

De la fête aux livres : usages du cadre chez Claude-François Ménéstrier

[article disponible en ligne sur le site de la [revue Textimage](#)]

Dans son « Advis nécessaire pour la Conduite des Feux d'Artifice », Claude-François Ménéstrier déclarait que « le sujet de toute la machine (...) est toujours un emblème ; parce qu'il est une représentation instructive, qui nous apprend la cause pour laquelle on la dresse, et qui a du rapport à l'occasion pour laquelle on la fait »¹. Ce petit traité concluait le compte-rendu des célébrations lyonnaises données du 20 au 23 mars 1660 pour honorer la signature du traité des Pyrénées, qui mettait fin à la guerre franco-espagnole et scellait une alliance politique entre les Habsbourgs et les Bourbons par le mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, Marie Thérèse d'Autriche. En couronnement de cette fête, dont Ménéstrier avait été le concepteur officiel, les magistrats avaient assigné deux jours à la tenue d'un feu d'artifice². Les différents quartiers de la ville avaient fourni à cette occasion des « machines », imposantes constructions éphémères destinées à dissimuler le matériel nécessaire aux jeux pyrotechniques et à être consumées de façon spectaculaire, mais aussi à multiplier les témoignages symboliques de gratitude envers le roi de France :

Aussi ces machines ne doivent jamais estre de simples buchers, où l'on ne voye que des fagots entassez, des marmosets placez sans dessein, et un nombre de fusées, qui ne laissent que de la fumée apres avoir fait un peu de bruit. Il faut que la montre en soit ingenieuse, et que l'esprit se retire de ces spectacles aussi satisfait que les yeux³.

En raison de la réflexion intellectuelle exigée par leur caractère figuré, et parce qu'elles contribuent à l'instruction publique en exhibant les vertus royales, les machines peuvent être assimilées à des emblèmes, selon la définition qu'en donnent l'*Advis* et le début du traité qui leur sera spécifiquement consacré deux ans plus tard⁴. Cette proximité entre les arts

¹ Claude-François Ménéstrier, « Advis nécessaire pour la Conduite des Feux d'Artifice », dans *Les Rejouïssances de la Paix, avec un recueil de diverses pieces sur ce sujet*, Lyon, Benoist Coral, 1660, p. 30.

² Chaque jour était consacré à une rive de la Saône. Pour un compte-rendu des célébrations, voir Nikola Piperkov, « Les Réjouissances de la Paix, 20-23 March 1660. The allegorical transformation of Lyon into a city of peace for the celebration of the Pyrenees Peace Treaty », dans *Occasion of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power*, sous la direction de James Ronald Mulryne, Krista De Jonge, Richard Morris et alii, Oxford, Routledge, 2019, pp. 121-140.

³ Claude-François Ménéstrier, « Advis nécessaire pour la Conduite des Feux d'Artifice », *Op. cit.*, p. 6.

⁴ « Ce nom [*emblemata*], qui a esté commun chez les Grecs, et chez les Latins est devenu singulier, depuis qu'Alciat a recueilli les peintures morales des anciens, et qu'il les a expliquées en vers. Cebes et Philostrate s'estoient contentés de donner le nom d'Images et de Tableaux à leurs emblèmes, mais comme ce nom convenoit à toute

symboliques bi- et tridimensionnels a déjà été mise en évidence à plusieurs reprises : les concepteurs de fêtes n'hésitaient pas à emprunter des motifs à la littérature emblématique⁵, tandis que les théoriciens amalgamaient parfois les différents arts symboliques en raison de leur commune nature bimédiale combinant visible et lisible⁶, ou encore sur la base de leur fonctionnement rhétorique partagé, reposant sur la métaphore⁷. Daniel Russell, en particulier, plaidait pour une définition de l'emblème non pas comme une structure formelle, mais comme un « traitement » ou un « processus » (*emblematic process*)⁸ pouvant être mis en œuvre dans des domaines autres que la littérature⁹. Se pose dès lors la question des limites entre les deux arts pratiqués par Ménestrier. Si l'on peut faire d'un emblème existant une machine selon une opération de bricolage¹⁰ qui réorganise ses éléments iconographiques, peut-on à l'inverse copier la gravure d'une relation de fête dans un livre d'emblèmes ?

sorte de peintures, l'usage, qui a droit de prescrire, a fait que ce mot grec est à présent universellement reçu parmi les savants pour une peinture d'instruction » (Claude-François Ménestrier, *L'Art des Emblèmes*, Lyon, Benoist Coral, 1662, pp. 13-14). Cette première définition était indifférente à la forme de l'emblème. C'était aussi le cas de celle proposée par Jean Baudoin dans la préface à son recueil d'emblèmes, citée plus loin : « L'emblème », dit-il, « est une peinture servant à instruire, et qui sous une figure ou sous plusieurs comprend des avis utiles à toute sorte de personnes » (p. 19). Ménestrier remarque à juste titre que « cette définition ne dit rien de la sentence, ny des vers » (*Ibid.*).

⁵ Daniel Russell, « Emblematic Discourse in Renaissance French Royal Entries », dans *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text*, sous la direction de Hélène Visentin et Nicolas Russell, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, « Essays and studies », 2007, pp. 55-72.

⁶ Voir par exemple Judi Loach, « Le Jardin céleste de Racconigi : la conception et l'usage d'un jardin d'apparence laïque de la Contre-Réforme », dans *Flore au paradis: emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*, sous la direction de Paulette Choné et Bénédicte Gaulard, Glasgow, University of Glasgow, « Glasgow emblem studies », 2004, pp. 37-48.

