



Philosophia imaginum

La littérature emblématique et symbolique au prisme de la scolastique moderne
dans les œuvres du Père Claude-François Ménéstrier (1631-1705) et de ses
prédécesseurs italiens et jésuites

Membres du jury :

Aline Smeesters (UCLouvain), présidente
Agnès Guiderdoni (UCLouvain), promotrice
Ralph Dekoninck (UCLouvain), lecteur
Jacob Schmutz (UCLouvain), lecteur
Judi Loach (U. of Cardiff), lectrice extérieure
Françoise Graziani (U. de Corse), lectrice extérieure

Thèse réalisée par
Elise Gérardy

en vue de l'obtention du grade de
**Docteur en langues, lettres
et traductologie**

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à ma promotrice de thèse, Agnès Guiderdoni, qui m'a constamment témoigné sa confiance tout au long de ces années. Elle n'a cessé de soutenir ce travail par ses relectures précises, sa patience et sa bienveillance lors de nos échanges.

Ma gratitude va également aux membres de mon comité d'accompagnement, Aline Smeesters, Ralph Dekoninck et Françoise Graziani. Leurs passionnants travaux personnels, de même que leurs relectures pointues, tant du contenu de mes recherches que de mes traductions, m'ont été plus que précieux ! Les commentaires toujours avisés d'Hélène Leblanc, ainsi que les remarques de Jacob Schmutz lors de nos réunions dans le cadre du projet Schol'Art, m'ont en outre évité de commettre de nombreux impairs philosophiques. Je dois également mentionner l'aide apportée par Alessandro Metlica dans la révision de mes traductions. Au sujet de Ménestrier, je remercie Judi Loach d'avoir accepté de partager avec moi ses connaissances lors de mes séjours à Lyon. De manière plus générale, je tiens à exprimer ma gratitude aux membres du jury pour avoir accepté de lire ce travail et de participer à la soutenance.

Je tiens aussi à nommer ici mes amies et collègues directes, Sophie Lenaerts et Margaux Dusaudoit, ainsi que mes collègues doctorantes Elisabeth Aydin, Monica Baur et Adeline Werry. Grâce à elles, la thèse fut autant une aventure scientifique qu'humaine ! Je salue par ailleurs les membres du GEMCA, Michele Bordoni, Ines Sanchez Cienfuegos, Muriel Damien, Ingrid Falque, Roxanne Loos, Gwendoline de Mûelenaere et Naïs Virenque, ainsi que toutes celles et ceux que je n'ai pas l'espace de mentionner ici. Je n'aurais pu rêver d'un environnement de travail plus chaleureux et solidaire !

Un séjour de trois mois à l'université Jean Moulin Lyon III, soutenu par un financement Erasmus+, m'a permis de consulter de nombreux documents indispensables à cette recherche. Je n'oublierai pas l'aimable accueil que m'ont réservé en 2019 Olivier Leplatre et Maxime Cartron au sein du GADGES. Cette thèse n'aurait en outre pu voir le jour sans les nombreuses heures passées entre les murs de diverses bibliothèques belges, françaises et italiennes. Je tiens à exprimer ma gratitude à la responsable des fonds anciens et patrimoniaux de l'Université Catholique de Lyon, Isabelle Vouilloux, aux conservateurs des Bibliothèques municipales de Lyon et de Grenoble, de la Médiathèque de Vienne, des archives de la Compagnie de Jésus à Rome, au

personnel des bibliothèques de l'UCLouvain et de la KULeuven, et à l'Academia Belgica pour m'avoir hébergée durant mon bref séjour à Rome durant l'été 2019.

La compréhension de mes collègues et employeurs a également permis à ce travail de progresser malgré les contraintes d'un nouvel emploi à temps plein. Que soient ici remerciées Lisa Van Meerbeeck, An Degryse et Marjorie Lambeaux. J'adresse par ailleurs un merci tout particulier à Emanuel Gerth et Giordana Bruno pour leurs encouragements, et à Ewa Schalley pour sa flexibilité à toute épreuve depuis plusieurs années.

Merci enfin à mes parents, à mon frère et ma sœur, Nicolas et Aline, à ma belle-famille, à mes amis et amies, à Claude, Héléna, Inès et Lysiane qui, sans toujours parvenir à cacher leur perplexité, m'ont toujours offert une oreille attentive et témoigné leur soutien et leur affection. Mes dernières pensées vont à Adam qui a supporté avec patience *quaestiones* et *disputationes*, ainsi que beaucoup de journées grises. *Non est liber nisi labor, non est penna nisi poena, non est calamus nisi calamitas* !¹

¹ Mots du doge de Venise Leonardo Loredano (1436-1521), cités par Henri Engelgrave dans sa « Praefatio ad lectorem », *Cælum empyreum*, Cologne, Johann Busäus, 1668, n. p.

Table des matières

Introduction générale. Penser la continuité : une symbolique scolastique ?..	9
La symbolique humaniste, une rupture avec le Moyen Âge ?	9
L'aristotélisme à la Renaissance : dépasser l'œuvre des humanistes	11
Les jésuites comme point de départ rétrospectif	17
La scolastique moderne, un objet complexe	23
Edition des textes	30
Chapitre premier. De la philosophie des images aux images de la philosophie	33
1.1. L'Avertissement des <i>Recherches du blason</i>	33
1.1.1. Une synthèse sous le signe de la philosophie	33
1.1.2. Les arts des facultés	43
1.1.3. Des analogies anciennes.....	48
1.1.4. Une poétique philosophique contemporaine.....	51
1.1.4.1. Rhétorique mondaine et sophistique sacrée	51
1.1.4.2. Une description étendue des <i>species</i>	64
1.1.4.3. Une sélection de métaphores isolées.....	67
1.1.5. Le principe de l'image mentale.....	84
1.2. À l'image de Dieu : le premier <i>Art des emblèmes</i>	89
1.3. Les <i>Novae et veteris eloquentiae placita</i> , une approche philosophique du <i>movere</i>	93
1.3.1. Les causes de la rhétorique	96
1.3.2. Entre logique, éthique et rhétorique	100
1.3.2.1. <i>Verba et sententiae</i>	100
1.3.2.2. <i>Movere</i> et <i>elocutio</i>	107
1.3.2.3. Les figures selon Tesauro.....	113
1.3.2.4. Les figures selon Ménestrier	117
1.3.3. Attacher l'imagination	122

1.4. Perspectives dans les œuvres ultérieures de Ménestrier	129
1.5. Conclusion intermédiaire	137
Chapitre II. L'âme de l'emblématique.	139
2.1. Une définition figurée du rapport texte-image.....	139
2.2. L'emblème, un « beau composé ».....	145
2.2.1. L'essence de l'emblème dans le traité imprimé de 1662	145
2.2.2. Les cours dictés de Ménestrier et la devise italienne	149
2.3. En quête de l'âme de la devise	155
2.3.1. La métaphore, structure du débat	155
2.3.2. Explications philosophiques de Paolo Giovio.....	156
2.3.2.1. La théologie thomiste	156
2.3.2.2. Scipione Ammirato : logique et physique.....	159
2.3.3. Girolamo Ruscelli : pour une devise signifiante	165
2.4. Paolo Aresi et la pluralité des formes	169
2.4.1. Un rhéteur philosophe	169
2.4.2. La thèse d'Aresi	173
2.4.3. La métaphore, entre mensonge poétique et vérité philosophique	178
2.4.4. L'aristotélisme padouan	186
2.5. Le point de vue des jésuites, de la devise à l'emblème.....	191
2.5.1. Alessandro Donati : les formes particulières	191
2.5.2. L'âme matérielle d'Emanuele Tesauro	194
2.5.2.1. Une manifestation du thomisme jésuite ?	194
2.5.2.2. L' <i>Idea delle perfette imprese</i> : la pluralité des âmes	197
2.5.2.3. La <i>Filosofia morale</i> : le « modèle aristotélico-thomiste »	204
2.5.3. L'emblème selon Pontanus et Sandæus : <i>corpus, anima, animus</i>	209
2.5.4. Jacob Masen : <i>materia et forma</i>	214

2.5.4.1. La critique de Claude Mignault.....	214
2.5.4.2. Le souci classificatoire de Ménestrier.....	220
2.6. Une poétique en transition	225
2.6.1. Pierre Le Moyne : la conformation de la matière	225
2.6.2. Le P. Bouhours : le bon sens de la scolastique	233
2.6.2.1. La proportion contre Platon	233
2.6.2.2. Une vérité scolastique ?	238
2.7. L'hylémorphisme comme outil de légitimation : le second <i>Art des emblèmes</i>	245
2.7.1. La disposition des figures	245
2.7.2. La définition	254
2.7.3. Descartes et l'avènement de la matière	261
2.7.4. Peinture et rhétorique	264
2.8. Conclusion intermédiaire	275
Chapitre III. <i>De verborum et rerum significatione</i> . Logique, signe et syllogisme dans la théorie de la devise	277
3.1. <i>Erunt signa</i> . Relectures emblématiques du <i>Peri hermeneias</i>	277
3.1.1. Des Idées aux concepts	277
3.1.2. Girolamo Ruscelli et les apories de la langue	283
3.1.3. La solution intermédiaire de Francesco Caburacci	285
3.1.3.1. Le <i>conceptus</i>	285
3.1.3.2. <i>Il mostrare</i>	290
3.1.3.3. La relation	295
3.1.4. Torquato Tasso et les signes ressemblants.....	297
3.2. Des relations réelles au tissage de l'intellect.....	303
3.2.1. Paolo Aresi : les relations de raison	303
3.2.2. Emanuele Tesauro : le règne de la métaphore	312
3.2.2.1. Le discours intérieur.....	312

3.2.2.2. Les concepts angéliques.....	318
3.2.2.3. L'imitation métaphorique.....	323
3.2.3. Ménestrier et le signe instrumental	325
3.2.4. Conclusion intermédiaire	330
3.3. Du signe physiognomonique au syllogisme rhétorique	331
3.3.1. La devise, un signe de l'âme	331
3.3.2. Scipione Ammirato et l'art du raisonnement	340
3.3.3. La rhétorique humaniste.....	348
3.3.3.1. Les précurseurs : Lorenzo Valla et Rodolphe Agricola	349
3.3.3.2. Pierre Ramus : l'invention logique	351
3.4. La métaphore entre poésie, rhétorique et logique	355
3.4.1. Giovanni Andrea Palazzi et la métaphore topique.....	355
3.4.2. Alessandro Farra et les opérations de l'intellect	356
3.4.3. Scipione Bargagli et la métaphore syllogistique.....	360
3.5. Une devise en <i>Baroco</i> . De la rhétorique des lieux communs à la logique des termes.....	365
3.5.1. Caburacci : relation et syllogisme	365
3.5.2. L'intellect comme marque de distinction sociale.....	367
3.5.3. Emanuele Tesauro : la métaphore au prisme de la logique.....	371
3.5.3.1. Le lieu des <i>Catégori</i> es.....	371
3.5.3.2. Le syllogisme poétique dans l' <i>Idea</i>	375
3.5.3.3. Métaphore et analogie dans le <i>Cannocchiale aristotelico</i>	376
3.6. La devise au XVII ^e siècle en France. De la <i>ratio</i> à l' <i>oratio</i>	389
3.6.1. Une relecture française du <i>Cannocchiale aristotelico</i>	389
3.6.2. La critique de l'obscurité	396
3.6.2.1. Entre métaphore et syllogisme	396
3.6.2.2. Enseigner et plaire	401
3.6.2.3. La vérité des prémisses	405

3.6.3. Ménestrier : une grammaire figurée	410
3.7. Conclusion intermédiaire	423
Conclusion générale	425
Table des illustrations	429
Bibliographie.....	433
Sources primaires	433
Documents manuscrits	433
Documents imprimés	433
Sources secondaires	458
Index.....	507

Introduction générale. Penser la continuité : une symbolique scolastique ?

La symbolique humaniste, une rupture avec le Moyen Âge ?

La période qui s'étend du milieu du XV^e au début du XVIII^e a pu être qualifiée d'*aetas emblematica*² : elle est selon Daniel Russell le moment d'une « mentalité transitionnelle » entre le Moyen Âge tardif et la naissance du romantisme. C'est durant cette période que s'épanouissent les arts symboliques dont font partie l'emblème et la devise. Caractérisées par l'association d'un texte et d'une image, ces formes emblématiques se construiraient, selon une vision largement répandue dans la recherche³, sur une crise de la pensée médiévale. Le travail ici présenté vise à remettre en question ce paradigme : il n'est certainement pas faux, mais apparaît incomplet au vu des avancées de l'histoire de la philosophie depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Celles-ci ont en effet reconsidéré la place, jusqu'alors jugée mineure, de la philosophie scolastique dans l'ère post-médiévale.⁴

Pour la recherche en littérature, il est généralement admis que les formes emblématiques constituent l'une des solutions humanistes à la « querelle des universaux » au sortir de laquelle le lien entre mot, chose et concept aurait été rompu.⁵ Le nominalisme d'Ockham (c. 1285-1347) aurait remis en cause la confiance, jusque-là maintenue, en une présence effective des choses dans les noms qui les nomment. L'arbitraire aurait remplacé cette relation de nécessité et impliqué de refuser désormais aux mots toute saisie authentique du réel. La « symbolique humaniste » serait l'incarnation de deux attitudes possibles face à ce lien perdu entre les mots et les choses. Elle matérialiserait d'une part le rêve de remonter à la langue adamique, langue unique parlée par l'Humanité avant l'épisode babélique et dont la création par Adam garantissait les liens entre les mots et les choses. De cette nostalgie serait née la fascination pour les hiéroglyphes, auxquels on identifie l'origine des différentes espèces de symboles, en particulier la devise.⁶ La symbolique

² Russell, 1995, p. 9.

³ C'est la thèse défendue notamment par Russell, 1995 et Spica, 1996.

⁴ Cette thèse de doctorat a été développée au sein du projet Schol'Art, projet multidisciplinaire consacré à intégrer la scolastique dans les perspectives de recherche sur les arts et les lettres à la première modernité. Cette introduction, à l'instar du reste de la thèse, a été nourrie des réflexions collectives menées durant plusieurs années au sein de ce projet.

⁵ Chatelain, 1993, p. 25 et ss. ; Spica, 1996, p. 52.

⁶ On pourra lire à ce sujet, entre autres, Vanuxem, 1971 ; Praz, 1975 ; Fumaroli, 1988 ; Saunders, 1988, p. 71 et ss. ; Lemonnier, 1997.

s'appuierait d'autre part sur une poétique qui tire parti du nouvel écart entre les mots et les choses pour en jouer : l'équivoque en est le cas le plus parlant.⁷

L'emblématique serait donc née de la réponse de l'humanisme à une crise amenée par la pensée moribonde du Moyen Âge. Cette réponse s'appuierait sur la réception élargie des œuvres antiques⁸, littéraires mais aussi philosophiques, en vue de dépasser les apories de la pensée aristotélicienne médiévale grâce notamment aux œuvres néoplatoniciennes nouvellement disponibles. Dans un article fameux paru en 1948, « *Icones Symbolicae : The Visual Image in Neo-Platonic Thought* », Ernst Gombrich défend la thèse que les représentations allégoriques que l'on trouve en abondance aux XVI^e et XVII^e siècle ont été considérées comme des symboles visuels révélateurs d'entités spirituelles, invisibles et abstraites (les Idées), dont la pureté et l'éclat divin sont insupportables à l'œil humain. La nature sublime de ces entités les rend invisibles à notre esprit grossier, trop occupé à servir notre corps sensible. Elles peuvent cependant s'adapter à notre compréhension et prendre une forme visible. Dieu aurait en effet conçu la nature comme un vaste ensemble de symboles qui fournissent le moyen grâce auquel ces entités immatérielles peuvent s'adapter à notre compréhension limitée. Selon cette approche, ce n'est pas nous qui choisissons les symboles et les utilisons pour communiquer. Ces images sont censées exister par nature et non par convention. L'appréhension des entités spirituelles qu'elles symbolisent se conçoit sur le mode irrationnel de la contemplation, dans un moment d'intuition intellectuelle et d'extase.

D'autres chercheurs ont cependant signalé, comme Gombrich l'avait déjà brièvement fait à propos de l'*Iconologie* de Cesare Ripa⁹, que

⁷ Chatelain, 1993, p. 27.

⁸ L'étude des emblèmes d'Alciat révèle des références à l'*Anthologie* grecque, aux fables ésoques, à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, aux *Adages*, aux *Paraboles* et plusieurs autres œuvres didactiques d'Érasme de Rotterdam, aux *Hieroglyphica* d'Horapollon, ainsi que plus généralement aux œuvres rendues disponibles à la Renaissance par des éditions nouvelles, traductions et commentaires. Je résume ici le récent travail de synthèse effectué par Anne-Angélique Andenmatten, 2017, chap. 4, p. 56-99.

⁹ L'érudit italien y développe une théorie de la personnification allégorique en tissant une analogie constante avec la théorie aristotélicienne de la définition. Selon Ripa, il est possible de former des images des concepts à partir de l'analyse logique que nous opérons pour formuler leur définition verbale. Dans la théorie de Ripa, la figure humaine tient la place de la substance, et les symboles qu'elle tient ou qu'elle porte, celle de ses « attributs ». Ces attributs se déterminent en recherchant rationnellement les qualités que peuvent partager des idées abstraites et des objets concrets. Chez Ripa, l'image ne renvoie plus à des réalités supracélestes, elle se veut simplement didactique, substitut et supplément du mot écrit. Malgré

l'aristotélisme est également à même d'expliquer la symbolique. C'est Robert Klein qui, en 1957, en a donné l'étude fondatrice à partir des traités italiens parus entre 1555 et 1613 au sujet de la devise ou *impresa*. Klein estime que, même si leurs auteurs recourent au langage du néoplatonisme et en utilisent les mythes, l'arrière-plan de la devise est fondamentalement lié à la doctrine aristotélicienne. Les traités sur l'*impresa* s'appuieraient dans leur majorité sur des préceptes logiques et sur une « psychologie » visant à décrire le fonctionnement de l'esprit. Ils n'auraient pas de prétentions métaphysiques et ne préjugeraient rien sur l'efficacité réelle des symboles : il est rare de trouver, dans les traités, une volonté d'instaurer les devises en tant que symboles révélant des réalités transcendantes ou des vérités d'ordre divin inscrites dans la nature.¹⁰

Cette intuition quant à l'importance à accorder à l'aristotélisme est appuyée par les historiens de la philosophie. Charles B. Schmitt estime que trois à quatre mille éditions d'Aristote ont été imprimées avant 1600, contre moins de cinq cent parutions concernant Platon.¹¹ Charles Lohr a quant à lui montré que le nombre de commentaires latins d'Aristote composés entre 1500 et 1650 excède celui du millénaire entier qui s'est écoulé entre Boèce (480-524) et Pomponazzi (1462-1525).¹² De fait, Aristote est demeuré la référence principale du cursus de philosophie jusqu'à la fin du XVII^e siècle, quand le cartésianisme, avec les récentes découvertes en cosmologie et dans d'autres domaines scientifiques, a ébranlé pour de bon l'autorité du système aristotélicien.¹³

L'aristotélisme à la Renaissance : dépasser l'œuvre des humanistes

Cette réhabilitation de l'aristotélisme dans les études sur la symbolique de la première modernité doit en outre encore pleinement intégrer les acquis de l'histoire de la philosophie, qui a adopté depuis plusieurs années un point de vue continuiste réhabilitant la scolastique. Cette approche s'oppose au mythe, construit dès la Renaissance, d'une révolution humaniste. Les noms des critiques de la scolastique sont certes prestigieux : parmi les plus notables, on trouve Pétrarque, Érasme, Lorenzo Valla, Luther, Copernic,

cette introduction à une approche aristotélicienne du symbole, l'article de Gombrich a signé l'avènement d'une orientation néoplatonicienne dans les recherches sur l'emblématique.

¹⁰ Klein, 1957, p. 338.

¹¹ Schmitt, 1992, p. 18.

¹² Lohr, 1974, p. 228.

¹³ Sur le remplacement progressif d'Aristote dans les universités françaises, voir Brockliss, 1981 et 1987.

Ramus et Giordano Bruno. La recherche a souvent répété leurs charges contre les philosophes scolastiques : ces derniers auraient progressivement décliné en raison de leur pauvre style latin, de leur ignorance de l'histoire et des littératures antiques, et de l'inutilité de leurs questions, reliquats du Moyen Âge.

Comme l'a montré Paul Oskar Kristeller dès les années 1940, l'humanisme n'a pourtant pas signé un rejet définitif de la philosophie médiévale. En Italie, il a grandi au sein même de l'institution universitaire : la vaste majorité des humanistes étaient soit des secrétaires des princes ou cités, soit des enseignants de grammaire ou de rhétorique, parfois de philosophie morale, dans les universités ou les collèges. En outre, la scolastique a elle-même intégré des éléments de l'humanisme : à la Renaissance, les philosophes commencent à faire un usage abondant du texte grec et des nouvelles traductions latines d'Aristote, de ses anciens commentateurs, et des autres penseurs grecs qu'on redécouvre alors. Les controverses, moins persistantes et violentes qu'on ne les présente généralement, relèvent davantage de rivalités personnelles ou entre des départements institutionnels, que d'une véritable lutte sur des principes de fonds ou pour exister. Il n'y a aucun remplacement de la scolastique par l'humanisme, mais bien un développement conjoint de deux traditions actives dans deux secteurs différents de l'enseignement.¹⁴

Par ailleurs, il faut souligner que si la Renaissance n'a pas signé la fin de la scolastique, l'arrivée des « nouveaux philosophes »¹⁵ au début du XVII^e siècle – parmi lesquels Francis Bacon, Galilée, Descartes – n'y est pas non plus immédiatement parvenue. La scolastique connaît même un regain de vigueur au XVII^e siècle : selon Jacob Schmutz, le siècle de Descartes inaugure « un merveilleux épanouissement de cette méthode d'origine médiévale que les grands maîtres humanistes du siècle précédent pensaient avoir reléguée

¹⁴ Cette affirmation fameuse provient d'un article de Kristeller, 1944-1945. L'humanisme s'occupe de grammaire, rhétorique, poésie et, dans une certaine mesure, de philosophie morale ; la scolastique, de logique et de philosophie naturelle (voir plus bas). Pour l'Europe du Nord, et en particulier l'Allemagne, Rummel (1995) a au contraire mis en évidence de sérieux différends entre humanistes et scolastiques. Sur les conflits entre humanistes et scolastiques, voir aussi Nauert, 1998. Sur cette rivalité et ses prolongements au XVII^e siècle, ainsi que sur la nature seulement partielle du rejet de la philosophie scolastique, voir Mercer, 1993.

