

Bernard TEYSSANDIER

ÉMERGENCE ET EXPÉRIENCE D'UNE PENSÉE VISUELLE : HORACE, VÆNIUS ET GOMBERVILLE, UNE FILIATION IDÉALE

En 1607 paraissent à Anvers, chez Henri Verdussen, les *Quinti Horati Flacci Emblemata*¹ du peintre, dessinateur, et graveur néerlandais Otto Vænius (1556-1629)². Horace y fait figure d'autorité : la page de titre de l'*in-quarto* présente en son centre le portrait stylisé du poète latin, vu de profil, à la manière d'une médaille antique. Le recueil connaît un succès immédiat. Sa diffusion européenne se poursuit même au delà du XVII^e siècle : en 1777, Stefano Mulinari fait imprimer à Florence une version colorée du livre, accusant ainsi la dimension esthétique de l'original anversoïse³.

Mixte de mots et d'images, l'emblème peut se définir comme un jeu « ordonné à une ambition de connaissance⁴ ». Né à la Renaissance, le « genre » évolue à l'âge classique, se fige au siècle des Lumières avant de disparaître⁵. Pour l'ouvrage qu'il consacre à Horace, Vænius réalise cent trois figures sur cuivre qu'il dispose sur la page de droite de chacun des emblèmes ; parallèlement il fait imprimer des extraits de textes, ou *notae*, qui entretiennent avec les images en regard des liens de correspondance. Ces fragments en langue latine, glanés dans la mémoire du peintre ou puisés dans les *polyanthea*⁶, répondent peu ou prou à une même distribution : un titre, des citations en vers dont les sources sont le plus souvent indiquées dans les marges⁷, parfois quelques lignes en prose écrites dans un style simple et composées vraisemblablement par Vænius. Parmi les auteurs réunis, Horace est de loin le plus cité : soixante-quinze extraits des *Odes*, quarante-cinq des *Épîtres*, trente-neuf des *Satires*, six de l'*Art Poétique*, trois des *Épodes*.

Le lecteur qui observe les gravures et qui lit les titres des « sentences choisies » n'a aucun mal à constater que Vænius s'est le plus souvent inspiré du poète latin pour inventer ses tableaux. Pour autant, les scènes figurées ne résultent pas d'un simple décalque. Sans doute serait-il abusif d'affirmer que Vænius *illustre* Horace, disons que les gravures puisent dans l'œuvre horatienne pour en représenter l'idée, au sens où pouvait l'entendre à la Renaissance un

¹ *Q. Horatii Flacci Emblemata imaginibus in aes incisus, notisque illustrata, studio Othonis Vaenii Batavolugdunensis*, Antverpiæ, ex officina Hieronymi Verdussen, Auctoris aere et cura, M. DC. VII. Sur ce recueil, voir notamment B. Teyssandier, *La Morale par l'image. La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, H. Champion, 2008, p. 263-300.

² Sur la vie, l'ambition artistique et la pensée du peintre humaniste, voir la préface de R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, É. Granjon, A. Smeeters et A. Catellani à l'édition des *Physica et theologica conclusiones* (1621) de Vænius. Remerciements à Ralph Dekoninck qui a bien voulu nous communiquer ce texte avant la parution du livre.

³ *Q. Horatii Flacci emblemata, imaginibus in aes incisus notisque illustrata, studio Othonis Vaenii, ... Nunc cura et opera Stephani Mulinari iterum in lucem edita. Emblemata di Q. Orazio Flacco adorni di figure incise in rame ed illustrati con note da Ottone Venio*, Florence, S. Mulinari, 1777, in-4°. Voir les pages consacrées aux « rééditions et adaptations » des *Quinti Horatii Flacci Emblemata* dans notre étude, *La Morale par l'image...*, p. 301-312.

⁴ J.-M. Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 28.

⁵ Sur l'histoire des formes emblématiques voir, entre autres travaux, ceux d'Alisson Adams, Michael Bath, Paulette Choné, Claudie Balavoine, Pierre Laurens, Peter Daly, Anne-Élisabeth Spica, Daniel Russell et Alisson Saunders.

⁶ B. Beugnot, « Florilèges et *Polyanthea*, diffusion et statut du lieu commun », dans *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, H. Champion, 1994, p. 257-279.

⁷ *Idem*, « Un aspect textuel de la réception critique : la citation », dans *ibidem*, p. 281-301.

artiste comme Federico Zuccaro (1542-1609)⁸. Adeptes de la ligne et du dessin, Zuccaro envisageait le *disegno*/*dessein* comme un « signe de Dieu » (*segno di Dio*) tout en opérant une séparation entre le *disegno interno*, c'est-à-dire le plan médité par l'artiste en son for intérieur, et la réalisation finale du projet ou *disegno esterno*⁹. Or c'est justement cette dualité constitutive de l'acte de création qui, au dire de ses contemporains, définit le mieux la personnalité du peintre Otto Van Veen, *Lugduno-Batavus*, « Hollandais de Leyde ». En 1584, dans *l'Album amicorum* qui lui est offert, Juste Lipse (1547-1606) célèbre un « jeune homme à l'esprit et à la main très cultivés¹⁰ ». Sur le portrait gravé qui figure dans le recueil imprimé à la Haye par Hendrik Hondius (1573-1650), consacré aux peintres de l'Europe du Nord, c'est sensiblement le même éloge qui est encore formulé trente ans plus tard : « Otto Vænius, peintre de Leyde. Illustre de mœurs et d'esprit. Ce qu'il a conçu par l'esprit, il l'a peint de sa main¹¹ ».

Dans le cas des *Emblèmes* de 1607, le texte source horatien préside donc le plus souvent à la conception mentale de l'image et à sa composition. Ainsi en est-il par exemple du tableau 13, *Vis institutionis* [La force de l'éducation]. Vænius s'inspire des deux vers de la seconde épître du livre II d'Horace et imagine une scène à partir de ce simple extrait – « La première odeur dont le vase est imbibé nécessite qu'il soit lavé ». Au premier plan du dessin, Vænius dispose un groupe de servantes nettoyant la vaisselle à grande eau. Mais l'idée du transfert, du passage de la jarre au récipient trouve aussi sa figuration dans le tableau accroché au mur en arrière plan. Le fragment d'Horace nourrit la représentation sans l'épuiser, le disciple et le maître constituant en quelque sorte l'équivalent métaphorique des récipients du premier plan.

⁸ Le rapprochement entre la peinture de Zuccaro et celle de Vænius a notamment été établie par J. Richard Judson, « Van Veen, Michelangelo and the Zuccari », dans *Essays in Honor of Walter Friedlaender*, Institute of Fine Arts, New York University, 1965, p. 100-111. La rencontre des deux hommes lors du séjour de Vænius à Rome est souvent avancée par les critiques.

⁹ Voir notamment E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. par H. Joly, Paris, Gallimard, 1989. Sur l'*Idea de pittori, scultori et architetti* de Zuccaro (1607), voir *La Peinture*, J. Lichtenstein dir., Paris, Larousse, 1995, p. 31-36 ; 147-154. Voir encore l'article de R. Dekoninck, « *Disegno/Segno di Dio*. Les origines de l'art selon Zuccaro », dans *Du dess(e)in, entre projet et procès*, A. Lejeune et R. Pirenne éd., Bruxelles, Sic, 2009, p. 27-35.