⁷ Ce constat fonde la cohérence du projet théorique de Ménestrier : « estant le propre de tout signe, de nous porter à la connoissance d'une autre chose que celle qu'il montre à nos yeux, tout signe sçavant de pure institution ou de simple rapport de convenance, qui n'est pas signe naturel comme la fumée du feu, est necessairement metaphore, et consequemment les gestes, les ballets, les tournois, les carrousels, les armoiries, les devises, les emblèmes, les decorations, les machines théâtrales, les hieroglyphes et les figures iconologiques estant des signes sçavans de pure institution ou de pur rapport de convenance, sont des metaphores » (*Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguët, 1669, p. 334).

⁸ « *The emblematic process of traditional materials would seem to involve two distinct sequential procedures consisting, at least by implication, of the fragmentation of well-known allegorical works or traditional sign systems and the subsequent recombination of fragmented elements of them into new and striking signifying units* » (Daniel Russell, *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum, 1985, p. 164) [Le traitement emblématique des matériaux traditionnels semblerait impliquer deux procédures séquentielles distinctes qui consistent, du moins par implication, en la fragmentation d'œuvres allégoriques bien connues ou de systèmes de signes traditionnels et en la subséquente recombinaison de leurs éléments fragmentés dans des unités signifiantes nouvelles et frappantes].

⁹ Voir en particulier l'article « Emblème et mentalité symbolique », *Littérature*, n° 78, 1990, p. 13 : « Souvent, et surtout au début du XVIIe siècle, on ressentait très fortement le caractère emblématique d'un ensemble de manifestations culturelles variées, aussi bien religieuses que politiques ou poétiques, et on les appelait "emblèmes", même s'il ne s'agissait pas d'emblèmes proprement dits ». Voir aussi « Emblematic Discourse in Renaissance French Royal Entries », art. cit.

¹⁰ L'opération de « bricolage » a été utilisée par Claude Lévi-Strauss pour décrire la pensée mythique (*La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 26-33.) et a été reprise par Daniel Russell pour qualifier l'art de faire des emblèmes (*The Emblem and Device in France*, *Op. cit.*, pp. 175-176.). Selon la même logique, les machines de la fête empruntent à un répertoire visuel fragmenté, hétéroclite, traditionnel et familier, qu'elles décontextualisent et reconfigurent selon une logique de recyclage, en vue de produire une nouvelle signification contextualisée.

Ménestrier aurait répondu par l’affirmative, puisqu’il opère un tel réemploi pour illustrer la section d’exemples de son *Art des Emblèmes* en 1662¹¹. Cette démarche venait d’une part, sur le plan matériel, des pratiques de l’imprimerie, où une collection originale de bois ou de cuivres était manipulée à l’envi dans différents contextes¹². D’autre part, sur le plan conceptuel, cette pratique tenait de la rhétorique, qui ne concevait pas l’invention comme une création *ex nihilo*, mais comme une disposition nouvelle d’éléments pris à des sources différentes. C’est dans un tel contexte qu’il faut comprendre les affirmations des auteurs de recueils d’emblèmes, qui indiquaient fréquemment dans leur préface avoir trouvé leurs illustrations chez leur imprimeur¹³.

Si les échanges iconiques sont donc fréquents au sein de l’emblématique et, plus largement, de tout ce qui constitue la littérature allégorique de cette époque (fables, apologues...), l’emprunt à *l’identique* de gravures issues de la relation d’un évènement est cependant plus inattendu. Ce phénomène que Ménestrier donne à observer présente un intérêt certain pour l’étude des instances du cadre, puisqu’il permet d’observer les variations de fonctionnement de ce dispositif, d’abord entre les machines et leurs gravures lors du passage de l’environnement de la fête à celui du livre, mais surtout ensuite, lors du transfert des images de l’ouvrage commémoratif vers la section d’exemples du traité consacré aux emblèmes. Ces déplacements offrent l’opportunité d’étudier le caractère mouvant, évolutif, changeant du cadre, non plus à partir de la comparaison de plusieurs œuvres, mais à partir de l’évolution d’une même représentation dans différents contextes. Toutes les gravures discutées dans cet article présentent un point commun visuel, à savoir un dispositif élévateur que l’on pourra désigner – malgré d’importantes variations formelles – sous l’appellation générique commode de *piédestal*. Celui-ci servira de révélateur des mécanismes d’interprétation opérant dans chacun des trois contextes de lecture (la fête, la relation, les exemples d’emblèmes). Cette étude mettra en évidence, par retour, quelques procédés emblématiques permettant d’imposer plusieurs significations à une même image. En un mot, nous chercherons donc à appuyer la thèse d’un

¹¹ A propos des circonstances éditoriales de cette publication, voir l’article de Judi Loach, « Emblem books as author-publisher collaborations: The case of Menestrier and Coral’s production of the 1662 *Art des Emblèmes* », *Emblematica*, vol. 15, 2007, pp. 229-318. Je tiens à remercier chaleureusement son autrice pour le partage de son expertise au sujet de Ménestrier, les fêtes modernes et leurs caractéristiques matérielles. Je remercie également ma collègue Muriel Damien pour son aide au sujet des piédestaux.

¹² Voir Véronique Meyer, « Copies et montages dans la gravure d’allégorie », dans *Nouvelles de l’estampe*, n° 112, octobre 1990, pp. 5-12. Les manipulations d’images opérées dans la littérature emblématique illustrent bien les phénomènes de réutilisation de gravures à l’identique, mais dans un contexte différent, de copie partielle, voire de recomposition de la scène selon un montage différent.

¹³ Voir Barthélemy Aneau, *Picta poesis*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 5 et Jean-Jacques Boissard, *Emblèmes latins, avec l’interprétation française du J. Pierre Joly Messin*, Metz, Abraham Faber, 1588, pp. 6-7.

décloisonnement des genres symboliques, en montrant la plasticité des représentations, par le biais de l'adaptabilité fonctionnelle de leurs piédestaux.

