MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Le livre d'emblèmes moraux comme terrain d'expérimentation au temps d'Holbein (1530-1540)

Patricia Eichel-Lojkine

10.58048/2263-7664/4354

Vertiges du texte et de l'image

Dans le sillage d'études qui ont fait date dégageant la logique, assez déconcertante à nos yeux de Modernes, de la *mens emblematica* de la Renaissance (G. Cazals) et des « *icones symbolicæ* » (E. H. Gombrich), nous partons de l'exemple privilégié d'un fameux recueil d'emblèmes lyonnais – *Les Simulachres de la mort* de Vauzelles/Holbein (1538) – pour souligner ce que peuvent avoir de paradoxal certaines observations formulées par Vauzelles (auteur de textes pour les *Simulachres*) et par Corrozet (auteur de l'*Hecatomgraphie*) dans leurs péritextes respectifs (I. L'emblème observé). Si l'emblème interroge la différence, alors perçue de manière assez floue, entre le figural (d'ordre rhétorique) et le figuratif (d'ordre visuel), il est aussi un creuset d'expériences matérielles articulant des blocs de textes et d'images dans l'espace du livre. Il importe donc de regarder la manière dont l'emblème « trine » hérité d'Alciat a été compris, non comme une norme fixée, mais comme une matrice que Corrozet et La Perrière se réapproprient, par exemple lorsqu'ils déclinent l'un et l'autre le motif du roi d'échecs (II. L'emblème disposé). Ce qui nous amène finalement à prolonger, en nous concentrant sur une page précise des *Simulachres*, l'analyse proposée par le critique Philippe Maupeu sur la notion de « lecture d'épargne », une lecture où le sens se dégage par ainsi dire « en relief » (III. L'emblème lu).

Abstract

Following in the wake of landmark studies that have revealed the logic—rather disconcerting to us modern readers—of the Renaissance's *mens emblematica* (G. Cazals) and the *icones symbolicæ* (E. H. Gombrich), we take as our starting point the prime example of a famous collection of emblems published in Lyon – *Les Simulachres de la*

mort by Vauzelles/Holbein (1538) – to highlight the paradoxical nature of certain observations made by Vauzelles (author of the texts for *Les Simulachres*) and by Corrozet (author of *L'Hecatomgraphie*) in their respective peritexts (I. The emblem under scrutiny). Whilst the emblem explores the distinction—then perceived rather vaguely—between the figural (of a rhetorical nature) and the figurative (of a visual nature), it is also a crucible of material experiences that articulates blocks of text and images within the space of the book. It is therefore important to examine how the emblem inherited from Alciat was understood, not as a fixed norm, but as a matrix that Corrozet and La Perrière reappropriate, for example when they both explore the motif of the chess king (II. The Arranged Emblem). This ultimately leads us to extend, by focusing on a specific page of the *Simulachres*, the analysis proposed by the critic Philippe Maupeu on the notion of 'lecture d'épargne', a reading in which meaning emerges, so to speak, 'in relief' (III. The emblem read).

> « … je croirai que la mort elle-même est venue me chercher » (Balzac, *Sarrasine*[1])

Les années 1530-1540 en France correspondent au triomphe de l'humanisme, si l'on veut, puisque la décennie débute avec la nomination des premiers Lecteurs royaux par François I^er^ (1530), mais aussi à une période tourmentée marquée par la diffusion des idées nouvelles venues aussi bien de Wittenberg et de Genève que du cercle évangélique des « bibliens » de Meaux, et donc à la propagation de l'« hérésie » durement réprimée à partir de 1534 (Affaire des Placards). Cette période est particulièrement importante dans l'histoire de l'édition pour des raisons qui ne se limitent pas à la question de la censure des contenus. D'un point de vue matériel, l'architecture de la page évolue et tend à s'affranchir de la présentation médiévale en s'aérant et en s'organisant[2]. Parmi les nouvelles formes qui s'inventent au temps de l'expansion de l'imprimé, certaines voient le texte faire corps avec l'image. Pour comprendre le succès de ces genres « mixtes », il faut remonter à l'ouvrage novateur, devenu la référence incontournable des lettrés de la Renaissance épris d'ésotérisme, qu'est le *Songe de Poliphile* (*Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499), avec ses soixante-dix gravures sur bois[3]. Dans les incunables de ce type, le « programme iconographique participe de l'identité opérale » – nous dit Philippe Maupeu – par-delà les processus de réédition, adaptation et traduction dont elles [ces œuvres] font l'objet[4] ».

Quant à la production plus spécifique de recueils d'emblèmes, elle se développe en ce premier tiers du XVI^e^ siècle sur fond d'intérêt persistant de l'élite pour le monde antique et pour la littérature de sagesse, de vifs débats sur la nécessité d'une réforme interne de l'Église, d'un essor irrésistible de l'imprimé dans un paysage où le manuscrit reste encore très présent, aussi bien matériellement que symboliquement, et d'une forte implication des humanistes dans les ateliers d'imprimerie pour le contrôle des aspects formels comme pour la production des contenus. Car ces imprimés coûteux fondés sur une « unité organique du texte et de l'image[5] » nécessitent de mobiliser, sur un temps relativement long, un important collectif de contributeurs (inventeurs de textes vernaculaires, compilateurs de la Vulgate latine, dessinateurs et graveurs sur bois[6]) et supposent, pour les imprimeurs-libraires des grands centres de production comme Lyon, d'investir des fonds conséquents en comptant sur les ventes et sur la réutilisation partielle des bois[7] en vue d'amortir les coûts élevés de production. De fait, le succès de ce genre un peu oublié aujourd'hui est considérable, avec 2 000 à 3 000 volumes rattachables à cette catégorie pour l'époque moderne[8].

Les imprimés illustrés où l'image revendique une place centrale ne datent donc pas d'hier et on ne peut guère suivre Roland Barthes lorsqu'il opposait à des iconotextes véritablement centrés sur le matériau visuel au XX^e^ siècle des usages anciens faisant des images de simples compléments au service de l'écrit : « autrefois, l'image illustrait le texte (le rendait plus clair)[9] ». Il n'a pas fallu attendre les photographies de presse contemporaines, avec leurs courtes légendes ajoutées sous le document visuel, pour créer des dispositifs où le texte est chargé « d'amplifier un certain nombre de connotations déjà incluses dans [l'image][10] » puisque cette évolution sur le temps long remonte en fait aux incunables avec gravures sur bois du XV^e^ siècle. De fait, la production de « livres à figures » éclate au XVI^e^ siècle, vrai siècle de l'image selon Max Engammare[11] si l'on songe non seulement à la demande croissante de textes et à la propagation de recueils illustrés sans commune mesure avec le rythme de production de manuscrits médiévaux ornés de miniatures, mais surtout à l'origine même de la découverte de Gutenberg, une technique qui « n'est pas sans lien, bien qu'indirect, avec la xylographie[12] » (utilisation d'une plaque de bois gravée appliquée sur du papier ou sur une étoffe).

Cela étant dit, la manière de percevoir les images symboliques présentes dans les livres d'emblèmes est profondément différente à Renaissance, dans le sillage de la pensée néo-platonicienne, et dans notre culture rationaliste, comme l'a magistralement montré Ernest Gombrich[13]. Dans la continuité de cette mise au point essentielle, ainsi que des travaux pionniers de Natalie Zemon Davis et de Roger Chartier sur la célèbre « Danse macabre » de Vauzelles/Holbein[14], nous reviendrons sur les aspects déconcertants, voire paradoxaux, d'observations d'ordre sémiotique émises dans leurs péritextes par Jean de Vauzelles et Gilles Corrozet, deux humanistes français ayant directement participé à l'édition de recueils d'emblèmes. Le premier est un clerc lettré proche de Marguerite de Navarre, contributeur et préfacier des *Simulachres de la mort* (Lyon, 1538). Le second est un polygraphe humaniste qui a prêté la main au même recueil et a publié son propre livre d'emblèmes, l'*Hecatomgraphie* (Paris, 1540).