¹⁵ Ainsi l'oratorien Jean Baptiste de la Grange désigne-t-il Descartes, Rohault, Regius, Gassendi et le P. Maignan dans le titre de son ouvrage, *Les principes de la philosophie contre les nouveaux philosophes*. Ce livre, paru en deux volumes à Paris en 1675-1679, était destiné à défendre la « philosophie ordinaire » (vol. 1, p. 2) contre le cartésianisme.

aux oubliettes ».¹⁶ D'une part, de nombreux travaux ont montré que la nouvelle science ne s'est affranchie de la scolastique que progressivement.¹⁷ Il faut ici souligner le rôle séminal des deux thèses de doctorat soutenues par Étienne Gilson en 1912 et publiées l'année suivante sous le titre de *La liberté selon Descartes et la théologie* et d'*Index scolastico-cartésien*. Ces deux études ont inauguré la recherche sur Descartes et la scolastique qui a marqué la littérature critique cartésienne des cent dernières années.

D'autre part, contrairement à l'absolue inertie qu'on leur a longtemps prêtée¹⁸, beaucoup de scolastiques ont cherché à s'adapter aux avancées de la pensée. De nombreux manuels intègrent des éléments du cartésianisme ou de la nouvelle physique, comme l'ont par exemple montré les travaux de Roger Ariew.¹⁹ Le collège de la Trinité de Lyon offre un très bon exemple de cette ouverture. Il était doté de professeurs de renom ouverts aux nouvelles idées : Honoré Fabri, qui y enseigne dans les années 1640, cherche à concilier les nouvelles découvertes en physique et mathématiques avec la philosophie scolastique.²⁰ La chaire de mathématique de Lyon était particulièrement brillante, et d'autres professeurs, certes moins connus, entretenaient des correspondances avec Descartes ou avec Leibniz.²¹

À la suite des travaux séminaux de Kristeller sur la Renaissance, l'historiographie de la philosophie s'est donc appliquée à réintégrer la scolastique au tableau de la première modernité, avec un regain d'intérêt

¹⁶ Schmutz, 2015, p. 41.

¹⁷ Voir notamment Mercer, 1993 ; Des Chene, 1996 ; Coadou, 2003 ; Perler, 2009 ; Manzini, 2011 ; Ariew, 2011, 2014 et 2015.

¹⁸ Maurice de Wulf écrivait au début du XX^e siècle que la scolastique était morte par défaut d'adaptation aux nouvelles découvertes, découvertes que les grands maîtres auraient selon lui été capables d'intégrer s'ils avaient vécu aux XVI^e ou au XVII^e siècles. Cette thèse lui permet de sauver le contenu de la doctrine et d'affirmer que « La scolastique est tombée non pas faute d'idées, mais faute d'hommes » ! Voir De Wulf, 1903, p. 371.

¹⁹ Ariew, 2011, 2014 et 2015. Voir aussi Sortais, 1929, Coadou, 2003 et Schmutz, 2007b.

²⁰ Voir Boehm, 1965 ; Hours, 2005, p. 9 et ss. ; Roux, 2005.

²¹ Le P. Honoré Fabri entretenait une correspondance avec Huyghens, Descartes, Mersennes et Leibniz. Le P. Jean Berthet (1622-1692) enseigna douze ans les sciences avec un grand succès. Il maintenait des rapports avec Leibniz. Le P. Claude Richard (1588-1665) enseigna sept ans les mathématiques, puis, sollicité par le roi Philippe IV d'Espagne, il professa durant quarante ans les sciences exactes au Collège de Madrid. Il avait construit une montre magnétique indiquant l'heure de différentes parties du monde. Le P. Claude Milliet de Châles (1621-1678), professeur de mathématiques, est l'auteur d'un traité *Cursus seu mundus mathematicus* et entretenait une correspondance avec les Huygens père et fils. Sur l'enseignement scientifique au collège de la Trinité, voir Delattre, 1953, vol. 2, col. 1549-1551.

marqué ces vingt dernières années.²² A été particulièrement influent l'ouvrage *Le Thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, paru en 1967, qui présente les preuves de l'existence de la vitalité intellectuelle du thomisme²³ durant la Renaissance italienne. Ce livre de Kristeller a inspiré les premières études consacrées à l'impact de la scolastique sur la littérature à cette époque.²⁴ Son disciple Charles B. Schmitt, dans son court mais influent *Aristotle and the Renaissance* (1983)²⁵, a mis en évidence la variété des aristotélismes durant la période qui va de la fin du XIV^e au milieu du XVII^e siècle, en soulignant à la fois les apports de l'humanisme et les héritages de la scolastique médiévale. Paul Richard Blum a pour sa part considéré, dans plusieurs articles rassemblés en 2012, les écoles jésuites dans le contexte du tournant anthropologique accompli par les humanistes, pour apprécier la transformation de la scolastique médiévale grâce à une lecture renouvelée des sources classiques. Ces trois auteurs ont participé, avec d'autres²⁶, à attirer l'attention sur la permanence de la scolastique durant la première modernité, sur sa domination dans l'enseignement universitaire dans toute l'Europe durant cette période, ainsi que sur ses spécificités par rapport à son incarnation médiévale.

Pour marquer sa relative originalité, cette scolastique a pu être qualifiée *a posteriori*, de manière ambiguë, de « tardive »²⁷ ; ou, de manière univoque mais suivant une vision plus discontinuiste, de « seconde ».²⁸ Certains la nomment encore « baroque », en soulignant sa contemporanéité avec la périodisation large de ce mouvement artistique²⁹. Cette dernière appellation pose cependant des problèmes en termes d'extension

²² Dvořák et Schmutz, 2019, p. 187.

²³ Dans ce travail, j'emploie « thomisme » au sens de « ce qui relève de la philosophie de Thomas d'Aquin ».

²⁴ Je pense par exemple à l'ouvrage de Concetta Greenfield paru en 1981, *Humanist and Scholastic Poetics (1250-1500)*.

²⁵ Traduit en français par Luce Giard en 1992.

²⁶ Les références apparaîtront au fil du texte.

²⁷ Ou « Late scholasticism ». Voir Trentman, 1982 ; Ashworth, 1995b ; Blum, 2012. Pour les médiévistes elle désigne le XIV^e siècle, pour les modernistes la scolastique de leur époque d'étude (XV^e-XVIII^e).

²⁸ Ou « Second scholasticism ». Voir Blum, 2012, « Préface », p. xii. Daniel Novotný (2009, p. 217-218) signale que cette appellation tend à présupposer un point de vue thomiste dans lequel la scolastique a atteint son âge d'or au XIII^e siècle avec Thomas d'Aquin (la *première scolastique*) avant de décliner avec Duns Scot et Ockham. La *seconde scolastique* correspondrait à un âge d'argent que représenterait le XVI^e siècle, avec pour point culminant Suárez, avant d'entamer un second déclin avec Descartes et Bacon.

²⁹ Novotný, 2009 ; Dvořák et Schmutz, 2019.

géographique, puisque ce courant n'a pas touché tous les pays d'Europe à la même période et avec la même intensité.³⁰ L'adjectif « moderne » est quant à lui commode car il reprend les termes usuels historiographiques.³¹ On évitera en revanche les termes de « néo-scolastique » ou « néo-thomisme », qui tendent plutôt à faire référence à la renaissance thomiste initiée par le pape Léon XIII à la fin du XIX^e siècle. Pour la définir de manière générale, cette scolastique moderne recouvre la philosophie et la théologie enseignées dans les institutions d'enseignement supérieur d'Ancien Régime.³² Ces institutions sont les universités séculières et les établissements des ordres religieux (monastères, couvents, séminaires, collèges) comme le *studium generale* des Dominicains à Bologne ou le Collegio Romano des jésuites. Parmi toutes les congrégations religieuses, la Compagnie de Jésus, instituée en 1540, offre, avec son vaste réseau de collèges, le plus bel exemple du renouveau scolastique.³³

Du point de vue de sa méthode, la scolastique moderne peut être caractérisée comme une façon hautement organisée et argumentée de présenter le savoir, avec un clair compte-rendu des vues en faveur et contre une thèse donnée. Elle prend souvent la forme d'une dispute déclarée, tant en classe qu'à l'écrit. Cet enseignement montre un souci constant pour les problèmes émanant de la philosophie médiévale et pour les philosophes médiévaux eux-mêmes. Dans l'énoncé de chaque problème, la diversité des opinions constitue le point de départ à partir duquel le professeur pourra proposer une solution, en suivant généralement le canon de l'institution à laquelle il appartient. La forme standard au début de la période considérée est le commentaire d'Aristote, un mélange de commentaire littéral qui analyse et commente le texte et de commentaire-*quaestio* qui approfondit un point philosophique. Au XVII^e siècle, les manuels couvrant tout le champ de la philosophie sont devenus populaires. Ils abandonnent le commentaire direct des textes aristotéliens et deviennent plus créatifs dans la disposition et le choix des matériaux. La disposition des *quaestiones* reflète des préoccupations didactiques, tandis que certains sujets sont écartés pour en mettre d'autres en lumière.

Du point de vue de son contenu, le curriculum scolastique est largement basé sur la logique et, selon les endroits, implique un traitement

³⁰ Voir notamment les tentatives de périodisation de Marino, 1973.

³¹ Ou « Early-modern scholasticism ». Voir Manzini, 2011 et Dvořák et Schmutz, 2019. Je remercie Hélène Leblanc pour ses remarques sur la terminologie.

³² Les paragraphes qui suivent s'appuient sur Ashworth, 1974 et 1995b ; Schmutz, 2002 et 2015 ; Ariew, 2015 ; Blum, 2012 ; Martin, 2014 ; et Grendler, 2019.

³³ Schmutz, 2015, p. 43. Voir aussi Simmons, 1999.

approfondi de la philosophie naturelle et de la métaphysique. À Paris, le *cursus artium* comprenait trois années de philosophie. Les étudiants commençaient par deux années de logique. Durant la première année, ils se concentraient sur les *Summulae logicales* de Pierre d'Espagne, manuel de logique rédigé dans les années 1230 et qui fut le plus répandu au Moyen Âge et à la Renaissance. Il s'agissait d'un résumé du contenu des livres de l'*Organon* d'Aristote. Durant la deuxième année, les étudiants étudiaient directement les différents livres de l'*Organon*, ainsi que l'*Isagoge* de Porphyre et le *De anima* d'Aristote. La troisième année, ils suivaient un cours appelé génériquement « philosophie naturelle ». En pratique, il s'agissait d'un patchwork offrant de la philosophie naturelle basée sur la *Physique* et les *Parva naturalia* d'Aristote, de la métaphysique basée sur la *Métaphysique*³⁴, et de la philosophie morale basée sur l'*Éthique à Nicomaque*, la *Politique* et les *Économiques* (qui ont été communément, mais faussement, attribuées à Aristote)³⁵. Les étudiants devaient également acquérir des bases en astronomie et en mathématiques. Après avoir obtenu leur diplôme, la plupart des étudiants quittaient l'université, tandis qu'un petit nombre restait pour étudier la théologie, la médecine ou le droit canon.

La forme et le contenu de l'enseignement philosophique parisien ont fortement influencé les premières tentatives des jésuites d'enseigner la philosophie. En effet, les dix premiers jésuites, à une exception près, ainsi que Juan Alfonso de Polanco (1517-1576) et Jerónimo Nadal (1507-1580), ont étudié la philosophie à l'université de Paris entre 1525 et 1538.³⁶ C'est ce *cursus artium* parisien qui a servi de modèle au curriculum codifié dans la *Ratio studiorum* de 1599. L'organisation des études n'était cependant pas identique partout. On sait par exemple qu'à Padoue, au XVI^e siècle, le *cursus artium* était orienté vers les études de médecine, avec un traitement approfondi de la philosophie naturelle. Dans tous les cas, la scolastique est au fondement de l'éducation reçue par les théoriciens de la littérature qui étaient

³⁴ La métaphysique est restée une discipline universitaire conservatrice durant la Renaissance. La tradition des commentaires aux douze livres de la *Métaphysique* aristotélicienne (à laquelle appartiennent encore les quatre tomes de Pedro da Fonseca) subit cependant l'influence majeure exercée à travers toute l'Europe par les *Disputationes metaphysicae* (1597) du jésuite espagnol Francisco Suárez (1548-1617). Celui-ci entreprend de réécrire la métaphysique aristotélicienne selon une série de disputes systématiquement organisées. Voir l'introduction à l'édition des livres I à III des *Disputes métaphysiques* par Jean-Paul Coujou, 1998, p. 8-9 et l'article de Robert Black, 2007, p. 18.

³⁵ Voir Krayer, 1988, p. 304-306 et Lines, 2007, p. 305.

³⁶ Giard, 1986 ; Grendler, 2004 et 2019, p. 13-14.

par ailleurs souvent – ou avaient tenté de devenir – médecins, avocats, juristes, professeurs ou clercs.

C'est donc à partir de ces disciplines, en particulier la logique et la philosophie naturelle, que ce travail cherchera à tirer les conséquences, pour le champ littéraire, de ce constat posé depuis plusieurs décennies dans le domaine de l'histoire de la philosophie, à savoir que la pensée scolastique demeure vivace dans la culture renaissante et moderne, jusqu'à la fin du XVII^e siècle au moins. Si donc la symbolique a en bonne part été conçue jusqu'ici comme une réponse humaniste à une crise que la fin du Moyen Âge aurait connue sans pouvoir la résoudre, l'hypothèse de ce travail sera qu'il existe aussi dans (ou à côté de) la « symbolique humaniste » une forme de continuité avec la période précédente. On se demandera plus précisément s'il existe une symbolique scolastique, comme il existe une symbolique néoplatonicienne. On s'interrogera dès lors sur ses modalités spécifiques, incarnées dans les genres de l'emblématique et les discours visant à les définir.

Les jésuites comme point de départ rétrospectif

Pour tisser la réflexion sur ce siècle et demi de traités, on adoptera comme point de départ l'œuvre d'un jésuite. La scolastique fait partie intégrante de la formation philosophique et théologique de la Compagnie de Jésus. Après deux ans de noviciat, les nouveaux membres de la Compagnie apprennent durant trois ans la philosophie dans l'une des deux ou trois écoles majeures de la province.³⁷ Après avoir enseigné durant trois à cinq ans la grammaire, les humanités et la rhétorique dans les écoles de province, les étudiants terminent leur cursus avec quatre années de théologie.³⁸ En raison de cet enseignement approfondi, la scolastique forme en quelque sorte le langage usuel du jésuite, son outillage conceptuel, sa « philosophie spontanée ».³⁹ Les membres de la Compagnie se distinguent en outre par leur engagement dans l'éducation des masses mais aussi par leur présence dans le monde, faisant de leurs œuvres un lieu privilégié pour observer les opérations de transfert et assimilation de l'univers scolastique vers la sphère mondaine et littéraire.

L'emblématique occupe une place de choix dans leur enseignement inférieur. La *Ratio studiorum* (1599) précise, dans les « Règles du professeur de rhétorique », que les exercices de grec pourront consister « à commenter

³⁷ S'ils étaient mauvais en latin, un ou deux ans de plus en humanités et/ou en rhétorique pouvaient s'ajouter avant l'étude de la philosophie.

³⁸ Sur l'enseignement jésuite, voir Codina Mir, 1968 ; Dainville, 1978 ; Giard, 1995 ; Giard et de Vaucelles, 1996 ; et plus récemment l'ouvrage dirigé par Casalini, 2019.

³⁹ Dekoninck, 2005a, p. 375.

des hiéroglyphes, des symboles, des sentences de Pythagore, des apophtegmes, des adages, des emblèmes ou des énigmes ».⁴⁰ Ces entraînements visent à atteindre une maîtrise active des arts symboliques. Dans les « Règles du préfet des études inférieures », on peut lire : « Quant aux emblèmes et poèmes que l'on affiche publiquement les jours de grande fête, on les fera tous lire par deux personnes désignées par le recteur, et on sélectionnera les meilleurs ».⁴¹ Il est encore conseillé d'ajouter aux poèmes et textes en prose, exposés dans les collèges à l'occasion de célébrations, « des peintures qui correspondent aux emblèmes ou à l'argument proposé ».⁴² Les emblèmes et devises sont prisés pour les connaissances culturelles et historiques qu'ils mobilisent, pour l'ingéniosité poético-rhétorique exigée par leur conception, mais aussi pour leur valeur mnémotechnique.⁴³

Le jésuite Claude-François Ménéstrier (1631-1705) est probablement l'un des meilleurs exemples de l'articulation de préoccupations philosophiques à un enseignement visant à soutenir la composition et la compréhension des formes symboliques. Dans les nombreux traités qu'il a consacrés aux genres de la symbolique, il ne cherche pas seulement à en donner les règles et à faciliter leur invention ; il s'interroge également sur leur origine et leur raison d'être, en un mot, sur leurs « principes ». Ces traités sont le reflet de son enseignement, mais aussi de sa longue pratique des arts symboliques. Ménéstrier a été professeur dans le cycle inférieur durant plusieurs années. Après avoir commencé à étudier la philosophie à Lyon en 1649 et achevé sa formation à Chambéry en 1651, il enseigna durant trois ans la grammaire à Chambéry, puis les humanités à Grenoble. Entre 1654 et 1657, il fut professeur de rhétorique à Grenoble, à Chambéry et à Vienne (France). De retour à Lyon, il enseigna la poésie et le grec durant un an, avant de

⁴⁰ *Ratio studiorum*, 1997, « Regulae professoris rhetoricae » [386], p. 170. Voir Dekoninck, 2005a, p. 66, notes 146 et 147.

⁴¹ *Ratio studiorum*, 1997, « Regulae praefecti studiorum inferiorum » [244], p. 133.

⁴² *Ratio studiorum*, 1997, « Regulae professoris rhetoricae » [392], p. 172.

⁴³ Certaines œuvres de Ménéstrier gardent la mémoire de ces expositions d'élèves, dont on a de manière générale conservé très peu de traces. Ménéstrier inclut dans sa relation de fête une description des emblèmes produits pour les *Rejouissances de la Paix faites dans les colleges de la compagnie de Jesus* (1660b). En 1683, Ménéstrier publie l'*Explication de l'affiche du collège de Louis le Grand*. L'exercice portait cette année-là sur des médailles de Louis XIV auxquelles étaient attribuées des devises et des *motto*. Voir Adams, Rawles et Saunders, 2012, p. 252. Pour des exemples édités de ces exercices des étudiants, voir Porteman, 1996 et Ems, 2015 et 2016. Au sujet de la place de l'emblématique dans l'enseignement jésuite, voir notamment Saunders, 1999 et 2000, p. 147-160 ; Loach 1999b et 2006b.

commencer le cycle de théologie en 1658, qu'il acheva en 1662.⁴⁴ Durant cette période, il dirigea également plusieurs congrégations de laïcs.

Dès sa jeunesse, il fut également un important praticien des genres de la symbolique. Responsable des ballets et des tragédies représentés par les écoliers lors des fêtes de fin d'année, il dirigea également les célébrations données par diverses villes à l'occasion des visites de personnages importants. En 1658, lors du passage de Louis XIV à Lyon, il supervisa les réjouissances d'accueil du roi et composa un ballet pour l'occasion. Toujours à Lyon, il conçut les décors du collège de la Trinité et de l'Hôtel de Ville, réalisés par Pierre-Paul Sevin et Thomas Blanchet.⁴⁵ Il prit en charge le service funéraire pour Anne d'Autriche en 1666, ainsi que les célébrations relatives à la béatification et canonisation de François de Sales qui eurent lieu à Annecy, Chambéry, Grenoble et Embrun, respectivement en 1662 et 1666-1667.⁴⁶ C'est dans ce contexte qu'il dirigea la décoration de la chapelle Sainte-Marie-d'en-Haut du monastère des Visitandines à Grenoble.⁴⁷ Il fut également très actif dans l'organisation des célébrations liées à divers événements de la Maison de Savoie.⁴⁸ À Paris, où il s'installe à partir de 1670, il participa au service funèbre de Turenne en 1675, de la reine Marie-Thérèse en 1683 et de Louis II de Bourbon-Condé en 1687.⁴⁹ Il fut également l'auteur des décorations éphémères controversées⁵⁰ qui ont accompagné l'érection de la statue de Louis le Grand devant l'Hôtel de Ville de Paris en 1687.⁵¹

C'est cependant moins pour ses réalisations pratiques que pour son œuvre théorique que Ménestrier nous intéresse. L'œuvre de Ménestrier constitue un lieu d'observation privilégié des mutations de l'emblématique,

⁴⁴ Voir Loach, 2002b, p. 268-271.

⁴⁵ Ménestrier donne une description de la peinture de l'hôtel de ville dans son *Éloge historique de la ville de Lyon* (1669b). Voir aussi les travaux de Galacteros de Boissier, 1975 ; Chantrenne, 2009.

⁴⁶ Voir les articles d'Agnès Guiderdoni, 2014 et 2016a.

⁴⁷ Voir à ce sujet Sabatier, 2009b ; Guiderdoni, 2014 ; Dekoninck, 2020.

⁴⁸ Par exemple les noces de Charles Emmanuel II avec Françoise-Madeleine d'Orléans (1663) puis, après le décès de sa première épouse, son mariage avec Marie Jeanne Baptiste de Savoie (1665) ; les funérailles de Christine de France (1663) ; et le feu d'artifice pour la naissance de Victor-Amédée II (1666). Voir à ce sujet Vanuxem, 1975 et McGowan, 1985.

⁴⁹ Il a également organisé les réjouissances faites à Ratisbonne pour la naissance de Louis, Duc de Bourgogne (1682).

⁵⁰ Les inscriptions avaient pu être jugées idolâtres en raison de l'usage des termes *templum*, *numen* et *devota*. Malgré la publication de deux lettres en juillet et en août 1689 destinées à prouver sa bonne foi, Ménestrier fut confronté à la caustique *Religion des jésuites*. Ménestrier répondit au libelle l'année suivante, en publiant *Les Respects de la ville de Paris en l'érection de la statue de Louis le Grand*.

