being extremely rare, and that, moreover, my very self would be diverted, even from my earliest years, by some kind of innate genius to poetry of this sort, it was impossible for me to offend [...] this kindly genius³.

Pour Peacham, l'art des emblèmes est en somme un exercice récréatif appartenant à la catégorie du *ludus*, ou jeux intellectuels que définit Roger Caillois⁴. Entre l'auteur et son lecteur s'instaure une sorte de compétition imaginaire de nature intellectuelle. Pour que la compétition soit équitable, l'auteur doit prendre garde, comme le conseille Ménestrier dans son *Art des emblèmes* (1684) à ce que l'emblème ne soit « ni si clair qu'on en pénètre immédiatement le

¹ Genette souligne le plaisir du jeu dans la manipulation des sources, tant pour l'auteur que pour le lecteur : « [...] aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « induite » [...] ». Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, op. cit., p. 452.

² Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A3^v.

³ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 236.

⁴ « [...] ce que j'appelle *ludus* représente dans le jeu l'élément dont la portée et la fécondité culturelles apparaissent comme les plus saisissantes ». Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, chap. II « Classification des jeux », p. 62.

sens, ni si obscur qu'il faille un Sybille pour l'interpréter¹ ». Peacham crypte le sens tout en laissant des indices, parfois incomplets ou volontairement trompeurs, dans la marge, pour aider son lecteur à décoder l'emblème.

Il arrive néanmoins fréquemment que le lecteur ne saisisse pas toutes les nuances de sens, le palimpseste intertextuel ou les notes parfois subversives de l'auteur, voire qu'il ne comprenne pas du tout l'œuvre qu'il a entre les mains, comme le regrette Peacham dans son traité *The Truth of Our Times* (1638) :

For the respect of the world is nothing ; nay, thou shalt finde it altogether ingrate, and thy Reader readier to requite thee with a jeere, or a scorne, than a good word to give thee thy due ; and perhaps out of envy, because thou knowest more and art learneded than hee : and though thou hast a generall applause, thou shat bee but a nine daies wonder².

Les emblèmes, en cryptant le sens, instaurent un jeu dont l'issue n'est pas toujours certaine, là étant le propre même du jeu selon Roger Caillois³. La grande latitude accordée au lecteur dans le décodage et la construction du sens peut s'apparenter à un pari risqué en fonction du lecteur qui aura l'ouvrage entre ses mains, mais là réside tout le plaisir du joueur⁴.

La remarque de Peacham dans *The Truth of Our Times*, mise en regard avec l'activité érudite que requiert la lecture des emblèmes, montre que le portrait du lecteur qui se dessine en filigrane est celui d'un être idéal, possédant la même érudition que l'auteur et une mémoire des textes qu'il peut mobiliser à sa guise.

Le lecteur idéal n'est pas seulement rêvé par l'auteur, il est également construit par ce dernier. Umberto Eco dans son ouvrage majeur *Lector in Fabula* (1979) a théorisé le concept de « lecteur modèle » pour parler de la coopération textuelle qui s'instaure entre l'auteur et le lecteur. L'auteur use de stratégies pour façonner son lecteur modèle car, comme l'écrit Eco,

¹ Claude-François Ménéstrier, *L'art des emblèmes*, op. cit., p. 22.

² Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., pp. 32-33.

³ « Un déroulement connu d'avance, sans possibilité d'erreur ou de surprise, conduisant clairement à un résultat inéluctable, est incompatible avec la nature du jeu ». Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, chap. I « Définition du jeu », p. 20.

⁴ *Ibidem*.

« prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu’il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire¹ ».

Dans le recueil d’emblèmes, nous avons vu que Peacham surcharge les marges de notes paratextuelles qui prévoient certaines compétences (encyclopédiques et intertextuelles entre autres) du lecteur. Il arrive également que l’auteur intervienne dans le paratexte pour expliciter tel terme ou telle référence culturelle ou historique pour guider son lecteur et combler ses carences.

Si l’auteur prévoit son lecteur modèle, ce dernier doit coopérer pour construire le sens. Le texte, « tissu de non-dit », c’est-à-dire de ce qui est « non manifesté en surface, au niveau de l’expression² », doit être actualisé par le lecteur qui lui donne une « plus-value de sens³ ». Le rôle du lecteur dans les emblèmes est doublement important dans la mesure où il doit actualiser deux codes sémiologiques (visuel et textuel).

Si la mise en dialogue des différents éléments de l’emblème pour construire le sens s’apparente à un jeu, celui-ci reste gouverné par l’emblémiste qui est à l’origine de la mise en relation des éléments et du choix des citations du paratexte. Slights note à ce sujet la dépendance du lecteur aux indications autoriales données dans la marge : « [c]rucial and unpredictable as readers are in completing the hermeneutic circle, they require careful management from the margins⁴ ». La possibilité d’une pluralité de sens est ainsi guidée par l’auteur lui-même, bien qu’il laisse une certaine liberté d’interprétation. Le lecteur ne s’émancipe donc pas totalement de l’auteur, il n’est néanmoins pas passif et peut choisir le point de vue à partir duquel il considère l’emblème⁵. Grâce à cette particularité de l’emblématique qui laisse au lecteur le soin

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 69.

² *Ibidem*, p. 65.

³ « Le texte est [...] un tissu d’espaces blancs, d’interstices à remplir, et celui qui l’a mis prévoyait qu’ils seraient remplis pour deux raisons. D’abord parce qu’un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu’il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l’initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu’un l’aide à fonctionner ». *Ibidem*, pp. 63-64.

⁴ William W. E. Slights, *Managing readers : printed marginalia in English Renaissance books*, op. cit., chap. I « The Edifying Margins of Renaissance English Books », p. 26.

⁵ Daniel Russell, *The emblem and device in France*, op. cit., chap. IV « The emblematic process », pp. 179-180.

de trouver le bon angle pour accéder au sens, le genre a fortement contribué à la modernisation du processus de lecture par rapport à la pratique médiévale, selon Daniel Russell¹.

*
* *

Notre étude de l'art emblématique de Peacham dans ce chapitre a permis de mettre au jour tant les caractéristiques du genre, fondé sur le cryptage du sens, que l'habile manipulation des intertextes et des paratextes pour véhiculer des sens inaccessibles et cachés à la première lecture.

Peacham met le caractère fragmenté des emblèmes, composés par « collage »² d'éléments disparates, au service de la construction du sens et d'une expérience de lecture inédite. La « marqueterie de signes »³ sur la page, selon la formule de Jean de Tournes, est complétée par une « marqueterie de voix »⁴ derrière laquelle s'abrite celle de l'énonciateur pour délivrer des sens tantôt discordants, tantôt subversifs. Le mode de composition des emblèmes conduit à une lecture elle-même fragmentée, car le lecteur est invité à mouvoir son regard dans un va-et-vient permanent entre l'*emblema triplex* central et les marges.

Le mode de composition et de lecture fragmentaire des emblèmes est caractéristique de l'*épistémé* de la Renaissance qui, contrairement au Moyen-Âge, ne repose pas sur un système stable et unifié de signes. Rosemary Freeman souligne les liens intrinsèques entre l'expérience que font les Humanistes de la fragmentation et l'apparition du genre emblématique :

For the mediaeval man the whole world had been symbolic, and all the details of experience had formed part of one unified allegorical conception of the meaning of life [...]. For the Elizabethans this great framework no longer existed as a single unity : it had not completely

¹ « [...] the emblem is a way of taking a position in relation to fragments to earlier artworks ; thus, it is more nearly an interpretative strategy than a formal model. As a reading process, the emblematic attitude towards cultural artifacts could not, of course, make 17th-century men and women into 20th century-readers, but it did help some readers take a first step towards the more active and independent role in the production of meaning that during the past 200 years has come increasingly to characterize the act of reading. In this way, the emblem played a more important role in the evolution of Western culture than has traditionally been acknowledged ». *Ibidem*

² Daniel Russell, *Emblématique et anamorphose*, *op. cit.*, p. 18.

³ Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, *op. cit.*, « Introduction », p. 12. Dans sa préface à l'édition française des emblèmes d'Alciat en 1615, Jean de Tournes définit les emblèmes comme des « ouvrages de marqueterie, ou bien ce qui est basti de plusieurs piécettes, ou de diverses couleurs ». Andrea Alciat, *Les Emblemes*, trad. Jean Lefevre, éd. Jean de Tournes, Cologne, 1615, p. 5.

⁴ Émilie Jehl, « Le motif du cœur dans l'emblématique anglaise de dévotion au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 132.

vanished but it had broken up, leaving fragments of the old allegorical ways of thinking still present in men's minds, but present only as fragments and not co-ordinated¹.

Le rôle du lecteur d'emblèmes reflète en somme l'expérience d'un monde fragmenté que les hommes essaient d'unifier en rétablissant le lien symbolique entre les éléments de l'emblème. Anne-Élisabeth Spica montre ainsi que l'image symbolique, synthèse des fragments de l'univers visible et invisible, est en somme une lecture du monde dont la connaissance ne nous parvient que de manière fragmentée : « [c]'est [...] dans la fragmentation de la fragmentation, dans la tesselle emblématique que la synthèse s'accomplit au cœur du lien symbolique² ».

La pratique intertextuelle et intermédiaire de Peacham dans le recueil nous conduit enfin à une interrogation plus vaste sur la notion d'« auteur » et d'originalité. Dans quelle mesure l'emblémiste est-il l'auteur de son recueil si une grande partie de ses emblèmes est une véritable « mosaïque de citations³ », pour reprendre l'expression de Kristeva ? Russell estime que l'appellation « emblémiste » pour se référer aux créateurs d'emblèmes est tautologique et ne nous apprend rien sur la nature de leur création. Parler d'auteurs d'emblèmes est d'autant plus problématique que le terme est étroitement lié à la notion d'origine comme source d'autorité et donc d'auctorialité. Or, les emblèmes comme nous l'avons vu, ne sont jamais que des assemblages d'éléments préexistants, qu'ils soient visuels ou textuels. Daniel Russell utilise la terminologie de Claude Lévi-Strauss qui parle du « bricoleur » et de « l'ingénieur » (*La Pensée sauvage*, 1962) et propose de considérer la tâche de l'emblémiste comme semblable à celle du bricoleur : « Like a good workman, he [the emblemist] is using old materials to build a new house ; his contribution lies in variation, in adaptation and in a kind of personalized *mise en valeur* of older materials⁴ ». C'est par la variation à partir de matériaux préexistants, tout en restant fidèle à ce que Russell appelle une « vraisemblance culturelle⁵ », que l'emblémiste peut composer ses emblèmes hybrides et composites.

La manipulation habile des citations marginales montre toutefois que Peacham se rapproche de l'ingénieur par son inventivité et sa manière d'utiliser les modèles pour les besoins

¹ Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, op. cit., p. 20.

² Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, op. cit., chap. V « L'image emblématique, anamorphose du paraître », p. 169.

³ Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 85.

⁴ Daniel Russell, *The emblem and device in France*, op. cit., chap. IV « The emblematic process », p. 176.

⁵ Daniel Russell, *The emblem and authority*, op. cit., p. 83.

de sa démonstration. Contrairement à Judith Dundas qui estime que les emblèmes de Peacham sont dépourvus d'authenticité, (« The more Peacham's emblems are studied, the less original they prove to be¹ »), nous avons montré que chez Peacham, l'originalité est générée par une imitation créatrice² qui, en digérant les sources et les modèles, les transforme en un produit nouveau et en appelle à l'érudition du lecteur pour qu'il apprécie le talent et l'ingéniosité de l'auteur.

Le renversement remarqué dans ce chapitre entre l'*emblema triplex* et les marges n'a pas que des répercussions herméneutiques mais semble aussi témoigner d'une interrogation plus vaste de l'emblémiste sur les hiérarchies qui s'instaurent entre le centre et la périphérie, interrogation qu'il exprime de façon toute autre dans son traitement de la topique du mécénat.

¹ Judith Dundas, « Imitation and originality in Peacham's emblems », *op. cit.*, p. 107.

² White conclut ainsi son ouvrage sur la pratique de l'imitation à la Renaissance : « [...] originality of real worth is to be achieved only through creative imitation ». Harold Ogden White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, *op. cit.*, p. 202.

Chapitre 2 : Mécénat, tradition rhétorique et quête d'indépendance de l'artiste

Minerva Britanna s'inscrit dans ce que Catherine Bates et d'autres ont appelé la « littérature du mécénat » (« the literature of patronage¹ ») dans la mesure où la composition même du recueil a été pensée pour rendre hommage au roi Jacques et au prince Henri. Par ailleurs, dès l'adresse au Prince, l'auteur du recueil annonce qu'il recherche activement un mécène², et plusieurs emblèmes traitent directement des problématiques liées au mécénat, dont les principes façonnaient jusqu'à la psychologie même des Humanistes selon Robert C. Evans³. La logique du mécénat avait un pouvoir structurant notamment parce que l'écriture était affectée par des injonctions indirectes, (« indirect directions⁴ »), comme le souligne R. Nauta, c'est-à-dire des prescriptions implicites sur la meilleure façon dont le mécène pressenti pouvait être flatté. Les attentes des mécènes étaient rarement spécifiées, elles devaient donc la plupart du temps être déduites par les auteurs, surtout que, le plus souvent, ceux-ci faisaient le premier pas en proposant leur œuvre à une personne dont ils espéraient obtenir la faveur, comme dans le cas de Peacham. La rhétorique du mécénat repose traditionnellement sur l'humilité et la dépendance et place l'artiste à la fois sous la protection et la domination de son mécène. La relation conventionnelle entre le mécène et le poète s'apparente ainsi à une relation maître/serviteur.

Toutefois, comme le montre Susanna de Beer, il est des cas où les auteurs négocient les attentes du mécène et jouent parfois avec elles pour mieux imposer leur propre vision, même si

¹ Catherine Bates, « Poetry, patronage, and the court », in *The Cambridge companion to English literature, 1500-1600*, éd. Arthur F. Kinney, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000, p. 90.

² « Onely what I have done, I most humbly offer up the same unto your gracious view, and protection », écrit Peacham dans l'adresse au prince Henri. Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. A2^v.

³ Robert C. Evans, *Ben Jonson and the Poetics of Patronage*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1989, chap. I « Introduction : Poets and the Psychology of Patronage », p. 23.

⁴ « The situation may perhaps be characterised by the paradoxical formula “indirect direction” : no orders or instructions were issued, but nevertheless the poets were being made aware of what would be appreciated. “Indirect direction” is built-in in the system of patronage itself : the patron rewards some poems more highly than others, and in that manner influences the direction the poetic production takes ». Ruurd R. Nauta, *Poetry for patrons : literary communication in the age of Domitian*, Leyde ; Boston, Brill, 2002, pp. 354-355.

celle-ci est en contradiction avec celle du mécène¹. C'est le cas notamment de *Minerva Britanna*, car si Peacham s'emploie à utiliser la rhétorique de la dépendance pour obtenir la protection du prince Henri et d'autres grands personnages, on peut remarquer que l'émblémiste ne cesse de réclamer son indépendance².

Nous nous appuierons sur une lecture néo-historiciste du corpus pour rendre compte de la discordance entre les normes idéologiques et la quête d'autonomie de l'émblémiste. Le double poétique (*persona*) que l'émblémiste crée dans *Minerva Britanna* témoigne d'une relation dynamique à cette culture du mécénat en se soumettant d'une part aux codes du genre tout en cherchant, subrepticement et de façon détournée, à revendiquer l'autonomie de l'artiste. Pour les besoins de notre propos, nous utilisons principalement les concepts de « self-fashioning », autrement dit la construction de l'identité comme stratégie de résistance au pouvoir en place³, mais aussi de « mobility » et d'« improvisation » que Stephen Greenblatt a définis dans son ouvrage fondamental *Renaissance Self-Fashioning* (1980). « Mobility » désigne l'ascension sociale par laquelle un individu passe d'une condition à une autre, jugée meilleure. L'« improvisation » est le procédé par lequel l'auteur exprime, de façon subversive, son constat que ce que son lecteur tient pour vrai n'est en réalité qu'une construction idéologique qui, bien que similaire à son propre système de pensée, ne s'y superpose toutefois pas tout à fait. Cette divergence permet de s'approprier le système idéologique d'autrui pour y greffer son propre système, voire le remplacer⁴. Le résultat est la construction d'une *persona* par la manipulation subtile du langage car, comme le souligne Greenblatt, le façonnement de soi est presque toujours une affaire rhétorique⁵.

¹ S. de Beer parle de « patronage as a process of negotiation » dans son étude sur Giannantonio Campano. Susanna de Beer, *The poetics of patronage : poetry as self-advancement in Giannantonio Campano*, Turnhout, Brepols, 2013, « Introduction », p. 10.

² Greenblatt note que tout texte littéraire à la Renaissance contient potentiellement les germes d'une contestation du pouvoir en place : « Even those literary texts that sought most ardently to speak for a monolithic power could be shown to be the sites of institutional and ideological contestation ». Stephen Greenblatt, « The Circulation of Social Energy », in *Shakespearean Negotiations : The circulation of Social Energy in Renaissance England*, *op. cit.*, p. 3.

³ Pour une définition précise du concept de « self-fashioning », se référer à l'introduction générale de notre thèse.

⁴ « [...] *improvisation*, by which I mean the ability to both capitalize on the unforeseen and transform given materials into one's own scenario. The "spur of the moment" quality of improvisation is not as critical here as the opportunistic grasp of that which seems fixed and established ». Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning*, *op. cit.*, chap. VI « The Improvisation of Power », p. 227.

⁵ « Self-fashioning is always, though not exclusively, in language ». *Ibidem*, « Introduction », p. 9.

Dans le cas du mécénat, façonner son double poétique revient à imiter la rhétorique conventionnelle pour en même temps la déconstruire de l'intérieur. Ensemble, les trois concepts (*self-fashioning*, *mobility* et *improvisation*) invitent à aborder la culture du mécénat d'un point de vue rhétorique et idéologique pour montrer comment le double poétique de l'emblémiste émerge comme produit d'une construction à l'intérieur d'un système idéologique préétabli.

Au cours de ce chapitre, nous tenterons de mettre en évidence la façon dont s'opère le renversement subtil de la structure hiérarchique inhérente au système du mécénat et à la rhétorique qu'il engendre, pour permettre à l'auteur de revendiquer la supériorité de l'art sur la puissance du potentat.

1. Artiste et mécène : l'idéal d'une relation réciproque

La relation entre les artistes et les mécènes remonte à l'Antiquité. En français, le terme « mécène » est construit à partir du nom de Caius Cilnius Mæcenas qui consacra une grande partie de sa fortune à promouvoir les arts et les lettres et dont le patronyme fut immortalisé grâce aux louanges de Virgile, de Properce ou encore d'Horace. En anglais, « patron » découle des mots latins « patronus » et de « pater » et présente le mécénat comme une extension de la culture patriarcale. Le terme anglais se dote également d'une dimension plus religieuse, puisque les saints protecteurs sont appelés « patron saints ». Le mécène est donc à la fois maître, père et saint et sa tâche est aussi bien de protéger que de promouvoir les arts. Dans la Rome antique, le mécénat reposait sur une rhétorique particulière qui s'articulait principalement autour de l'idée de gratuité, de don magnanime de la part du protecteur envers l'artiste. À ces conceptions se conjuguaient également la topique de l'obligation et de la dépendance, mais aussi celle de bénéfice mutuel, dont le traité de Sénèque, *De beneficiis*, se fait l'écho. Si, dans l'idéal, le bienfaiteur ne doit rien attendre en retour de sa libéralité, en pratique, le don oblige l'autre, tout du moins, à la reconnaissance¹. Ce langage sénèqueen demeure à la Renaissance au cœur de la rhétorique du mécénat, souvent sur le mode de la désillusion, comme nous le verrons.

¹ « [...] nous disons que celui qui a reçu de bon cœur un bienfait s'est acquitté ; néanmoins nous lui laissons toujours une dette, afin qu'il s'acquitte de nouveau, après s'être acquitté déjà. Ce n'est pas là un désaveu du bienfait, c'est un encouragement à la reconnaissance ». *Œuvres complètes de Sénèque le Philosophe, op. cit.*, liv. II, XXXV, p. 165.

À partir du XVI^e siècle, le sens de « mécène » vient à désigner plus précisément une relation séculière et monnayée entre un maître et son protégé. Craig Muldrew remarque que le mécénat n'échappe pas à la logique économique de marché qui se développe rapidement à partir des années 1530¹. Sous les effets de la centralisation du pouvoir entre les mains du monarque, de la Réforme protestante et de la constitution d'une élite rentière, le mécénat connaît une évolution importante, en cela qu'il renforce les liens entre la monarchie des Tudors et les membres de la noblesse et de la bourgeoisie. Autrement dit, le mécénat assure le lien entre « le centre et les marges du royaume² ». Sous Élisabeth, art et pouvoir étaient étroitement liés, et les artistes participaient activement au renforcement de l'autorité royale³. Dans le *Basilikon Doron*, Jacques conçoit également le mécénat comme instrument de pouvoir et de contrôle dans la mesure où, en accordant des faveurs aux nobles, il renforce l'économie d'obligation⁴ et la hiérarchie verticale par laquelle le roi, placé au sommet, distribue biens, faveurs et protection. Le monopole du mécénat aux mains du monarque institué sous Élisabeth prend plus d'ampleur sous Jacques I^{er}, alors même que le gouvernement connaît des difficultés financières. Hautes fonctions et titres honorifiques sont désormais vendus par le pouvoir royal dans le cadre d'un marché du mécénat⁵. Cette pratique a pour effet de créer une culture de la corruption où tout est à vendre et à acheter à la cour du roi Jacques, conduisant à des vives critiques⁶. C'est donc

¹ Craig Muldrew, *The Economy of Obligation : the culture of credit and social relations in Early Modern England*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

² Linda Levy Peck, *Court patronage and corruption in early Stuart England*, Londres, Routledge, 1993, « Introduction », p. 3.

³ Voir à ce sujet : Roy Colin Strong, *Art and power : Renaissance festivals, 1450-1650*, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 1984.

⁴ « The more frequently that your court can bee garnished with them [your Nobilitie] ; thinke it the more your honour ; acquainting and employing them in all your greatest affaires ; sen it is, they must be your armes and executors of your laws [...] as may make the greatest of them to thinke, that the chieftest point of their honour, standeth in striving with the meanest of the land in humilitie towards you, & obedience to your lawes ». *The Basilicon Doron of King James VI*, vol. 1, *op. cit.*, liv. II, p. 87.

⁵ « The exchange of money for favor from client to broker or patron does not reflect prescriptive literature or sixteenth-century practice but was characteristic of Jacobean patronage ». Linda Levy Peck, *Court patronage and corruption in early Stuart England*, *op. cit.*, chap. I « The language of patronage : a discourse of connection », p. 26.

⁶ *Ibidem*, « Introduction », p. 11.

pour encadrer quelque peu le mécénat royal et limiter l'attribution de privilèges qu'est produit en 1610, *The Book of Bounty*¹ sous la direction de Robert Cecil.

L'art s'inscrit dans cette logique du mécénat car les écrivains étaient financièrement dépendants de leurs protecteurs à une époque où vivre de sa plume n'était pas encore une profession à part entière². L'activité littéraire fait donc partie intégrante de l'économie d'obligation dans la mesure où, artiste et mécène entendaient obtenir un bénéfice mutuel : biens et services pour le premier, gloire et promotion pour le second. Pour autant, cette relation de réciprocité n'est pas une relation entre égaux. La hiérarchie entre les parties est même un élément constitutif fondamental du système³, puisque l'artiste se place sous la protection, et donc sous la tutelle, de son mécène.

Nous souhaitons montrer en premier lieu comment les emblèmes de Peacham mettent en scène la hiérarchie conventionnelle inhérente à la relation artiste/mécène en attribuant à chacune des parties un rôle bien défini.

1.1. Dédicaces et rhétorique de l'humilité

Plusieurs emblèmes du recueil sont dédiés à la famille royale qui, dès l'arrivée de Jacques sur le trône en 1603, tenta d'adopter une culture du mécénat plus proche de celle du continent et des cours des principautés italiennes notamment⁴. La dédicace, définie dès l'Antiquité, désignait d'abord « l'inauguration solennelle d'un édifice ou d'une statue à la gloire d'une divinité ou d'un héros par les magistrats » (TLF). Dans le domaine littéraire, par la dédicace, l'auteur fait la louange de son protecteur. Dans *Minerva Britannia*, on peut noter plusieurs types de dédicaces ou de formules qui fonctionnent comme telles.

¹ Le titre complet est : *A declaration of his majesties royall pleasure, in what sort he thinketh fit to enlarge, or reserve himself in matter of bountie*. Sur les auteurs de la *Déclaration* et sa publication, voir : Peter Davison, « King James's Book of Bounty : From Manuscript to Print », *The Library*, vol. 5 / 1, 1973, pp. 26-53.

² Il existait bien sous Élisabeth des poètes et des écrivains qui tentaient de vivre de leur plume mais ce travail, peu reconnu socialement, était extrêmement précaire. Voir l'ouvrage d'Élisabeth L. Eisenstein, *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, Hachette, 2003, p. 125.

³ « [...] the relationship must be asymmetrical, in the sense that the two parties are of unequal status and offer different kinds of goods and services in the exchange—a quality which sets patronage off from friendship between equals ». Richard Saller, *Personal Patronage under the Early Empire* (1982). Cité dans : Ruurd R. Nauta, *Poetry for patrons : literary communication in the age of Domitian*, op. cit., « Introduction », p. 18.

⁴ F. J. Levy, « Henry Peacham and the Art of Drawing », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, 1974, p. 174.

L'épître, placée par l'auteur au début du recueil, est adressée à son dédicataire principal, Henri. L'auteur insère également une adresse au lecteur qui ne figurait pas dans les versions manuscrites, ajoutée à l'ouvrage à l'occasion de sa publication, et donc de sa diffusion à plus grande échelle. On peut trouver également des dédicaces placées directement sous le *motto* de l'emblème, ou même tenant lieu de *motto* comme dans le cas des anagrammes formulées à partir des noms des dédicataires¹. Enfin, le nom du dédicataire peut apparaître dans le texte même de l'épigramme.

Entre les versions manuscrites et l'édition publiée de *Minerva Britannia*, on peut constater une évolution dans les épîtres dédicatoires, notamment en ce qui concerne le nom du dédicataire principal. Le manuscrit de 1603 ne comporte pas de dédicace, mais on trouve des indications au sujet du destinataire sur la page de titre :

A Royal Gift, completed and arranged into heroic emblems, by Henry Peacham, English subject. Written to win the goodwill of the most serene Prince Henry Frederick, son of James, King of England, Scotland, France, and Ireland, to whom the best things are by right due².

La rhétorique de la dédicace est explicite : l'auteur a composé le recueil pour « gagner » (« to win ») les faveurs du jeune prince. La version de 1603 est donc destinée au prince Henri, alors qu'en 1604, Peacham semble se raviser et dédie son recueil au roi Jacques lui-même, espérant peut-être des faveurs plus immédiates que celles que pourrait lui accorder le jeune prince, alors âgé de dix ans seulement. Sur la page de titre de la version de 1604, il est ainsi écrit :

To this work has been added at the conclusion a song in four parts of dedication and congratulation to the King, to be sung by subjects of the four realms – England, Scotland, France, and Ireland – and composed by the author himself³.

Le manuscrit de 1604 comporte également une dédicace adressée au roi dans laquelle Peacham, adoptant une rhétorique de l'effacement de soi, présente son recueil comme l'œuvre de Jacques lui-même :

To the most pious and serene King James of this land of Great Britain, he who is first among monarchs. [...] Whatever indeed this modest gift of mine, I confess, amounts to, I beseech your majesty that you illumine it as your own offspring with the beam of brightness itself (for you are Apollo)⁴.

¹ Nous analysons les anagrammes et leur signification dans le recueil plus loin dans ce chapitre.

² Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 230.

³ *Ibidem*, p. 232.

⁴ *Ibidem*.

La rhétorique de la dédicace est ici tout à fait conventionnelle et insiste sur la grandeur du roi, identifié à Apollon, dieu grec des arts, du chant, de la musique et de la poésie¹. La comparaison du roi avec le dieu des arts, si elle vise à flatter Jacques, roi-poète comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre thèse, a également pour fonction de l'exhorter à assumer son rôle de protecteur des arts et des lettres.

La version coloriée de 1610, comme celle de 1603, est adressée au prince Henri :

To the most illustrious and truly highborn Henry, Prince of Wales, Duke of Cornwall, Earl of Chester, Knight of the most noble order of the Garter, etc. [...] As for this small gift of ours (quite unworthy, I confess, of a prince), I beseech your Highness that you deign to accept it with a serene brow, indeed the royal brow of your father, and also that you bestow your highest favour on fine literature, which seeme to be growing old together with the world, as you continually ponder that saying of Alphonse of Arragon, namely that it is a bovine not a human utterance that literature should not become a prince².

Voici à titre de comparaison comment s'adresse l'émblémiste au prince Henri dans la version publiée *Minerva Britanna* :

Onely what I have done, I most humbly offer up the same unto your gracious view, and protection. Desiring of GOD to beautifie and enrich your most hopefull & Heroique minde, with the divinest giftes of his grace, and knowledge, heartily wishing, there were any thing in me, worthy of the least favour, and respect of so excellent a Prince.

Les deux épîtres dédicatoires de 1610 et de 1612 insistent sur la sensibilité littéraire du prince qui en font un protecteur-né des arts et des lettres.

La présentation de la figure du mécène participe au projet éducatif du recueil car, bien que Peacham insiste sur le « génie » d'Henri qui n'a plus rien à apprendre sur les emblèmes, (« I doubt not, but your Highnes already knoweth whatsoever I might speak herein³ »), l'auteur espère lui enseigner à reconnaître la valeur de l'art emblématique comme étant digne de la protection du prince. En effet, pour que la relation entre l'artiste et son mécène soit fructueuse, il faut que l'artiste s'assure de la capacité de son dédicataire à reconnaître la valeur de son œuvre, comme le souligne Peacham dans son traité *The Truth of Our Times* :

¹ Voir notre développement ci-après sur la légende d'Apollon dans notre analyse de l'emblème *Non alit, enecat* (200).

² Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 234.

³ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A2^v.

Againe, an ingenuous and a free spirit cannot *Dorer les oreilles d'Asne*, as the French man sayes, doe honour to the undeserving ; there are many that befoole themselves this way. Therefore let the booke you dedicate, sort with his judgement and understanding to whom it is presented, as neare as may be, you having formerly knowne him. I had rather present any worke of mine to a private Patron, with whom I might conferre of the subject, heare his judgment, and speak mine freely : besides, books are evermore best taken of such, and you bee esteemed lesse ambitious. There be some so highly upborn by the bladders of their honour and greatnesse, that they receive your gift but as an homage or a tribute due to their transcendency¹.

Les dédicaces se caractérisent donc en premier lieu par la présentation appuyée des qualités du protecteur. À cela s'ajoute une rhétorique visant à convaincre le dédicataire de l'humilité et de la soumission de l'auteur.

L'infériorité de l'auteur et de son œuvre est volontairement exagérée, selon les codes du genre², et Peacham signe les différentes dédicaces en assurant son dédicataire de sa totale subordination. En 1604, il conclut par : « Most closely bound to your Majesty by his beholden duty and service ». Dans la version de 1610, la formulation est : « Your Highness's most humble and devoted servant ». Dans l'adresse au prince de la version publiée de *Minerva Britanna*, Peacham fait un long aveu d'humilité :

I am emboldened once againe, to offer up at the Altar of your gracious acceptance these mine Emblemes ; a weeke (I confesse), and a worthlesse Sacrifice, though an assured pledge, of that Zeale and Duetie, I shall for ever most Religiouslie owe unto your Highnes : shewing herein rather a will to desire, then worth to deserve, so peerelesse a patronage³.

L'adresse de *Minerva Britanna* se conclut également par : « To your Highnes, The most sincerely and affectionately devoted in all dutie and service, Henry Peacham⁴ ».

L'artiste se place ainsi sous la tutelle de celui dont il espère le mécénat et revendique sa soumission afin de s'assurer la protection pour son art : « Howsoever the world shall esteeme

¹ Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., pp. 36-37.

² L'expression de la modestie du poète est conventionnelle et on la retrouve sous la plume de nombreux auteurs de la Renaissance, parmi lesquels, Shakespeare. Dans le Sonnet 32 notamment : « These poor, rude lines of thy deceased lover, / Compare them with the bett'ring of the time, / And, though they be outstripped by every pen, / Reserve them for my love, not for their rhyme, / Exceeded by the height of happier men ». William Shakespeare, *The complete sonnets and poems*, éd. Colin Burrow, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 445.

³ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A2.

⁴ *Ibidem*, p. A2^v.

them in regard of their rude and homely attire, for the most part they are Roially discended, and repaire into your owne bosome [...] for their protection¹ ».

En somme, la rhétorique des dédicaces dans *Minerva Britanna* permet de construire à la fois la figure du poète comme serviteur et celle du dédicataire comme protecteur paré de toutes les vertus².

À l'adresse au prince dans les premières pages du recueil s'ajoutent également les hommages aux plus proches amis de l'auteur dans quelques emblèmes : « some of my private friends, to whome I have in particular beene most beholden some way or other³ ». Peacham dédie également certains emblèmes à des personnages puissants qui gravitent dans les cercles proches du pouvoir (Sir Julius Knight, Francis Bacon, Robert Cecil, Adam Newton⁴ ou encore William Stallenge⁵, pour n'en citer que quelques-uns), dont certains étaient bien connus de Peacham. Les hommages rendus, s'ils n'appartiennent que de façon éloignée à la rhétorique du mécénat, peuvent toutefois servir la recherche de protecteur. Ainsi, plusieurs années après la publication de *Minerva Britanna*, dans l'adresse à Sir Julius Knight de son manuscrit *Emblemata Varia* (1621-1622), Peacham suggère que l'emblème *Ragione di stato* (22), composé pour Sir Julius dans, a bien été remarqué :

Among the first patrons and admirers of the most excellent arts which our Britannia [i.e., *Minerva Britanna*] possessed, you yourself, O most distinguished Sir, alone rank among these as the one whom the Muses protect, love, and nurture, with whom they obtain refuge in their exile, and against whom, because of the purity and wholeness of your spirit, not even Envy herself would dare raise a whisper⁶.

Cette multiplication des dédicataires n'est pas l'apanage de Peacham. De manière générale, les poètes ne se contentaient pas de rechercher un seul protecteur, mais espéraient, par le biais de leur œuvre, toucher plusieurs mécènes potentiels, signe que la pratique du

¹ *Ibidem*.

² Susanna de Beer, *The Poetics of Patronage : Poetry as Self-Advancement in Giannantonio Campano*, op. cit., « Introduction », p. 12.

³ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A3^v.

⁴ « To the right worshipfull and my singuler good frend Mr : ADAM NEWTON Secretarie to Prince Henry ». (*Ope mutua*, 39).

⁵ « To my worshipfull and kind frend Mr. William Stallenge, searcher of the Port of London, and first Author of making Silke in our Land ». (*Sic vos non vobis*, 89)

⁶ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 236.

mécénat connaissait une crise profonde qui se traduisait par des protecteurs plus rares et moins généreux et des artistes plus impécunieux¹. La multiplication de dédicataires est également à mettre en rapport avec l'évolution de l'imprimerie. Dans cette perspective, l'adresse au lecteur ne vise pas seulement un public idéalisé et désincarné : les lecteurs sont également des acheteurs potentiels qu'il faut convaincre et qui participent par là à une nouvelle forme de mécénat marchand².

La dédicace est, en somme, l'une des modalités paratextuelles³ par laquelle l'auteur participe à l'économie d'obligation du mécénat. À cela s'ajoute la rhétorique de l'humilité et de la dépendance utilisée dans les gloses des emblèmes qui consolide les rôles de chacun : l'artiste comme serviteur et le mécène comme maître et protecteur.

1.2. *Le mécène, protecteur des arts et des lettres*

La demande de protection se fait plus pressante dans les emblèmes adressés aux membres de la famille royale. On trouve ainsi bien évidemment des emblèmes adressés au roi Jacques, c'est le cas de *Nisi desuper* (1), *Sic pacem habemus* (11) ou encore d'*Ex utroque Immortalitas* (145) comme nous l'avons étudié. Un exemple intéressant est l'emblème *In Anna regnantiam arbor* (13), (Figure 133), adressé à la reine Anne, épouse de Jacques I^{er}, connue pour sa participation active dans la promotion des arts à la cour. La dédicace insiste sur la vertu de la reine, d'autant plus grande qu'elle mit au monde trois enfants, assurant ainsi la continuité dynastique des Stuarts : « To the thrice-vertuous, and fairest of queenes, Anne Queene of Great Britaine ». La *pictura* met en images l'anagramme « In Anna regnantium arbor⁴ » en

¹ Robert J. Clements note à ce propos : « Mæcenases are wanting. [...] It is as though the poet were a peacock whom all admire but no one pauses to feed ». Robert J. Clements, « Condemnation of the Poetic Profession in Renaissance Emblem Literature », *Studies in Philology*, vol. 43 / 2, 1946, p. 224. Sharpe fait une remarque similaire dans : « Representations and Negotiations : Texts, Images, and Authority in Early Modern England », *The Historical Journal*, vol. 42 / 3, 1999, p. 858.

² C'est la thèse que défend notamment Arthur F. Marotti dans : « Patronage, Poetry and Print », in *Patronage, politics, and literary traditions in England, 1558-1658*, éd. Cedric Clive Brown, Detroit, Wayne State University Press, 1993, p. 22.

³ Les dédicaces font partie du paratexte selon la définition de Genette dans la mesure où elles sont placées au seuil du recueil ou des emblèmes. Les seules exceptions sont les cas où le *motto* est composé du nom du dédicataire sous forme d'anagramme.

⁴ Pour la traduction de l'anagramme, se référer à la dernière sous-partie de ce chapitre.

représentant la reine sous la forme d'un olivier¹ où sont suspendues trois couronnes aux initiales des trois enfants du couple royal : Élisabeth, Henri et Charles.

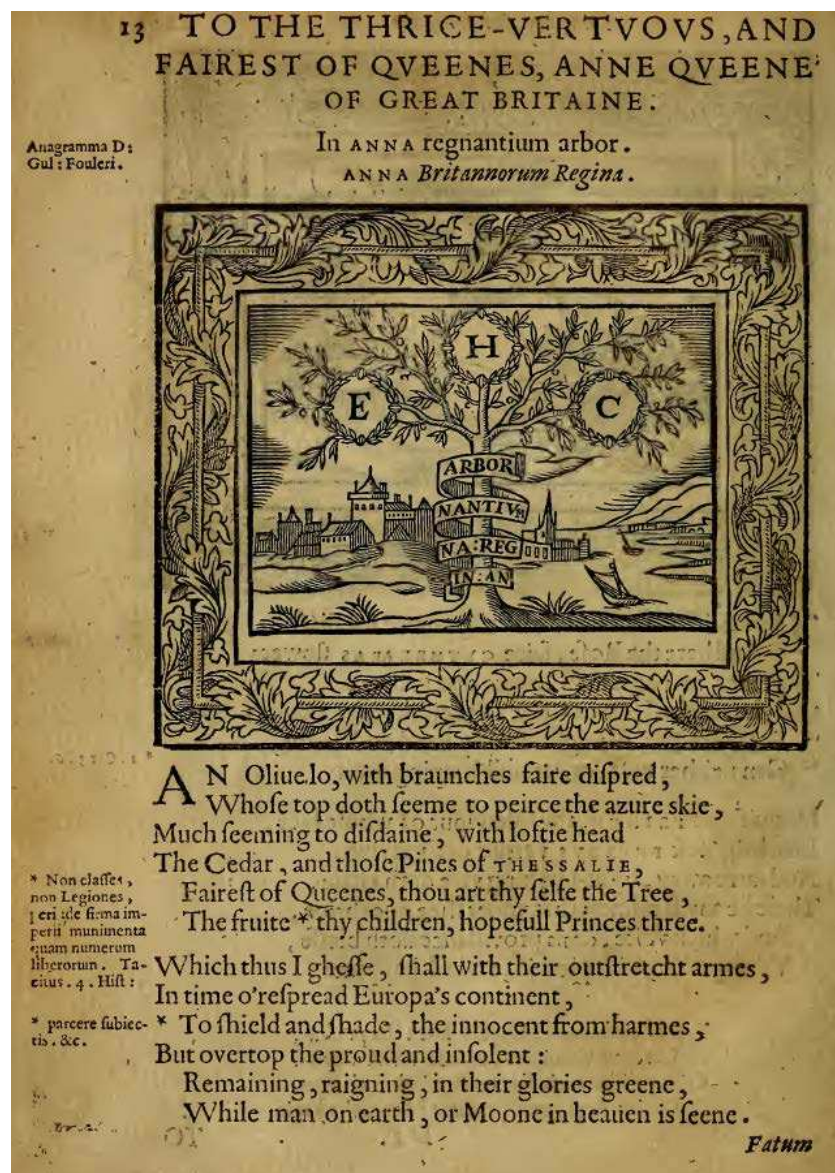


Figure 133 *In Anna regnantium arbor*, Livre I, 13

Dans la deuxième strophe, la voix poétique insiste sur le devoir de protection de la famille royale dont le pouvoir s'étend à la fois dans l'espace (« In time o'respread Europa's

¹ Le choix de l'olivier pour figurer la reine Anne (« Fairest of Queenes, thou art thy selfe the Tree ») peut être compris en lien avec les significations que donne Valeriano dans ses *Hiéroglyphiques*. Traditionnellement associé à la paix, l'olivier est également utilisé pour signifier l'agriculture car il est « de plus grand profit que nul autre arbre » (liv. LIII, chap. III, p. 453), mais aussi l'éternité, « car ceste matiere est éternelle, que ny la tempeste, ny la pourriture, & l'antiquité peuvent endommager » (liv. LIII, chap. IX, p. 457).

continent »), et dans le temps : « Remaining, raining, in their glories greene, / While man on earth, or Moone in heaven, is seene ». Le pouvoir des monarques et de leur descendance est associé au devoir de protection (« To shield and shade, the innocent from harmes »), confirmé également par la citation tronquée du paratexte, « parcere subiectis &c.¹ », empruntée au Livre VI de l'*Énéide* de Virgile où Anchise formule les devoirs de tout Romain.

Si Peacham ne demande pas explicitement le soutien de la reine, la topique de la protection des faibles évoque la rhétorique de l'emblème *Huic ne credere tutissimum* (124)² où, dans la deuxième strophe de la glose, l'emblémiste rêve d'être comme l'oiseau qui fait son nid dans la couronne royale :

Your glories Type, even so ye sacred Kinges,
In highest place, the weaker one to sheild,
Thus under that sweete shadow of your winges,
Best loves the Artes, and Innocence to build :
And thus my Muse, that never saf'tie knew,
With weary wing, great HENRIE flies to you.

Huic ne credere tutissimum rappelle au roi et aux hommes puissants du royaume que plus on occupe une place élevée dans l'échelle sociale, et plus grand est le devoir de protection.

Dans le recueil, Peacham s'attache à montrer l'idéal d'une relation de réciprocité³ entre l'artiste et son mécène, comme dans l'emblème *Ope mutua* (39), (Figure 134). L'emblème est dédié à Adam Newton, secrétaire du prince Henri et ami de Peacham. La *pictura* représente un laurier autour duquel s'enroule un pied de vigne. La fécondité de cette association est soulignée par le laurier vigoureux qui pousse droit et les grappes de raisins bien fournies qui touchent presque le sol. La vigne et le laurier sont choisis pour leur symbolique respective, la fertilité⁴ et la gloire. La vigne figure les faveurs dont doit être couvert le poète par le mécène (« The rich

¹ « [...] toi, Romain, souviens-toi de régir par ton empire l'univers. Voici quels seront tes arts : imposer les lois de la paix, pardonner aux peuples soumis et dompter les superbes ». Nous signalons en italique la citation tronquée par Peacham. Traduction empruntée à M. Charpentier dans : *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 3, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, *L'Énéide*, liv. VI, p. 175.