¹⁰ « Hoc monumentum Canæ Fidei sacramus, quam praeesse Amori et Amicitiae hinc volumus qua te, Otho Veni, cultissimæ mentis et manus adolescens ». Voir l'édition annotée du texte par J. Van den Gheyn, Bruxelles, Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 1911. M. Vander Hagen qualifie également l'artiste d'« ornement » réunissant les deux arts que sont la peinture et la poésie : « conjugum artium Poesis et Picturæ ornamentum ».

¹¹ *Pictorum aliquot celebrium præcipue Germaniæ inferioris Effigies*, Leyde, 1610, in-fol. L'ouvrage est accessible en ligne :

<http://www.courtauld.org.uk/netherlandishcanon/pageturning/index2.html>

Pour le portrait de Vænius, signé de H. Hondius et gravé par R. de Baudous, voir [p. 121].



Vis institutionis

(*Quinti Horatii Flacci Emblemata...*, Antuerpiae, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607, p. 33)

Pour autant, les ramas de citations ne renseignent pas seulement sur la fabrique de l'image, ils ont aussi une vocation incitatrice¹². Vænius ne conçoit pas son livre comme un simple

¹² « Cette prime de séduction n'est donc qu'un préalable à l'émulation stylistique et morale : lorsqu'elle confond ses limites avec celles de la sentence, la citation se présente comme thème à variations et comme précepte de vie ; le sens original ne l'épuise point, il masque seulement sa fécondité latente. [...] Il y a une vie de la citation qui déborde la page qui l'accueille », B. Beugnot, « Un aspect textuel de la réception critique... », p. 286-288.

corps de préceptes. En s'adressant « Au lecteur et/ou au spectateur », il invite la jeunesse à tirer profit des « tableaux » gravés pour découvrir la philosophie morale de Juste Lipse¹³ dans une perspective d'apprentissage fondée sur la primauté du regard. « Tu recueilleras », écrit-il, « non seulement du divertissement mais aussi des fruits à foison, car ce qui est placé devant les yeux touche davantage les esprits que ce qui est dit ou écrit¹⁴ ».

Les nombreuses éditions des « Emblèmes d'Horace » constituent des formes de réponses à cette invitation liminaire. Deux modalités de lecture ont essentiellement prévalu, l'une fondée sur la pratique de la sélection, l'autre sur celle de l'interprétation. Tandis que les fragments colligés varient d'une édition à l'autre, par phénomènes conjoints d'adjonctions, d'expropriations ou de substitutions, les épigrammes explicatives investissent progressivement les marges. Vænius se prête d'ailleurs lui-même à ce double exercice d'invention. En 1607, il fait imprimer une seconde version des *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, toujours chez Verdussen à Anvers, en insérant sur la page de gauche des quatrains en néerlandais et en français¹⁵. En 1612, il s'entoure de nombreux collaborateurs pour conférer une dimension européenne à son ouvrage, ce qui le conduit à supprimer quelques citations latines peut-être par manque de place, les épigrammes en langues vernaculaires étant particulièrement nombreuses¹⁶. Ce modèle est appelé à un immense succès, le passage de l'*in-quarto* à l'*in-octavo* en 1684¹⁷ entraînant des modifications dans le statut de l'image elle-même, les « tableaux » disparaissant au profit de simples vignettes¹⁸.

La parution d'une *Doctrine des mœurs* par Louis Marin de Gomberville (1600 ?-1674) en 1646, en édition partagée chez Pierre Daret et Louis Sevestre à Paris, constitue moins une réédition qu'une adaptation du livre de Vænius. Imprimé sur grand papier, ce livre de prestige¹⁹ reproduit les cent trois estampes originelles de 1607 mais il les redistribue. Gomberville imagine un parcours de lecture nouveau en fonction d'enjeux spécifiques : l'idée d'une déambulation morale à visée parénétiq ue est pour lui l'occasion de célébrer l'éducation de Louis XIV, âgé de huit ans au moment où l'ouvrage lui est dédié. Sur la page de droite de l'*in-folio*, l'image n'est plus seule désormais, elle est encadrée par un titre et par une épigramme, Daret et Gomberville sacrifiant à la forme canonique de l'*emblema triplex* fondée sur l'alliance d'un *motto*, d'une *figura* et d'une *scriptio*. Sur la page de gauche un trait horizontal opère une distinction entre deux types de textes. Dans la partie inférieure, les *motti* et les citations latines, le plus souvent empruntés à l'édition de 1607 et de fait majoritairement déboîtés des œuvres d'Horace. Dans la partie supérieure, les descriptions en prose française de Gomberville qui rendent compte de l'image et lui assignent un sens moral. Ces explications usent d'une rhétorique émotive propre à animer la parole (hypotypose, prosopopée, antéoccupation) et

¹³ M. Morford, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle ou Lipsius*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 14-28. Du même auteur, « L'influence de Juste Lipse sur les Arts », dans *Juste Lipse et son temps*, C. Mouchel éd., Paris, H. Champion, 1996, p. 235-245.

¹⁴ « Ex quibus non modo oblectamentum, sed et uberrimum fructum hauries, solent enim oculis objecta animos magis afficere, quam ea, quæ aut dicta aut scripta », dans *Q. Horatii Flacci Emblemata...*, 1607, « Lectori seu Spectatori », texte non paginé.

¹⁵ *Quinti Horatii Flacci Emblemata...*, 1607, in-4°. Texte en ligne :

<https://books.google.fr/books?id=mvZlAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr>

¹⁶ *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Anvers, P. Lisaert, 1612, in-4°. Texte en ligne :

<https://books.google.fr/books?id=r1ATAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr>

¹⁷ *Quinti Horatii Flacci Emblemata...* Editio nova correctior, et SS. Patrum, Seneca atque aliorum Philosophorum et Poëtarum Sententiis, novisque Versibus aucta, Bruxelles, F. Foppens, 1682, in-4°. Nouvelle édition en 1683. Texte en ligne :

<https://books.google.co.in/books?id=jdJwCMqQajcC&printsec=frontcover&hl=zh-CN>

¹⁸ *Emblemata Horatiana, imaginibus in aes incisus atque latino, germanico, gallico et belgico carmine illustrata*, Amsterdam, H. Wetstein, 1684, in-8°.

¹⁹ J.-M. Chatelain, « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVII^e siècle : le livre d'apparat », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 75-98.

à dynamiser un entretien supposé entre un maître et son disciple. Gomberville ne trahit donc pas Vænius, disons plutôt qu'il l'accomplit. L'auteur du *Polexandre*, académicien de la première heure et adepte du purisme, verrouille un système ouvert fondé sur les potentialités interprétatives d'une lecture à venir et substitue au modèle antérieur une forme close, où la parole s'emploie à surprendre, à séduire, à divertir, voire à convertir tout en puisant très largement dans la topique. L'ouvrage, de ce point de vue, permet d'apprécier le passage d'une pratique d'écriture fondée sur l'art de la compilation et du recyclage des sources à une pratique mondaine de la variété et de la variation²⁰.