Une telle analyse nécessite de dépasser la définition du piédestal telle qu'elle était proposée dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694). Son rôle y est en effet décrit comme essentiellement fonctionnel : le piédestal « sert à soustenir quelque figure, quelque trophée, quelque vase, quelque obelisque »¹⁴. On serait dès lors tenté de le ranger directement et définitivement dans la catégorie historique du *parergon*, compris comme un élément *accessoire* ou *subordonné* au sujet principal, l'*ergon*¹⁵. Cependant, les variations majeures de l'apparence du piédestal, couplées aux explications de la relation de fête, invitent à se pencher plus longuement sur son rôle, sans se limiter à constater sa fonction de simple support.

Le piédestal, cadre des machines du feu d'artifice

Il est nécessaire de s'interroger dans un premier temps sur la fonction de ces piédestaux tels qu'ils furent présentés au public en 1660. Cette tâche est cependant compliquée par l'impossibilité de se passer du filtre des traces documentaires pour reconstituer l'évènement. Que Ménestrier qualifie son œuvre de « description » ne doit pas nous tromper : il est très difficile d'évaluer avec précision ce qui relève de l'intention originelle (le programme), ce qui fut réellement montré et ce qui relève de la mise en scène imprimée. Les gravures sont donc probablement plus représentatives du programme prévu que de ce qui fut réellement montré le jour même, et dont le texte donne un aperçu plus fidèle¹⁶. Quelques remarques générales peuvent néanmoins être faites sur les machines de la fête avec l'aide des études, bien plus nombreuses, qui ont été réalisées sur l'équivalent bidimensionnel du piédestal : le cadre. Proportionnellement, le piédestal est en effet à la statue – ou au sujet de la machine – ce que le cadre est à la peinture.

Son premier rôle est donc celui de limite ou de clôture : le piédestal constitue l'espace de la représentation et indique ainsi au spectateur ce qu'il doit voir et, surtout, lire¹⁷. Par cette mise

¹⁴ « Piédestal », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694, p. 236.

¹⁵ Paul Duro, « What Is a Parergon ? », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 77, n° 1, décembre 2019, p. 23.

¹⁶ On observe en effet des divergences entre les gravures et les textes censés les expliquer. Par exemple, la description de la machine du quartier de l'Herberie (**Fig. 9**) mentionne trois soldats endormis, là où la gravure n'en montre qu'un.

¹⁷ Sur les rôles du cadre, voir parmi tant d'autres études la récente synthèse donnée dans l'introduction de *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité (1500-1700)*, sous la direction de Nicolas Cordon, Édouard Degans, Elli Doulikaridou-Ramantani et alii, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, pp. 7-18. On ne peut manquer de mentionner également les travaux de Louis Marin, en particulier « La Lecture du

en valeur, le piédestal signale les honneurs dus au roi, mais soutient aussi littéralement l'effet produit par certaines figures héroïques comme Alexandre (**Fig. 1**) ou Hercule (**Fig. 2**). Souvent, ce rôle d'instauration et de délimitation visuelle est renforcé par la présence d'inscriptions versifiées, en français ou en latin, sur le piédestal : en plus de mettre en évidence le personnage ou la scène qu'il supporte, il les nomme et explicite la relation allégorique qui les relie à l'évènement célébré. La scène signifiante et son piédestal peuvent en cela être rapprochés de la structure en trois temps des emblèmes littéraires telle que Ménestrier la décrivait dans les chapitres V à VIII de son *Art des Emblèmes*¹⁸. Celle-ci comportait un titre, une image et une épigramme. Cette forme fut rapidement mise en place dans les premières rééditions des *Emblemata* d'André Alciat, d'abord dans celle de Chrétien Wechel à Paris (1534), et surtout dans celle de Guillaume Rouillé et Macé Bonhomme à Lyon (1549), où un cadre très orné inscrivait l'unité de l'*emblema triplex* sur chaque page (**Fig. 3**). Dans une telle configuration, le cadre redouble en réalité un premier cadre, celui du texte (le titre et les vers) qui tient l'image en tenaille¹⁹. Le traitement du texte sur la page témoigne visuellement de son rôle sémantique : il sert de marqueur interprétatif à la bonne compréhension de la gravure, cadrage herméneutique qui garantit une interprétation cohérente face à des dérapages interprétatifs toujours menaçants²⁰. Les figures constituent en effet des fragments de type idéogrammatique, qui nécessitent les articulations syntagmatiques du langage discursif pour être convenablement interprétées²¹. Le cadre se comprend donc aussi, au-delà de son acception restrictive de clôture matérielle, comme un dispositif discursif qui guide, voire permet la compréhension et l'interprétation. On observe par conséquent une certaine coïncidence, dans ces machines comme dans de nombreux recueils d'emblèmes, entre les appareils cadrant visuel et textuel, sémiotique et sémantique.

Au-delà de ces mécaniques similaires, les machines nous montrent également de façon exemplaire comment les livres d'iconologie et d'emblématique pouvaient très concrètement

tableau d'après Poussin », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 24, 1972, pp. 251-266.

¹⁸ Ces chapitres sont respectivement consacrés aux parties de l'emblème, à ses figures, à son mot et à ses vers.

¹⁹ Jacques Derrida (*La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 93) estimait que pouvaient servir de *parergon* – entre autres – un encadrement, un titre, une légende, un commentaire, des traits ou inscriptions qui entourent le document, un espace environnant, etc... Ces éléments contribuaient à expliquer, décrire, raconter, fixer l'œuvre et facilitaient les identifications.