² Voir notre analyse de cet emblème dans le chapitre 1 de la première partie de notre thèse.

³ Kevin Sharpe, *Representations and Negotiations : Texts, Images, and Authority in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 854.

⁴ Valeriano note que lorsque la vigne est représentée avec des raisins, elle est signe d'abondance, « car personne ne doute que la vigne tient le premier lieu entre les plantes les plus fertiles, si nous considérons & mesurons l'abondance du vin & l'a r'apportons à ce que produit un chacun arbre ». Giovan Pierio Valeriano, *Les Hiéroglyphiques*, *op. cit.*, liv. LIII, chap. XXVI, p. 468.

with Bountie should rewarde the Artes ») et le laurier, la gloire des princes auxquels manque cependant l'art des poètes (« the muses skill »). L'épigramme montre les bénéfices de l'amitié entre l'art et le mécénat : le bienfaiteur fait preuve de munificence envers l'artiste et ce dernier, en retour, lui fait don de la vie éternelle.

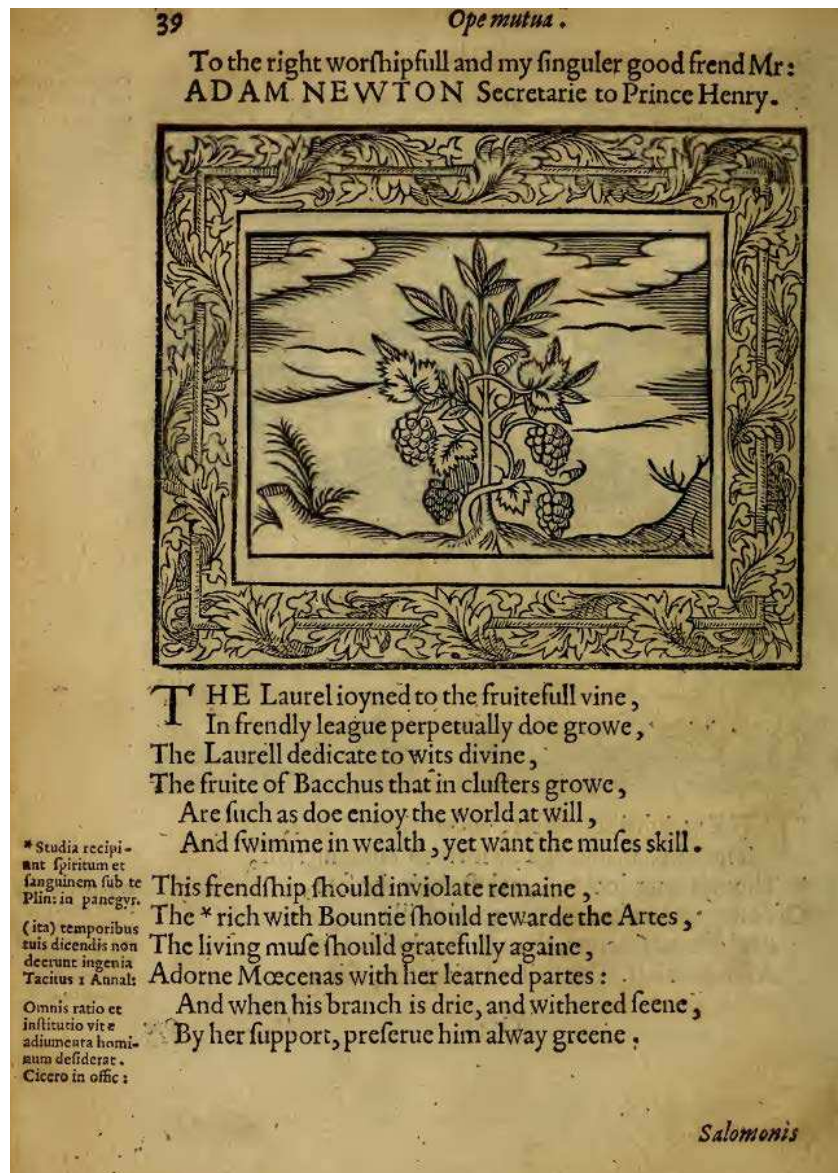


Figure 134 *Ope mutua*, Livre I, 39

Le paratexte de l'emblème ainsi que les possibles intertextes suggèrent que, derrière le dédicataire affiché, Adam Newton, l'emblémiste interpelle également le roi, dédicataire implicite. Cicéron, au livre II, chapitre XI de son *Traité des devoirs*, souligne qu'il n'est pas homme qui n'ait besoin du secours des artistes : « Omnis ratio et institutio vitæ adiumenta

hominum desiderat¹ ». Dans le même esprit, Tacite ouvre son premier livre des *Annales* en rappelant que les exploits des empereurs romains ne subsistent dans les mémoires que grâce aux historiens qui les racontent : « temporibusque Augusti dicendis non defuere decora ingenia² ». Pline le Jeune, dans la citation tirée du *Panegyrique à Trajan*, fait la louange des souverains qui protègent les arts : « Studia recipiant spiritum et sanguinem sub te³ ». Toutes les citations choisies par l’emblémiste plaident pour l’identification de « Mœcenas » à la figure du roi lui-même et mettent en exergue l’étroite collaboration entre le potentat et les arts, en soulignant d’une part le nécessaire soutien des artistes et, d’autre part, les bienfaits pour les rois lorsque politique et art œuvrent de concert.

Par ailleurs, il est à noter que les citations du paratexte sont toutes empruntées aux *Politiques* de Juste Lipse, plus précisément au Livre II, chapitre XVII pour les citations de Pline le Jeune et de Tacite⁴, et au Livre II, chapitre II pour la citation de Cicéron⁵. Dans ces chapitres, Juste Lipse expose les vertus d’un bon prince qui doit soigner sa réputation et s’assurer qu’elle subsistera après qu’il aura disparu, en veillant à ce que ses exploits soient consignés par les écrivains.

Les possibles intertextes de l’emblème *Ope mutua* confirment la personne du roi comme mécène premier. On pourrait en effet rapprocher l’emblème de Peacham de deux emblèmes de Whitney, *Te stante, virebo*, (« With you standing, I shall flourish », voir la Figure 150 plus loin dans ce chapitre), et *Amicitia, etiam post mortem durans* (« L’amitié dure même après la mort », Figure 135). Le premier emblème, qui d’ailleurs ouvre le livre de Whitney, représente une colonne autour de laquelle s’enroule du lierre et figure l’heureuse collaboration entre le monarque (Élisabeth) et l’Église. Le deuxième représente une vigne qui s’entrelace autour d’un orme desséché tandis que la vigne ploie sous des grappes de raisins.

¹ « [...] il n’est pas de condition où l’homme n’ait besoin du secours de ses semblables ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Cicéron*, vol. 4, *op. cit.*, *Traité des devoirs*, liv. II, XI, p. 473.

² « [...] le siècle d’Auguste n’a pas manqué d’historiens habiles ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Tacite*, vol. 1, *op. cit.*, *Annales*, liv. I, I, p. 3.

³ « [...] elles ont retrouvé sous votre empire et la vie, et la force, [et une patrie, ces nobles études que la barbarie des derniers temps punissait de l’exil] ». Traduction tirée des *Lettres de Pline le Jeune*, *op. cit.*, « Panegyrique de Trajan », XLVII, p. 295.

⁴ Juste Lipse, *Six books of politics*, *op. cit.*, pp. 344-345.

⁵ *Ibidem*, pp. 350-351.

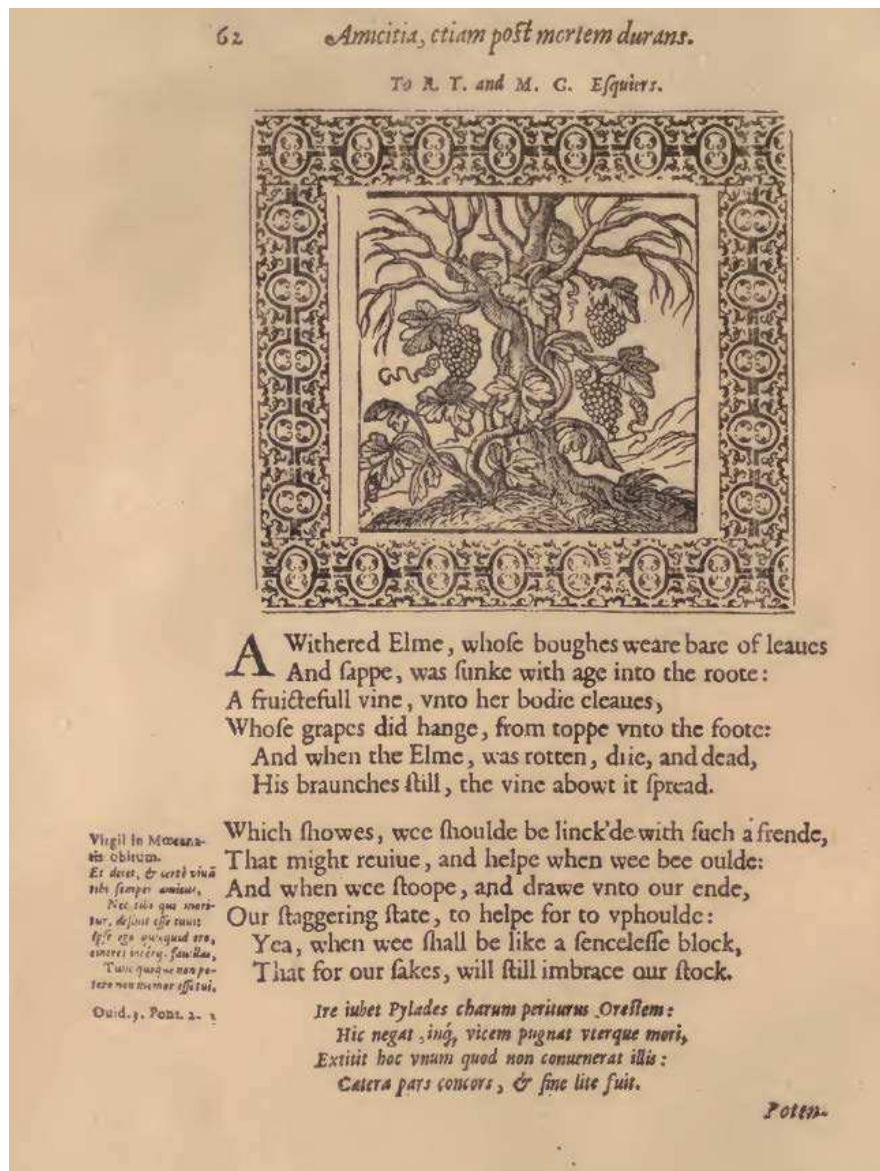


Figure 135 *Amicitia, etiam post mortem durans*, Geoffrey Whitney, *A choice of emblems*, 1586¹

L'épigramme d'*Amicitia, etiam post mortem durans* souligne qu'à la manière de l'entrelacs fructueux entre l'orme et la vigne, l'homme doit s'entourer d'amis toujours prêts à lui apporter son secours. Jean-Jacques Chardin note que dans cet emblème Whitney réécrit un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline, tel qu'il fut commenté par Érasme dans son premier adage « *Amicitia omnia communia* » (« Tout est commun entre amis »), dans lequel l'amitié entre l'orme et la vigne est une version de l'amour chrétien².

¹ Geoffrey Whitney, *Choice of Emblems*, op. cit., p. 62.

² Jean-Jacques Chardin, *The Emblem and Authenticity*, op. cit., p. 652.

L'intertexte tiré de Whitney et, par extension celui tiré d'Érasme, montrent que dans *Ope mutua* Peacham transforme la source originale pour proposer une version de la collaboration fructueuse non plus entre deux amis, mais entre l'artiste et son bienfaiteur et parvient ainsi à faire l'éloge du « mariage de la poésie et du pouvoir¹ ». Les sources possibles de l'emblème de Peacham, ainsi que le registre prescriptif de l'épigramme, avec l'emploi du modal « should », soulignent que le soutien des arts par le roi est moins une obligation politique qu'un devoir chrétien.

En peignant le portrait des mécènes comme protecteurs des arts, Peacham décrit la relation idéale qui devrait unir l'artiste et son mécène. Pourtant de nombreux emblèmes expriment l'impossibilité de parvenir à une telle collaboration en raison de la mercantilisation de la société et du fait que les mécènes n'assument plus le rôle qui leur incombe depuis l'Antiquité.

1.3. *Immoralité du monde et misère des artistes*

Nombre d'artistes de la Renaissance partagent une forme de désillusion et déplorent le sort qui leur est réservé dans un monde de plus en plus mercantile². Non seulement l'art ne permet pas de subsister mais il est de plus en plus associée à la pauvreté et le métier d'artiste s'apparente à la mendicité. À en croire Robert Clements, le genre emblématique est celui qui reflète de la façon la plus authentique la condition des artistes de l'époque :

But because the emblemist allowed himself greater license in expression and wandered further astray from the neo-classic « party line », he tends to give us a truer picture of the opinion of his times. Furthermore, his comments and criticisms on literature being less traditionalist, perhaps they were correspondingly more sincerely believed and intimately felt³.

Dans *Minerva Britanna*, cette désillusion se traduit en premier lieu par la vision négative d'un monde qui ne sait plus ni reconnaître, ni apprécier l'art à sa juste valeur. Le portrait de l'artiste malheureux, ainsi que la recherche infructueuse d'un mécène, complètent le tableau pessimiste dressé par l'emblémiste.

¹ *Ibidem*.

² « An undercurrent of dissatisfaction with the poetic profession passed across Europe ». Robert J. Clements, *Condemnation of the Poetic Profession in Renaissance Emblem Literature*, op. cit., p. 213.

³ *Ibidem*, p. 232.

La nostalgie d'un âge d'or qui accordait aux arts leur statut légitime est corrélée à l'idée de l'injustice du monde qui transparaît dans les emblèmes *Merenti* (24), *Honos venalis* (97) et *Sapientiam, Avaritia, et Dolus, decipiunt* (197). Dans *Merenti* (24), l'emblémiste déplore un âge où le mérite d'un individu ne se mesure plus à ses actes honorables ou « à la sueur de son front » (*Labor viris convenit*, 33) et où les richesses matérielles tiennent lieu de vertu :

Oh Age of Justice, yet unlike to this
Wherein wee live, where Mome and Midas share
In vertues merit, and th'inglorious is
Allow'd the place sometimes in Honours chaire,
Wherein Armes, ill, but worsen, Artes doe fare,
Times hast, be gone, with all the speede ye may,
That thus we liv'd, no after Age may say.

Midas, roi mythologique à qui Dionysos donne la faculté de transformer en or tout ce qu'il touche, est la figure de l'avidité, et Momos, bouffon des dieux de l'Olympe, incarne le sarcasme et la moquerie.

Honos venalis (97), (Figure 136), présente le règne de l'argent qui a corrompu le monde et les valeurs. Désormais, regrette l'emblémiste dans la première strophe de la glose, l'ascension sociale (« Promotion », « to raise thy fortune ») ne repose plus sur les mérites militaires ou artistiques (« gift, of bodie, or of mind »). Le ton est pessimiste et souligne que toutes les entreprises sont vaines (« such labour is in vaine ») et les récompenses inexistantes : « Such is our age, where virtue's scarce regarded, / And artes with armes, must wander unrewarded ». Par ailleurs, la mention du chat d'Athènes (« Athenian Cat ») dans la deuxième strophe, mise en regard avec le léopard tacheté sur la *pictura*, nous invite à opérer un rapprochement entre *Honos venalis* et l'emblème *Dolus* (47) où le même animal apparaît comme allégorie de la tromperie. *Honos venalis* offre ainsi l'image d'un monde sans morale et sans vertu dont l'emblémiste se fait le pourfendeur, au motif qu'il n'y règne que duplicité et hypocrisie.

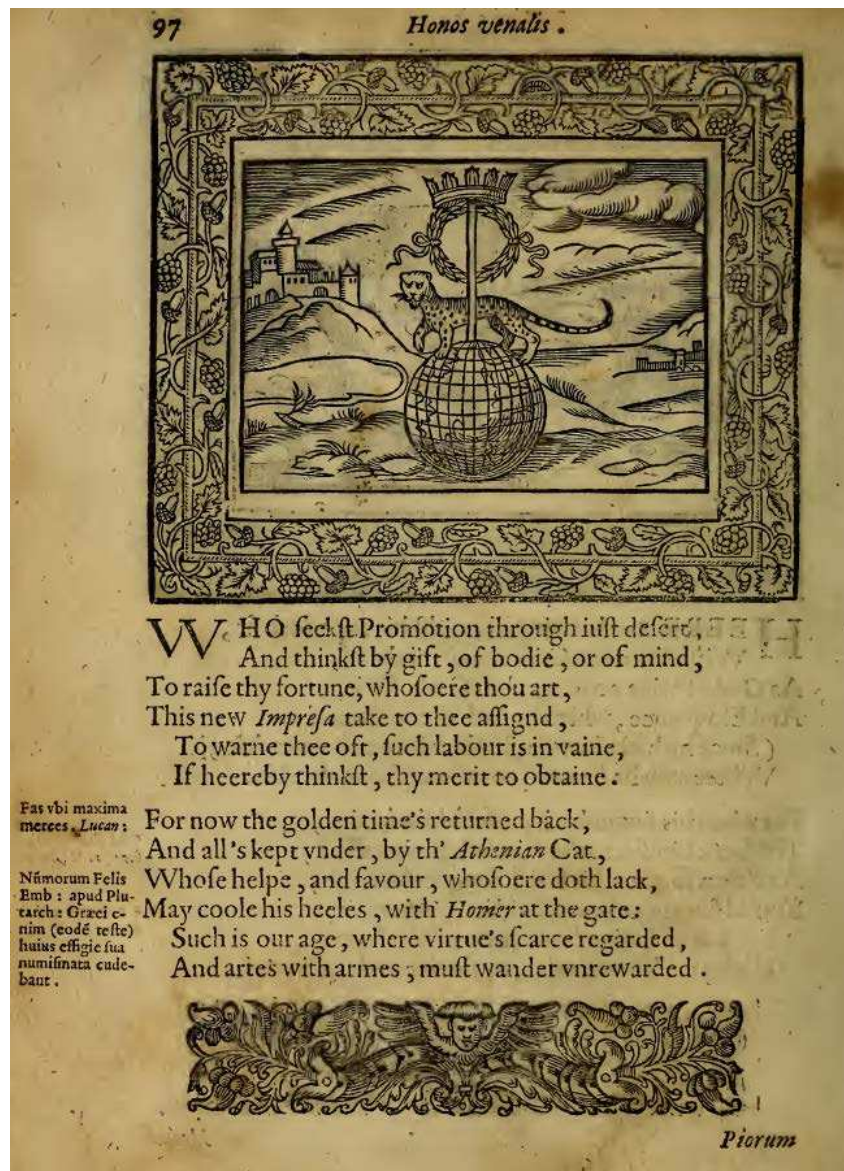


Figure 136 *Honos venalis*, Livre I, 97

Le globe terrestre sur la *pictura* rappelle celui représenté dans l’emblème *Humanæ miseriæ* (119) où il figure les malheurs du monde : « A Rod, the world, a Woman, Ages grieve, / Which fower, the wisest doe account the cheife ». Le paratexte de *Humanæ miseriæ* établit un lien direct entre les malheurs du monde et la misère des poètes. Peacham cite en effet quelques vers de l’ode « De Miseria Poëtarum » de Giovanni Campani (1429-1477) dans laquelle le poète italien regrette le manque de reconnaissance dont souffre son art :

Quid prodest manum ferulæ minantis
Tot pati pœnas teneris sub annis

Et metu sequi Samium bicorni Tramite callem¹.

Honos venalis et *Humanæ miseriae* ont donc en commun de traiter d'un monde où la dissimulation et les distinctions vénales sont glorifiées tandis que l'art est déconsidéré.

Dans ce monde immoral, c'est donc le sort des arts qui inquiète l'emblémiste. *In repetundos, et adultores* (115), emblème déjà étudié dans la première partie de notre thèse, met en garde contre les parasites et autres flagorneurs qui entourent le roi et relèguent le poète hors de la cour. Dans le paratexte, Peacham cite les vers de Battista Spagnoli, dit le Mantouan, tirés de sa cinquième élégie d'*Adulescentia* (1498) et qui traitent du sort réservé aux poètes par les riches de ce monde :

Est et apud Reges rudis, invida, rustica turba,
Histrio, scurra, quibus virtus odiosa, Poetas
Mille modis abigunt, ut quando cadavera corvi
Invenere, fugant alias volucresque ferasque².

Injustice du monde et misère de l'artiste sont donc indissociables, comme le montre aussi l'emblème *Sapientiam, Avaritia, et Dolus, decipiunt* (197), (Figure 137), qui présente Minerve-Pallas, victime de l'avarice et de la dissimulation du monde. La figure de gauche est l'Avarice et celle de droite, la Dissimulation³. L'emblème dénonce l'amour de l'argent et les faux-semblants qui privent l'artiste de la juste reconnaissance qu'il mérite. Aux biens matériels,

¹ « What profits it to suffer the threatening cane on one's Hand, so much punishment in tender years ». Nous empruntons la traduction à l'ouvrage de Carol Maddison, *Apollo and the nine : A history of the ode*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1960, p. 52. La traduction est néanmoins incomplète et le dernier vers de Campani n'est pas traduit. À propos de ce dernier vers, il diffère de la source primaire qui correspond à : « Et sequi fletu Samium bicorni Dragmate callem ? », signe peut-être que Peacham a emprunté la citation telle quelle dans une source secondaire.

² « So too among kings there is a rude, envious, coarse mob of players, [...] and buffoons, all of whom hate excellence. In a thousand ways they drive poets away : just as, when ravens discover a carcass, they put to flight the other birds and beasts ». Traduction empruntée à Lee Piepho dans : Baptiste de Mantoue, *Adulescentia. The Eclogues of the Mantuan*, New York, Garland Publishing, 1989, p. 47.

³ Pour la représentation de la dissimulation, Rosemary Freeman pense que Peacham a pu s'inspirer du masque de Cupidon au Livre III dans *The Faerie Queene* de Spenser, en superposant la description de « Dissemblance » et « Suspect ». Rosemary Freeman, *English Emblem Books, op. cit.*, p. 81. C'est en tout cas le rapprochement qu'opère Peacham lui-même dans *Graphice* (1612) : « A lady wearing a vizard of two faces, in a long Robe of changeable colour, in her right hand a Magpie, the Poet Spencer described her looking through a lattice ». Henry Peacham, *Graphice, op. cit.*, p. 114. Il semble néanmoins que l'emblème soit emprunté au *Mikrokosmos* de Van Haecht, dans lequel l'emblémiste puise la *pictura* et le *motto* tels quels et seuls quelques changements mineurs sont à relever dans la gravure choisie par Peacham : Laurent Van Haecht, *Mikrokosmos. Parvus mundus, op. cit.*, planche 20. Sur l'analyse des différences entre la version de Van Haecht de l'emblème et celle de Peacham, voir l'article de Judith Dundas : *Imitation and originality, op. cit.*, pp. 114-117.

l'emblémiste oppose la richesse de la connaissance (« And those the wisest, that the richest are »). Pourtant, l'état du monde est tel que le système tout entier des valeurs semble mis à mal, puisque désormais, l'argent est préférable à la vertu et à la sagesse. La figure de Minerve-Pallas, déesse de la sagesse, de la stratégie militaire et des artistes, est également une figuration allégorique de *Minerva Britanna* et l'emblémiste semble anticiper ici le manque de reconnaissance de son recueil. En effet, dans un monde où la sagesse, le savoir et l'intelligence (« wisest », « Scholler-ship, or wit »), apanages des poètes, sont rejetées au profit des biens matériels et du règne de la dissimulation, Peacham paraît subodorer que son recueil ne rencontrera pas le succès qu'il pense mériter.

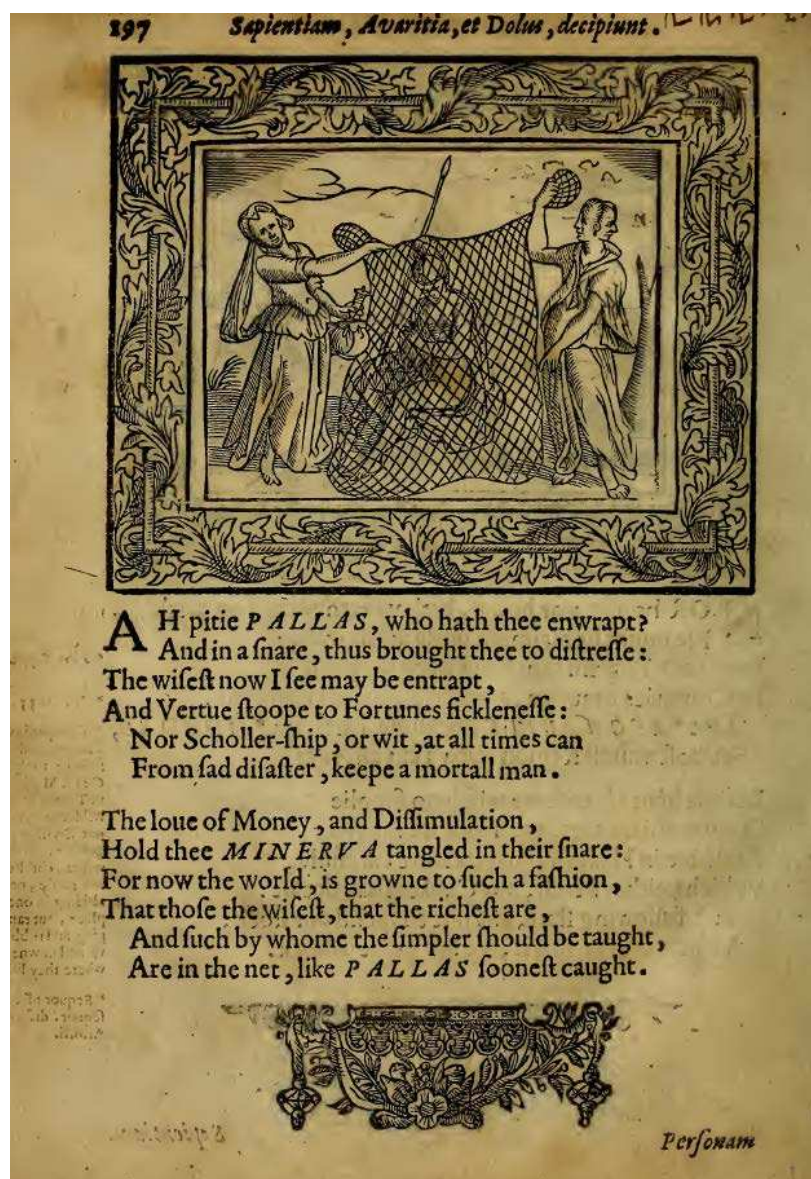


Figure 137 *Sapientiam, Avaritia, et Dolus, decipiunt*, Livre II, 197

Dans son emblème *Avaritia huius sæculi*, (« The avarice of this generation », Figure 138), Whitney parvient à la même conclusion que Peacham dans *Sapientiam, Avaritia, et Dolus, decipiunt* : si les hommes de lettres ne trouvent plus leur place dans le monde, c'est en raison d'une forme d'avidité grandissante.

204

Avaritia huius sæculi.

10 ARTHUR BOYERCHIER Esquiver.



WITH double dore this Pallace loe, doth ope,
The one, vnto the gallant roomes doth shewe,
Whereas the ritche with goulden giftes haue scope;
The other, to an emptie benche doth goe,
And there, the pore haue leaue for to resorte,
But not presume vnto the other porte.

For, alwaies that is shutte vnto the pore,
But ope to them, that haue the mines of goulde:
Then; thoughte the worlde of Poëttres haue no store;
No maruaile tho, sith bountie is so coulde;
For, if there did M E C O E N A S giftes abounde,
Newe H O R A C E soone, & V I R G I L should be founde.

Quid. 1. Art.
Carmina laudantur: sed
maiora magno potum-
for.
Dummodo sit diues
daturus, ille placet.

Martial. lib. 8.
Epig. 53. ad Flac-
cum.

Ingenium sacri miraris abesse Maronis,
Nec quengnam tanta bella sonare tuba:
Sint Macenates, non deerunt Flacce, Marones;
Virgiliumq; cito res tua rura dabunt.

Pulchre.

Figure 138 *Avaritia huius sæculi*, Geoffrey Whitney, *A choice of emblems*, 1586¹

La *pictura* chez Whitney représente un palais à deux portes ; par celle de gauche sont accueillis les personnages les plus riches, qui sont ensuite conduits dans des pièces

¹ *Ibidem*.

somptueuses, tandis que par l'autre entrent des impécunieux, figures des artistes, qui, pour tout accueil, doivent se contenter d'un banc vide sur lequel s'asseoir. L'émblémiste appelle les mécènes à ouvrir leurs demeures aux poètes :

For, if there did Mecœnas giftes abounde,
Newe Horace soone, & Virgil should be founde¹.

Dans un monde où tout est jugé à l'aune du profit, les artistes se retrouvent souvent désargentés après avoir passé leur vie à servir les Grands de ce monde. C'est le constat amer que fait Peacham à propos de son ami, le musicien de talent, John Dowland, dans *Erit altera merces* (74), (Figure 139). L'émblémiste déplore le manque de récompense des artistes et l'ingratitude à laquelle ils sont condamnés. Dowland est figuré par Philomèle, l'une des filles du roi d'Athènes qui, selon le mythe raconté entre autres par Ovide dans les *Métamorphoses* (Livre VI, vers 426-674), fut transformée en hirondelle pour échapper à Térée. L'hirondelle, laissée seule pour affronter les affres de l'hiver, figure le sort du musicien qui, après avoir passé sa jeunesse à enchanter les autres, se retrouve démunie et oubliée de tous au soir de sa vie. L'exemple de Dowland n'est pas isolé, et l'image de l'artiste délaissé devient même un topos sous la plume des artistes qui présentent leur sort misérable en la figure d'Homère.

¹ Geoffrey Whitney, *Choice of Emblemes*, op. cit., p. 204.

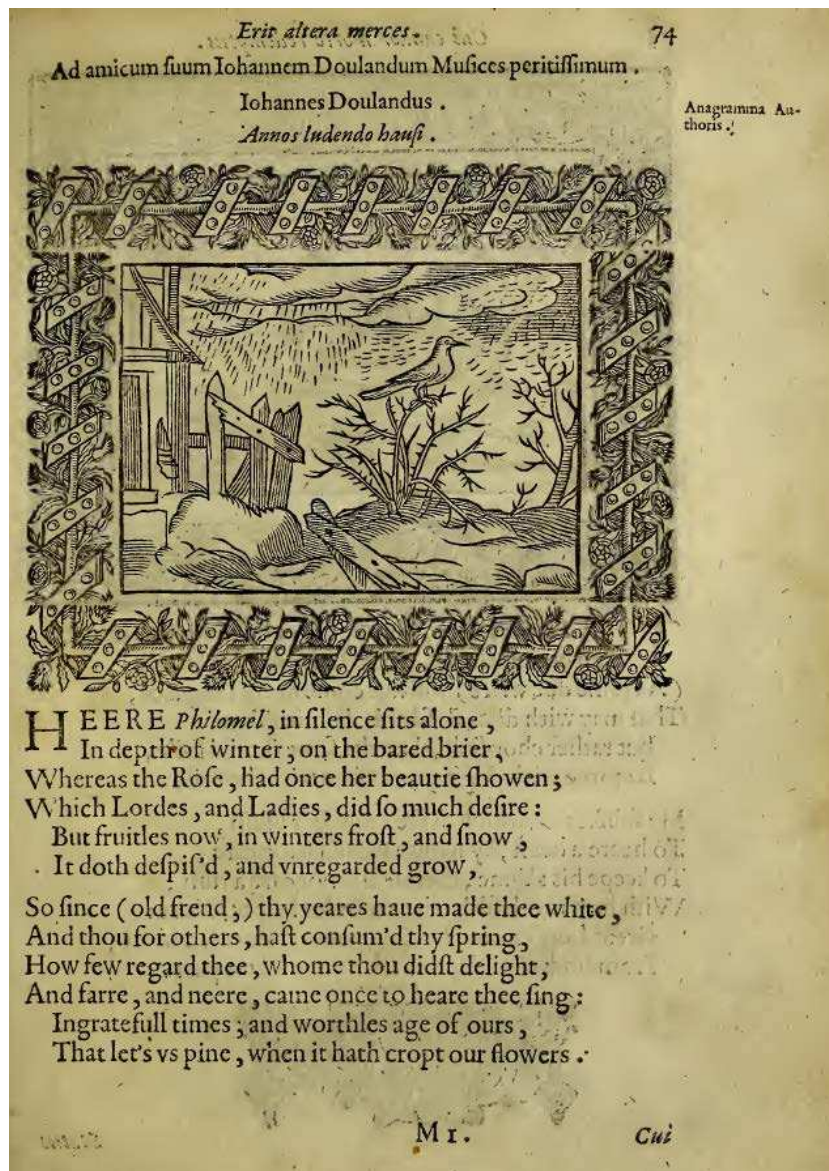


Figure 139 *Erit altera merces*, Livre I, 74

Présenté comme un mendiant demandant l'aumône, Homère, le grand poète de l'Antiquité, devient l'incarnation même du malheur des artistes. La figure d'Homère dans la deuxième strophe de l'épigramme de *Honos venalis* (97), (« with Homer at the gate ») est à rapprocher de celle offerte par Whitney dans l'emblème *Si nihil attuleris, ibis Homere foras* (« If you have brought nothing, Homer, you will go out of doors », Figure 140), dont Peacham a pu s'inspirer.



Figure 140 *Si nihil attuleris, ibis Homere foras*, Geoffrey Whitney, *A choice of emblemes*, 1586

Dans l’emblème de Whitney, Homère apparaît accompagné des neuf Muses et semble s’adresser à deux personnages situés au balcon d’une maison. L’épigramme insiste à la fois sur la dépendance du poète et sur la valeur marchande de la poésie :

Sometime was witte esteem’d, of greater price than goulde :
 But wisdom pore, maie nowe goe begge ? and starve without for coulde.
 Yea, thoughte that Homer come, with all the Muses garde.
 Yet if he nothing bringe : must faste, and stande within the yarde ?¹

La poésie ne semble donc plus jouir du statut antique d’art inestimable, sa valeur se mesure désormais à l’aune du profit qu’elle engendre².

Chez Alciat, dans l’emblème CXX *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur* (« Que pauvreté est cause que les bons esprits ne sont avancez³ », Figure 141),

¹ *Ibidem*, p. 168.

² La même idée apparaît dans un autre emblème de Whitney, *Cum tempore mutamur* (« We change with time ») qui représente un vieillard se déplaçant avec des béquilles qui entre dans une pièce où se trouve un enfant dans son berceau. L’emblème est construit sur le topos de la mutabilité du monde où rien n’est éternel, ni même la gloire d’un poète comme Homère : « Firste Nestor suck’d, and Homer first was taughte, / Bothe famous once, yet both to dust are broughe ». *Ibidem*, p. 167.

³ Traduction de Claude Mignault. Andrea Alciat, *Emblemata*, *op. cit.*, p. 168.

la topique de la pauvreté de l'artiste prend l'aspect d'une grande pierre attachée à la main droite, main de la création, tandis que la main gauche est ailée et tente de s'élancer vers le ciel d'où un ange fait signe au poète.



Figure 141 *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne provehantur*, Andrea Alciat, *Emblemata*, Paris, 1584

Claude Mignault glose ainsi l'épigramme d'Alciat :

Icy est représentée la complainte d'un jeune homme de bon esprit, laquelle est commune à beaucoup d'autres, qui ne demeureroient ainsi dans la pouldre, s'ils avoient les moyens pour faire leurs estudes, ains parviendroient à la congnoissance des grandes doctrines. Icy la pierre signifie l'empeschement qui vient de pauvreté : les ailes sont pour la dexterité d'esprit¹.

La Perrière déplore lui-aussi l'état du monde qui ne sait pas bien « nourrir » ses poètes faute de reconnaître leur valeur intrinsèque :

Qui l'os à l'asne, & au chien donne paille,
Monstre qu'il n'est pourveu de grand saigesse :
Car ce qu'il fault à l'un, à l'aulture baille,
En declairant sa folie, & simplesse.
Au temps present voyons telle rudesse :
Car gents scavants, vivent en indigence :

¹ *Ibidem*.

Les ignorants ont honneur, & chevance,
Ce que debvroit estre tout le contraire.
Plus que jamais (c'est une grand' meschance)
À pauvreté doctrine est tributaire¹.

La topique de la perte de statut des artistes est associée dans les emblèmes à une réflexion plus vaste sur la nature de la relation avec les mécènes dont la protection, si elle est ardemment désirée, apparaît néanmoins comme une forme de soumission de plus en plus difficile à supporter. Cette vision négative du mécénat est une conséquence directe du mercantilisme du monde mais aussi du désintérêt des puissants qui ne jouent plus le rôle de protecteurs qui leur incombe.

L'emblème *Non alit, enecat* (200), (Figure 142), utilise le topos conventionnel de la métaphore de l'irrigation pour montrer les bienfaits de la protection des arts, mais aussi ses limites. L'épigramme, écrite essentiellement au passé, décrit une scène fortement empreinte de culture et d'imaginaire mythologiques. C'est sur le mode du regret et de la nostalgie que l'emblémiste présente l'époque où artistes et mécènes prospéraient ensemble. L'image représente un laurier² au bord d'une étendue d'eau, une partie de ses racines étant à nu. La première strophe présente les conditions sous lesquelles le laurier, arbre symbolique des poètes et des artistes, peut prospérer. Le laurier pousse sur les bords du fleuve Pénée qui, dans la mythologie grecque, est un dieu fleuve de Thessalie, fils d'Océanos et de Téthys, deux divinités des eaux. Dans ce fleuve auguste, les Muses trouvent leur bonheur et le laurier est également arrosé par les naïades, nymphes aquatiques qui vivent dans les eaux douces selon ce que rapportent les poètes dans la mythologie classique.

¹ Guillaume de la Perrière, *Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes*, op. cit., Emblème XLVI.

² Nous développons la symbolique du laurier en lien avec le topos de l'immortalité des poètes dans la deuxième sous-partie de ce chapitre.

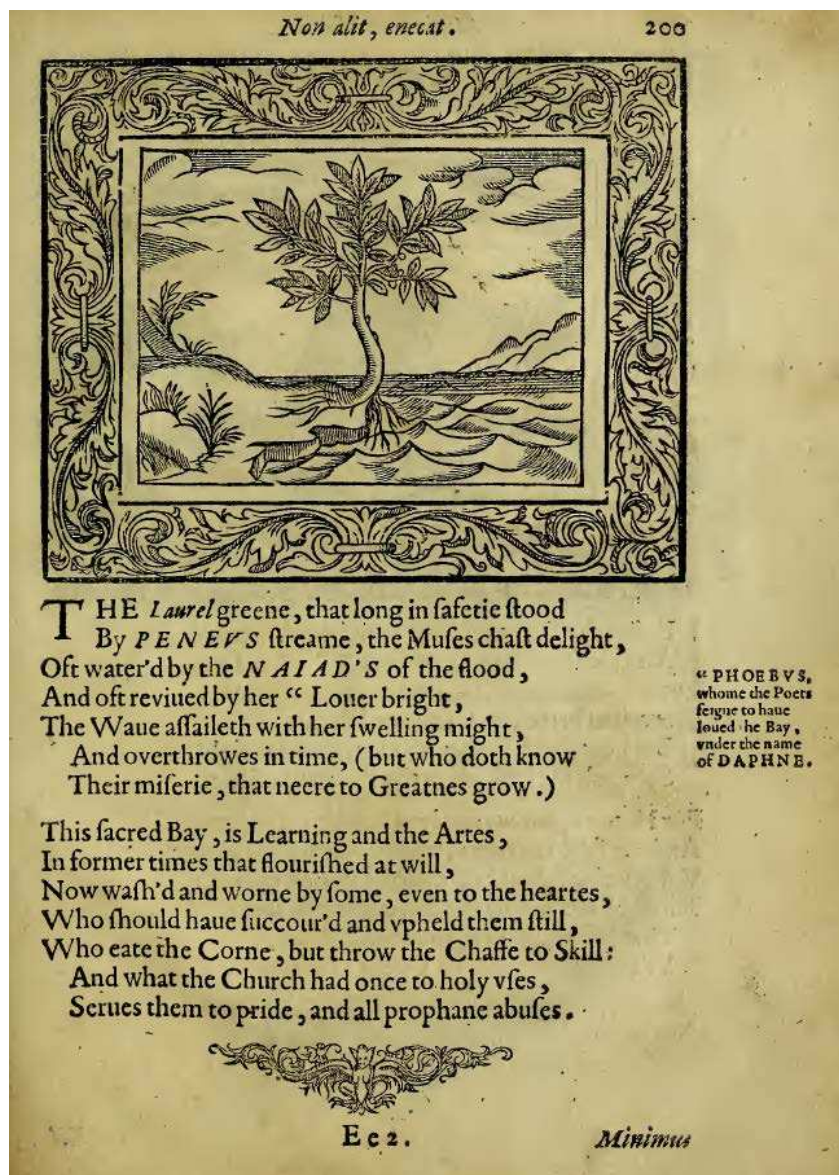


Figure 142 *Non alit, enecat*, Livre II, 200

Une note dans la marge fait référence à l'histoire d'amour entre Daphné et Phébus, équivalent romain du dieu soleil, Apollon. Daphné, fille de Pénée, est une nymphe d'une grande beauté dont Phébus/Apollon tombe amoureux après qu'il a reçu une flèche décochée par Cupidon. Dans la version d'Ovide (*Métamorphoses*, Livre I), Apollon poursuit Daphné sans relâche jusqu'à ce que celle-ci implore son père de la transformer en laurier pour lui échapper. C'est ainsi que le laurier est associé à la victoire et aux poètes car Apollon, après avoir vu Daphné se métamorphoser, lui dit :

Si tu ne peux être mon épouse, te seras du moins l'arbre d'Apollon : toujours tu pareras ma chevelure, ma lyre, mon carquois, ô laurier ! Tu serviras d'ornement aux guerriers du Latium, lorsque mille voix joyeuses feront entendre des cris de triomphe, et que le Capitole verra se

déployer au loin les pompes solennelles. Gardienne fidèle du palais des Césars, tu en ombrageras les portes ; enfin, liée autour de la couronne de chêne, tu la protègeras : de même que l'éclat d'une éternelle jeunesse brille sur mon front couvert de cheveux que jamais le ciseau n'a touchés, de même conserve toujours l'éclat de ton feuillage¹.

Le mythe de Daphné et d'Apollon nous invite donc à considérer le laurier de la *pictura* comme figuration allégorique de Daphné elle-même, comme le prouve également le pronom possessif de l'épigramme, « her ». Le mythe fut approprié par les poètes pour montrer l'heureuse liaison entre le pouvoir et les arts. Dans la première strophe de *Non alit, enecat*, le laurier est décrit comme toujours vert grâce à son protecteur, Apollon.