Or les liens de proximité que Gomberville entretient avec Vænius autorisent et facilitent ce glissement. Dans la préface des *Emblemata Horatiana*, on s'en souvient, le peintre invitait à la découverte de l'œuvre imprimée de Juste Lipse : « Tu trouveras donc dans ce petit livre bon nombre de théories de la philosophie morale et stoïque exprimée en images. [...] Parmi ceux de notre siècle, Juste Lipse qui fut naguère hélas le phénix de notre temps : lecteur ou spectateur, consulte sa *Manuductio*, et d'autres ouvrages²¹. » La sagesse antique, telle que la définit Lipse, notamment à travers sa lecture de Sénèque, a vocation à servir : c'est un enseignement pratique, fait de conseils, d'injonctions mais aussi de consolations censées diriger et humaniser la jeunesse. Quant aux fragments que Vænius emprunte aux bons auteurs, à Horace notamment, et qu'il destine à un jeune public, ils sont eux-mêmes frappés d'un bon sens humaniste : adepte de la prudence, le peintre imagine une école des images à partir de leçons consensuelles, compatibles avec la morale chrétienne, faciles à comprendre, à mémoriser et à appliquer²².

Sur un exemplaire de l'édition de 1607 actuellement conservée à la bibliothèque de Troyes, un lecteur a d'ailleurs inscrit sur les pages du livre le fruit de ses pieuses cogitations. L'élève appliqué identifie les principaux personnages des scènes allégoriques et après avoir médité les préceptes sélectionnés et figurés par Vænius, il invente une épigramme qu'il dispose au bas de chacune des images.

²⁰ Sur l'ouvrage de Gomberville, voir notre étude, *La Morale par l'image...*, « D'Horace-Van Veen à Zénon-Gomberville », p. 263-364 ; « Ecphraseis et périégèse », p. 373-426 ; « Du parcours visuel à l'éthique de l'exemple », p. 427-531.

²¹ « Reperies itaque in hoc libello non pauca Ethicæ, sive Moralis, ac Stoicæ Philosophiæ dogmata, imaginibus expressa. [...] Multa de his alii, inter eos nostri sæculi, heu quondam ! phœnix, Justus Lipsius, cuius *Manuductionem*, aliaque scripta, Lector sive Spectator, consule », dans *Q. Horatii Flacci Emblemata...*, 1607, « Lectori seu Spectatori », texte non paginé.

²² Voir encore, de M. Morford, « Theatrum hodiernæ vitæ : Lipsius, Vænius, and the rebellion of Civilis », dans *Recreating Ancient History. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Karl A. Enekel, Jan L. de Jong, J. de Landtsheer éd., Leiden, Boston, Brill, 2001, p. 57-74.



Natura moderatrix optima

(*Quinti Horatii Flacci Emblemata...*, Antuerpiae, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607, p. 43
Détail de l'exemplaire de la bibliothèque de Troyes)



Virtuti sapientia comes

(*Quinti Horatii Flacci Emblemata...*, Antuerpiae, ex officina Hieronymi Verdussen, 1607, p. 17
Détail de l'exemplaire de la bibliothèque de Troyes)

Or si Gomberville ne cite pas le nom de Vænius dans son adaptation de 1646, le titre qu'il choisit – *La Doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours pour l'instruction de la jeunesse* – prouve bien que la préface de l'édition de 1607 a non seulement été lue mais méditée. Le sonnet de Tristan L'Hermite imprimé sur grand papier dans les pièces liminaires du livre rétablit d'ailleurs la filiation horatienne originelle tout en amplifiant l'inflexion d'admiration de Vænius pour la philosophie stoïcienne²³. Tristan allègue le nom d'Horace en l'associant non plus à Juste Lipse mais à Zénon de Citium. La présence du fondateur du Portique, évidemment, ne doit rien au hasard. Le poète se réfère à la première partie de la « Préface » de *La Doctrine des mœurs*, dans laquelle un auteur anonyme (Gomberville en masque) rapporte qu'un « voyageur savant » et curieux a cru « avec beaucoup de raison » que les planches découvertes par hasard (celles de Vænius en l'occurrence) reproduisaient les peintures de Polygnote à partir desquelles Zénon de Citium prodiguait jadis son enseignement dans la *Stoa Poikilé* d'Athènes²⁴. La fable aussi belle qu'invraisemblable, qui évoque la résurrection du Portique, est d'autant plus ingénieuse

²³ *La Morale par l'image...*, p. 236-238.

²⁴ « Superbe Gallerie, où du grave Stoïque/ Les austeres Leçons touchent si bien le sens/ Tu n'as point de Tableaux qui ne soient ravissans,/ Et n'as point d'ornement qui ne soit magnifique.// L'âme qui se promene en ta belle fabrique/ Cede sans resistance à tes attraits puissans,/Où la Philosophie en des tons si pressans/ Nous forme des Vertus un concert harmonique.// Mais encore qu'Horace ait illustré son nom,/ En relevant icy l'ouvrage de Zenon/ Que le soldat barbare avoit mis en poussiere,// Nostre Monarque à peine y verroit rien de beau,/ N'estoit que Gomberville avec tant de lumiere/ A jetté de l'éclat dessus chaque Tableau ». *L'infolio* de 1646 a fait l'objet d'une édition modernisée suivie d'une postface : Marin le Roy de Gomberville, *La Doctrine des mœurs... suivie par* « Le prince à l'école des images », B. Teyssandier éd., Paris, Klincksieck, 2010.

qu'elle suggère l'idée d'une *translatio*, et en l'occurrence ici d'une *translatio studii ad Francos*, tout en vulgarisant la notion physique et spécifiquement stoïcienne de la palingénésie, de l'éternel retour.

Reste qu'en inscrivant la sagesse du Portique au fronton de leur livre respectif, Vænius et Gomberville n'avaient pas pour unique objectif l'enseignement moral. L'un et l'autre s'adressaient à des lecteurs sans doute, mais plus encore à des spectateurs. La philosophie stoïcienne qui combat l'illusion mais valorise l'intelligence imaginative leur servit d'abord d'états pour affirmer la nécessité d'une logique des représentations²⁵. Restait ensuite à annexer l'enseignement d'Horace, et notamment l'enseignement esthétique, à ce socle théorique. Dans sa préface « Au lecteur et/ou spectateur », Vænius rapporte l'anecdote prêtée à Simonide qu'il associe à la célèbre formule de l'*Art poétique* : « Et de fait, la poésie et la peinture se répondent fidèlement par leurs créations respectives. Car ainsi dit notre grand Horace : *La poésie sera comme la peinture*. Simonide aussi, pour sa part, comme l'atteste Plutarque, appelait joliment la peinture *poésie silencieuse* et, inversement, la poésie *peinture qui parle*²⁶ ». Quant à Gomberville, il se réclame à son tour via Horace d'une éloquence rationnelle et morale fondée sur les pouvoirs de l'image : « Il est impossible d'aimer les belles choses, et ne pas aimer la Peinture. C'est le dernier effort de l'imagination et de l'art. C'est la sœur de la Poésie ; et la seconde rivale de la Nature. C'est l'accomplissement des Temples et des Palais. C'est la plus belle et la plus innocente des erreurs de la veuë²⁷ » écrit-il dans la première partie de sa « Préface ».