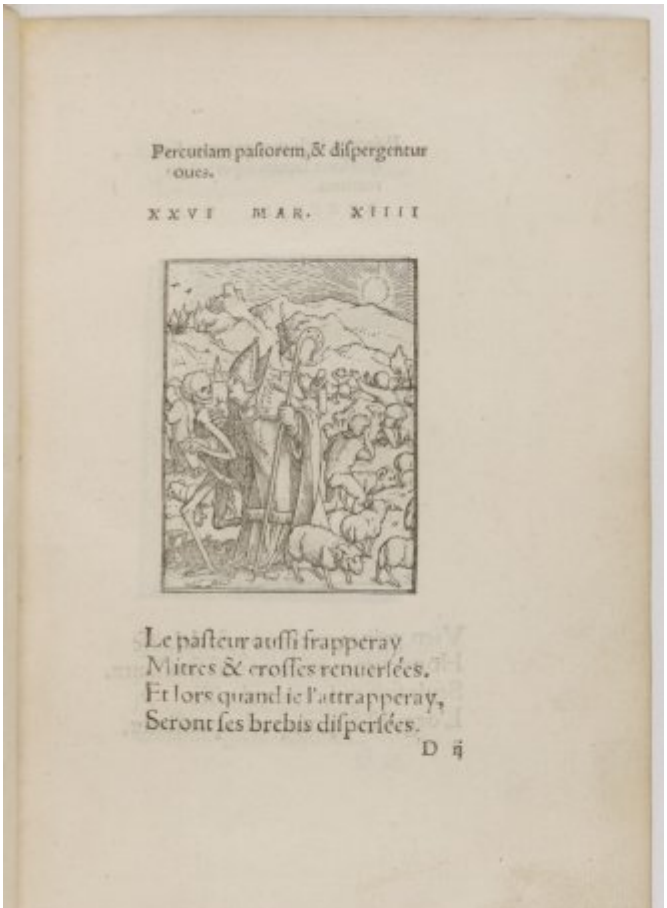
Si l'emblème, en tant que support d'images à fonction symbolique, invitait à penser l'alliance du sens et du sensible en ce début de XVI^{e} siècle, c'est qu'il était avant tout, aux yeux de ses contributeurs et éditeurs, un creuset d'expériences matérielles articulant des blocs de textes et d'images dans l'espace du livre. Nous regarderons donc de plus près, dans un deuxième temps, la manière dont l'emblème « trine » hérité d'André Alciat a été compris, non comme une norme fixée, mais comme une matrice à se réapproprier par des variations et des reformulations, d'Holbein à La Perrière, en prenant l'exemple d'emblèmes moraux centrés sur l'humaine condition et la thématique de la mort[15]. Car, comme l'indique Trung Tran, les agencements du « "genre" naissant de l'emblème » laissent une certaine latitude aux créateurs du fait que, d'une part, il « reste intimement lié à ses structures d'accueil – en l'occurrence le recueil imprimé » et que, d'autre part, ses « canons ne sont en rien constitués[16] ». Ce qui nous amènera, dans un dernier temps, à discuter, à partir d'un nouvel exemple emprunté à Holbein, la notion de « lecture d'épargne » proposée par Philippe Maupeu.

L'emblème observé : de quelques tâtonnements sémiotiques

Un simulacre… qui dit vrai

Dans *Les Simulachres de la mort* de 1538[17], la structure des pages s'apparente au modèle de l'*emblema triplex*, avec une gravure disposée au centre de la page, précédée de citations scripturaires en latin elles-mêmes complétées d'une paraphrase française sous la forme d'un quatrain d'octosyllabes.

Cet in-quarto de 52 feuillets, comprenant 41 bois gravés à Bâle, a marqué l'histoire éditoriale pour nombre de raisons : la qualité artistique des images inventées et dessinées par Holbein ; l'évolution notable de la figuration de la Mort par rapport à son précédent *Alphabet de la Mort* (vers 1524)[18] ; son empreinte érasmienne[19] ; l'unité de la vision d'ensemble et son orientation clairement anticléricale **(Fig. 1 et 2)** ; le souci de la composition – alors que la structure héritée d'Alciat apparaît comme « décousue, pour ne pas dire dévertébrée[20] » – avec le choix singulier d'encadrer la partie centrale par des vignettes relatives à l'histoire sainte faisant de la mort la conséquence du péché originel [21] ; le renouvellement en profondeur apporté au thème médiéval de la « Danse des morts[22] » ; le tournant esthétique qu'instaure la figuration dramatisée du personnage macabre faisant irruption dans des scènes individualisées et dans des espaces familiers pour emporter avec lui un vivant surpris dans ses activités ; l'adresse à un lecteur privé, et non plus à une communauté ; les rééditions successives de l'ouvrage chez Frellon ainsi que ses traductions en latin et en italien, gages de sa diffusion dans l'espace européen[23] ; la censure qui s'est abattue très vite sur la version recomposée de 1542[24] etc.


Percutiam pastorem, & dispergentur oues.

XXVI MAR. XIIII

Le pasteur aussi frapperay
Mitres & crosses renuerlées.
Et lors quand ie l'attrapperay,
Seront ses brebis dispersées.

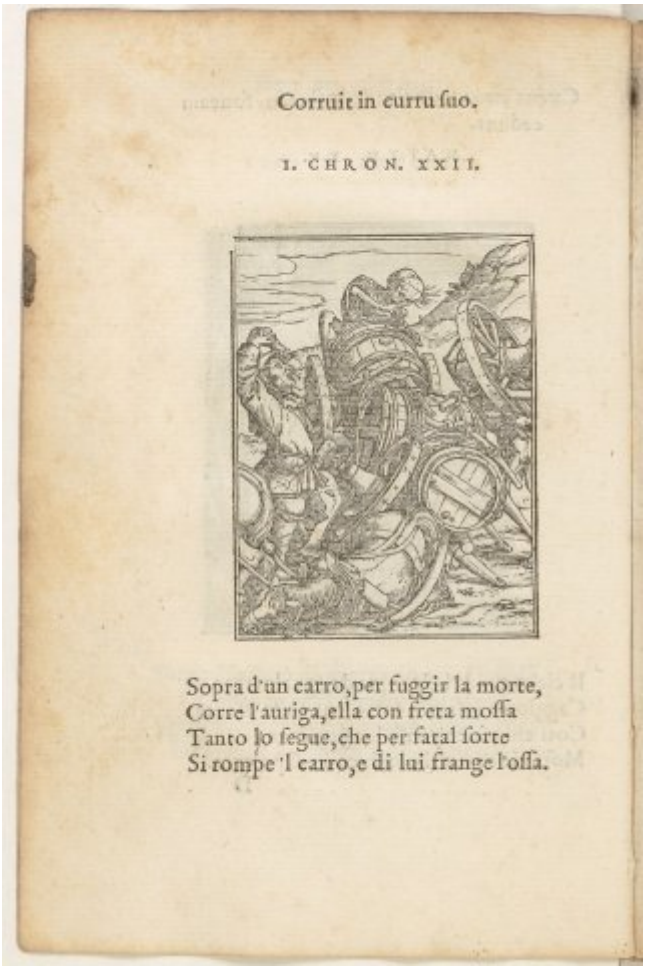
D ij

Fig. 1 : Le pasteur emporté par la Mort (bois de Hans Lützelburger d'après un dessin de Hans Holbein le Jeune), « *Percutiam pastorem, & dispergentur oves* », XXVI Mar. XIV25.
Source : *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. A Lyon, Soubs l'escu de Coloigne, 1538.* Excudit Lyon, Melchior et Gaspard Treschel, 1538, p. 25. Paris, BnF, département Réserve des livres rares, RES-Z-1990/Gallica (vue 29).

Fig. 2 : la lettre A historiée (*Apud mortem*…)
Source : *L'Alphabet de la mort de Hans Holbein : entouré de bordures du XVIe siècle et suivi d'anciens poèmes français […]*, publ. d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon, Paris, Edwin Tross, 1856, p. 17.