²⁰ Sur le rôle du texte comme cadre dans l'emblématique voir Daniel Russell, « Emblems, Frames, and Other Marginalia : Defining the Emblematic », dans *Emblematica*, vol. 17, 2009, p. 7. Voir aussi Agnès Guiderdoni, « Stratégies d'encadrement et exégèse visuelle dans la littérature emblématique », dans *À force de signes. Travailler avec Louis Marin*, sous la direction d'Alain Cantillon, Pierre Antoine Fabre et Bertrand Rougé, Paris, EHESS, 2018, p. 266.

²¹ A propos de la syntaxe de l'emblème, voir Daniel Russell, « Emblematic Discourse in Renaissance French Royal Entries », art. cit., p. 58.

nourrir l'invention de la fête et constituer la principale source pour l'illustration de la relation, puisqu'elles montrent la mise en scène, sur un socle, de motifs iconographiques souvent préexistants²². La machine la plus représentative de ce procédé est probablement celle de l'Amour victorieux, debout sur le tombeau de Mars et dressant un trophée (**Fig. 4**). Le petit dieu grave sur le bouclier, de la pointe de sa flèche : « *Mars tandem cessit Amori* » [Mars enfin a cédé à l'Amour], tandis qu'une inscription plus complète se trouve sur le tombeau, en forme d'épithaphe à Mars. Cette iconographie rappelle très nettement le neuvième emblème des célèbres *Emblemata aliquot selectiora amatoria* d'Otto van Veen (**Fig. 5**). Bien entendu, l'interprétation de la scène est adaptée au dessein de la fête : ce n'est plus l'amour en tant que valeur générale, mais l'amour de Louis XIV pour l'Infante d'Espagne qui vient à bout d'un mal cette fois bien spécifique : la guerre. La structure en trois temps de cette machine – sentence sur le bouclier, scène, inscription sur le tombeau – rappelle celle que l'on trouve dans les livres d'emblèmes. Mais en plus de supporter la figure signifiante au-dessus de lui, et le texte qui porte sur lui, le tombeau-piédestal est aussi, dans ce cas-ci, intégré à l'*ergon* ; il devient l'*ergon*, parce qu'il nourrit et aide à saisir le sens général non seulement par ses inscriptions mais aussi par sa *nature*. La distinction entre l'essentiel et l'accessoire, entre l'espace de représentation (fictif) et l'espace de visibilité (réel) est brouillée. Le piédestal peut ainsi recouvrir une nouvelle définition en tant que *parergon*, définition derridienne cette fois :

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il *touche* et *coopère*, depuis un certain dehors, *au-dedans de l'opération*. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un *accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord*²³.

Le piédestal s'intègre ainsi souvent harmonieusement au sujet de la machine, comme la « grande voute de rocaïlle, semblable aux antres, qu'habiterent les premiers hommes »²⁴, qui supporte la représentation du siècle d'or (**Fig. 6**), la tour du « fort de la Contrariété »²⁵ (**Fig. 7**), ou encore le rocher imitant le Caucase où fut enchaîné Prométhée (**Fig. 8**). Plusieurs des machines ont donc été conçues non comme l'association d'une scène montée sur un piédestal d'apparence indifférente, association bien délimitée de figures signifiantes et d'un support, mais comme un emblème où tout participe à la signification, support inclus.

²² Benoît Bolduc, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIIe siècle », 2016, p. 33.

²³ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, *Op. cit.*, p. 14.

²⁴ Claude-François Ménestrier, *Les Rejouissances de la Paix*, *Op. cit.*, fol. 58v°.

²⁵ *Ibid.*, fol. 68v°.

Ainsi en va-t-il également de l'obélisque (la « pyramide en triangle ») dans lequel repose un soldat endormi sur ses armes (**Fig. 9**). Le dispositif architectural crée un effet de surprise que l'on ne peut pleinement appréhender qu'à la lumière de son inspiration iconographique. Il évoque en effet l'emblème 51 de Georgette de Montenay (**Fig. 10**)²⁶, « *Vigilate* » [Veillez], qui comporte également des personnages assoupis dans d'étroits espaces. Il rappelle aussi l'emblème horatien « *Virtus in actione consistit* » [La vertu réside dans l'action] d'Otto van Veen (**Fig. 11**)²⁷, qui suggérait à l'arrière-plan la présence d'un obélisque. Mais là où les deux emblématises utilisaient la gravure comme une illustration antithétique de leur message moral, la figure de l'homme endormi est au contraire interprétée ici dans un sens positif : le sommeil du soldat est le signe et la conséquence d'une paix durable, acquise par Louis XIV. S'instaure de plus un jeu sur les attentes provoquées au premier regard par l'obélisque mortuaire tiré de l'iconographie funèbre, attentes qui se trouvent contrariées lorsque le spectateur découvre que le soldat n'est qu'assoupi. La signification se trouve ainsi amplifiée par contraste avec le repos éternel que donne la guerre. Dans ce cas-ci, le piédestal, soubassement de l'obélisque, participe activement à la connotation funèbre nécessaire au renversement de sens, et donc au plein effet de la machine : à nouveau, comme dans le cas du tombeau, le *parergon* correspond plutôt à sa définition derridienne.

La fête propose donc une première configuration de la représentation et de son cadre. Dans certains cas, le piédestal fait office de limite visuelle *extrinsèque*, tout en coïncidant souvent avec la limite sémantique posée par les inscriptions qui figurent sur lui ; dans d'autres cas, le cadre tend à devenir *parergon* au sens derridien, s'intégrant dans la représentation, dont il indique le sens de l'intérieur. Il est nécessaire d'interroger dans un second temps les images de la relation de fête, non plus en tant que témoins – forcément infidèles – de l'évènement, mais en tant qu'illustrations issues d'une collaboration entre un « ingénieur »²⁸ et un artiste²⁹, et dès lors porteuses d'enjeux idéologiques. La fête baroque étant par nature éphémère, la relation est essentielle pour en conserver le souvenir, en accroître la diffusion, mais aussi pour en prolonger

²⁶ Geneviève de Montenay, *Emblemes, ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1571, p. 53.