Certes, au XVII^e siècle le mythe des deux sœurs assure encore la promotion de la poésie : par sa capacité à donner corps (c'est l'art du dessin fondé sur le primat de la ligne) et à colorer l'histoire²⁸, elle est véritablement *peinture*. Dans les *Douze tableaux...exposez sur des arcs de triomphe après le sacre de Sa Majesté* par exemple, livre paru en 1655, le jésuite Lescalopier justifie ses propres explications des gravures de François Chauveau en soutenant que seuls les mots donnent véritablement accès aux choses :

Qui ne regarde que l'exterieur n'y voit rien, qui s'arreste à l'apparence se satisfait de peu de chose, et qui juge des *Tableaux* par ce qu'il en voit, il porte jugement de la peinture ou du Peintre, mais non pas de l'objet qui luy est présenté, s'il ne passe plus avant dans sa connoissance²⁹.

²⁵ Claude Imbert, « Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien », dans *Les Stoïciens et leur logique*, Paris, Vrin, 1978, p. 224-249 ; Marie-Dominique Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance : une lecture de la Methodus de Jean Bodin*, Paris, Vrin, 1996, p. 256 sq.

²⁶ « Mutuas namque sibi operas Poesis et Pictura fidelissime præstant. Sic enim noster ille Horatius : *Ut pictura poesis erit*. Sed et Simonides, Plutarcho teste, *picturam poesim tacitam, et e converso, poesim picturam loquentem argute appellabat* », dans *Q. Horatii Flacci Emblemata...*, 1607, « Lectori seu Spectatori », texte non paginé.

²⁷ *La Doctrine des mœurs tirée de la Philosophie des Stoïques, représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours, pour l'instruction de la jeunesse. Au Roy*, Paris, P. Daret et L. Sevestre, 1646, in-fol., « Préface », première partie, non paginée. Texte en ligne :

<https://books.google.fr/books?id=nvM8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr>

²⁸ Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. de M. Brock, Paris, Macula, 1991. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

²⁹ « Premier tableau. Le Roy Tres Chrestien Louis XIV Auguste entre Henry Le Grand et Louys le Juste son grand pere et son pere avec cette inscription Des forts naissent les forts :/Les aigles ne font pas de timides colombes », dans *Douze tableaux du Roy Très Chrestien Louis XIV Auguste, de la Reine Anne d'Autriche, de Monsieur frère unique du Roy Philippes duc d'Anjou, de l'Eminentissime Cardinal Jules Mazarin, exposez sur des Arcs de triomphe après le sacre de sa Majesté... Par Monsieur N. Lescalopier, Conseiller, Ausmonier et Predicateur ordinaire des Roys Louis XIII et XIV*, Paris, L. Chamhoudry et R. Denain, 1655, in-4°, p. 2. Texte en ligne :

<https://books.google.fr/books?id=KjxNOUKIMigC&printsec=frontcover&hl=fr>

La tradition rhétorique de l'épigramme et celle de l'explication de tableau auxquelles Vænius et Gomberville s'affilient, entérinent elles aussi cette supériorité de l'éloquence : la parole accomplit ce que le dessin ne fait qu'esquisser. Pour autant, en fidélité à l'*Art Poétique* d'Horace, l'ouvrage de Vænius paru en 1607 envisage moins la question du parallèle entre les arts en terme de hiérarchisation que d'analogie et de correspondance. En témoigne la disposition des matériaux graphiques et iconiques : les figures emblématiques se déploient sur la totalité des pages de droite ; quant aux textes, ils investissent l'espace en regard, cette répartition « équitable » favorisant une enquête visuelle et intellectuelle par croisements successifs. En 1646, l'utilisation du grand papier et la présence importante des marges sur les feuillets de l'*in-folio* facilitent également la circulation entre textes et images. Dans un cas comme dans l'autre la lecture gagne en potentialité et en liberté.

Or la liberté est justement le thème de l'emblème 70 des *Emblemata Horatiana – Cuique suum studium*³⁰. Dans sa transposition du passage de l'*Art poétique* d'Horace, Vænius imagine une vue citadine en perspective avec au loin un groupe de forgerons et, au fur et à mesure que le regard glisse vers le premier plan, des médecins, un poète en train d'écrire et un peintre, de dos, qui représente sur son tableau un être hybride, une chimère en l'occurrence³¹ :

Croyez-moi, Pisons, c'est exactement à ce tableau que ressemblera le livre où seront imaginées des apparences vaines comme les rêves d'un malade, dans lesquelles ni le pied ni la tête ne correspondront à une forme unique. *Les peintres et les poètes ont toujours eu un égal droit d'oser tout ce qu'ils voulaient.* Nous le savons, et c'est là une licence que tour à tour nous réclamons et concédons, mais pas pour que l'on combine les éléments féroces aux doux, pas pour que l'on accouple les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres³².

Vænius octroie au peintre une dignité majeure et même supérieure : le personnage au chevalet figure au premier plan de la scène. Quant à Gomberville, il conforte cette suprématie. « Chacun doit suivre son inclination » devient le « Premier tableau de la seconde partie » du « livre-galerie³³ » offert à Louis XIV en 1646. Dans le discours d'explication qui accompagne l'image, la perspective anthropologique et théologique, en écho probable au traité du néo-platonicien Pic de la Mirandole³⁴ (1468), célèbre la dignité de la peinture, art véritablement divin :

Que pouvait choisir notre Peintre de plus charmant et de plus aimable, pour nous exciter à la pratique de la vertu, que la belle variété qu'il nous figure en ce tableau ? Certes, je le considère comme une vive image de la glorieuse condition de nos esprits ; et si j'entends bien son langage muet, il me dit, que la Nature nous a trop aimés, pour vouloir que nous vécutissions une vie

³⁰ *Quinti Horatii Flacci Emblemata...*, 1607, Emblème 70, p. 145-146. Texte en ligne :

<https://books.google.fr/books?id=mvZIAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr>

Sur cette figure gravée, voir A. Guiderdoni-Bruslé, « L'ombre du peintre et le corps du graveur. Invention dans l'emblème 70 des *Emblemata Horatiana* d'Otto Van Veen », texte à paraître dans les actes du colloque « L'œuvre abymée. Réflexivité iconique et textuelle du Moyen Âge au XXI^e siècle », édités par C. Pascal, M.-E. Thérenty et T. Tran.

³¹ M. Thöfner, « Making a Chimera : Invention, Collaboration and the Production of Otto Vænius's *Emblemata Horatiana* », *Glasgow Emblem Studies*, vol. 8, « Emblems of the Low Countries. A book historical perspective », 2003, p. 17-39.

³² R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture...*, n.14, p. 12.

³³ Sur la fortune de cette pratique éditoriale qui emprunte à l'architecture, voir notre *Morale par l'image...*, p. 373-404.

³⁴ Y. Hersant, « Préface », dans Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, trad. et présentation par Y. Hersant, Combas, Éd. de l'Éclat, 1993.

d'esclaves ; ou plutôt pour nous avoir animés d'une âme née à la servitude. Oui, mes amis, nous sommes nés libres. Nous sommes nés les arbitres, et les artisans de notre fortune. Nos inclinations ne sont pas contraintes. Elles se portent librement à ce qui leur paraît le plus digne d'être embrassé ; et avec la même liberté, elles nous choisissent nos emplois et nos exercices. Regardez ce Peintre qui se laisse si agréablement emporter par son caprice. Il règne dans son travail ; et ne serait pas heureux comme il l'est, si au lieu de son pinceau, on lui mettait un sceptre à la main.