Quant aux péritextes qui nous intéressent plus particulièrement ici, l'édition *princeps* de 1538 s'ouvre sur une épître de Jean de Vauzelles, un notable ayant exercé des responsabilités ecclésiastiques à Lyon, protégé par Louise de Savoie et par Marguerite de Navarre, connu comme partisan d'une Réforme interne de l'Église et comme auteur et

traducteur proche de Maurice Scève[26]. Cette préface porte sur la notion de « simulacre » prise au sens étymologique d'effigie, de fiction, de représentation feinte[27]. L'emploi du mot « figure » y est déroutant car s'y superposent les sens de portrait mimétique matériel (*imago*[28]) ; de tableau rhétorico-poétique[29] et de parabole didactique (expression linguistique figurée[30]) ; et, enfin, de *figura* biblique (discours de l'Ancien Testament préfigurant, selon une perspective typologique, le message des Évangiles[31]). La préface se poursuit, non pour dissiper ce qui fait office de confusion à nos yeux de Modernes[32], mais pour déboucher sur une nouvelle difficulté, une contradiction. Chez Vauzelles, l'aveu d'une irrésistible attraction pour les dessins d'Holbein, dont témoignent et le titre développé de l'ouvrage (*Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*) et la description circonstanciée de l'estampe cocasse du Charretier surpris par la Mort[33], ne semble pas incompatible avec un regard perplexe, voire méprisant, porté sur les représentations sensibles, étant donné le postulat, ancré dans la pensée chrétienne comme dans la philosophie platonicienne, de la supériorité de l'invisible sur le visible[34] **(Fig. 3)**.


Corruit in curru ſuo.

1. CHRON. XXII.

Sopra d'un carro, per fuggir la morte,
Corre l'auriga, ella con freta moſſa
Tanto lo ſegue, che per fatal ſorte
Si rompe 'l carro, e di lui frange l'oſſa.

Fig. 3 : Le Charretier (bois d'après un dessin de Hans Holbein le Jeune), « *Corruit in curro suo* », I Chron. XXII35.
Source : *Imagines mortis, duodecim imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus, praeter epigrammata e Gallicis a Georgio Aemylio in latinum versa, cumulatae. Lugduni sub scuto Coloniensi. Lugduni excudebat Joannes Frelonius. 1547* (p. XLVI).

Or l'estampe du Charretier mentionnée – et commentée à partir d'informations imprécises[36] – n'apparaît pas dans l'édition de 1538, mais seulement dans la cinquième édition recomposée et amplifiée publiée en 1547, soit quatre ans après la mort d'Holbein. Qui plus est, la description qu'on pourrait qualifier d'enthousiaste de Vauzelles [37] ne suit pas exactement la composition puisqu'il évoque un charretier, non pas debout avec les mains levées au ciel en signe de désespoir comme sur l'estampe, mais écrasé sous le « ruiné charriot » et parle d'une Mort, non pas en train de détacher les courroies attachant attelage et tonneaux ensemble, mais qui siroterait à l'aide d'une tige creuse le vin d'un tonneau renversé. Enfin, le propos déconcerte en ce qu'il semble confondre la date de la mort du graveur avec celle du dessinateur[38], mais surtout défie la logique en usant d'une figure métaleptique pour faire surgir la Mort du papier et raccourcir les jours de son créateur[39].

Il apparaît donc qu'à la différence d'Alciat pour qui la vignette gravée jouait un rôle inessentiel et facultatif dans ses *Emblemata* (Augsbourg, H. Steyner, 1531[40]), Vauzelles reconnaît pleinement la valeur ajoutée des images d'Holbein, mais sans renoncer au cadre théologique qui situe le visible à un degré inférieur : l'œuvre de Dieu (Rom. 1 : 20), en tant que création, est un sous-produit et une manifestation donnant une image imparfaite, ici-bas, des attributs du Créateur invisible dont les splendeurs ne se révéleront directement que dans l'au-delà[41].

Des symboles transparents… à décrypter

Seconde contradiction interne, le XVI^{e} siècle rêve d'une écriture pictographique où des concepts se diraient sous forme d'images immédiatement traduisibles, où des vérités seraient concentrées dans des figures intuitivement déchiffrables[42] ; d'une « langue parfaite[43] », pour tout dire, où la figuration signifierait sans passer par un apprentissage,

comme sont censés le faire les hiéroglyphes d'origine divine[44]. L'auteur lyonnais contemporain et sans doute collaborateur de Vauzelles, le passeur de textes et libraire Gilles Corrozet[45] se fait l'écho de cette fascination en introduction de son *Hecatomgraphie* de 1540 :

> « […] Affin que soit plus clairement monstrée
> L'invention, & la rendre autenticque
> Qu'on peut nommer lettre hieroglyphicque
> Comme jadis faisoient les anciens
> Et entre tous les vieulx Egyptiens
> Qui denotoient vice ou vertu honneste
> Par ung oyseau, ung pois<s>on, une beste,
> Ainsi ay faict affin que l'œil choisisse
> Vertu tant belle & delaisse le vice[46]. »

L'écriture pictographique à laquelle sont rattachées les images symboliques ne semble pas fondée sur un code d'équivalence conventionnel et arbitraire, mais tirer son aura du fait qu'elle existerait par nature en tant qu'unité du sens et du sensible et serait intrinsèquement porteuse de sagesse. Là où nous verrions des signes iconiques demandant à être décodés à partir d'un certain bagage culturel, « l'hystoire […] d'ymage illustrée » paraît se révéler sans intermédiaire à l'œil en même temps qu'à l'intellect[47].

Cette contradiction entre révélation mystique et déchiffrement culturel neutralise la dimension proprement scénographique qu'on aurait tendance à reconnaître dans (ou plutôt, projeter sur) la *pictura* emblématique. Par exemple, la vignette de la cigogne-piété dans l'emblème d'Alciat *Gratiam referendam* (éd. 1536) sur lequel s'est penchée Anne-Hélène Klinger-Dollé[48] cherche moins à figurer une scène dramatisée qu'à cumuler les fonctions de représentation (avec une saynète montrant un échange de nourriture entre une cigogne et son petit, sans qu'on distingue clairement qui alimente qui en plein vol) et d'allégorisation symbolique, la cigogne nourrie par ses petits incarnant la valeur romaine de *pietas*[49] **(Fig. 4)**.

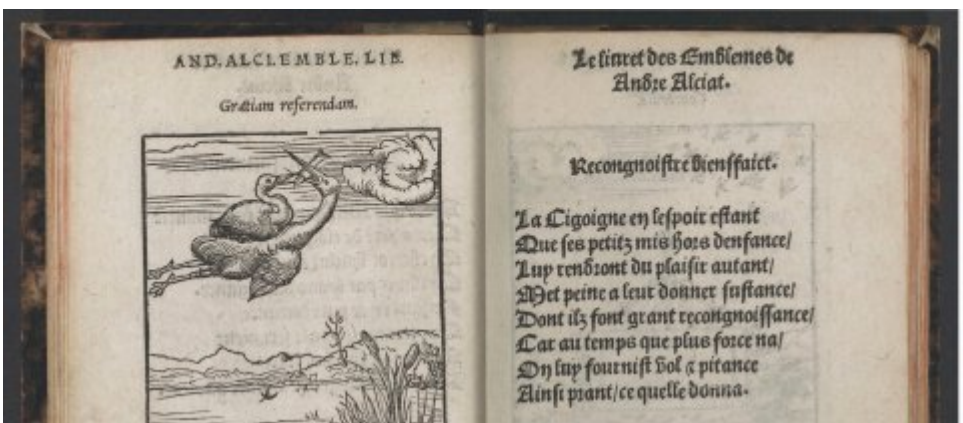


Fig. 4 : L'adage d'Alciat *Gratiam referendam / Reconnaître bienfait*
Livret des emblemes de maistre André Alciat mis en rime françoyse... [par Jean Lefevre], Paris, C. Wechel, 1536, f. 24. Paris, BnF/Gallica.

Or la signification de cette figure gravée encadrée de deux éléments textuels – la phrase-titre et l'épigramme latine, ici suivie de sa traduction française[50] – est loin d'être transparente. Le fait que la *subscriptio* (le sizain latin) synthétise de nombreuses sources antiques et renvoie discrètement à un des adages collectés par Érasme[51] dit bien la nécessité d'un décryptage par le biais de filtres savants et même le caractère énigmatique, voire contre-intuitif d'une *pictura* se substituant au symbole plus familier, pour un spectateur chrétien du XVI^{e} siècle, du pélican-Charité. À dire vrai, l'image « clairement montrée » sur le prétendu modèle de la « lettre hiéroglyphique » ne correspond, en fait, ni à une scène théâtralisée intégrant le point de vue d'un spectateur, ni au fantasme d'une « chose signifiante » magiquement lisible sans passer par des mots [52] : l'illustration reste tendue entre ces deux pôles qu'on ne perçoit d'ailleurs pas alors comme nettement distincts.