⁵¹ À propos de cet événement et de ses enjeux, voir Blanchard, 2009 et Woolley, 2012.

pour plusieurs raisons. Ménestrier manifeste d'abord un « regard archéologique »⁵² sur la symbolique : homme d'érudition et de synthèse, il est l'auteur de l'une des toutes dernières sommes du savoir symbolique accumulé depuis l'Antiquité. Il signe l'apogée réflexif sur les genres emblématiques, en même temps que leur déclin : « l'appréciation de la symbolique et de ses genres est à proprement parler esthétique, au sens hégélien du terme : un regard qui codifie un genre dont la mise en code signifie la mort, même si elle n'a pas encore eu lieu dans les faits ».⁵³ Outre les nombreuses références qui parsèment ses œuvres, il a donné, dans le premier tome de sa *Philosophie des images* (1682), une recension systématique des théoriciens de la devise.⁵⁴

En raison de l'impressionnante érudition de Ménestrier, mais aussi de son engagement dans la Compagnie de Jésus et de sa proximité avec le duché de Savoie et l'Italie, l'étude de ses traités demande de faire entrer en résonance deux sous-corpus principaux. Il s'agit du corpus jésuite d'une part, dont on rassemblera ici les auteurs qui manifestent une certaine approche philosophique de l'emblématique dans leur œuvres (Donati, Pontanus, Sandæus, Masen, Tesauro, Le Moyne et Bouhours). Bien qu'ils proviennent de trois zones géographiques distinctes dotées d'enjeux propres (Italie, Europe du Nord et France), ils appartiennent à l'ensemble centralisé et étroitement connecté que les membres de la Compagnie forment par-delà les frontières et cultures nationales. On étudiera d'autre part le corpus italien consacré à la devise (de Giovio à Ercole Tasso), qui ne s'arrête pas, comme l'ont considéré certaines études, au seuil du XVII^e siècle, mais se poursuit avec l'intervention de clercs jusqu'au milieu du siècle (Ferro, Aresi). Ce corpus se caractérise par le dialogue des écrivains entre eux : pour établir leurs propres vues sur l'*impresa*, les auteurs se positionnent toujours, explicitement ou non, par rapport à leurs prédécesseurs. Ces deux ensembles d'œuvres, distingués artificiellement à partir de critères confessionnels et géographiques, sont, on le verra, perméables. La confrontation des auteurs au sein d'un même corpus, mais aussi dans deux corpus distincts, permettra de cerner la nature et les motivations des infléchissements que subit la théorie de l'emblématique avant Ménestrier. On pourra ainsi mettre en évidence, par contraste, la nouveauté des propositions du jésuite lyonnais ainsi que ses préoccupations propres.

⁵² Spica, 1996, p. 406.

⁵³ Spica, 1996, p. 406.

⁵⁴ Cet ouvrage est complété par un second tome contenant des exemples de devises. Les deux volumes ont été traduits en latin et publiés avec des illustrations à Amsterdam en 1695, sous le titre de *Philosophia imaginum. L'Apelles symbolicus* (1699) du frère Joannes Michael von der Ketten est une copie du second tome. Voir Praz, 1975, p. 199.

En raison de son caractère à la fois tardif et synthétique, l'œuvre de Ménestrier permet d'initier une réflexion sur les évolutions et les permanences de la tradition théorique de l'emblématique. Plusieurs des nombreuses études consacrées à Ménestrier ont déjà souligné la dimension aristotélicienne de son œuvre, bien que le recours au contenu de l'enseignement d'alors soit jusqu'ici resté timide. La recherche s'est de longue date intéressée au jésuite lyonnais : les premières recherches biographiques et bibliographiques datent du milieu du XIX^e siècle, et visaient non seulement à reconstituer sa vie, mais aussi à reconstruire le catalogue de son immense production littéraire.⁵⁵ Ce dernier projet a été achevé en 2012 avec la bibliographie d'Alison Adams, Stephen Rawles et Alison M. Saunders. Témoignage du regain d'intérêt qu'a connu l'œuvre du jésuite à partir des années 1980, la recherche sur Ménestrier a atteint son point culminant en 2005 avec l'organisation d'un colloque à Grenoble à l'occasion du tricentenaire de sa mort. Les actes ont été publiés en 2009.⁵⁶ L'introduction de ce colloque met en lumière les multiples aspects de l'œuvre du jésuite, et notamment le fait qu'il est, pour les spécialistes de la philosophie « le dernier représentant d'un monde où l'image était le fondement des processus cognitifs ».⁵⁷

Ces réflexions avaient été préparées en amont par de nombreuses études. Étant donné son ambition de théoriser tous les arts symboliques de son époque, Ménestrier n'a bien entendu pas été étudié uniquement du point de vue de sa contribution à l'étude des genres de l'emblème et de la devise. Margaret McGowan (1976), Stijn Bussels et Bram Van Oostveldt (2012 et surtout 2017) l'ont approché pour son apport à la théorie du théâtre, des ballets et du sublime. Gisèle Mathieu-Castellani (1993) a souligné l'impact de la rhétorique dans sa mise en traité des décorations funèbres. L'œuvre de Ménestrier est également révélatrice de l'action culturelle des jésuites dans les villes à l'époque moderne. Auteur d'un livre à ce sujet (1995), Stéphane Van Damme a également étudié, dans un long article (2005), la typologie de l'œuvre de Ménestrier, ses méthodes d'écriture, ses stratégies éditoriales, ses circuits de diffusion et sa réception.

Les études de fond consacrées à sa conception de l'emblématique ont quant à elles débuté dans les années 1980. La dimension rhétorique de sa conception de l'emblème a été soulignée très tôt (Graham, 1987, puis

⁵⁵ Allut, 1856 ; Renard, 1883 ; Nièpce, 1884.

⁵⁶ Gérard Sabatier (éd.), *Claude-François Ménestrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, PUG, 2009.

⁵⁷ Sabatier, 2009a, p. 8.

Spielmann, 1997), mais sa nature philosophique n'a pas été oubliée. On observe un consensus global sur le fait que Ménestrier marque une rupture par rapport à la conception renaissante de la symbolique, et que son approche montre *a minima* un caractère aristotélicien. Jean-François Groulier tout d'abord a signalé la dimension philosophique et théologique de l'œuvre du jésuite.⁵⁸ Son exploration des présupposés de la *figura* a mis en évidence la dimension philosophique de l'« image » telle que la définit Ménestrier : elle est le lieu originel de toute opération de l'esprit et le substitut de la sensation, comme dans le *De anima* d'Aristote et dans la pensée scolastique transmise par Thomas d'Aquin et Francisco Suárez.⁵⁹

Au même moment, Judi Loach a entamé l'étude des influences et du contexte éditorial entourant les deux *Arts des emblèmes* de Ménestrier. Elle a d'abord démontré ses emprunts à Emanuele Tesauro, ex-jésuite italien auteur du *Cannocchiale aristotelico* (1654), considéré comme l'une des principales sommes du courant conceptiste (1986). Elle a ensuite identifié les variations entre les traités imprimés et manuscrits de Ménestrier (1987), ainsi que l'influence de son maître, Théophile Raynaud, dans sa conception de l'image (1999a). Elle a en outre investigué la place de l'emblème dans l'enseignement jésuite (1999b et 2006). Elle a enfin cherché à éclairer toutes les circonstances de la publication de l'*Art des emblèmes*, en particulier son rapport avec les traités manuscrits antérieurs et le public visé (2002b), ainsi que la part de l'imprimeur dans le projet (2007). Mais c'est en particulier un article consacré à la dimension théologique de l'emploi des termes « âme » et « corps » dans la théorie de l'emblème du jésuite (2002a), qui a définitivement posé la pertinence de la scolastique pour lire ses traités mais aussi, plus largement, pour réévaluer les réflexions menées sur l'emblématique depuis le milieu du XVI^e siècle.

Dans son panorama extrêmement complet consacré à la symbolique humaniste, Anne-Elisabeth Spica fait de Ménestrier son *terminus ad quem* (1996). Elle en fait le témoin du déclin d'une ontologie au profit d'une poétique des symboles dans laquelle Aristote, comme chez Emanuele Tesauro, joue un rôle clé. De même, Florence Vuilleumier Laurens (2000) a étudié Ménestrier dans le cadre d'un parcours retraçant l'évolution de la symbolique entre la Renaissance et l'âge des Lumières. Selon elle, Ménestrier

⁵⁸ Groulier, 1986, 1987, 1988a et 1988b.

⁵⁹ Groulier maintient cependant que la figure repose aussi sur un fondement théologique, celui du *Deus pictor* qui entretient dans sa création continue le paysage du monde dans une série de signes chiffrés, et celui du *theatrum mundi* qui dote chaque mot ou chaque signe d'une signification dans le jeu des correspondances et des similitudes.

marque la rupture avec l'approche ésotérique de l'énigme, objet dont il démonte le mécanisme en empruntant à Aristote ses instruments d'analyse.⁶⁰ Ralph Dekoninck a quant à lui replacé Ménestrier au sein d'une culture visuelle dont les jésuites ont été les principaux agents de formation et de diffusion (2005a). De Ménestrier, il retient en particulier l'adéquation entre l'image et la manière dont les facultés de l'âme opèrent conformément à la « néoscholastique jésuite », sujet qu'il traite extensivement dans deux articles publiés en 2009 et 2011(a).

La scolastique moderne, un objet complexe

La dimension aristotélicienne de l'œuvre de Ménestrier a donc été mise en évidence de longue date. Le recours à l'éclairage de la philosophie scolastique alors enseignée est cependant demeuré limité. Étudier la manière dont elle s'insinue dans les autres champs du savoir – et notamment le savoir sur la littérature – est, de fait, complexe. Outre la mainmise du néoplatonisme sur nos domaines d'étude, la prise en compte de la scolastique rencontre de nombreux écueils liés à sa nature même. Obstacles méthodologiques, tout d'abord : étudier la philosophie et la littérature de façon conjointe demande un regard trans-disciplinaire auquel nos universités ne forment pas, ou plus. La démarche demande de dépasser des séparations disciplinaires qui n'existaient pas à l'époque de nos auteurs, mais qui limitent notre regard de chercheur moderne sur ces textes. Problèmes d'accessibilité, en outre. Comme l'admettait Paul Oskar Kristeller lui-même, « cette littérature est difficile d'accès et compliquée à lire ».⁶¹ Le corpus scolastique, constitué

⁶⁰ Il faut encore mentionner l'article de Guy Spielmann (1997) et les chapitres de Richard Crescenzo (1999) et Bernhard Scholz (2002) consacrés au jésuite. Spielmann a mis en évidence chez le jésuite les tensions qui animent la théorie de l'emblématique à la fin d'un siècle où naît la méthode scientifique. Crescenzo a analysé comment Ménestrier fait des *Images* de Philostrate la source de l'emblème, en maintenant l'esprit d'analogie et la sensibilité au langage du monde. Scholz a quant à lui resitué Ménestrier au sein des discours poétiques sur l'emblème, en mettant notamment en évidence son souci classificatoire.

⁶¹ Kristeller, 1944-1945, p. 370 : « this literature is difficult of access and arduous to read ». Plus récemment, on peut citer les deux raisons évoquées par Daniel Novotný (2009, p. 228) pour expliquer le peu d'intérêt suscité par l'étude de la « scolastique baroque » : « First is that research on the Baroque is difficult. Any 'English-speaking student bold enough' to study it needs to face (1) a linguistic barrier, namely humanistic Latin, (2) the lack of helpful secondary literature, (3) a general skepticism as to the value of what he or she is doing, and (4) the enormous complexity and length of Baroque scholastic works. Moreover, Baroque scholastic works are not just long and highly complex taken individually, but they are also linked to each other by innumerable references, sometimes explicit but mostly implicit. Scholastic authors freely borrowed from each other and what seems to be an original argument might be in fact just a currently fashionable *topos*. »

d'un nombre important de commentaires, questions et traités d'une taille souvent imposante, est très majoritairement rédigé en latin, langue de l'enseignement et *lingua franca* de l'Ancien Régime.

L'analyse des transferts terminologiques entre les disciplines littéraire et philosophique se voit en outre compliquée par le fait que la scolastique moderne n'a rien d'une entité homogène, même au sein d'un seul ordre religieux. On peut certes faire des tentatives de classements et dégager des grandes tendances : dans la première moitié du XVII^e siècle, à son *acmé*, on peut classer les scolastiques suivant des lignes confessionnelles en calvinistes, luthériens, catholiques et séculiers. Les scolastiques catholiques peuvent être encore divisés en trois écoles philosophiques liées aux trois ordres religieux de l'Église catholique : l'école scotiste prisée par les franciscains, l'école thomiste incarnée par les dominicains, et une école hétérogène représentée par les jésuites.⁶² Même si la *Ratio studiorum* pose Aristote comme l'auteur à préférer en philosophie, tandis que la *Summa theologiae* devait servir de manuel en théologie scolastique⁶³, les professeurs de la Compagnie de Jésus sont libres de s'éloigner à l'occasion des thèses thomistes, en particulier lorsqu'elles contredisent l'opinion d'alors – la *Ratio studiorum* mentionne les exemples de l'Immaculée Conception et des vœux solennels.⁶⁴ Cette grande esquisse ne doit donc pas dissimuler l'importance des variations individuelles au sein des ordres eux-mêmes. Par exemple, les thèses de Duns Scot trouvent également leur place dans les traités jésuites, comme ceux de Francisco de Toledo, Francisco Suárez, René de Ceriziers et Pierre Gautruche.⁶⁵ On trouve enfin des penseurs catholiques qui ne sont affiliés à aucune des trois écoles.

Comment dès lors évaluer l'impact, dans la théorie littéraire, de cet objet fondamentalement pluriel qu'est la scolastique moderne ? Tenter de reconstruire les opinions philosophiques d'un théoricien de la littérature a tout d'une gageure. Nous venons de voir que l'appartenance à un ordre religieux ne garantit pas une adhésion personnelle à son courant philosophique

⁶² Voir notamment Novotný, 2009, p. 220.

⁶³ *Ratio studiorum*, 1997, « *Regulae Praefecti studiorum* » [128], p. 102 ; « *Regulae professoris philosophiae* » [208-209], p. 124 et [226], p. 128 ; « *Regulae professoris scholasticae theologiae* » [175], p. 115.

⁶⁴ *Ratio studiorum*, « *Regulae professoris scholasticae theologiae* » [176], 1997, p. 115.

⁶⁵ Pour ce paragraphe, voir Ariew, 2014, p. 15-17 ; Tropia, 2019, p. 258 ; Hill, 2019, p. 393-401. Selon Jacob Schmutz (2002, p. 71), « si l'on devait dresser un portrait de la théologie 'normale' (au sens de Thomas Kuhn) pratiquée au carrefour des écoles au XVII^e, on observerait inévitablement une très forte prédominance de thèses scotistes sur à peu près toutes les questions de philosophie et de théologie, en dehors de l'école thomiste orthodoxe (représentée par l'école dominicaine ainsi que par certains carmes et bénédictins) ».

majoritaire. Il est par ailleurs très difficile d'identifier avec certitude « la » source scolastique d'un auteur. La raison principale est que les écrivains de la théorie littéraire ne sont pas, dans la grande majorité des cas, des philosophes : leur usage de la scolastique relève davantage d'un langage commun usuel répandu par l'enseignement et les sermons, que de l'application servile d'un savoir livresque précis et figé.

Comme l'ont souligné ses détracteurs, la scolastique se distingue par l'emploi d'un vocabulaire spécifique. Notoirement moqués par Molière dans la quatrième scène du *Mariage forcé* (1664), ces termes et notions sont l'un des moyens d'identifier des traits scolastiques et leur diffusion dans des domaines qui leur sont étrangers. Le « jargon », qui constitue un centre commun de références et d'allusions, exprime la participation à un même ordre d'évidence.⁶⁶ Néanmoins, cette quête des termes doit prendre en compte le fait que le vocabulaire scolastique est très souvent polysémique. Les mots possèdent fréquemment un sens courant, ainsi que plusieurs acceptions philosophiques. C'est le cas par exemple des termes *matière*, *forme*, *âme*, fréquents dans la théorie littéraire, qui peuvent tant avoir une signification usuelle que renvoyer à des thèses propres au scotisme, au thomisme, ou à d'autres courants philosophiques. La quête d'une acception univoque des mots scolastiques repérés dans le corpus littéraire, acception qu'il suffirait de « retrouver » dans les manuels contemporains puis d'appliquer mécaniquement aux textes de la théorie de l'art, est dès lors vouée à l'échec. S'il y a donc bien un vocabulaire scolastique que l'on peut identifier dans d'autres champs que celui de la philosophie, son repérage demande une lecture approfondie des textes, et sa signification, impossible à déterminer *a priori*, demande à être reconstruite.

Il faudra donc proposer une méthodologie de recherche qui permette à la fois d'initier et de diriger une étude sur la scolastique dans nos corpus (c'est-à-dire, pour des raisons pratiques, d'identifier au préalable des caractéristiques de cette philosophie), mais aussi de rendre compte de la présence de cette scolastique de façon adéquate, en évitant toute généralisation abusive. Cela signifie qu'il sera potentiellement nécessaire, dans un second temps, de redessiner cet objet de départ. Il faudra par conséquent s'intéresser en profondeur au processus de *traduction* qui s'opère à la fois d'une langue à une autre (du latin au vernaculaire⁶⁷), et d'une

⁶⁶ Voir l'étude des métaphores de l'organisme menée par Judith Schlanger, 1971, p. 26.

⁶⁷ Il faut cependant noter quelques exceptions où l'emblématique se traite en latin : on pense en particulier à certaines préfaces étendues comme celle de Nicolaus Taurellus (1595), ou

discipline à une autre (de la philosophie vers la littérature). Cette démarche emprunte à celle que Kwame Anthony Appiah (1993) a pu désigner par le terme de « thick translation », et qui consiste à rechercher une compréhension fine du contexte entourant la traduction. Pour Appiah, ce qui nous intéresse dans une traduction n'est pas, comme on pourrait le penser, le sens (*meaning*), mais plutôt l'intention qui sous-tend les énoncés. Il faut donc resituer la traduction (ici, des termes scolastiques) dans un contexte culturel et linguistique riche, autrement dit, comprendre les motivations propres à d'autres cultures et d'autres époques (ici, la première modernité).

On empruntera aussi à l'approche (d'origine anthropologique) de la « cultural translation » qu'a employée Peter Burke pour analyser les mouvements culturels durant la première modernité en Europe.⁶⁸ La « traduction culturelle » discute la traduction entre des langues dans le contexte d'une traduction entre cultures. Elle recouvre un double processus de décontextualisation et de recontextualisation, c'est-à-dire d'appropriation, puis de domestication, de quelque chose d'étranger. Elle cherche à mettre en lumière le contexte culturel qui sous-tend la traduction en identifiant les règles, normes et conventions gouvernant cette pratique, c'est-à-dire à la fois les fins (ou stratégies) et les moyens (les tactiques ou 'poétiques'). De même, ce travail cherchera à évaluer le sens profond de la traduction des termes de la scolastique latine vers les traités en vernaculaire consacrés à l'emblématique, en étudiant les modalités de ces transferts, c'est-à-dire les déplacements conceptuels mis en œuvre et les intentions qui les sous-tendent.

Ces réflexions empruntées au domaine de la philosophie du langage et de l'histoire culturelle ne doivent cependant pas induire un regard à sens unique de la scolastique vers les textes littéraires. Elles ne doivent pas occulter le fait que la scolastique emprunte aussi à la littérature, si ce n'est des concepts, du moins des exemples⁶⁹ et des manières de dire. Dans la lignée

aux œuvres de synthèse des jésuites Jacobus Pontanus (1594) et Maximilianus Sandæus (1626). Il y a aussi, on le verra, des situations intermédiaires de traités scolastiques rédigés en vernaculaire.

⁶⁸ Burke, 2006 et 2007.

⁶⁹ Conformément à la croyance que les textes des poètes révèlent des vérités scientifiques (sur un mode littéral ou allégorique), il n'est pas rare de trouver chez les scolastiques de la première modernité, qui bénéficient des apports de l'humanisme, des citations de poètes anciens et/ou modernes. Voir par exemple l'article de Wakúlenko, 2005, qui met en évidence les sources grecques et latines dans la *Dialectica* (1606) de Sebastião do Couto ; ou, plus récemment, la communication qu'Hélène Leblanc a donnée en septembre 2019 à l'occasion de la conférence *Scholasticism in Medieval and Early Modern History* (Oxford), intitulée « Coimbra style: the use of classical literary examples in late scholastic philosophy ».

des travaux de Dinah Ribard⁷⁰, de Violaine Giacomotto-Charra⁷¹ et d'Agnès Guiderdoni⁷², on ne présumera pas, comme l'a longtemps fait la recherche, de l'absence de « littérarité » de la scolastique.⁷³ On évitera donc la notion d'« influence » qui a longtemps présidé à l'étude des relations entre science et littérature.⁷⁴ Ce concept, qui implique l'existence de deux disciplines séparées et implicitement hiérarchisées, ainsi qu'un mouvement unilatéral de l'une (la philosophie, source du savoir) vers l'autre (la littérature, simple support ou moyen pour répandre ce savoir), semble peu indiqué pour étudier l'époque qui nous occupe. À la notion d'influence, il vaudra mieux préférer celle de zone d'échange ou *trading zone*, telle qu'elle a été définie par Frédérique Aït-Touati à partir des travaux de Peter Galison :

Dans cette zone, chaque discipline a ses propres enjeux, ses propres dispositifs énonciatifs. Mais chacune interagit avec l'autre selon des procédures communes, un langage partagé, des emprunts réciproques de stratégies d'accréditation et de méthodes.⁷⁵

En restant attentif à ces échanges, on peut espérer identifier des thématiques transversales, des emprunts poétiques, ou encore des stratégies d'expression partagées.

Dans cette optique, il paraît approprié d'instaurer un va-et-vient dialectique entre les deux corpus littéraire et philosophique. On partira de concepts ou d'idées qui relèvent potentiellement de la scolastique en vue d'en identifier les usages dans la théorie littéraire, pour dans un second temps réajuster ou complexifier, si nécessaire, leur définition. Cette thèse est donc aussi une tentative d'approcher la scolastique à partir de ses usages, en dehors de son champ d'application traditionnel, en évacuant ainsi la tentation d'en

⁷⁰ Ribard, 2003 et 2014.

⁷¹ Giacomotto-Charra, 2009 et 2020.

⁷² Guiderdoni, 2023 (à paraître).

⁷³ Au XVII^e siècle, l'étude des interactions entre littérature et philosophie a surtout été faite à partir de la « nouvelle science ». Plusieurs travaux ont cherché à lier l'émergence de l'esthétique classique au cartésianisme (Krantz, 1882 ; Hourticq, 1921 ; Souchon, 1980 ; Gress, 2013, p. 93-138). La dimension littéraire de l'écriture des « nouveaux philosophes » a également été très étudiée (par exemple, Spoerri, 1957 ; Nador, 1962 et Leyenberger, 1998). Sur l'intérêt de la fiction poétique dans la construction de la science, voir Hallyn, 1987 et Cavaillé, 1991.

⁷⁴ Et notamment au fameux ouvrage de Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (1967).

⁷⁵ Aït-Touati, 2014, p. 37.

déterminer une unité *a priori* à partir des questions qu'elle se pose, des réponses qu'elle leur apporte, d'une langue, d'une situation géographique, d'une institution ou d'un ordre religieux. On mettra au contraire en évidence, par la diversité de ses usages non philosophiques, sa complexité interne. Parler d'une analyse de l'emblématique « au prisme » de la scolastique n'est donc pas une simple formulation élégante, elle reflète précisément ce qu'est la scolastique à l'époque moderne pour notre objet d'étude : une lunette diffractive, plurielle, dont on cherchera à reconstruire la diversité par-delà l'apparente unité conceptuelle.