²⁷ Otto van Veen, *Quinti Horatii Flacci emblemata*, Anvers, Philippus Lisaert, 1612, p. 16.

²⁸ Claude-François Ménéstrier, *Les Rejoüissances de la Paix*, *Op. cit.*, p. 6. Le terme renvoie à l'ingéniosité que doivent montrer les machines.

²⁹ L'illustration de la machine financée par la ville, une arche triomphale érigée sur le pont de la Saône, est signée par Thomas Blanchet (peintre officiel de la ville), mais les autres illustrations de machines privées, non signées, ont probablement été l'œuvre de dessinateurs moins renommés – et donc moins coûteux. Nicolas Auroux avait procédé aux gravures.

et intensifier les effets : la mise en image offre en effet la possibilité de re-présenter, re-composer et re-cadrer la représentation d'origine³⁰.

La relation : enjeux et choix de cadrage

Il n'était pas possible d'étudier les machines du feu d'artifice sans recourir au témoignage des gravures de la relation. Il faut cependant remarquer que les fonctions du piédestal dégagées à propos de l'évènement ne sont pas les mêmes que celles de leur équivalent gravé. Dans l'édition imprimée, le socle perd son rôle d'instaurateur des figures, puisqu'il fait désormais partie de ce qui est donné à voir, de l'*ergon*, que délimite la page et la bordure – tout en gardant son statut de *parergon* dans l'économie de la représentation. Il ne porte plus non plus les inscriptions versifiées explicatives. Le livre sépare ainsi image et texte, de même que texte et piédestal, pour des raisons probablement éditoriales : depuis la seconde moitié du XVI^e siècle, les gravures sont généralement insérées hors texte entre les pages du livre, au détriment de la pratique d'intégrer des bois gravés à même les formes contenant les caractères³¹. Comment faut-il alors interpréter ces images dont le cadrage fait malgré tout occuper au piédestal la moitié de l'espace visuel, au point qu'il semble parfois concurrencer la figure signifiante ?

En premier lieu, le rappel ou la suggestion de la présence imposante des piédestaux de la fête vise probablement à faire émerger, chez les lecteurs-spectateurs, des souvenirs (réels ou fantasmés) non seulement visuels, mais aussi émotionnels. La taille des machines a en effet potentiellement suscité, avec la splendeur du feu d'artifice, sidération, sensation d'immersion totale chez le spectateur à la fois émerveillé et fasciné par la grandeur royale rendue tangible³². En outre, les socles participent à l'homogénéisation, opérée par la relation, de représentations hétérogènes³³ : ils unifient visuellement les différentes machines en rappelant leur unité dans le dessein de la fête. Un usage similaire de l'architecture était fait par Pierre Coustau dans son *Pegma* (1555) (**Fig. 12**) : beaucoup de gravures présentaient leur sujet antique dans des niches

³⁰ Voir Caroline Heering, « Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne », dans *Textimage – Le Conférencier*, n° 6, 2016, http://revue-textimage.com/conferencier/06_montage_demontage_remontage/heering1.html.

³¹ Benoît Bolduc, *La Fête imprimée...*, *Op. cit.*, p. 34. Judi Loach remarquait qu'il s'agissait probablement ici d'une stratégie de l'imprimeur Benoist Coral. L'absence d'élément textuel dans les gravures permettait d'imprimer un ouvrage même si les planches ne pouvaient finalement pas être financées. Elle facilitait également la réutilisation des gravures avec un texte d'accompagnement différent (Judi Loach, « Emblem Books as Author-Publisher Collaborations... », art. cit., pp. 256-257).

³² Voir l'article de Caroline Heering déjà cité (« Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne »).

³³ *Ibid.* L'un des signes de ce procédé est la présence de synecdoques unifiantes, qui apparaissent ponctuellement chez Ménestrier, par exemple « aussi-tost que la nuit fut venue on vit toute cette grande ville en feu par la multitude des lanternes » (Claude-François Ménestrier, *Les Rejouïssances de la Paix*, *Op. cit.*, pp. 33-34.).

ou sur des piédestaux, qui redoublaient le cadre entourant l'*emblema triplex* et donnaient à la collection d'emblèmes une certaine unité³⁴. Les piédestaux renvoient également à la fonction encomiastique des célébrations dédiées à la grandeur héroïque et morale du roi. En suggérant la richesse et la splendeur de l'évènement, ils font office de remerciement symbolique aux capitaines pennons dont la relation commémore les noms, avant de présenter les machines qu'ils ont financées³⁵.