L'emblème disposé : de quelques expériences « ecphrastiques »

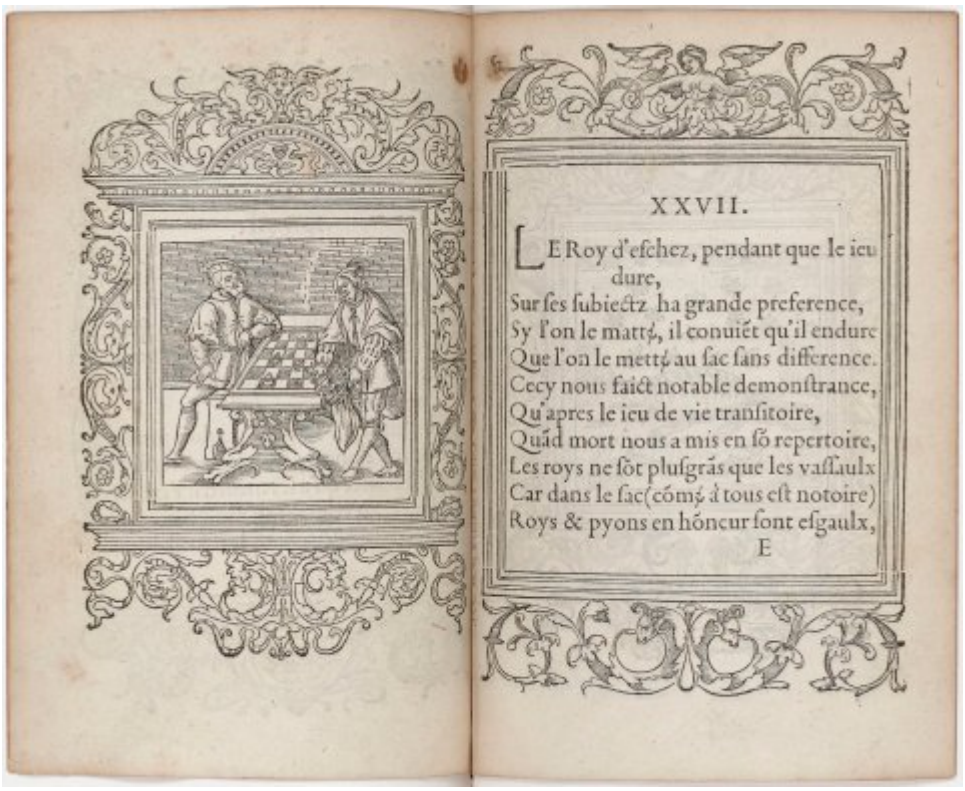
Au temps de la gravure sur bois

D'un point de vue matériel, un premier paramètre incontournable, d'ordre technique, renforce d'emblée l'association des deux médiums mobilisés dans la réalisation d'imprimés illustrés au temps d'Alciat : les caractères typographiques et le bois gravé en relief sont composés ensemble, sur un même plateau de bois inséré dans un châssis (une forme) placé sur le marbre. Donc, « texte et image procèdent du même geste, de la même empreinte, de la même encre[53] », nous dit Philippe Maupeu. La gravure sur bois et les textes sont imprimés sur la même presse, contrairement à ce qui se passera lorsque la gravure sur cuivre (en taille douce), plus fine et détaillée, s'imposera à la fin du siècle. Jan Baetens identifierait ici un rapport médiatique de solidarité, d'« intrication », où il s'avère impossible de scinder texte et image « sans nuire gravement à la forme comme au contenu des deux types de signes », en ajoutant cette

précision importante : « Une fois de plus, le critère décisif est bien la réception, non la structure interne de la composition » car « n'importe quel lecteur sent bien que l'exclusion des images conduit à une véritable mutilation du texte[54] ».

Variations autour du modèle alciatique : le roi d'échecs chez La Perrière et Corrozet

Les dispositifs choisis par les éditeurs de recueils emblématiques du début du XVI[e] siècle ont pour but de valoriser l'image qui constitue un argument commercial majeur, tout en poursuivant le double objectif de procurer délassement et instruction morale à une élite lettrée. Une forme de normalisation est en cours dans l'organisation de la page. La disposition tripartite s'impose selon le modèle de l'*Emblematum liber* sans cesse édité et réédité entre Paris, Venise et Lyon[55], sans exclure pour autant une alternative comme le diptyque. Ainsi du *Théâtre des bons engins* (commencé en 1535, publié à Paris en 1539 chez D. Janot) de Guillaume La Perrière. Ce juriste de formation (à l'instar d'Alciat) bénéficie de la protection de Marguerite de Navarre[56] ; il se signale par sa proximité intellectuelle avec les évangéliques[57] et par un goût manifeste pour le langage visuel[58]. Dans son recueil, il prend pour unité la double page : l'image a droit à une page autonome (une figure mise en valeur par une bordure décorative ouvragée, à gauche) avec un texte en vis-à-vis (un dizain de décasyllabes, à droite). Examinons plus précisément l'emblème du « roi d'échecs » (XXVII, f. 26[v]-27[r]) dont le thème résonne avec la « Danse des morts » d'Holbein **(Fig. 5-6)**.



XXVII.

LE Roy d'eſchez, pendant que le ieu dure,
Sur ſes ſubiectz ha grande preference,
Sy l'on le mattẽ, il conuiẽt qu'il endure
Que l'on le mettẽ au ſac ſans difference.
Cecy nous faict notable demonſtrance,
Qu'apres le ieu de vie tranſitoire,
Quãd mort nous a mis en ſõ repertoire,
Les roys ne ſõt pluſgrãs que les vaſſaulx
Car dans le ſac(cõmẽ à tous eſt notoire)
Roys & pyons en hõneur ſont eſgaulx,

E

Fig. 5-6 : l'emblème *XXVII de La Perrière sur « le roi d'échecs »*
Source : Guillaume de La Perrière, Le *Théâtre des bons engins auxquels sont contenus cent emblèmes,* Paris, impr. D. Janot, 1539*,* emblème *XXVII, f. 26v-27r*.

La vignette représente deux sujets masculins placés de chaque côté d'un échiquier stylisé où sont disposées quelques pièces du jeu non-identifiables ; le personnage de gauche, assis sur un tabouret et accoudé, regarde son acolyte de l'autre côté de la table, un noble vêtu avec soin et en position debout, en train de ranger une pièce qui pourrait être un roi dans un sac serré par un cordon. L'épigramme versifiée se décompose en deux moments, conformément au modèle binaire théorisé par Érasme (*Parabolæ sive Simile*, 1514) et repris par La Perrière en ouverture de sa *Morosophie* de 1553[59]. Le premier moment correspond à une « description du portrait figuré[60] », en l'occurrence les quatre premiers décasyllabes à rimes croisées :

« Le Roy d'eschez, pendant que le jeu dure
Sur ses subjectz ha grande preference,
Si l'on le matte, il convient qu'il endure
Que l'on le mette au sac sans difference. »

Dans le sac où il est rangé pêle-mêle avec les autres pièces une fois qu'il a perdu la partie, le roi ne se distingue plus en rien de ceux sur lesquels il exerçait sa souveraineté. En un second moment, « le sens allégorique ou moral dudit portrait[61] » est explicité par les six décasyllabes suivants qui reviennent sur le thème de la mort égalisant les conditions :

« Cecy nous faict notable demonstrance,
Qu'apres le jeu de vie transitoire,
Quand mort nous a mis en son repertoire,
Les roys ne sont plus grans que les vassaux
Car dans le sac (comme à tous est notoire)
Roys et pyons en honneur sont esgaulx ».