Le thème de l'irrigation est une topique bien connue dans la poésie de la première modernité, qui décrit la monarchie comme une source inépuisable de bienfaits dont pouvaient bénéficier les artistes. John Webster, dans les vers introducteurs de sa tragédie *The Dutchess of Malfi* (1613), utilise la métaphore de la fontaine pour dire le bon gouvernement : « A Princes Court / Is like a common Fountaine, whence should flowe / Pure silver-droppes in general² ». Samuel Daniel présenta la reine Anne sous les traits de Téthys, déesse marine, sœur et épouse d'Océanos, dans son masque *Tethys' Festival*, organisé en 1610 pour célébrer l'investiture d'Henri comme prince de Galles. Lorsque les bienfaits des rois viennent à manquer, les poètes utilisent à l'inverse l'image de l'eau croupie.

Les derniers vers de la première strophe de l'emblème *Non alit, enecat* suggèrent néanmoins que l'entente entre le dieu grec et Daphné/le laurier n'est pas si parfaite, puisque le sol sur lequel pousse l'arbre est en train de s'effriter. Côtayer de trop près le pouvoir peut s'avérer fatal pour les artistes : « But who doth know / Their miserie, that neere to Greatnes grow ».

La deuxième strophe présente plus explicitement le thème du statut des arts. La berge représentée sur la *pictura* n'est autre que la connaissance et les arts, aujourd'hui en piteux état car ceux qui devaient les soutenir et les faire prospérer les ont laissé dépérir. La fin de la glose montre que l'emblémiste prend des précautions rhétoriques car il ne condamne personne directement, se contentant seulement du déterminant indéfini « some ». L'alliance sacrée entre

¹ *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 4, *op. cit.*, *Métamorphoses*, liv. I, p. 49.

² Cité dans : Linda Levy Peck, *Court patronage and corruption in early Stuart England*, *op. cit.*, p. 1.

les arts et le pouvoir a donc été rompue, non par les poètes, mais bien par ceux qui auraient dû les protéger, à savoir les mécènes.

Peacham s'interroge par ailleurs sur son sort et sa place dans le monde dans *Negatur utrumque* (179), (Figure 143), emblème sous forme d'un dialogue avec sa Muse.

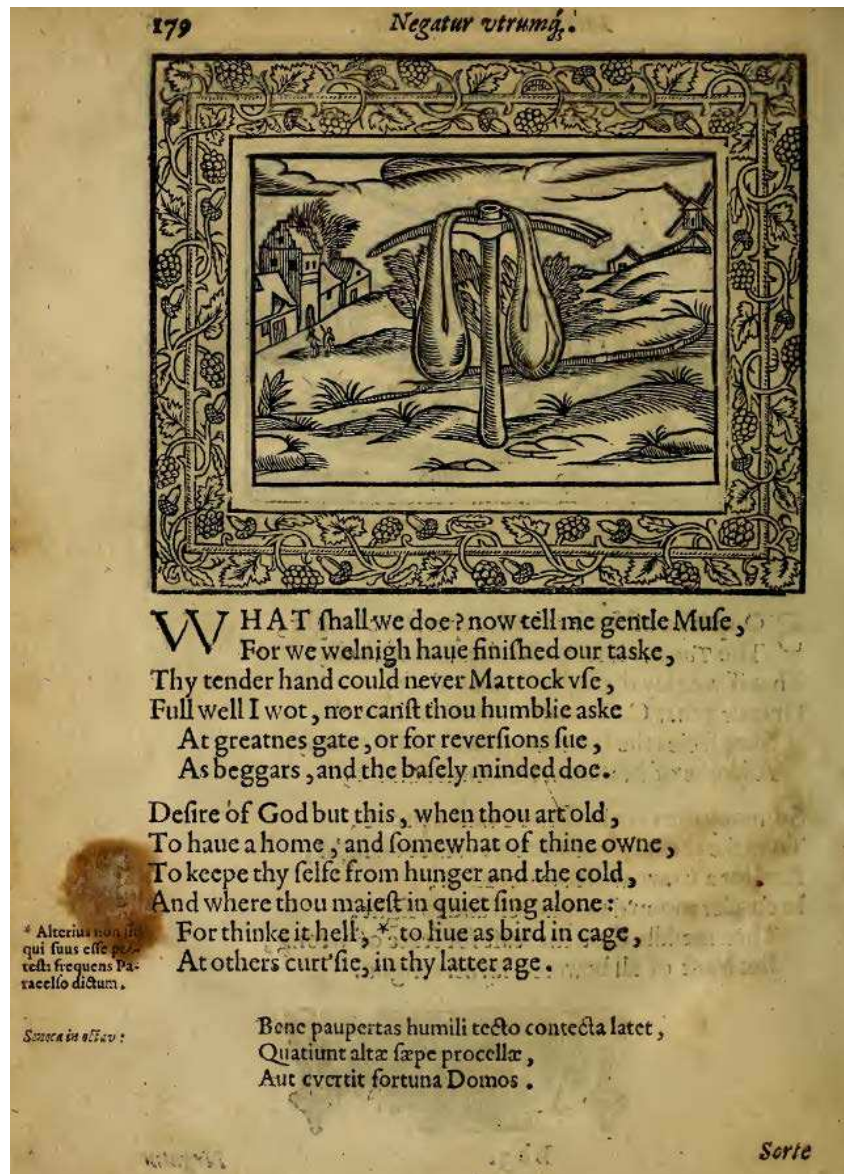


Figure 143 *Negatur utrumque*, Livre II, 179

La *pictura* représente un hoyau dont le manche est planté dans le sol et sur lequel repose en équilibre une besace. Les hommes de lettres, regrette l'emblémiste dans la première strophe, ne peuvent exercer d'autre profession, ni ne peuvent s'abaisser à mendier à la porte des puissants à la recherche de bienfaiteurs. La deuxième strophe, qui semble être la réponse de la

Muse, exprime le désir du poète de vivre un jour de son art et de ne plus avoir à chercher la protection d'un mécène. La fin de l'épigramme offre une vision négative du mécénat et décrit la dépendance de l'artiste vis-à-vis de son protecteur comme domination et enfermement :

For thinke it hell, to live as bird in cage,
At others curt'sie, in thy latter age.

La devise de Paracelse, « *Alterius non sit qui suus esse potest*¹ », ainsi que la citation de Sénèque dans le paratexte, soulignent le rêve d'autonomie et d'indépendance des artistes :

Bene paupertas humili tecto contacta latet,
Quatiunt altæ sæpe procellæ,
Aut evertit fortuna Domos².

La même idée de dépendance haïssable apparaît également dans le paratexte de l'emblème *Rura mihi et silentium* (185) où Peacham cite un vers des *Tristes* d'Ovide : « Vive tibi, et longe nomina magna fuge³ ». Le sort du poète n'est donc pas enviable, et la relation avec son mécène est loin d'être aussi idéale que la peignaient nombre d'auteurs de l'Antiquité⁴.

En somme, le thème du mécénat dans les emblèmes étudiés révèle l'attitude ambivalente de l'emblémiste quant au rapport entre art et pouvoir. À première vue, l'auteur semble se soumettre à l'autorité des mécènes et demande leur protection, usant d'une rhétorique de l'humilité qui exhorte les puissants à jouer leur rôle de protecteurs des arts, selon le modèle des mécènes de l'Antiquité. Pourtant, les emblèmes analysés soulignent que la réciprocité sur laquelle s'appuie la relation entre le bienfaiteur et l'artiste est un idéal qui n'a plus cours dans

¹ « Qu'il n'appartienne à personne, celui qui peut être lui-même ». Traduction empruntée à Jean Moncelon dans son article « Paracelse, "Solitaire crieur" », *Les Cahiers du Moulin*, avril 2006, p. 3. L'origine de la devise est à trouver dans la fable d'Ésope « Les grenouilles et Jupiter », le distique complet est : « Si quis habet, quod habere decet, fit lætus habendo, Alterius non fit, qui suus esse potest ». La devise apparaît sur le portrait que fit Augustin Hirschvogel de Paracelse en 1538.

² « Heureux le pauvre qui vit en paix caché sous une humble chaumière ! Les tempêtes n'éclatent que sur les montagnes ; la Fortune ne frappe que les palais ». Traduction tirée des *Tragédies de Sénèque*, vol. 3, *op. cit.*, *Octavie*, Acte V, p. 377.

³ « Vis pour toi, et, autant qu'il t'est possible, évite les palais éclatants ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 9, *op. cit.*, *Tristes*, liv. III, Élégie IV, pp. 138-139.

⁴ R. Nauta note toutefois que même des poètes comme Martial ou Juvénal regrettaient le manque de soutien de leurs protecteurs, signe que dès ses débuts, le système du mécénat antique a toujours reposé sur le contraste entre un idéal et une réalité moins satisfaisante du point de vue des artistes. Voir à ce sujet : Ruurd R. Nauta, *Poetry for patrons : literary communication in the age of Domitian*, *op. cit.*, « Introduction », p. 6 et suivantes.

le monde dans lequel vit l'emblémiste. La perte des valeurs et le règne de l'argent ont conduit à faire des artistes des impécunieux, réduits à flatter ou à mendier pour subsister.

Le ton pessimiste de l'emblémiste résonne également dans les écrits postérieurs à *Minerva Britanna* où Peacham se lamente de n'avoir pu faire de l'écriture, sa véritable vocation, sa profession première¹. Dans la dédicace à Sir Julius Knight de son manuscrit, *Emblemata Varia* (1621-1622), Peacham décrit l'absence de gains financiers après la publication de *Minerva Britanna* : « [...] I entrusted [*Minerva Britanna*] to the printer and placed in the public domain, with the intention, however, that I would renounce altogether barren poetry and that kind of unfruitful sort of pursuit² ». Dans son traité *The Truth of Our Times* (1638), il évoque également la difficulté de vivre de sa plume³ et sa recherche infructueuse d'un protecteur, malgré la multiplication des dédicataires :

But then you may say, the Dedication will bee worth a great matter, either in present reward of money, or preferment by your Patrones Letter, or other meanes. And for this purpose you prefixe a learned and as Panegyricall Epistle as you can, and bestow great cost of the binding of your booke ; gilding and stringing of it in the best and finest manner : Let me tell thee, whosoever thou art, if now adaies (such are these times) thou gettest but as much as will pay for the binding and strings, thou are well enough, the rest thou shall have in promises of great matters ; perhaps you shall be willed to come another time, but one occasion or other will so fall out, that come never so often, you loose but your labour, your great Patrone is not stirring, he is abroad at Dinner, he is busie with such a Lord ; to bee short, you and your labour are forgotten : some of his Pages in the meane time having made himselfe of your Booke⁴.

La désillusion éprouvée par Peacham est partagée par nombre de poètes qui déplorent la perte de statut et l'absence de mécènes à la hauteur de ceux de l'Antiquité. Le désenchantement peut s'expliquer par l'impossible adéquation entre un système idéal que les

¹ Jusqu'à la fin de sa vie, Peacham dut pratiquer le métier de précepteur, activité qui, si elle lui permettait de vivre plutôt convenablement, puisqu'il eut à éduquer des enfants nobles, n'était pas sa véritable passion : « Teaching being one of the most laborious callings in the World, and the *Schoole* well termed *Pistrinum Pædagogicum* ». Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., p. 19.

² Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 236.

³ « I have (I confesse) published things of mine owne heretofore, but I never gained one halfe-penny by any Dedication that ever I made, save *splendida promissa* [...] ». Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., p. 39.

⁴ *Ibidem*, p. 33-34. Peacham eut néanmoins quelques généreux mécènes au cours de sa carrière tels que Richard Sackville, comte de Dorset, qu'il connut très probablement en 1622 après la publication de *The Compleat Gentleman*, et à qui il dédia une longue élégie à sa mort en 1624. Voir à ce sujet : Margaret C. Pitman, *Studies in the works of Henry Peacham*, op. cit., p. 180.

artistes imaginaient être la norme d'une part, et la réalité du système du mécénat et de ses défauts, comme le souligne Robert C. Evans :

There were, in fact, two systems of literary patronage during the Renaissance : an ideal version, grounded in perfect reciprocity and noblesse oblige, that existed mostly in the minds and imaginations of the writers ; and the often imperfect, inadequate, frustrating, or uncertain arrangements they encountered in everyday life. Contrasting the second with the first—a habitual practice—only increased their dissatisfaction and discontent¹.

L'une des interrogations qui revient sous la plume de beaucoup de poètes porte sur la valeur de l'art à une époque où la culture mercantile considère toute chose à l'aune du seul profit. En raison de leur dépendance financière, les artistes doivent justifier de l'utilité sociale et politique de leur art auprès de leurs bienfaiteurs potentiels. À la Renaissance, les auteurs devaient prouver la « valeur marchande² » de leur art pour convaincre un mécène, devenu investisseur plutôt que bienfaiteur.

Kevin Sharpe montre par ailleurs que l'idéologie du mécénat soulève la question de l'autorité³, de plus en plus pressante à la Renaissance : à l'autorité royale ou à celle des puissants en général, les artistes opposent l'autorité culturelle et, contre la culture mercantile, ils proposent une « culture esthétique et morale⁴ », impossible à monnayer car inestimable. Nous pensons que le recueil de Peacham relève de la même interrogation sur l'autorité que celle soulignée par Sharpe.

Face à la dépendance financière des artistes, l'emblémiste insiste sur le pouvoir de l'art qui peut renverser la hiérarchie conventionnelle entre maître et serviteur. Nous souhaitons à présent montrer comment Peacham s'emploie à reconfigurer les schémas conventionnels de la culture du mécénat pour revendiquer l'égalité, voire la supériorité, de l'artiste sur le potentat.

¹ Robert C. Evans, *Ben Jonson and the Poetics of Patronage*, *op. cit.*, chap. I « Introduction : Poets and the Psychology of Patronage », p. 29.

² Catherine Bates, « Poetry, patronage, and the court », *op. cit.*, p. 95.

³ Kevin Sharpe, « Representations and Negotiations : Texts, Images, and Authority in Early Modern England », *op. cit.*, p. 856.

⁴ Catherine Bates, « Poetry, patronage, and the court », *op. cit.*, p. 96.

2. Pouvoir et art

La promotion sociale (*mobility*) à laquelle aspire l’emblémiste conditionne une mobilité rhétorique et une construction du discours qui exprime l’utilité politique de l’art de l’emblème. Par ailleurs, la confrontation de l’artiste au pouvoir et à la dépendance qui en résulte incite l’emblémiste à mettre en place des stratégies énonciatives pour se façonner un double poétique (*persona*) qui assure avant tout la glorification de l’artiste lui-même. Dans les développements qui suivent, nous nous attacherons à démontrer les modalités et les enjeux de ce renversement entre art et pouvoir.

2.1. *La plume et le canon*

Pour Peacham, l’artiste a sa place auprès des Grands de ce monde et peut même les accompagner dans leur quête de pouvoir et de gloire. L’emblémiste revendique un art d’égale importance à celle de la puissance militaire. Il nous faut en premier lieu comprendre les implications du choix de Minerve comme Muse par l’emblémiste qui utilise le nom de la déesse dans le titre même de son recueil d’emblèmes.

Peacham n’est pas le seul artiste à revendiquer sa filiation avec la déesse¹. Minerve est l’équivalent chez les Romains de la déesse grecque, Pallas, également appelée Pallas Athéna. Les deux divinités partagent les mêmes caractéristiques : Minerve est par conséquent à la fois déesse de la sagesse, des artistes mais aussi de la stratégie militaire. Elle est d’ailleurs souvent représentée comme une figure guerrière, portant un casque et tenant une lance. Dans l’un des poèmes gratulatoires du début de *Minerva Britanna*, Thomas Heywood écrit au sujet de Minerve :

We know thou art MINERVA that alike
Holds’st Artes and Armes, canst speake as well as strike².

Pallas Athéna/Minerve est la conseillère des héros de l’Antiquité. Dans l’*Odyssée*, Homère raconte qu’elle assista notamment Jason et les Argonautes dans leur quête de la toison d’or ;

¹ Voir à ce sujet : Wolfgang Leiner, « Mars et Minerve : sur le statut des écrivains », in *L’âge d’or du mécénat (1598-1661)*, éd. R. Mousnier et J. Mesnard, Paris, CNRS, 1985, p. 164.

² Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. B3.

Eschyle rapporte qu'elle aida Persée pour tuer Méduse. Elle conseille également Ulysse, roi d'Ithaque, épisode que met en scène l'emblème *Tutissima comes* (69), (Figure 144).

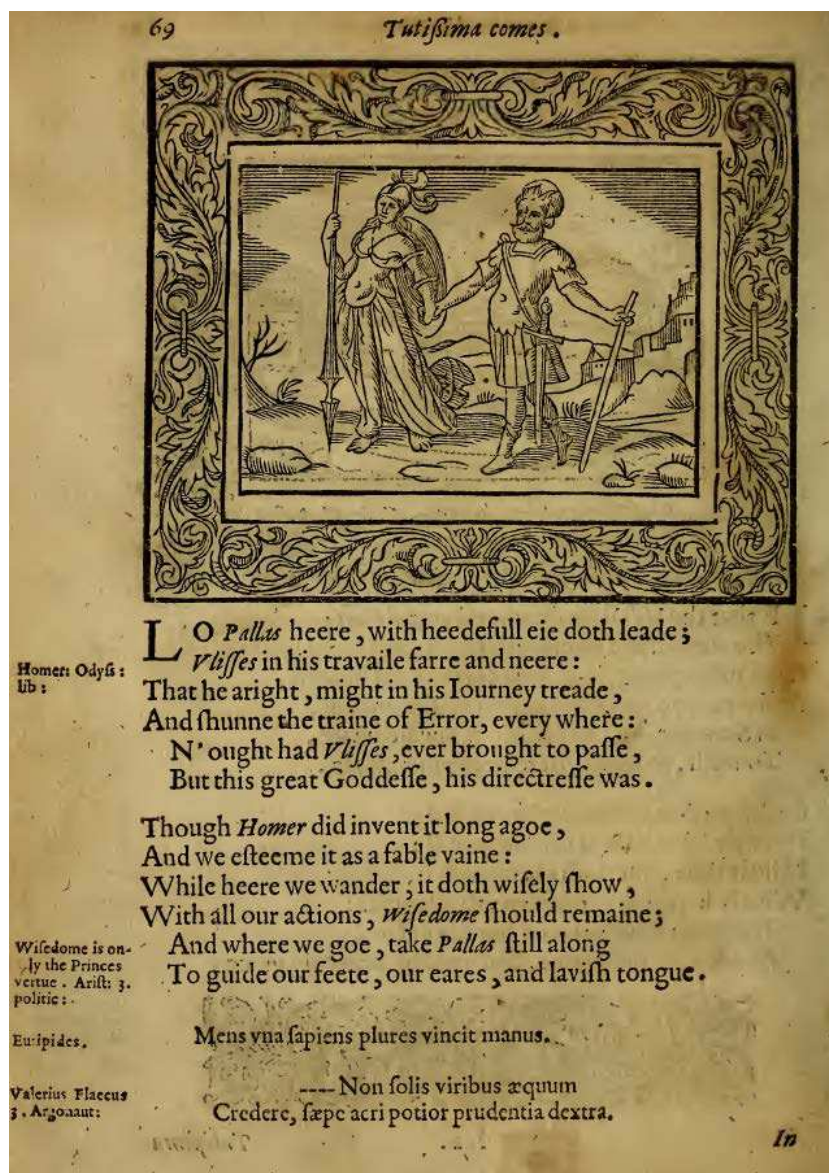


Figure 144 *Tutissima comes*, Livre I, 69

Pallas est présentée avec ses attributs habituels : le casque, la lance et le bouclier. L'image fait référence à un passage du chant VII de l'Odyssée où la déesse conduit Ulysse jusqu'au palais d'Alkinoos et lui conseille d'avancer avec prudence et de garder le silence¹.

¹ « Hôte vénérable, je te montrerai la demeure que tu me demandes, car elle est auprès de celle de mon père irréprochable. Mais viens en silence, et je t'indiquerai le chemin. Ne parle point et n'interroge aucun de ces hommes, car ils n'aiment point les étrangers et ils ne reçoivent point avec amitié quiconque vient de loin ». Homère, *Odyssée*, trad. Leconte De Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1868, p. 97.

Pallas est donc la figure de prudence et de sagesse qui guide le héros antique. Pallas Athéna/Minerve conduisant Ulysse est également *Minerva Britanna* qui conseille le jeune Henri sur la meilleure forme de gouvernement. Derrière la figure mythologique, il faut donc voir l’emblémiste qui se pose en tuteur et en conseiller politique du prince¹.

En plus d’être des guides pour le pouvoir en place, les artistes, comme le montre l’emblémiste, ont leur rôle à jouer pour assurer la gloire des grands héros militaires. *Merenti* (24), (Figure 145), est un exemple pertinent à cet égard. La *pictura* représente une main *ex nubibus* en train de dessiner un lion héraldique sur un bouclier à l’aide d’une plume. Le dessin n’est pas fini et l’image fige le moment même de la création artistique.

Comme précisé dans la marge, l’emblème fait allusion à un épisode de la guerre de Troie décrit dans l’*Énéide* qui raconte que les jeunes soldats sont allés au combat emplis de courage, même s’ils étaient en nombre insuffisant et n’avaient que peu d’armes : « Ense levis nudo, parmaque inglorius alba² ». Comme ils ne se sont pas encore montrés dignes d’un bouclier illustré, les leurs sont donc vierges de toute image. Un tel honneur se mérite, comme le souligne Valère-Maxime dans ses *Faits et paroles mémorables*, cité dans la marge : « Virtutis Honos uberrimum alimentum³ ». Si les soldats s’illustrent au combat, leur gloire n’est acquise et palpable que lorsqu’elle est représentée, que cela soit visuellement ou par des écrits. Par la médiation de l’art, le guerrier peut persuader la postérité de la véracité de ses exploits.

L’emblémiste, en gravant les images et en écrivant les mots sur la page, contribue à fixer dans les mémoires les exploits militaires. Les guerriers ne doivent donc leur gloire qu’aux poètes qui ont permis de les immortaliser, faute de quoi ils seraient bien vite tombés dans l’oubli.

¹ Pour une analyse plus détaillée de cet emblème, se référer à l’article de Jean-Jacques Chardin, « Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit », *op. cit.*

² « [...] une épée, et un bouclier sans illustration ». Traduction tirée des *Œuvres complètes de Virgile*, vol. 4, *op. cit.*, *L’Énéide*, liv. IX, pp. 46-47.

³ « L’honneur est le plus fécond aliment de la vertu ». Nous empruntons la traduction à C. A. F. Frémion dans : Valère Maxime, *Faits et paroles mémorables*, vol. 1, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, liv. II, chap. VI, p. 189. La citation dans la source primaire diffère quelque peu de la citation que donne Peacham, preuve qu’il l’a peut-être empruntée dans une source secondaire. La citation originale est : « Nam et virtutis uberrimum alimentum est honos ».

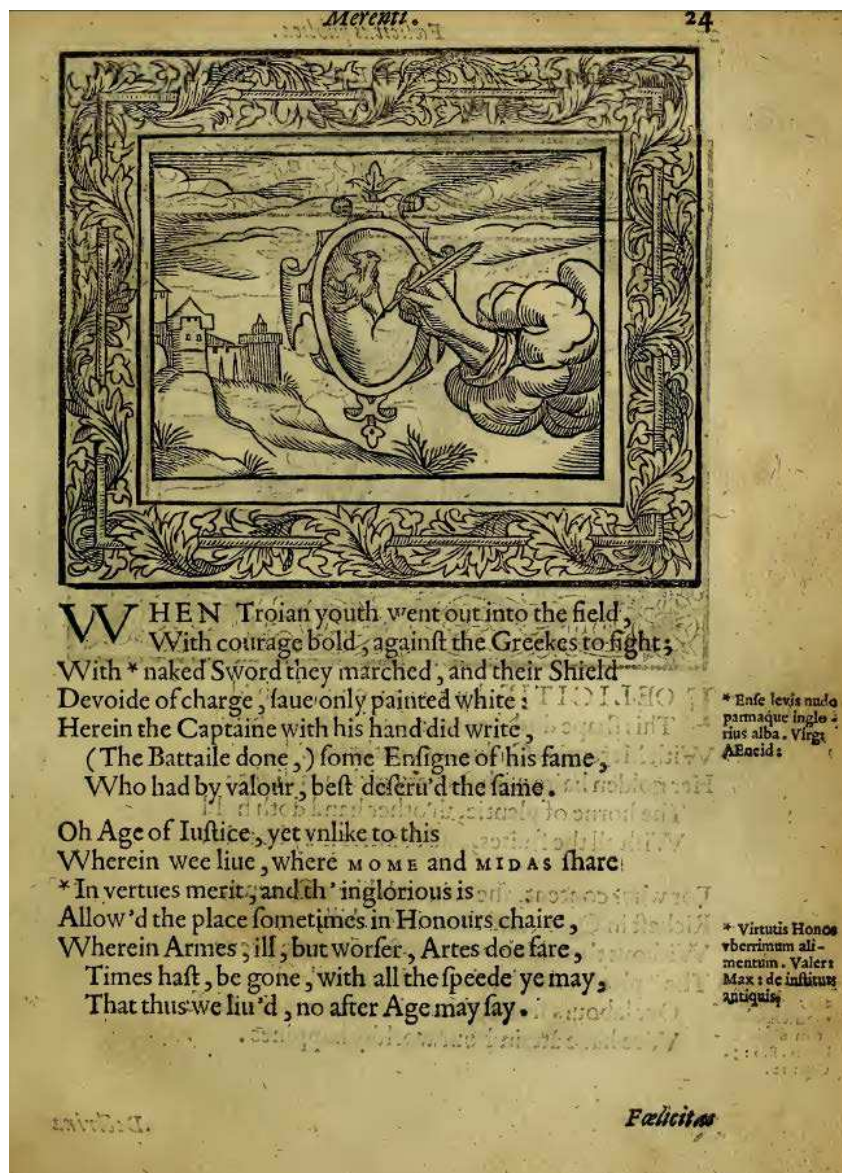


Figure 145 Merenti, Livre I, 24

Dans *Præmio et pœna* (43), l'émblémiste représente une main tenant une épée autour de laquelle s'entrelace une branche de lierre et montre l'heureuse alliance entre le pouvoir militaire et l'art¹. Là où le guerrier lutte pour la paix au sein du royaume, le poète et sa Muse œuvrent à sa gloire :

¹ L'émblème *Præmio et pœna* est composé à partir de l'*impresa* de Typotius « Utrum lubet » adressée au Marquis Alphonse I d'Italie. Jacobus Typotius, *Symbola divina & humana Pontificum Imperatorum Regum*, op. cit., pp. 103-104. Dans la version de Typotius (liv. III, 90.3), c'est un laurier qui est représenté et qui est repris par Peacham dans la version manuscrite de cet emblème (1610). Dans la version publiée de 1612, Peacham remplace le laurier par du lierre, créant ainsi une discordance entre l'image et le texte qui mentionne le laurier « The vernant Bay ».

For Honor, Valour drawes her sword to fight,
 Devoide of feare, or cuts the foamy surge :
 The Muse for glorie labours day and night,
 To brave attempts, yea this doth cowards urge :
 When Justice sword, th'inglorious and the base,
 Unworthy life, pursues with all disgrace.

L'alliance entre l'art et la guerre semble donc plaider non pour l'équivalence entre les deux, mais pour la supériorité de l'artiste. C'est notamment l'idée qui émerge dans l'emblème *Quæ pondere maior* (44), (Figure 146). La *pictura* représente une main *ex nubibus* qui tient balance sur laquelle sont posés à gauche un canon, (« Symbole of th'art Militar¹ »), et, à droite, une plume et une couronne de lauriers, symboles des arts. Malgré le poids léger de la plume et du laurier, celles-ci pèsent beaucoup plus lourd que le canon.

Si la *pictura* figure l'opposition entre la guerre et les arts au moyen de symboles codifiés, dans l'épigramme, c'est sur le mode mythologique qu'est présenté le contraste entre les deux. Mars, Dieu romain de la guerre, est opposé à Pallas, déesse de la sagesse et des arts. Mars défend son royaume contre les ennemis avec la force des armes, mais il ne peut réussir que parce que Pallas la prudente l'accompagne et guide ses pas, comme dans *Tutissima comes* (69). La coopération entre les arts et la guerre est donc présentée comme bénéfique et utile pour le royaume. L'artiste peut tout aussi bien, et même mieux, servir son pays que le soldat :

Though MARS defendes the kingdome with his might,
 And braves abroad his foe, in glorious armes,
 Yet wiser PALLAS guides his arme aright,
 And best at home preventes all future harmes :
 Then pardon Sovereigne, if the pen and bay,
 My better part, the other downe doe wey.

¹ L'image du canon pour figurer les arts militaires s'impose de plus en plus sur le symbole plus traditionnel de l'épée à partir du début du XV^e siècle. Le canon, invention militaire plus efficace que l'épée, faisait ainsi la fierté des pays qui en possédaient dans leur artillerie. J. R. Hale note à ce propos : « The canon, in terms of national and civic politics, was one of the foremost status symbols of the Renaissance ». J. R. Hale, « Gunpowder and the Renaissance : An Essay in the History of Ideas », in *From the Renaissance to the Counter-Reformation : Essays in honour of Garrett Mattingly*, éd. Charles H. Carter, Londres, Jonathan Cape, 1966, p. 130.

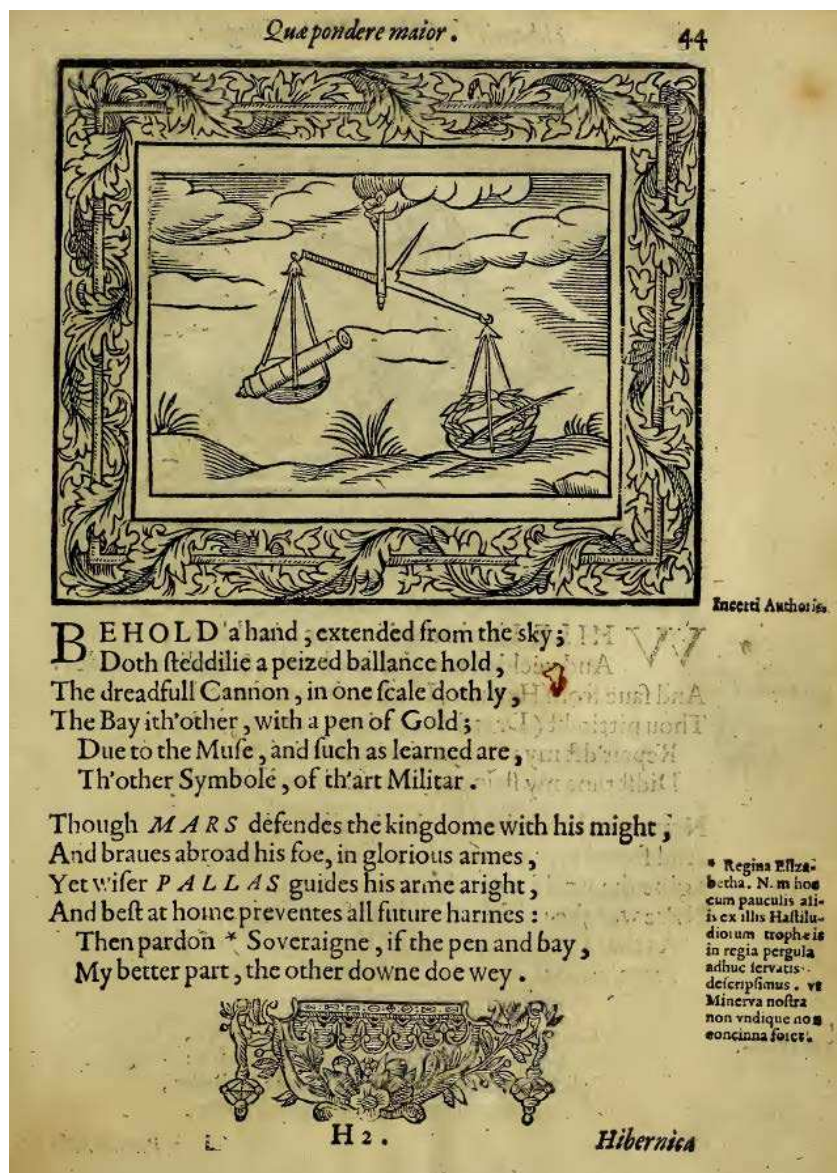


Figure 146 *Quæ pondere maior*, Livre I, 44

La revendication du rôle des artistes au bénéfice du royaume est appuyée par le paratexte qui ancre l’emblème dans le contexte élisabéthain. *Quæ pondere maior* est l’un des emblèmes composés à partir des devises héraldiques que Peacham a pu apercevoir dans la galerie de Whitehall, bien qu’il indique dans la marge que l’auteur est inconnu (« Incerti Authoris »)¹. Le

¹ Il s’agit en fait de l’*impresa* de Robert Devereux, deuxième comte d’Essex. On doit à Julius Philip, duc de Stettin-Poméranie, en voyage à Londres en 1602, une description très précise de cette *impresa* qui portait un *motto* différent de l’emblème de Peacham, « Et tamen Vincor », qui signifie « Et pourtant, je suis vaincu » : « Afterwards we were led into a long gallery, in which were hanging many fine shields, painted with artistic emblematicus, that the knights use in their processions, and our notice was directed to the two verses used by the great and celebrated

motto de l’emblème fait référence au conflit qui opposa le comte d’Essex, homme de combats, à Robert Cecil, secrétaire de la reine (1558-1572)¹, qui avait une très grande influence à la cour et auprès d’Élisabeth. Malgré ses exploits militaires, Essex ne pouvait pas rivaliser avec Cecil, homme d’esprit². Dans l’analogie mythologique qui sous-tend l’épigramme Essex serait Mars, tandis que Cecil incarnerait Pallas.

Peacham s’approprie l’*impresa* d’Essex et modifie son sens pour servir son propos. Alors qu’Essex l’avait conçue pour regretter le manque de considération dont il était victime malgré ses prouesses militaires, Peacham l’utilise pour revendiquer la supériorité de son art sur la guerre :

Then pardon Sovereigne, if the pen and bay,
My better part, the other downe doe wey.

Enfin, la double fonction du laurier, qui récompense à la fois les hauts faits militaires et les talents artistiques, est utilisée dans l’emblème pour signifier que les arts rivalisent avec la bravoure des soldats, et vont même jusqu’à les dépasser.

Les hommes, aussi vertueux et méritants soient-ils, ne peuvent entrer dans l’Histoire que s’ils sont amis des arts, comme le suggère *Est hac almus honor* (35) :

But since she sees, the Muse is left forlorne,
And fortune fawning, on the worthles wight,
And eke her selfe, not cherisht as beforne.
She bringes Mœcenas once againe to light :
The man (if any else) a frend to Artes,
And good rewarder, of all best desertes.

noble warrior the Earl of Essex in several tournaments against the Lord of Borle or Burghedt (Burleigh), the Queen’s Secretary. With this Secretary he was for ever at strife, and this was one of the causes of his fall. Seeing that he could accomplish nothing against the Lord of Borle, chiefly on account of his mother, a Countess of Oxford, who greatly befriended him, and on account of his being a favourite and friend of the Queen, he got a shield made with a pair of scales upon it, and in the one scale was a big cannon, in the other a writing-pen which nevertheless out-balanced the cannon, with this inscription : « Et tamen Vincor ». Gottfried von Bülow et Wilfred Powell, « Diary of the Journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania, through England in the year 1602 », *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 6, décembre 1892, pp. 23-25.

¹ Cecil fut anobli par la reine en 1571 et reçut le titre de baron Burghley.

² Cecil joua d’ailleurs un rôle actif dans la tombée en disgrâce d’Essex. Après une campagne infructueuse en Irlande, Essex retourna en Angleterre contre l’avis d’Élisabeth et fut condamné pour cette désobéissance et assigné à domicile. Il finit par être condamné à mort en 1601 pour avoir comploté contre la reine.

L'alliance entre pouvoir militaire et arts est d'autant plus étroite que de nombreux artistes eurent des expériences militaires (Peacham lui-même a servi sous les ordres du prince Maurice) et que les puissants s'adonnent à la pratique des arts.

Dans l'adresse qu'il destine aux lecteurs de son recueil, Peacham rappelle que l'art des devises et des emblèmes fut pratiqué par les plus grands :

Who hath ever seene more wittie, proper, & significant devises, then those of *Scotland* ? [...] as that of *King James* the third, devising for himself (to expresse the care he had of his country and People) a *Hen* sitting over her Chickens, with the word *Non dormit qui custodit* [...]. Many and very excellent have I seene of his *Maiesties* owne Invention, who hath taken herein in his younger years great delight, and pleasure, by which thou maiest see, that we are not so dull as they [the French or the Italian] would imagine us, nor our Soile so barren as that we neede to borrow from their Sunne-burnt braines, our best Invention¹.

Le roi Jacques apprit en effet à composer des emblèmes grâce à Théodore de Bèze lui-même² et le *Basilikon Doron* contient de nombreuses métaphores de nature emblématique³. Peacham enjoint également le prince Henri à pratiquer, s'il ne le fait pas déjà, l'art des emblèmes :

I dare not discourse at large unto your Hignes, of the manifold Use, Nature, Libertie, and ever esteemed excellencie of this kind of *Poesie* : it being the rarest, and of all others the most ingenious, and wherein, the greatest *Princes* of the world, many times have most happily exercised their Invention : because I doubt not, but your Hignes already knoweth whatsoever I might speak herein⁴.

Par ses emblèmes, Peacham s'inscrit dans une pratique non seulement royale, mais plus largement nationaliste, car son entreprise emblématique cherche à œuvrer à la gloire du royaume. La protection des artistes est dès lors présentée comme un devoir patriotique car, là où la tâche du roi Jacques est d'unir le royaume d'Angleterre et d'Écosse et d'assurer la paix et

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., pp. A3-A3^v. C'est l'argument qu'avance également Claude Paradin dans la préface de ses *Devises héroïques* en faveur de l'art des emblèmes : « Ce que les Nobles Antiques n'ont jamais eu en mespris : & principalement les grans Rois, Princes, & Potentaz : lesquelz ayans de tout tems, en leurs sublimes esprits, les Ombres ou Idées de Vertu : ont tant fait s'aydans de cette Peinture, que ja soit que icelles Idées fussent passageres, & merueilleusement mobiles : ce neanmoins les y ont si bien retenues & arrestees, que perpétuellement en ont eu l'heureuse amour & connoissance ». Claude Paradin, *Devises héroïques*, op. cit., pp. 3-4.

² Robert J. Clements, « Princes and Literature : a Theme of Renaissance Emblem Books », *Modern Language Quarterly*, vol. 16 / 2, 1955, p. 121.

³ La mère du roi Jacques, Marie, était par ailleurs connue pour ses broderies à forte connotation emblématique. Voir à ce sujet : Peter M. Daly, « England and the emblem : the cultural context of English emblem books », in *The English emblem and the continental tradition*, op. cit., pp. 20-25.

⁴ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A2^v.

la concorde, celle de l'emblémiste est de combler une lacune culturelle et de glorifier l'esprit britannique, d'où le titre du recueil, *Minerva Britanna*. Les rois peuvent donc composer des emblèmes, tout comme l'artiste peut jouer un rôle politique.

L'étroite collaboration entre les arts et le pouvoir est à replacer dans la pratique des rois salomoniques et témoigne de l'idée que la puissance d'un royaume se mesure tant à la force de ses armées qu'à la gloire et à la renommée de ses artistes. Les traités d'éducation et les miroirs aux princes à la Renaissance plaident pour une complémentarité entre les arts et le pouvoir militaire. Le roi Jacques en est le meilleur exemple, comme nous avons eu l'occasion de le montrer dans la première partie de notre thèse. Homme d'État, Jacques est également un auteur accompli, un « roi-poète » en somme¹. Pour Robert Clements, la glorification des arts de la guerre et des lettres relève de l'idéal chevaleresque encore bien vivace au XVI^e siècle².

Dans les traités d'éducation comme *Livre du Courtisan* de Castiglione, mais aussi dans le traité de Peacham *The Compleat Gentleman*, émerge de plus en plus l'idée que le gentilhomme devait maîtriser aussi bien les armes que la plume. Rosemary Freeman note également qu'apprendre l'art des emblèmes faisait partie de l'éducation d'un parfait gentilhomme : « emblem writing was a gentlemanly accomplishment of the same type as the ability to play the lute or to dance the lavolta³ ». L'art a donc un rôle social très utile, il est même le médium de l'instruction morale selon Thomas Elyot, qui propose d'utiliser la danse pour enseigner les vertus dans son *The Book of the Governour* (1531)⁴ et qui considérait que les pas de danse étaient la manifestation physique des vertus et de l'ordre politique.

¹ Sur la figure de Jacques comme roi-poète, se référer au chapitre 1 de la première partie de notre thèse.

² Robert J. Clements, *Picta poesis*, *op. cit.*, chap. VII « Pen and Sword », p. 146.

³ Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, *op. cit.*, p. 3.

⁴ « Now because there is no pastime to be compared to that wherein may be found both recreation and meditation of virtue, I have among all honest pastimes, wherein is exercise of the body, noted dancing to be of an excellent utility, comprehending in it wonderful figures, or, as the Greeks do call them, *ideæ*, of virtues and noble qualities, and specially of the commodious virtue called prudence [...]. And because that the study of virtue is tedious for the more part to them that do flourish in young years, I have devised how in the form of dancing, now late used in this realm among gentlemen, the whole description of this virtue prudence may be found out and well perceived, as well by the dancers as by them which standing by will be diligent beholders and markers, having first mine instructions surely graven in the table of their remembrance ». Cité dans : Jennifer Nevile, *Footprints of the dance : an early seventeenth-century dance master's notebook*, Leyde ; Boston, Brill, 2018, pp. 35-36.

En somme, les emblèmes étudiés soulignent la revendication de l'utilité sociale et même politique de l'art que ce soit par l'improvisation à partir des codes de la poésie encomiastique ou par la présentation de l'étroite collaboration entre les puissants et les artistes.

L'insistance de l'auteur sur les pouvoirs de l'art fait partie intégrante de l'entreprise de façonnement de la voix poétique de Peacham au sein du recueil. Nous souhaitons mettre en évidence, à présent, quelques-unes des facettes de cette *persona* en nous intéressant à la façon dont il « récupère »¹ les topos antiques concernant le poète et la poésie pour se les approprier.

2.2. Les pouvoirs de l'art

2.2.1. Le génie divin de l'artiste

L'une des stratégies adoptées par l'emblémiste pour façonner sa *persona* est de s'approprier le topos antique du poète comme intermédiaire des dieux, qui jouit, en tant que tel, de pouvoirs presque surnaturels.

Le chapitre sur la poésie de *The Compleat Gentleman* décrit la naissance miraculeuse des poètes : « The Poet, as that Laurell *Maia* dreamed of, is made by miracle from his mothers wombe, and like the Diamond onely polished and pointed of himself, disdaining the file and midwifery of forraine helpe² ». Dans l'élégie composée après la mort du comte de Dorset en 1624, Peacham insiste également sur le don divin des poètes :

For by the *Genius* (which I hold Divine)
Of each true Poët, (therefore none of mine)
I here professe, it is no by-regard,
Or expectation of a slight reward
Enforces me to weepe³.

¹ Nous empruntons le terme tel que défini par Jean-Jacques Chardin : « the operation by which a text is revisited to serve its new user's ideological posture ». *The Emblem and Authenticity*, *op. cit.*, p. 649.

² Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, *op. cit.*, chap. X, p. 78. Peacham fait ici référence au rêve fait par Maia, la mère du poète Virgile qui, alors qu'elle le portait dans son ventre, rêva qu'elle avait accouché d'une branche de laurier. Celle-ci, une fois plantée dans la terre, se transforma en un arbre majestueux qui donnait toutes sortes de fruits et de fleurs. La naissance entourée de miracles de Virgile fut racontée notamment dans *La Vie de Virgile*, œuvre perdue attribuée à Ælius Donatus. Voir à ce sujet : Charles Godfrey Leland, *The unpublished legends of Virgil*, Londres, Elliot Stock, 1899, p. 10.