Le texte de préface de Gomberville qui précède immédiatement cet emblème relève d'une même intention apologétique. La peinture est définie comme une quête, comme un apprentissage scalaire dont la sagesse constitue l'ultime récompense. Le texte se construit en référence au mythe d'un *deus pictor*³⁵, l'expression « Peintre Philosophe » désignant sans doute le *pictor doctus* de Leyde, Otto Vænius, inventeur d'emblèmes gravés qui offrent à qui sait les comprendre la possibilité de s'élever et de se dépasser :

Il nous a fait voir jusques icy, toutes les conditions de la vie, et nous les a fait voir sans nous y vouloir attacher. À present, il nous les offre avec la pensée de nous les faire embrasser, mais il pretend que nous choisissons celles qui sont les plus dignes de nous, c'est à dire qui sont les plus nobles, les plus spirituelles et les plus proportionnées à la hauteur de notre origine. Il ne nous en produira point d'autres dans ce second ordre de ses tableaux, et s'il s'en rencontre quelques-unes qui nous paroissent honteuses, et mecaniques, sçachez que notre nouveau Zenon n'est pas de votre sentiment. Car il croit qu'il n'y a point de mestier honteux, quand l'homme le peut exercer avec innocence ; et que ceux que vous nommez des Arts nobles et libéraux, deviennent infames et mercenaires toutes les fois que ceux qui les exercent, les exercent avec une intention servile et corrompuë. Cependant, il n'a pas desseïn que nous nous arrétions à ces exercices. Il ne les expose à notre veuë, que comme des jeux et des divertissemens pour ceux qui sont riches ; ou comme des aydes et des secours pour ceux qui sont mal avec la fortune. En effet, ils sont comme autant de rudiments, et comme autant de premières leçons, que la Philosophie nous donne, afin que peu à peu nous puissions atteindre à la connoissance de ce grand art, de ce mestier divin, de cet exercice continuel des Heros et des Anges, qui est la pratique de la souveraine sagesse. Tâchons donc de renouveler l'attention de nos yeux (s'il m'est permis de parler ainsi) et de suivre pas à pas un si fidelle conducteur. Nous parviendrons infailliblement par sa prudence, à la possession du Tresor que le peuple cherche vainement et, recevant la Vertu pour la compagne de toute notre vie, nous serons si heureux que, mesme à notre mort elle ne nous abandonnera pas³⁶.

Comme le suggère Gomberville dans l'« Explication du premier tableau de la seconde partie », l'emblème 70 de Vænius célèbre la capacité de l'homme à organiser et à figurer librement le monde, quelle que soit sa « condition ». En publiant un traité sur la peinture la même année

³⁵ « Cette idée de correction et de participation dans et par la création est la grande découverte de la philosophie platonicienne de la Renaissance et rencontre justement les préoccupations des artistes de la fin du XV^e qui répondent à l'idéal de l'*Hephaistos Polytechnes* achevant l'univers. Toucher à la création, l'imiter, rivaliser avec elle, comme le dit Léonard, n'est ni une faute au regard du divin, ni vanité humaine comme elle le deviendra à l'âge classique. "La puissance de l'homme est donc presque semblable à la nature divine puisque, par lui-même, c'est-à-dire par sa réflexion et son habileté, l'homme se gouverne [...] et s'efforce d'imiter chacune des œuvres d'une nature plus élevée", affirme Ficin, tandis que Léonard semble lui répondre en écho : "Le caractère divin de la peinture fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ; car il s'adonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses" », dans *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Bœck, 2002, p. 68. Sur le *topos* du Dieu peintre dans la pensée antique et chrétienne, voir Emilie L. Bergmann, dans *Arts Inscribed. Essay on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard UP, 1979, p. 43-59.

³⁶ *La Doctrine des mœurs tirée de la Philosophie des Stoïques, représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours*, 1646, « Préface », seconde partie, texte non paginé.

que les *Emblemata Horatiana*, Federico Zuccaro avait d'ailleurs déjà envisagé l'idée d'une création idéale à partir du concept de *disegno* :

Par conséquent, le nom de Dieu est une chose claire qui dénote le Créateur, le Facteur de l'univers, celui qui vivifie, alimente, maintient et accroît la nature. Ainsi, avec tout le respect qui est dû à ce nom incompréhensible et ineffable de Dieu, nous dirons que le nom du *disegno* est à la fois le signe du nom de Dieu, comme le manifestent clairement ses lettres et comme l'atteste sa prononciation, et le signe d'un autre dieu créé, pour parler métaphoriquement, d'une nature génératrice qui forme, avive et alimente en nous toute science et toute pratique. [...] Dès lors, pour être le signe et le symbole de Dieu en son genre, le *disegno* engendre, suscite, avive, alimente, multiplie, insuffle l'esprit et donne du corps à toutes les sciences et à toutes les pratiques, en regroupant et en resserrant ce fil de sciences et de pratiques, ce bouton d'or et cette carte parfaitement dignes de ce grand *disegno*, qui contiennent l'union et la substance vitale de l'ensemble de ces sciences et de ces pratiques, et qui participent du divin.³⁷

Autant dire que dans son adaptation, Gomberville s'emploie habilement à capter les génies qui l'ont précédé³⁸. Les théoriciens idéalistes de la Renaissance qui envisagent la question de la légitimité de l'image l'intéressent et l'inspirent, même si la mémoire de l'écrivain polygraphe excède très largement le cadre de cette période³⁹.

Dans son entreprise de vulgarisation, Gomberville eut-il d'ailleurs connaissance du livre de Vænius paru en 1621 au titre de *Physicæ et theologicæ conclusiones* ? Rien ne permet de le savoir, mais l'hypothèse mérite d'être considérée. Dans ce traité sur l'ordre géométrique du monde⁴⁰, où image et texte figurent en vis-à-vis et où l'auteur s'adresse une fois de plus au « Lecteur ou spectateur », l'idée empruntée à Horace et reprise par Zuccaro selon laquelle l'homme possède en dépôt une « parcelle du souffle divin » [*Divinæ auræ particula*, *Satires* II, 2, 79], sert en effet de pierre d'angle à l'argumentation. Pour Vænius, l'esprit rationnel humain procède d'une faculté naturelle qui trouve sa réalisation la plus achevée dans la création figurée. C'est dans sa capacité à créer et à aimer créer⁴¹ que l'homme libre rachète son péché et achève sa nature en exerçant une action sur le monde⁴². Tous les ouvrages illustrés du peintre, qu'ils soient d'orientation scientifique (*Conclusiones*, 1621) éthique ou spirituelle (*Amorum emblemata* 1608 ; *Amoris divini*, 1615), s'articulent ainsi autour du double postulat d'une liberté et d'une vérité de l'image. À ce titre, les *Quinti Horatii Flacci Emblemata* constituent sans doute le

³⁷ F. Zuccaro, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, trad. fr. par Charles Alunni, dans *La Peinture*, J. Lichtenstein dir., p. 34-35.