Il se trouve que cet emblème poursuit sa carrière chez le même éditeur parisien dans les cent emblèmes de Gilles Corrozet, un proche de La Perrière[62]. L'*Hecatomgraphie* (1540) revient au canonique *emblema triplex* disposé sur une page (Alciat, 1534) tout en réutilisant l'encadrement sophistiqué des vignettes de La Perrière de 1539 **(Fig. 7-8)**.

Fig. 7-8 : L'emblème *de Corrozet « La fin nous fait tous égaux »*
Source : Corrozet, Gilles, *Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenantes plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences & dictz, tant des anciens que des modernes*, Paris, impr. D. Janot, 1540, bois gravés, n.p. (f. 62 et 63).

Sous le motto « La fin nous faict tous egaulx », l'image relative aux échecs (bois attribué à Jean Cousin) propose une mise en scène simplifiée : seul l'élégant personnage à la toque à plume chargé du rangement des pièces – anciennement situé à droite de l'échiquier, maintenant de profil au centre de l'image, face à la table de jeu – est conservé. Le quatrain épigrammatique renvoie directement au sens allégorique sans passer par l'étape du parallèle avec le jeu d'échecs :

« La terre est egale à chascun,
Par tous les pays & provinces,
Aussi tost faict pourrir les princes
Que les corps du pauvre commun. »

Mais l'épigramme est elle-même amplifiée par un long poème discursif de 26 décasyllabes en rimes suivies qui occupe la page suivante. Le cadre de la double page est donc débordé par ce supplément explicatif et didactique. Ce dernier est chargé d'expliciter la valeur respective des pièces pendant la partie (« Sur l'eschiquier sont les eschez assis... », v. 1-11), leur indistinction une fois remisées dans le sac (« Mais quand c'est faict & que le jeu deffault... », v. 12-16), le parallèle avec l'inégalité des conditions sociales (« Ainsi est-il de nous pauvres humains... », v. 17-20) et le rôle égalisateur et universel de la mort (« Nous jouons tous aux eschez en ce monde... », v. 21-26). Le principe d'imitation-émulation propre à la Renaissance est bien à l'œuvre dans la *mens emblematica*. Fidèles à l'esprit de l'*Emblematum liber* d'Alciat en ce que leur discours conjugue des perspectives éthique, anthropologique et même satirique sur les acteurs du théâtre du monde, les humanistes s'autorisent à expérimenter différentes solutions éditoriales, dissociant l'eikon de la partie réservée au texte (La Perrière) ou développant « le texte concis et percutant[63] » qu'est l'épigramme conclusif par l'adjonction d'un long commentaire (Corrozet).

L'emblème lu

Ces bases étant posées, revenons à l'exemple privilégié des *Simulachres* de 1538, un ouvrage collaboratif où chaque contributeur joue sa propre partition, travaille sur sa propre portée. Les auteurs des textes (Vauzelles, Corrozet) recherchent des consonances avec le message pictural, mais ne se soumettent pas à lui, ne le commentent pas, et font confiance à la démarche herméneutique du lecteur pour remarquer comment les deux éléments convergent grâce à l'invention ingénieuse et au labeur de chacun des créateurs dans le domaine rhétorique ou iconographique[64]. Philippe Maupeu observe une « tolérance[65] » du lecteur tardo-médiéval à ce que nous percevons comme des discordances entre textes et images, de par sa familiarité avec un mode de lecture typologique où les ressemblances sont accentuées et les divergences neutralisées (par

exemple, entre un patriarche de l'Ancien Testament et le Christ). C'est ce qui définit une « lecture d'épargne » (sur le modèle du bois taillé en relief) faisant fond sur « des similitudes localisées et partielles », « le sens se dégageant pour ainsi dire en relief[66] ». Le lecteur d'incunables où les mêmes bois sont réemployés pour des textes différents a ainsi pris l'habitude d'ajuster sa perception de l'image gravée en rapport avec les discours qui l'entourent en sélectionnant les éléments sémiques pertinents.

Dans l'exemple suivant, c'est au lecteur, donc, de faire le lien entre les citations décontextualisées tirées de prophéties d'Ézéchiel sur l'annihilation des riches et des puissants en châtiment de leurs abominations (*inscriptio*), la gravure centrale sur un « prince enlevé par la Mort » (*pictura*) et le quatrain de Vauzelles (*subscriptio*) qui ne fait aucune référence directe ni à la prophétie biblique ni à l'image **(Fig. 9)**.

Fig. 9 : Le prince enlevé par la Mort (bois de Hans Lützelburger d'après un dessin de Hans Holbein le Jeune), « *Princeps induetur mærore*67. *Et*

*quiescere faciam superbiam potentium*68 ». Ezechie. VII.
Source : *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées. A Lyon, Soubs l'escu de Coloigne, 1538.* Excudit Lyon, Melchior et Gaspard Treschel, 1538. Paris, BnF, département Réserve des livres rares, RES-Z-1990.

L'épigramme de Vauzelles se décompose en deux moments, une adresse de la Mort au prince sous la forme d'une apostrophe (« Vien, prince, avec moy, & delaisse / Honneurs mondains tost finissantz »), suivie d'une auto-définition de son rôle (« Seule suis qui, certes, abaisse / L'orgueil & pompe des puissantz »). Étant donné l'absence de renvoi à la scène particulière d'Holbein, on peut penser que l'élément visuel n'a pas servi de générateur au texte. Dans ce court poème, la Mort tient le rôle divin de justicier, dans la continuité des citations bibliques, mais en édulcorant quelque peu le propos très violent du livre d'Ézéchiel. Quant à l'irruption brutale et redoutée de la Mort au sein de l'intimité ou du quotidien telle qu'elle est figurée par Holbein, il n'y est guère fait allusion ; l'impératif en forme d'invitation (« Viens ») adoucit même le geste agressif d'une Mort sarcastique agrippant le mantelet d'hermine du prince dans la gravure.

La composition d'Holbein, en effet, souligne la fonction punitive de la Mort châtiant le puissant pour son manque de générosité et de charité chrétienne. Certes, le grand seigneur doit quitter les vivants parce que son temps est venu, comme le suggère le sablier discrètement inséré dans l'ouverture d'une fenêtre, près d'un petit pilier. Mais son sort est mérité. Le dessinateur a pris soin de disposer, dans une scène d'extérieur – un paysage montagneux où un pan de ciel laisse voir un vol d'oiseaux, au-devant d'un château combinant une façade terminée par une balustrade et une tour maçonnée –, deux groupes de personnages de genres différents. Il saute aux yeux du spectateur qu'ils ne sont égaux ni en nombre (le groupe masculin de l'entourage noble étant plus fourni que la veuve, seulement accompagnée d'un orphelin), ni du point de vue des conditions sociales (à l'opulence et au pouvoir fait face la misère).

Parmi les éléments iconographiques les plus saillants – passés sous silence dans l'épigramme – on relèvera donc la tension genrée entre masculin et féminin ; la scène proprement dite du refus du prince de donner l'aumône à la veuve, fondée sur un jeu de mains élaboré entre la pauvre femme présentant sa paume droite ouverte, le squelette

aux bras tendus fondant sur sa proie et le prince qui fait un geste ambivalent (de refus face à la mendiante, d'impuissance face à la Mort) ; sur la partie droite, l'emboîtement des trois corps recourbés de la Mort décharnée, de la femme nécessiteuse et l'enfant à moitié nu ; l'opposition entre la figure spectrale et la vitalité pleine d'allant du bambin ; le jeu des regards sur la partie gauche, avec un prince détournant la face de la mendiante (dédaignée) comme de la Mort (repoussée) et un courtisan, à l'épée ceinte au côté, toisant avec condescendance la silhouette féminine courbée ; la tension entre la grimace du squelette, la bouche ouverte de la femme formulant sa requête et les fines lèvres pincées du prince ; la variation sur les couvre-chefs (crâne de la Mort décoré d'une frondaison, fichu enveloppant la tête de la mère, couronne du prince, toque d'un des nobles)…

Mais il n'est pas nécessaire de s'attarder sur la structuration de l'image pour relever la présence de « similitudes localisées et partielles » comme le thème des puissants abaissés et mortifiés, repérable à la fois dans l'épigraphe (« *Princeps induetur mærore. Et quiescere faciam superbiam potentium* »), dans l'épigramme (« abaisse / L'orgueil & pompe des puissantz ») et dans l'image (le prince tentant vainement d'échapper à la poigne fatale). Cela suffit au lecteur pour apprécier l'unité signifiante de la page, au-delà des facteurs de discordance (style prophétique dans l'épigraphe, apostrophe de la Mort au prince dans l'épigramme, figuration d'une aumône refusée dans la composition graphique).