³ Henry Peacham, *An Aprill Shower shed in abundance of teares, for the death and incomparable losse, of the right noble, truly religious, and Virtuous, Richard Sacvile, Baron of Buckhurst, and Earle of Dorset*, Londres, Edward Allde, 1624, p. 2.

Dans l'épître dédicatoire à Sir Julius Cæsar de son manuscrit *Emblemata Varia* Peacham décrit par ailleurs la création de ses emblèmes presque comme une obligation, en raison du don divin qui l'anime depuis toujours « [...] poems of this kind stood out as being extremely rare, and that, moreover, my self would be diverted, even from my earliest years, by some kind of innate genius to poetry of this sort, it was impossible for me to offend [...] this kindly genius¹ ».

L'inspiration artistique est personnifiée sous les traits de la Muse Minerve dans le recueil. L'invocation des Muses est un topos conventionnel qui apparaît dès les premiers textes de la littérature grecque². Homère ouvre ainsi l'*Odyssée* en s'adressant à sa Muse : « Dis-moi, Muse, cet homme subtil qui erra si longtemps, après qu'il eut renversé la citadelle sacrée de Troie [...]. Dis-moi une partie de ces choses, Déesse, fille de Zeus³ ». Les Muses sont également à l'origine de l'inspiration et du talent du poète qui se plaît à se représenter comme le réceptacle d'un don divin. À la Renaissance, Marsile Ficin ravive le topos antique du *furor poeticus* qui décrit la création littéraire comme le résultat d'un état de transe ou de frénésie divine⁴.

À la façon des poètes de l'Antiquité, l'emblémiste invoque plusieurs fois sa Muse qui, dans *Hinc super hæc, Musa* (177), (Figure 147), apparaît sous les traits d'Uranie, l'une des neuf Muses de la mythologie grecque. La Muse porte une robe parsemée d'étoiles et tient un globe dans la main droite. Elle désigne les étoiles avec un bâton en signe de son origine céleste et divine. La *pictura* s'inspire de la glose de Ripa qui décrit *Urania* ainsi :

Elle est vestuë de couleur azur, couronnée d'estoiles, & soutient des deux mains un globe.
Cette Muse est dite celeste [...] à cause qu'elle y élève les hommes sçavans. Et voila
pourquoy conformément à cette signification qui luy est propre, on luy donne une couronne
d'estoiles, & un globe spherique⁵.

¹ Alan R. Young, *Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*, op. cit., p. 236.

² La généalogie des neuf Muses, déesses de la musique, de la poésie et du savoir, est présentée dans la *Théogonie* d'Hésiode : « Les neuf sœurs issues du grand Zeus se nomment Clio, Euterpe, Thalie et Melpomène, Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie, et Calliope enfin, la première de toutes ». Cité dans : *Homère : sur les traces d'Ulysse*, éd. Olivier Estiez, Mathilde Jamain et Patrick Morantin, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 44.

³ Homère, *Odyssée*, trad. Leconte De Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1868, p. 1.

⁴ Michael J. B. Allen, « Renaissance Neoplatonism », in *The Cambridge history of literary criticism*, éd. George Alexander Kennedy, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 436-438.

⁵ Cesare Ripa, *Iconologie*, op. cit., part. II, p. 89.

La description d'Uranie dans l'emblème de Peacham rejoint également, sur certains aspects, la personnification de la Poésie chez Ripa : « Sa robe étoillée est un symbole de la Divinité, puisque selon les Poètes, ce bel art tire son origine du Ciel ; & ses mamelles pleines de lait signifient la fecondité des pensées & des inventions, qui sont l'ame de la Poésie¹ ». Le rapprochement avec l'*Iconologia* invite à considérer Uranie, la Muse de l'emblémiste, comme figure de la poésie elle-même.

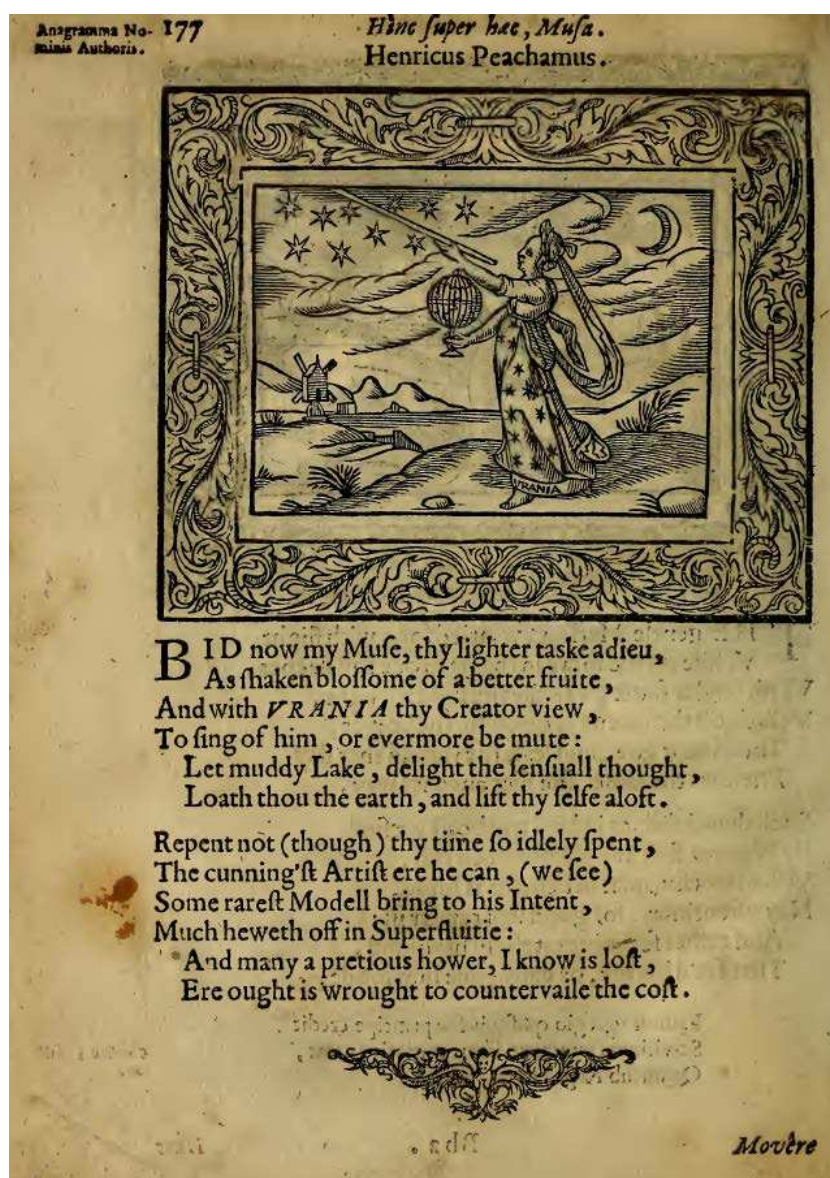


Figure 147 *Hinc super hæc, Musa*, Livre II, 177

¹ *Ibidem*, part. I, p. 201.

Le *motto* de l’emblème est une anagramme composée à partir du nom latinisé de l’auteur (« Henricus Peachamus »), montrant ainsi la relation étroite qui unit l’emblémiste à sa Muse : il n’est poète que grâce au don qu’elle lui inspire, et la Muse ne prend vie que sous la plume du poète, son créateur.

L’invocation de la Muse, déesse d’origine divine, est à mettre en parallèle avec la topique du génie du poète qui apparaît notamment dans l’emblème *Omnis a Deo Sapientia* (188), (Figure 148). L’emblème présente la naissance miraculeuse de Pallas, déesse de la sagesse, sortie de la tête de Jupiter. La *pictura* est empruntée au *Mikrokosmos* de Van Haecht, avec des variations notables toutefois¹. Peacham élague l’image de Van Haecht pour ne conserver que la scène centrale de la naissance de Pallas. Pour aider Jupiter à enfanter, on trouve Mulciber, autre appellation de Vulcain, dieu romain du feu, des volcans et patron des forgerons². L’autre personnage présent est Junon (non nommée dans l’épigramme, mais présente chez Van Haecht), reine des dieux et déesse des naissances. Jupiter est représenté doublement, à la fois sous forme humaine et sous forme animale à travers la présence de l’aigle. La naissance de Pallas montre que toute connaissance est d’origine divine, idée que formule également le *motto*³. Dans l’épigramme, Peacham présente l’art comme accoucheur des esprits et seul capable d’élever les hommes par la pensée :

Some wits of men, so dull and barren are,
That without helpe of Art, no fruite they bring,
Whose Midwife must be toile, and endlesse care,
And Constancie, effecting every thing :

¹ Laurent Van Haecht, *Mikrokosmos. Parvus mundus*, *op. cit.*, planche 4. Pour une analyse plus détaillée de ces différences, voir : Mason Tung, *From mirror to emblem : a study of Peacham’s use of Μικροκόσμος in Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. 331. On pourra se référer à l’Annexe pour une reproduction de la gravure de Van Haecht.

² La présence de Vulcain est un rappel iconographique de la gravure originale de Van Haecht où, à l’arrière-plan, est représentée de façon très réaliste une forge où un artisan entretient le feu à l’aide d’un soufflet géant.

³ Le *motto* de l’emblème est une reformulation des premières lignes de l’Ecclésiaste qui fait de Dieu l’origine de toute connaissance : « Omnis sapientia a Domino Deo est et cum illo fuit semper, et est ante ævum » : « Toute sagesse vient de Dieu, qui est le souverain Seigneur, et le principe éternel de toutes choses ; elle a toujours été avec lui, (et elle y est avant tous les siècles, y étant de toute éternité) ». *Sainte Bible : Ecclésiastique*, vol. 12, trad. Augustin Calmet, Paris, Méquignon, 1821, p. 121. Si le *motto* est biblique, une autre origine, suggérée par la référence aux trois pouvoirs de l’âme (« That threefold power of the Soule againe ») dans la deuxième strophe de la glose, pourrait être à l’allégorie de la Philosophie telle qu’elle était représentée dans le manuscrit *Hortus deliciarum*, encyclopédie chrétienne compilée au XII^e siècle par Herrade de Landsberg. La Philosophie est représentée tenant un phylactère sur lequel est inscrit le *motto* biblique « *Omnis sapientia a Domino Deo est* ». Sur sa tête sont posées trois autres têtes, allégories de l’Éthique, de la Logique et de la Physique, les trois piliers de la Philosophie. Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, éd. A. Straub et G. Keller, Strasbourg, Trübner, 1899, Planche XI (bis) « La philosophie et les arts libéraux ».

And those who wanting Eloquence, are mute,
Some other way like JOVE, must yeeld their fruite.

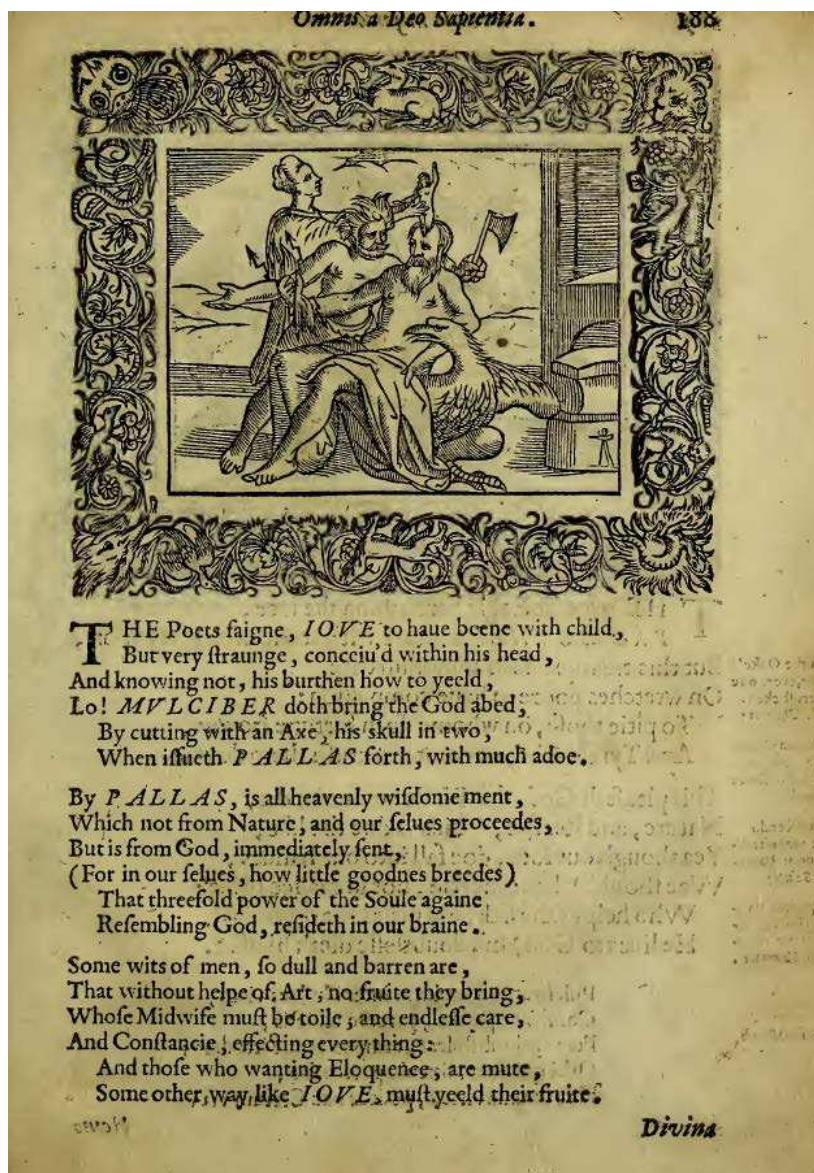


Figure 148 *Omnia a Deo Sapientia*, Livre II, 188

Pallas, issue de la tête de Jupiter, est par extension Minerve/*Minerva Britanna*, sortie de l'esprit de Peacham, comme le souligne Jean-Jacques Chardin qui établit à ce titre un parallèle avec l'un des poèmes cités dans les pages introductives du recueil¹ :

Est PEACHAME, IOVIS cerebrum tibi, prodiit illinc
Hic liber, ingenii vera MINERVA tui,
[...] De summo (PEACHAME) polo, tibi depluet aurum,

¹ Jean-Jacques Chardin, *The Emblem and Authenticity*, op. cit., p. 648.

Illico et incipient, aurea secla tibi.
Armatur galea, clypeo, ense, MINERVA BRITANNA,
Et contra MOMOS, est ea tuta satis.

Peacham, Jove's brain is yours, this book issued from it,
The true MINERVA of your own talent,
[...] From the pole, up there, Peacham, gold will rain upon you
Right now and golden centuries will be yours.
She is armed with a helmet, a shield and a spear, MINERVA BRITANNA,
And against Momus she is sufficiently protected¹.

Ce panégyrique insiste sur le fait que le poète côtoie le divin et est insensible aux richesses et autres biens matériels qui ne peuvent donner lieu qu'à des flagorneries, ainsi que le suggère la référence à Momos.

En somme, le topos antique de l'artiste de génie, combiné au mythe de la naissance de Pallas/Minerve, est mis au service d'un façonnement conscient de la *persona* de l'emblémiste qui utilise l'héritage antique pour montrer son talent et son utilité. La voix poétique qui s'incarne dans les emblèmes diffère donc de la voix de l'emblémiste humble et toujours prêt à flatter ses potentiels mécènes, comme dans l'épître dédicatoire au prince par exemple.

À cela s'ajoute la topique classique du pouvoir de la poésie que Peacham applique à ses emblèmes pour montrer leur magistère sur le potentat.

2.2.2. *Les pouvoirs immortalisants des artistes*

Associée au divin et à l'éternité, la principale fonction de la poésie encomiastique est de garantir l'immortalité des commissionnaires, si bien que les poètes sont considérés comme de véritables « vendeurs d'immortalité² ». Le topos de l'immortalité doit être compris en lien avec l'idée qu'Horace se fait de la poésie dans l'Ode XXX : « Je l'ai achevé ce monument plus indestructible que le bronze, plus grand que les pyramides des rois³. L'onde rongeuse, l'aquilon impétueux, la course du temps, le choc du torrent des siècles ne pourront l'ébranler⁴ ».

¹ Nous empruntons la traduction de Jean-Jacques Chardin dans : *The Emblem and Authenticity, Ibidem*.

² Expression que nous empruntons à Wolfgang Leiner, « Mars et Minerve : sur le statut des écrivains », in *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*, éd. R. Mousnier et J. Mesnard, Paris, CNRS, 1985, p. 165.

³ Les pyramides sont représentées dans les emblèmes *Gloria principum* (21) et *Minimus in summo* (201).

⁴ *Œuvres complètes d'Horace*, vol. 1, *op. cit.*, Ode XXX, liv. III, p. 231.

L’emblème *Ulterius durabit* (161), (Figure 149), reprend le topos horacien en opposant les monuments humains, voués à la disparition, et la poésie, seule œuvre humaine capable de résister au passage du temps.

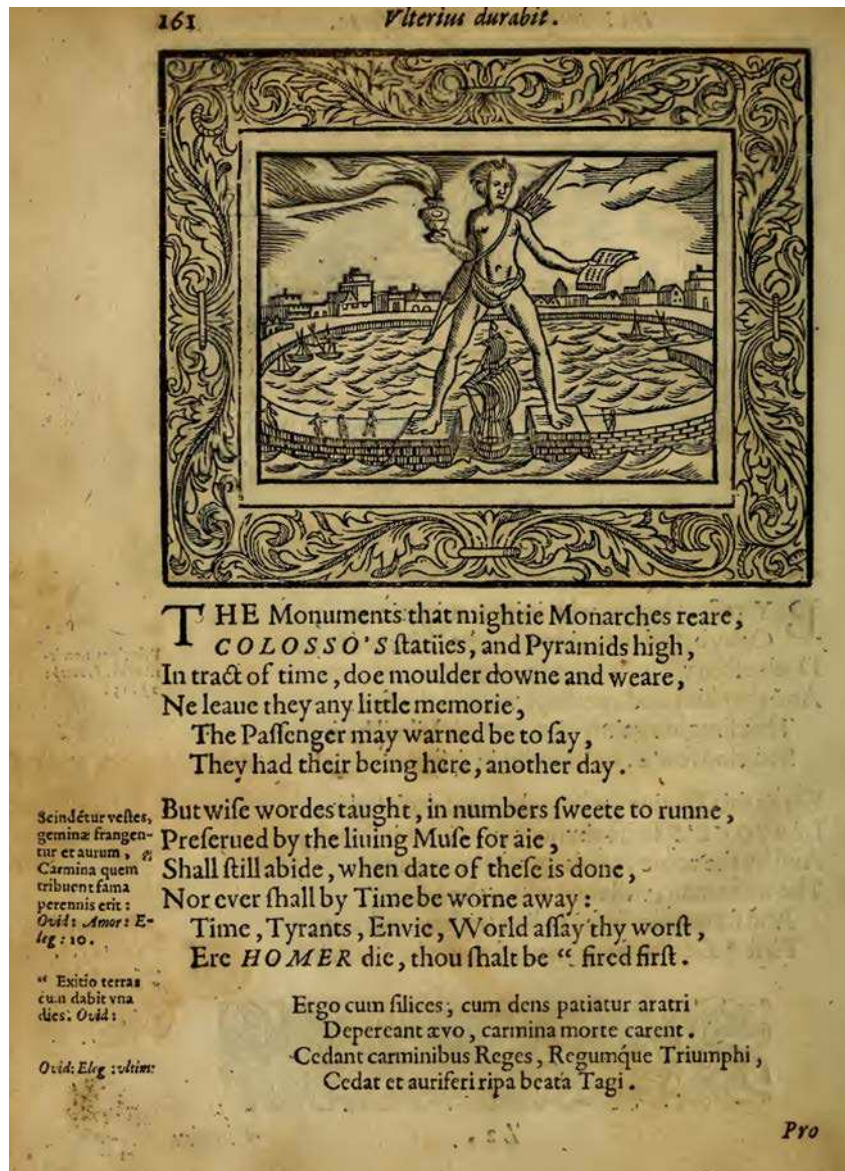


Figure 149 *Ulterius durabit*, Livre II, 161

Sur la *pictura*¹, le Colosse de Rhodes, l’une des sept Merveilles de l’Antiquité, est représenté enjambant l’entrée d’une ville portuaire ; dans sa main droite il tient une jarre dont

¹ La *pictura* semble avoir été inspirée par la gravure de *Maarten van Heemskerck*, peintre hollandais connu pour sa série des *Sept Merveilles du Monde* de 1572.

s'échappe une fumée¹ qui se confond avec les nuages, comme pour signifier la vaine ambition qu'ont les Grands de ce monde d'échapper au temps par la construction de monuments de glaise. Le paratexte de l'emblème, composé de plusieurs citations tirées des *Amours* d'Ovide, insiste sur la résistance de l'art face au temps et au changement du monde : « Scindentur vester, gemmæ frangentur et aurum : / Carmina quam tribuent, fama perennis erit² », écrit Ovide dans sa dixième Élégie. Les vers du poète sont éternels et échappent à l'oubli : « Exitio terras cum dabit una dies³ », (Élégie XV). L'emblème *Ulterius durabit* oppose donc la pérennité des œuvres littéraires aux monuments en pierre, topique que Peacham a peut-être repris dans l'emblème *Scripta manent* de Whitney. La glose de Whitney souligne que ni Troie, ni Carthage, ni Thèbes, ni Babel, ni même Athènes ne purent résister à l'épreuve du temps malgré leur grandeur. Le temps n'épargne aucune des entreprises humaines, à l'exception des œuvres écrites :

But writings laste, though yt doe what it can,
And are preserv'd, even since the world began.
And so they shall, while that they fame dothe laste,
Which have declar'd, and shall to future age :
What things before three thousande years have paste,
What martiall knightes, have march'd upon this stage :
Whose actes, in books if writers did not save,
Their fame had ceaste, and wone with them to grave⁴.

Dans *Presidium et dulce decus* (101), Peacham fait de son emblème un véritable monument érigé à la gloire éternelle du prince Maurice de Hesse :

I consecrate in gentle Muses name
This Monument, and to your memorie,
Which shall outweare the utmost date of Fame,
And wrestle with the worldes Eternitie.

Plusieurs autres références dans le recueil soulignent le pouvoir immortalisant de la poésie, comme dans *Distantia iungo* (102), où le nom du Duc de Lennox restera gravé à jamais grâce à l'emblémiste :

¹ Sur la symbolique de la fumée, se référer au chapitre 2 de la deuxième partie de notre thèse.

² « On verra se déchirer les étoffes, l'or et les pierres précieuses se briser ; mais la renommée que procureront mes vers ne passera point ». Traduction que nous empruntons à Thomas Burette dans : *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 2, Paris, Panckoucke, 1836, *Amours*, liv. I, Élégie X, pp. 176-177.

³ « Les vers [...] ne périront que le jour où le monde périra lui-même ». *Ibidem*, pp. 200-201.

⁴ Geoffrey Whitney, *Choice of Emblemes*, op. cit., p. 131.

Our Muse, that shall her loftiest numbers frame,
To eternize your STEWARTS Roiall name.

Le traitement de la topique du pouvoir de l'art opère un premier renversement des rapports hiérarchiques entre l'artiste et les puissants. Dans le paratexte de l'emblème *Uterius durabit* (161), la citation d'Ovide, placée sous l'épigramme anglaise, souligne explicitement la supériorité des artistes :

Ergo cum silices, cum dens patiat aratri
Depereant ævo, carmina morte carent.
Cedant carminibus Reges, Regumque Triumphi,
Cedat et auriferi ripa beata Tagi¹.

Le pouvoir temporel est voué à disparaître tandis que le pouvoir de l'art perdure dans le temps et fait vivre les mécènes éternellement.

Ces emblèmes offrent une reconfiguration des schémas traditionnels qui régissent les relations entre l'art et le pouvoir et, ce faisant, l'emblémiste revendique la place qu'il estime mériter auprès des puissants.

2.3. *Le renversement subreptice des hiérarchies*

À la lumière des revendications de l'artiste et du façonnement de sa *persona*, les emblèmes qui font l'éloge des mécènes révèlent une double lecture pour le moins subversive, qui suggère que l'emblémiste mime le langage de la soumission pour mieux le contester et imposer sa supériorité. Ce stratagème est utilisé plusieurs fois dans le recueil dans les emblèmes qui reproduisent les codes de la poésie encomiastique.

Dans l'emblème *Ope mutua* (39), analysé plus haut, le langage de l'heureuse union entre les artistes et leurs bienfaiteurs est utilisé pour souligner de façon détournée le pouvoir de l'art. L'épigramme suggère que les puissants sont dépendants du talent des artistes car, s'ils disposent de richesses matérielles, ils manquent de talent littéraire (« swimme in wealth, yet want the muses skill »). L'amitié entre l'artiste et le mécène n'est pas une relation entre égaux : l'idéal de réciprocité est en réalité une façon oblique de glorifier la supériorité de l'artiste sur son

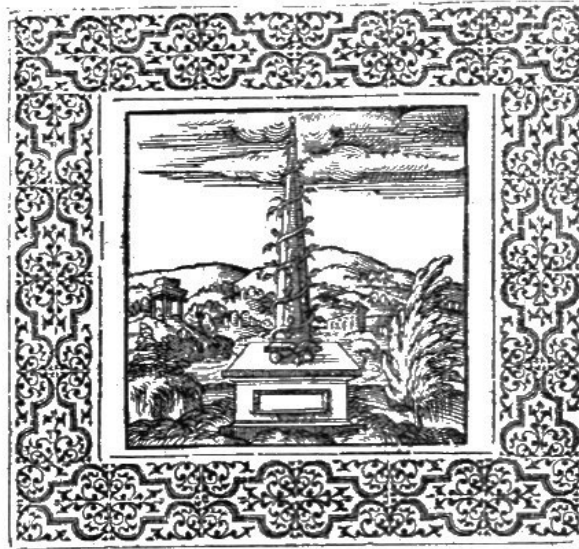
¹ « Ainsi, quand le temps mine les rochers, quand il brise la dent de la dure charrue, les vers échappent à la mort. Que la royaume, avec ses conquêtes, cède donc le pas à la poésie : qu'elle soit au-dessus des rives fortunées du Tage, qui roule l'or avec ses eaux ! ». Traduction tirée des *Œuvres complètes d'Ovide*, vol. 2, *op. cit.*, *Amours*, liv. I, Élégie XV, pp. 200-201.

bienfaiteur. Les valeurs matérielles et périssables ne sont pas comparables au don inestimable du poète, seul capable de garantir la gloire éternelle du mécène :

This frendship should inviolate remaine,
The rich with Bountie should rewarde the Artes,
The living muse should gratefully againe,
Adorne Mæcenas with her learned partes :
And when his branch is drie, and withered scene,
By her support, preserve him alway greene.

Peacham utilise par ailleurs le topos de la croissance pour souligner que c'est l'artiste qui donne vie au mécène et non l'inverse. Si l'on compare en effet la *pictura* d'*Ope mutua* avec celle de l'emblème *Te stante, virebo* de Whitney (Figure 150), avec lequel les échos sont évidents, on voit que Peacham inverse les symboles attribués aux puissants et à ceux qu'ils soutiennent.

Te stante, virebo.



A MIGHTIE Spyre, whose topp dothe pierce the skie,
An iuie greene imbraceth rounde about,
And while it standes, the same doth bloome on highe,
But when it shrinkes, the iuie standes in dowl:
The Piller great, our gracious Princes is:
The braunche, the Churche: whoe speakes vnto hir this.

I, that of late with stormes was almoste spent,
And brused sore with Tirants bluddie bloes,
Whome fire, and sworde, with persecution rent,
Am nowe sett free, and ouerlooke my foes,
And whiles thou reignst, oh most renowned Queene
By thie supporte my blossome shall bee greene.

A

Qua

Figure 150 *Te stante Virebo*, Geoffrey Whitney, *A choice of emblems*, 1586¹

Chez Whitney, le monarque est figuré par la colonne sous forme pyramidale qui se hisse jusqu'aux nuages, tandis que l'Église, subordonnée au souverain, est présentée par l'allégorie du lierre qui s'enroule autour de la colonne. Sur la *pictura* d'*Ope mutua*, c'est au contraire le laurier qui pousse bien droit et c'est autour de lui que croît la vigne, allégorie des mécènes, et non l'inverse. La *pictura* suggère ainsi subrepticement la supériorité des artistes sur leurs bienfaiteurs.

¹ Geoffrey Whitney, *Choice of Emblems*, op. cit., p. 1.

Le désir de l’emblémiste de dépasser sa condition de serviteur est exprimée à plusieurs reprises dans le recueil, comme dans le poème liminaire de la deuxième partie de *Minerva Britanna* :

Eeke pardon (PEERES,) that heere my ruder verse,
Unto your worthes, and greatnes dares aspire ;
Or out of course, if I your rankes rehearse :
But as i'th Presence, twixt the Lord and Squire,
(He neere the state, the other by the fire,)
Small difference seemes ; so heere most Honord traine,
Ye take your lots about your Sovereigne.
And whatsoever EIE shalt else peruse,

These ruder lines, devoid of skill and Art ;
Reserve thy good opinion of our Muse,
That may heereafter worke of worth impart :
And though she tastes of Countrey and the Cart,
(As that DICTATOR) all in time she may,
Within the Citie beare a greater swey.

Les vers, que la voix adresse à ses pairs (« peeres »), font la louange de ses potentiels mécènes, le prince Henri et la princesse Élisabeth. La première strophe citée ici mime le langage de soumission conventionnel dans toute poésie encomiastique qui exagère volontairement la médiocrité de l’artiste, indigne de pouvoir présenter son œuvre à des personnages si haut placés.

Dans la deuxième strophe, la voix de l’énonciateur prend la défense de la Muse et revendique sa place auprès des puissants. Ce faisant, c’est la supériorité de son art que l’emblémiste revendique, sur le modèle de Cincinnatus, paysan devenu consul et dictateur romain, comme le souligne une note marginale : « CINCINATUS a noble Romane, clad from his plough, to the Dictatorship ».

La rhétorique de l’humilité apparaît alors comme une stratégie énonciative mise au service de la volonté de l’emblémiste de prouver non seulement l’utilité de l’art, mais aussi son magistère. C’est donc par l’écriture que Peacham construit son double poétique qui, loin de l’aveu d’humilité des épîtres dédicatoires, prend sa revanche sur les puissants par le maniement habile et prudent des mots : « But Muse beware, least we too high aspire », écrit-il au dernier vers de l’emblème *Rura mihi et silentium* (185). La précaution affichée explique pourquoi l’emblémiste recourt à des stratagèmes énonciatifs pour promouvoir le pouvoir de l’art.

Comme le montrent les exemples étudiés dans cette sous-partie, Peacham improvise à partir de la rhétorique conventionnelle de la poésie encomiastique et mime le langage de la

soumission pour mieux affirmer son indépendance et sa supériorité. En bon Humaniste, il réutilise les topoï antiques du génie poétique, de l'immortalité, ou encore de la relation idéale entre l'artiste et son mécène, pour façonner son double poétique.

Le prisme néo-historiciste que nous avons suivi, notamment par le biais des concepts de *self-fashioning*, *mobility* et *improvisation*, a permis de mettre au jour les stratégies énonciatives convoquées par l'emblémiste pour prôner la supériorité de l'art sur le potentat. Les différents stratagèmes invitent à une double lecture des emblèmes concernés et semblent relever du mode ludique déjà remarqué dans le recueil.

3. Jeu(x) et pouvoir

Nous avons déjà eu l'occasion dans le chapitre précédent de remarquer que le mode de composition des emblèmes, semblable à celui de l'anamorphose, instaure un jeu entre l'auteur et son lecteur. Nous souhaitons poursuivre notre réflexion afin de montrer comment Peacham utilise le mode ludique pour forger son propre mythe comme auteur talentueux alors même que son recueil est placé sous la tutelle et la protection du prince Henri.

Nous nous proposons d'analyser les formes de jeu que pratique Peacham dans le recueil pour montrer la relation ludique qui se crée entre le texte et le lecteur. Afin d'appuyer notre analyse, nous empruntons la typologie dressée par Roger Caillois qui distingue quatre formes de jeux : *agôn*, *alea*, *mimicry* et *ilinx*¹. La *mimicry* consiste en ce que « le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre² ». Dans la *mimicry*, la dissimulation et la simulation sont au cœur du jeu et nous verrons dans un premier temps que Peacham n'hésite pas à endosser des identités fictives, notamment dans les pages introductives de *Minerva Britanna*.

L'*agôn* se caractérise avant tout par l'esprit de compétition entre joueurs, chacun essayant de prouver à l'autre sa supériorité dans un domaine donné³. La quête du sens dans les

¹ L'*alea* désigne tous les jeux de hasard tandis que l'*ilinx* est défini par Caillois comme « la poursuite du vertige », associé à un désarroi et une panique spécifique, comme dans les danses tourbillonnantes. Roger, Caillois, *Les jeux et les hommes*, op. cit., *Ibidem*, chap. II « Classification des jeux », p. 45

² *Ibidem*, p. 39.

³ « L'*agôn* se présente comme la forme pure du mérite personnel et sert à le manifester ». *Ibidem*, p. 32.

emblèmes s'apparente effectivement à un jeu d'érudits entre l'auteur et le lecteur, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent¹, à cela s'ajoute le jeu avec le langage.

3.1. *Promotion de Peacham, auteur de Minerva Britanna*

Dans les pages introductives de *Minerva Britanna*, huit poèmes, écrits en latin, en français, en italien ou en anglais, vantent les mérites de Peacham. L'ajout de panégyriques au début des ouvrages, « commendatory poems » selon la dénomination anglaise, est une pratique qui apparaît à la Renaissance et prend son essor dans les années 1520². Peacham s'y est lui-même adonné et a composé un poème à la gloire de Robert Dowland dans *A Musical Banquet* de 1610. Le traité d'Arthur Standish, *The Common's Complaint* (1611), est également préfacé par des vers élogieux de la main de Peacham. Enfin, il a apporté une contribution remarquée à l'ouvrage de Thomas Coryate, *Crudities* (1611), pour lequel il composa un emblème vantant les mérites de l'auteur, voyageur haut en couleur³.

Dans *Minerva Britanna*, les panégyriques écrits à la gloire de l'emblémiste ont en commun de mentionner clairement le nom de Henry Peacham et de l'associer à sa fonction d'auteur. Hannibal Ursinus Neapolitanus insiste ainsi sur l'éducation prestigieuse que Peacham a reçue à Cambridge : « In clarissimi viri d. Henrici Peachami poetæ Angli Cantabrigiensis Minervam Britannam⁴ » et N. M. Fortnaius met l'accent sur la grande érudition de l'emblémiste : « Au très-excellent et très-docte poète Mons^r. Henry Peacham⁵ ». William Segar insiste sur le rôle de Peacham dans la composition, l'impression et même la publication de son recueil, signe du grand soin apporté par l'auteur à la parution de son ouvrage :

With outward eye'n first view, and mark this booke,
Variety of objects much will please ;

¹ Voir notre développement dans la sous-partie « Anamorphose et jeux de lecture » dans le chapitre précédent.

² « Unlike dedications, commendatory verses were mainly a Renaissance innovation, spread among circles of humanist scholars ». Franklin B. Williams Jr., *Index of Dedications and Commendatory Verses in English Books Before 1641*, Londres, The Bibliographical society, 1962, « Introduction », p. xi.

³ Se référer à l'Annexe pour une reproduction de cet emblème. L'ouvrage de Coryate porte à l'extrême la tradition des « commendatory poems », car pas moins de soixante contributeurs y participèrent si bien que les poèmes furent édités dans un ouvrage à part, *The Odcombian Banquet* (1611). Williams souligne le caractère exceptionnel des poèmes écrits pour Coryate : « Never has such a galaxy of writers, wits, and men about town joined in verse comments upon a single book ». Franklin B. Williams Jr., « Commendatory Verses : The Rise of the Art of Puffing », *Studies in Bibliography*, vol. 19, 1966, p. 12.

⁴ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. B1^v.

⁵ *Ibidem*, p. B2^v.

With inward ei'ne then on the matter looke,
Foresee the Authors care, and little ease
T'invent, t'imprint, and publish for delight,
And for reward but craves your good insight.

Tous les poèmes des pages introductives ont en commun d'œuvrer à la gloire de Peacham et d'attirer l'attention du lecteur sur ses qualités artistiques. Puisant dans la mythologie, Thomas Hardingus assimile Peacham à Jupiter et Thomas Heywood compare le génie créateur de Peacham à la force de Diomède. Hannibal Ursinus Neapolitanus met en parallèle la composition du recueil et l'art du tissage en citant le mythe de Minerve et d'Arachné. N. M. Fortnaius souligne également que le recueil a un lien direct avec les dieux desquels Peacham tire son « scavoir » :

PEACHAM, ce beau devis est ton choix, et ta Muse ;
Les points Hebreux, le traicts dont le MEMPHITIQUE use,
Ains Diue mesme, et le Ciel, t'apprend ce stile vieux
Que tu peux bien nommer, la MINERVE BRETONNE ;
Car par dessus la Grecque, on luy doit Couronne ;
Si le filer n'est plus, que le scavoir de Dieux¹.

Grâce aux panégyriques, l'histoire retiendra le nom de Henry Peacham comme auteur de *Minerva Britanna* et poète de génie.

L'ajout des panégyriques au début du recueil s'inscrit dans une pratique tout à fait conventionnelle. Pour autant, lorsque l'on s'intéresse aux signataires, on voit apparaître de possibles incertitudes quant à leur identité. En règle générale, les poèmes élogieux sont composés par des amis de l'auteur, parfois des auteurs reconnus², mais aussi par des figures dont l'identité est plus difficile, voire impossible, à vérifier surtout lorsqu'elles se cachent derrière des initiales ou des pseudonymes³. Compte-tenu de ces pratiques, Franklin Williams

¹ *Ibidem*.

² À propos de l'identité des auteurs des poèmes élogieux en général, Williams note : « Habitual writers of commendatory verses were, as one might suspect, mainly literary professionals. With the curious exceptions of Sidney and Shakespeare, all the chief poets (including Spenser and Milton) wrote puffs ». Franklin B. Williams Jr., *Commendatory Verses : The Rise of the Art of Puffing*, op. cit., p. 6.

³ « Besides men of letters, puff writers include forgotten people and many who either do not sign names or mask themselves under initials and pseudonyms. Of the hundreds of initials, the great majority cannot be identified with assurance. Besides genuine pseudonyms—whatever that means—various fictitious names are attached to facetious poems by authors or their friends ». *Ibidem*.

appelle à la prudence lorsqu'il s'agit d'identifier les auteurs qui signent les panégyriques¹. Dans quelle mesure peut-on considérer que derrière les signatures se cachent bien les véritables personnes qui portent ces noms ?

Parmi les huit poèmes des pages introductives du recueil, trois sont attribués à des contemporains de Peacham et sont probablement écrits de leur main : il s'agit des poèmes de Thomas Hardingus, de Thomas Heywood et de William Segar. Thomas Hardingus pourrait être Thomas Harding, enseignant à la Westminster School entre 1610 et 1622². « Tho : Heywood » pourrait renvoyer au dramaturge Thomas Heywood, mais aussi un certain « Thomas Heywarde », enseignant à Cambridge, comme le note Margaret Pitman³. William Segar (1554-1633), portraitiste officiel sous Élisabeth, était, pour sa part, le principal roi d'armes de la jarretière (*Garter King of Arms*) sous Jacques I^{er}.

Quant aux autres auteurs – Hannibal Ursinus Neapolitanus, Giovanni Battista Casella, N. M. Fortnaius et E. S. –, nos recherches n'ont pas permis d'établir leur identité avec certitude et ont également révélé l'impossibilité d'attribuer certains de ces poèmes à leurs signataires. Le nom d'« Hannibal Ursinus Neapolitanus » pourrait faire référence à Annibale Orsini, membre de l'une des familles princières les plus influentes de l'Italie médiévale et de la Renaissance. Un indice dans ce sens pourrait être l'ajout du surnom « Neapolitanus », terme latin qui renvoie aux terres autour de Naples et qui sont appelées « ager neapolitanus ». Le fief de la famille Orsini était justement le royaume de Naples. Ce que l'on sait d'Annibale, c'est qu'il était le frère de Gian Giordano Orsini, mort en 1517⁴, il est donc impossible qu'il soit l'auteur des vers qui lui sont attribués.

¹ « Such mystifications are at times plausible enough to allay suspicion ». *Ibidem*. Franklin Williams ajoute plus loin : « A fraction of commendatory poems—quite apart from jokes and mystifications—may have been faked or ghost-written, but at this distance proof is hard to come by ». *Ibidem*, p. 9.

² Margaret C. Pitman, *Studies in the works of Henry Peacham*, op. cit., p. 36.

³ *Ibidem*, pp. 36-37.

⁴ Christine Shaw, *The political role of the Orsini family from Sixtus IV to Clement VII : Barons and factions in the Papal States*, Rome, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2007, p. 220.

De la même façon, Giovanni Batista Casella, auteur du poème intitulé « *Sopra la Minerva Britanna del Sigr : Henrico Peachamo* », pourrait renvoyer au nom du chef des conjurés qui tentèrent d'assassiner Leone Strozzi¹ en 1551.

Si contrefaçon des noms des signataires il y a, elle peut être le fait de Peacham lui-même, ou celui de ses amis qui auraient pris des noms d'emprunt faisant référence à des grandes figures de l'histoire italienne notamment. Cela peut être le cas particulièrement dans les poèmes en français et en italien, langues que Peacham comprenait mais qu'il ne maîtrisait pas suffisamment, semble-t-il, pour en user avec aisance à l'écrit².

Si l'hypothèse de l'utilisation volontairement trompeuse des noms des auteurs des panégyriques est juste, comment expliquer ce choix ? Un début de réponse peut apparaître lorsque l'on considère le poème attribué à la déesse Minerve elle-même et celui signé des initiales « E. S. ».

Le premier panégyrique décrit la naissance de Minerve, la Muse de l'émblémiste. Le poème est structuré en deux huitains qui retracent la généalogie de la déesse, mais aussi celle de *Minerva Britanna* :

AD D. HENRICUM PEACHAMUM DE SUA MINERVA.

Prodiit ex cerebro *IOVIS*, alma *MINERVA* profundo ;
Ut quondam cecinit *PINDARUS* ore fluens.
Prodiit ast ictu *VULCANI* emissa securi :
Dum caput *ÆGIOCHI* percutit ille *IOVIS*.
Prodiit e cœlo *RHODIIS* dum depluit aurum,
Aureus est in quo nata *MINERVA* dies ;
Prodiit et cataphracta : caput bene casside tecta,
Ægide tuta sua, cuspide tuta sua.

Fabulæ applicatio.

Est *PEACHAME*, *IOVIS* cerebrum tibi, prodiit illinc
Hic liber, ingenii vera *MINERVA* tui.

¹ « Le chef des bandits, Gian-Battista Casella, dit Corso, délivré par lui [Leone Strozzi] des fers de Dragut, avait été longtemps son confident. Exaspéré d'une pareille trahison, le prieur de Capoue le fit arrêter à terre et jeter tout garrotté sur la Batardelle ». Charles de la Roncière, *Histoire de la marine française*, vol. 3, Paris, Plon, 1906, pp. 475-476.

² Pitman note ainsi : « [Peacham] seems to have understood Dutch and French, but it is unlikely that he had more than a nodding acquaintance with Italian ». Margaret C. Pitman, *Studies in the works of Henry Peacham*, op. cit., p. 222.

Singula sunt in eo quamvis extempore nata,
VULCANI liber hic totus habebat opem,
 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 satis¹.