³⁸ Dans la seconde partie du discours de préface de *La Doctrine des mœurs*, par exemple, Gomberville s'inspire d'un discours moral visant à faire de la connaissance une propédeutique à la vertu : François du Souhait, *Le Parfait Gentilhomme*, 1600 ; Nicolas Pasquier, *Le Gentilhomme*, 1611 ; Nervèze, *La Guide des courtisans*, 1606 ; Faret, *L'Honneste homme ou l'art de vivre à la cour*, 1630 ; Pierre Bardin, *Le Lycée*, 1632-1634 ; François de Grenaille, *L'Honneste garçon*, 1642. Voir Raymond Baustert, « La science comme élément de la sagesse dans les traités de l'honnêteté du XVII^e siècle. Les Français à l'école de Castiglione », dans Sylvie Freyermuth (éd.), *Le Registre sapientiel. Le livre de sagesse ou les visages de Protée*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 167-182.

³⁹ Voir notre article, « Gomberville : une version mondaine de la polygraphie ? », *Littératures classiques*, 49, 2003, p. 297-318.

⁴⁰ Christoph Geissmar, « The Geometrical Order of the World : Otto Van Veen's *Physicæ et theologicæ conclusiones* », *Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes*, 56, 1993, p. 168-182.

⁴¹ La sphère de l'amour est plus haute « que la Sphère de l'intelligence » déclare Vænius au chapitre 12 des *Conclusiones*. Voir la préface de R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, É. Granjon, A. Smeeters et A. Catellani pour l'édition des *Physicæ et theologicæ conclusiones* (1621), à paraître. Sur la capacité des images à susciter l'amour, voir encore W. S. Melion, « Venus/Venius : On the Artistic Identity of Otto Vænius and his Doctrine of the Image », dans *Glasgow Emblem Studies*, 15, 2012, S. McKeown éd., « Otto Vænius and his Emblem Books », p. 1-55.

⁴² Sur l'imagination comme pierre d'angle de la pensée visuelle chez Vænius, voir la préface à l'édition des *Physicæ et theologicæ conclusiones* (1621) par R. Dekoninck et al.

premier volet d'une pensée visuelle dont les fondements théoriques excèdent très largement le rattachement à un genre, en l'occurrence à celui de l'emblème. Comme l'a remarqué Jean-Marc Chatelain, le premier livre illustré de Vænius n'est d'ailleurs pas tout à fait un livre d'emblèmes puisque « ce n'est plus [tant] l'association d'une image et d'un texte qui permet à elle seule d'élucider la signification [du système emblématique] que la composition picturale de l'image⁴³ ».

Certes, il faut bien avouer qu'une telle orientation, à la fois théorique et esthétique, consonne difficilement avec la coloration édifiante et prescriptive d'une *Doctrine des mœurs*. À y bien regarder pourtant, l'ouvrage dédié à Louis XIV en 1646 engage une véritable réflexion sur la peinture et les pouvoirs du dessin. La double préface démarque le prologue des *Ikones* de Philostrate l'Ancien, dont les *ecphrasis* ressortissent à une philosophie des images⁴⁴. L'ouvrage emprunte d'ailleurs directement à l'édition de prestige de 1614 des *Images de Platte-peinture*, abondamment illustrée⁴⁵. Quant à la participation de Gomberville au projet du graveur et libraire Pierre Daret (1604-1678), elle n'est sans doute pas réductible aux seules ambitions d'un homme de lettres attaché à renouer avec le succès⁴⁶. On sait aujourd'hui que l'académicien romancier participa au décor peint de l'hôtel Lambert, aux côtés d'Eustache Le Sueur dont il était l'ami⁴⁷. Sans doute *La Doctrine des mœurs* fut-elle pour lui à la fois un laboratoire d'idées et un testament poétique. Tout laisse à penser que Gomberville œuvra personnellement au programme iconologique du nouveau livre. Aux cent trois tableaux de Vænius furent associées d'autres images en l'honneur du dédicataire royal passé aux hommes en 1646⁴⁸, de sa mère Anne d'Autriche et de son parrain Mazarin : décoration dédiée, cul-de-lampe et bandeaux personnalisés, vignette sur cuivre pour la page de titre.

Deux gravures sur cuivre à pleines pages illustrent ainsi le nouveau livre. L'une d'Eustache Le Sueur⁴⁹, inspirée d'un célèbre tableau de Carrache, qui représente Hercule à la croisée des chemins⁵⁰.

⁴³ *Livres d'emblèmes et de devises...*, p. 137.

⁴⁴ *Les Images ou tableaux de Platte-peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, traduction et commentaire de B. de Vigenère, édition, présentation et annotation par F. Graziani, Paris, H. Champion, 1995, 2 vol.

⁴⁵ *Les Images, ou tableaux de Platte-peinture des deux Philostrates...*, mis en françois par Blaise de Vigenère... enrichis d'arguments et d'annotations, revus et corrigez sur l'original par un docte personnage de ce temps en la langue grecque..., avec des épigrammes sur chacun d'iceux par Artus Thomas, sieur d'Embry, Paris, Vve A. L'Angelier et Vve M. Guillemot, 1614, in-fol. Le titre-frontispice de J. Isaac a sans nul doute inspiré Gomberville qui lui emprunte l'idée d'une « double galerie ». Ce livre d'apparat, appelé à un très grand succès au XVII^e siècle, fait notamment l'objet d'une réédition en 1637 :

<https://books.google.fr/books?id=mR1QAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr>

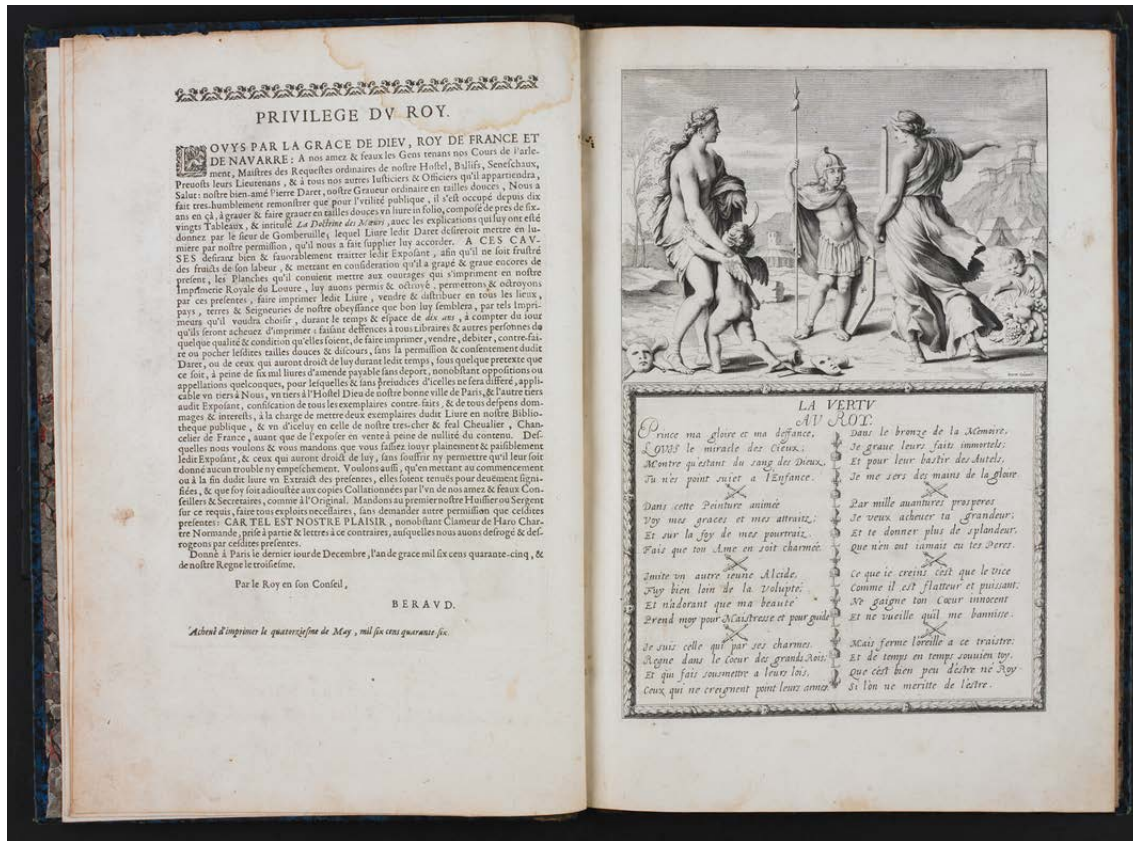
⁴⁶ Voir notre *Morale par l'image...*, « La carrière d'un bel esprit », p. 19-176.