On peut donc, en conclusion, faire l'hypothèse d'un certain flou dans la conscience qu'ont les lecteurs du XVI^{e} siècle de la différence entre les médiums, ce flou étant entretenu par les péritextes. On est loin de la perception moderne d'une image jouant avec et contre le texte, où le texte et l'image sont identifiés comme relevant de deux médiums différents, appelant de ce fait à une analyse « immanente » de la double structure linguistique et iconique pour déterminer le type de rapports qui se nouent au moment de leur rencontre. Aujourd'hui, les deux principales unités constituantes de cette structure – à savoir un message iconographique composé de traits, de lignes et de surfaces et un message verbal lui-même double, en latin, provenant de la Sainte Écriture, et en vernaculaire, inventé par un contemporain – sont clairement vues comme discontinues, discrètes, hétérogènes et en situation de tension, de concurrence ou de complémentarité. Mais tout laisse à penser que ce n'était pas exactement le cas au

temps d'Holbein.

Dans un autre péritexte de Vauzelles, les « Diverses Tables[69] » placées après sa préface à l'abbesse lyonnaise Jeanne de Touszele, l'humaniste prolonge son précédent « Blason de la mort » évoquant l'existence transitoire sur terre comme une préparation à la vie éternelle (1537)[70] et accentue la dimension paulinienne de sa réflexion. Le titre joue pleinement de l'ambiguïté entre le figural (d'ordre rhétorique et littéraire) et le figuratif proprement dit (d'ordre visuel et matériel) : « Diverses tables de mort, *non painctes*, mais extraictes de l'escripture saincte, *colorées* par Docteurs Ecclesiastiques, & *umbragées* par Philosophes[71] » ; à la suite de quoi le verbe « effigier » est employé au sens figuré, pour désigner une comparaison paulinienne entre le sommeil et la mort[72]. Ainsi brouille-t-on les cartes de manière à renforcer l'idée d'une proximité, affirmée depuis des siècles, entre « *pictura* » et « *poesis* », au mépris des aspects techniques et matériels dont les éditeurs et les artisans du livre sont pourtant de plus en plus conscients.

1 *Revue de Paris*, 1830. Voir *La Comédie humaine*, *Scènes de la vie parisienne II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1936, t. VI, p. 1053.

2 Bruno Blasselle, *Histoire du livre*, vol. I, Gallimard, Découvertes, 1997, p. 85 et p. 88-89. C'est particulièrement net pour l'édition de recueils poétiques comme l'*Adolescence clémentine* de Clément Marot (1532), avec l'adoption d'une charte graphique qui unifie la présentation des poèmes sur la page, facilitant leur lisibilité par des choix typographiques – caractères romains (vs bâtarde gothique), emploi de barres obliques (*virgulæ*) marquant la césure à l'hémistiche etc. – et avec une mise en page plus aérée (séparation de chaque pièce pourvue désormais d'un titre précis, séparation des strophes par un blanc interlinéaire). Voir Isabelle Pantin, « Les poètes de François I^{er} et le livre imprimé. Peut-on parler d'un style commun ? », in *La Poésie à la cour de François I^{er} , Cahiers V.-L. Saulnier 29*, Paris, PUPS, 2012, p. 31-50 (en part. p. 31-32).

3 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alce Manuce pour Leonardo Grassi, 1499, bois gravés anonymes.

4 Philippe Maupeu, « Images nomades. Illustration et identité opérale dans les incunables », in S. Contamina et I. Trivisani-Moreau (dir.), *Les Textes voyageurs des*

périodes médiévale et moderne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 232.

5 Philippe Maupeu, art. cit., p. 233.

6 Autant de contributeurs auxquels s'ajoute, naturellement, le personnel de l'atelier dédié à la fabrication : compositeurs, typographes, correcteurs, pressiers…

7 Les gravures des *Historiarum veteris instrumenti icones* d'après Holbein proviennent ainsi de l'illustration antérieure d'une Bible (Max Engammare, « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVI^{e}-XVII^{e} s.) », in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 106, n° 2, 1994, p. 549-591, ici p. 552 et p. 565). Mais cette règle connaît aussi des exceptions et des aménagements.

8 Voir Géraldine Cazals, « *Mens emblematica*, *mens juridica*, *mens anthropologica*. Réflexions autour de la contribution des jurisconsultes humanistes auteurs d'emblèmes à l'anthropologie (premier XVI^{e} siècle) », *Clio@Themis* [En ligne], 16 | 2019, §2 ; Alain Boureau, « Le livre d'emblèmes sur la scène publique. Côté jardin et côté cour », in R. Chartier (dir.), *Les Usages de l'imprimé (XV^{e}-XIX^{e} siècles)*, Paris, Fayard, 1987, p. 343-379.

9 Roland Barthes, « Le Message photographique », *Communications*, 1, 1961, p. 127-138 [En ligne].

10 Roland Barthes, *ibid*. (« …déjà incluses dans la photographie »).

11 Max Engammare, art. cit., p. 549.

12 Bruno Blasselle, *op. cit*., p. 42.

13 Ernst H. Gombrich, « *Icones symbolicæ*. L'image visuelle dans la pensée néo-platonicienne », in D. Arasse (dir.), *Symboles de la Renaissance. Tome I*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1976 ; disponible en ligne : https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.378

14 Voir Natalie Zemon *Davis*, « *Holbein's Pictures* of *Death* and the *Reformation* at *Lyons* », *Studies in the Renaissance*, III, *1956*, p. 97-130 et Roger Chartier, « Les Arts de Mourir, 1450-1600 », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 31, n° 1, 1976, p. 51-75 (en part. p. 59-60).

15 Le corpus se limitera ici à quelques exemples relevant de l'emblématique morale, sans aborder ni l'emblématique religieuse visant à la diffusion, mémorisation et vulgarisation du savoir biblique – à laquelle s'est consacré parallèlement Holbein –, ni les répertoires mythologiques. Sur les premiers, voir notamment Max Engammare, art. cit. Sur les derniers, voir Trung Tran, « L'emblématisation de la fiction païenne au XVI^e siècle : illustrer le vers, historier la fable, figurer le sens », in *Littératures classiques* (2022), 107(1), p. 69-81 et Anne-Élisabeth Spica, « Lire et relire la mythologie à travers les recueils emblématiques, du XVI^e au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, 272(3), 2016, p. 395-410 : https://doi.org/10.3917/dss.163.0395

16 Trung Tran, « De la rhétorique de la compilation aux mots de l'invention : autour du péritexte de l'*Hecatomgraphie* de Gilles Corrozet (1540) », in *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 17 | 2020 : https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=209

17 *Les Simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*. A Lyon, Soubs l'escu de Coloigne, 1538. - Dédicace à l'Abbesse du couvent saint Pierre de Lyon, Madame Jeanne de Touszele. Contient 41 planches gravées sur bois par Hans Lützelburger d'après Hans Holbein. - Excudit Lyon, Melchior et Gaspard Treschel, 1538, in-4 (résumés latins de Jean de Vauzelles et quatrains français attribués à Vauzelles et à Gilles Corrozet). Voir Jean-Marc Châtelain, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 63.

18 Édition moderne : *L'Alphabet de la mort de Hans Holbein : entouré de bordures du XVI^e siècle et suivi d'anciens poèmes français [...]*, publ. d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon, Paris, Edwin Tross, 1856 (Paris, BnF/Gallica). Dans les lettres capitales, se nichait une illustration, sans véritable frontière entre visuel et textuel, ce qui correspond à un rapport médiatique de « fusion » d'après la taxinomie proposée par Jan Baetens : « Une troisième possibilité enfin – mais peut-être touche-t-on ici à une limite qui dépasse le domaine de l'illustration proprement dite – est la *fusion*, qui renvoie aux articulations où la différence même entre les médias du texte et de l'image tend à s'estomper. Un *incipit* enluminé, où une illustration se niche au sein d'une lettre capitale elle-même déjà fortement traitée en image, en serait ici l'exemple traditionnel [...] » (« L'illustration

comme dispositif », in *Genèse & génétique éditoriale des textes imagés*, e-revue *Textimage*, n° 13, printemps 2021).