Le premier huitain présente le mythe de la naissance de Minerve, tandis que le deuxième transpose le mythe à Peacham lui-même (*Fabulae applicatio*). Les deux strophes, mises en regard, présentent Peacham comme artiste aux pouvoirs divins, puisqu'en mettant son œuvre au monde, il est comme Jupiter qui a donné naissance à Minerve, sortie tout droit de sa tête. Peacham apparaît donc comme créateur de génie qui a sa place au panthéon des dieux grecs.

Un autre panégyrique dont l'identité de l'auteur fait débat est celui signé des initiales « E. S. ». Francis Waldron pense que derrière ces initiales se cache Edmund Spenser². Pourtant, lorsque le recueil de Peacham est publié en 1612, Spenser est mort depuis treize ans et ne peut donc en aucun cas être l'auteur de ces deux strophes, c'est pourquoi Young pense plutôt que le poème a été composé par Peacham lui-même³.

Si l'hypothèse de Young est exacte, elle suggère que Peacham imite consciemment le style spensérien et joue avec les initiales du grand poète élisabéthain pour donner à croire que ce dernier lui adresse des compliments mérités. L'effet de cette supercherie est double : elle flatte le génie de Peacham tout en conférant une légitimité poétique au recueil d'emblèmes, nimbé de l'autorité de Spenser.

L'hypothèse que Peacham puisse être l'auteur du poème semble d'autant plus plausible que les vers mentionnent Pallas, autrement dit, Minerve :

¹ « Peacham, Jove's brain is yours, this book issued from it, / The true MINERVA of your own talent, / [...] From the pole, up there, Peacham, gold will rain upon you / Right now and golden centuries will be yours. / She is armed with a helmet, a shield and a spear, MINERVA BRITANNA, / And against Momus she is sufficiently protected ». Nous empruntons la traduction de la deuxième strophe à Jean-Jacques Chardin dans : *The Emblem and Authenticity*, op. cit., p. 648.

² Waldron conclut ainsi son analyse : « The insertion of this Vision, merely on account of the signature, may be thought an act of Supererogation ; but, in one who has that veneration for Spenser which I profess to have, and who would rescue the smallest fragment of his writing from oblivion, it is no more than duty ». Francis Godolphin Waldron, « Dispersed poems by Spenser », in *The literary museum or a Selection of scarce old tracts*, Londres, 1792, p. 10.

³ Alan R. Young, *Henry Peacham*, op. cit., p. 37.

Me thought I saw in dead of silent night
 A goodly Citie all to cinders turned,
 Upon whose ruines sate a Nympe in white,
 Rending her haire of wieri gold, who mourned
 Or for the fall of that faire Citie burned,
 Or some deare Love, whose death so made her sad :
 That since no joye in worldly thing she had.

This was that *GENIUS* of that auntient *TROY*,
 In her owne ashes buried long agoe :
 So griev'd to see that *BRITAINE* should enjoy
 Her *PALLAS*, whom she held and honour'd so :
 And now no little memorie could show
 To eternize her, since she did infuse,
 Her Enthean soule, into this English Muse¹.

La voix poétique décrit une vision apocalyptique où une Nympe, tout de blanc vêtue, se promène dans une ville en ruines, identifiée comme la cité de Troie. Le personnage féminin est la figure du génie antique qui s'est réincarné en Pallas/Minerve, Muse du poète.

Les deux poèmes étudiés ci-dessus, dont Peacham est probablement l'auteur, montrent que Peacham joue à endosser l'identité poétique d'un autre, stratégie qui s'apparente à ce que Caillois décrit comme la *mimicry*. Par ailleurs, en mettant sur le même plan des auteurs fictifs et des auteurs réels dans les pages introductives du recueil, Peacham s'immisce subrepticement dans les panégyriques et assure ainsi sa propre promotion.

On retrouve également des confusions ludiques dans le poème de Giovanni Battista Casella. Le panégyrique fait l'éloge de la verve poétique de Peacham et s'achève sur la mention de la mère de l'auteur :

Dal capo di PEACHAMO,
 Lieto discopro al mondo
 Quel che cotanto bramo,
 Che quegli uscì d'ANNA
 Questi produce MINERVA BRITANNA².

La mère de Peacham s'appelait effectivement Anne³. Il semblerait toutefois que le poète italien joue ici sur la confusion entre « Anne », prénom de la mère de l'émblémiste, et « Anne »,

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. B4.

² *Ibidem*, p. B2^v. « De la tête de Peacham, / Heureux je révèle au monde / Celui que je convoite tellement ; Celui qui sort d'Anna / Celui-là produit *Minerva Britanna* ». Traduction personnelle.

³ Margaret C. Pitman, *Studies in the works of Henry Peacham*, op. cit., p. 19.

l'épouse du roi Jacques. En effet, dans la troisième strophe, Casella mentionne « La Britanna Giunone » qu'il identifie dans une note marginale comme étant « Anna Regina ». Casella suggère donc que Peacham a été enfanté par Junon, autrement dit par la reine Anne elle-même. Le poème de Casella fait par ailleurs écho à l'emblème *In Anna regnantium arbor* (13) dans lequel l'emblémiste demande implicitement le soutien de la reine, sa mère de substitution.

Le jeu avec les identités a donc pour objectif d'insister sur le talent artistique de Peacham. Dans le même ordre d'idées, il n'est pas anodin que Peacham ait choisi d'inclure dans les panégyriques un poème en français et un en italien. Il souligne par là que son génie dépasse les frontières, comme le note Thomas Heywood (« Thy champion too, whose Artes are fam'd as farre/ As was Tydides for his deedes of warre¹ »). La présence des deux langues fait également écho à l'adresse au lecteur dans laquelle Peacham revendique le même esprit que les Italiens et les Français :

For except the collections of Master Whitney, and the translations of some one or two else beside, I know not an *Englishman* in our age, that hath published any worke of this kind : they being (I doubt not) as ingenious, and happy in their invention, as the best French or Italian of them all. Hence perhaps they terme us *Tramontani Sempii*, Simple and of dull conceipt, when the fault is neither in the Climate, nor as they would have it, in the constitution of our bodies, but truely in the cold & frozen respect of Learning, and artes, generally amongst us : comming far shorte of them in the just valewing of well deserving qualities².

Ainsi, si même les Français et les Italiens reconnaissent le talent de Peacham dans les panégyriques, c'est bien que les Anglais – et Peacham principalement – leur sont au moins égaux, si ce n'est supérieurs.

Les panégyriques révèlent que Peacham n'hésite pas à endosser des identités diverses et témoignent du plaisir que prend l'auteur à jouer avec ses lecteurs et à brouiller les pistes, pour les impressionner d'autant plus en dévoilant ses nombreux talents.

3.2. *La paternité royale du recueil d'emblèmes*

Le jeu de travestissement de l'auteur prend des allures subversives lorsque Peacham estompe volontairement les frontières entre le prince Henri, ou même entre le roi Jacques, et lui-même. Le premier exemple de confusion ludique et subversive apparaît dans l'épigramme

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. B3.

² *Ibidem*, p. A3.

de l'auteur située sur la page opposée à l'adresse au prince Henri (Figure 151). La *pictura* est une variation de la devise héraldique d'Henri, prince de Galles, qui présente trois plumes d'autruche placées à l'intérieur d'une couronne ainsi qu'un phylactère portant le *motto* « Ich Dien » – Je sers¹. Peacham apporte une traduction latine à la devise allemande, « Ich Dien. i. (*Germanicé*), Servio », et choisit par ailleurs d'inscrire l'armoirie du prince (le soleil éclatant et la devise H. P.) dans un cadre où s'entremêlent des roses et des chardons, symboles de l'Angleterre et de l'Écosse. Si l'on considère seulement la *pictura*, le lecteur n'a aucun doute qu'il s'agit là des armoiries du prince de Galles.

Pour autant, l'inscription « Epigramma Authoris », placée sous la gravure, invite à relire la *pictura* non plus comme la devise héraldique du prince, mais bien comme celle de Peacham. L'émblémiste use en effet de la similarité permise par les initiales « H. P. » pour s'approprier l'armoirie princière : « H. P. » peut dès lors être lu comme « Henry Peacham », et non comme « Henricus Princeps ». Cette récupération suggère par ailleurs un rapprochement entre les devoirs du prince et ceux de l'émblémiste : si Henri est appelé à chasser ses ennemis et à protéger le royaume par son rayonnement politique et moral², de la même façon Peacham œuvre à la gloire du royaume par ses emblèmes qui doivent éclairer et revitaliser l'esprit anglais.

¹ « The badge of the eldest son of the Sovereign, as such, and not as Prince of Wales, is the plume of three ostrich feathers, enfiled with the circlet from his coronet ». Arthur Charles Fox-Davies, *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*, op. cit., p. 330. L'origine de ces armoiries semble remonter à Édouard Plantagenêt, fils aîné d'Édouard III d'Angleterre. Pour plus de précisions sur l'origine des armoiries ainsi que leur utilisation héraldique, voir : *Ibidem*, pp. 334-336.

² Voir à ce sujet notre développement dans le chapitre 1 de la première partie de notre thèse et notamment notre analyse de l'emblème *Par Achillis, Puer une vinctes* (17) et de la frise qui surplombe le panégyrique de Peacham au prince Henri dans les pages introductives du recueil.



Figure 151 *Epigramma Authoris*, Henry Peacham, *Minerva Britanna*, p. A1^v

L'*Epigramma Authoris*, située sur la page opposée à l'adresse au prince, semble fonctionner comme un clin d'œil adressé à Henri afin que celui-ci apprécie le talent et la verve de Peacham, mais aussi pour qu'il reconnaisse en l'emblémiste son double.

Par ailleurs, en se présentant comme l'égal d'Henri, Peacham n'hésite pas à donner des leçons au jeune prince en mettant à profit l'obéissance « paradoxale »¹ associée au *motto* princier « Ich Dien ». Il compose en effet une anagramme pour montrer sa soumission absolue au prince : « Ich Dien » devient ainsi « Hic, inde » : « Se dicit Servum modo patre superflite

¹ Michael Bath, *Speaking pictures*, op. cit., p. 99.

Princeps, / Primus at Imperio Servus (b) HIC, INDE regit¹ ». Henri doit obéissance à son père, tout comme Peacham doit obéissance au prince. Cette soumission est cependant immédiatement nuancée par une référence marginale au verset biblique de l'Épître aux Éphésiens 4 : 1 : « Je vous exhorte donc, moi, le prisonnier dans le Seigneur, à marcher d'une manière digne de la vocation qui vous a été adressée² ». Peacham, l'humble serviteur, prend à son compte la maxime biblique et s'adresse directement à Henri auquel il conseille d'être à la hauteur de la charge royale qui lui incombera après la mort de son père. Ce faisant, Peacham renverse la hiérarchie affichée et se pose en tuteur, et même en père de substitution du jeune Henri. Par la confusion des identités, Peacham se cache subrepticement derrière l'identité d'Henri, mais aussi derrière celle du roi.

Dans l'adresse au prince, par un habile effet de rhétorique, Peacham donne à entendre que le roi Jacques est l'auteur de ses emblèmes :

Howsoever the world shall esteeme them [mine Emblemes] in regard of their rude and homely attire, for the most part they are Roially discended, and repaire into your owne bosome (farre from the reach of Envie) for their protection. For in truth they are of right youre owne, and no other then the substance of those divine instructions, his Maiestie your royall father præscribed unto you³.

Peacham place son recueil sous l'autorité du roi Jacques et sous-entend que la qualité de son œuvre ne peut être mise en doute sans offenser le roi, leur véritable auteur. *Minerva Britanna* apparaît donc d'autant plus légitime pour éduquer le jeune prince que les emblèmes sont présentés comme étant écrits par Jacques. Le jeu de confusion entre Peacham et Henri d'une part, et entre Peacham et le roi d'autre part, a pour but de donner au recueil d'emblèmes l'autorité et la légitimité nécessaires pour faire de *Minerva Britanna* un véritable miroir aux princes, tout aussi efficace que le *Basilikon Doron* de Jacques⁴.

Ces différents exemples de l'utilisation du mode ludique, dans les panégyriques ou dans la devise héraldique du prince, démontrent bien que le jeu chez Peacham n'est pas désintéressé mais qu'il est mis au service de la glorification du poète et de la revanche qu'il prend sur les

¹ « Le prince qui vient après son père n'est rien qu'un serviteur, / Premier serviteur de l'État, il règne ici ». Traduction de Jean-Jacques Chardin.

² Dans la Vulgate, le verset est : « obsecro itaque vos ego vinctus in Domino ut digne ambuletis vocatione qua vocati estis ».

³ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, op. cit., p. A2.

⁴ Voir notre développement à ce sujet dans le premier chapitre de notre thèse.

puissants par l'écriture. Cette utilité du jeu devient encore plus évidente lorsque l'on s'intéresse aux anagrammes, point culminant du mode ludique dans le recueil.

3.3. « *Alchemy of wit*¹ », anagrammes et jeux avec le langage

La quête de pouvoir et de légitimité de l'artiste dans *Minerva Britannia* passe également par le jeu avec les mots et nous souhaitons montrer comment les anagrammes contribuent au désir de l'émblémiste de montrer sa supériorité par l'écriture.

Toutes les anagrammes du recueil (Tableau 2), à l'exception de « Ich Dien » / « Hic, Inde », sont des anagrammes composées à partir des noms ou des titres des dédicataires et dont l'objet est de faire leur éloge. Outre les anagrammes panégyriques, on trouve également une anagramme formée à partir du nom latinisé de l'auteur « Hinc super haec Musa »².

Composer des anagrammes consiste à combiner les lettres d'un mot pour en produire un autre. Dans ses *Remains concerning Britain* (1605), Camden résume la méthode de composition :

The only Quintessence that hitherto Alchimy of wit coulde draw out of names, is *Anagrammatisme*, or *Metaagrammatisme*, a dissolution of a Name truly written into his Letters, as his Elements, and a new connection of it by artificial transposition, without addition, subtraction, or change of any letter into different words, making some perfect sense appliable to the person named.

The precise in this practice strictly observing all the partes of this definition, are only bold with H. either in omitting or retaining it, for that it cannot challenge the right of a letter. But the licentiats somewhat licentiously lest they should prejudice poeticall libertie, will pardon themselves for doubling or rejecting a letter, if the sence fall aptly, and thinke it no injury to use E for Æ, V for W, S for Z, and C for K, and contrariwise³.

Sur les dix-sept anagrammes, dix sont signalées comme étant des compositions originales de l'auteur (« Anagramma authoris »), et sept sont empruntées aux *Remains concerning Britain* de Camden (1605), on peut donc supposer que Peacham suit les règles énoncées par Camden.

¹ William Camden, *Remains concerning Britain*, op. cit., p. 182.

² En 1641, Peacham publie son *Dialogue between the Crosse in Cheap and Charing Crosse*, sous le pseudonyme Ryhen Pameach, anagramme composée à partir de son nom.

³ *Ibidem*, p. 182.

Tableau 2 Liste des anagrammes dans *Minerva Britannia*

Page	Nom	« Anagramma authoris »	Anagrammes de Camden	Traduction
A1 ^v	Ich Dien	Hic, Inde		
13	Anna Britannorum Regina		In ANNA regnantium arbor. ¹	« In Anna [is] a tree of Kings ² ».
14	Elisabetha Steuarta.		Has Artes beata velit. ³	« Que la bienheureuse ait le désir de ces arts ⁴ ».
15	Henricus IV Galliarum Rex.		In Herum exurgis Ravillac. ⁵	« From these Ravillac rises up ⁶ ».
17	Henricvs V Valliae Princeps.	Par Achillis, Puer vne vinces.		« Toi, enfant unique, tu vaincras comme Achille ».
19	Robertvs Caecilivs.	Is coelebs, Vrit cura.		« Ce célibataire, la sollicitude le consume ».
20	Henricvs Hovvardvs Comes Northamptoniensis.	Pius, Castus huic mentis honor, mere honorandus.		« Pieux, chaste, à lui l'honneur de l'intelligence, il est simplement honorable ».
35	Thomas Chalonerus.	Est hac almus honor.		« Thus honor is refreshed ⁷ ».
42	Edmund Ashfield.	I fledd unshamed.		-
74	Iohannes Doulandus.	Annos ludendo hausit. ⁸		« I used up my tears in playing ⁹ ».
92	Mabella Colarde.	Bella, alma corde.		« Belle âme pour mon cœur »

¹ *Ibidem*, p. 442.

² Traduction empruntée à Allison L. Steenson dans : *The Hawthornden manuscript of William Fowler and the Jacobean court 1603-1612*, New York, Routledge, 2020.

³ William Camden, *Remains concerning Britain*, *op. cit.*, p. 442.

⁴ Toutes les traductions françaises des anagrammes sont faites par Jean-Jacques Chardin.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Traduction empruntée à Marcel Danesi dans : *An anthropology of puzzles : the role of puzzles in the origins and evolution of mind and culture*, Londres ; New York, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 56.

⁷ Traduction empruntée à Mason Tung dans : *From Personifications to Emblems : A Study of Peacham's Use of Ripa's Iconologia in Minerva Britannia*, *op. cit.*, p. 117.

⁸ Anagramme empruntée à Camden en réalité, bien que dans *The Compleat Gentleman*, Peacham continue de revendiquer la paternité de cette anagramme : « Of my good friend Master Doctor Dowland, in regard he had slipt many opportunities in advancing his fortunes and a rare Lutenist as any of our Nation, beside one of our greatest Masters of Musicke for composing : I have him an Embleme with this ; IOHANNES DOVLANDVS. *Annos ludendo hausit* ». Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, *op. cit.*, p. 233.

⁹ Traduction tirée de l'ouvrage de Don Gifford et Robert J. Seidman : *Ulysses annotated : notes for James Joyce's Ulysses*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 560.

Page	Nom	« Anagramma authoris »	Anagrammes de Camden	Traduction
125	Thomas Ridgewaie.		Mihi gravato Deus. ¹	« Let God lay the burden on me ² ».
130	Iesous.		Σὺ ἡ οἷς ³	« Thou art that sheep ».
166	Nicolas VWhite.	In vos hic valet.		« Il est vigoureux pour vous ».
175	Anna Dudleia		e l'nuda Diana ⁴	« She is the unadorned Diana ⁵ »
177	Henricus Peachamus.	[Anagramma Nominis Authoris] Hinc super haec Musa.		« D'ici, ma Muse apparaît au-dessus ».

Recomposer un mot à partir des lettres d'un vocable existant n'est cependant pas qu'un passe-temps ludique. La pratique remonte aux temps de Moïse lorsqu'il était courant pour les hommes de chercher à déchiffrer les sens qui se cachaient dans les noms dans un but divinatoire. On considérait en effet que l'on pouvait révéler la bonne ou mauvaise fortune d'une personne en réarrangeant les lettres de son nom⁶. La composition des anagrammes s'apparentait alors à l'onomancie et ceux qui en maîtrisaient les codes étaient considérés comme de véritables devins⁷.

Les anagrammes ont toujours pour les Humanistes un attrait mystique⁸. Dans *Minerva Britanna*, deux anagrammes, toutes deux empruntées à Camden, témoignent de cette tradition

¹ William Camden, *Remains concerning Britain*, op. cit., p. 442.

² Traduction empruntée à James Fairbairn dans : *Book of Crests of the Families of Great Britain and Ireland*, éd. T. C. & E. C. Jack, Michigan, 1905, vol. 1, p. 49

³ Peacham emprunte l'anagramme à Camden : « And that Greek [anagram], which is most excellent, of the sacred name of our sweet Saviour Jesus, according to that of the 53 of Es. "He is brought as a sheep to the slaughter", thus : Ἰησοῦς. Σὺ ἡ οἷς. that is, Thou art that sheep ». *Ibidem*, p. 185.

⁴ *Ibidem*. Chez Camden, l'anagramme est : *È' la nuda Diana*, plus correcte du point grammatical puisqu'il n'y a pas d'élision en italien avant une consonne. Dans son *Compleat Gentleman*, Peacham corrigea l'erreur et donna l'anagramme telle qu'elle apparaissait chez Camden. Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, op. cit., p. 233.

⁵ Traduction empruntée à Judith Dundas, *Imitation and originality in Peacham's emblems*, op. cit., p. 117.

⁶ Marcel Danesi, *An anthropology of puzzles : the role of puzzles in the origins and evolution of mind and culture*, op. cit., p. 54.

⁷ « Soothsayer status was often earned by those who showed that they possessed a deep knowledge of anagrams, especially those who knew how to foretell the fates of individuals through the anagrams of their names ». *Ibidem*, p. 56.

⁸ Camden compare le caractère mystique des anagrammes à la cabale : « [...] Names are divine notes, and divine notes do notifie future events ; so that events consequently must lurk in names, which only can be pryed into by this mystery. Affirming that each man's fortune is written in his Name, as Astrologians say all things are written

de l'art divinatoire. La première est *In herum exurgis Ravillac* (« Par cela, Ravillac s'élève »), composée à partir de « Henricus IV Galliarum Rex » et fait allusion à l'assassinat d'Henri IV en 1610 par François Ravaillac, catholique fanatique (*Auspice cælo*, 15). Le nom de l'assassin du roi figurait ainsi dans l'anagramme composée à partir du nom d'Henri IV. De la même façon, l'anagramme composée à partir du nom de Jésus en hébreux annonce la façon dont il est mort, à savoir, sacrifié comme un agneau : « Ἰησοῦς. Σὺ ἦ οἷς. Thou art that sheepe » (*Ad Iesum Christum opt. Max.*, 130).

Les anagrammes divinatoires n'avaient pas seulement pour objet d'annoncer la mort de quelqu'un, mais aussi de prédire sa réussite. Sous les Stuarts, les anagrammes ont été surtout utilisées pour asseoir la légitimité de la nouvelle dynastie en prouvant que son origine remontait aux temps mythiques d'Arthur¹. Dans le même sens, Peacham utilise des anagrammes prophétiques pour prédire un grand avenir à Henri. L'anagramme du prince (« Henricus VValiae Princeps ») est « Par Achillis, Puer vne vinctes » (17). Peacham fait d'Henri l'égal d'Achille, le héros légendaire de la guerre de Troie, et le prédestine à une vie illustre. L'anagramme fait écho à l'épigramme de l'emblème où le jeune prince est également comparé à Alexandre le Grand, autre grand héros militaire :

Thus, thus young Henry, like Macedo's sonne,
Ought'st thou in armes before thy people shine.
A prodigie for foes to gaze upon,
But still a glorious Load-starre unto thine :
Or second Phœbus whose all piercing ray,
Shall cheare our heartes, and chase our feares away².

La composition des anagrammes à partir des noms établit un lien étroit non seulement avec la destinée, mais également avec les qualités morales de la personne dont le nom est recomposé pour révéler ses vertus. Thomas Chaloner, homme d'État et poète, est ainsi loué

in Heaven, if a man could read them ; they exemplifie out of the Rabbins, they quote dreaming Artemidorus, with other allegations, they urge particular experiments, and so enforce the matter with strong words and weak proofs, that some credulous young men, hovering between hope and fear, might easily be carried away by them into the forbidden superstition of Onomantia, or South-saying by names ». *Remains concerning Britain, op. cit.*, pp. 182-183.

¹ Deux anagrammes se détachent surtout dans ce contexte, formées à partir du nom des héritiers du roi Jacques, Henri et Charles. Pour Henri, à partir de « HENRICVS FRIDERICVS STEVARTVS », on forma « ARTHVRI IN SEDE FVTVRVVS CRESCIS » et à partir de « Charles Iames Stuart », « Claimes Arthur's Seat ». Voir à ce sujet l'ouvrage de Graham Parry, *The Golden Age Restor'd : The Culture of the Stuart Court, 1603-42, op. cit.*, pp. 64-65.

² Voir notre analyse de cet emblème dans le premier chapitre de la première partie de notre thèse.

pour son grand honneur (« Est hac almus honor ») et la chasteté d'Anne Dudley, dame d'honneur et amie proche d'Élisabeth, est comparée à celle de la déesse Diane (« e l'nuda Diana »). Les anagrammes révèlent donc que la vertu ou le vice sont inscrits dans le nom que l'on porte.

Dans *Minerva Britanna*, les anagrammes sont ainsi utilisées en premier lieu pour faire l'éloge des dédicataires et espérer ainsi leur protection. Mais, par l'effort de composition et l'érudition qu'elles requièrent, les anagrammes vantent autant les mérites de potentiels mécènes que les talents de leur auteur. Comme le prouvent les ratures du manuscrit de 1604, notamment sur l'anagramme du prince Henri (Figure 152), le jeu avec les lettres n'était pas toujours aisé.

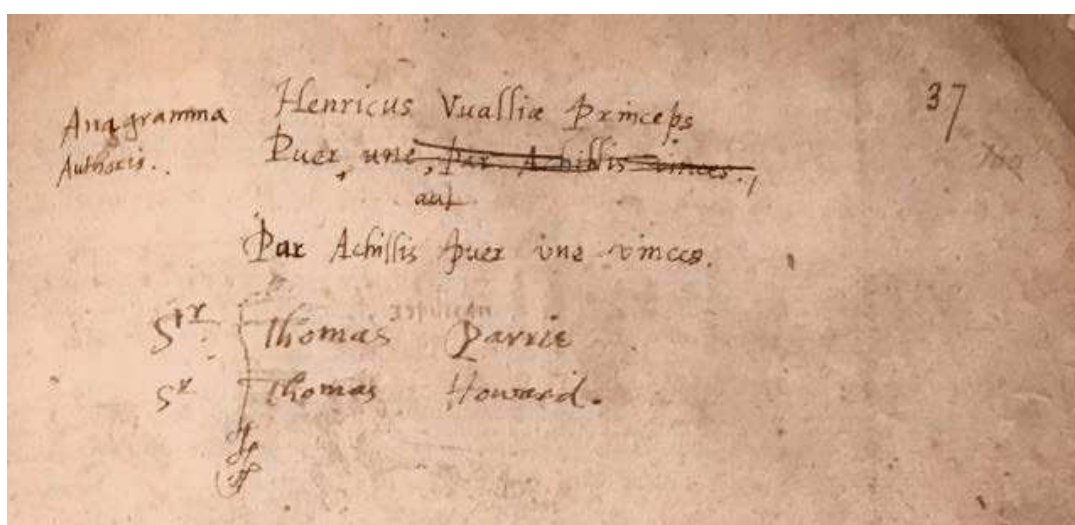


Figure 152 « Anagramma authoris », MS Harleian, 1604, p. 36

Composer des anagrammes requiert en effet de grandes compétences et les auteurs rivalisent d'ingéniosité pour proposer les meilleures formules à partir d'un même nom. Les anagrammes constituent en cela la forme « la plus répandue et la plus pure du *ludus*¹ », ainsi que le souligne Roger Caillois. Au même titre que les rébus, la transposition des noms en anagrammes est une forme de divertissement intellectuel qui « baigne dans une ambiance de concours » et relève de l'*agôn*. Jouer avec le langage est donc avant tout une pratique ludique

¹ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, op. cit., chap. II « Classification des jeux », p. 57. Le *ludus*, le contraire de *paidia* (divertissement fondé sur l'improvisation et l'insouciance), désigne les jeux qui obéissent à des règles et qui témoignent du « goût de la difficulté gratuite ». *Ibidem*, p. 52.

et récréative dont l'une des fonctions est d'exercer l'esprit de leur créateur¹. Dans *Minerva Britanna*, Peacham compose des anagrammes à partir des noms latinisés mais utilise aussi des noms anglais, exercice plus difficile du fait de la prédominance des consonnes² en langue anglaise. Il parvient néanmoins à relever le défi et compose une anagramme à partir du nom d'Edmund Ashfield : « I fledd unshamed », (*Tanto clarior*, 42).

Rappelons que pour Peacham, la capacité à créer des anagrammes fait partie des attributs du gentilhomme qui veut agrémenter ses discours pour impressionner son auditoire, comme il l'écrit dans son traité *The Compleat Gentleman* (1622) dans lequel il consacre plusieurs pages à cet art dont il offre un échantillon à ses lecteurs pour leur révéler tout son talent à manier les mots³ :

In your discourse be free and affable, giving entertainment in a sweete and liberall manner, and with a cheerefull courtesie, seasoning your talke at the table among grave and serious discourses, with conceits of wit and pleasant invention, as ingenious Epigrammes, Emblemes, Anagrammes, merry tales, witty questions and answers [...]⁴.

Dans *Minerva Britanna*, en signalant dans la marge de ses anagrammes « Anagramma authoris », Peacham attire l'attention de ses dédicataires sur ses compositions pour qu'ils apprécient son talent et sa vivacité d'esprit et lui offrent donc leur amitié, sinon leur protection. Les anagrammes sont la plupart du temps l'initiative de l'auteur lui-même. Mais il arrive également qu'il lui soit demandé d'en produire, comme le raconte Peacham dans *The Compleat Gentleman* : « Being requested by a Noble and Religious Lady, who was sister to the old Lord, De la Ware, to try what her name would afford, it gave me this : IANE WEST. En tua Iesu⁵ ».

¹ Puttenham note au sujet des anagrammes : « When I wrote of these devices, I smiled with myself, thinking that the readers would do so too, and many of them say that such trifles as these might well have been spared, considering the world is full enough of them, and that it is pity men's heads should be fed with such vanities as are to none edification nor instruction, either of moral virtue, or otherwise behooveful for the commonwealth, to whose service (say they) we are all born, and not to fill and replenish a whole world full of idle toys ». George Puttenham, *The art of English poesie*, op. cit., pp. 198-199.

² Camden note à ce propos : « In England I know some, who 40 years since have bestowed some idle hours herein with good success ; albeit our English names, running rough with cragged consonants, are not so smooth and easie for transposition as the French and Italian ». *Remains concerning Britain*, op. cit., p. 185.

³ « You shall have a taste of some of my *Anagrams*, such as they are ». Henry Peacham, *Compleat Gentleman*, op. cit., p. 232.

⁴ *Ibidem*, p. 231.

⁵ *Ibidem*, p. 232.

L'attrait de Peacham pour les anagrammes témoigne également de sa veine humoristique, comme le montre le panégyrique qu'il a composé en honneur de Thomas Coryate, écrit en langue utopique (« The Utopian Tongue ») :

Ny thalonin ythsi Coryate lachmah babowans
O Asiam Europam Americ-werowans
Poph-hinggi Savoya, Hessen, Thetia, Ragonzie
France, Germanien dove Anda-louzie
Not A-rag-on ô Coryate, ô hone vilascar
Einen trunk Od-combe ny Venice Berga-mascar¹.

Cet exemple, précurseur du « Jabberwocky » chez Lewis Carroll, dont le ton est volontairement moqueur, joue sur le sens des toponymes : « Asiam » peut être lu comme « Ass I am » ; « Anda-louzie » signifie aussi bien Andalousie, la région d'Espagne que « And lousy », dont l'un des sens peut être « avoir des poux ». « A-rag-on » renvoie à Aragon en Espagne, mais peut également être « not even wearing a rag ».

L'attrait de Peacham pour les jeux avec les mots rappelle l'ouvrage de Puttenham, *Arte of English Poesie* (1589), dans lequel l'auteur fait des anagrammes, qu'il nomme « Posie transposed », un passe-temps ludique et stimulant :

One other pretty conceit we will impart unto you and then trouble you with no more, and is also borrowed primitively of the poet, or courtly maker. We may term him the posy transposed, or in one word a transpose, a thing, if it be done for pastime and exercise of the wit without superstition, commendable enough and a meet study for ladies, neither bringing them any great gain nor any great loss unless it be of idle time. They that use it for pleasure is to breed one word out of another, not altering any letter nor the number of them, but only transposing of the same, whereupon many times is produced some grateful news or matter to them, for whose pleasure and service it was intended. And because there is much difficulty in it, and altogether standeth upon haphazard, it is counted for a courtly conceit no less than the device [i.e. the emblem and the *impresa*] before remembered².

L'ajout des anagrammes dans *Minerva Britannia* obéit donc à un double objectif : flatter ses dédicataires et faire la promotion du talent de l'auteur à trouver des solutions, même pour les noms les plus difficiles à transposer en anagrammes. La composition des anagrammes souligne donc l'intelligence et l'esprit de leur auteur.

¹ Thomas Coryate, *Coryat's Crudities*, vol. 1, Glasgow, James MacLehose and Sons, 1905, p. 115.

² George Puttenham, *The art of English poesy*, op. cit., p. 196.

Le jeu pratiqué par Peacham n'est donc pas aussi désintéressé qu'il le déclare dans l'adresse au lecteur et c'est par le maniement ludique des identités ou des mots que l'emblémiste réussit à démontrer le magistère de l'artiste sur le potentat.

La supériorité de l'artiste sur son mécène, aussi paradoxal que cela puisse sembler, s'avère pourtant être la condition nécessaire pour obtenir sa protection. Un mécène ne pouvait en effet accorder son soutien qu'à un artiste de génie, capable de le flatter et d'immortaliser son nom. En somme, il semblerait que l'asymétrie inhérente à la culture du mécénat remarquée par Richard Saller¹ ne soit pas seulement sociale, mais également culturelle : si les bienfaiteurs ont les moyens financiers, les poètes ont, quant à eux, la force du verbe. L'idéal de réciprocité entre mécène et artiste révèle donc que si les poètes doivent obéissance à leur protecteur, ce dernier doit reconnaître la supériorité culturelle et donc la place des artistes dans la société.

*
* *

Ce chapitre nous a permis de montrer la relation entre l'artiste et ses mécènes à une époque où les arts et les lettres semblent souffrir d'un manque de reconnaissance. La recherche de protecteur dans *Minerva Britanna* est indissociable de la volonté de l'auteur de s'émanciper par l'écriture de la servitude intrinsèque au système du mécénat. C'est ainsi qu'il réussit à se façonner une *persona* aux facettes multiples qui revendique la supériorité de l'art sur le pouvoir. La mobilité (mobility) tant espérée par l'auteur se fait alors par le discours, à défaut de se faire dans la vie réelle. Le pouvoir qu'a l'art de créer un monde fictif où l'emblémiste se fait l'égal des puissants indique la revanche que prend Peacham, artisan du verbe, sur les détenteurs du pouvoir.

La volonté d'indépendance de l'artiste est également à mettre en lien avec le statut de l'auteur au sein de la culture du mécénat. Peacham semble, en effet, très attaché au titre d'auteur comme le prouvent les nombreuses occurrences du mot « author » dans *Minerva Britanna* : le

¹ Nous redonnons la citation du début du chapitre : « [...] the relationship must be asymmetrical, in the sense that the two parties are of unequal status and offer different kinds of goods and services in the exchange—a quality which sets patronage off from friendship between equals ». Richard Saller, *Personal Patronage under the Early Empire* (1982). Cité dans : Ruurd R. Nauta, *Poetry for patrons : literary communication in the age of Domitian*, op. cit., « Introduction », p. 18.

poème liminaire de la deuxième partie du recueil est intitulé « The Author to his Muse » et l'épilogue porte le titre « The Author's Conclusion ».

Qu'entendait Peacham par le terme « auteur » et pourquoi l'utilise-t-il aussi souvent dans son œuvre ? Au début du XVII^e siècle, être l'auteur d'un livre ne garantit pas l'autorité sur l'ouvrage imprimé, ce qu'on appelle dans la critique d'aujourd'hui l'« auctorialité », (« authorship »¹). À l'époque où *Minerva Britannia* est publié, il n'existe en effet aucune loi pour encadrer le droit des auteurs² en Angleterre. Le premier contrat à spécifier clairement la rémunération d'un auteur date du 27 avril 1667 et a été établi entre Milton et son imprimeur, Samuel Simmons, pour la publication de *Paradise Lost*³. Avant cette date, les retombées financières de la vente d'un livre revenaient exclusivement aux membres de la *Stationer's Company* qui, depuis la charte royale de 1557, avait le monopole sur toute l'industrie du livre en Angleterre.

Dans son traité *The Truth of our Times* (1638), Peacham consacre un chapitre à l'activité littéraire et à son aspect financier, « Of making and publishing Books », dans lequel il s'interroge sur les retombées de l'impression d'un ouvrage pour son auteur⁴. S'il convient que la multiplication des ouvrages publiés est une bonne chose, il regrette que les auteurs ne reçoivent pas la reconnaissance sociale ou financière à laquelle ils ont droit :

But say, thou being a generall Scholler, a Traveller, an excellent Artist in one kind or other, and desirest (not out of a vaine glory *Digito monstrari hic est*) but of a good minde of profitting, and doing good to others, to make the World partaker of thy *Knowledge* if thou bee'st a Scholler ; or thy *Observations*, being a Traveller ; or thy *Experience* or *Invention*, being an Artist ; having spent many yeeres, much money, and a great part of thy life, hoping by thy labours and honest deserving to get a respect in the world, or by thy Dedication the favour and support of some great personage for thy preferment, or a good round summe of a Stationer for thy Coppy, and it must be a choice and rare one too ; (which hee for his owne gaine wil look so) it will hardly by a tenth part countervail thy labour and charge⁵.

¹ Pour une définition détaillée du concept, se référer à l'introduction générale de notre thèse.

² La première loi qui régule le droit des auteurs en Grande Bretagne est le *Copyright Act* de 1710.

³ Stephen B. Dobranski, « Renaissance Authorship : Practice versus Attribution », in *A Companion to Renaissance Poetry*, éd. Catherine Bates, Chichester, John Wiley & Sons, 2018, p. 116.

⁴ « [...] among the learned and wise it is a great question, whether Printing hath done more hurt or good in the World ». Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., p. 30.

⁵ *Ibidem*, pp. 31-32.

Compte-tenu du monopole de la *Stationers' Company* et de la précarité des auteurs, le rôle des mécènes est d'autant plus important qu'il permet aux artistes de subsister sans être contraints de cumuler, comme Peacham, activité littéraire et gagne-pain.

Lorsque Peacham se revendique comme auteur, cela ne signifie donc pas qu'il exerce des droits d'auteur sur son livre, mais plutôt qu'il recherche à attirer l'attention de ses mécènes pour qu'ils remarquent son talent artistique. Peacham montre, en effet, qu'il est capable de composer des vers et de graver des images, comme il le souligne dans l'adresse au prince Henri, à propos de la version manuscrite de 1610 :

It is now two years since I presented unto your Highnes some of [mine Emblemes], then done by me into Latine verse, with their pictures drawen and limned by mine owne hand in their lively colours [...] ¹.

À plusieurs reprises dans le recueil, Peacham rappelle donc au lecteur qu'il lit une œuvre écrite de sa main, et que louanges et faveurs doivent être adressées à l'auteur, « HENRY PEACHAM, Mr. of Artes », dont le nom figure en majuscules sur le frontispice du recueil. La quête d'autonomie de l'emblémiste au sein d'une culture fortement empreinte des codes du mécénat s'achève donc par la promotion de son nom qui restera gravé dans les mémoires des lecteurs comme celui de l'auteur de *Minerva Britanna*.

¹ Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. A2.

CONCLUSION

Dans la présente thèse, notre approche n'a pas été hagiographique et nous n'avons pas cherché à montrer que Peacham est un grand emblémiste. Peacham est un auteur mineur, bien que très prolifique. Dans son ouvrage *La relation critique*, Jean Starobinski estime néanmoins qu'étudier les auteurs considérés comme mineurs permet de mieux rendre compte du fonctionnement de leur époque¹, tandis que les grandes œuvres au contraire, sont le « signe d'un individu qui s'affirme unique et incomparable, geste d'une révolte parfois irréconciliable [...] »². Nous avons donc voulu mettre en évidence le fonctionnement de l'*épistémè* de l'époque à laquelle vivait Peacham et aborder d'une façon nouvelle l'étude du *Minerva Britannia*.

L'objectif principal de notre recherche a été de démontrer que la dialectique du caché et du révélé pouvait être opératoire à plusieurs niveaux dans *Minerva Britannia* et qu'elle permettait d'aborder le recueil de façon plus globale que les études menées jusqu'à présent. Contre le sentiment d'hétérogénéité et de manque d'unité du recueil soulevé par les critiques, nous avons tenté de montrer que la topique du caché et ses dérivés (secret, dissimulation, occultation, mystère etc.), ainsi que la révélation sous-jacente à laquelle appelle le caché, fonctionnent comme une clé herméneutique, annoncée dès le frontispice du recueil.

Le fonctionnement de la dialectique est modulé par les divers rôles qu'endosse l'emblémiste au sein du corpus : tantôt conseiller politique du prince Henri, tantôt précepteur moral, ou encore porte-parole des artistes, Peacham nous est apparu comme un auteur aux facettes multiples dont la voix, parfois discordante, résonne dans tout le recueil, invitant le lecteur à être attentif aux traces énonciatives.

Selon la *persona* adoptée, la dialectique du caché et du révélé ne fonctionne pas tout à fait de la même manière. En tant que conseiller politique d'Henri, Peacham se propose de dévoiler les principales vertus du monarque idéal, celles qui lui permettront de s'assurer l'adhésion et l'amour du peuple. Le rôle de l'emblémiste consiste dès lors à mettre au jour les rouages du pouvoir et à montrer la meilleure forme de gouvernement (Partie I, chapitre 1). L'emblémiste révèle les bienfaits de la dissimulation comme méthode prudente pour un gouvernement dont la principale préoccupation doit être la défense de la paix et du bien public.

¹ « [...] l'œuvre, monde dans le monde, [m'apparaît] comme l'expression microcosmique de l'univers dans lequel elle a pris naissance ». Jean Starobinski, *La relation critique*, Volume II « L'œil vivant », *op. cit.*, p. 19.

² *Ibidem*, p. 25.

Mais, pour que la dissimulation soit légitime, Peacham montre qu'elle doit être le seul monopole du prince, car le secret aux mains des ennemis du roi est dangereux et favorise les complots et les trahisons (Partie I, chapitre 2). Pour résumer, au niveau politique, l'emblémiste se propose de révéler des pratiques dont le prince pourrait ne pas avoir connaissance. Ce faisant, Peacham se présente comme le détenteur d'un savoir qu'il met à disposition d'Henri.

Dans les emblèmes moraux, la dialectique du caché et du révélé concerne plus précisément la relation des hommes au divin : face à l'omniscience de l'œil divin, l'emblémiste prône la transparence du cœur et montre les dérives morales de celui qui cherche à se dissimuler aux yeux de Dieu (Partie II, chapitre 1). Nous avons également montré que le Dieu biblique présenté dans les emblèmes est un Dieu caché qui ne se dévoile que par des symboles et des mystères que le chrétien doit apprendre à déchiffrer (Partie II, chapitre 2). Dans les emblèmes moraux, la dialectique du caché et du révélé semble fonctionner de façon plus complexe encore que dans les emblèmes politiques. L'emblémiste est toujours celui qui révèle des vérités au lecteur, tout en lui apprenant à déchiffrer lui-même le caché. Le décodage des symboles de Dieu, la mise au jour d'intertextes bibliques ou l'interprétation morale des mythes antiques, semblent plaider pour une lecture exégétique des emblèmes moraux. Pour le lecteur, la lecture des emblèmes et la quête du sens caché peut, par certains aspects, s'apparenter à une expérience de type méditatif. En invitant son lecteur à toujours chercher au-delà du visible et à activer sa mémoire, Peacham lui enseigne également une façon de lire le monde et la nature comme réceptacles de signes divins qu'il faut déchiffrer et qui, une fois mis au jour, conduisent à une expérience d'ordre sacré, esthétique, voire poétique (Partie II, chapitre 3).

La dialectique du caché et du révélé dans le recueil n'est donc pas seulement thématique mais concerne plus précisément le fonctionnement même des emblèmes qui reposent sur le cryptage symbolique des images. Le lecteur doit s'attarder sur l'image, la confronter aux autres éléments présents sur la page tout en mobilisant sa culture et le souvenir des textes lus pour pouvoir faire émerger le ou les sens. La quête du sens dans *Minerva Britannia* est par ailleurs complexifiée par l'utilisation que l'auteur fait de ses sources. Peacham s'appuie en effet sur un grand nombre d'intertextes, implicites et explicites, qu'il utilise parfois de manière erratique, et il appartient au lecteur érudit de composer avec toutes ces sources pour construire le sens (Partie III, chapitre 1).