⁴⁷ J.-C. Boyer, « Voltaire à l'hôtel Lambert, de Gomberville à Le Sueur », *Revue Voltaire*, « Voltaire historien », 12, 2012, p. 147-161.

⁴⁸ Selon l'usage, le prince quittait les bras des femmes dans sa septième année pour recevoir une éducation intellectuelle et morale prodiguée par une équipe exclusivement masculine.

⁴⁹ A. Mérot, *Eustache Le Sueur, 1616-1655*, Paris, Arthena, 2000.

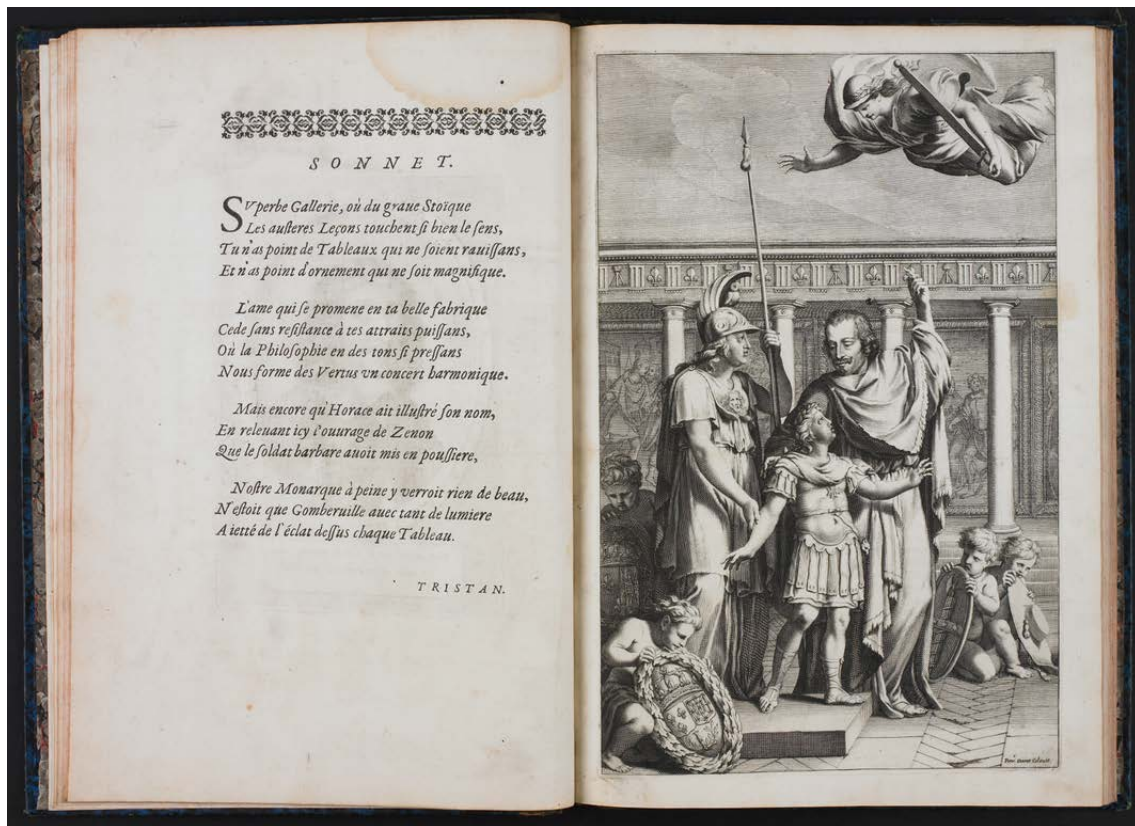
⁵⁰ *La Morale par l'image...*, p. 227-230.

Gomberville, *La Doctrine des mœurs*, Paris, P. Daret pour L. Sevestre, 1646.

Double page liminaire : à gauche, privilège royal signé Beraud ; à droite, « La Vertu au Roy », page allégorique gravée sur cuivre d'après un dessin d'Eustache Le Sueur

Ce qui frappe encore une fois ici c'est l'importance que revêt la disposition des éléments textuels et iconiques dans l'économie de la page. L'estampe gravée se présente sous la forme impeccable d'un diptyque. Trois personnages dans la partie supérieure et, dans la partie inférieure, un ordonnancement qui repose lui aussi sur la forme trine – les deux séries d'octosyllabes sont séparées l'une de l'autre par un bandeau décoratif qui traverse l'espace dévolu à la poésie en son milieu. De par leur verticalité les personnages du haut du tableau entretiennent des liens de continuité formelle avec les trois éléments du bas. Cet ensemble gravé constitue la parfaite illustration du mythe des deux sœurs : poésie muette et peinture parlante se trouvent ici réunies en miroir. Conformément à la tradition de l'*Ut pictura poesis*, la peinture d'histoire qui repose en partie sur la représentation des corps humains en action *parle*, et la poésie versifiée qui a vocation à raconter ces actions *peint*. Mais cette mise en scène peut aussi se lire comme un tableau d'expérimentation, la poésie gravée bénéficiant d'une mise en page qui accuse le caractère ornemental de l'ensemble : la dimension épigraphique du texte est rehaussée par la décoration – couronne royale fermée à l'impériale, initiale « L » pour Louis, fleurs de lys, sceptre et sabre croisés. Si la sculpture tressée du bois d'encadrement amplifie l'idée de triomphe, sa principale fonction est bien d'exhiber le texte en le picturalisant.

Sur la gravure suivante, attribuée à Charles Errard, « l'ambition du décor⁵¹ » est plus grande encore⁵².



Gomberville, *La Doctrine des mœurs*, Paris, P. Daret pour L. Sevestre, 1646.