19 On pense non seulement à la présence des frères Holbein dans l'atelier bâlois de Froben fréquenté par Érasme, mais aussi aux *marginalia* de l'*Éloge de la Folie* de la main du tout jeune Hans Holbein (*Encomium Moriæ, Stultitiæ laus*, Bâle, J. Froben, 1515, https://utpictura18.univ-amu.fr/serie/encomium-moriae-stultitiae-laus-bale-j-froben-1515) et à une gravure des *Simulachres* où la Mort-squelette est curieusement revêtue de l'habit caractéristique du fol avec capuche à crête et longues oreilles pendantes terminées par des grelots (vue 28, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c/f28.item). Voir Blandine Perona, « Images cachées et satire. D'Érasme et Thomas More à Agrippa d'Aubigné et François Béroalde de Verville », in *Littérature et arts visuels à la Renaissance, Cahiers V.-L. Saulnier 38*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 229-248 (en part. p. 234-235) et, plus largement, le catalogue de l'exposition *Figures du fou. Du Moyen âge aux Romantiques*, Paris, Musée du Louvre/Gallimard, 2024.

20 Géraldine Cazals, art. cit., §45.

21 Cet encadrement est constitué des cinq images initiales (Adam et Ève) et des deux finales (le Jugement dernier). Réutilisation, pour les cinq images liminaires sur la création d'Adam et Ève, des bois des *Historiarum veteris instrumenti icones paru la même année : Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum expressae [...]* (bois d'après Holbein), Lyon, François et Jean II Frellon, 1538. Voir Natalie Zemon *Davis*, art. cit., p. 101 et Marianne Carbonnier-Burkard, « Luthériens et autres hérétiques à Lyon, dans la Danse des Morts des Frères Frellon (1542) », in *Revue d'histoire du Protestantisme*, vol. 5, n° 1, 2020, p. 89-118.

22 La danse des morts se présentait jusqu'alors comme une farandole dans un espace monumental, comme dans la Danse macabre du Grand-Bâle qui figurait sur le mur du cimetière de Bâle (*Predigerkirche*) depuis la peste de 1439 (jusqu'à sa destruction en 1805) et qui était connue des frères Holbein. Voir Anne-Charlotte Pivot, « Une étude historique de la danse des morts à travers l'exemple de la *Der Todten-tanz von Basel* de Matthäus Merian : continuités et ruptures du thème macabre (XV^{e}-XX^{e} siècle) », mémoire de M2 sous la direction de Ph. Martin, Université Lyon2/Enssib, sept. 2018, p. 38-46. Voir

aussi le site de Patrick Pollefeys : https://www.lamortdanslart.com

23 La tendance anti-romaine est encore accentuée dans la recomposition de 1542, avec l'ajout d'un texte d'un pasteur luthérien : *Les Simulachres & historiees faces de la mort, contenant la Medecine de l'ame [...]*, Lyon, Jean et François Frellon frères, 1542, in-8. Versions latine et italienne publiées chez Jean II Frellon respectivement en 1547 et 1549 : *Imagines mortis, duodecim imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus, praeter epigrammata e Gallicis a Georgio Aemylio in latinum versa, cumulatae. Lugduni sub scuto Coloniensi. Lugduni excudebat Joannes Frelonius*, 1547 ; *Simolachri, historie, e figure de la morte. La medicina de l'anima. Il mondo, la via di consolare gl'infermi. Un sermone di San Cipriano, de la mortalita. Due orationi, l'una a Dio, e l'altra a Christo*, Lyon, Jean II Frellon, 1549. Voir Marianne Carbonnier-Burkard, art. cit.

24 Par précaution, le nom d'Holbein, trop compromettant, reste masqué dans l'ouvrage recomposé de 1542, ce qui n'empêche pas la faculté de théologie de le mettre à l'Index de Paris dès 1544. Voir Marianne Carbonnier-Burkard, art. cit.

25 « Je frapperai le pasteur, et les brebis du troupeau seront dispersées » (Marc 14 : 27 ; Matth. 26 : 31).

26 Voir Marianne Carbonnier-Burkard, art. cit. ; Elsa Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais. Un humaniste catholique au service de Marguerite de Navarre entre France, Italie et Allemagne (1520-1550),* Genève, Droz, 2013 et « Le Blason de la mort et son double en prose. Du nouveau sur Jean de Vauzelles, les Blasons et la Danse de la mort de Holbein (1536-1538) », in N. Dauvois et J. Goeury (dir.), *1536-1537. Autour de Marot et des recueils collectifs : configurations du champ poétique français*, 40 (2), *Cahiers de Recherches médiévales et humanistes*, 2021, p. 269-291.

27 « pour ce que simulachre vient de simuler, & faindre ce qui n'est point » (« Epistre des faces », dédicace à l'Abbesse du couvent saint Pierre de Lyon, Madame Jeanne de Touszele, *Les simulachres & historiees faces de la mort*, Lyon, 1538, n.p.).

28 « on a d'icelle [personne morte] effigié simulachres, & faces de Mort » (« Epistre des faces », *ibid*.). À noter que l'effigie en question est réalisée à la façon d'un *memento mori* , à des fins moins mémorielles que religieuses, comme préparation à la mort : « pour en nos pensées imprimer la mémoire de Mort plus au vif ».

29 « toutes les rhetoriques descriptions des orateurs » (« Epistre des faces », *ibid*.).

30 « Jesus Christ mesme ne figuroit il sa doctrine en paraboles, & similitudes, pour mieulx l'imprimer à ceulx auxquelz il la preschoit ? » (« Epistre des faces », *ibid*.)

31 « Et qui bien le considerera, toutes les histoires de la Bible ne sont que figures à notre plus tenace instruction. » (« Epistre des faces », *ibid*.)

32 Voir à ce sujet Agnès Guiderdoni-Bruslé, « La figure réinventée au début de la période moderne », in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 77, 2013, p. 17-30 : https://doi.org/10.3406/rhren.2013.3326 www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2013_num_77_1_3326

33 Le bois ne figure pas dans l'édition lyonnaise de 1538, mais a été ajouté à la 5e édition de 1547. L'édition lyonnaise (en latin) est consultable sur le site MDZ (Munich) : *Imagines mortis, duodecim imaginibus praeter priores [...]*, *op. cit*., Lyon, Jean II Frellon, 1547 (p. XLVI) : https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11255868?page=66,67. On trouve également cet emblème dans l'édition de 1549, https://utpictura18.univ-amu.fr/node/25575 href="#sdfootnote34anc">34 « Il est bien vray que l'invisible ne se peult par chose visible proprement representer » (« Epistre des faces », *Les simulachres* …, n.p.).

35 Littéralement, « il s'affaissa dans son char ». D'après Vulg., III Rg (= I Chr.) XXII : 35 : « *et rex Israhel stabat in curru suo contra Syros et mortuus est vesperi* » (« Et le roi d'Israël fut retenu dans son char en face des Syriens et il mourut le soir »).

36 La formulation laisse supposer qu'elle aurait été inachevée à la mort d'Holbein : « […] qu'il ne peult parachever plusieurs autres figures jà par luy trassées : Mesme celle du charretier froissé […] » (« Epistre des faces », *Les simulachres*…, n.p.).

37 « Mesme celle du charretier froissé, & espaulti soubz son ruyné charriot, les roes, & chevaulx duquel sont là si espouventablement trebuchez, qu'il y a autant d'horreur à voir leur precipitation, que de grace à voir la friandise d'une Mort, qui furtivement succe avec ung chalumeau le vin du tonneau effondré » (« Epistre des faces », *ibid.*).

38 Les dessins d'Hans Holbein le Jeune (vers 1497-1543) *sont* gravés sur bois vers 1525 par Hans Lützelburger. La mort de ce dernier, en 1526, retarde considérablement la publication.