Si les emblèmes de façon générale reposent sur un sens crypté qu'il faut déchiffrer, Peacham met à profit ce fonctionnement particulier pour donner à lire des sens moins conventionnels, voire subversifs, essentiellement de nature politique. Peacham n'hésite en effet pas à délivrer un discours oblique sur le règne de Jacques I^{er} qui, en 1612, ne répond pas aux idéaux de l'emblémiste en matière de gouvernement. En raison du dédicataire principal du recueil, ce discours ne pouvait être délivré directement et requiert la mise en place de plusieurs stratégies énonciatives par l'auteur. En premier lieu, nous avons mis en évidence les choix de l'emblémiste pour attribuer les qualités du monarque idéal moins à Jacques qu'à son fils Henri, présenté comme le véritable héritier de la lignée illustre des Tudors (chapitres 1, partie I). Une autre stratégie adoptée pour délivrer des messages détournés réside dans son utilisation des citations paratextuelles dont Peacham n'hésite pas à tordre le sens afin qu'en les confrontant au reste de l'emblème, elles introduisent une discordance, voire une dissonance. Cette écriture de la marge, similaire à l'écriture centonique, permet à Peacham de dévoiler les excès du roi Jacques qui entrent en contradiction avec les préceptes défendus dans le *Basilikon Doron* (partie III, chapitre 1).

Le discours double n'est pas seulement politique, il concerne également le statut des arts et des lettres qui souffrent, selon l'emblémiste, d'un manque de reconnaissance et de protection de la part des puissants. Si Peacham utilise tous les codes de la littérature du mécénat et semble se placer sous la tutelle de mécènes dont il espère la protection, nous avons démontré qu'une lecture attentive révélait que l'emblémiste revendique subrepticement la supériorité de l'artiste sur le potentat et, ce faisant, il œuvre avant tout à sa propre gloire, plutôt qu'à celle de ses protecteurs (Partie III, chapitre 2).

L'étude de *Minerva Britanna* par le prisme de la dialectique du caché et du révélé, si elle s'est principalement structurée en trois grandes parties (Politique, Religion et Art emblématique), a mis au jour un fonctionnement qui dépasse la division thématique adoptée. Le caché et le révélé fonctionnent en effet selon un enchevêtrement qui diffère selon que l'on se place du côté de l'auteur, du lecteur, ou encore du critique. Les enjeux ne sont par ailleurs pas les mêmes selon la perspective adoptée.

Pour le lecteur, les enjeux sont herméneutiques dans la mesure où la mise en lien des éléments à première vue disparates des emblèmes est au service de l'interprétation et de l'élucidation d'un sens qui n'est pas donné, mais est toujours à construire. Le caché ne peut

donc exister que dans la tension permanente de sa révélation. Un jeu s'instaure entre l'auteur et le lecteur, car à la manière d'un jeu de piste, le lecteur suit les traces énonciatives dans les emblèmes et cherche à combler les informations manquantes. En résumé, le lecteur assure que le caché se dévoile.

Pour l'auteur, les enjeux sont plus complexes : l'emblémiste est celui qui crypte le sens dans les emblèmes, mais, ce faisant, il cherche également à révéler quelque chose à ses lecteurs, que ce soit sur le règne du premier Stuart, sur sa nostalgie de l'âge d'or élisabéthain ou encore sur la condition des artistes.

Le critique qui a à sa disposition les versions manuscrites des emblèmes et qui jouit d'une distance historique, est susceptible d'apporter un éclairage nouveau sur le recueil et révéler des aspects qui, peut-être, n'apparaissaient pas si clairement au lecteur contemporain de *Minerva Britanna*. Par ailleurs, l'approche néo-historiciste a permis d'avoir accès aux multiples facettes que révèle le recueil sur le règne du premier Stuart. *Minerva Britanna* témoigne notamment de l'évolution de la figure de Jacques I^{er} entre 1603 et 1612 et d'une nostalgie pour le règne élisabéthain d'autant plus appuyée dans la version publiée du recueil que Jacques connaît de multiples déboires avec le Parlement et que son fils s'impose de plus en plus aux yeux du public comme héritier légitime de la dynastie des Tudors.

L'analyse attentive des emblèmes nous a également conduit à affiner le positionnement de Peacham dans les débats politiques, théologiques et artistiques, et à dévoiler une personnalité complexe qui porte un regard réaliste, parfois même cynique, sur la société de son temps. Henry Peacham nous apparaît comme un fervent défenseur de la monarchie mais s'oppose aux tendances absolutistes du roi, auquel il reproche son manque de volonté politique. L'auteur place donc tous ses espoirs en Henri qu'il appelle à renouer avec la grandeur et les valeurs chevaleresques du règne élisabéthain.

La dialectique du caché et du révélé constitue donc le pivot structurel de tout le recueil, à la fois ossature thématique et principe d'écriture, qui détermine un mode de lecture en anamorphose, ou « de bon biais¹ », selon la belle métaphore de Montaigne. *Minerva Britanna*

¹ Nous donnons la citation dans laquelle apparaît l'expression, désormais bien connue, de Montaigne : « Ce grand monde, que les uns multiplient encore comme espèces sous un genre, c'est le mirouer, où il nous faut regarder, pour nous cognoistre de bon biais ». Michel de Montaigne, *Les essais*, vol. 1, *op. cit.*, liv. I, chap. LVI, p. 151.

s'inscrit en effet dans la préoccupation de la Renaissance sur l'art du voir indirect, exprimée notamment par Sir Philip Sidney dans son traité de poétique *The Defence of Poesy*, paru à titre posthume en 1595¹. L'auteur résume cet art du voir de façon détournée par l'analogie avec la géométrie et de l'arithmétique : « Now as in geometry the oblique must be known as well as the right, and in arithmetic the odd as well as the even, so in the actions of our life who seeth not the filthiness of evil wanteth a great foil to perceive the beauty of virtue² ». En présentant les vices et les vertus sous forme allégorique et en délivrant des leçons politiques et éthiques par un médium qui se présente comme ludique, les emblèmes du corpus mettent en exergue une technique de lecture que l'on peut qualifier d'anamorphotique. En effet, comme le montre Jurgus Baltrusaitis dans son ouvrage *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (1955)³, l'anamorphose, jeu optique « savant⁴ », occupe une place importante dans les traités de perspective et dans l'œuvre de nombre d'artistes à la Renaissance. Les enjeux de la déformation du monde par la machinerie optique qu'est l'anamorphose sont donc autant scientifiques, esthétiques qu'éthiques. La perspective prend également place dans « un système de connaissance du monde⁵ », comme l'écrit Baltrusaitis. Autrement dit, regarder de biais pour voir droit s'inscrit dans la lecture du monde à la Renaissance.

Ne pas se satisfaire des apparences et toujours chercher un sens au-delà de ce qui est donné à voir en adoptant un certain point de vue relève par ailleurs des préoccupations néoplatoniciennes des Humanistes. Alors que les apparences peuvent être trompeuses, en adoptant la bonne perspective on peut avoir accès à des vérités qui transcendent le contingent. Dans les emblèmes de Peacham, la lecture en anamorphose revient à adopter la perspective allégorique et symbolique pour « redresser » l'image qui, malgré les traits grossiers sur la gravure et la dimension ludique revendiquée par l'auteur dans l'adresse au lecteur, révèle des vérités politiques, morales et poétiques. Par ailleurs, les citations paratextuelles offrent un autre niveau de lecture dès lors que l'on adopte la perspective de la marge pour considérer les

¹ Le traité a semblablement été écrit dans les années 1580.

² *Sidney's The Defence of Poesy and selected Renaissance literary criticism*, éd. Gavin Alexander, Londres, 2004, p. 27.

³ L'ouvrage de Baltrusaitis connut plusieurs rééditions dont celle de 1984 qui change le nom du livre pour devenir *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus – Les perspectives dépravées*. Pour notre propos, nous utilisons l'édition de 1955.

⁴ Jurgus Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Olivier Perrin, 1955, p. 5.

⁵ *Ibidem*.

éléments de l’emblème. Lire les emblèmes revient toujours à les relire et ainsi à mettre au jour les sens qui sont présents de façon oblique. La lecture anamorphotique est donc une lecture qui révèle les figures cachées, les sens multiples, et constitue en cela le principe fondateur des emblèmes mais aussi de l’*épistémè* de la Renaissance.

La distorsion du sens des emblèmes et le redressement qui donne à lire des sens parfois subversifs nous invite à nous pencher sur les intentions de Peacham. La personnalité de l’auteur qui transparaît dans *Minerva Britanna* intrigue et nous interroge sur les motivations qui conduisent à livrer un discours oblique, mais somme toute compréhensible par le lectorat érudit auquel il s’adresse, sur le règne du roi Jacques, sur la crise du mécénat ou encore sur le pouvoir de l’art.

Pour un auteur qui comptait plusieurs personnalités publiques parmi ses plus proches amis et qui espérait rejoindre les cercles proches d’Henri, les critiques formulées dans le recueil, même de façon subreptice, sont un pari risqué. Nous avons tenté d’expliquer cette prise de position par le mode ludique, mais, au regard des sujets sérieux dont traite Peacham (les débats politiques mais aussi le statut des arts et des lettres), une motivation plus profonde semble animer l’auteur, que nous pensons être sa quête de liberté au sein d’une société profondément hiérarchisée et aux codes rigides¹.

Un indice qui pourrait nous orienter vers cette justification apparaît dès l’adresse au prince Henri où Peacham définit l’art des emblèmes : « I dare not discourse at large unto your Highnes, of the manifold Use, Nature, Libertie, and ever esteemed excellencie of this kind of *Poesie* : it being the rarest, and of all others the most ingenious [...] »². Son choix de mots pour caractériser l’art emblématique peut renvoyer à la manière de composer les emblèmes par assemblages divers de sources textuelles et visuelles, mais aussi à la liberté que cet art permet, justement par le cryptage sur lequel il repose.

Son amour pour la liberté, Peacham n’a cessé de l’exprimer dans ses écrits, notamment dans son traité de 1638, *The Truth of Our Times*, où il consacre un chapitre entier à en faire la

¹ Jean-Jacques Chardin remarque à ce propos : « [...] the emblems tend to express the author’s impatience with the ideological discourses at the heart of the culture he inhabits ». Jean-Jacques Chardin, *The Emblem and Authenticity*, *op. cit.*, p. 652.

² Henry Peacham, *Minerva Britanna*, *op. cit.*, p. A2^v.

louange¹. Il revendique en effet la liberté comme condition indispensable pour exprimer son esprit et pour mieux servir son pays :

Who enjoy their liberty, commonly are longer lived than others who want it ; they are more able in wit and judgment, they are more useful to the Common-Wealth, when the rest are but *Umbratiles*, but shadows of men ; they have done the best works either of *wit*, or *expençe* ; they are the fastest & truest friends : lastly, they have beene the fairest presidents of *Piety* and *Goodnesse*.

But you tell me, every man cannot enjoy that condition, but some (yea, the most) must serve, and obey : It is true ; I onely speake of the ingenuous, and those as may, if it please them, be *fabri fati sui*, shape out their owne fortune, yet rather choose a servile condition, before Liberty and Freedom [...]².

Peacham déclare par ailleurs préférer vivre pauvre mais libre plutôt que d'être dépendant des grands du monde :

For mine owne part I affect freedome so much, and I have found such happinesse therein, that I had rather dine even at a three peny Ordinary, where I may be free and merry, then to bee a dumbe tenant for two houres at a Lords table, preferring health and liberty, *bone corporis*, before those of Fortune, and all the wealth the greatest Usurer hath in the world, and will ever say, *O bona libertas pretio, pretiosior omni*³.

Minerva Britanna témoigne de cette revendication d'une liberté d'esprit qui ne souffre pas d'être à la merci des puissants, mais qui s'exprime avec d'autant plus de force que c'est par l'esprit que l'auteur réussira à forger son destin et à vaincre la mort et l'oubli (« Vivitur ingenio cætera mortis erunt »)⁴.

L'auteur est un grand défenseur de la liberté et estime qu'elle est d'autant plus précieuse pour ceux qui, comme lui, ne peuvent compter sur une lignée illustre mais doivent tracer leur propre chemin. La présentation du génie comme moyen de s'élever socialement, ce que Greenblatt appelle *mobility*, va de pair avec un plaidoyer oblique pour la valorisation du mérite

¹ « There is nothing so sweete and agreeable to the nature of Man, next unto his health, as his *liberty* [...] ». Henry Peacham, *The Truth of Our Times*, op. cit., p. 42.

² *Ibidem*, pp. 48-49.

³ *Ibidem*, pp. 52-53. La traduction de la citation latine est : « La liberté inestimable ne voit rien à soi comparable ». Traduction tirée de l'ouvrage : Jean Bodin, *Selected Writings on Philosophy, Religion and Politics*, éd. Paul Lawrence Rose, Genève, Librairie Droz, 1980, p. 26.

⁴ Margaret Pitman note à ce sujet : « It is to Peacham's credit that, having been left to seek his fortune with no equipment but a good education and a taste for Art and Letters, he achieved as much as he did by his own effort and initiative. His own century thought well of him, and without doubt he fully deserves more recognition and respect that is usually accorded to him at the present-day [...] ». Margaret C. Pitman, *Studies in the works of Henry Peacham*, op. cit., p. 280.

comme moyen de s'émanciper des carcans de l'immobilisme idéologique et social de son temps. Plusieurs fois dans son recueil d'emblèmes, Peacham regrette que le mérite soit trop souvent ignoré au profit de l'argent ou de la flatterie. Contre le règne de Midas et de Momos, Peacham oppose le génie de sa Minerve dont l'éloquence et l'esprit l'élèvent intellectuellement, sinon socialement, au-dessus de ses semblables.

Minerva Britanna résonne déjà des préoccupations politiques et religieuses qui innervent les écrits ultérieurs de Peacham où l'auteur prend part aux débats d'une manière beaucoup plus virulente et directe qu'il ne le fait dans ses emblèmes : « [...] in his polemical writings he is bitter, outrageous, and even vulgar¹ », note Harold Paul Levitt. Le changement de ton et la prise de position très marquée, notamment dans la critique des puritains, est également à mettre en rapport avec la période plus trouble des années 1638-1642 qui révèle l'« instinct journalistique » de Peacham au grand jour :

Peacham had a keen journalistic instinct ; in his political writings he manipulated his readers emotionally to edify them in the cultural tradition he revered. As he became more politically aware, this manipulation enabled the journalist to take precedence over the complete gentleman².

Notre étude de *Minerva Britanna* nous invite à conclure, comme Harold Paul Levitt³, que si en apparence Peacham semble adopter une position modérée dans les débats politiques et religieux, à y regarder de plus près, on constate que ses opinions, même si elles sont exprimées de façon détournée, sont plutôt audacieuses et parfois même effrontées.

L'analyse des emblèmes par la dialectique du caché et du révélé a donc permis d'aborder le recueil d'une façon nouvelle, de dévoiler des aspects moins connus de l'auteur⁴, mais aussi de réévaluer la place de *Minerva Britanna* dans l'étude du corpus de Peacham, largement

¹ Harold Paul Levitt, *The political writings of Henry Peacham*, op. cit., p. 1.

² *Ibidem*, p. 4.

³ « This evaluation of Peacham is one-dimensional and superficial. It evolved mainly because Peacham's *Compleat Gentleman* influenced the interpretations of his entire body of work, distorting the whole to conform to the pattern set by its best-known part ». *Ibidem*, p. 6.

⁴ « A balanced picture of Peacham must include [his] darker side ». *Ibidem*, pp. 6-7.

focalisée sur *The Compleat Gentleman* dont l'aura a longtemps occulté la place due à ses emblèmes dans la critique¹.

¹ « [*The Compleat Gentleman*] is familiar to students of the literature and social history of the early seventeenth century, the literary and historical value of his minor works has been overlooked ». Margaret C. Pitman, *Studies in the Works of Henry Peacham*, op. cit., p. 189.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

1. *Ouvrages de Henry Peacham*

Peacham, Henry. *An Aprill Shower shed in abundance of teares, for the death and incomparable losse, of the right noble, truly religious, and Virtuous, Richard Sacvile, Baron of Buckhurst, and Earle of Dorset*. Londres : Edward Allde, 1624.

Peacham, Henry. *Compleat Gentleman* [1622]. Édité par Horace Hart. Oxford : Clarendon Press, 1906.

Peacham, Henry. *Graphice or the most auncient and excellent art of Drawing, and Limming, disposed into three Bookes*. Londres : W. S. pour John Browne, 1612.

Peacham, Henry. *Minerva Britanna*. Londres : Walter Dight, 1612.

Peacham, Henry. *Minerva Britanna* [1612]. Édité par John Horden. Londres : Scholar Press, 1969.

Peacham, Henry. *Minerva Britanna* [1612]. Édité par Josephine McCarthy. Londres : Quareia Publishing UK, 2017.

Peacham, Henry. *The art of drawing with the pen, and limming in water colours, more exactlie then heretofore taught and enlarged : with the true manner of Painting upon glasse, the order of making your furnace, Annealing, etc.* Londres : Richard Braddock, 1606.

Peacham, Henry. *The More the Merrier containing : Threescore and odde head-lesse Epigrams, shot, (like the Fooles bolt) amongst you, light where they will*. Londres : Geffrey Chorleton et Thomas Man, 1608.

Peacham, Henry. *The Period of Mourning*. Londres : T. S. pour John Helme, 1613.

Peacham, Henry. *Prince Henrie revived. Or A Poeme Upon The Birth, And In Honor of the Hopefull yong Prince Henrie Frederick, First Sonne and Heire apparent to the most Excellent Princes, Frederick Count Palatine of the Rhine, And the Mirrour of Ladies, Princesse Elizabeth, his Wife, onely daughter to our Soveraigne James King of Great Britaine, &c.* Londres : William Stansby for John Helme, 1615.

Peacham, Henry. *The Truth of Our Times : Revealed out of One Mans Experience, by Way of Essay*. Londres : James Becket, 1638.

Peacham, Henry. *The valley of varietie or, Discourse fitting for the Times, Containing very Learned and rare Passages out of Antiquity, Philosophy, and History*. Londres : James Becket, 1638.

Peacham, Henry. *The duty of all true subjects to their king : as also to their Native Countrey, in time of extremity and danger*. Londres : E. P., 1639.

Peacham, Henry. *The Art of living in London or, A Caution how Gentlemen, Countreymen and Strangers, drawn by occasion of businesse, should dispose of themselves in the thriftiest way, not onely in the Citie, but in all other populous places*. Londres : John Gyles, 1642.

2. Recueils d'emblèmes et dictionnaires iconographiques

Alciat, Andrea. *Emblemata* [1531]. Trad. par Claude Mignault. Paris : Jean Richer, 1584.

Alciat, Andrea. *Les Emblèmes* [1531]. Trad. par Jean Lefevre. Cologne : Jean de Tournes, 1615.

Aneau, Barthélemy (trad.). *Emblèmes d'Alciat de nouveau translatez en français vers par vers juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures appropriées aux derniers emblèmes* [1531]. Lyon : Guillaume Rouillé, 1549.

Aneau, Barthélemy. *Picta poesis*. Lyon : Macé Bonhomme, 1552.

Bèze, Théodore (de). *Chrestiennes Méditations* [1581]. Édité par Mario Richter. Genève : Librairie Droz, 1964.

Boissard, Jean-Jacques. *Emblèmes Latins*. Trad. par Pierre Joly. Metz : Abraham Fabert, 1595.

Camerarius, Joachim. *Symbolorum et Emblematum : Centuriæ quatuor* [1590-1607]. Mayence : Ludovic Bourgeat, 1677.

Cartari, Vincent. *Images des Dieux contenant leurs Pourtraits, coustumes & ceremonies de la Religion des Payens* [1569]. Trad. par Antoine du Verdier. Lyon : Paul Frellon, 1610.

Estienne, Henri. *L'art de faire des devises*. Paris : Jean Paslé, 1645.

Giovio, Paolo. *Dialogue des devises d'armes et d'amours* [1557]. Trad. par Vasquin Philieul. Lyon : Guillaume Rouillé, 1561.

Hadrianus, Junius. *Emblemata*. Anvers : Christophe Plantin, 1565.

Palmer, Thomas. *The emblems of Thomas Palmer : two hundred poosees, Sloane MS 3794* [1566]. Édité par John Manning. New York : AMS Press, 1988.

Paradin, Claude. *Devises héroïques*. Édité par Jean de Tournes et Guillaume Gazeau. Lyon, 1557.

Perrière, Guillaume (de la). *Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes*. Édité par Denis Janot. Paris : Denis Janot, 1540.

Perrière, Guillaume (de la). *The Theater of Fine Devices* [1540]. Trad. par Thomas Combe. Londres : Richard Field, 1614.

Quarles, Francis. *Emblems, Divine and Moral*. Londres : John Marshall, 1635.

Ripa, Cesare. *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini : cavate dall'antichità, & di propria inventione* [1593]. Rome : Lepide Faeij, 1603.

Ripa, Cesare. *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaines* [1593]. Trad. par Jean Baudoin. Paris : Louis Billaine, 1644.

Rollenhagen, Gabriel. *Nucleus emblematum selectissimorum*. Cologne : Crispin de Passe, 1611.

Rouillé, Guillaume (éd.). *Emblèmes d'Alciat*. Trad. par Barthélémy Aneau. Lyon : Macé Bonhomme, 1549.

Typotius, Jacobus. *Symbola divina & humana Pontificum Imperatorum Regum* [1600]. Arnheim : John Fridericum Hagium, 1679.

Valeriano, Giovan Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris Ægyptiorum litteris commentari*. Bâle, 1556.

Valeriano, Giovan Pierio. *Commentaires Hieroglyphiques ou images des choses* [1556]. Trad. par Gabriel Chappuys. Lyon : Barthélémy Honorat, 1576.

Van Haecht, Laurent. *Mikrocosmos. Parvus mundus*. Anvers : Gérard de Jode, 1579.

Whitney, Geoffrey. *A Choice of Emblemes and Other Devises* [1586]. Édité par Henry Green. Londres : Lovell Reeve & Company, 1866.

3. *Autres sources primaires*

Arber, Edward (éd.). *A transcript of the Registers of the Company of Stationers of London ; 1554-1640*. Volume 3. Londres : Privately printed, 1876.

Bacon, Francis. *Essays and Wisdom of the Ancients* [1609]. Édité par A. Spiers et B. Montagu. Boston : Little, Brown and Company, 1887.

Bodin, Jean. *Les Six Livres de la République* [1576]. Cologne : Gabriel Cartier, 1599.

Bodin, Jean. *Selected Writings on Philosophy, Religion and Politics*. Édité par Paul Lawrence Rose. Genève : Librairie Droz, 1980.

Botero, Giovanni. *De la raison d'État, 1589-1598*. Édité par Pierre Benedittini et Romain Descendre. Paris : Gallimard, 2014.

Brooke, Christopher. *Two elegies consecrated to the never-dying memorie of the most worthily admyred ; lost hartily loved ; and generally bewayled ; Henry Prince of Wales*. Londres : Richard More, 1613.

Bülow, Gottfried (von), et Wilfred Powell (éds.). « Diary of the Journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania, through England in the Year 1602 ». *Transactions of the Royal Historical Society*. Vol. 6, décembre 1892. 1-67. <https://doi.org/10.2307/3678189>.

Camden, William. *Remains concerning Britain* [1605]. Londres : John Russell Smith, 1870.

Castiglione, Baldassare. *Le livre du courtisan* [1528]. Trad. par Gabriel Chappuys. Paris : GF Flammarion, 1991.

Coignet, Mathieu. *Politique discourses upon trueth and lying. An instruction to princes to keepe their faith and promise : containing the summe of Christian and morall philosophie, and the duetie of a good man in sundrie politique discourses upon the trueth and lying* [1584]. Trad. par Edward Hoby. Londres : Ralfe Newberie, 1586.

Coryate, Thomas. *Coryat's Crudities* [1611]. Volume 1. Glasgow : James MacLehose and Sons, 1905.

Dekker, Thomas. *The magnificent entertainment given to King James, Queen Anne his wife, and Henry Frederick the Prince, upon the day of his Majesties Triumphant Passage (from the Tower) through his Honourable Citie (and Chamber) of London, being the 15 of March 1603. As well by the English as by the strangers : with the speeches and songes, delivered in the severall pageants*. Londres : T. C., 1604.

Érasme. *La langue* [1525]. Trad. par Jean-Paul Gillet. Genève : Labor et Fides, 2002.

Érasme. *L'éducation du Prince chrétien ou L'art de gouverner* [1516]. Trad. par Anne-Marie Greminger. Paris : Les Belles Lettres, 2016.

Érasme. *Les Adages* [1500]. Volumes 1 et 2. Édité par Jean-Christophe Saladin. Paris : Les Belles Lettres, 2013.

Érasme. *Les Apophthegmes, c'est à dire, promptz, subtilz, et sententieux dicts, de plusieurs Roys, chefs d'armees, Philosophes & autres grands personages, tant Grecz que Latins* [1531]. Trad. par Antoine Macault. Paris : Jacques Dupuis, 1556.

Érasme. *Plaidoyer pour la paix* [1516]. Édité par Chantal Labre. Paris : Arléa, 2002.

Fox, John. *Book of Martyrs : The Acts and Monuments of the Church* [1563]. Édité par John Cumming. Volume 1. Londres : George Virtue, 1844.

Furness, Horace Howard (éd.). *A new varorium edition of Shakespeare*. Volume 5. Philadelphie : J. P. Lippincott, 1880.

- Gelli, Giovan Battista. *Circes* [1549]. Trad. par Henry Iden. Londres : J. Cawood, 1557.
- Gracián, Baltasar. *L'homme de cour* [1647]. Trad. par Amelot de la Houssaie. Paris : La veuve Martin et Jean Boudout, 1684.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan or the Matter, form, and power of Commonwealth Ecclesiastical and civil* [1651]. Londres : John Bohn, 1839.
- Josten, C. H. « A Translation of John Dee's *Monas Hieroglyphica* [1564], with an Introduction and Annotations ». *Ambix*. Vol. 12, n°2-3, octobre 1964. 84-221.
- Landsberg, Herrade (de). *Hortus Deliciarum* [1159-1175]. Édité par A. Straub et G. Keller. Strasbourg : Trübner, 1899.
- Lipse, Juste. *Traité de la constance* [1584]. Trad. par Lucien du Bois. Bruxelles ; Leipzig : Henry Merzbach, 1873.
- Lipse, Juste. *Politica : Six Books of Politics Or Political Instruction* [1589]. Trad. par Jan Waszink. Assen : Royal Van Gorcum, 2004.
- Lipse, Juste. *Les politiques* [1589]. Trad. par Simon Goulart. Genève : Jehan Le Preux, 1594.
- Lipse, Juste. *Crucifixions : en trois livres pour servir l'histoire sainte et profane* [1593]. Trad. par François Rosso. Paris : Arléa, 2018.
- Machiavel, Nicolas. *Œuvres*. Trad. par Christian Bec. Paris : Laffont, 1998.
- Milton, John. *Poems upon several occasions, English, Italian, and Latin, with Translations*. Édité par Thomas Warton. Londres : James Dodsley, 1785.
- Montaigne, Michel (de). *Les essais* [1580]. Volumes 1-3. Édité par Pierre Coste. Paris : Par la société, 1725.
- Ortelius, Abraham. *Theatrum orbis terrarum Abrahami Orтели Antuerp. geographi regii. The theatre of the whole world set forth by the excellent geographer Abraham Ortelius* [1570]. Londres : John Norton, 1606.
- Parsons, Robert. *A Conference about the Next Succession of the Crown of England*. Amsterdam : R. Doleman, 1594.
- Peacham, Henry (senior). *The Garden of Eloquence*. Londres : H. Jackson, 1593.
- Puttenham, George. *The art of English poesy* [1589]. Édité par Frank Whigham et Wayne A. Rebhorn. Ithaca ; Londres : Cornell University Press, 2007.
- Shakespeare, William. *King Henry V* [1599]. Édité par T. W. Craik. Londres ; New York : Routledge, 2005.

Shakespeare, William. *The Complete Sonnets and Poems* [1609]. Édité par Colin Burrow. Oxford : Oxford University Press, 2002.

Shakespeare, William. *The Tragedy of King Richard II* [1597]. Édité par W. G. Clark et W. A. Wright. Oxford : Clarendon Press, 1876.

Sidney, Philip (sir). *The Defence of Poesy [1595] and Selected Renaissance Literary Criticism*. Édité par Gavin Alexander. Londres : Penguin Books, 2004.

Spenser, Edmund. *The Færie Queene* [1590]. Volume 1. Édité par Carol V. Kaske. Indianapolis ; Cambridge : Hackett Pub. Co, 2006.

Williams, John. *Great Britains Salomon : A Sermon Preached at the Magnificent Funerall of the Most High and Mighty King James, the Late King of Great Britaine, France, and Ireland, Defender of the Faith, &c. at the Collegiate Church of Saint Peter in Westminster the Seventh of May 1625*. Londres : John Bill, 1625.

Wolters, Clifton (éd.). *The Cloud of Unknowing, and Other Works* [c. XIV^e siècle]. New York : Penguin classics, 1978.

4. Sources antiques

Aristote. *Éthique à Nicomaque* [c. 350 av. J.-C.]. Trad. par Jules Tricot. Paris : J. Vrin, 1967.

Aristote. *Histoire des animaux* [c. 350 av. J.-C.]. Volume 3. Trad. par J. Barthélemy Saint-Hilaire. Paris : Hachette, 1883.

Aristote. *La morale et La politique* [c. 350 av. J.-C.]. Trad. par François Thurot. Paris : Firmin Didot, père et fils, 1824.

Aulu-Gelle. *Les nuits attiques* [161-180]. Volume 1. Trad. par E. Chaumont, Félix Flambart, et E. Buisson. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1845.

Ausone. *Œuvres complètes*. Trad. par E.-F. Corpet. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1842.

Cicéron. *Œuvres complètes*. Volumes 1-5. Trad. par Désiré Nisard (éd.). Paris : J. J. Dubochet et Compagnie, 1840-1848.

Claudien. *Œuvres complètes*. Volumes 1 et 2. Trad. par Héguin de Guerle et Alphonse Trognon. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1830-1840.

Diodore de Sicile. *Histoire Universelle* [30 av. J.-C.]. Volumes 1 et 2. Trad. par M. l'Abbé Terrasson. Paris : De Bure Frères, 1737-1757.

Dion, Cassius. *Histoire romaine* [199-233]. Volume 8. Trad. par E. Gros et V. Boissée. Paris : Firmin Didot Frères, 1866.

Eschyle. *Prométhée Enchaîné* [V^e siècle av. J.-C.]. Trad. par Ph. Le Bas et Th. Fix. Paris : Hachette, 1896.

Juvénal. *Satires* [90-127]. Volume 2. Trad. par J. Dusaulx. Paris : Crapelet, 1803.

Hérodote. *Histoires* [V^e siècle av. J.-C.]. Trad. par Pierre Saliat. Paris : Henri Plon, 1864.

Hésiode. *Theogony, Works and Days, Testimonia* [VIII^e siècle av. J.-C.]. Trad. par Glenn W. Most. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2006.

Homère. *Iliade* [VIII^e siècle av. J.-C.]. Trad. par Leconte De Lisle. Paris : Alphonse Lemerre, 1866.

Homère. *Odyssée* [VIII^e siècle av. J.-C.]. Trad. par Leconte De Lisle. Paris : Alphonse Lemerre, 1868.

Horace. *Œuvres complètes*. Volumes 1 et 2. Trad. par Jean-Augustin Amar. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1831-1832.

Laërce, Diogène. *Les Vies des plus illustres philosophes de l'Antiquité : avec leurs dogmes, leurs systèmes, leur morale, et leurs sentences les plus remarquables* [c. III^e siècle]. Trad. par Jacques Georges Chauffepié, Paris : Lefèvre, 1841.

Lucain, Silius Italicus et Claudien. *Œuvres complètes*. Trad. par P. A. Lemaire. Paris : J. J. Dubochet et Compagnie, 1850.

Macrobe. *Œuvres complètes*. Volume 1. Trad. par Henri Descamps. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1845.

Mantoue, Baptiste (de). *Adulescentia. The Eclogues of the Mantuan* [1498]. Trad. par Lee Piepho. New York : Garland Publishing, 1989.

Martial. *Toutes les Épigrammes* [85-102]. Volume 2. Trad. par M. B. Paris : Guillaume de Luynes, 1843.

Maxime, Valère. *Faits et paroles mémorables* [24-31]. Volumes 1 et 2. Trad. par C. A. F. Frémion. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1834.

Ovide. *Œuvres complètes*. Volumes 2-9. Trad. par Thomas Burette. Paris : Panckoucke, 1834-1837.

Perse. *Satires* [c. I^{er} siècle]. Trad. par A. Perreau. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1832.

Platon. *La République ou Dialogue sur la Justice* [c. 380 av. J.-C.]. Volume 2. Trad. par G. N. Grou. Paris : Brocas & Humblot, 1762.

Plaute. *Théâtre* [c. II^e siècle av. J.-C.]. Trad. par J. Naudet. Volume 3. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1834.

Pline. *Histoire naturelle* [77]. Volume 1. Trad. par É. Littré. Paris : J. J. Dubochet et Compagnie, 1848.

Pline, le Jeune. *Lettres* [101-110]. Volume 3. Trad. par M. de Sacy. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1829.

Plutarque. *Les vies des hommes illustres* [c. I^{er}-II^e siècles av. J.-C.]. Volumes 1 et 2. Trad. par Dominique Ricard. Paris : Firmin Didot Frères, 1858.

Plutarque. *Œuvres morales* [c. I^{er}-II^e siècles av. J.-C.]. Volumes 2 et 4. Trad. par Dominique Ricard. Paris : Didier, 1844.

Publius, Syrus. *Sentences* [c. I^{er} siècle av. J.-C.]. Trad. par Francis Levasseur. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1825.

Quinte-Curce. *Œuvres complètes*. Trad. par Alphonse Trognon. Édité par E. Pessonneaux. Paris : Garnier frères, 1861.

Salluste. *Œuvres complètes*. Trad. par Adolphe Dureau De Lamalle. Paris : Giguet et Michaud, 1808.

Sénèque. *Œuvres complètes*. Trad. par Désiré Nisard (éd.). Paris : J. J. Dubochet et Compagnie, 1838.

Sénèque. *Tragédies* [c. 50]. Volumes 1-3. Trad. par E. Greslou. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1834.

Séville, Isidore (de). *Etymologies* [c. 630]. Trad. par Barney, Stephen A., W. J. Lewis, J. A. Beach et Oliver Berghof. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

Tacite. *Œuvres complètes*. Volume 1. Trad. par Charles Louandre. Paris : Charpentier, 1845.

Térence. *Comédies* [c. 159 av. J.-C.]. Volume 3. Trad. par Jean-Augustin Amar. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1831.

Tibulle. *Élégies* [26-25 av. J.-C.]. Volumes 1 et 2. Trad. par Comte de Mirabeau. Paris : André des Arts, 1798.

Tite-Live. *Histoire romaine : première décade* [31-29 av. J.-C.]. Volume 1. Trad. par Adolphe Dureau De Lamalle. Paris : Michaud Frères, 1810.

Théocrite. *Idylles et autres poésies* [III^e siècle av. J.-C.]. Trad. par M. Gail. Paris : Didot l'Aîné, 1792.

Tertullien. *Œuvres complètes*. Trad. par M. Charpentier (éd.). Paris : Charpentier, 1844.

Virgile. *Œuvres complètes*. Volumes 1-4. Trad. par M. Charpentier. Paris : C. L. F. Panckoucke, 1831-1835.

Weiler, A. G. et M. Cytowska (éds.). *Erasmi Opera Omnia : Christiani Matrimonii Institutio, Vidua Christiana*. Volume 6. La Haye : Elsevier, 2008.

5. Sources patristiques

Augustin, Saint. *Œuvres complètes*. Volumes 3-14. Trad. par M. Raulx. Bar-le-Duc : Guérin et Cie, 1865-1872.

Augustin, Saint. *Les confessions* [397-401]. Trad. par Joseph Trabucco. Paris : GF Flammarion, 1999.

Bernard, Saint. *Œuvres complètes*. Volumes 2 et 4. Trad. par Armand Ravelet. Bar-le-Duc : Louis Guérin, 1870.

Calvin, Jean. *Institution de la religion chrétienne* [1536]. Volume 1. Édité par Henri Chatelain et Jacques Pannier. Paris : Honoré Champion, 1911.

Chrysostome, Jean. *Œuvres complètes*. Volume 8. Trad. par M. Jeannin. Bar-le-Duc : Guérin et Cie, 1865.

Clairvaux, Bernard (de). *Sermons 16-32* [1135-1136]. Volume 2. Trad. par Paul Verdeyen et Raffaele Fassetta. Paris : Éditions du Cerf, 2011.

Cyr, Théodoret (de). *Histoire ecclésiastique* [325-429]. Trad. par Pierre Canivet. Paris : Éditions du Cerf, 2006.

D'Aquin, Thomas. *La Somme Théologique* [1266-1273]. Volume 3. Trad. par M. l'Abbé Drioux. Paris : Eugène Belin, 1854.

Grégoire, Saint. *Homélies sur Ézéchiél* [593]. Volume 1. Trad. par Charles Morel. Paris : Éditions du Cerf, 1986.

Grégoire, Saint. *Homélies sur l'Évangile. Homélies XXI – XL* [590-592]. Volume 2. Trad. par Raymond Etaix, Georges Blanc et Bruno Judic. Paris : Éditions du Cerf, 2008.

Hall, Joseph. « The Imprese of God » [1613]. In *A Recollection of such Treaties as have bene heretofore severally published and are nowe revised, corrected, augmented*. Londres : Samuel Macham, 1615. 663-74.

Huntley, Frank Livingstone (éd.). *Bishop Joseph Hall and Protestant meditation in seventeenth-century England : a study with texts of The art of divine meditation (1606) and*

Occasional meditations (1633). New York : Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1981.

Lactance. « De la colère divine » [311-324]. Volume 3. In *Chefs-d'Œuvres des Pères de l'Église*. Trad. par Félix de Gonet. Paris : Bibliothèque ecclésiastique, 1838.

Loyola, Ignace (de). *Exercices spirituels, précédés du Testament* [1548]. Trad. par Pierre Jennesseaux. Paris : Arléa, 1991.

Origène. *Commentaire sur l'épître aux Romains. Livres I - II* [243]. Volume 1. Édité par Caroline P. Hammond Bammel. Paris : Éditions du Cerf, 2009.

Poitiers, Hilaire (de). *Commentaires sur les psaumes* [350]. Volume 1. Trad. par Patrick Descourtieux. Paris : Éditions du Cerf, 2008.

6. *Les écrits du roi Jacques I^{er} Stuart*

Bruce, John (éd.). *Letters of Queen Elizabeth and King James VI of Scotland* [1585-1603]. Londres : J. B. Nichols and Son, 1849.

Butler, Charles et Edmonds, Charles (éds.). *Basilikon Doron or His Majestys Instructions to his dearest Sonne, HENRY THE PRINCE* [1599]. Londres : Wertheimer, Lea & Co, 1887.

Craigie, James (éd.). *The Basilikon Doron of King James VI*. Volumes 1 et 2. Édimbourg : William Blackwood and Sons, 1944.

Craigie, James (éd.). *The poems of James VI of Scotland*. Volumes 1 et 2. Édimbourg ; Londres : W. Blackwood and Sons, 1955.

Craigie, James et Alexander Law (éds.). *Minor Prose Works of King James VI and I*. Édimbourg : Scottish Text Society, 1982.

McIlwain, Charles Howard (éd.). *The Political Works of James I*. Cambridge : Harvard University Press, 1918.

Montague, James (éd.). *The Workes of the Most High and Mightie Prince, James, by the Grace of God, King of Great Britaine, France and Ireland, Defender of the Faith*. Londres : Robert Barker et John Bill, 1616.

Rhodes, Neil, et Joseph Marshall (éds.). *King James VI and I : selected writings*. New York : Ashgate, 2003.

Sommerville, J. P. (éd.). *Political writings of King James I*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994.

II. SOURCES SECONDAIRES

1. Sur Henry Peacham et son œuvre

1.1. Ouvrages

Cawley, Robert R. *Henry Peacham : His Contribution to English Poetry*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1971.

Young, Alan R. *Henry Peacham*. Boston : Twayne Publishers, 1979.

Young, Alan. *The English emblem tradition : Henry Peacham's Manuscript Emblem Books*. Volume 5. Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1998.

1.2. Chapitres d'ouvrages et articles de revue

Baird-Lange, Lorraine Y. « Victim Criminalized : Iconographic Traditions and Peacham's Ganymede ». In *Traditions and Innovations : Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance*. Édité par David G. Allen et Robert A. White. Londres ; Toronto : Associated University Presses, 1990. 231-250.

Chardin, Jean-Jacques. « Le *Minerva Britanna* de Henry Peacham (1612) : Art de la dissimulation et de l'ostentation ». In *Emprunt, Plagiat, Réécriture Aux XV^e, XVI^e, XVII^e Siècles : pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*. Édité par Marie Couton. Clermont-Ferrand : Presses Université Blaise Pascal, 2006. 325-339.

Chardin, Jean-Jacques. « Héritage biblique et emblématique : le *Minerva Britanna* de Peacham comme art de méditation ». *XVII-XVIII. Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*. N°64, 2007. 177-189.

Chardin, Jean-Jacques. « *Minerva Britanna* (1612) : le dire ouvert ou le refus du dire direct ». In *Le refus : esthétique, littérature, société, musique*. Édité par Christian Gutleben et Michel Remy. Paris : Harmattan, 2012. 41-51.

Chardin, Jean-Jacques. « The Collaboration of Texts and Images in Some Christian Emblems of Peacham's *Minerva Britanna* (1612) ». *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. Vol. 19, 2012. 51-64.

Chardin, Jean-Jacques. « The Emblem and Authenticity : A New Historicist Reading of Henry Peacham's *Minerva Britanna* (1612) ». *Poetics Today*. Vol. 35, n°4, 2014. 635-658. <https://doi.org/10.1215/03335372-2873521>.

Chardin, Jean-Jacques. « “Faire silence” dans l'emblématique chrétienne de l'époque moderne : quelques exemples chez Geoffrey Whitney, Henry Peacham et Francis Quarles ».

XVII-XVIII. *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*. N°73, décembre 2016. 71-88. <https://doi.org/10.4000/1718.760>.

Chardin, Jean-Jacques. « Les emblèmes de Peacham : écrire de travers pour lire droit ». *Shakespeare en devenir [En ligne]*. N°11, 2016. <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=1033>.

Dundas, Judith. « Imitation and originality in Peacham's emblems ». In *Anglo-Dutch relations in the field of the emblem*. Édité par Bart Westerweel, Leyde ; New York ; Cologne : Brill, 1997. 107-21.

Levy, F. J. « Henry Peacham and the Art of Drawing ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 37, 1974. 174-90. <https://doi.org/10.2307/750839>.

Locatelli, Angela. « Rhetoric of Place in Henry Peacham Jr.'s Writings ». *Slavica Tergestina*. Vol. 8, 1998. 273-88.

Pitman, Margaret. « Studies in the Works of Henry Peacham ». *Bulletin of the Institute of Historical Research*. Vol. 11, 1934. 189-92.

Tung, Mason. « A List of Flora and Fauna in Peacham's *Minerva Britannia* and Alciati's *Emblemata* Together with Possible Models in Contemporary Illustrations ». *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. Vol. 1, n°1, 1986. 345-57.