La sélection du corpus philosophique s'est dès lors avérée particulièrement épineuse. Le choix s'est porté sur des traités largement diffusés et/ou qui présentent une perspective synthétique. La recherche peut heureusement tirer parti d'un phénomène initié par l'expansion des ordres enseignants consécutive au Concile de Trente : à côté des rééditions des traités de scolastique médiévale, qui restent déterminants pour l'enseignement des universités italiennes au XVI^e siècle, se développe également la publication de manuels scolaires. Ceux-ci forment la base de l'enseignement jésuite et offrent au lecteur moderne de commodités exposés des positions alors défendues et enseignées dans les classes.⁷⁶

L'exemple le plus représentatif et le plus fameux est sans aucun doute la série de commentaires publiés par les jésuites de Coimbra. Répandus dans toute l'Europe, ils témoignent de l'épanouissement que connaît alors la scolastique dans la péninsule ibérique, et de sa diffusion. Ces volumes sont parus entre 1592 et 1606. Chacun traite un texte spécifique d'Aristote avec un appareil scolaire élaboré. Ils fournissent le texte grec d'Aristote et une nouvelle traduction latine, ainsi que des paraphrases ou commentaires (*explanationes*) et des *quaestiones* – ces dernières étant l'analyse de problèmes standards se rapportant au texte discuté. Ils ont originellement été dirigés par Pedro da Fonseca qui a publié ses propres *Institutiones dialecticae* (1^{ère} éd. Lisbonne, 1564)⁷⁷ et *Commentaria in libros Metaphysicorum Aristotelis Stagiritae* (1577-1589). Ils l'ont ensuite été par Manuel de Gois, qui a supervisé la publication du *curriculum* en entier : *Physica* (1592), *De coelo* (1593), *Meteorologica* (1593), *Parva naturalia* (1593), *Ethica* (1593), *De Generatione et corruptione* (1597), *De anima* (1598), et *Dialectica*

⁷⁶ Jacob Schmutz (2007b) indique que les cours imprimés reprennent des idées qui circulent depuis plusieurs années dans les cours dictés. Sur l'importance des manuels dans le paysage philosophique, voir Trentman, 1982.

⁷⁷ Charles Lohr (1995, p. 81) le considère comme l'un des manuels de logique les plus répandus, avec l'*Introductio in dialecticam* de Francisco de Toledo (1^{ère} éd. Rome, 1561).

(1606). En raison de leur influence, on consultera également, sur certains sujets, les traités de Francisco Suárez⁷⁸, d'Antonio Rubio et de Francisco de Toledo.

Dans les manuels du XVII^e siècle, le texte grec tend à disparaître, et l'organisation suivant les textes d'Aristote tend à laisser place à une structure organisée par sujets ou questions. Au lieu d'un commentaire, l'auteur ordonne et synthétise selon sa vision propre les auteurs pertinents. Telle est la méthode des grands manuels-sommes, notamment jésuites, qui reprennent de manière stéréotypée les grandes matières du *cursus artium* : logique, physique, métaphysique et éthique. Les manuels de Rodrigo de Arriaga et de Georges de Rhodes se distinguent par leur caractère synthétique et leur facilité d'emploi.⁷⁹ Bien plus que les textes aristotéliens ou les œuvres de scolastique médiévale, ce sont ces nouveaux manuels scolaires qui ont été les œuvres scolastiques les plus lues et les plus influentes au XVII^e siècle, et qui ont constitué le véhicule de transmission principal de la scolastique à cette époque.⁸⁰ Il faut encore mentionner qu'apparaissent, dès la première moitié du XVI^e siècle en Italie et dès la fin du XVI^e siècle en France, des manuels de scolastique en langue vulgaire. Ces traités s'inscrivent dans une stratégie de promotion de la langue nationale, mais aussi dans une volonté de diffuser la philosophie en dehors des institutions traditionnelles, en vue d'instruire le public des académies, salons mondains et cabinets savants.⁸¹

La confrontation des deux corpus, littéraire et philosophique, a permis de définir les grands thèmes et questions qui ont guidé les recherches exposées dans cette thèse. Le premier chapitre s'intéressera aux fondements du projet général de Ménestrier. L'emblème et la devise participent d'une conception du monde où l'image (conçue, on le verra, au sens le plus large, c'est-à-dire de représentation mentale, visuelle ou discursive) occupe une position archétypale. C'est sur cette base que Ménestrier construit la légitimité de l'emblématique. Nous verrons qu'il emprunte au discours scolastique contemporain, qu'il s'agisse des manuels jésuites ou des traités en français destinés à un public mondain. Sa réflexion s'appuie également

⁷⁸ Voir notamment Novák, 2014, p. 1: « virtually every schoolman of the 17th century knows and cites him, so that his influence seems omnipresent for several decades [...] ». »

⁷⁹ Rodrigo de Arriaga, *Cursus Philosophicus*, Paris, Jacques Quesnel, 1639 ; De Rhodes George, *Philosophia peripatetica, ad veram Aristotelis mentem. Libris quatuor digesta et disputata. Pharos ad theologiam scholasticam. Nunc primum in lucem prodit*, Lyon, Jean Antoine Huguetan et Guillaume Barbier, 1671.

⁸⁰ Trentman, 1982, p. 834.

⁸¹ Voir Ribard, 2003, 2007 et 2014 ; Schmutz, 2007b. Pour l'Italie, voir l'ouvrage de Sgarbi, 2014.

largement, dans ses premières formulations marquées par une perspective rhétorique, au *Cannocchiale aristotelico* d'Emanuele Tesauro.

Le second chapitre formera une étude pratique des propriétés de l'image en étudiant le cas d'une métaphore bien connue de la théorie de l'emblème et de la devise. Il s'agira de déplier le caractère multiple de la référence – notamment scolastique – derrière la permanence des termes d'*âme* et de *corps* utilisés métaphoriquement pour définir les arts emblématiques. Mettre en évidence la diversité de l'arrière-plan de ce couple conceptuel, c'est aussi montrer comment il transmet une conception complexe des rapports texte-image et signifiant-signifié, à partir de la philosophie naturelle. Ménestrier hérite sur ce point d'une longue tradition théorique qui remonte à Paolo Giovio et se poursuit ensuite chez ses commentateurs italiens (Ruscelli, Ammirato, Chiocco, Aresi), avant d'être reprise dans les ouvrages jésuites portant sur la devise (Donati, Tesauro, Le Moyne, Bouhours, Ménestrier) et sur l'emblème (Pontanus, Sandaeus, Masen). La lecture de ces auteurs montrera que l'emploi de la scolastique dans le discours théorique sur l'emblématique témoigne non seulement des spécificités de l'horizon philosophique des auteurs (qui dépendent de leur formation et du contexte dans lequel ils écrivent), mais révèle également bien souvent un certain point de vue sur les motifs figurés que les auteurs estiment convenir aux devises et emblèmes. Les conditions d'acceptabilité de la métaphore (*âme/corps*) qui sert à définir théoriquement l'emblématique sont en effet souvent liées aux discussions alors vivaces sur la recevabilité des motifs figurés qui fondent l'emblématique elle-même. Comme l'exprimait Derrida, le défini est ici impliqué dans le définissant de la définition.⁸²

Le troisième chapitre abordera une autre discipline, celle de la logique. Il cherchera à cerner ce que la définition de la devise emprunte au traitement du langage et du raisonnement par les philosophes. On comparera à nouveau le corpus italien (Ruscelli, Ammirato, Bargagli, Caburacci, Torquato Tasso, Aresi, Tesauro) avec les œuvres des jésuites français (Le Moyne, Bouhours, Ménestrier) pour cerner l'arrière-plan de la définition de l'*impresa*, lui-même tributaire et révélateur des déplacements du statut de la logique scolastique par rapport aux disciplines rhétoriques et poétiques.

Edition des textes

Pour la retranscription des textes des XVI^e et XVII^e siècles, on a respecté autant que possible la graphie d'époque. On a agi de même à l'égard de la ponctuation, sauf lorsqu'elle a un impact négatif sur la compréhension du

⁸² Derrida, 1971, p. 18.

texte. On a par ailleurs retiré les majuscules injustifiées, recouru le cas échéant aux consonnes ramistes « j » (= i consonne) et « v » (= u consonne) et résolu les abréviations et symboles (&).

Chapitre premier. De la philosophie des images aux images de la philosophie

1.1. L’Avertissement des *Recherches du blason*

1.1.1. Une synthèse sous le signe de la philosophie

Si Ménestrier occupe une place particulière dans le corpus ici étudié, c’est, on l’a dit, en raison de la synthèse tardive qu’il offre des genres de la symbolique, et qui permet de poser un regard rétrospectif sur la tradition de théorisation antérieure. Il faut également souligner la dimension hautement philosophique, méthodique et structurée de son œuvre. Les très nombreuses publications du jésuite s’inscrivent en effet, de son propre aveu, dans un projet cohérent dont l’idée a commencé à germer dans son esprit dès les années 1650. À cette époque, Ménestrier termine sa formation philosophique, enseigne les matières du cycle inférieur aux collégiens, participe à l’animation de congrégations⁸³, et entame ses études de théologie. C’est durant cette décennie d’intense activité intellectuelle, partagée entre enseignement et formation, que Ménestrier a mûri le dessein général qui a servi de guide à son entreprise de publication. Il désigne ce projet, dans plusieurs de ses œuvres, sous le nom de « philosophie des images ».⁸⁴

Le sens à attribuer à ces deux termes ainsi qu’à leur articulation équivoque pose d’emblée question. Comme le formulait Ralph Dekoninck dans un article de 2011(a), « est-il question d’une philosophie propre aux images, au sens du savoir que sécrèteraient et transmettraient les images elles-mêmes, ou s’agit-il plutôt d’un savoir sur l’image, ce qu’on désignerait aujourd’hui par le terme d’iconologie, pris dans son sens étymologique premier ? ».⁸⁵ En outre, faut-il entendre par la « philo-sophie », dans un contexte de définition des images symboliques, cette sagesse obscure, « dissimulée sous des voiles », enseignée par les sages hébreux et par les Chaldéens, cachée par les Égyptiens sous les hiéroglyphes, par les Grecs sous les fables, et par Pythagore sous ses maximes, et dans la dissimulation de laquelle les auteurs situent la naissance de l’emblématique ? Ou faut-il au contraire y lire une ambition analogue au projet méthodologique de

⁸³ Voir point 2.2.2.

⁸⁴ Voir notamment Ménestrier, 1673, « Avertissement », n. p. ; 1681b, « Préface », n. p. ; 1684a, p. 7 ; 1684b, « Préface », p. 8 ; ainsi que les titres des deux tomes de sa *Philosophie des images*, qui sont en réalité dédiés aux devises (Paris, 1682-1683), et celui de sa *Philosophie des images énigmatiques* (Lyon, 1694).

⁸⁵ Dekoninck, 2011a, p. 289.

Descartes, dans lequel tout peut être défini et donc tout doit être défini, avec clarté et distinction ?⁸⁶

L'étude du passage (« Avertissement ») qui introduit les *Recherches du blason. Seconde partie. De l'usage des armoiries* (1673) permettra d'ébaucher des réponses à ces questions. C'est dans ce traité que Ménestrier entreprend d'exposer méthodiquement les motivations et la structure de son vaste projet de publication. Le premier chapitre de cette thèse cherchera moins à exposer une nouvelle fois sa typologie, qui a déjà fait l'objet de plusieurs études⁸⁷, qu'à montrer ce qu'elle emprunte à la scolastique moderne. La philosophie permet en effet de motiver la création des images symboliques, images spirituelles qui, outre les yeux, s'adressent à l'esprit, pour deux raisons principales exposées dans l'avertissement de l'ouvrage. D'une part, l'usage des genres de la symbolique trouve sa justification, comme l'ont déjà signalé Jean-François Groulier, Judi Loach et Ralph Dekoninck, dans le fait que les scolastiques appréhendent le processus mental d'acquisition de la connaissance sur le mode de la représentation. D'autre part, le discours figuré fait partie des moyens matériels dont dispose le philosophe pour exprimer ses idées les plus abstraites – ce que Ménestrier démontre lui-même en recourant, pour son explication, à un réseau de métaphores philosophiques déjà partiellement constitué.

Après cette tentative d'expliquer la démarche de Ménestrier dans son « Avertissement », on cherchera à en démêler le processus d'élaboration. Si le premier *Art des emblèmes* témoigne d'une conception de la symbolique empreinte de spiritualité jésuite, la mise en système des arts et des facultés mentales trouve plus nettement son origine dans la thèse rédigée par Ménestrier pour ses élèves en 1663⁸⁸, thèse qui emprunte largement au *Cannocchiale aristotelico* d'Emanuele Tesauro (1592-1675). On étudiera enfin comment cette attention pour les facultés de l'âme perdure dans les œuvres ultérieures de Ménestrier, tout en subissant de nouveaux déplacements qui révèlent un intérêt plus marqué pour la poésie et l'imagination.

⁸⁶ Voir Blumenberg, 2006, p. 7-8

⁸⁷ Groulier, 1988b ; Spica, 1996, p. 293-304 ; Loach, 1987, p. 318-319 ; 1999b, p. 169-170 et 2002a, p. 36-40 ; Vuilleumier, 2000, p. 297-300 ; Dekoninck, 2011a.

⁸⁸ *Novae et veteris eloquentiae placita. Ex antiquis recentioribusque Rhetoribus deprompta. Et nova methodo unum in corpus digesta*, [Lyon?], s. e., 1663. Judi Loach a organisé une conférence en mai 2019 à Lyon au sujet de cette œuvre. Une traduction française accompagnée d'un commentaire critique devrait paraître sous peu. Je n'ai cependant pas pu consulter les épreuves.

Malgré son titre anodin, renvoyant à sur un sujet *a priori* éloigné des questions qui touchent emblèmes et devises, les *Recherches du blason* cachent en réalité la synthèse du dessein éditorial de Ménestrier. Dans cette œuvre charnière, le jésuite indique d'abord son intention d'expliquer les motifs qui l'ont porté à rédiger un traité des armoiries, alors qu'il se consacre depuis quelques années à des « travaux plus sérieux ». Un rapide coup d'œil à sa bibliographie signale pourtant qu'il n'a jamais cessé de publier sur le sujet des blasons : il a fait paraître en 1672 un *Abbrégé méthodique des principes héraldiques, ou du véritable art du blason* et, en 1671, *Le véritable art du blason et la pratique des armoiries depuis leur institution*, ainsi que *Le véritable art du blason et l'origine des armoiries*.⁸⁹ Un bref examen des premières pages de ces traités montre que la rupture n'est en réalité pas thématique, comme pouvait le laisser entendre Ménestrier, mais géographique : ces trois œuvres ont été publiées à Lyon chez Benoist Coral, alors que les *Recherches du blason* sont publiées à Lyon mais également à Paris, chez Étienne Michallet, de même que *Le véritable art du blason* qu'elles complètent.⁹⁰ Ces deux ouvrages signent le début de l'aventure éditoriale parisienne de Ménestrier, après son déménagement dans la capitale à partir de 1670. L'introduction de cet ouvrage a donc pour fonction de conquérir un nouveau public, que Ménestrier se donne pour tâche de familiariser avec l'existence de ses œuvres antérieures, comme le confirment les nombreuses mentions de ses traités déjà imprimés.

Bien qu'il admette que ses ouvrages sur la symbolique ont été entrepris « en un temps où [s]es emplois et [s]es occupations s'accommodoient entièrement à cette sorte d'étude », il ne s'agit plus désormais, dit-il, que d'un « delassement honneste ». Ménestrier a en effet été nommé *concionator*⁹¹, c'est-à-dire prédicateur, dès la fin de l'année 1671 à la Maison professe de Paris. Son installation dans la capitale est l'occasion pour le jésuite de faire le point sur les tenants et aboutissants de son projet de publication. On le verra, la cohérence du dessein de Ménestrier se construit notamment grâce à une compréhension très large de la notion d'« image ». Dans un traité paru quatre ans auparavant à Lyon, le *Traité des tournois*,

⁸⁹ Sur le contexte éditorial de ces œuvres aux titres volontairement répétitifs, voir Van Damme, 1995. Sur la stratégie éditoriale plus générale des jésuites et sa mise en place au sein du collège de la Trinité de Lyon, voir Van Damme, 2001 et 2005.

⁹⁰ Ménestrier fait paraître la même année chez Etienne Michallet *Le véritable art du blason, ou l'usage des armoiries*.

⁹¹ Voir les registres de l'*Archivum Romanum Societatis Iesu* (Rome) : *Provincia Franciae*, 23 (1640-1681), « Catalogus personarum et officiorum provinciae franciae anno 1671 ex eunte. Domus professa Parisiensis », fol. 277r°.

joustes, carrousels et autres spectacles publics (1669a), Ménestrier indique que l'image recouvre non seulement la peinture et les hiéroglyphes (peintures muettes), mais aussi la littérature et les spectacles : il mentionne la poésie (image parlante), ainsi que les ballets et les carrousels (images agissantes).⁹²

Cette approche large de l'image est étendue, dans son « Avertissement », aux représentations mentales par lesquelles l'esprit opère :

il y a plus de quinze ans qu'ayant fait réflexion que notre esprit n'agit que par images en la plupart de ses opérations, et qu'il a sçu trouver des signes et des figures sensibles pour nous exprimer sa pensée et ses desseins les plus cachés d'une manière ingénieuse, je résolu, pour satisfaire mon inclination et pour attacher mes études à quelque chose d'agréable et de réglé, d'entreprendre de pénétrer dans la philosophie des images et d'en rechercher les principes.⁹³

Dans ce passage, Ménestrier soumet virtuellement tout son projet de définition des images, non pas à des exigences didactiques ou mondaines, mais plus fondamentalement à un donné philosophique et, pourrait-on dire, « psychologique », qu'il articule d'emblée à des questions de sémiotique. L'unité de son projet s'est construite autour du fait que les opérations de l'esprit se font par images, et que l'esprit dispose de signes pour exprimer ses pensées. La réflexion iconologique de Ménestrier apparaît ainsi guidée par un principe philosophique, devenu un véritable *credo* de la scolastique jésuite⁹⁴ : « l'homme ne pense jamais sans représentation » (ou, selon les traductions, *sans images*).⁹⁵

Cette phrase trouve son origine chez Aristote.⁹⁶ Elle sera citée par Thomas d'Aquin⁹⁷ et, à sa suite, par les scolastiques modernes dans leurs

⁹² Ménestrier, 1669a, p. 14-15.

⁹³ Ménestrier, 1673, « Avertissement », n. p.

⁹⁴ Voir à ce sujet les travaux de Judi Loach, 1987, p. 318 ; 1999b, p. 169-170 ; 2002a, p. 38-40 et 2013, p. 125-126 ; Dekoninck, 2011a, p. 202.

⁹⁵ Aristote, *De l'âme*, III, 7, 431a 16-17. Trad. Bodéüs, 2018, p. 235.

⁹⁶ Aristote l'affirme à plusieurs reprises, dans le *De l'âme* (I, 1, 403a 8-10 ; III, 7, 431a 16-17 ; III, 8, 432a 8-9), mais également dans le *De Memoria* (1, 449b 30-450a 5).

⁹⁷ Voir notamment *Somme théologique*, Ia, q. 88, art. 1, resp. : « Mais, selon la doctrine d'Aristote, plus conforme à notre expérience, notre intellect possède dans son état actuel un rapport naturel avec les natures des réalités matérielles ; aussi ne connaît-il rien sans avoir recours aux images (*phantasmata*) comme nos exposés l'ont montré. Quant aux substances immatérielles qui ne tombent pas premièrement et directement sous le sens et l'imagination, selon la connaissance expérimentale que nous avons, il est évident que l'intellect ne peut les atteindre ». Trad. Roguet, 1984, t. 1, p. 763.

traités consacrés au *De anima*.⁹⁸ Les images désignent dans le contexte de cette phrase les *phantasmata*, c'est-à-dire les images que forme l'imagination à partir des perceptions matérielles des sens, pour ensuite les transmettre à l'intellect. Ménestrier semble cependant employer le terme d'« image » de manière plus générale, pour décrire l'ensemble des opérations de l'esprit. La polysémie du terme français « image » permet en effet de traduire des réalités à la fois mentales et matérielles qui étaient bien distinctes chez les Anciens (en grec *eikon*, *eidolon*, *morphè*, *skhèma*, *typos* ; en latin *imago*, *species*, *simulacrum*, *forma*, *figura*⁹⁹). Toutes ont en effet en commun d'être considérées comme des représentations des choses.

Les scolastiques conçoivent le processus cognitif comme une dématérialisation progressive des données reçues par les sens. Cette théorie trouve son origine dans la thèse d'Aristote selon laquelle l'esprit est capable de saisir les formes détachées de la matière. Les disciples médiévaux et modernes du Stagirite ont interprété cette conception dans le sens d'une théorie de l'abstraction reposant sur des formes représentationnelles appelées *species*.¹⁰⁰ Les premières images matérielles que les objets du monde émettent autour d'eux et qui atteignent nos organes sensoriels sont désignées en latin par la notion de *species in medio* ou *species intentionales*.¹⁰¹ Leur rapport avec les choses est généralement défini comme un rapport de ressemblance formelle (*similitudo*).¹⁰² Ces espèces transitent, sous le nom d'espèces 'sensibles', par nos sens externes puis internes. Le terme du processus consiste en la production du *verbum mentis* ou du *conceptus*, c'est-à-dire une représentation par laquelle l'intellect connaît l'essence (*quidditas*) d'un objet.

⁹⁸ Voir par exemple Toledo, 1575, lib. III, cap. V, q. XVI, tex. XIX, fol. 155 v° : « [...] apprehensio non est sine phantasmate. » ; lib. III, cap. XII, q. XXIII, tex. LXI, fol. 182v° : « Intellectus in corpore non intelligit sine phantasmate, quod est sensus ipsius ». Voir aussi *Collegium conimbricense*, 2002, lib. III, cap. VII, p. 305 : « ipsa anima sine phantasmate nunquam intelligit ». Ou encore Rubio, 1613, « Prooemium », q. 1, p. 5 : « [Aristoteles] docuit universaliter intellectum nostrum in corpore existentem, nihil intelligere sine phantasmate ».

⁹⁹ Wunenburger, 1997, p. 4-5. Voir aussi, au sujet des images mentales dans la scolastique moderne, l'article de Schmutz, 2007a.

¹⁰⁰ Voir notamment Spruit, 1994, vol. 1, p. 1-27 ; Simmons, 1999, p. 527-530.