Inclure le dessin du piédestal ne relevait donc probablement pas d'une simple nécessité documentaire. Témoignage des intentions homogènes qui motivaient la fête, il déterminait aussi parfois individuellement le sens de chaque machine, comme nous l'avons vu précédemment. Cette participation est parfois encore amplifiée par la mise en image. Ainsi, le fait que certains des piédestaux soient représentés de façon à saturer verticalement ou horizontalement l'espace produit une intensification visuelle de certaines idées transmises par les machines. L'imposant amas de pierre sur lequel se déroule l'une des épreuves d'Hercule en appuie la difficulté presque insurmontable (**Fig. 8**), tandis que le rocher sur lequel se tient la guerre enchaînée renforce l'idée d'un terme ou d'une frontière (**Fig. 13**). La machine détourne en effet ironiquement la célèbre devise de Charles Quint, « *Plus ultra* » [Plus loin], en montrant Bellone attachée aux colonnes d'Hercule. A ses pieds, se trouve son bouclier orné de l'inscription « *Non ultra* » [Pas au-delà]. La modération du roi de France est ainsi mise en valeur par l'échec des idéaux héroïques promus par l'ancien souverain espagnol³⁶ : le terme mis aux ambitions guerrières de l'Espagne est exprimé grâce au remplacement du listel de la devise originale par des chaînes, mais aussi par l'obstruction de l'horizon de l'image à l'aide du socle de la machine, qui n'est pas sans évoquer une montagne, peut-être les Pyrénées. On ignore à quel point la gravure est fidèle à la machine réellement réalisée, puisque la description faite par Ménestrier ne mentionne pas sa base. Force est néanmoins de remarquer qu'elle en soutient efficacement la signification au sein du livre, en tirant parti d'un cadrage qui la représente envahissant la moitié de l'espace délimité par la bordure.

³⁴ Daniel Russell, « Emblems, Frames, and Other Marginalia », art. cit., p. 20.

³⁵ Avant de donner la description des machines, Ménestrier fournissait la liste de tous les officiers des trente-huit pennons de Lyon (sortes de milices de quartier), suivant l'ancienneté des capitaines (*Op. cit.*, pp. 37-46). Les allusions aux financeurs sont nombreuses. Par exemple, la corne d'abondance d'où sortaient des pièces d'or, sur la machine du quartier de la fontaine saint Marcel (**Fig. 6**), était une référence aux armes de la famille Groliers, qui comportaient trois besants d'or (*Ibid.*, p. 58). Le cerisier de la machine du quartier de la Lanterne (**Fig. 4**) honorait le capitaine homonyme de ce quartier (*Ibid.*, p. 60).

³⁶ La popularité de la devise de Charles Quint (1500-1558), très fréquente dans les traités de symbolique, devait garantir l'identification rapide de l'Espagne et explique le choix anachronique de Ménestrier pour représenter cette nation, alors gouvernée par Philippe IV (1605-1665).

Emblèmes et piédestaux symboliques

Etant donné le caractère emblématique de plusieurs gravures dans lesquelles le piédestal participe activement au sens, il n'est pas si surprenant que Ménestrier en ait réutilisé certaines pour illustrer les exemples des types d'emblèmes à la fin de son traité de 1662, sous l'impulsion probable de son imprimeur, Benoist Coral, qui souhaitait rentabiliser son investissement³⁷, mais aussi conformément à sa conviction que machines et emblèmes relevaient d'un même processus symbolique. Cependant, la convention sur ce qui porte le sens, sur ce qu'il faut identifier comme *ergon*, est modifiée par le transfert opéré entre la relation de fête et le traité d'emblèmes. Dans le traité de 1662, le piédestal est remplacé dans sa fonction de cadre par une bordure conventionnelle qui isole l'ensemble de la scène sur la page du livre. Cette bordure délimite désormais l'espace symbolique, entraînant la fusion de l'ancien dispositif cadrant et des figures en un seul plan de représentation.

Se pose dès lors la question des modalités selon lesquelles donner du sens à ces imposants piédestaux, dépouillés des fonctions qu'ils avaient assumées dans la fête et dans sa relation, mais occupant toujours visuellement un espace très important. En raison de cette présence massive, ils empêchent un retour trop direct aux emblèmes ayant inspiré certaines machines de la fête. Les emblèmes imprimés originels ne comportent en effet évidemment pas ce dispositif surélevant devenu central. Il faut désormais en justifier l'existence en lui donnant systématiquement une fonction signifiante. C'est le titre équivoque (Ménestrier parle aussi de *mot* ou de *sentence*) qui donnera l'indice de la nouvelle syntaxe, et donc de la nouvelle lecture à donner à l'image parfois légèrement modifiée. La sélection et l'altération des gravures ont probablement été imposés par l'imprimeur, Benoist Coral, comme tendent à le montrer les gravures sur bois au début du traité, probablement issues de sa collection hétéroclite. On ne peut cependant manquer de remarquer l'ingéniosité avec laquelle Ménestrier s'est manifestement accommodé de la contrainte dans l'invention de la sentence, en exploitant toutes les potentialités des images. Il n'est donc pas surprenant que l'élément textuel soit, dans le cas du traité sur les emblèmes, réintégré à l'intérieur de la bordure-cadre, puisqu'il participe pleinement de la nouvelle interprétation de l'image qui, sans lui, resterait ambiguë. Généralement placé en haut de l'image, voire à l'occasion sur le piédestal justement, le titre

³⁷ Cette décision ne fut pas uniquement motivée par des considérations économiques classiques. Il semble qu'à la fois les gravures et le manuscrit de Ménestrier avaient été dérobés par Guillaume Barbier, qui imprima et vendit sa propre édition des *Rejouissances*. Reprendre ces images dans l'*Art des Emblèmes* était donc probablement une façon pour Coral de revenir sur cet investissement manqué. C'est un procédé qu'il réitérera en 1684 pour le second *Art des Emblèmes*. Voir Judi Loach, « Emblem Books as Author-Publisher Collaborations... », art. cit., pp. 251-256.

s'impose et impose d'emblée un sens figuré à caractère moral et universel, comme il convient au genre des emblèmes tel que défini par Ménestrier dans ce même traité. Une explication complémentaire de l'ensemble est offerte dans la glose qui suit l'image.

Il est possible d'identifier deux grands mécanismes à l'œuvre pour justifier la présence des piédestaux. D'une part, Ménestrier a recours aux connotations³⁸ générales du piédestal, qui permettent de créer un jeu sur l'équivocité de certains termes ; d'autre part, il accentue les caractéristiques propres à certains piédestaux de forme remarquable, pour soutenir et indiquer le sens du reste de la scène, ou pour produire des métaphores.