39 « Qui me faict penser, que la Mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant vifve, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, & que pour cela, luy mesme n'en devint immortel, que à ceste cause elle luy accelera si fort ses jours, qu'il ne peult parachever plusieurs autres figures […] » (« Epistre des faces », *ibid.*).

40 Sur le choix éditorial d'ajouter des images en 1534, alors que le recueil d'Alciat de 1531, conçu comme une collection de sentences sur le modèle antique, n'était pas censé en intégrer, voir Élisabeth Klecker, « Des signes muets aux emblèmes chanteurs : les *Emblemata* d'Alciat et l'emblématique », *Littérature,* 2007/1 n° 145, p. 23-52 [En ligne]. Voir aussi *André Alciat (1492-1550) : un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, A. Rolet et S. Rolet (dir.), Turnhout, Brepols, 2013.

41 « […] l'invisible ne se peult par chose visible proprement representer : mais tout ainsi que par les choses créées et visibles, comme en dist en l'epistre aux Rommains, on peult veoir et contempler l'invisible Dieu & incréé […] » (« Epistre des faces », *ibid*.).

42 Voir Ernst H. Gombrich, art. cit.

43 Voir Anne-Élisabeth Spica, art. cit. : « Ce système iconotextuel, on le sait aussi, prend place dans le mouvement européen de recherche de la langue parfaite à la Renaissance, capable de conjurer l'arbitraire du signe ; en l'occurrence, une langue qui fonctionnerait comme l'idée que l'on se fait des hiéroglyphes égyptiens, la trace qui reste de la langue divine et des dieux du panthéon antique ».

44 Leur intérêt est alors revivifié par les éditions et rééditions du traité des *Hieroglyphica* attribué au philosophe Horapollo (*editio* princeps, Venise, Alde Manuce, 1505). *Voir à ce sujet* Anne-Angélique Andenmatten, *Les Emblèmes d'André Alciat*, New York, Peter Lang, Sapheneia, vol. 19, 2017, p. 87.

45 Voir Magali Vène, « Pour ce qu'un bien caché […] ne peult proffiter à personne, j'ay prins d'aultruy la pierre et le ciment. Gilles Corrozet, auteur et libraire, passeur de textes », in C. Bénévent *et al*. (dir.), *Passeurs de textes*, Paris, Publications de l'École

nationale des chartes, 2012 [En ligne].

46 Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenantes plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences & dictz, tant des anciens que des modernes*, Paris, impr. D. Janot, 1540, bois gravés : Préface, n.p.

47 « Et pour autant que l'esprit s'esjouit / Quand avecq luy de son bien l'œil jouit / Chascune hystoire est d'ymage illustrée / Affin que soit plus clairement monstrée / L'invention, & la rendre autenticque […] » (*ibid*.).

48 Anne-Hélène Klinger-Dollé, « Les Emblèmes d'Alciat : une réception humaniste de l'Antiquité par le texte et par l'image », Utpictura18, *Rubriques*, DOI 10.58048/2968-9198/22920.

49 Voir la traduction commentée de l'épigramme latine par Anne-Hélène Klinger-Dollé, art. cit. : https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/images-reception-lantiquite/emblemes-dalciat-reception-humaniste-lantiquite

50 « La Cigoigne en l'espoir estant / Que ses petitz mis hors d'enfance, / Luy rendront du plaisir autant, / Met peine à leur donner substance, / Dont ilz font grant recongnoissance, / Car au temps que plus force n'a, / On luy fournist vol & pitance / Ainsi prant, ce qu'elle donna » (huitain français de Jean Lefevre dans l'édition des *Emblèmes* d'Alciat de 1536).

51 L'adage 901 : http://ihrim.huma-num.fr/nmh/Erasmus/Proverbia/Adagium_901.html

52 Cette conception est formulée clairement chez Alciat (*De verborum significatione libri quatuor*, Lyon, S. Gryphe, 1546) : « Les mots signifient, les choses sont signifiées. Pourtant les choses aussi peuvent signifier, comme les *Hiéroglyphiques* d'Horapollon […] ». Voir Pierre Laurens, « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149e année, n° 2, 2005, p. 883-910 [En ligne].

53 Philippe Maupeu, art. cit., p. 233.

54 Jan Baetens, art. cit.

55 Pour une synthèse rapide, voir : https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/

56 La Perrière organise l'Entrée de Marguerite de Navarre à Toulouse en 1535 avec arcs de triomphe, décors monumentaux, tableaux vivants sur des estrades (« échafauds ») et compose à cette occasion cinquante emblèmes, complétées de cinquante autres l'année suivante (même si la première édition illustrée attend encore quelques années). De son *Théâtre des bons engins* (1539), on peut dire qu'il « revisite […], à l'attention de Marguerite de Navarre, la tradition médiévale des miroirs des princes » (Géraldine Cazals, art. cit., §30). Il a par ailleurs traduit à la demande de la princesse un ouvrage de L'Arétin (*Trois livres de l'Humanité de Jesuchrist : divinement descripte et au vif représentée par Pierre Aretin italien, nouvellement traduictz en françois*, Lyon, 1539, préface « A la Royne de Navarre », n.p.).

57 Voir par exemple l'emblème XIII du *Théâtre des bons engins* sur les ânes de Thessalie qu'on voit « porter mitres et crosses ».

58 La Perrière a non seulement a conçu des décors pour l'Entrée solennelle de la reine de Navarre, mais il réalise des ouvrages illustrés sans jamais recourir à la réutilisation de bois provenant d'autres éditions ; par ailleurs, il propose une première théorisation du genre de l'emblème en introduction à sa *Morosophie* : *La Morosophie de Guillaume de La Perrière…*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553, épître à Antoine de Bourbon (n.p.).

59 Sur ces éléments de théorisation, voir Trung Tran, « L'engin et l'artifice : emblématique et poétique chez Guillaume de La Perrière », in *Narrations fabuleuses. Mélanges en l'honneur de Mireille Huchon*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 846-864.

60 *La Morosophie de Guillaume de La Perrière*…, épître à Antoine de Bourbon (n.p.).

61 *La Morosophie…*, *ibid*.

62 Sur la proximité entre La Perrière et Corrozet, voir Trung Tran, « De la rhétorique de la compilation aux mots de l'invention… », art. cit. Sur la continuité du modèle alciatique dans *l'Hecatomgraphie et dans les « figures de la Bible » (Icones Historiarum Veteris testamenti*, Lyon, J. Frellon, 1539, rééd. 1547, avec quatrains de Corrozet), voir Max Engammare, art. cit. ; Jean-Marc Châtelain, *op. cit.*, p. 64-77 ; Agnès Guiderdoni, « Le

genre des *Imagines* », in R. Dekoninck *et al.* (dir.), *« Je révise les images »*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2023, §12 [En ligne].

63 Géraldine Cazals, art. cit., §1.

64 Emmanuelle Hénin, « Jodelle inventeur d'emblèmes dans *Le Recueil des inscriptions* de 1558 », in *Littérature et arts visuels à la Renaissance, Cahiers V.-L. Saulnier 38*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 171-193 (ici p. 180).

65 Philippe Maupeu, art. cit., p. 239-240.

66 *Ibid*.

67 Ezech. VII 27 : « *[rex lugebit et] princeps induetur mærore*… » (« [Le roi prendra le deuil et] le prince se vêtira de stupeur »).

68 Ezech. VII 24 : « *et quiescere faciam superbiam potentium* » (« et je mettrai fin à l'orgueil des puissants »).

69 « Diverses tables de mort […] », *Les simulachres & historiees faces de la mort*, Lyon, 1538, n.p.

70 Vauzelles est l'auteur de deux blasons (des cheveux et de la mort) : *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons* [1543], J. Goeury (éd.), Paris, GF Flammarion, 2016, p. 43 et p. 137.

71 « Diverses tables de mort […] », *Les simulachres & historiees faces de la mort*, Lyon, 1538, n.p. Nous soulignons.

72 « Et certes mieulx ne la pouvoit il effigier, que de l'accomparer au dormir ». Référence à la première épître aux Thessaloniciens, 4 :13-18.