¹⁰¹ Ce modèle permet en particulier d'expliquer la vision et l'absence de contact direct avec l'objet dans la perception. Voir la notice « espèce » de l'anthologie du projet Schol'Art, à paraître.

¹⁰² Voir aussi De Rhodes, 1671, lib. II, tract. V, disp. XVII, q. 1, sectio 2, p. 451 ; Rubio, 1620, lib. II, cap. VI, « Tractatus de obiectis sensibilibus, et modo, quo immutant sensus per species intentionales, ac de natura earundem specierum », q. 3, p. 322-323.

La faculté qui transforme les *phantasmata* ou espèces sensibles en *species intelligibiles* appréhendables par l'âme rationnelle est l'intellect agent (*intellectus agens*). Celui-ci actualise les éléments intelligibles qui sont contenus en puissance dans les phantasmes.¹⁰³ Peut-être est-ce à la lumière de cette dernière faculté qu'il faut comprendre la formule de Ménestrier, selon laquelle « notre esprit n'*agit* que par images ». Le verbe serait un calque du latin *ago*, étymologiquement lié au terme *actus*, fondamental pour comprendre le processus de connaissance qui vise à rendre les *species* « intelligibles en acte ».¹⁰⁴ Par une réduction sémantique liée à la traduction française des concepts philosophiques, c'est donc l'ensemble des opérations de l'âme, des puissances matérielles aux puissances intellectuelles, qui se fait au moyen des images.

La reprise de la formule aristotélicienne constitue en outre un positionnement clair visant à réaffirmer la place de l'image dans le processus cognitif, dans un contexte où s'élève la critique cartésienne des espèces intentionnelles, ou espèces sensibles. Ménestrier connaissait le texte de la *Dioptrique* (I)¹⁰⁵ qui tourne en ridicule les « images voltigeantes par l'air »¹⁰⁶. Selon Descartes, les objets matériels causent des mouvements dans les organes sensoriels externes du corps, qui sont transmis via les nerfs jusqu'au cerveau. L'âme interprète ensuite ces mouvements sur le cerveau comme se référant aux objets et à leurs qualités. Dans cette explication mécanique, il n'est pas nécessaire de recourir aux *species*. Ménestrier connaissait également

¹⁰³ Spruit, 1994, vol. 1, p. 1.

¹⁰⁴ Voir par ex. Bouju, 1614, t. 1, « De la physique », lib. 17, chap. 4, p. 744. Il confirme également l'emploi large du terme « image » en français, notamment pour désigner le terme de la connaissance : « La science n'est rien que l'*image* des choses selon leurs natures et propriétés, qui est gravée en nostre ame avec les autres conditions requises : car quand Aristote escrit que la science est les choses mesmes, et que l'ame devient toutes choses en certaine manière, cela s'entend par la connoissance et representation qu'elle a de toutes les choses en elle » (t. 1, « Esclaircissement de plusieurs poincts contenant les sciences, qui n'ont pas esté vuidez és livres precedents », chap. 1, p. 1008-1009 – je souligne). Voir aussi Cureau de la Chambre, 1665, p. 27-28 : « la connoissance est donc une production d'images, on ne peut connoistre qu'en les produisant ; et toutes les fois que l'on pense ou qu'on se souvient des choses que l'on a connuës, il faut qu'autant de fois on en fasse de nouvelles images : parce que penser et se souvenir c'est connoistre, et on ne peut connoistre sans *agir*, c'est à dire sans former des images ». Je souligne. Il précise ailleurs que la faculté qui connaît en produisant des images est l'entendement.

¹⁰⁵ Ménestrier le recommande dans ses cours dictés en tant que « philosophie de conversation ». Voir *Recueil de traités*, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, fol. 116v°.

¹⁰⁶ Descartes, 2009, p. 151.

la *Logique* de Port-Royal¹⁰⁷, dont les auteurs estiment que notre esprit conçoit « sans aucune de ces images » qui « entrent par les sens dans nostre cerveau ». ¹⁰⁸

C'est donc sur une base résolument scolastique que Ménestrier développe son projet d'ordonner toutes les images artificielles à ce donné « naturel » qu'est le fonctionnement de l'esprit, qui produit à sa manière, lui aussi, une grande diversité de représentations. Les images sont à la fois la source, le moyen et le terme de toute connaissance. Ménestrier n'est pas le premier à avoir vu dans ce fondement matériel de la connaissance, allié à une conception iconique des processus mentaux, une voie possible pour soutenir la symbolique. On décèle des motivations similaires dans l'ouvrage fameux de Cesare Ripa (1555-1622), l'*Iconologia*. Paru pour la première fois à Rome en 1593, sans illustrations¹⁰⁹, ce recueil de personnifications allégoriques était destiné, selon son sous-titre, à « servir aux poètes, peintres et sculpteurs, pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines ». Les sujets traités sont en réalité bien plus vastes : on y trouve notamment des matières philosophiques, géographiques, poétiques ou théologiques. Parmi les sources qu'elle mentionne, l'*Iconologia* atteste la proximité de Ripa avec les deux grands acteurs de propagation de la scolastique que sont les jésuites et les professeurs d'université.¹¹⁰

¹⁰⁷ Voir Loach, 2002b, p. 275-276, n. 95. Dans son cours manuscrit de l'année 1663-1664 (ms. 2074), destiné à une congrégation mariale d'artisans lyonnais, Ménestrier déclare : « Il sera bon de voir sur ce point la grammere resonée et toutes les méthodes du port royal nouvellement imprimé où l'on peut s'intruire du caractere de chaque langue, de leurs principes et de leurs progrès ». (fol. 7 v°) Il recommande en logique « la nouvelle logique françoise » (fol. 19 r°), que Judi Loach estime probablement faire référence à *La Logique ou l'Art de penser* d'Arnauld et Nicole.

¹⁰⁸ Arnauld et Nicole, 1970, chap. 1, p. 65.

¹⁰⁹ La première édition de l'*Iconologie* contenait cent sujets (Rome, 1593). La deuxième édition (Milan, 1602) était tout aussi modeste. La troisième édition (Rome, 1603) a été étendue à quatre cent sujets, parmi lesquels un grand nombre était pour la première fois illustré par des gravures sur bois.

¹¹⁰ La description de la *Matematica* dans l'édition *princeps* est particulièrement explicite. Les références citées dans l'explication de l'allégorie sont deux jésuites du *Collegio Romano* contemporains de Ripa, les P. Cristoforo Clavio (1538-1612) et Luca Valerio (1553-1618), ainsi que deux de leurs proches avec qui ils entretenaient un rapport étroit et documenté : Giovanni Paolo Vernalione (c. 1525-fin du XVI^e siècle), auteur d'un commentaire aux *Éléments* d'Euclide, et Federico Mezio (1551-1612), correcteur à la Bibliothèque vaticane. Outre l'ingénieur Camillo Agrippa (1516- c. 1598), Ripa mentionne deux figures de l'enseignement supérieur : Giovan Battista Raimondi (c. 1536-1614), orientaliste auteur de l'édition arabe des *Éléments* d'Euclide (Rome, 1594) et professeur de mathématiques à la

Le recueil d'allégories, à la manière de la philosophie des images, expose sa propre pertinence lorsqu'il traite de la connaissance en général. L'allégorie de l'« acte de connaître » (*cognitione*) expose métaphoriquement la nécessité des sens (en particulier la vue) pour l'acquisition intellectuelle de toute connaissance. Elle est incarnée par une femme assise, tenant une torche dans la main gauche, en train de lire un livre (fig. 1).



Figure 1. Giuseppe Cesari (graveur), Cesare Ripa, « *Cognitione* », *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione*, Rome, Lepido Facio, 1603, p. 71 (Getty Research Institute).

L'explication de Ripa repose sur un motif scolastique :

La torche allumée signifie que, comme nos yeux corporels ont besoin de lumière pour voir, de même notre œil interne, qui est l'intellect, a besoin de l'instrument extrinsèque des sens, et particulièrement de celui de la vue, pour recevoir la connaissance des espèces intelligibles, ce qui est démontré par la lumière de la torche, car comme le dit Aristote : *Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu*, ce que montre encore le livre ouvert, parce que la

Sapienza entre 1573 et 1576, et Cesare Rovida (1549-1592), professeur de médecine et philosophe de l'université de Pavie. Voir Fara, 2013, p. 67-69.

connaissance des choses se fait en nous soit en le voyant, soit en l'entendant lire.¹¹¹

La doctrine aristotélicienne est explicitement évoquée pour soutenir la thèse que toute connaissance provient des sens.¹¹² Elle passe par le filtre de la réception latine d'Aristote¹¹³ et par l'apport scolastique, visible dans la mention des espèces intelligibles.¹¹⁴ L'évocation de ces éléments de la théorie de la connaissance est particulièrement apte à soutenir la pertinence d'un usage des images symboliques, qui combinent la matérialité visuelle à une signification abstraite. Ces images exigent de dépasser la perception sensible immédiate et demandent l'application de l'intellect pour être comprises. Elles suscitent dès lors un processus analogue à celui de l'acte de connaître.

Après avoir signalé à son tour le principe du fonctionnement interne de l'esprit (qu'il n'investigue pas encore en détail à ce stade), Ménestrier passe aux images (matérielles) dont l'esprit dispose pour exprimer ses pensées. C'est à ces images que Ménestrier a, dit-il, consacré plusieurs ouvrages, portant d'abord sur les genres de la symbolique (armoiries, devises, emblèmes, médailles et hiéroglyphes) puis sur les « spectacles sçavans ». C'est à ce moment que serait né son projet de produire un « corps », corpus organisé d'ouvrages donnant les règles de toutes ces « images spirituelles » qui, après avoir touché les yeux, nourrissent également l'esprit.

Son plan général est quadruple : « 1. La philosophie des images. 2. Les images des yeux et de l'esprit. 3. Les images qui sont propres de l'imagination. 4. Les images symboliques déjà fixées et liées à certaines règles ». Le contenu de ces catégories est le suivant :

¹¹¹ Ripa, 1603, p. 70 : « La torcia accesa, significa, che come à i nostri occhi corporali, fà bisogno della luce per vedere, così all'occhio nostro interno, che è l'intelletto per ricevere la cognitione delle spetie intelligibili, fà mestiero dell'istrumento estrinseco de'sensi, e particolarmente di quello del vedere, che dimostrarsi col lume della torcia, perciòche come dice Aristotele : *Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu*, ciò mostrando ancora il libro aperto, perche ò per vederlo, ò per udirlo leggere si fà in noi la cognition delle cose. »

¹¹² Voir l'interprétation de Chardin (2009, p. 401), qui ne mentionne cependant pas l'apport scolastique.

¹¹³ Cranefield (1970, p. 79) identifie pour la première fois la sentence *Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu* dans l'œuvre souvent réimprimée du pseudo-Bede, *Sententiae philosophicae ex Aristotele collectae* (VIII^e siècle). Il n'y a cependant pas de passage chez Aristote que cette phrase traduirait à la lettre. L'idée peut cependant être trouvée dans le *De sensu et sensibile*, VI, 445b 16-17, ou dans le *De anima*, II, 132a 7-8.

¹¹⁴ Voir à ce sujet l'introduction de Spruit, 1994, vol. 1, p. 1 et ss.

Je rangeois sous les premières toutes les opérations des sens, du jugement, de la mémoire, de l'esprit, de la volonté, des passions et des idées, qui naturellement sont d'elles-mêmes des images et des expressions des choses. Je mettois entre les secondes les décorations de l'église pour les festes extraordinaires, les peintures des galeries, des lieux publics, et des palais. Les spectacles, les tragédies, les comédies, les ballets, les réceptions des princes, les machines, les carrousels, et autres pareilles choses. Je raportoïs aux troisièmes les figures et les tours ingénieux de l'art de persuader, et les fictions poétiques qui sont des artifices ingénieux de l'imagination. Enfin, je faisois les quatrièmes des énigmes, emblemes, devises, chiffres, blasons, hieroglyphiques et autres semblables choses.¹¹⁵

Ces quatre parties sont résumées de la manière suivante. La première « est absolument philosophique ». La seconde est « un traité de la peinture et des décorations de églises pour les festes ». La troisième est « une rhétorique accommodée au génie de notre langue et de notre nation, avec un traité du panegirique ». La dernière sera composée de divers traités sur les formes symboliques qui sont au nombre de dix : énigmes, hiéroglyphes, devises, blasons, emblèmes, symboles, revers de médailles, iconologie, lettres chiffrées et rébus. On a donc successivement une philosophie des images mentales, une théorie sur les images performées qui inclut la peinture, une théorie des images discursives de la poétique et de la rhétorique, et enfin un exposé des genres de la symbolique.

Ces quatre catégories, toujours chapeautées par la notion d'« image », ne sont cependant pas mises sur le même plan : de la première découlent les trois autres. La métonymie qu'effectue Ménestrier en nommant son projet par le nom de sa première partie témoigne du rôle archétypal de l'image mentale, mère de toutes les autres.¹¹⁶ Les premières pages de l'« Avertissement » donnent donc un premier éclairage de ce que serait une « philosophie des images ». Il s'agit d'abord d'une philosophie « sur » les images : Ménestrier entreprend de déterminer les principes des images mentales et des images matérielles, ces dernières recouvrant les images discursives et les images plastiques. Ces images mentales et matérielles entretiennent un lien génétique, puisque les dernières sont l'expression sensible des premières.

Selon Ménestrier, la philosophie se fait de plus « par » les images, puisque l'esprit n'opère rien sans elles. S'il entend manifestement par là le

¹¹⁵ Ménestrier, 1673, « Avertissement », n. p.

¹¹⁶ Tel était le statut de l'*argutia archetipa* d'Emanuele Tesauro. On en reparlera plus bas, au point 3.2.2.1.

cortège des *species* qui transite des sens à l'intellect, la suite du traité montre que la philosophie se fait également, d'un point de vue matériel, par des images *figurées*, discursive ou visuelles. Celles-ci constituent en effet l'un des moyens pour transmettre un contenu scientifique. Ces images du discours philosophique poursuivent au XVII^e siècle une visée rhétorique, mais elles constituent aussi, parfois, une véritable nécessité. La suite du traité en donne un bel exemple : alors que Ménestrier cherche à expliquer la formation des images intérieures, sa description se présente d'une manière entièrement métaphorique.

1.1.2. Les arts des facultés

La première partie de la philosophie des images consiste, comme l'a annoncé Ménestrier, en une description des images qui interviennent dans les opérations des facultés mentales. Pour les décrire, Ménestrier tisse un parallèle entre les arts plastique et la pensée. Il liste six facultés de l'homme « qui travaillent en images », par analogie avec les six sortes d'images sensibles que l'on trouve « dans la nature » :

Comme il y a dans la nature six sortes d'images sensibles.

- 1 – Celles que réfléchissent les corps polis, comme le marbre, les miroirs, la glace, et les eaux quand elles sont pures et tranquilles.
2. – Celles qui se gravent sur le cuivre et sur le bois pour être imprimées.
3. – Celles qui se peignent avec le charbon et les couleurs.
4. – Celles qui s'impriment et se tirent des images gravées.
5. – Celles qui se taillent avec le ciseau et le marteau sur le bois et sur le marbre.
6. – Et celles qui se jettent dans les moules et dans les moyeux.

Il y a aussi six facultez de l'homme qui travaillent en images.

- 1 – Les yeux reçoivent celles de tous les objets qui se présentent à eux comme les miroirs et les corps polis : aussi sont-ils les miroirs de l'âme.
2. – L'imagination grave des images dans l'ame et sur le corps.
3. – La memoire les imprime et les arrange.
4. – Le jugement les moule en les comparant les unes avec les autres pour les rectifier.
5. – L'entendement peint et taille, puis qu'il unit les choses pour en tirer des consequences, et les separe par analyse pour les connoistre.
6. – La volonté toute aveugle qu'elle est a ses inclinations, ses habitudes et ses affections qui sont à leur maniere des images semblables à ces talismans dont les magiciens se servent pour faire des choses extraordinaires. Les images de l'amour, de la haine, de la crainte, de l'esperance et des autres passions dont les esprits animaux se peignent et se figurent ne sont pas la

moindre partie de ce traité, dont ce n'est là que le plan de la première partie.¹¹⁷

Ce passage commence par lister six types d'images naturelles, au sens d'images sensibles, c'est-à-dire qui s'offrent aux sens : reflet spéculaire, gravure, peinture, impression, sculpture et moulage. Celles-ci servent ensuite de modèle pour comprendre le fonctionnement des facultés de l'âme humaine – bien que, comme l'a remarqué Ralph Dekoninck¹¹⁸, les deux exposés ne se répondent pas parfaitement. Les organes et facultés décrits par Ménestrier constituent les moyens par lesquels les êtres humains connaissent et raisonnent : un sens externe (les yeux), un sens interne (l'imagination), ainsi que trois facultés rationnelles (l'entendement, qui traduit *intellectus* en français¹¹⁹, la mémoire et la volonté).¹²⁰

La mémoire possède dans ce schéma un statut un peu particulier. Comme le montre par exemple le manuel de Georges de Rhodes, la mémoire est souvent considérée comme une puissance double, qui conserve non seulement les espèces sensibles telles qu'elles se trouvent dans l'imagination, mais aussi les espèces immatérielles des choses intelligées par l'intellect.¹²¹ Ménestrier ne précise pas le statut sensitif ou intellectuel de la mémoire. Cette question n'est probablement pas essentielle pour lui : son ambition est moins de correspondre rigoureusement à un schéma philosophique que de mettre en lumière l'activité rétentrice de la mémoire et le fait qu'elle puisse, comme on le montrera, fonder une analogie avec l'art de l'imprimeur.

La présence du jugement dans l'énumération de Ménestrier est un peu surprenante. Selon les scolastiques, il ne s'agit pas d'une faculté à part entière, mais de la seconde opération de l'intellect, préalable à la formation des syllogismes. Peut-être a-t-il trouvé place parmi les facultés en raison de son rôle préalable à toute action de la volonté, puisque c'est le jugement de

¹¹⁷ Ménestrier, 1673, « Avertissement », n. p.

¹¹⁸ Dekoninck, 2011a, p. 206.

¹¹⁹ Voir par exemple Théophraste Bouju, qui dédie un chapitre de sa *Physique* à traiter « de l'entendement agent et de l'entendement passif ou possible » (Bouju, 1614, t. 1, « De la physique », lib. 17, chap. 4, p. 744).

¹²⁰ Pour un bon résumé de la structure de l'âme, voir Park, 1988.

¹²¹ De Rhodes, 1671, « Philosophia naturalis, sive physica », lib. 2, tract. 5, disp. 18, q. 2, sect. 5, p. 516 : « Duplex autem est in homine memoria, una sensitiva, altera intellectiva : prima conservat species rerum sensu interno cognitarum, et est improprie memoria, ut dixi, quia cognoscit quidem res cognitae prius, sed non cognoscit res ut cognitae, quia non cognoscit suos actus. Altera conservat species immateriales rerum intellectarum ». Au sujet de la structure de l'âme, voir aussi l'article de synthèse de Park, 1988.

l'intellect qui est chargé d'identifier parmi deux choses la meilleure.¹²² Ou peut-être faut-il identifier ici une réminiscence de la rhétorique, qui place le *iudicium* entre l'*ingenium* et la *memoria*. On peut enfin postuler une influence cartésienne. Descartes a en effet placé le jugement au centre de sa théorie de la vérité, en étroite interaction avec la volonté.¹²³ Un jugement vrai ne se produit que lorsque la volonté donne son assentiment à des idées claires et distinctes. Signe potentiel de cette emphase nouvelle sur le rôle du jugement dans l'acquisition de la science, Antoine Furetière (1619-1688), dans son *Dictionnaire universel*, fait du jugement une « puissance de l'ame » à part entière, « qui connoist, qui discerne le bon d'avec le mauvais, le vray d'avec le faux ».¹²⁴ Il donne ainsi au jugement un statut de faculté qu'il n'avait pas chez les scolastiques.¹²⁵

En réduisant la mécanique des sens internes à un seul sens, l'imagination, Ménestrier montre en outre une tendance au réductionnisme qu'on trouve fréquemment dans la scolastique moderne.¹²⁶ Elle contraste en effet avec la doctrine médiévale élaborée par Avicenne (980-1037), qui comptait cinq sens internes. Les jésuites de Coimbra la décrivent en ces termes : le sens commun (*sensus communis*) perçoit et distingue les objets des sens externes ; l'imagination (*vis imaginatrix*) conserve les images des sens et se rappelle les choses sensibles lorsqu'elles sont absentes ; l'estimative (*aestimativa*, ou *cogitativa* chez l'homme) perçoit par exemple la haine et l'amitié dans les objets non sensibles. La fantaisie (*phantasia*) conjoint les espèces entre elles : les sensibles avec les sensibles, comme elle feint de l'or et d'une montagne une montagne d'or ; les non sensibles avec les sensibles, comme elle perçoit simultanément le chaud et l'utile ; ou les non sensibles avec les non sensibles, comme l'agneau appréhende sa mère comme chère et amie. Enfin, la mémoire (*memoria*) conserve ce que perçoit la fantaisie.¹²⁷ Les jésuites de Coimbra réduisent les sens internes à trois, le sens commun, l'imagination (*phantasia*) et la mémoire, en fusionnant l'imagination et la faculté cogitative.¹²⁸ Francisco Suárez, comme Ménestrier, ne conservera que

¹²² Voir Murray, 1996.

¹²³ Descartes s'est appliqué à montrer que nous nous trompons lorsque la volonté s'étend au-delà de l'intellect et donne son assentiment à des idées obscures et confuses. Voir Perler, 2004.

¹²⁴ Furetière, 1690, t. 2, « Jugement », p. 395. Je souligne.

¹²⁵ Notons que « faculté » et « puissance » sont souvent employés comme des synonymes dans les traités de philosophie en français.

¹²⁶ Voir Loach, 1999b ; Tropia, 2020a.

¹²⁷ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. III, cap. III, q. I, art. I, p. 256.

¹²⁸ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. III, cap. III, q. I, art. I, p. 258.

l'imagination¹²⁹, ainsi que le feront plus tard Léonard de Marandé (1642), Honoré Fabri (1666) et Georges de Rhodes (1671) : ils regroupent sous un même vocable sens commun, fantaisie, estimative et mémoire.¹³⁰

La philosophie des images de Ménestrier s'appuie donc sur une conception de l'âme attestée chez les scolastiques modernes. Mais les emprunts ne s'arrêtent pas au nom et au nombre des facultés. Les analogies que Ménestrier tisse avec les arts plastiques s'inscrivent de même dans la tradition philosophique. Elles ont été encouragées par la conception scolastique, médiévale et moderne, de la représentation mentale comme reposant sur une ressemblance formelle avec la chose, que Ménestrier rappelle dès le premier paragraphe de son avertissement.¹³¹ Cette conception iconique des opérations de l'âme a donné lieu à des analogies variées, qui précisent le mode d'entrée et de conservation de ces images dans l'esprit.