Connotations générales

Il n'est pas rare de trouver des dispositifs architecturaux signifiants dans les livres d'emblèmes. Ils y sont exploités parce qu'ils connotent la stabilité, le soutien – comme le fréquent emblème *Te stante virebo* [Tant que tu seras debout, je fleurirai] montrant un obélisque couvert de lierre³⁹ – ou parce qu'ils indiquent le triomphe et l'inaccessibilité, comme c'est le cas pour l'emblème *Virtus invidiae scopus* [La vertu, cible de l'envie], qui montre la personnification de la vertu surplombant de son socle les envieux incapables de l'atteindre⁴⁰. Le piédestal est encore utilisé comme symbole de stabilité doctrinale dans l'emblème *Scientia immutabilis* [La science immuable], présentant un buste allégorique installé sur une base quadrangulaire⁴¹.

Ménestrier semble pour sa part avoir d'abord vu dans le piédestal un moyen d'exploiter la notion de *supériorité*, au sens spatial comme au sens figuré. Dans l'emblème « *Virtute nihil insuperabile* » [Rien n'est insurmontable à la vertu] (reprise de la **Fig. 1**), Ménestrier joue sur l'équivocité de l'adjectif : il signifie aussi bien « indépassable », ce qu'illustrent visuellement les personnages ajoutés sous Alexandre, dominés par le piédestal, qu'« insurmontable »,

³⁸ « Le message littéral apparaît comme le support du message "symbolique". Or nous savons qu'un système qui prend en charge les signes d'un autre système pour en faire ses signifiants est un système de connotation ; on dira donc tout de suite que l'image littérale est dénotée et l'image symbolique connotée » (Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications (Recherches sémiologiques)*, n° 4, 1964, p. 43).

³⁹ Cet emblème se trouve entre autres chez Gabriel Rollenhagen, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Johannes Janssonius, 1613, p. 68, avec la présence, dans les vers, de termes comme *auxiliis*, *suffulta*, *integra*, *semper*. Pour les multiples occurrences de l'obélisque dans l'emblématique, voir l'ouvrage *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, sous la direction d'Arthur Henkel et Albrecht Schöne, Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1967, col. 1222-1226.

⁴⁰ Otto van Veen, « *Virtus invidiae scopus* », *Quinti Horatii Flacci emblemata*, *Op. cit.*, p. 25.

⁴¹ Gabriel Rollenhagen, « *Scientia immutabilis* », *Selectorum emblematum centuria secunda*, *Op. cit.*, p. 22. Jean Baudoin, dans son *Recueil d'Emblemes Divers*, confirme que cette base est le signe d'un fondement sûr : « C'estoit la coustume des anciens peintres, de planter tousjours sur un globe l'image de la Fortune. Au contraire, ils posoient ordinairement sur une base solide ; et faite en quarré, la statuë de Mercure, Dieu tutelaire des hommes de lettres » (t. II, p. 17).

relativement aux épreuves figurées par le nœud gordien. A son tour, la machine du siècle d'or (**Fig. 6**) est réinterprétée, l'accent étant placé sur les abeilles dont l'existence était déjà suggérée par la ruche et se trouve confirmée par l'ajout des insectes volants dans l'emblème. L'allégorie du siècle d'or devient personnification de la paix, tandis que la dépouille du siècle de fer, devenue inutile, a disparu de la gravure. Symbole des « estats où regne la Paix »⁴², l'emblème proclame « *Est dulcis sub Pace labor* » [Il est doux de travailler en temps de paix]. L'adjectif « *dulcis* » renvoie à la douceur du miel aussi bien qu'à celle du labeur paisible. Surtout, la position surélevée de l'allégorie, grâce à la ruche et au socle de rochers, permet de jouer sur l'équivocité de la préposition « *sub* », qui signifie aussi bien « en temps de paix » que, physiquement, « en-dessous de la paix », où se trouvent les laborieuses abeilles. Ces deux emblèmes suggèrent donc un premier répertoire de métaphores à partir des caractéristiques générales du piédestal, dans la lignée de ce que l'on pouvait trouver dans certains recueils d'emblèmes antérieurs au traité de Ménestrier.

Caractéristiques particulières

Plusieurs gravures de machines de forme déjà fortement emblématique n'ont guère besoin de surdétermination des piédestaux. Elles voient leur sens simplement généralisé, c'est-à-dire non plus appliqué à Louis XIV, mais tourné en morale générale : c'est le cas de « *Non toti morimur vivit post funera virtus* » [Nous ne mourons pas entièrement, notre vertu survit à notre mort] (reprise de la **Fig. 4**)⁴³, « *Unde labor iam fructus erit* » [Le labeur portera ses fruits] (reprise de la **Fig. 8**) et « *Non ulterius* » [Pas plus loin] (reprise de la **Fig. 13**).

Pour l'image du soldat endormi (reprise de la **Fig. 9**), Ménestrier va cette fois jouer sur le rétrécissement de l'obélisque, tout en continuant à exploiter ses affinités avec l'art funéraire, avec pour titre « *Sic sensim sine sensu arctatur vita* » [Ainsi la vie absurde rétrécit-elle graduellement]. L'effet de surprise de la machine est annulé. Malgré l'absence d'explication pour cet emblème, on comprend que le soldat endormi (ou mort ?) et la forme de l'obélisque évoquent ensemble l'incompréhension et l'impuissance de l'homme devant son destin mortel, interprétation suggérée par la belle allitération et le jeu sur les équivoques : « *sensim* » signifie *graduellement*, mais aussi *sans qu'on s'en aperçoive*, tandis qu'« *arctatur* » peut qualifier aussi

⁴² Claude-François Ménestrier, *L'Art des Emblemes*, *Op. cit.*, p. 122.