Tung, Mason. « From Natural History to Emblem : A study of Peacham's use of Camerarius's *Symbola & Emblemata* ». *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. Vol. 1, n°1, 1986. 53-78.

Tung, Mason. « From Heraldry to Emblem : A Study of Peacham's Use of Heraldic Arms in *Minerva Britannia* ». *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. Vol. 3, n°1, 1987. 86-93. <https://doi.org/10.1080/02666286.1987.10435368>.

Tung, Mason. « Fables in Emblems : A study of Peacham's use of Æsop and Æsopics in *Minerva Britannia* ». *Studies in Iconography*. N°12, 1988. 43-60.

Tung, Mason. « From Impresa to Emblem : Peacham's use of Typotius's *Symbola* and Other Impresa Collections in *Minerva Britannia* ». *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. Vol. 3, n°1, 1988. 79-100.

Tung, Mason. « From Personifications to Emblems : A Study of Peacham's Use of Ripa's *Iconologia* in *Minerva Britannia* ». In *The English Emblem and the Continental Tradition*. Édité par Peter Daly. New York : AMS, 1988. 109-150.

Tung, Mason. « From mirror to emblem : a study of Peacham's use of *Μικροκόσμος* in *Minerva Britannia* ». *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. Vol. 5, n°4, 1989. 326-32. <https://doi.org/10.1080/02666286.1989.10435413>.

Tung, Mason. « A Reference Index to Peacham's Manuscript Emblem Books and *Minerva Britanna* ». *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. Vol. 6, n°1, 1992. 105-46.

Tung, Mason. « From Theory to Practice : A study of the theoretical bases of Peacham's Emblematic art ». *Studies in Iconography*. Vol. 18, 1997. 187-219.

Stritmatter, Roger. « The not-too-hidden key to *Minerva Britanna* ». *The Shakespeare Oxford Newsletter*. Vol. 36, n°2, 2000. 9-17.

Stritmatter, Roger. « Triangular Numbers in Henry Peacham's *Minerva Britanna* ». *Brief Chronicles*. Vol. 4, 2012. 86-116.

Young, Alan. « Henry Peacham, Ben Jonson and the Cult of Elizabeth-Oriana ». *Music & Letters*. Vol. 60, n°3, 1979. 305-311. <http://www.jstor.org/stable/734840>.

Young, Alan. « The Emblems of Henry Peacham : Implications for the Index Emblematicus ». In *The European emblem : towards an index emblematicus*. Édité par Peter M. Daly. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier University Press, 1980. 83-108.

Young, Alan. « Jacobean Authority and Peacham's Manuscript Emblems ». In *Deviceful settings : the English Renaissance emblem and its contexts*. Édité par Michael Bath et Daniel S. Russell. New York : AMS Press, 1999. 31-81.

Young, Alan. « The Phoenix Reborn : The Jacobean Appropriation of an Elizabethan Symbol ». In *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*. Édité par Elizabeth Hageman et Katherine Conway. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2007. 68-81.

Ziegler, Georgianna. « A Second Phoenix : The Rebirth of Elizabeth I in Elizabeth Stuart ». In *Resurrecting Elizabeth I in seventeenth-century England*. Édité par Elizabeth Hageman et Katherine Conway. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2007. 111-131.

1.3. Thèses

Andrews, Robyn P. « A Critical Edition of the *Compleat Gentleman* (1622) by Henry Peacham ». Bedford College, 1982.

Clark, James D. « *Henry Peacham's Minerva Britanna (1612) : A Bibliographical Description and Analysis* ». Université de Leeds, 1977.

Corre, Julie. « L'art emblématique d'Henri Peacham à travers l'étude de *Minerva Britanna* (1612) ». Clermont-Ferrand 2, 2013.

Levitt, Harold Paul. « The political writings of Henry Peacham ». New York University, 1968.

Madhok, Punam. « The drawing books of Henry Peacham and Jan de Bisschop and the place of drawing in the education of a Renaissance gentleman ». University of Illinois at Urbana-Champaign, 1993.

Pitman, Margaret C. « Studies in the works of Henry Peacham ». Université de Londres, 1931.

1.4. Sitographie

Ross, Terry. « Peacham's silence about Shakespeare ». Consulté le 6 octobre 2020.
<https://shakespeareauthorship.com/peachcg.html>.

2. Emblématique, iconographie, symbolique, rapports entre texte et image

2.1. Ouvrages

Adams, Alison. *Webs of allusion : French Protestant emblem books of the sixteenth century*. Genève : Droz, 2003.

Ardholm, Helena M. *The emblem and the emblematic habit of mind in Jane Eyre and Wuthering Heights*. Göteborg, Suède : Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999.

Baschet, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris : Gallimard, 2008.

Bath, Michael. *Speaking Pictures : English Emblem Books and Renaissance Culture*. Londres ; New York : Longman, 1994.

Clements, Robert J. *Picta poesis : Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Rome : Edizioni di storia e letteratura, 1960.

Daly, Peter M. *Emblem theory : recent German contributions to the characterization of the emblem genre*. Nendeln ; Liechtenstein : KTO Press, 1979.

Daly, Peter M. (éd.). *The English emblem and the continental tradition*. New York : AMS Press, 1988.

Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem : Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto ; Buffalo ; Londres : University of Toronto Press, 1998.

Daly, Peter M. et Mary V. Silcox. *The modern critical reception of the English emblem*. Munich : Saur, 1991.

Davis, David Jonathan. *Seeing Faith, Printing Pictures : Religious Identity during the English Reformation*. Leyde : Brill, 2013.

Dyrness, William A. *Reformed Theology and Visual Culture : The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

Eisenstein, Élisabeth L. *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*. Paris : Hachette, 2003.

Fox-Davies, Arthur Charles. *The Art of Heraldry : An Encyclopædia of Armory*. Londres : T. C. & E. C. Jack, 1904.

Freedberg, David. *Le pouvoir des images*. Trad. par Alix Girod. Paris : Gérard Monfort, 1998.

Freeman, Rosemary. *English Emblem Books*. New York : Octagon Books, 1970.

Girard, Marc. *Les symboles dans la Bible. Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*. Volume 1. Montréal ; Paris : Éditions du Cerf, 1991.

Goodrich, Peter. *Legal Emblems and the Art of Law. Obiter Depicta as the Vision of Governance*. New York : Cambridge University Press, 2014.

Green, Henry. *Shakespeare and the Emblem writers*. Londres : Trübner, 1870.

Jöns, Dietrich. *Das "Sinnen-Bild". Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*. Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.

Manning, John. *The Emblem*. Londres : Reaktion Books, 2003.

Mathieu-Castellani, Gisèle. *Emblèmes de la mort : Le dialogue de l'image et du texte*. Paris : A.-G. Nizet, 1988.

McAlpine, Heather. *Emblematic strategies in Pre-Raphaelite literature*. Leyde ; Boston : Brill Rodopi, 2020.

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

Ménestrier, Claude-François. *La Philosophie des Images*. Paris : Robert J. B. de la Caille, 1682.

Ménestrier, Claude-François. *L'art des emblèmes*. Paris : Robert J. B. de la Caille, 1684.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History*. New York : Doubleday & Company, 1955.

Panofsky, Erwin, et Fritz Saxl. *La mythologie classique dans l'art médiéval*. Trad. par Sylvie Girard. Brionne : Gérard Monfort, 1990.

Pinoteau, Hervé, et Jean de Vaultier. *La symbolique royale française : V^e-XVIII^e siècles*. La Roche-Rigault : PSR éd, 2003.

Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.

Russell, Daniel. *The emblem and device in France*. Lexington, Kentucky : French Forum, 1985.

Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian art*. Volume 2. Trad. par Janet Seligman. Londres : Lund Humphries, 1971.

Schöne, Albrecht. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Munich : Beck, 1968.

Spica, Anne-Élisabeth. *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*. Paris : Honoré Champion, 1996.

Tervarent, Guy (de). *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*. Genève : Librairie Droz, 1997.

Visser, Arnoud S. Q. *Joannes Sambucus and the learned image : the use of the emblem in late-Renaissance humanism*. Leyde ; Boston : Brill, 2005.

2.2. Chapitres d'ouvrages

Chastel, André. « Signum harpocraticum ». In *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*. Édité par Silvana Macchioni et Bianca Tavassi La Greca. Rome : Multigrafica Editrice, 1984. 147-156.

Dekoninck, Ralph, et Agnès Guiderdoni-Bruslé (éds.). « Introduction : Au seuil de l'image ». In *Emblemata sacra : rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*. Turnhout : Brepols, 2007. 11-16.

Le Guern, Michel. « Parabole, Allégorie et Métaphore ». In *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*. Édité par Jean Delorme. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1987. 23-35.

Moseley, Charles. « “Look on this picture and on this”, or “Words, words, words”? » In *L'image brisée aux XVI^e et XVII^e siècles / Breaking the image in the Renaissance*. Édité par Christian Belin, Agnès Lafont et Nicholas Myers. Paris : Classiques Garnier, 2019. 105-118.

Russell, Daniel. « Emblématique et anamorphose ». In *Le point de vue de l'emblème*. Édité par Paulette Choné. Dijon : Presses Universitaires de Dijon, 2001. 9-28.

Visser, Arnoud S. Q. « Why Did Christopher Plantin Publish Emblem Books ? » In *Emblems of the Low Countries : A Book Historical Perspective*. Édité par Alison Adams et Marleen van der Weij. Glasgow : University of Glasgow, 2003. 63-78.

2.3. Articles de revue

Arrivé, Mathilde. « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes ». *E-rea [En ligne]*. Vol. 13, n°1, décembre 2015. <http://journals.openedition.org/erea/4620>.

Chardin, Jean-Jacques. « Des animaux et des hommes dans l'emblématique de l'époque moderne ». *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. N°38, 2020. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.5538>.

Clements, Robert J. « Condemnation of the Poetic Profession in Renaissance Emblem Literature ». *Studies in Philology*. Vol. 43, n 2, 1946. 213–232. <http://www.jstor.org/stable/4172757>.

Clements, Robert J. « The Cult of the Poet in Renaissance Emblem Literature », *PMLA*. Vol. 59, n 3, 1944. 672-685 <http://www.jstor.org/stable/459378>].

Clements, Robert J. « Princes and Literature : a Theme of Renaissance Emblem Books ». *Modern Language Quarterly*. Vol. 16, n°2, 1955. 114-23. <https://doi.org/10.1215/00267929-16-2-114>.

Cottin, Jérôme. « La visibilité de l'Écriture (parole, images et symboles dans la Bible) ». *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*. Vol. 19, n°1, 1988. 34-47. <https://doi.org/10.3406/chris.1988.1241>.

Diehl, Huston. « Graven Images : Protestant Emblem Books in England ». *Renaissance Quarterly*. Vol. 39, n° 1, 1986. 49-66.

Harms, Wolfgang. « The Authority of the Emblem ». *Emblematica : An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. Vol. 5, n°1, 1991. 3-21.

Lecocq, Françoise. « Y a-t-il un phénix dans la Bible ? À propos de Job 29 : 18, de Tertullien (*De resurrectione carnis* 13 : 2-3) et d'Ambroise (*De excessu fratris* 2 : 59) ». *Kentron [en ligne]*. N°30, octobre 2014. 55-82. <https://doi.org/10.4000/kentron.463>.

Loskoutoff, Yvan. « Le symbolisme des *Palle* médicéennes à la Villa Madama ». *Journal des savants*. Vol. 2, n°1, 2001. 351-91. <https://doi.org/10.3406/jds.2001.1648>.

Russell, Daniel. « Emblème et mentalité symbolique ». *Littérature*. Vol. 78, n°2, 1990. 11-21. <https://doi.org/10.3406/litt.1990.1523>.

Russell, Daniel. « The Emblem and Authority ». *Word & Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. Vol. 4, n°1, 1988. 81-86. <https://doi.org/10.1080/02666286.1988.10436222>.

Waddington, Raymond B. « The Iconography of Silence and Chapman's Hercules ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 33, 1970. 248-63. <https://doi.org/10.2307/750898>.

3. Le règne de Jacques I^{er} Stuart

3.1. Ouvrages

Bourdin, Bernard. *La genèse théologico-politique de l'État moderne : la controverse de Jacques I^{er} d'Angleterre avec le cardinal Bellarmine*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.

Croft, J. Pauline. *King James*. New York : Palgrave Macmillan, 2003.

Fischlin, Daniel, et Mark Fortier (éd.). *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*. Detroit : Wayne State University Press, 2002.

Hearn, Karen, (éd.). *Dynasties : painting in Tudor and Jacobean England, 1530-1630*. New York : Rizzoli, 1996.

Goldberg, Jonathan. *James I and the politics of literature : Jonson, Shakespeare, Donne, and their contemporaries*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1983.

Lee, Maurice. *Great Britain's Solomon : James VI and I in His Three Kingdoms*. Urbana : University of Illinois Press, 1990.

Nichols, John. *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities of King James the First, his royal consort, family, and court*. Volume 2. Londres : J. B. Nichols, 1828.

Parry, Graham. *The Golden Age Restor'd : The Culture of the Stuart Court, 1603-42*. Manchester : Manchester University Press, 1981.

Stenson, Allison L. *The Hawthornden manuscript of William Fowler and the Jacobean court 1603-1612*. New York : Routledge, 2020.

Stewart, Alan. *The Cradle King : A Life of James VI and I*. Londres : Chatto & Windus, 2003.

Tate, William Carroll. *Solomonic iconography in early Stuart England : Solomon's wisdom, Solomon's folly*. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2001.

Weldon, Anthony. *The court and character of King James whereunto is now added The court of King Charles : continued unto the beginning of these unhappy times : with some observations upon him instead of a character*. Londres : R. I., 1651.

Wilson, Arthur. *The History of Great Britain, Being The Life and Reign of King James, the First*. Londres : Richard Lownds, 1653.

3.2. Chapitres d'ouvrages

King, John N. « James I and King David : Jacobean Iconography and Its Legacy ». In *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*. Édité par Daniel Fischlin et Mark Fortier. Detroit : Wayne State University Press, 2002. 421-453.

Knafla, Louis A. « Britain's Solomon : King James and the Law ». In *Royal subjects : essays on the writings of James VI and I*. Édité par Daniel Fischlin et Mark Fortier. Detroit : Wayne State University Press, 2002. 235-264.

Murdoch, Steve. « James VI and the formation of a Scottish-British military identity ». In *Fighting for identity : Scottish military experience c. 1550-1900*. Édité par Steve Murdoch et Andrew Mackillop. Leyde ; Boston : Brill, 2002. 3-31.

Sharpe, Kevin. « The King's Writ : Royal Authors and Royal Authority in Early Modern England ». In *Culture and Politics in Early Stuart England*. Édité par Kevin Sharpe et Peter Lake. Basingstoke : Macmillan, 1994. 117-138.

3.3. Articles de revue

Cox, John D. « The Politics of Stuart Medievalism ». *The Yearbook of English Studies*. Vol. 21, 1991. 187-96. <https://doi.org/10.2307/3508487>.

Davison, Peter. « King James's Book of Bounty : From Manuscript to Print ». *The Library*. Vol. 5, n°1, 1973. 26-53. <https://doi.org/10.1093/library/s5-XXVIII.1.26>.

Hazlett, Ian. « Cold war theology : a controversial religious image of King James VI & I in England and on the Continent in 1603 ». *Theology in Scotland*. Vol. 19, n°1, 2012. 35-62. <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/5644>.

Mondi, Megan. « The Speeches and Self-Fashioning of King James VI and I to the English Parliament, 1604-1624 ». *Constructing the past*. Vol. 8, n°1, 2007. 139-82.

Rickard, Jane. « The Writings of King James VI and I and Early Modern Literary Culture ». *Literature Compass* Vol. 9, n°10, octobre 2012. 654-64. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2012.00914.x>.

4. Secret, dissimulation et Raison d'État

4.1. Ouvrages

Bok, Sissela. *Secrets : on the ethics of concealment and revelation*. Oxford : Oxford University Press, 1984.

Cavaillé, Jean-Pierre. *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto ; religion, morale et politique au XVII^e siècle*. Paris : Champion, 2002.

Dawkins, Peter. *The Shakespeare Enigma*. Londres : Polair, 2004.

Descendre, Romain. *L'État du monde : Giovanni Botero entre raison d'État et géopolitique*. Genève : Librairie Droz, 2009.

Donaldson, Peter S. *Machiavelli and Mystery of State*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

Jütte, Daniel. *The Age of Secrecy : Jews, Christians, and the Economy of Secrets, 1400-1800*. New Haven : Yale University Press, 2015.

Kantorowicz, Ernst H. *The king's two bodies : a study in medieval political theology*. Princeton : Princeton University Press, 2016.

Meinecke, Friedrich. *L'idée de la raison d'État dans l'histoire des temps modernes*. Genève : Librairie Droz, 1973.

Meyer, Arielle. *Le spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*. Genève : Droz, 2003.

Snyder, Jon R. *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*. Berkeley : University of California Press, 2012.

4.2. Chapitres d'ouvrages

Chrétien-Goni, Jean-Pierre. « *Institutio arcanæ* ». In *Le pouvoir de la raison d'État*. Édité par Christian Lazzeri et Dominique Reynié. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. 135-190.

Vasoli, Cesare. « Machiavel inventeur de la raison d'État ? » In *Raison et déraison d'État : théoriciens et théories de la raison d'État aux XVI^e et XVII^e siècles*. Édité par Yves Charles Zarka. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. 43-66.

4.3. Articles de revues

Bakos, Adrianna E. « “Qui nescit dissimulare, nescit regnare” : Louis XI and Raison d'État during the Reign of Louis XIII ». *Journal of the History of Ideas*. Vol. 52, n°3, 1991. 399-416. <https://doi.org/10.2307/2710044>.

Cavaillé, Jean-Pierre. « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664-1669) : *La Lettre sur la comédie de l'imposteur* (1667) ». *Les Dossiers du Grihl*, 9 juin 2007. <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/292>.

Kantorowicz, Ernst H. « Mysteries of State : An Absolutist Concept and Its Late Mediaeval Origins ». *The Harvard Theological Review*. Vol. 48, n°1, 1955. 65-91. <http://www.jstor.org/stable/1508452>.

Lévy, Arnaud. « Évaluation étymologique et sémantique du mot “secret” ». *Nouvelle revue de psychanalyse*. N°14, 1976. 117-29.

Villari, Rosario. « Éloge de la dissimulation ». Trad. par Jean-Pierre Cavaillé. *Les Dossiers du Grihl*. Novembre 2009. <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.3886>.

5. *Éléments de contexte historique, politique, religieux et culturel*

5.1. *Ouvrages*

Audesio, Gabriel (éd.). *Prendre une ville au XVI^e siècle*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2004.

Croce, Benedetto. *Elementi di politica*. Bari : G. Laterza & figli, 1925.

Baltrusaitis, Jurgus. *Anamorphoses ou perspectives curieuses*. Pairs : Olivier Perrin, 1955.

Bardon, Jonathan. *The Plantation of Ulster : War and Conflict in Ireland*. Dublin : Gill & Macmillan Ltd, 2011.

Berriot-Salvadore, Evelyne (éd.). *La vertu de prudence entre Moyen-Âge et âge classique*. Paris : Classiques Garnier, 2012.

Berthelot, M. *Collection des anciens alchimistes grecs*. Paris : Georges Steinheil, 1888.

Blanchard, Jean-Vincent. *L'optique du discours au XVII^e siècle : de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 2005.

Bloch, Marc. *Les rois thaumaturges*. Paris : Armand Colin, 1961.

Bossy, John. *Christianity in the West : 1400-1700*. Oxford : Oxford University Press, 1989.

Bouvier, Michel. *Le vin : c'est toute une histoire*. Paris : Jean-Paul Rocher, 2009.

Busine, Aude. *Les sept sages de la Grèce antique : Transmission et utilisation d'un patrimoine légendaire d'Hérodote à Plutarque*. Volume 1. Paris : De Boccard, 2002.

Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris : Gallimard, 1958.

Delorme, Jean (éd.). *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1987.

Fairbairn, James. *Book of Crests of the Families of Great Britain and Ireland*. Volume 1. Michigan : T. C. & E. C. Jack, , 1905.

Flandrois, Isabelle. *L'institution du prince au début du XVII^e siècle*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

Flori, Jean. *L'idéologie du Glaive : préhistoire de la chevalerie*. Genève : Droz, 2010.

Grafton, Anthony (éd.). *Canonical texts and scholarly practices : a global comparative approach*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.

Grafton, Anthony. *Defenders of the Text : The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1994.

Grafton, Anthony, April Shelford, et Nancy Siraisi. *New Worlds, Ancient Texts : The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance self-fashioning : from More to Shakespeare*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford : Clarendon Press, 2001.

Greene, Thomas M. *The light in Troy : imitation and discovery in Renaissance poetry*. New Haven : Yale University Press, 1982.

Hacker, P. M. S. *The passions : a study of human nature*. Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, 2017.

Hadot, Pierre. *Le voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris : Gallimard, 2004.

Haigh, Christopher. *Elizabeth I*. Harlow : Longman, 2000.

Hamrick, Stephen. *The Catholic Imaginary and the Cults of Elizabeth, 1558–1582*. Farnham : Routledge, 2016.

Hardie, Philip R. *Rumour and renown : representations of Fama in Western literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012.

Hopkins, Lisa et Matthew Steggle. *Renaissance Literature and Culture*. Londres : Continuum, 2006.

Hotson, Leslie. *Shakespeare by Hilliard*. Berkeley : University of California Press, 1977.

Howell, T. B. *A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason and Other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the Year 1783, with Notes and Other Illustrations*. Volume 2. Londres : Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1816.

Hume, David. *The History of England*. Volume 4. Boston : Philips, Samson, 1854.

Hunt, Alice, et Anna Whitelock. *Tudor Queenship : The Reigns of Mary and Elizabeth*. New York : Palgrave Macmillan, 2013.

Hyde, Montgomery H. *The Love That Dared Not Speak Its Name : A Candid History of Homosexuality in Britain*. Boston : Little, Brown and Company, 1970.

Jansohn, Christa (éd.). *Queen Elizabeth I : past and present*. Münster : LIT, 2004.

King, John N. *Voices of the English Reformation : A Sourcebook*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2004.

Lewalski, Barbara Kiefer. *Protestant poetics and the seventeenth-century religious lyric*. Princeton : Princeton University Press, 1979.

Luckyj, Christina. *A moving rhetoric" : gender and silence in early modern England*. Manchester : Manchester University Press, 2002.

Maddison, Carol. *Apollo and the nine : A history of the ode*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1960.

Malaise, Michel. *À la découverte d'Harpocrate à travers son historiographie*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique, 2011.

Marsh, Christopher W. *The family of love in English society, 1550-1630*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994.

Martin, John Jeffries. *Myths of Renaissance individualism*. New York : Palgrave Macmillan, 2004.

Masson, André. *L'Allégorie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

Mathieu-Castellani, Gisèle. *La rhétorique des passions*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.

Montfaucon, Bernard (de). *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*. Volume 1. Paris : Florentin Delaulne, 1722.

Montiglio, Silvia. *Silence in the Land of Logos*. Princeton : Princeton University Press, 2000.

Morel, Philippe. *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris : Flammarion, 2011.

Muldrew, Craig. *The Economy of Obligation : The Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England*. New York : Palgrave Macmillan, 2014.

Mund-Dopchie, Monique. *Ultima Thulé : histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*. Genève : Librairie Droz, 2009.

Nevile, Jennifer. *Footprints of the dance : an early seventeenth-century dance master's notebook*. Leyde ; Boston : Brill, 2018.

Olson, Roger E. *Arminian theology : myths and realities*. Downers Grove, Illinois : IVP Academic, 2006.

Orgel, Stephen. *The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley : University of California Press, 1975.

Parker, John Henry. *A glossary of terms used in British heraldry*. Volume 1. Oxford : Shrimpton, 1847.

Partner, Jane. *Poetry and Vision in Early Modern England*. Cham : Palgrave Macmillan, 2018.

Paster, Gail Kern. *The body embarrassed : drama and the disciplines of shame in early modern England*, Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1993.

Phillips, John. *The Reformation of Images : Destruction of Art in England, 1535-1660*. Berkeley : University of California Press, 1973.

Poole, Kristen. *Radical Religion from Shakespeare to Milton : Figures of Nonconformity in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

Raber, Karen. *Animal bodies, Renaissance culture*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2013.

Raber, Karen et Treva J. Tucker (éds.). *The Culture of the Horse : Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. New York : Palgrave Macmillan, 2005.

Riché, Pierre. *Petite vie de Saint Grégoire le Grand : 540-604*. Paris : Desclée de Brouwer, 2013.

Roncière, Charles (de la). *Histoire de la marine française*. Volume 3. Paris : Plon, 1906.

Saslow, James M. *Ganymede in the Renaissance : homosexuality in art and society*. New Haven ; Londres : Yale University Press, 1986.

Semur, Gratien (de). *Traité des erreurs et des préjugés*. Paris : A. Levavasseur, 1843.

Seznec, Jean. *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Paris : Flammarion, 2011.

Sharpe, Kevin. *Image Wars : Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*. New Haven : Yale University Press, 2010.

Shaw, Christine. *The Political Role of the Orsini Family from Sixtus IV to Clement VII : Barons and Factions in the Papal States*. Rome : Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2007.

Shuger, Debora Kuller. *Habits of Thought in the English Renaissance : Religion, Politics, and the Dominant Culture*. Toronto : University of Toronto Press, 1997.

Sissa, Giulia, et Nicole Loraux. *Le corps virginal : la virginité féminine en Grèce ancienne*. Paris : J. Vrin, 1987.

Skinner, Quentin. *The Renaissance*. Volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

Slights, William W. E. *Managing readers : printed marginalia in English Renaissance books*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001.

Strong, Roy Colin. *Portraits of Queen Elizabeth*. Oxford : Oxford University Press, 1963.

Strong, Roy Colin. *Art and power : Renaissance festivals, 1450-1650*. Woodbridge, Suffolk : Boydell Press, 1984.

Strong, Roy Colin. *Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance*. Londres : Thames and Hudson, 1986.

Thomas, Arnold. *History of the Cross of Edinburgh commonly called the Mercat Cross*. Édimbourg : William Paterson, 1885.

Trousson, Raymond. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève : Droz, 2001.

Tuck, Richard. *Philosophy and Government 1572-1651*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

Verdon, Jean. *La femme au Moyen âge*. Leipzig : Éditions Jean-Paul Gisserot, 1999.

Vienne-Guerrin, Nathalie (éd.). *The unruly tongue in early modern England : three treatises*. Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

Vignaux, Michèle. *L'invention de la responsabilité : la deuxième tétralogie de Shakespeare*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1995.

Vons, Jacqueline. *La Fabrique de Vésale : mémoire d'un livre*. Paris : Bibliothèque Interuniversitaire de Santé, 2016.

White, Harold Ogden. *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*. New York : Octagon Books, 1965.

Williams Jr., Franklin B. *Index of Dedications and Commendatory Verses in English Books Before 1641*. Londres : The Bibliographical society, 1962.

Williamson, Jerry Wayne. *The myth of the conqueror : Prince Henry Stuart, a study of XVIIth century personation*. New York : AMS Press, 1978.

Yates, Frances A. *The art of memory*. Londres ; New York : Routledge, 1999.

Young, Alan. *Tudor and Jacobean Tournaments*. Dobbs Ferry : Sheridan House Inc., 1987.

5.2. Chapitres d'ouvrages

Allen, Michael J. B. « Renaissance Neoplatonism ». In *The Cambridge history of literary criticism*. Édité par George Alexander Kennedy. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 435-441.

Almeida, Ivan. « La structure conversationnelle de la parabole ». In *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*. Édité par Jean Delorme. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1987. 61-84.

Blomac, Nicole (de). « Le cheval dans la représentation politique du pouvoir ». In *L'animal en politique*. Édité par Paul Bacot. Paris : Harmattan, 2003. 117-131.

Bodiou, Lydie. « De l'utilité du ventre des femmes. Lectures médicales du corps féminin ». In *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Édité par Francis Prost et Jérôme Wilgaux. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. 153-166.

Chiari, Sophie. « “If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now” (Shakespeare, *Hamlet*, V.2.166-67) : le kaïros ou la fortune hybride de la Renaissance ». In *Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*. Édité par Jonathan Pollock. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2012. 77-93.

Dauvois, Nathalie. « Prudence et politique chez les grands rhétoriciens : Janus Bifrons ». In *La vertu de prudence entre Moyen-Âge et âge classique*. Édité par Évelyne Berriot-Salvatore. Paris : Classiques Garnier, 2012. 55-71.

Dobranski, Stephen B. « Renaissance Authorship : Practice versus Attribution ». In *A Companion to Renaissance Poetry*. Édité par Catherine Bates. Chichester : John Wiley & Sons, 2018. 115-27.

Goyet, Francis. « Montaigne and the notion of prudence ». In *The Cambridge companion to Montaigne*. Édité par Ullrich Langer. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2005. 118-41.

Greninasca, Jacques. « La semence et le royaume ». In *Parole, figure, parabole : recherches autour du discours parabolique*. Édité par Jean Delorme. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1987. 103-23.

Hale, J. R. « Gunpowder and the Renaissance : An Essay in the History of Ideas ». In *From the Renaissance to the Counter-Reformation : Essays in honour of Garrett Mattingly*. Édité par Charles H. Carter. Londres : Jonathan Cape, 1966. 113-44.

Marin, Louis. « Le Chat botté : pouvoir des signes, signes de pouvoir ». In *Politiques de la représentation*. Édité par Alain Cantillon. Paris : Kimé, 2005. 51-70.

Schweizer, Harold. « Writing in the Shade. A Meditation ». In *Habitus in habitat II : other sides of cognition*. Édité par Sabine Flach et Jan Söffner. New York : Peter Lang, 2011. 19-30.

Stallybrass, Peter. « Patriarchal Territories. The Body Enclosed ». In *Rewriting the Renaissance : The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Édité par Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan et Nancy J. Vickers. Chicago : University of Chicago Press, 1986. 123-142.

Stewart, Alan. « Purging Troubled Humours : Bacon, Northampton and the Anti-Duelling Campaign of 1613-1614 ». In *The Crisis of 1614 and the Addled Parliament : Literary and Historical Perspectives*. Édité par Stephen Clucas et Rosalind Davies. Basingstoke : Ashgate, 2002. 84-97.

Tucker, George Hugo. « Justus Lipsius and the *cento* form ». In *(Un)masking the realities of power : Justus Lipsius and the dynamics of political writing in early modern Europe*. Édité par Erik de Bom. Leyde ; Boston : Brill, 2011. 163-192.

Verweyen, Theodor et Gunther Witting. « The Cento : A Form of Intertextuality from Montage to Parody ». In *Intertextuality*. Édité par Heinrich F. Plett. Berlin ; New York : De Gruyter, 1991. 165-78.

5.3. Articles de revue

Aujoulat, Noël. « La *Phantasia* dans le *De anima* d'Aristote ». *Pallas*. Vol. 36, n°1, 1990. 19-51. <https://doi.org/10.3406/palla.1990.1212>.

Barton, Anne. « The Wild Man in the Forest ». *Comparative Criticism*. Vol. 18, 1996. 21-54.

Bray, Alan. « Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England ». *History Workshop*. N°29, 1990. 1-19. <http://www.jstor.org/stable/4288956?origin=JSTOR-pdf>.

Delannoi, Gil. « La prudence en politique. Concept et vertu ». *Revue française de science politique*. Vol. 37, n°5, 1987. 597-615. <https://doi.org/10.3406/rfsp.1987.411571>.

Dubourdieu, Annie. « Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique ». *Revue de l'histoire des religions*. Vol. 220, n°3, 2003. 259-82. <https://doi.org/10.3406/rhr.2003.925>.

Gontier, Thierry. « Prudence et sagesse chez Montaigne ». *Archives de Philosophie*. Vol. 75, n°1, 2002. 113-30. <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-1-page-113.htm>.

Ion, Cristina. « L'envers du pouvoir ». *Cités*. N°26, 2006. 85-99. <https://doi.org/10.3917/cite.026.0085>.

Jónsson, Einar Már. « Les “miroirs aux princes” sont-ils un genre littéraire ? ». *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*. N°51, 2006. 153-166. <https://doi.org/10.4000/medievales.1461>.

Juillet Garzon, Sabrina. « La correspondance entre Élisabeth I^{re} et Jacques VI comme base d'une future unité britannique ». *La Clé des Langues [en ligne]*. Septembre 2011. <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/civilisation/domaine-britannique/la-correspondance-entre-elisabeth-i-et-jacques-vi-comme-base-d-une-future-unite-britannique>

Hijmans, Steven. « Sol Invictus, the Winter solstice, and the origins of Christmas ». *Mouseion*. Vol. 3, 2003. 377-98.

Kahn, Victoria. « Giovanni Pontano's Rhetoric of Prudence ». *Philosophy & Rhetoric*. Vol. 16, n°1, 1983. 16-34. <http://www.jstor.org/stable/40237347>.

Klein, Robert. « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno ». *Revue de Métaphysique et de Morale*. Vol. 61, n°1, 1956. 18-39. <http://www.jstor.org/stable/40899956>.

Knights, Mark. « Commonwealth : the social, cultural, and conceptual contexts of an early modern keyword ». *The Historical Journal*. Vol. 54, n°3, septembre 2011. 659-87. <https://www.jstor.org/stable/23017267>.

Marx, Alfred. « Le sacrifice dans la Bible : Sa fonction théologique ». *Pardès*. Vol. 2, n°39, 2005. 161-71. <https://www.cairn.info/revue-pardes-2005-2-page-161.htm>.

MasIsaac, John D. « "The Hand of God" : A numismatic study ». *Traditio*. Vol. 31, 1975. 322-28. <http://www.jstor.org/stable/27830993?origin=JSTOR-pdf>.

Mathieu-Castellani, Gisèle. « Intertextualité et allusion : le régime allusif chez Ronsard ». *Littérature*. Vol. 55, n°3, 1984. 24-36. <https://doi.org/10.3406/litt.1984.2231>.

Moncelon, Jean. « Paracelse, "Solitaire crieur" ». *Les Cahiers du Moulin*. N°8, avril 2006. 3.

Néraudau, Jean-Pierre. « La Fama dans la Rome antique ». *Médiévales*. Vol. 12, n°24, 1993. 27-34. <https://doi.org/10.3406/medi.1993.1267>.

Orgel, Stephen. « The Renaissance Artist as Plagiarist ». *ELH*. Vol. 48, n°3, 1981. 476-95. <https://doi.org/10.2307/2872909>.

Pigman, G. W. « Versions of Imitation in the Renaissance ». *Renaissance Quarterly*. Vol. 33, n°1, 1980. 1-32. <https://doi.org/10.2307/2861533>.

Rey, Jean-Michel. « Le Christianisme avant Christ ». *Po&sie*. Vol. 4, n°134, 2010. 114-22. <https://www.cairn.info/revue-poesie-2010-4-page-114.htm>.

Rougemont, Georges. « Oracles et devins dans le monde grec antique ». *Le Sens des Signes* (blog), 7 mai 2013. <https://sensdesign.hypotheses.org/24>.

Sharpe, Kevin. « Representations and Negotiations : Texts, Images, and Authority in Early Modern England ». *The Historical Journal*. Vol. 42, n°3, 1999. 853-81.

Veenstra, Jan R. « The New Historicism of Stephen Greenblatt : On poetics of culture and the interpretation of Shakespeare ». *History and Theory*. Vol. 34, n°3, 1995. 174-98. <https://doi.org/10.2307/2505620>.

Vincent, Alexandre. « Les silences de Sénèque ». *Pallas. Revue d'études antiques*. N°98, juin 2015. 131-43. <https://doi.org/10.4000/pallas.2709>.

Wells, Robin Headlam. « “Manhood and Chevalrie” Coriolanus, Prince Henry, and the Chivalric Revival ». *The Review of English Studies*. Vol. 51, n°203, 2000. 395-422. <https://www.jstor.org/stable/519299>.

Williams Jr., Franklin B. « Commendatory Verses : The Rise of the Art of Puffing ». *Studies in Bibliography*. Vol. 19, 1966. 1-14. <http://www.jstor.org/stable/40371414>.

6. *La méditation*

6.1. *Ouvrages*

Belin, Christian. *La conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*. Paris : Champion, 2002.

Hadot, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel, 2017.

Martz, Louis L. *The Poetry of Meditation : A Study in English Religious literature of the seventeenth century*. New Haven ; Londres : Yale University Press, 1962.

6.2. *Chapitres d'ouvrages*

Erdei, Klara. « Méditation et culpabilisation : une spiritualité du péché ». In *La Méditation en prose à la Renaissance*. Édité par Jean Mesnard. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990. 17-27.

Belin, Christian (éd.). « Une voix qui illumine ». In *La méditation au XVII^e siècle : rhétorique, art, spiritualité*. Paris : Champion, 2006. 7-14.

Lecerle, François. « Image et méditation : sur quelques recueils de méditations illustrés de la fin du XVI^e siècle ». In *La Méditation en prose à la Renaissance*. Édité par Jean Mesnard. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990. 45-57.

Höltgen, Karl Josef. « Emblem and Meditation : Some English Emblem Books and Their Jesuit Models ». *Explorations in Renaissance Culture*. Vol. 18, n°1, décembre 1992. 55-92. <https://doi.org/10.1163/23526963-90000136>.

Mesnard, Jean (éd.). « Introduction ». In *La Méditation en prose à la Renaissance*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990. 7-16.

Richter, Mario. « À propos des *Chrestiennes méditations* de Théodore de Bèze. Essai de définition ». In *La Méditation en prose à la Renaissance*. Édité par Jean Mesnard. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990. 59-75.

7. *Le mécénat et le statut des arts*

7.1. *Ouvrages*

Beer, Susanna (de). *The Poetics of Patronage : Poetry as Self-Advancement in Giannantonio Campano*. Turnhout : Brepols, 2013.

Evans, Robert C. *Ben Jonson and the Poetics of Patronage*. Lewisburg : Bucknell University Press, 1989.

Nauta, Ruurd R. *Poetry for patrons : literary communication in the age of Domitian*. Leyde ; Boston : Brill, 2002.

Peck, Linda Levy. *Court patronage and corruption in early Stuart England*. Londres : Routledge, 1993.

7.2. *Chapitres d'ouvrages*

Bates, Catherine. « Poetry, patronage, and the court ». In *The Cambridge companion to English literature, 1500-1600*. Édité par Arthur F. Kinney. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000. 90-103.

Leiner, Wolfgang. « Mars et Minerve : sur le statut des écrivains ». In *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*. Édité par R. Mousnier et J. Mesnard. Paris : CNRS, 1985. 161-170.

Marotti, Arthur F. « Patronage, Poetry and Print ». In *Patronage, politics, and literary traditions in England, 1558-1658*. Édité par Cedric Clive Brown. Detroit : Wayne State University Press, 1993. 21-46.

8. *Ouvrages et articles de théorie critique*

Brunn, Alain. *L'auteur*. Paris : Flammarion, 2012.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 2016.

Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1985.

Eco, Umberto. *Lector in fabula : ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.

Foucault, Michel. « “Sur la justice populaire, débat avec les maos”, Entretien de 1972 ». In *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994. 366-367.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 2003.

Foucault, Michel. « Leçon du 8 mars 1978 ». In *Sécurité, territoire, population : cours au Collège de France (1977-1978)*. Édité par François Ewald, Alessandro Fontana et Michel Senellart. Paris : Seuil, 2004. 233-59.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 2005.

Fumaroli, Marc. *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris : Flammarion, 2008.

Kristeva, Julia. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». *Critique*. Vol. 23, 1967. 438-65.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

Genette, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

Greimas, A. J. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». *Communications*. N°8, 1966. 28-59. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114.

Greimas, A. J., et J. Courtès. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette Université, 1979.

Meynet, Roland. *L'analyse rhétorique : une nouvelle méthode pour comprendre la Bible*. Paris : Éditions du Cerf, 1989.

Müller, Jürgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*. Vol. 10, n°2-3, 2000. 105-34. <https://doi.org/10.7202/024818ar>.

Rajewsky, Irina O. « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités*. N°6, 2005. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

Schröter, Jens. « Discourses and Models of Intermediality ». *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*. Vol. 13, n°3, 2011. 2-7. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.

Starobinski, Jean. *La relation critique*. Volume 2 « L'œil vivant ». Paris : Gallimard, 1970.

Wolf, Werner. « (Inter)Mediality and the Study of Literature ». *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*. Vol. 13, n°3, 2011. 2-9. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.

9. *Autres sources*

Danesi, Marcel. *An anthropology of puzzles : the role of puzzles in the origins and evolution of mind and culture*. Londres ; New York : Bloomsbury Publishing, 2018.

Estiez, Olivier, Mathilde Jamain et Patrick Morantin (éds.). *Homère : sur les traces d'Ulysse*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2006.

Ficara, Giorgio. « The Perfect Woman in Boccaccio and Petrarch ». In *Petrarch and Boccaccio : the unity of knowledge in the pre-modern world*. Édité par Igor Candido. Berlin : De Gruyter, 2018. 286-312.

Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. par Philippe Koeppel. Paris : Gallimard, 2014.

Leland, Charles Godfrey. *The unpublished legends of Virgil*. Londres : Elliot Stock, 1899.

Gifford, Don, et Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated : Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley : University of California Press, 2008.

Stendhal. *Le rouge et le noir : chronique de 1830*. Édité par Michel Crouzet. Paris : Flammarion, 1991.

Stringer, Gary (éd.). *The variorum edition of the poetry of John Donne*. Volume 2. Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 1995.

Waldron, Francis Godolphin. « Dispersed poems by Spenser ». In *The literary museum or a Selection of scarce old tracts*. Londres : Printed for the editor, 1792. 1-12.

10. *Dictionnaires et Bibles*

Carrières, R. P. (de). *Sainte Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament*. Volume 3. Paris : Huart et Moreau, 1750.

Carrières, R. P. (de). *Sainte Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament*. Volume 7. Lyon : Rusand, 1834.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. www.cnrtl.fr

Chisholm, Hugh (éd.). *Encyclopædia Britannica*. Volume 11. Londres : The Encyclopædia Britannica company, 1911.

Noël, Fr. et M. Carpentier (éds.). *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes, dans les arts, les sciences, la géographie, le commerce, l'agriculture, etc.* Volume 2. Bruxelles : Librairie de Préchet, 1828.

Commentaire littéral sur la Bible : Les Pseaumes et les Proverbes. Volume 4. Trad. par Augustin Calmet. Paris : Quay des Augustins, 1724.

Dictionnaire de l'Académie française. Volume 1. Paris : Firmin Didot Frères, 1835.

Sainte Bible : Ecclésiastique. Volume 12. Trad. par Augustin Calmet. Paris : Méquignon, 1821.

Trésor de la langue française. En ligne. <http://atilf.atilf.fr/>

Oxford English Dictionary. En ligne. <https://www.oed.com/>

La Bible. Trad. par Louis Second. Édition de 1910. En ligne. <https://sainte bible.com/>

11. Thèses

Erickson, Valerie J. « Mapping England's trade through depictions in English emblems ». East Tennessee State University, 2011. <https://dc.etsu.edu/etd/2258/>.

Jehl, Émilie. « Le motif du cœur dans l'emblématique anglaise de dévotion au XVII^e siècle ». Université de Strasbourg, 2018.

12. Sitographie

<http://www.lebistrotde la rose croix.com/article-le-visage-cache-de-68264527.html>.