Les métaphores tirées du domaine des arts en vue de décrire la cognition sont bien attestées dans les textes philosophiques à la période moderne. Le but de l'exposé qui suit sera de montrer comment la démarche de Ménestrier ne relève pas, ou pas seulement, d'une démarche poétique personnelle et singulière, mais s'inscrit au contraire pleinement dans le système d'images de la philosophie scolastique enseignée à son époque. La permanence et la vitalité de ces métaphores invite à ne pas les considérer exclusivement sous l'angle des ornements du discours, des outils pédagogiques, des figures rhétoriques ou poétiques qui pourraient être ramenées à une présentation théorique et conceptuelle. La résistance du discours poétique au sein du discours philosophique tend à indiquer que ces métaphores ne doivent pas être réduites à la théorie substitutive et ornementale que les rhéteurs latins ont tirée un peu rapidement des traités d'Aristote, et qui suppose que le terme métaphorique prend la place d'un mot ordinaire sans apporter la moindre information supplémentaire.¹³² On

¹²⁹ Sur la théorie jésuite des sens internes, voir Heider, 2016 ; Tropia, 2020a. Sur la « psychologie » à la première modernité, voir entre autres Park, 1988 ; Bergamo, 1994 ; Perler, 2009 ; Vidal, 2020.

¹³⁰ Voir la notice « imagination » de l'anthologie du projet Schol'Art, à paraître.

¹³¹ Cette conception de la cognition a pu être représentée en images. Susanna Berger a étudié des comptes rendus visuels de la psychologie scolastique dans son ouvrage consacré aux images allégoriques destinées à l'enseignement de la philosophie (2017, p. 180 et ss.).

¹³² Voir Ricœur, 1975, p. 65-66 et Gardes Tamine, 2011, p. 62. Pour Cicéron, la métaphore est « le transfert d'un mot pris d'une autre notion, par l'intermédiaire de la ressemblance, à cause de l'agrément qu'on y trouve ou du manque d'expression » (*L'orateur*, XXVII, 92, trad. Albert Yon, 1964, p. 32). Pour Quintilien, « avec la métaphore, on transporte donc un nom ou un verbe d'un endroit où il est employé avec son sens propre dans un autre où manque

postulera que les métaphores de Ménestrier relèvent au contraire de ce que le philosophe allemand Hans Blumenberg (2005) a défini comme des « métaphores absolues ».

Hans Blumenberg s'est appliqué à mettre en évidence une alternative à une étude des concepts de la philosophie dans laquelle les métaphores ne seraient considérées que comme des résidus, des vestiges dans le cheminement qui va du *mythos* au *logos*. Blumenberg interroge les limites du point de vue répandu selon lequel les métaphores ne seraient que la marque d'une situation temporaire du discours philosophique, des traces de son tâtonnement, destinées à être dépassées en vue d'atteindre un état conceptuel final. Blumenberg formule l'hypothèse que certaines métaphores constituent au contraire un élément fondamental du discours philosophique. Les « transferts » qu'elles mettent en œuvre résistent en effet à toute tentative de les ramener à la logicité ou à l'authenticité.

L'identification de ces « métaphores absolues », qui ne se laissent pas absorber par la prétention terminologique, devrait selon Blumenberg « nous inciter à repenser le rapport entre imagination et *logos*, en ce sens que le domaine de l'imagination ne devrait plus être considéré seulement comme un substrat destiné à des transformations vers le conceptuel mais comme une sphère catalytique, à partir de laquelle l'univers du concept, certes s'enrichit constamment, mais sans pour autant transformer et consumer cette réserve fondatrice ».¹³³ La description du fonctionnement de l'âme humaine, parce qu'elle ne peut faire l'objet d'une expérience, forme précisément un terrain fertile pour la production de métaphores qui ne se laissent pas « dépasser » dans une conceptualité.

Cela ne signifie cependant pas qu'elles ne puissent être remplacées ou corrigées par d'autres, plus exactes. C'est pourquoi les métaphores absolues peuvent faire l'objet d'une étude historique, parce que leurs mutations font apparaître des horizons de sens et des manières de voir spécifiques.¹³⁴ Les métaphores peuvent donc être étudiées selon un angle diachronique, suivant des « coupes historiques longitudinales », mais aussi selon des « coupes transversales » révélatrices de la sphère d'expression d'un penseur et d'une époque.¹³⁵ Une telle démarche, qui vise à mettre en évidence les conditions

le mot propre, ou bien où la métaphore vaut mieux » (*De l'institution oratoire*, VIII, 6, 5, trad. Cousin, 1978, t. 5, p. 105).

¹³³ Blumenberg, 2006, p. 10.

¹³⁴ Blumenberg, 2006, p. 12.

¹³⁵ Blumenberg, 2006, p. 45.

de formulation de la philosophie, peut être désignée par le terme de « métaphorologie ».

L'analyse des métaphores absolues permet donc de situer un auteur par rapport à des états antérieurs de la philosophie, mais aussi dans l'horizon de son époque. Elle est également instructive en ce qu'elle permet d'identifier les déplacements et les déformations que ces métaphores subissent et qui révèlent les traits d'une individualité face à la généralité. Dès lors, même si la métaphorologie se détache de la singularité d'un auteur pour appréhender les systèmes d'image dans lesquels il s'inscrit, c'est grâce à ce point de vue plus général qu'elle peut, en retour, souligner cette particularité en repérant précisément ses points d'inflexion.¹³⁶

Les métaphores sont donc des lieux privilégiés d'observation des permanences, mais aussi des discontinuités, des ruptures et des déplacements du discours philosophique. À ce titre, elles constituent un outil précieux pour saisir comment le discours de Ménestrier s'inscrit dans un réseau métaphorique déjà constitué à la fois diachroniquement, par rapport à la tradition scolastique et à ses sources, mais aussi en synchronie, par rapport aux reconfigurations que cette tradition subit à l'époque moderne. C'est à partir de cet horizon commun, mais aussi de sa manipulation, que Ménestrier, crée les conditions d'une légitimité du discours figuré et, par là, de la symbolique : c'est parce que l'esprit a besoin d'images pour penser, et parce que les métaphores permettent au discours philosophique d'exprimer et de donner un ordre à ce qui résiste à la traduction en concept, que la symbolique mérite à double titre de faire l'objet d'une entreprise éditoriale en cette fin de XVII^e siècle.

1.1.3. Des analogies anciennes

Les lieux où la description de Ménestrier innove s'inscrivent de fait dans un réseau de métaphores anciennes qui en contraint et stimule l'invention. Les explications que Ménestrier donne sur la mémoire et l'imagination sont courantes depuis l'Antiquité. D'un point de vue historique, définir les facultés de l'âme à l'aide d'analogies est une pratique ancienne suscitée, nous l'avons vu, par la difficulté de décrire les mécanismes intérieurs de la pensée. Elle peut déjà être observée à l'œuvre chez Platon. Celui-ci utilise l'image de l'impression du sceau sur la cire dans le *Théétète* (191c-d), pour désigner l'acte de mémorisation :

¹³⁶ Monod, 2006, p. 184.

Suppose donc, pour le besoin de l'argument, qu'il y ait en nos âmes une cire imprégnable : en l'un de nous, plus abondante, en l'autre moins ; en celui-ci plus pure, en celui-là plus encrassée ; et plus dure ou bien, chez d'aucuns, plus molle, ou, chez certains, réalisant une juste moyenne. [...] C'est un don, affirmerons-nous, de la mère des Muses, Mnémosyne : tout ce que nous désirons conserver en mémoire de ce que nous avons vu, entendu ou nous-mêmes conçu, se vient, en cette cire que nous présentons accueillante aux sensations et conceptions, graver en relief comme marques d'anneaux que nous y imprimerions. Ce qui s'empreint, nous en aurions mémoire et science tant qu'en persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'empreindre, nous l'oublierions et ne le saurions point.¹³⁷

Cette métaphore sera également employée par Aristote pour décrire le fonctionnement de la mémoire.¹³⁸ Il recourt encore à l'empreinte du sceau dans un autre registre, pour illustrer l'aspect immatériel des perceptions sensibles qui viennent s'imprimer sur l'âme, à l'instar de la cire qui prend la forme du sceau sans sa matière.¹³⁹ Cette analogie se retrouve fréquemment en ce dernier sens chez les scolastiques modernes, par exemple les jésuites de Coimbra ou Antonio Rubio.¹⁴⁰

L'imagination qui imprime ses images sur le corps est également un lieu commun du discours philosophique jusqu'au XVII^e siècle.¹⁴¹ Sa source se trouve notamment chez Thomas d'Aquin qui, dans la lignée d'Hippocrate¹⁴²

¹³⁷ Trad. Diès, 1955, p. 232.

¹³⁸ *De la mémoire et de la réminiscence*, 450a 26-30 : « On pourrait d'autre part se demander ce qui fait que, l'affection étant présente alors que la chose est absente, on se souvient de ce qui n'est pas présent. En effet, c'est manifestement comme un phénomène comparable à un tableau (produit par l'intermédiaire de la sensation, dans l'âme et dans la partie du corps qui possède <la sensation>) que nous devons concevoir l'affection dont nous appelons la possession « mémoire ». En effet, le mouvement qui se produit imprime comme une empreinte de l'impression sensible, comme on dépose sa marque avec un sceau ». Trad. Morel, 2000, p. 108.

¹³⁹ Cf. aussi *De l'âme*, II, 12, 424a 17 : « Mais de toute sensation, en général, on doit concevoir l'idée que le sens constitue ce qui est propre à recevoir les formes sensibles sans la matière. Ainsi, la cire reçoit la marque de la bague sans le fer et l'or ; et elle prend la marque d'or ou celle de bronze, mais pas en tant qu'or ou bronze ». Trad. Bodéüs, 2018, p. 195.

¹⁴⁰ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. II, cap. XII, p. 185 ; Rubio, 1620, lib. II, cap. VI, « Tractatus de obiectis sensibilibus, et modo, quo immutant sensus per species intentionales, ac de natura earundem specierum », q. 3, p. 322-323.

¹⁴¹ Voir Coste, 2000, p. 519 ; Rey, 2018, p. 138-140.

¹⁴² Hippocrate, *Superfétation*, XVIII, 1 : « si une femme en train de concevoir a envie de manger de la terre ou du chardon, et si elle en mange, la tête de l'enfant en porte la trace à la naissance ». Trad. Bourbon, 2017, p. 282.

et de Pline¹⁴³, affirme le pouvoir de l'imagination pour expliquer les différents vices de conformation des fœtus :

L'imagination est une puissance qui réside dans un organe corporel. Aussi les esprits corporels, en qui trouve son fondement la vertu génératrice qui opère dans la semence, sont modifiés par une représentation imaginaire. C'est pourquoi un certain changement se produit parfois chez l'enfant à partir de ce qu'il imagine son père au moment même de l'union charnelle, si son imagination est fertile.¹⁴⁴

Le motif de l'imagination marquant le fœtus a connu une très grande fortune à la Renaissance et perdure jusqu'au XVII^e siècle, dans les écrits scolastiques certes, mais aussi chez les nouveaux philosophes comme Nicolas Malebranche (1638-1715).¹⁴⁵ Pour ne pas multiplier inutilement les citations, mentionnons simplement pour le XVII^e siècle le philosophe jésuite Georges de Rhodes (1597-1661).¹⁴⁶ Sa *Philosophia peripatetica* (1671), publiée dix ans après sa mort, traite les quatre volets de l'enseignement scolastique classique : logique, philosophie naturelle, philosophie morale et métaphysique. Ce cours de philosophie, qui compte, selon Jacob Schmutz, « parmi l'un des plus précis et complets de la seconde moitié du XVII^e siècle »¹⁴⁷, atteste de la permanence du motif de l'imagination maternelle gravant sur le corps des fœtus.

De Rhodes explique que l'imagination de la mère produit une « espèce intentionnelle » (*species intentionalis*) qui marque le fœtus. Cette impression se fait par l'intermédiaire des « esprits » (*spiritus*). Connus depuis Galien, ils forment une sorte de vapeur subtile qui circule à travers le corps en vue de transmettre au cerveau les sensations du monde extérieur et de l'intériorité

¹⁴³ *Histoire naturelle*, lib. VII, 10, 52 : « Les ressemblances [familiales] fournissent une immense matière à la réflexion : on admet qu'une foule de facteurs fortuits y interviennent, la vue, l'ouïe, la mémoire, même les images enregistrées au moment précis de la conception. La pensée même, qui traverse brusquement l'esprit de l'un ou de l'autre parent, passe pour fixer ou altérer la ressemblance ; aussi peut-on déceler plus de particularités distinctives chez l'homme que chez tous les autres êtres, parce que l'agilité des pensées, la rapidité des idées et la diversité des mentalités laissent des traces infiniment variées, alors que les autres êtres n'ont qu'un esprit limité et uniformément semblable, chacun dans son espèce ». Trad. Schilling, 1977, p. 56.

¹⁴⁴ Thomas d'Aquin, *Questions disputées sur le mal*, q. IV, art. 8. Trad. par les moines de Fontgombault, 1992, p. 354.

¹⁴⁵ Voir à ce sujet l'article de Rioux-Beaulne, 2009, p. 500.

¹⁴⁶ De Rhodes, 1671, lib. II, disp. XVII, q. VI, sect. V, §1, p. 495. De Rhodes enseigne pendant cinq ans les humanités et la rhétorique, six ans la philosophie, treize ans la théologie dogmatique et morale et fut recteur du collège de Lyon, où il mourut le 17 mai 1661.

¹⁴⁷ Schmutz, « Rhodes, Georges de », 2019 (en ligne).

corporelle, et de provoquer les mouvements du corps en fonction des impressions reçues.¹⁴⁸ Selon De Rhodes, ces esprits sont eux-mêmes « peints » (*picti*) d'une couleur ou d'une marque issue des désirs que la mère se figure en pensée. Il raconte l'anecdote d'un enfant né semblable à un ours, parce que ce motif couvrait les murs de la chambre parentale. Cette métaphore ancienne, à la vitalité remarquable, est convoquée par Ménestrier pour évoquer l'action de l'imagination non seulement sur le corps, mais aussi sur l'âme. La capacité de l'imagination à imprimer la chair est associée à son action sur la mémoire, qui conserve les images qu'elle lui présente.

Si les descriptions de la mémoire et de l'imagination s'inscrivent donc dans la lignée de lieux communs du discours philosophique, l'ensemble de l'exposé de Ménestrier dépasse cependant de loin une simple reprise des métaphores anciennes, par deux aspects : Ménestrier étend singulièrement l'analogie avec les arts plastiques, d'une part en l'appliquant à toutes les facultés, d'autre part en étendant le panel des arts employés. C'est ici que l'aspect historique de la métaphorologie montre tout son intérêt : Ménestrier est en effet le témoin d'une inflation des métaphores dans la scolastique moderne. Le but sera cependant moins ici de rechercher les sources précises de Ménestrier que de faire l'hypothèse d'un imaginaire contemporain partagé. Cet imaginaire témoigne en outre, de même que la sélection que Ménestrier opère sur lui, des préoccupations contemporaines quant à l'écriture de la philosophie et à l'usage de l'expression figurée.

1.1.4. Une poétique philosophique contemporaine

1.1.4.1. *Rhétorique mondaine et sophistique sacrée*

L'écriture de la philosophie au XVII^e siècle a été influencée par deux phénomènes auxquels Ménestrier fut confronté en tant que jésuite mondain. D'une part, on sait que se donne, au sein des salons, des académies savantes et de la République des Lettres, un enseignement scolastique que Ménestrier côtoie de près et qui adopte une forme neuve, en langue française, propice à l'accueil de l'écriture figurée. D'autre part, les jésuites pratiquent une éloquence favorable à la description métaphorique des phénomènes obscurs : certains de leurs écrits articulent la louange hyperbolique des merveilles du Créateur avec un mépris pour les tentatives d'explication du monde proposées par les nouveaux philosophes.

Plusieurs traités de scolastique en langue française sont publiés dès la fin du XVI^e siècle. Jean de Champaignac, alors avocat au Parlement de

¹⁴⁸ Kleiman-Lafon et Louis-Courvoisier, 2018, p. 1.

Bordeaux et maître des requêtes pour Marguerite de Valois, est le premier à tenter une synthèse de la philosophie scolastique en français.¹⁴⁹ Il publie en 1595 une *Physique française* et un court *Traité de l'immortalité de l'âme*, refondus en 1606 dans un *Sommaire des quatre parties de la philosophie, logique, éthique, physique et métaphysique*.¹⁵⁰ Autre pionnier de la vulgarisation de la philosophie scolastique en France, Scipion Dupleix (1569-1661), magistrat, a produit entre 1600 et 1610 quatre ouvrages, sa *Logique* (1600), *Physique* (1603-1604), *Métaphysique* (1610), et *Éthique* (1610), ainsi que deux autres ouvrages, le premier intitulé *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, de la vie et de la mort* (1606), inspiré des *Parva Naturalia* d'Aristote, et *La curiosité naturelle redigee en questions selon l'ordre alphabetique* (1606), inspiré des *Problemata*. Ces textes ont ensuite été rassemblés et publiés sous le titre de *Corps de philosophie*, imprimé pour la première fois à Lyon par Rigaud en 1620. Les œuvres complètes de Dupleix rencontreront un succès retentissant jusqu'au milieu du XVII^e siècle.¹⁵¹

On peut encore mentionner Théophraste Bouju, prêtre catholique, auteur d'un *Corps de toute la Philosophie* (1614), volumineuse synthèse (1500 pages in-folio) de la philosophie scolastique. L'ouvrage est dédié au Roi et à la Reine régente. Dans la préface, Bouju pointe sa volonté de rendre la philosophie accessible à tous, en vue de promouvoir l'unité et la paix dans l'ensemble du royaume de France. Sa cible principale est la vieille noblesse, largement mal éduquée, qu'il souhaite convertir à la raison pour freiner ses ambitions guerrières.¹⁵² D'autres traités scolastiques en français suivront tout au long du XVII^e siècle : parmi eux, outre l'ouvrage de Léonard de Marandé déjà cité plus haut¹⁵³, on peut évoquer les traités du P. René de Ceriziers

¹⁴⁹ Avant Champaignac, le lecteur ne pouvait se tourner que vers les *Œuvres de Philosophie, à Sçavoir Dialectique, Phisique, et Ethique d'Aristote Reduictz en Epitome* (1583), un manuel concis réalisé par Noël Taillepied, un maître d'école, à des fins éducatives.

¹⁵⁰ Giacomotto-Charra, 2014a.

¹⁵¹ Giacomotto-Charra, 2014b.

¹⁵² Giacomotto-Charra, 2014c, et Demonet, 2020.

¹⁵³ *Abregé curieux et familier de toute la Philosophie, Logique, Morale, Physique et Metaphysique, et des matieres plus importantes du theologien françois*, Paris, Thomas Blaise et Gervais Alliot, 1642

(1609-1662)¹⁵⁴, de René Bary (†1680)¹⁵⁵, de Louis de Lesclache (c. 1620-1671)¹⁵⁶ et de François de Callières (1645-1717)¹⁵⁷.

Ces ouvrages sont le témoignage d'une « délocalisation de la philosophie »¹⁵⁸ au sein des nouveaux espaces de sociabilité. La légitimité des enseignants mondains ne provient en effet plus de leur présence en un lieu déterminé (facultés, universités, institution enseignante), ni de leurs titres, mais bien d'une réputation acquise grâce à leurs diverses relations (élites urbaines et gens de lettres) ainsi que du fait qu'ils publient des ouvrages philosophiques.¹⁵⁹ Ces livres soutiennent une entreprise de vulgarisation de la philosophie scolastique pour un lectorat d'élite qui ne souhaitait pas lire le latin, en particulier le public féminin exclu des institutions traditionnelles. Les trois œuvres de Jean de Champaignac sont dédiées à des femmes, respectivement Jacqueline de Montbron pour les deux premières, et Marguerite de Valois pour la dernière, tandis que les titres des ouvrages de René Bary et de Louis de Lesclache mentionnent clairement un lectorat féminin.

Ces traités de philosophie en langue française ne sont donc pas de simples traductions de traités latins antérieurs. Comme les postulats méthodologiques de la traduction culturelle ou de la *thick translation* invitent à le faire, il convient de ne pas s'arrêter seulement au contenu philosophique qui passerait fidèlement d'une langue à l'autre, mais de s'interroger également sur les intentions des auteurs, étroitement liées ici au nouvel horizon d'attente du public des lieux non institutionnels. Ce public délicat amène les auteurs de ces ouvrages à définir de nouveaux impératifs, totalement étrangers à l'enseignement des lieux traditionnels. Par exemple, dans l'épître au lecteur de sa *Fine philosophie accommodée à l'intelligence des*

¹⁵⁴ *Le Philosophe françois*, Paris, Antoine de Sommaville, 1643. Le premier tome traite de la logique et de la physique, le second de l'âme, et le dernier de la morale.

¹⁵⁵ *La fine philosophie accommodée à l'intelligence des dames*, Paris, Siméon Piget, 1660 et *La morale où après l'examen des plus belles questions de l'Ecolle, l'on rapporte sur les passions, sur les vertus, et sur les vices, les plus belles remarques de l'histoire*, Paris, Gervais Alliot, 1663.

¹⁵⁶ Ses publications prennent la forme de tables synoptiques et d'un cours. *La philosophie divisée en cinq parties*, 2 vols, Paris, Charles Chastellain, 1648-1650 ; *Les avantages que les femmes peuvent recevoir de la philosophie, et principalement de la morale, ou l'abrégé de cette science*, Paris, l'auteur et Laurent Rondet, 1667.

¹⁵⁷ *La logique des amans, ou l'amour logicien*, Paris, T. Jolly, 1668.

¹⁵⁸ Ribard, 2007, p. 398. Sur l'émergence d'une scolastique mondaine en France, voir l'article d'Agnès Guiderdoni (2023, à paraître), ainsi que les autres travaux de Dinah Ribard (2003 et 2014). Au sujet de la diffusion de la scolastique au sein du beau monde, voir Schmutz, 2007b.

¹⁵⁹ Ribard, 2003, p. 12 et ss. et 2007, p. 401.

dames (qui est en fait une logique), René Bary décrit sa méthode en ces termes :

Comme les mots de l'art sont invariables, je me suis servy des rudesses de l'Escolle ; mais j'ay tasché de joindre l'agreable à l'utile, le populaire à l'épineux, le clair à l'obscur, et de faire d'une matiere laborieuse et dégoûtante un sujet facile et divertissant.¹⁶⁰

Ce court passage constitue un bon résumé de l'ambition de ces auteurs : rendre les rudes préceptes de l'École plus aisément assimilables, en utilisant des codes de présentation qui ne sont pas ceux de la scolastique enseignée dans les lieux traditionnels.