Double page liminaire : à gauche, sonnet encomiastique de Tristan L'Hermite ; à droite, page gravée sur cuivre d'après un dessin de Charles Errard. Dans le cadre solennel d'une galerie de peintures, le jeune Louis XIV, instruit par sa mère (Minerve) et par Mazarin, contemple la Vertu

Louis/Hercule a les yeux rivés sur la Vertu qui trône dans le ciel. Accompagné de sa mère et de son parrain, le prince est représenté dans une ample galerie dont les parois sont ornées de tableaux peints. Or sur l'architrave du péristyle, en arrière-fond, Errard fait courir des fleurs de lys, des triglyphes mais aussi des entrelacs de chiffres – selon toute vraisemblance le A et le L désignent Anne d'Autriche et Louis XIII ou Anne d'Autriche et Louis XIV. L'image, qui évoque l'architecture en bas-relief, invite à penser la représentation en terme de circulation entre les arts dans une expression plastique d'esprit atticiste⁵³. Dans ce tableau comme dans le précédent, la peinture n'est plus la voie supplétive de l'éloquence en tout cas. Ce n'est plus en terme d'insuffisance ou d'incomplétude que la figurabilité de l'image peut désormais s'envisager.

Par le biais d'un Horace moralisé Vænius et Gomberville rendent donc bel et bien hommage à l'auteur de *l'Art Poétique* en exploitant dans le sillage des penseurs idéalistes de la

⁵¹ E. Coquery, *Charles Errard ou l'ambition du décor*, thèse de doctorat présentée sous la direction d'A. Mérot, Université de Paris IV-Sorbonne, 2004, 4 vol. Cette thèse a paru en 2013 aux éditions Arthéna, au titre de *Charles Errard. La noblesse du décor*.

⁵² *La Morale par l'image...*, p. 230-235.

⁵³ A. Mérot, « L'atticisme parisien : réflexions sur un style », dans *Éloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, sous la dir. d'A. Mérot, E. Starcky, F. Chaserant, avec la collaboration de L. Starcky, E. Dessailen, H. Isnard, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 13-40.

Renaissance et en écho aux théories stoïciennes sur la *phantasia logiké*, le principe créatif de la célèbre formule *Ut pictura poesis*. Ils le font chacun à leur manière, sans doute, mais dans un esprit de conciliation et même de filiation avec leurs modèles. Au delà de leurs différences, c'est bien dans la perspective d'une pensée visuelle et d'une expérience visuelle des arts qu'ils apprécient l'un et l'autre, et l'un à la suite de l'autre, les rapports entre textes et images⁵⁴ et qu'ils éprouvent l'efficacité d'un « bon usage des représentations »⁵⁵. Fruit d'une collaboration étroite entre typographes, graveurs, imprimeurs, hommes de lettres, dessinateurs et peintres, *La Doctrine des mœurs* illustre avec maestria la rencontre profitable de la main et de l'esprit qui était déjà, on s'en souvient, le signe personnel d'Otto Vænius, sa marque et son emblème⁵⁶.

⁵⁴ Cette filiation horatienne trouve sa réalisation dans la publication d'ouvrages qui empruntent à la fois au livre d'emblèmes de Vænius en 1607 et à celui de Gomberville en 1646 en opérant de nouvelles variations en fonction de projets spécifiques. Voir notre *Morale par l'image...*, « Postérité d'une adaptation », p. 344-364.

⁵⁵ Épictète, *Entretiens*, I 1, 7. Voir Norman Doiron, « L'Enfer du sage. L'imagination et la philosophie stoïcienne », *Littératures classiques*, 45, 2002, p. 34.

⁵⁶ « L'emblème désigne [à l'origine] quelque chose qu'on enchâsse et qu'on insère, quelque chose qu'on emboîte – fait de manière à ce que l'emblème soit placé pour servir d'ornement provisoire et détachable », G. Budé (*Annotationes ad Pandectas*, dans *Opera omnia*, Bâle, 1567, t. III, p. 168). Trad. fr. par J.-M. Chatelain, dans *Livres d'emblèmes et de devises...*, p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

- BEUGNOT, B., « Florilèges et *Polyanthea*, diffusion et statut de lieu commun », dans *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, H. Champion, 1994, p. 257-279.
- , « Un aspect textuel de la réception critique : la citation », dans *ibidem*, p. 281-301.
- BOYER, J.-C., « Voltaire à l'hôtel Lambert, de Gomberville à Le Sueur », *Revue Voltaire*, « Voltaire historien », 12, 2012, p. 147-161.
- CHATELAIN, J.-M., *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993.
- , « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVII^e siècle : le livre d'apparat », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 75-98.
- COQUERY, E., *Charles Errard. La noblesse du décor*, Paris, Arthéna, 2013.
- DEKONINCK, R., « *Disegno/ Segno di Dio*. Les origines de l'art selon Zuccaro », dans *Du dess(e)in, entre projet et procès*, A. Lejeune et R. Pirenne éd., Bruxelles, Sic, 2009, p. 27-35.
- , *et al.*, Otto van Veen, *Physicae et theologicae conclusiones* [1621], introduction par R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, E. Granjon, A. Smeesters et A. Catellani, traduction A. Smeesters, Turnhout, Brepols, à paraître.
- DOIRON, N., « L'Enfer du sage. L'imagination et la philosophie stoïcienne », *Littératures classiques*, 45, 2002, p. 29-45.
- GRAZIANI, F. *Les Images ou tableaux de Platte-peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate*, traduction et commentaire de B. de Vigenère, éd. par F. Graziani, Paris, H. Champion, 1995, 2 vol.
- IMBERT, C., « Théorie de la représentation et doctrine logique dans le stoïcisme ancien », dans *Les Stoïciens et leur logique*, Paris, Vrin, 1978, p. 224-249.
- LEE, R. W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècles*, trad. fr. de M. Brock, Paris, Macula, 1991.
- LICHTENSTEIN, J., *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.
- MELION, W. S., « Venus/Venius : On the Artistic Identity of Otto Vænius and his Doctrine of the Image », dans *Glasgow Emblem Studies*, 15, 2012, S. McKeown éd., « Otto Vænius and his Emblem Books », p. 1-55.
- MEROT, A., *Eustache Le Sueur, 1616-1655*, Paris, Arthéna, 2000.
- , « L'atticisme parisien : réflexions sur un style », dans *Éloge de la clarté : un courant artistique au temps de Mazarin, 1640-1660*, sous la dir. d'A. Mérot, E. Starcky, F. Chaserant, avec la collaboration de L. Starcky, E. Dessailen, H. Isnard, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 13-40.
- MORFORD, M., *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle ou Lipsius*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- , « L'influence de Juste Lipse sur les Arts », dans *Juste Lipse et son temps*, C. Mouchel éd., Paris, H. Champion, 1996, p. 235-245.
- PANOFKY, E., *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. par H. Joly, Paris, Gallimard, 1989.
- TEYSSANDIER B., *La Morale par l'image. La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, H. Champion, 2008, p. 263-300.
- , « Gomberville : une version mondaine de la polygraphie ? », *Littératures classiques*, 49, 2003, p. 297-318.
- , Marin le Roy de Gomberville, *La Doctrine des mœurs... suivie par « Le prince à l'école des images »*, B. Teyssandier éd., Paris, Klincksieck, 2010.

THØFNER, M., « Making a Chimera : Invention, Collaboration and the Production of Otto Vænius's *Emblemata Horatiana* », *Glasgow Emblem Studies*, vol. 8, « Emblems of the Low Countries. A book historical perspective », 2003, p. 17-39.