<http://www.anglicanlibrary.org>

<https://www.beastcoins.com/RomanImperial/V-II/Probus/Siscia/Siscia.htm>

<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/index.php>

INDEX

I. INDEX RERUM¹

A

Absolutisme, 39, 156, 162, 166, 338, 522, 538
Agôn, 513, 514, 528
Alea, 513
Allégorie, 18, 19, 20, 21, 27, 34, 44, 51, 80, 104, 109, 113, 124, 147, 148, 170, 212, 224, 238, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 259, 260, 270, 271, 272, 277, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 296, 309, 319, 320, 328, 329, 331, 343, 406, 411, 422, 477, 480, 488, 512, 539
Âme, 44, 95, 126, 146, 150, 151, 152, 157, 162, 163, 188, 193, 213, 227, 229, 236, 239, 243, 247, 249, 250, 252, 255, 256, 260, 267, 272, 276, 311, 315, 332, 333, 337, 356, 357, 361, 362, 363, 364, 366, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 383, 385, 387, 395, 396, 404, 413, 414, 525
Amitié, 403, 474, 475
Anagramme, 33, 76, 466, 470, 504, 522, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530
Analogie, 20, 94, 169, 247, 292, 293, 318, 320, 339, 362, 378, 395, 431, 435, 499, 539
Anamorphose, 413, 453, 454, 455, 513, 538, 539, 540
Anglicanisme, 275, 387
Apophase, 338
Arminianisme, 273, 274, 296
Ars moriendi, 384, 385
Athée, 229, 230
Auctorialité, 52, 119, 430, 432, 435, 439, 440, 457, 459, 532

Auteur, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 44, 45, 46, 52, 56, 58, 99, 106, 127, 144, 185, 216, 243, 266, 269, 273, 275, 278, 292, 296, 347, 348, 351, 363, 364, 366, 371, 386, 405, 412, 414, 416, 418, 419, 420, 421, 426, 430, 431, 432, 433, 434, 442, 443, 445, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 490, 498, 501, 502, 504, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 523, 524, 525, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542
Autorité, 25, 39, 52, 54, 66, 119, 120, 121, 156, 165, 180, 271, 293, 309, 340, 384, 414, 419, 429, 430, 439, 459, 464, 490, 492, 519, 523, 532

B

Basilikon Doron, 23, 24, 25, 39, 44, 48, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 66, 76, 82, 93, 119, 144, 155, 165, 175, 179, 188, 200, 228, 236, 248, 256, 305, 335, 371, 384, 420, 430, 442, 449, 464, 500, 523, 537
Bavardage, 189, 195, 203, 209, 210, 225, 252, 272, 443
Bestiaire, 19, 392
Bible, 35, 38, 44, 45, 46, 55, 56, 79, 94, 128, 136, 137, 138, 175, 189, 192, 199, 203, 221, 226, 227, 228, 235, 242, 248, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 277, 278, 279, 280, 283, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 299, 301, 304, 306, 307, 308, 309, 314, 316, 318, 319, 321, 322, 323, 325, 326, 330, 331, 332, 336, 343, 346, 347, 352, 356, 357, 361, 362,

¹ Dans les occurrences relevées dans l'*Index rerum*, nous avons également inclus les occurrences verbales et adjectivales ainsi que leurs équivalents en anglais le cas échéant.

363, 367, 368, 370, 373, 375, 377, 384,
391, 396, 397, 430, 432, 523, 536

C

Caché, 17, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 45, 94,
119, 121, 124, 136, 151, 154, 160, 172,
178, 183, 184, 188, 189, 209, 210, 214,
226, 240, 251, 252, 255, 256, 261, 281,
286, 338, 339, 347, 349, 357, 375, 377,
387, 394, 413, 416, 443, 535, 536, 537,
538, 542
Calomnie, 121, 122, 123, 128, 130, 132,
133, 134, 135, 136, 143, 184, 196, 243
Calvinisme, 255, 272, 283, 292, 375, 376
Catholique, 71, 76, 77, 78, 81, 84, 100, 101,
157, 184, 214, 219, 234, 235, 252, 256,
257, 258, 260, 267, 309, 322, 323, 331,
340, 341, 342, 343, 372, 373, 375, 376,
527
Centon, 452, 453, 537
Cerf, 148, 236, 249, 332, 356
Charité, 269, 378
Cheval, 110, 112, 412
Chevalerie, 19, 108, 109, 110, 112, 116,
117, 118, 411, 501
Clémence, 268, 269, 271, 451
Commonwealth, 59, 60, 96, 144, 171, 390,
391
Compassion, 265, 266, 267, 269, 270, 271
Complot, 27, 121, 122, 123, 124, 135, 184,
252, 321, 404, 432, 536
Concorde, 70, 76, 77, 84, 197, 231, 232,
235, 501
Conspiration, 121, 122, 124, 126, 131, 135,
136, 433
Conspiration des Poudres, 121, 135
Constance, 243, 291, 360, 361
Contemplation, 55, 106, 230, 326, 333, 336,
337, 358, 372, 373, 374, 396, 397, 399,
400, 404
Couronne, 31, 32, 50, 61, 64, 66, 67, 68, 70,
81, 84, 85, 90, 94, 97, 99, 133, 141, 143,
217, 222, 327, 352, 369, 407, 410, 472,
488, 497, 503, 515, 521
Courtisan, 152, 154, 159, 161, 426, 427
Croix, 97, 130, 180, 252, 255, 256, 265,
270, 281, 362, 385

D

Dédicace, 24, 77, 85, 112, 173, 176, 185,
188, 390, 434, 444, 449, 455, 465, 466,
467, 468, 469, 470, 473, 491, 503, 507,
524, 528, 529, 530, 537
Désir (de Dieu), 329, 332, 337
Désobéissance, 121, 128
Destinataire, 87, 102, 163, 185, 284, 285,
287, 288, 289, 466
Destinateur, 284, 285, 287, 288, 289, 290
Deus absconditus, 185, 277, 309, 338, 536
Devise, 19, 79, 86, 87, 94, 106, 109, 130,
131, 132, 147, 195, 287, 354, 358, 409,
410, 432, 446, 490, 521, 523
Dévoilement, 31, 33, 35, 44, 177, 240, 358
Dialectique, 17, 31, 33, 34, 35, 44, 45, 177,
237, 240, 255, 256, 342, 348, 349, 350,
358, 366, 376, 416, 451, 535, 536, 537,
538, 542
Dissimulation, 30, 31, 33, 34, 35, 44, 120,
121, 124, 148, 152, 154, 155, 157, 158,
159, 160, 161, 162, 163, 176, 178, 181,
183, 184, 185, 210, 212, 225, 240, 428,
451, 452, 479, 480, 514, 535, 536
Dragon, 90, 91, 92, 93, 94, 163, 212, 222
Duplicité, 159, 172, 184, 210, 225, 235,
240, 272, 477

E

Éducation, 23, 30, 44, 56, 57, 58, 59, 60,
188, 252, 261, 429, 430, 467, 501, 514,
523
Église établie, 29, 84, 184, 275
Élégie, 479, 502
Énonciateur, 40, 286, 355, 378, 385, 386,
398, 427, 439, 441, 458, 512
Épée, 84, 87, 88, 90, 97, 98, 110, 130, 227,
228, 250, 304, 352, 355, 369, 407, 496
Épilogue, 401, 402, 410, 412, 413, 532
Épistémè, 19, 20, 36, 38, 137, 535, 540
Espérance, 90, 252, 260, 269, 272, 383

F

Fable, 21, 103, 188, 198, 251, 271, 286,
303, 392, 420
Familia Caritatis, 274

Feu, 63, 125, 134, 194, 195, 255, 261, 269, 270, 271, 317, 321, 323, 324, 325, 330, 335, 336, 339, 357, 360, 505
 Flamme, 131, 317, 321, 322, 323, 325, 329, 330, 331, 335
 Flatterie, 140, 143, 144, 154, 422, 424, 427, 428, 446, 467, 491, 507, 519, 530, 531, 542
 Foi, 35, 68, 73, 77, 78, 81, 165, 218, 234, 235, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 269, 272, 274, 275, 289, 306, 309, 327, 329, 331, 332, 339, 361, 367, 368, 372, 376
 Force, 54, 70, 73, 74, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 96, 97, 98, 112, 120, 131, 139, 170, 178, 181, 209, 228, 230, 243, 250, 252, 259, 289, 293, 308, 322, 346, 352, 360, 374, 445, 497, 501, 515, 531, 541
 Fortune, 288, 541
 Frontispice, 16, 31, 32, 33, 43, 50, 349, 386, 406, 407, 413, 453, 533, 535
Furor poeticus, 503

G

Gravure, 23, 24, 102, 122, 140, 178, 196, 264, 291, 352, 361, 364, 385, 386, 392, 418, 521, 539
 Grotesques, 59, 109, 152, 211, 410

H

Héraldique, 19, 21, 28, 70, 90, 91, 93, 97, 103, 110, 141, 275, 352, 392, 495, 498, 521, 523
 Herméneutique, 18, 21, 33, 34, 286, 317, 340, 349, 356, 358, 413, 414, 428, 451, 460, 535, 537
 Hiérarchie, 45, 165, 185, 218, 429, 440, 441, 460, 463, 464, 465, 492, 509, 510, 523
 Hiéroglyphe, 18, 343, 410
Hortus conclusus, 294
 Humilité, 128, 138, 193, 337, 384, 385, 441, 461, 465, 467, 468, 470, 490, 507, 512, 513, 523
 Hypocrisie, 210, 211, 214, 215, 216, 240, 257, 272, 477

I

Iconoclasme, 341, 342
Ilinx, 513
 Imagination, 18, 135, 150, 232, 267, 284, 292, 294, 325, 350, 368, 371, 372, 373, 374, 401, 402, 405, 455, 486, 500
 Imitation, 40, 45, 385, 417, 418, 419, 460, 463
 Immortalité, 99, 103, 107, 325, 383, 470, 507, 513
Impresa, 19, 28, 72, 84, 86, 102, 115, 130, 131, 409, 410, 433, 499, 530
 Intertextualité, 21, 37, 38, 40, 41, 95, 130, 168, 243, 256, 277, 278, 283, 347, 356, 390, 391, 400, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 442, 443, 444, 452, 456, 458, 459, 473, 474, 476, 536

J

Jardin/Jardinier, 171, 227, 273, 294, 295, 296, 299, 301, 354, 356
 Jésuite, 57, 373, 375, 376, 377, 378, 418
 Justice, 77, 84, 87, 88, 89, 90, 135, 138, 228, 231, 250, 252, 257, 304, 305, 324, 326, 332, 449, 451, 477, 497

L

Langue (organe), 55, 68, 70, 93, 160, 189, 191, 195, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 279, 284, 413, 529, 530
 Laurier, 31, 32, 81, 352, 369, 472, 473, 486, 487, 488, 497, 499, 512
 Libéralité, 289, 463
 Liberté, 26, 45, 273, 295, 400, 425, 426, 427, 452, 457, 500, 524, 540, 541
 Lierre, 87, 474, 496, 512
 Lion, 68, 70, 73, 78, 93, 97, 147, 170, 191, 192, 193, 249, 288, 314, 352, 353, 355, 356, 385, 395, 495
Ludus, 455, 528
 Lys (fleur), 71, 76, 220, 221, 378

M

Main, 24, 32, 33, 50, 61, 71, 76, 81, 83, 84, 87, 103, 110, 113, 130, 134, 139, 155, 162, 181, 182, 190, 197, 203, 214, 220, 222, 227, 229, 232, 233, 241, 252, 255, 256, 257, 261, 294, 296, 299, 301, 317, 319, 320, 325, 326, 327, 331, 336, 339, 352, 353, 354, 356, 369, 380, 407, 422, 447, 485, 495, 496, 497, 503, 508, 514, 516, 533
Marginalia, 428, 429, 431
Mécénat, 23, 35, 45, 99, 115, 118, 451, 453, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 476, 482, 486, 489, 490, 491, 492, 505, 507, 510, 511, 512, 513, 528, 531, 533, 537, 540
Méditation, 22, 43, 44, 247, 261, 348, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 382, 384, 385, 386, 387, 394, 395, 396, 398, 405, 411, 412, 413
Memento mori, 384, 385
Mémoire, 21, 34, 55, 146, 148, 182, 277, 278, 279, 283, 341, 346, 349, 352, 357, 358, 377, 391, 394, 408, 418, 431, 432, 456, 474, 495, 509, 519, 533, 536
Mimicry, 513, 519
Miroir aux princes, 56, 57, 60, 119, 139, 156, 171, 501, 523
Miséricorde, 90, 138, 259, 267, 268, 373
Modèle, 28, 457
Monarchie, 48, 49, 59, 60, 67, 68, 77, 97, 118, 119, 166, 185, 218, 464, 488, 538
Mort, 31, 79, 94, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 107, 117, 123, 124, 133, 135, 148, 149, 150, 200, 229, 236, 238, 243, 245, 260, 263, 291, 314, 330, 333, 352, 362, 377, 378, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 392, 394, 402, 441, 474, 502, 517, 518, 523, 527, 541
Moyen-Âge, 19, 110, 116, 249, 250, 251, 270, 271, 294, 328, 340, 385, 389, 402, 411, 429, 458, 516
Muse, 24, 107, 259, 363, 398, 399, 400, 434, 469, 472, 484, 486, 489, 490, 493, 496, 497, 499, 503, 504, 505, 509, 512, 513, 515, 517, 519, 526, 532
Mythe, 44, 48, 117, 118, 150, 212, 248, 249, 250, 251, 261, 262, 265, 269, 270, 271,

272, 315, 317, 321, 355, 356, 357, 402, 447, 477, 482, 486, 488, 495, 497, 499, 503, 507, 513, 515, 518

N

Nature (livre), 376, 377, 387, 389, 396
Néo-historicisme, 37, 38, 39, 48, 462, 513, 538
Néo-Platonisme, 250, 364, 367, 374
Néo-Stoïcisme, 236, 274
Nostalgie, 27, 105, 106, 397, 398, 400, 402, 412, 413, 453, 477, 486, 538
Nuage, 61, 76, 123, 190, 243, 289, 325, 326, 336, 337, 364, 380, 401, 495, 497, 508, 512
Nuage d'inconnaissance, 337
Nuit, 96, 122, 123, 124, 125, 127, 144, 149, 165, 336, 402, 404, 497, 519

O

Obéissance, 87, 98, 134, 135, 339, 363, 522, 523
Occultation, 30, 31, 34, 45, 183, 442, 535
Orgueil, 151, 217, 218, 219, 221, 223, 225, 272, 321, 350, 363, 367, 433

P

Panégyrique, 108, 350, 507, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 523, 524, 530
Panthère, 211, 212, 213
Parabole, 250, 283, 284, 285, 286, 287, 290
Paratexte, 30, 38, 41, 45, 46, 63, 65, 66, 77, 87, 89, 127, 139, 140, 155, 168, 179, 185, 193, 200, 203, 213, 228, 231, 234, 237, 238, 239, 242, 243, 248, 257, 266, 267, 268, 269, 278, 282, 298, 300, 305, 307, 308, 310, 343, 351, 360, 364, 370, 380, 384, 416, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 451, 453, 454, 455, 457, 458, 470, 472, 473, 474, 478, 479, 490, 498, 508, 509, 537, 539
Pastorale, 397, 398, 400, 401, 402, 403
Patience, 138, 163, 172, 180, 181, 183, 184, 247
Peinture, 147, 154

Pèlerinage, 294, 306, 308, 362
 Personnification, 28, 188, 201, 238, 248,
 250, 252, 260, 272, 281, 355, 362, 422,
 503
 Phénix, 50, 84, 99, 101, 102, 103, 104, 105,
 106, 107, 410, 411
 Philosophie naturelle, 63, 376, 390
 Phylactère, 31, 131, 241, 291, 521
 Piété, 50, 216, 217, 218, 309, 329, 352, 403
 Plaisir, 19, 21, 131, 195, 270, 293, 351, 404,
 405, 455, 456, 521
 Poésie, 43, 44, 53, 106, 292, 397, 403, 424,
 467, 476, 484, 488, 502, 504, 507, 509,
 510, 512, 513
 Polyphonie, 73, 288, 416, 427, 440, 451
 Polysémie, 37, 172, 235, 268, 440, 454
 Prédestination (doctrine), 272
 Protestant, 77, 78, 104, 116, 157, 163, 216,
 218, 256, 258, 260, 273, 274, 275, 292,
 293, 309, 339, 340, 342, 343, 346, 372,
 375, 376, 418
 Prudence, 74, 93, 134, 136, 138, 139, 140,
 144, 145, 146, 147, 148, 151, 154, 155,
 157, 158, 161, 163, 168, 172, 175, 176,
 180, 183, 184, 250, 252, 394, 439, 494,
 495, 513, 516
 Puritain, 29, 132, 216, 217, 218, 342, 346,
 433, 542

R

Raison d'État, 35, 44, 96, 121, 161, 162,
 163, 166, 168, 170, 171, 176, 183, 184,
 279, 469
 Réforme protestante, 78, 256, 257, 292,
 340, 341, 342, 349, 372, 373, 464
 Renard, 170, 394, 395
 Rêve, 106, 115, 369, 370, 371, 379, 397,
 405, 407, 408, 411, 472, 490
 Révéler, 17, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 45, 124,
 136, 157, 170, 178, 189, 210, 212, 237,
 240, 248, 250, 251, 252, 255, 256, 277,
 285, 290, 317, 321, 339, 340, 343, 346,
 351, 374, 416, 443, 444, 451, 452, 516,
 526, 527, 529, 535, 536, 537, 538, 542
Rex pacificus, 56, 68, 77, 78, 79
 Rhétorique, 20, 33, 40, 44, 57, 70, 86, 98,
 265, 276, 283, 286, 290, 291, 293, 311,
 357, 358, 461, 462, 463, 465, 466, 467,

468, 469, 470, 472, 488, 490, 493, 512,
 513, 523
 Rose, 73, 84, 105, 124, 296, 405, 406, 409,
 521
 Ruse, 163, 170, 171, 172, 175, 176, 177,
 180, 183, 184, 212, 235, 236

S

Secret, 31, 33, 34, 35, 56, 120, 121, 122,
 124, 128, 135, 138, 150, 152, 159, 160,
 168, 170, 177, 178, 179, 180, 183, 185,
 213, 216, 218, 231, 256, 257, 321, 335,
 336, 337, 443, 444, 449, 535, 536
 Serpent, 64, 66, 90, 175, 207, 212, 252, 287,
 301
 Silence, 102, 123, 124, 170, 195, 201, 202,
 203, 204, 205, 208, 210, 247, 248, 397,
 400, 413, 494
 Soleil, 50, 63, 109, 123, 124, 125, 126, 129,
 130, 131, 132, 138, 166, 228, 317, 318,
 319, 320, 321, 333, 335, 336, 339, 397,
 487, 521
 Stoïcien, 183, 195, 269, 383
 Subversion, 35, 39, 45, 119, 120, 121, 122,
 126, 128, 133, 184, 441, 447, 450, 452,
 453, 456, 458, 462, 510, 521, 537, 540
 Surveillance, 163, 165, 166, 168, 169, 170
 Symbole, 17, 18, 20, 21, 34, 35, 50, 52, 64,
 86, 89, 90, 99, 102, 103, 104, 105, 106,
 110, 113, 123, 126, 132, 138, 143, 149,
 150, 154, 164, 174, 175, 188, 190, 191,
 194, 197, 220, 221, 224, 227, 231, 248,
 251, 255, 263, 265, 275, 276, 281, 284,
 291, 295, 296, 299, 308, 309, 314, 315,
 317, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 329,
 336, 337, 338, 343, 346, 347, 349, 352,
 354, 355, 356, 357, 358, 362, 363, 364,
 365, 372, 391, 392, 393, 403, 406, 409,
 413, 432, 443, 459, 472, 486, 497, 503,
 511, 521, 536, 539

T

Tempérance, 155, 194, 195, 197, 250, 252,
 355
 Théologie négative, 337, 338
 Tyrannie, 59, 94, 95, 109, 395, 439, 443,
 444, 445, 446

U

Ultima ratio, 74

Union, 68, 71, 72, 73, 296, 315, 510

V

Vigilance, 93, 121, 136, 163, 164, 165, 183,
184, 272, 352, 395

Voilement, 44, 123, 177, 211, 272, 336, 358

Voix, 40, 45, 84, 85, 94, 101, 108, 198, 203,
211, 221, 222, 229, 252, 260, 288, 289,
370, 378, 398, 405, 427, 437, 439, 440,
441, 447, 450, 451, 452, 458, 471, 487,
502, 507, 512, 519, 535

Volonté, 51, 86, 105, 122, 218, 256, 316,
332, 362, 363, 371, 373, 390, 413, 420,
434, 446, 512, 531, 538

2. INDEX NOMINUM¹

A

Adam, 299, 305, 469, 472, 473
Adams, Alison, 283
Agamemnon, 268, 370
Aglaophemus, 391
Albert le Grand, 358
Alciat, Andrea, 17, 25, 91, 139, 262, 263, 264, 265, 403, 419, 420, 424, 425, 427, 484, 485
Alexandre le Grand, 80, 110, 112, 113, 117, 201, 437, 527
Almeida, Ivan, 285
Ambroise (saint), 234, 278
Andrews, Robin P., 29
Aneau, Barthélémy, 138
Angerona, 203, 204
Apollon (dieu), 251, 467, 487, 488
Apollon, 296
Aquino, Thomas (d'), 338, 340, 358
Archimède, 129
Argus, 170
Arias de Valderas, Francisco, 231
Arthur (roi), 108, 117, 514, 527
Ashfield, Edmund, 525, 529
Ashley, Élisabeth, 246
Assunto, Rosario, 345
Astrée (déesse), 50
Atlas (dieu), 96
Auguste, 232
Augustin, 74, 146, 216, 231, 240, 256, 267, 278, 305, 331, 332, 333, 334, 338, 340, 344, 373, 380, 450
Aulu-Gelle, 204
Aurore (déesse), 248, 364, 401

B

Bacchus, 193, 194, 195, 248, 403

Bacon, Francis, 33, 158, 160, 172, 175, 176, 271, 469
Bakhtine, Mikhaïl, 40
Baltasar, Gracián, 152
Baltrusaitis, Jurgus, 539
Barton, Anne, 152
Basson, Thomas, 274
Bates, Catherine, 461
Bath, Michael, 20, 28, 31, 36, 116, 347, 405, 406, 408, 412, 413, 431
Beer, Susanna (de), 461
Belin, Christian, 44, 277, 278, 372, 376
Bellone (déesse), 71
Bentham, Jeremy, 169
Bèze, Théodore (de), 104, 255, 283, 292, 376, 500
Bisschop, Jan (de), 30
Bodin, Jean, 66
Boissard, Jean-Jacques, 181
Boleyn, Anne, 102
Boninsegni, Dominique, 130
Bossy, John, 66
Botero, Giovanni, 161, 183, 184
Bourdin, Bernard, 66
Brant, Samuel, 303
Bray, Alan, 450
Breton, Nicholas, 351
Bright, Timothy, 301, 303
Britannia (déesse), 63, 114, 115, 469
Bruno, Giordano, 374
Buchanan, George, 56
Bysus (déesse), 370

C

Caesar, Julius (sir Knight), 469, 491, 503
Caillois, Roger, 455, 456, 513, 519, 528
Caius, 445, 463
Caligula, 445
Calvin, Jean, 157, 345

¹ Pour l'*Index nominum*, nous avons inclus les noms des personnes et des personnages mentionnés et nous avons décidé d'exclure le nom de l'auteur « Henry Peacham » en raison du trop grand nombre d'occurrences.

Camden, William, 76, 524, 525, 526
 Camerarius, Joachim, 28, 236, 244, 245, 393, 420
 Camilli, Camillo, 420
 Campani, Giovanni, 478
 Capaccio, Giulio Cesare, 420
 Carroll, Lewis, 530
 Cartari, Vincenzo, 203, 204, 249
 Case, John, 50
 Casella, Giovanni Battista, 516, 519
 Cassius, Dion, 445
 Castiglione, Baltassare, 159, 501
 Catilina, 127
 Cecil, Robert, 102, 103, 465, 469, 499
 Cérès, 194, 195, 248
 César, 56, 80, 113, 136, 234, 267, 503
 Cesarini, Giuliano, 234
 Chaloner, Thomas, 525, 527
 Chapman, George, 119, 201
 Chardin, Jean-Jacques, 30, 205, 265, 378, 394, 396, 441, 454, 475, 506
 Charles V, 58, 76
 Chrétien-Goni, Jean-Pierre, 159
 Christ, Jésus, 57, 94, 150, 175, 271, 274, 279, 280, 284, 285, 301, 304, 309, 314, 318, 319, 336, 341, 362, 373, 527
 Chrysostome, Jean, 362, 380
 Cicéron, 58, 87, 127, 146, 200, 235, 238, 267, 268, 282, 293, 300, 310, 384, 404, 446, 473, 474
 Cincinnatus, 512
 Circé, 390, 391, 447
 Clairvaux, Bernard (de), 242, 257, 278, 305
 Clark, James D., 29
 Claudien, 200, 201
 Cleland, James, 110
 Clément d'Alexandrie, 337
 Clément VII, 130, 131, 132
 Clements, Robert J., 419, 428, 476, 501
 Clifford, George, 409
 Coignet, Mathieu, 437
 Coke, Edward, 126, 135
 Colonna, Francesco, 287
 Combe, Thomas, 153
 Compagnon, Antoine, 429, 430
 Concordia (déesse), 232
 Conti, Natale, 249
 Corre, Julie, 29, 30
 Corrozet, Gilles, 396

Coryate, Thomas, 514, 530
 Cosmopolites, 275
 Cottin, Jérôme, 291
 Cox, John D., 116
 Croce, Benedetto, 162
 Cupidon, 194, 195, 248, 487
 Curetius, 201
 Cyclope, 139
 Cynthia (déesse), 50
 Cyprien, 449, 450
 Cythérée, 194, 195

D

Daly, Peter M., 17, 36
 Daniel, Samuel, 26, 417, 488
 Daphné, 487, 488
 David (roi d'Israël), 56, 67, 259, 292, 342
 Davis, David J., 342
 Dee, John, 49
 Dekoninck, Ralph, 277, 358
 Delannoi, Gil, 139
 Delorme, Jean, 283
 Descendre, Romain, 162
 Devereux, Robert (comte d'Essex), 499
 Diane (déesse), 50, 248, 528
 Dight, Walter, 23
 Diomède (mythe), 515
 Donne, John, 119, 397
 Dowland, John, 433, 482, 525
 Drayton, Michael, 406
 Ducrot, Oswald, 40, 440
 Dundas, Judith, 460
 Dyrness, William A., 340

E

Eco, Umberto, 456
 Eliade, Mircea, 64
 Élien, Claude, 392
 Élisabeth I^{re}, 26, 27, 48, 49, 50, 51, 52, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 115, 116, 118, 168, 246, 274, 341, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 434, 464, 471, 474, 499, 516, 528
 Élisabeth Stuart, 246, 512
 Elyot, Thomas, 58, 59, 60, 501

Érasme, 21, 58, 59, 60, 73, 74, 157, 286, 385, 426, 427, 430, 433, 439, 442, 475, 476
 Erdei, Klara, 377
 Erickson, Valerie J., 182
 Erreur, 151
 Ésaïe (Bible), 314, 319
 Eschyle, 262, 269, 494
 Esculape (dieu), 90, 93, 174
 Ésope, 21, 303, 392, 420
 Estienne, Henri, 286, 452
 Eudæmon, 275
 Eugène IV (pape), 234
 Evans, Robert C., 461, 492

F

Faerno, Gabriele, 103
 Fama (déesse), 444
 Felicitas (déesse), 248
 Ficin, Marsile, 374, 503
 Fischlin, Daniel, 53, 55
 Flandrois, Isabelle, 157
 Flori, Jean, 87
 Fons, Jean (de la), 64
 Fortier, Mark, 53, 55
 Fortnais, N. M., 515, 516
 Fortuna (déesse), 288, 328
 Foucault, Michel, 20, 161, 169, 170
 Fox, John, 234
 Frédéric V du Palatinat, 107
 Freeman, Rosemary, 27, 36, 37, 458, 501
 Fumaroli, Marc, 357

G

Gaïa (déesse), 212
 Ganymède, 447
 Gelli, Giovan Battista, 390
 Genette, Gérard, 416, 428, 440
 Georges (saint), 115
 Gheerærts, Marcus (le Jeune), 168, 170
 Gilbert, Humphrey (sir), 407
 Giovio, Paolo, 26, 28, 72, 130, 131, 132, 358, 417
 Girard, Marc, 315, 324, 336
 Glaucon, 125
 Gloriana, 51, 411
 Goldberg, Jonathan, 119

Gowrie, comte (de), 432, 433
 Grafton, Anthony, 429
 Greenblatt, Stephen, 38, 39, 48, 158, 462, 541
 Greene, Henry, 36
 Greene, Thomas M., 20, 417
 Grégoire I^{er}, 165, 257, 278, 314, 315, 341
 Greninasca, Jacques, 290
 Gryllus, 390
 Guevarra, Antonio (de), 58
 Guevarra, Antonio (de), 58
 Guicciardini, Francesco, 161
 Guiderdoni-Bruslé, Agnès, 277, 358
 Gyraldi, Lilio Gregorio, 249

H

Habsbourg, Éléonore, 104
 Haeften, Benedict (van), 418
 Hakluyt, Richard, 308
 Hall, Joseph, 236, 343, 344, 375, 376, 387
 Hannibal, 435, 514, 515, 516
 Harding, Thomas, 515, 516
 Harms, Wolfgang, 120
 Harpocrate, 203, 208
 Harvey, Christopher, 418
 Hawkins, John, 116, 347, 386
 Hazlett, Ian, 78
 Hélios (dieu), 317
 Henri V, 94, 95, 113, 115, 409, 432, 445, 446
 Henri VII, 86
 Henri VIII, 113, 432
 Hercule, 117, 248, 249, 354, 355, 356, 441
 Hésiode, 262, 311, 355
 Heywood, Thomas, 493, 515, 516, 520
 Hilliard, Nicholas, 50, 103
 Hippocrate, 209
 Holbein, Hans, 441
 Holbein, Hans (le Jeune), 385, 454
 Holland, Thomas, 103
 Höltingen, Karl Josef, 375
 Homère, 267, 355, 370, 444, 447, 452, 482, 483, 484, 493, 503
 Hooker, Richard, 265
 Horace, 88, 139, 193, 243, 303, 418, 463, 482, 507
 Horapollon, 18
 Horden, John, 17, 28

Howard, Charles, 409
Howard, Thomas, 409

I

Italicus, Silius, 77, 234, 435

J

Jacques I^{er}, 24, 25, 26, 27, 30, 35, 44, 48,
49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62,
63, 66, 67, 71, 76, 78, 79, 80, 82, 84, 85,
86, 87, 88, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 102,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 113,
114, 116, 117, 118, 119, 121, 132, 133,
135, 136, 144, 155, 165, 180, 189, 206,
214, 217, 228, 236, 246, 248, 256, 260,
266, 279, 290, 296, 311, 335, 343, 361,
371, 412, 420, 428, 433, 434, 442, 446,
447, 450, 452, 453, 461, 464, 465, 466,
467, 470, 500, 501, 516, 520, 521, 523,
537, 538, 540

Jean (Bible), 281, 285, 299, 319

Jéhu, 308

Jenner, Thomas, 275

Jérémie (Bible), 307

Job (Bible), 213, 383, 384

Jones, Inigo, 117

Jöns, Dietrich, 36

Jonson, Ben, 53, 117, 119, 351

Jónsson, E. M., 57

Julien II (empereur), 229

Junius, Hadrianus, 25, 208, 209, 236, 419

Jupiter, 66, 134, 181, 229, 248, 251, 261,
270, 447, 448, 505, 506, 515, 518

K

Kantorowicz, Ernst, 50, 67

Kern Paster, Gail, 209

Kiefer Lewalsky, Barbara, 292, 293, 348,
375

Klein, Robert, 374

Kristeva, Julia, 40, 41, 459

L

Lactance, 228, 278

Laërce, Diogène, 205

Lancastre, Jean (de), 408

Le Guern, Michel, 284, 290

Lee, Maurice, 53, 60

Lejeune, Philippe, 416

Lévi-Strauss, Claude, 459

Levitt, Harold Paul, 29, 542

Ligugé, Defensor (de), 248

Lipse, Juste, 66, 127, 138, 139, 158, 161,
162, 163, 168, 176, 243, 269, 360, 440,
441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449,
451, 452, 453, 474

Lomazzo, Giovanni Paolo, 410

Louis XI, 74, 76, 183

Louis XIII, 74, 76

Loyola, Ignace (de), 44, 373, 374, 375, 376

Luc (Bible), 261, 304

Lucain, 238, 435

Lucilius, 238, 400

M

Machiavel, Nicolas, 81, 162, 170, 171, 176,
183

Machon, Louis, 176

Mæcenat, Caius Cilnius, 463, 474, 499, 511

Mamon, 221

Manning, Nicolas, 19

Marcellus, 129

Marconville, Jean (de), 205

Marie I^{re}, 49, 76, 104, 306

Marin, Louis, 55

Marlowe, Christopher, 397

Mars (dieu), 71, 81, 497, 499

Martial, 383, 401

Martz, Louis L., 44, 372, 377

Masson, André, 251

Mathieu-Castellani, Gisèle, 41, 278, 294

Matthieu (Bible), 175, 221, 256, 281, 285,
298, 304, 362

Maxime, Valère, 155

Médicis, Jules (de), 131

Médicis, Marie (de), 76

Mehl, Dieter, 51

Meinecke, Friedrich, 162

Melanchton, Philippe, 431

Ménestrier, Claude-François, 251, 347,
357, 358

Mercure, 164

Merlin, 117

Meyer, Arielle, 178
 Meynet, Roland, 290
 Midas, 477, 542
 Mignault, Claude, 485
 Milton, John, 397, 532
 Minerve (déesse), 82, 160, 248, 479, 480,
 493, 495, 503, 506, 507, 515, 517, 518,
 519, 542
 Moïse, 175, 313, 321, 323, 526
 Momos, 477, 507, 542
 Montague, James, 53
 Montaigne, Michel (de), 157, 158, 193, 240,
 339, 374, 395, 420, 451, 452, 453, 454,
 538
 Montenay, Georgette (de), 283, 347
 More, Thomas, 22
 Morel, Philippe, 109, 410
 Morison, Richard, 59
 Mulciber (dieu), 505
 Muldrew, Craig, 464
 Müller, Jürgen, 41
 Murray, David (sir), 434

N

Nauta, Robert R., 461
 Neapolitanus, Hannibal Ursinus, 514, 515,
 516
 Néron, 200, 325
 Newton, Isaac, 366
 Niclaes, Hendrik, 274
 Noé, 192, 193

O

Océanos (dieu), 486, 488
 Œdipe, 383
 Olson, Roger, 273
 Orgel, Stephen, 117
 Oriane (déesse), 105
 Origène, 239, 278
 Orsini, Annibale, 516
 Orsini, Gian Giordano, 517
 Ortelius, Abraham, 63
 Ovide, 93, 146, 150, 193, 223, 242, 250,
 402, 482, 487, 490, 508, 509, 510

P

Pallas (déesse), 81, 82, 198, 248, 479, 480,
 493, 494, 495, 497, 499, 505, 506, 507,
 519
 Palmer, Thomas, 348
 Panofsky, Erwin, 147, 148, 249, 250
 Paradin, Claude, 104, 133, 205, 206, 207,
 357, 381, 382, 396
 Parsons, Robert, 57
 Passe, Crispin (de) l'Ancien, 121, 122
 Passe, Simon (van de), 175, 418
 Paul (saint), 256, 269, 332, 336
 Peacham, Henry (senior), 261
 Pénée, 486, 487
 Perkins, William, 205
 Perrière, Guillaume (de la), 152, 153, 485
 Perse, 65, 242
 Pétrarque, 151, 157, 393, 418
 Phébus, 109, 248, 321, 364, 487, 527
 Philippe III d'Espagne, 74, 76
 Philomèle, 389, 402, 403, 404, 482
 Philon d'Alexandrie, 337
 Phinée, 140, 144, 446
 Pierre (Bible), 307
 Pigman, G. W., 417
 Pitman, Margaret C., 29, 516
 Plantin, Christophe, 91, 264, 275, 418
 Platon, 127, 267, 282, 337, 365, 371, 373
 Plaute, 218, 327
 Pline l'Ancien, 212
 Pline le Jeune, 474
 Plotin, 373
 Plutarque, 390, 394, 443, 444
 Poitiers, Hilaire (de), 259
 Ponce Pilate, 279
 Pontano, Giovanni, 158, 397
 Praz, Mario, 17, 36
 Priam, 311, 315
 Priape, 449
 Prométhée, 248, 261, 262, 263, 264, 265,
 269, 270, 271
 Properce, 463
 Protée, 154, 248
 Punam, Madhok, 30
 Puttenham, George, 293
 Pyrame, 402
 Pythie, 218

Q

Quarles, Francis, 28, 286, 343, 347, 386
 Quinte-Curce, 439

R

Râ (dieu), 317
 Raber, Karen, 112
 Rakewsky, Irina O., 42, 43
 Raleigh, Walter, 407
 Ravailac, François, 76, 525, 527
 Reusner, Nicolas, 25, 419
 Richard Cœur de Lion, 94, 126
 Richard II, 94, 126
 Richelieu, Armand Jean du Plessis (de), 176
 Ripa, Cesare, 21, 28, 166, 168, 170, 171, 172, 212, 213, 214, 222, 238, 249, 250, 255, 319, 331, 355, 356, 362, 393, 420, 422, 434, 503
 Rollenhagen, Gabriel, 206, 207, 418
 Ruscelli, Girolamo, 28, 420
 Russell, Daniel, 36, 286, 453, 458, 459

S

Sales, François (de), 375
 Saller, Richard, 531
 Salluste, 225, 266, 268, 436, 437
 Salmydessos, 140
 Salomon, 55, 79, 98, 116, 136, 137, 214, 221, 314
 Sambucus, Joannes, 25, 26, 275, 396, 419, 420
 Satan, 193
 Schöne, Albrecht, 18, 36
 Schweizer, Harold, 225
 Segar, William, 350, 351, 367, 515, 516
 Segond, Louis, 46
 Sénèque, 148, 201, 238, 266, 267, 268, 269, 383, 400, 427, 439, 441, 443, 444, 463, 490
 Sésostriis, 437, 438
 Sextus, 171
 Seznec, Jean, 249, 250, 251
 Shakespeare, William, 22, 33, 95, 126, 424
 Sharpe, Kevin, 51, 52, 54, 492
 Sicile, Diodore (de), 355, 437
 Sidney, Philip, 397, 409, 539

Silvius, 152, 161
 Simmons, Samuel, 532
 Skinner, Quentin, 57, 58
 Slights, W. E., 428, 431, 432, 435, 457
 Snyder, Jon, 156, 157
 Socrate, 125, 126
 Soliman, 77, 323
 Solon, 175, 201, 202, 203, 228
 Somer, Paul (van), 175
 Spagnoli, Battista, 479
 Spenser, Edmund, 51, 151, 411, 518, 519
 Spica, Anne-Élisabeth, 18, 36, 341, 343, 459
 Standish, Arthur, 514
 Starkey, Thomas, 59
 Starobinski, Jean, 412, 535
 Steiner, Heinrich, 17
 Stendhal, 27
 Stobée, Jean, 431
 Stritmatter, Roger, 33
 Strong, Roy C., 116
 Strozzi, Leone, 517
 Stuart, Élisabeth, 106, 107
 Stuart, Esmé, 71
 Stuart, Henri Frederick, 24, 34, 48, 60, 91, 106, 107, 110, 116, 117, 118, 120, 188, 430, 444, 446, 461, 462, 466, 467, 472, 500, 512, 513, 521, 528, 533, 535, 540
 Syracuse, 129
 Syrus Publius, 181

T

Tacita (déesse), 203
 Tacite, 66, 161, 168, 183, 237, 380, 474
 Tarquin, 171
 Tartare (déesse), 212
 Térée, 482
 Térence, 195, 267
 Terminus (dieu), 248
 Tertullien, 270, 271, 338
 Téthys (déesse), 486, 488
 Théocrite, 66, 266, 397
 Thisbé, 402
 Tite (Bible), 171, 172, 257
 Tite-Live, 171, 172
 Titien, 147, 154
 Tournes, Jean (de), 458
 Trousson, Raymond, 270

Tung, Mason, 28, 38, 102, 103, 214, 278,
303, 323, 420, 422, 424, 425, 432, 442,
445, 449

Tyché (déesse), 328

Typhon (dieu), 212

Typotius, Jacobus, 28, 84, 133, 323, 420

U

Ulysse, 81, 139, 390, 447, 494, 495

Uranie (déesse), 248, 503, 504

V

Valeriano, Giovan Pierio, 21, 64, 90, 126,
138, 150, 154, 164, 175, 181, 191, 198,
212, 221, 246, 247, 270, 281, 318, 319,
336, 356, 393, 417

Van Haecht, Laurent, 28, 312, 420, 505

Vénus, 195, 296

Vere, Edward (de), 33

Veritas (déesse), 223, 248, 320

Vespasien, 113

Vida, Marco Girolamo, 397

Vincent, Alexandre, 201

Virgile, 63, 223, 241, 315, 397, 444, 452,
463, 472, 482

Viterbo, Giacomo (da), 57

Vivès, Jean-Louis, 431

Vulcain (dieu), 505

W

Waldegrave, Robert, 56

Waldron, Francis, 518

Waszink, Jan, 443, 445, 446, 452

Webbe, George, 205

Webster, John, 488

Weldon, Anthony, 98

Whitney, Geoffrey, 19, 25, 184, 188, 262,
264, 265, 275, 348, 403, 417, 418, 425,
426, 427, 474, 475, 476, 481, 483, 484,
509, 511, 512, 520

Willet, Andrew, 275

Williams, Franklin, 516

Williams, John, 79

Willoughby, Henry, 409

Wolf, Werner, 42

X

Xénophon, 168

Y

Young, Alan, 28, 31, 37, 38, 46, 72, 86, 102,
103, 104, 105, 117, 119, 336, 455, 518

Z

Zacharie (Bible), 199, 357, 370

Zéphyr (dieu), 248

Zeus, 140, 370, 503

Cezara BOBEICA

Le caché et le révélé dans *Minerva Britannia* (1612) de Henry Peacham

Résumé

Ce travail s'intéresse au recueil d'emblèmes *Minerva Britannia* (1612) de Henry Peacham et a pour objet de montrer l'unité thématique, structurelle et artistique de l'ouvrage par le prisme de la dialectique du caché et du révélé. En adoptant cette perspective inédite, notre travail se penche tant sur le mode de composition des emblèmes qui repose sur le cryptage symbolique des images, que sur la démarche herméneutique du lecteur en quête du ou des sens. Nous montrons ainsi que les techniques de voilement et du dévoilement constituent le pivot de tout le recueil et déterminent un mode de lecture en anamorphose. Nous montrons également que les stratégies d'occultation et de distorsion du sens sont souvent mises au service de l'émancipation de la voix poétique de l'emblémiste.

Mots clés : emblème, caché, secret, dissimulation, révélation, méditation, texte et image.

Résumé en anglais

This PhD dissertation devoted to Henry Peacham's emblem book *Minerva Britannia* (1612) aims at showing the thematic, structural and artistic unity of the collection through the lens of the dialectic of the hiding and revealing. By adopting this new perspective, this work attempts to tackle the mode of composition of the emblems which consists in the symbolical encrypting of images. It also questions the hermeneutical process that enables the reader to search for the meaning(s). This research shows that the veiling and unveiling techniques at play are pivotal and allow for an anamorphic mode of reading of the emblems. This dissertation also shows that the strategies of occultation and distortion of meaning are often used as tools for the emancipation of the emblematiser's poetic voice.

Keywords: emblem, hidden, secret, dissimulation, revelation, meditation, text and image.