Ces nouveaux standards sont confirmés par les jésuites actifs dans les espaces mondains. Le P. René Rapin est ainsi l'auteur d'une *Comparaison de Platon et d'Aristote* (1671) dans laquelle il aborde entre autres le style des deux philosophes. Cette œuvre est dédiée au Premier Président de Lamoignon dont il fréquentait, comme Ménestrier, les réunions de l'Académie. Certains passages témoignent de la difficulté à proposer un ouvrage philosophique qui, en ce siècle, ne soit pas pourvu des ornements du langage :

La peine qu'il y a à écrire avec quelque sorte d'agrément sur une matiere aussi seche et aussi sterile qu'est la philosophie pourroit estre une autre difficulté. Car en ce siecle on est delicat jusques à l'excès. C'est en vain qu'un auteur veut rendre son ouvrage recommandable par l'importance des choses dont il traite, s'il n'attache le lecteur par quelque plaisir. Je sens bien neantmoins que je ne puis, et mesme que je ne dois pas rechercher les graces du langage dans un sujet si grave, qui d'ailleurs peut donner un autre plaisir [...]. Car on sera bien aise d'y voir jusques où peut aller la raison humaine quand elle n'est soûtenuë que de ses propres lumieres.¹⁶¹

Ce passage, qui récupère le *topos* éculé de la supériorité des *res* sur les *verba*, prend cependant les formes d'une *captatio benevolentiae*. Car malgré ce renoncement apparent pour le beau style auquel il préférerait la rigueur du contenu, Rapin vante les qualités de l'éloquence de Platon, selon les critères de l'honnêteté :

[...] il railloit en homme de qualité, pour rendre la conversation aisée et commode, et sans offencer personnes. Ses dialogues sont pleins de ces traits

¹⁶⁰ Bary, 1660, « Au lecteur », p. 15.

¹⁶¹ Rapin, 1671, p. 4.

agréables qui font voir la différence qu'il y a entre les hommes qui n'ont que de l'esprit, et ceux qui outre le naturel, ont encore de l'éducation.¹⁶²

Ce passage montre que, bien que Rapin estime Aristote supérieur à Platon quant à sa doctrine, l'émergence d'une scolastique de cour, en langue vulgaire, confronte l'écriture de la philosophie à des préoccupations esthétiques nouvelles, étroitement liées à l'*ethos* de l'honnête homme dont l'expression se veut claire, facile et agréable.¹⁶³

Rapin évoque en outre la scolastique médiévale. Il dessine ainsi, par contraste, le portrait d'une scolastique moderne idéale, en mettant en évidence les manquements de son aïeule. Selon Rapin, la philosophie s'épuisait alors en « questions frivoles », les savants se jetant dans de vaines batailles d'une grande violence où « la vérité ne fut presque plus le prix de la dispute ». Cette méthode, ayant produit un énorme fatras de livres et d'opinions, abandonna « ce qui restoit de bon goust pour les belles lettres ». Néanmoins, Rapin rappelle qu'il s'agissait avant tout de vices de forme et de conflits personnels, et que la doctrine scolastique demeure une science excellente :

cet air de scholastique, tout desseché qu'il estoit, parut tres-solide et tres-propre à détruire la fausseté : l'imposture et l'erreur n'en peuvent souffrir l'éclat. Et ces aigreurs, ces animositez, ces emportemens mesme qu'on vit alors dans les disputes ne furent point tant de l'école que de ceux qui la gâterent.¹⁶⁴

Les savants des académies et des salons avaient donc une conscience aigüe des nouvelles exigences d'expositions de la philosophie, impliquant une certaine politesse et teinture des Belles Lettres. La scolastique mondaine donne donc l'occasion de revaloriser les métaphores philosophiques, et d'en exploiter également la dimension rhétorique et poétique.

À côté de ces choix d'expression qui visent l'agrément et la clarté, on observe également une tendance qui, à l'inverse, vise à souligner le caractère merveilleux et impénétrable de certains phénomènes naturels. Loin de chercher à expliquer le monde, ce type de discours est au contraire l'aveu d'une impuissance et d'un renoncement. Les excès ornementaux de la rhétorique asianiste jésuite abandonnent la description exacte du monde, en lui préférant la traduction de l'idée de Dieu en élevant la parole vers le sublime par l'amplification. Selon Jean Vincent Blanchard, « telle est la

¹⁶² Rapin, 1671, p. 34.

¹⁶³ Les ouvrages consacrés à l'honnêteté au XVII^e siècle sont nombreux. On renverra ici, parmi d'autres, aux travaux de Hepp, 1979 ; Bury, 1993 et 1996 ; et Chatelain, 2003.

¹⁶⁴ Rapin, 1671, p. 48-49.

sophistique sacrée de la science jésuite, où l'effet merveilleux, ludique et curieux l'emporte sur la vérité rationnelle ».¹⁶⁵

Par exemple, dans les écrits des P. Étienne Binet (1569-1639) et Joseph Filère (1587-1658), l'exactitude de la description et de l'explication du monde est supplantée par l'exposé d'un sentiment d'admiration révélateur de la divinité.¹⁶⁶ De l'*Essay des merveilles de nature* (Rouen, 1622) du P. Binet, « mosaïque de descriptions bariolées »¹⁶⁷ recommandée par Ménestrier dans sa « Bibliothèque de l'honnête homme »¹⁶⁸, au *Miroir sans tache* du P. Filère (Lyon, 1636), l'explication de la nature se fait « non pas pour contenter la curiosité, mais pour servir à la piété ».¹⁶⁹ Même si Binet fait profession d'aider l'orateur à atteindre l'idéal de la *copia* rhétorique, nombre de ses sujets sont également prétexte à identifier l'action de Dieu dans le monde, comme l'encourage la spiritualité jésuite. La minuscule machine qu'est le moucheron sera par exemple le signe de la toute-puissance du Créateur, tandis que l'épi de blé, transformé en pain, sera le symbole du supplice et de la résurrection du Sauveur. Cette lecture du monde s'appuie sur un symbolisme universel dont l'idée s'est développée au sein de la Compagnie à partir des ouvrages d'Ignace de Loyola. Les jésuites ont identifié dans sa démarche pragmatique, qui encourage à employer toute chose pour servir Dieu et de s'en aider pour atteindre son salut, la marque d'une spiritualité tournée vers la contemplation de l'image de Dieu dans le monde.¹⁷⁰ Leur attention pour les merveilles de la nature les amène à traiter, dans leurs ouvrages spirituels, de sujets également abordés dans l'enseignement de la physique.

Quelques années avant les P. Binet et Filère, le P. Louis Richeome avait traité les espèces de la vision en tant que témoins de l'action de la divinité dans le monde. *Sa peinture spirituelle* (Lyon, 1611) s'inscrit également dans la démarche jésuite consistant à chercher et trouver Dieu en toutes choses. Sous-titré « l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere », l'ouvrage propose une promenade à travers les différents lieux de la maison de probation des jésuites à Rome. Les tableaux qui y sont exposés deviennent prétexte à un enseignement moral et spirituel.

¹⁶⁵ Blanchard, 2005, p. 78. Voir aussi à ce sujet l'ouvrage de Fumaroli, 1994, p. 257 et ss.

¹⁶⁶ Fumaroli, 1994, p. 264 et ss. ; p. 370 et ss.

¹⁶⁷ Fumaroli, 1994, p. 266.

¹⁶⁸ *Recueil de traités*, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal, 1658, fol. 112v°.

¹⁶⁹ Filère, 1636, « Le projet de l'auteur, et la teneur de ce traité de devotion », n. p.

¹⁷⁰ Voir Dekoninck, 2005a, p. 30-32 et 2007b, p. 105-106.

Les descriptions de Richeome s'étendent également aux jardins et aux merveilles de la nature. Le jésuite s'interroge ainsi sur les espèces de la vision. Comment expliquer que ces images émises par les choses arrivent jusqu'à l'œil ? Ont-elles des ailes ? Comment se fait-il qu'elles bougent et ne s'évanouissent point, alors qu'elles sont faites d'air ? Se placent-elles devant l'objet en s'avançant vers l'œil ? Richeome ne tranche pas ces questions. Mais de l'inintelligibilité de la *species*, le jésuite tire un bénéfice spirituel : on se demande en effet quel est l'ouvrier de cette espèce, qui la fait « si artistement, qu'il n'y a aucune différence entre elle et celle dont elle est tirée si soudainement » ? « où est la main, le pinceau et l'instrument, qui la tire en ce petit espace ? ». ¹⁷¹ Cette artificialisation de la nature constitue une mise en abîme de l'ambition de l'ouvrage même, à savoir mettre en évidence le dessein divin en toute chose :

la contiguïté des tableaux réels ou imaginaires et des tableaux de nature tend à assimiler ces derniers aux 'figures artificielles' et, symétriquement, à investir les premiers de la valeur du vestige divin, ou, pour le dire autrement, à 'naturaliser' l'image et à 'artificialiser' la nature, expression directe du 'dessein' divin. ¹⁷²

Devant le miracle de la *species*, que seule l'analogie avec la peinture permet de saisir positivement, l'esprit humain renonce à toute explication rationnelle et ne peut que louer le génie du Créateur.

La pertinence de ce type d'éloquence se voit réaffirmée dans la seconde moitié du XVII^e siècle. La progression des nouveaux philosophes qui, non contents d'avoir introduit le doute méthodique, multiplient les modèles d'explication du monde, revivifie paradoxalement un certain scepticisme proche de celui de Socrate ¹⁷³ et de Démocrite, et déjà ravivé à la Renaissance par le néo-stoïcisme. ¹⁷⁴ Ce point de vue dénie à la philosophie toute prétention

¹⁷¹ Richeome, 1611, p. 138.

¹⁷² Dekoninck, 2005a, p. 69.

¹⁷³ Le fait de ne pas considérer la physique comme une science trouve sa source chez Socrate, qui estimait qu'on ne peut rien savoir de certain sur les choses du monde, qui sont en changement constant. C'est la raison pour laquelle il avait concentré ses études sur la philosophie morale. La *Physique* des jésuites de Coimbra en rend compte dans son exposé des arguments des sceptiques (1592, « Prooemium », q. II, art. I, p. 15-16). Voir aussi Blanchard, 2005, p. 14.

¹⁷⁴ Au XVI^e siècle déjà, la multiplication des opinions philosophiques avait poussé Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533), à conclure que toute philosophie est fausse et que seule la foi chrétienne offre des certitudes. Cette position sceptique et fidéiste trouvera

au vrai et réattribue cette fonction aux textes saints. On trouve ce motif dans les emblèmes de Georgette de Montenay (fig. 2). Avec l'ironie propre au graveur Pierre Woeiriot, l'une des images montre une fontaine dont la source est un *putto* en train d'uriner. À droite, un homme creuse un puits. Il représente les sots disciples de Démocrite qui ignorent volontairement la source vive de l'enseignement chrétien. On attribue en effet à ce sceptique grec le proverbe selon lequel « nous ne savons rien, car la vérité est cachée au fond du puits ».

d'autres adeptes chez Henricus Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), Michel de Montaigne (1533-1392) et Francisco Sanchez (c. 1550-1623). Voir Blair, 2006, p. 378-379.



*Ce sot laissant la tresuine fontaine
 Se caue vn puits, qui l'eau ne peut tenir,
 Dont tout le mieux qui lui puisse venir,
 C'est que son temps il pert avec sa peine.
 Ainsi pour vray l'entreprinse est tresuaine
 De ceux qui vont hors Christ chercher recours.
 Christ est la source & la vraye fontaine.
 Lui seul est tout, d'autre n'auons secours.*

Figure 2. Pierre Woeriot (graveur) et Georgette de Montenay, « Converte oculos », Emblemes ou devises chrestiennes, Lyon, Jean Marcorelle, 1571, p. 76 (Glasgow University Emblem Website).

La préface du philosophe luthérien Nicolaus Taurellus (1547-1606) à ses *Emblemata physico-ethica* (1595)¹⁷⁵ est particulièrement explicite sur cette priorité de la sagesse chrétienne : ses emblèmes sont la manifestation d'une foi en un enseignement de la philosophie naturelle conforme à la théologie, en réaction à la sécularisation de la physique qui se développe alors en Italie.¹⁷⁶ Dans une perspective également stoïcienne¹⁷⁷, il pose comme complémentaires et indissociablement liés l'observation des phénomènes naturels que montrent ses images et la morale. Cette dernière est entendue comme une imitation de la nature dans laquelle Dieu a inscrit sa volonté :

On ne pourra dire de nous que nous imitons la nature et Dieu qu'au moment où nous aurons adapté notre comportement aux choses qui nous sont présentées par Dieu et par la nature en guise d'exemplaires des vertus en ce monde. Car la nature est le meilleur guide pour vivre bien et heureux. N'ayons pas l'air de nous fourvoyer avec ceux qui pensent que la nature est la source de tous les vices, comme si Dieu avait fait quelque chose qui nous puisse éloigner de lui ! Une autre opinion, similaire à cette dernière, est idiote, à savoir que la philosophie (qui est la contemplation des œuvres de

¹⁷⁵ Cette œuvre a été étudiée par Homann, 1971 et Mañas Núñez, 2019.

¹⁷⁶ Dans ses œuvres philosophiques, Taurellus se dresse contre les philosophes italiens, en particulier Piccolomini et Cesalpino, qui défendent l'indépendance de la philosophie naturelle par rapport aux considérations sur le divin (Martin, 2014, p. 96-97). Toute contradiction entre les deux est selon lui le fruit de la faiblesse humaine : il estime Aristote mais (au contraire de ses contemporains jésuites) n'hésite pas à pointer les endroits où il est contraire à la foi. Dès ses premiers écrits philosophiques, Taurellus soutient les positions de Melanchthon (1497-1560) en faveur d'une véritable philosophie chrétienne qui ne reconnaîtrait comme absolue que l'autorité de la Bible (sur l'enseignement de Melanchthon, voir Bellucci, 1998). Cette position s'observe, par exemple, dans ses *Philosophiae triumphus, hoc est, metaphysica philosophandi methodus* (1573, p. 87-88) : « [...] Deus velle dicatur, theologiam certe (quae divinae voluntatis est revelatio) philosophiae (quae Divinae potentiae notitia vel intellectus existit) adeo non repugnare consequitur, ut haec illius fundamentum sit, quod et hinc patet evidentissime. [...] Theologiam enim non philosophorum operibus, et sacris bibliis a philosophia distinguimus. » [On dit que Dieu veut que la théologie (qui est la révélation de la volonté divine) ne répugne pas à la philosophie (qui naît grâce à la connaissance de la puissance ou de l'intelligence divine), à tel point qu'il s'ensuit que la philosophie est le fondement de la théologie, parce que la théologie y apparaît avec beaucoup d'évidence. (...) Nous ne séparons pas la théologie de la philosophie, des œuvres des philosophes et des livres sacrés].

¹⁷⁷ Selon le témoignage de Diogène Laërce, les stoïciens illustraient la cohérence de leur système philosophique à l'aide de plusieurs images, parmi lesquelles celle d'un verger : la clôture d'enceinte est la logique, la terre ou les arbres la physique, et le fruit l'éthique. Voir Dross, 2011, p. 78.

Dieu avec une raison droite) serait une doctrine de l'erreur, manifestement en opposition avec la vérité qui nous a été dévoilée de manière divine.¹⁷⁸

L'emblématique applique donc ici, à l'aide de la métaphore, cette orientation de l'étude de la nature, qui sert de figurant, vers l'enseignement de la morale et de la théologie. La métaphore peut donc témoigner tant d'une suspension émerveillée de la raison devant les réalisations du Créateur que d'une volonté active de lier nature, morale et théologie.

Ce renvoi vers la foi se retrouve fréquemment chez les philosophes jésuites et leurs proches, confrontés à la multiplication des hypothèses des nouveaux philosophes. Leur attitude trouve appui dans une citation de l'*Ecclésiaste* (3, 11) : « Tradidit mundum disputationi eorum » (« Dieu avoit abandonné la connoissance du monde à la dispute des hommes », selon la traduction proposée par René Rapin dans sa *Comparaison de Platon et d'Aristote*¹⁷⁹). On la trouve évoquée dans l'*Abregé curieux et familier de toute la philosophie* de Léonard de Marandé¹⁸⁰ et dans les *Reflexions sur la philosophie ancienne et moderne* de René Rapin (1676)¹⁸¹. Devant la

¹⁷⁸ Taurellus, 1595, « Praefatio ad lectorem », n. p. : « Deumque dicemur esse imitati quando ad ea quae nobis a Deo et natura in hoc universo virtutum objecta sunt exemplaria nostros mores composuerimus. Natura namque bene beateque vivendi dux est optima. Ne cum iis labi et errare videamur qui naturam vitiorum omnium scaturiginem esse putant, quasi quicquam fecerit Deus quod nos ab eo abstrahere possit. Huic similis alia est insania, philosophiam (quae operum Dei cum recta ratione est contemplatio) errorum esse doctrinam, manifeste cum veritate nobis divinitus paterfacta pugnantium. »

¹⁷⁹ Rapin, 1671, p. 147.

¹⁸⁰ Voir de Marandé (1642, p. 348) alors qu'il est confronté à la l'explication difficile de la salure de la mer : « D'un precipice nous voicy tombez en un autre, et le meilleur fruit que nous devons recueillir de l'incertitude et foiblesse de nos raisonnements est de le soumettre à Dieu seul, à ses saintes revelations et à son Eglise par une foy bien ardente et animée de charité. »

¹⁸¹ Rapin, 1676, p. 162-163 : « Je ne comprends pas comment [l'homme] ose se faire des principes de Physique, dont la nature est l'objet, qui est l'ouvrage de Dieu. En effet, quel moyen de sçavoir le dessein du Createur, à nous qui souvent n'avons pas assez de lumiere pour connoistre les desseins de la creature ? Est-ce de vous de qui Dieu a pris conseil, quand il a suspendu en l'air les fondemens de la terre, pour bâtir l'Univers ? Et lequel des philosophes a sondé le fond de cette sagesse eternelle, qui a precedé toutes choses, pour y découvrir la profondeur de ses pensées. Saint Augustin dit que le monde est un grand spectacle, où reluit de toutes parts l'art de celui qui l'a fait : mais n'est-ce point plutôt une grande enigme, que les philosophes ont tâché d'expliquer, sans y pouvoir reüssir. Il s'est trouvé à la verité des esprits assez éclairés, pour connoître les effets de la nature, en examinant les causes : mais il ne s'en est encore point trouvé d'assez habiles pour voir les intentions du Createur, et pour découvrir les ressorts cachez de son art, en reconnoissant les principes de ce grand ouvrage. »

multiplication du savoir et l'incapacité de déterminer une explication sûre des phénomènes, l'humilité et la louange de la beauté et de l'ingéniosité du monde créé deviennent une attitude privilégiée.

C'est la même perplexité face aux propositions des nouveaux savants, alliée au respect de la théologie, qui anime Ménestrier dans sa *Lettre à une dame de qualité sur le sujet de la comète* (1681).¹⁸² Les références aux Anciens y côtoient Kepler, Descartes et Gassendi. Ménestrier explique que les philosophes antiques « n'ont pû déterminer au vray ce que c'estoit qu'une comete, non plus que les philosophes d'aujourd'huy dont tous les sentimens sont fort differens et qui, en refutant les anciennes opinions, ne font néanmoins qu'approcher de quelques-unes ».¹⁸³ Face au grand vide paradoxalement laissé par la multiplication des explications des phénomènes, le combat de Ménestrier, en cette fin de siècle, se mène contre les pratiques magiques et divinatoires qui se développent sur l'espace laissé en friche par les disciplines spéculatives en cours de recomposition.¹⁸⁴ C'est dans ce but qu'il rédige la *Philosophie des images énigmatiques* (1694).¹⁸⁵ La conclusion de Ménestrier est que le monde est fondamentalement obscur :

il en sera toujourns de tous les raisonnemens des physiciens sur le sujet [de la baguette], comme de ceux qu'ils font sur la vertu de l'ayman, sur le flux et le reflux de la mer, sur la nature des vents, sur la lumière, et sur cent pareilles choses. Ils écrivent, ils crient, ils disputent, ils raisonnent, ils devinent, ils conjecturent, et ne peuvent rien démontrer. Voilà ce que les philosophes ont fait depuis plus de quarante siecles et ce qu'ils feront encore jusqu'à la fin du monde, sans pouvoir jamais convenir d'aucun principe certain de ces operations. Ainsi l'oracle du Sage se verifera toujours, qui dit que Dieu a abandonné aux disputes des hommes les productions de la nature pour en raisonner comme il leur plaît, et que tous leurs raisonnemens n'aboutiront qu'à faire voir leur ignorance sur une infinité d'objets qui frapent leurs sens et sur lesquels leur esprit et leur raison sont aveugles.¹⁸⁶

¹⁸² Adams, Rawles et Saunders (2012, p. 214) indiquent que l'attribution de l'œuvre a été questionnée par Renard, mais la comparaison avec la *Philosophie des images énigmatiques*, ou la *Bibliothèque curieuse et instructive*, suffit à éliminer tout doute à ce sujet.

¹⁸³ Ménestrier, 1681a, p. 5.

¹⁸⁴ Ménestrier, 1681a, p. 18. L'astrologie en particulier pose un problème d'ordre théologique, puisqu'elle soumet la volonté et la destinée des hommes à l'influence des astres, questionnant ainsi l'existence du libre-arbitre.

¹⁸⁵ L'ouvrage est paru à la fois à Lyon, chez Hilaire Baritel, et à Paris, chez la veuve de Daniel Horthemels. Les deux éditions sont identiques.

¹⁸⁶ Ménestrier, 1694a p. 490-491.