⁴³ Cet emblème procède même d'un double bricolage, puisqu'en plus de s'inspirer d'un emblème d'Otto van Veen, Ménestrier récupère une expression latine courante que l'on trouve dans les *Emblemes latins* de Jean-Jacques Boissard (*Op. cit.*, p. 46), où la Vertu personnifiée est associée au phénix qui revit par sa propre mort. On trouve encore cette sentence dans le *Mondo simbolico* de Filippo Picinelli (Milan, Francesco Mognagha, 1653, p. 162). Elle y est associée à l'efficacité des reliques des saints.

bien le temps qui passe que la forme du dispositif architectural. Cette nouvelle signification explique le retrait des bougies et du casque de Minerve, déesse de la sagesse, sur le sommet de l'obélisque.

Enfin, Ménestrier crée un emblème de la Vie à partir de la machine de la Contrariété (reprise de la **Fig. 7**), dont le personnage et son explication allégorique étaient nettement empruntés à la traduction française de l'*Iconologie* de Ripa⁴⁴. Ils sont ici devenus « *Typus humanae vitae* » [Symbole de la vie humaine]. Ménestrier dote ainsi le dessin de la tour d'une signification qui développe l'allégorie : les quatre étages représentent les quatre âges de la vie ; d'abord l'enfance (soutenue par des « buttes » pour signifier sa faiblesse), puis la jeunesse et l'âge mûr ; les créneaux symbolisant la vieillesse, car cette partie est la plus courte et la plus exposée aux éléments. Le petit piédestal sous la statue signifie désormais la vertu, parce qu'elle « soutient et affermit » la figure de la vie face à la roue du temps et à celle de la fortune.

En tant qu'il fixe l'interprétation de l'image, le titre (l'élément textuel) peut être compris comme un *parergon* derridien, qui instaure l'*ergon* en y incluant le piédestal. Mais la marge d'action de ce texte est relativement limitée : dans tous ces emblèmes, l'image s'impose comme matrice du sens, en tant que matériau de base à partir duquel l'emblématisseur doit élaborer un nouveau sens. L'*Art des Emblèmes* est en cela un bel exemple de la notion de « braconnage », théorisée par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* pour qualifier l'acte de lire⁴⁵, et dont Jean-Marc Chatelain avait noté la pertinence pour nos objets⁴⁶ : lecture qui pérégrine dans un objet imposé, le modifie, invente autre chose que ce qui était son « intention », elle le détache de son origine, en combine les fragments, créant à partir d'eux une pluralité indéfinie de significations. C'est précisément à une telle lecture que se livre volontairement Ménestrier : après avoir souligné la proximité entre emblèmes et machines de fêtes en tant que signes métaphoriques, il incarne son propre lecteur braconnant, conjurant ainsi le vol dont il avait été victime par l'imprimeur du roi à Lyon, Guillaume Barbier, responsable de la version pirate des *Rejouissances* parue avant celle de Coral⁴⁷.

⁴⁴ Cesare Ripa (trad. Jean Baudoin), *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, Paris, Jacques Vallery, 1643, p. 149.

⁴⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, UGE, 1980, pp. 285-286.

⁴⁶ Jean-Marc Chatelain, « Lire pour croire : mise en texte de l'emblème et art de méditer au XVII^e siècle », dans *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 150, n° 2, 1992, pp. 322-323.

⁴⁷ Judi Loach, « Emblem books as author-publisher collaborations... », art. cit., pp. 251-252.

Conclusion

Les représentations, restées visuellement à peu près inchangées tout au long du processus qui leur confèrera finalement le plein statut d’emblèmes, nous montrent le caractère mouvant du cadre, différemment actualisé selon son environnement et la volonté de l’artiste. Ainsi, si plusieurs piédestaux de la fête se conforment à leur fonction première et servent avant tout à rendre visibles les figures dans l’environnement urbain, on observe aussi que de nombreuses machines de la fête avaient été initialement construites de façon emblématique, et que Ménestrier avait pris soin de limiter les piédestaux simplement fonctionnels, dans le but d’offrir à ses lecteurs une expérience complexe, à la fois délice des yeux grâce à la *varietas* visuelle ainsi obtenue, et plaisir intellectuel dans l’élucidation du sens.

La relation, qui rend témoignage de cette fête, manifeste des choix iconographiques, et notamment de cadrage qui permettent de mieux rendre compte, visuellement, des enjeux, en particulier politiques, des célébrations. L’absence de texte dans ces gravures facilitait leur réemploi dans le traité de l’*Art des Emblèmes*. Cependant, la redéfinition du cadre exigée par ce nouveau type de livre impose une lecture symbolique renouvelée, à la fois morale et de portée universelle, portant sur l’ensemble de la gravure. Le titre témoigne des procédés poético-rhétoriques mis en œuvre pour justifier la présence des piédestaux. Cette fois, c’est l’image préexistante qui impose des contraintes visuelles quant au sens à lui donner, et donc un certain texte, alors que dans la fête, les créations visuelles étaient soumises à un dessein premier, explicité et rappelé plus tard dans la relation. La réutilisation à l’identique ou presque des gravures met donc en évidence leurs innombrables lectures potentielles, adaptées selon leur finalité et l’espace réel ou virtuel dans lequel elles se trouvent (fête urbaine, relation, traité consacré aux emblèmes), à l’origine des variations de leur dispositif cadrant (piédestal et/ou bordure). C’est en définitive l’apparat textuel, entre les mains du concepteur, qui explicitera le sens global et le véritable statut (herméneutique ou non) à donner à ce qui se présente *a priori* comme accessoire.