Face à l'opacité du monde, à cette énigme que constitue l'univers, Ménestrier distingue deux postures. La première consiste en l'explication péremptoire que proposent les acteurs de la superstition :

Aulugelle n'est pas le seul qui ait pû donner le nom de nuits à ses ouvrages : toutes nos sciences devoient porter le mesme nom. *Caligo* n'est pas seulement l'anagramme du nom de la logique, il est la definition de notre philosophie bien mieux que celle qu'on lui attribüe de connoissance des choses divines et humaines, dans lesquelles on peut dire qu'elle est aveugle. Cependant les hommes ont trouvé l'adresse de se faire un merite de leur ignorance, en la rendant misterieuse. Ils se sont même fait des arts et des sciences dangereuses de ces tenebres affectées. La magie, les sortileges, les divinations, les oracles, les predictions, ont pris le masque des enigmes pour se déguiser et pour imposer aux hommes sous ces apparences misterieuses qu'Aulugelle a si bien nommées les voiles des sentimens et des pensées, les enveloppes du discours, les équivoques et les deguisemens des paroles.¹⁸⁷

A côté de cette attitude qui, au lieu d'accepter humblement le mystère du monde, prétend cavalièrement lui donner un sens en le convertissant en vaines croyances superstitieuses, Ménestrier vante le mérite des jeux d'esprits qui témoignent et acceptent la faiblesse de l'esprit humain au lieu de vouloir la dépasser. Puisqu'on ne peut avoir l'ambition de construire un exposé philosophique propre et sûr sur la Création en dehors du cadre théologique, la métaphore devient le discours privilégié sur la nature. L'impropriété et la subjectivité deviennent le rapport fondamental de la connaissance humaine au monde. C'est dans ce contexte que l'énigme et les autres jeux de l'esprit relevant de la pensée figurée se présentent comme l'unique façon de structurer le réel et de lui donner un sens.¹⁸⁸ Ils contribuent en outre à transmettre la seule science qui demeure valable et sûre aux yeux de Ménestrier : l'étude de ce qui est nécessaire aux bonnes mœurs et au salut, c'est-à-dire l'éthique et la théologie.¹⁸⁹

Outre la nécessité ancienne d'employer le discours figuré pour décrire les opérations intangibles de l'âme humaine, deux tendances du XVII^e siècle permettent donc d'expliquer une ouverture plus large de la philosophie au discours figuré : l'écriture ornée pratiquée par un enseignement savant dont

¹⁸⁷ Ménestrier, 1694a, « Préface », n. p.

¹⁸⁸ Au sujet de la poétique de l'énigme de Ménestrier, voir Charles, 1981. Il oppose l'énigme qui se trouve dans la nature de la chose (*allegoria in factis*) à celle qui se trouve dans les mots (*allegoria in verbis*). C'est à cette dernière que s'intéresse Ménestrier, avec pour horizon l'espace mondain.

¹⁸⁹ Ménestrier, 1681a, p. 8. Ainsi, la seule réflexion valable sur la comète est, selon Ménestrier, qu'elle est la marque du courroux du ciel et une incitation à la crainte de Dieu.

les ambitions se font sociales plutôt que scolaires, et un certain renoncement de la philosophie naturelle face aux mystères impénétrables du monde, au bénéfice d'une lecture figurée de la Création, seule apte à doter les phénomènes d'un sens. Ces deux types de discours ont eu un impact sur la représentation de l'âme dans les traités philosophiques. On observe ainsi une extension de la portée de la métaphore artistique ancienne, parfois actualisée à l'aune des nouvelles techniques.¹⁹⁰ On donnera maintenant quelques exemples modernes, relatifs au fonctionnement de l'âme, qui témoignent de l'horizon scolastique contemporain, jésuite ou mondain, dans lequel s'inscrit la proposition de Ménestrier.

1.1.4.2. Une description étendue des species

Aristote, on l'a vu, avait donné une métaphore séminale du fonctionnement de la perception sensorielle : l'appréhension de la forme sans la matière est comparée à la manière dont la cire reçoit l'empreinte du sceau. Cette explication figurée a été reprise et complexifiée par certains philosophes scolastiques pour refléter les différentes *species* posées dans le processus cognitif. Le jésuite Georges de Rhodes, déjà mentionné plus haut, en donne un bel exemple. La complétude et la richesse de sa *Philosophia peripatetica* n'ont d'égal que certaines de ses envolées lyriques typiques de la seconde sophistique jésuite. Ce style brillant est l'un des arguments qui justifie, selon le théologien auteur de l'épître, la publication posthume de son cours : le P. De Rhodes non seulement explique et discute avec clarté les secrets d'Aristote, mais « sa très habile rhétorique (*facultas dicendi*) les illustre d'une façon merveilleuse (*in mirum modum*) ».¹⁹¹ À la fois clarificatrice et donatrice d'éclat (au double sens d'*illustrat*), la dimension littéraire du traité était donc évidente et manifestement appréciée par ses lecteurs.

De Rhodes livre un exposé sur les *species* dans son deuxième livre consacré à la philosophie naturelle. Les espèces sont selon lui un « miracle de la nature » (*naturae miraculum*).¹⁹² Il ne s'agit bien entendu pas de s'émerveiller ici des actions d'une nature autonome, mais bien, comme le pose le prologue de la physique, de se tourner sans cesse vers leur Auteur, c'est-à-dire Dieu. Celui-ci se dissimule en effet dans les ornements du miroir

¹⁹⁰ Voir à ce sujet Dekoninck, 2008 et 2011a.

¹⁹¹ De Rhodes, 1671, « Ad sapientiae amatores », n. p. : « arcana [...] sua peritissima dicendi facultate mirum in modum illustrat ».

¹⁹² De Rhodes, 1671, lib. 2, tract. 5, disp. 17, q. 1, p. 449.

du monde dont De Rhodes mentionne explicitement l'origine paulinienne.¹⁹³ La littérature philosophique porte ainsi les traces du motif, cher à la littérature spirituelle jésuite, de la nature comme reflet de Dieu.

C'est entre ces métaphores du domaine spirituel et les métaphores absolues du domaine philosophique que se situe Georges De Rhodes. Il entame la description des *species* à l'aide d'un champ sémantique emprunté aux arts :

Nous affirmons sans les voir qu'elles sont partout les sceaux de tous les objets, imprimés non d'encre, mais d'air ; sculptés non de métal, mais de lumière ; jouant non pas avec des pierres, mais avec des rayons. Simulacres et tableaux consignés dans l'œil, unis en un point, non par le génie de l'art de Polyclète, mais peints dans le vide par la main ouvrière de la nature. Images du même âge que les choses mêmes, semblables en vertu, dissemblables en poids, connues par la forme, contraires par la nature. [...] Je les appellerais âmes des miroirs, mais elles vivent principalement de l'autre côté du verre du miroir ; et je les mentionnerais comme les messagers ailés des choses, mais elles viennent cachées à l'œil sans être aperçues. Ô peinture aisée et merveilleusement variée, sans teinture, sans couleurs, sans art ! ô subtil atelier des formes ! Elles parlent maintenant aux oreilles sans murmure, de là excitent les yeux sans force, résident bientôt dans le cerveau sans poids, remplissent l'espace sans masse.¹⁹⁴

Ce passage décrit les *species intentionales* de l'ouïe et de la vue. La métaphore continuée des arts et des techniques (impression, sculpture, peinture) prend en charge la description de l'inexplicable, tandis que la répétition des structures négatives, en particulier la préposition « sans », associée à de multiples antithèses, témoigne de l'incompréhensible

¹⁹³ De Rhodes, 1671, lib. 2, « Prologus », p. 91 : « In hoc igitur speculo, in hoc aenigmate, in hoc schemate sic intueri assuesce (mi Lector) miracula gestientis naturae, ut oculos ab Authoris, quem celat, decore ac specie non avertas. »

¹⁹⁴ De Rhodes, 1671, lib. 2, tract. 5, disp. 17, q. 1, p. 449 : « Sigilla videlicet objectorum omnium ubique affirmamus esse nec cernimus, non encausto impressa, sed aere ; non auro sculpta, sed lumine ; non gemmis illusa, sed radiis. Simulacra et tabulas non Polycleteae artis ingenio, sed opifice naturae manu pictas in vacuo, signatas in oculo, confusas in puncto. Aequaevas rebus ipsis imagines, virtute pares, dissimiles mole, cognatas forma, contrarias natura. [...] Speculorum animas dicam, sed ultra speculi crystallum praecipue vigent ; alatos rerum nuncios memorem, sed latentes veniunt ad oculum nec videntur. O picturam parabilem et mire variegatam, sine fuco, sine coloribus, sine arte ! ô formarum subtilium officinam ! Nunc loquuntur auribus sine murmure, inde oculos excitant sine vi, mox in cerebro resident sine pondere, implent spatium sine mole. »

immatérialité de ces objets. Le but est moins d'expliquer la merveille que de rendre tangible son miracle.

Les métaphores accumulées par le jésuite ne peuvent être réduites à de purs ornements rhétoriques. Elles sont des métaphores absolues au sens que leur a donné Hans Blumenberg : face à la difficulté de définir ce qu'est la *species* sans pouvoir en faire l'expérience sensible, elles apportent à cet intangible une structure. Cette structure est ici négative, puisqu'elle dit ce que les espèces sont et surtout ne sont pas : des peintures, des sculptures, des bronzes et des miroirs. De ces représentations il ne subsiste en effet que la forme, puisque les *species* n'ont ni support, ni couleur, ni masse. Comme l'avait posé Aristote dans *De l'âme* (II, 12, 424a 17), ne demeure dans les espèces que la ressemblance aux objets extérieurs. De Rhodes fusionne la description figurée aristotélicienne de l'immatérialité des espèces avec la métaphore issue des arts plastiques qui atteste l'acte divin dans la Création.

Les métaphores absolues de la philosophie aristotélicienne ont donc trouvé une nouvelle vitalité chez le jésuite, attaché à une spiritualité selon laquelle le monde est un signe de Dieu. À côté de cet ancrage religieux, on trouve également des motivations rhétoriques dans les textes de philosophie produits par ceux qu'on pourrait appeler les 'philosophes de cour'. C'est à leur ambition de rendre le savoir accessible et agréable qu'il faut rattacher leurs descriptions tout aussi inventives des espèces. Un bel exemple se trouve dans l'œuvre de Marin Cureau de la Chambre (1595-1669), médecin du chancelier Séguier, proche des milieux scientifiques parisiens¹⁹⁵, et dont Ménestrier recommande les œuvres à ses étudiants dès la fin des années 1650.¹⁹⁶ Cureau de la Chambre entreprend de prolonger l'antique métaphore artistique du sceau pour illustrer la diversité des images produites par l'âme. Lui qui, dans son ouvrage consacré au « système de l'âme », revendique ne s'être « point écarté des principes reçus dans l'eschole »¹⁹⁷, estime que les images produites par l'entendement sont entièrement différentes de celles du

¹⁹⁵ Richelieu le fait entrer à l'Académie française le 2 janvier 1635. Il sera aussi conseiller d'État, médecin ordinaire du roi Louis XIV et un des premiers membres de l'Académie des sciences en 1666. Voir Le Guern, 2020.

¹⁹⁶ Ménestrier possédait un exemplaire personnel de *l'Art de connoistre les hommes* (1662). L'ouvrage, qui conserve son *ex-libris*, est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (cote 340375). Dans l'un de ses cours dictés conservé sous la forme d'un manuscrit, intitulé *Idée de l'estude d'un honeste homme* (Ms. 1514, Bibliothèque municipale de Lyon), Ménestrier recommande plusieurs ouvrages de Cureau de La Chambre pour la « philosophie de conversation ». Il en donne les sujets pêle-mêle, « Les caractères des passions, de la connoissance des animaux, du débordement du Nil, de la lumière, de l'iris, de la chiromancie, de la digestion ».

¹⁹⁷ Cureau de la Chambre, 1665, préface, n. p.

reste du processus cognitif. Il propose pour le comprendre une analogie avec les arts plastiques :

la nature des images qui font la connoissance est tout à fait differente de celles que produisent les objets, quoy que les unes et les autres les representent également. C'est comme la figure d'un homme que le peintre, le graveur et le sculpteur font chacun à part. Quoy que tous la rendent semblable à l'original, elle est neantmoins differente quant à la matiere ; car ce sont les couleurs, le cuivre et le marbre qui la diversifient. Ainsi les portraits que les especes sensibles, les phantosmes et les idées font des choses sont semblables quant à la representation, mais non quant à la nature, puisque les images de l'entendement sont spirituelles et les autres materielles.¹⁹⁸

Dans ce passage, peinture, gravure et sculpture servent à illustrer la différence entre les idées produites par l'entendement, images entièrement spirituelles, et les espèces sensibles et phantasmes, émis par les objets, qui sont matériels. La différence ne tient pas à ce que ces images représentent, mais à l'(im)matérialité de leur support, de même que les portraits d'un peintre, d'un graveur ou d'un sculpteur ne diffèrent point quant à leur modèle, mais en fonction de la matière qu'ils emploient et façonnent à leur convenance.

La lecture des œuvres de De Rhodes et Cureau de la Chambre démontre à la fois la permanence (et donc le caractère « absolu ») de la métaphore aristotélicienne de l'impression pour qualifier le mode d'entrée des espèces dans l'âme, mais dessine aussi des réappropriations à la fois individuelles et historiquement situées. Ces auteurs mettent en évidence le potentiel productif de la métaphore originale, qui peut inspirer la construction d'un système cohérent d'images. Cette possibilité a été radicalement embrassée, on l'a vu, par Ménestrier. Il ne se contente pas de recourir aux métaphores traditionnelles déjà présentes dans la philosophie antique, mais s'appuie également sur des métaphores plus ponctuelles du discours philosophique moderne sur l'âme, qu'il sélectionne et organise en un nouveau système aussi cohérent que possible. C'est à ces métaphores isolées que s'intéressera la suite de ce chapitre.

1.1.4.3. Une sélection de métaphores isolées

Reprenons ici l'analyse des métaphores de Ménestrier. On l'a vu, les yeux sont selon lui semblables aux « corps polis » qui reflètent les images : le marbre, les miroirs, la glace et les eaux calmes. Les yeux peuvent à ce titre

¹⁹⁸ Cureau de la Chambre, 1665, p. 29.

être qualifiés de « miroirs de l'âme ». Ils sont, contrairement aux facultés de l'âme, décrits comme passifs. Cette première métaphore s'inscrit d'emblée dans un réseau d'images à la fois humaniste et scolastique qui en éclaire la portée. Les deux orientations ne sont pas inconciliables, comme le montrent les explications du commentaire au *De anima* (1598) des jésuites de Coimbra. Les jésuites portugais évoquent, comme Ménestrier, les corps réfléchissants pour traiter la vision. Ils empruntent cette analogie aux propos de Socrate dans l'*Alcibiade* de Platon (132d-133c). Tirant de la nature de l'œil un exposé à caractère moral, ils abordent ensuite le fonctionnement de la vue.

Les jésuites commencent par évoquer la nature réfléchissante des yeux, miroirs naturels à l'instar de l'eau, du bronze poli et de certaines pierres :

C'est un fait établi qu'il y a certains corps qui renvoient des images, comme l'eau, le bronze poli et certaines pierres. Cependant, rien ne renvoie celles-ci aussi clairement que les miroirs de verre [...]. Il semble que le génie de la nature habile a formé les yeux des êtres animés à l'image des miroirs, puisqu'elle a joint à l'humeur cristalline une certaine noirceur à la surface, grâce à quoi l'image revient à ceux qui regardent la pupille ; d'où l'on dit artistement que comme le miroir est l'œil de l'art, ainsi l'œil est le miroir de la nature.¹⁹⁹

Selon la sentence qui clôture ce passage, l'œil est à la nature ce que le miroir est à l'art. Cette phrase est tirée des *Adages* d'Érasme.²⁰⁰ C'est en raison de cette vertu spéculaire que les yeux sont dotés d'une valeur éducative, en tant qu'ils reflètent l'image de celui qui s'y mire et permettent de se connaître soi-même. Socrate et Apulée, disent les jésuites, recommandaient aux beaux adolescents de se garder des vices, et aux autres de compenser leur laideur par l'élégance de leurs mœurs. Le miroir exprime ainsi la finalité de la démarche autoréflexive qui est à l'origine de l'introspection recommandée

¹⁹⁹ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. II, cap. VI, q. VIII, art. I, p. 127 : « Constat quedam esse corpora, quae imagines reddunt, ut aquam, aes politum, et gemmas quasdam. Nihil tamen eas aeque perspicue reddit, ac specula e vitro [...]. Hinc solertis naturae ingenium oculos animantium ad speculorum imaginem efformasse videtur: siquidem humori crystallino nigrorem quendam a tergo adiunxit; e quo ad eos, qui aliorum pupillam introspiciunt imago resiliat; unde scite dictum est, ut speculum oculus est artis, ita oculum esse naturae speculum. »

²⁰⁰ La citation est tirée de l'adage 1250. Elle sera amplement exploitée par Joseph Filère dans son *Miroir sans tache* (1636).

par le néo-stoïcisme, et que les jésuites se réapproprient à des fins spirituelles.²⁰¹

C'est à partir de ce lieu commun moral que les *Conimbricenses* développent ensuite leur conception de la perception visuelle. Les yeux sont également les miroirs de la nature parce que les choses s'offrent à nous *in speculo*. Nous ne voyons pas les objets tels qu'ils sont, selon leur situation et leur taille réelle, mais au moyen d'une image (*imago*) ou simulacre (*simulachrum*) beaucoup plus petite.²⁰² Les yeux sont donc aussi les « miroirs de l'âme » en tant qu'ils reçoivent les espèces sensibles émises par les objets, et les réfléchissent dans l'âme. On peut supposer que la qualité grandissante des miroirs, alliée aux progrès de l'optique, a pu les rendre appropriés à symboliser la réception dans l'âme de la ressemblance formelle parfaite des espèces avec leurs objets. La métaphore est en tout cas fréquente au XVII^e siècle, comme le montrent notamment les traités de Théophraste Bouju et Scipion Dupleix.²⁰³

Prêter attention aux métaphores permet ainsi d'identifier, outre des communautés de point de vue diachroniques, des communautés synchroniques, par exemple à travers la modification spécifique du métaphorisant d'une métaphore ancienne.²⁰⁴ Une des raisons peut être le progrès des techniques qui vient modifier le cadre de référence des écrivains et des lecteurs. La métaphore ancienne peut ainsi subir une *actualisation* à partir des nouveaux moyens techniques disponibles.²⁰⁵

On trouve un autre exemple d'une telle adaptation dans la description du processus de la pensée qui, après la perception des sens externes, se poursuit par le biais de l'imagination, étroitement liée à la mémoire. Selon Ménestrier, alors que l'imagination grave les images reçues par les sens, à la fois dans l'âme et sur le corps, la mémoire les ordonne et les imprime.

²⁰¹ Voir Dekoninck, 2005a, p. 50.

²⁰² *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. II, cap. VI, q. VIII, art. 1, p. 128.

²⁰³ Dupleix, 1620a, lib. 8, chap. XIII, p. 405 : « comme dans un miroir nous voyons les especes des divers objets, sans que le miroir darde aucuns rayons sur iceux ; de mesme le crystallin tient lieu de miroir dedans les yeux recevant les espèces ou images des objets de la veuë ». Bouju, 1614, t. 1, « De la physique », lib. 2, chap. 26, p. 376-377 : « les qualitez intentionnelles ne denomment point les choses qui les reçoivent : car l'œil ny le miroir ne sont point dits colorez de l'espece des couleurs qu'ils reçoivent ». En outre, la vue reçoit les espèces « comme le miroir faict les images et les figures des choses qui luy sont representees » (Bouju, 1614, t. 1, « De la physique », lib. 17, chap. 4, p. 744). La comparaison porte ici sur la première dématérialisation que subit l'espèce intentionnelle en passant par les yeux qui, comme les corps réfléchissants, en produisent dans l'âme une image ressemblante.

²⁰⁴ Trotot, 2015, p. 13 ; Margolin, 1981, p. 107.

²⁰⁵ Voir à ce sujet Knecht, 1987, p. 15 et ss. ; Dekoninck, 2008.

Ménestrier étend ainsi l'antique capacité de gravure de l'imagination des mères à la fonction rétentrice qu'on lui prête souvent : l'imagination grave non seulement sur le corps, mais aussi sur l'âme. Elle conserve les images reçues des sens, avant que la mémoire ne les classe et imprime à son tour. Cette articulation des deux facultés évoque le fonctionnement de la presse typographique, où les caractères et les images, d'abord gravés sur des plaques de cuivre ou de bois, sont ensuite ordonnés avant d'être pressés sur le papier.

On trouve le même type de mise à jour de la métaphore chez le philosophe Théophraste Bouju. Il tisse à son tour une analogie entre la mémoire et l'art typographique, à partir de la métaphore de l'empreinte :

Le terme de memoire ne signifie pas seulement la faculté memorative, mais aussi l'object de cette faculté, c'est à dire l'image ou espece intentionnelle de la chose auparavant connuë, laquelle y est empraincte, comme une peinture qui la represente apres y avoir esté imprimee par l'object, de la manière qu'un cachet imprime sa figure sur de la cire. [...] Nous pouvons conclure de tout ce que dessus (*sic*) que la mémoire naist avec les animaux, puis que c'est une faculté de l'ame et qu'elle s'acquiert aussi, puis que quand l'object imprime si bien sa figure par une ou plusieurs actions dans cette faculté, qu'elle y est demeurante et arrestee comme une habitude, nous l'appellons mémoire.²⁰⁶

Dans ce passage, la mémoire est classiquement décrite comme un morceau de cire sur lequel viennent s'imprimer les cachets des espèces intentionnelles. Mais la métaphore du sceau tend aussi à se confondre avec celle de l'imprimerie : si la mémoire est « empraincte », elle est aussi décrite ensuite « comme un livre ouvert et promptuaire » dans lequel l'imaginative peut « regarder et considerer les images des choses sensibles ». Semble ainsi se développer un imaginaire philosophique de l'imprimerie dans lequel, comme l'a observé Ralph Dekoninck, l'antique métaphore du sceau se replie sur l'univers moderne de l'impression typographique.²⁰⁷ La métaphore de la mémoire témoigne donc d'un double mouvement : d'une part, la permanence de l'imaginaire antique que Ménestrier, à l'instar d'autres jésuites et de certains philosophes, étend et systématise ; d'autre part, elle marque la mouvance d'un imaginaire du savoir qui se (re)configure à l'aune de la réalité contemporaine, et notamment de ses nouvelles techniques.

La description du jugement s'inscrit quant à elle dans la réélaboration, en vue de l'intégrer au schéma cohérent que construit l'« Avertissement »,

²⁰⁶ Bouju, 1614, t. 1, « De la physique », lib. 15, chap. 49, p. 705.

²⁰⁷ Dekoninck, 2008, p. 262.

d'une métaphore que Ménestrier avait proposée plusieurs années auparavant. Le moulage du jugement, qui compare et rectifie les images qu'il reçoit, rappelle en effet le propos d'un ballet joué en mai 1663 par les écoliers du collège de la Trinité, intitulé *Le temple de la sagesse*. Inventé par Ménestrier à l'occasion de la réception organisée pour les magistrats de Lyon²⁰⁸, le ballet était destiné à vanter l'œuvre scolaire des jésuites. Il prenait pour motif la construction de la *domus sapientiae* – en référence au livre des Proverbes (9, 1). Ce « temple », allégorie du collège de la Trinité, représentait, parmi les multiples éléments menant à la sagesse, le fonctionnement des facultés. Après les sens et l'imagination, entraient en scène l'intellect et ses trois opérations, telles qu'elles sont décrites dans les logiques scolastique : l'appréhension, le jugement et le raisonnement. Elles y étaient montrées sous des personnifications de la sculpture, de la maçonnerie et de l'architecture :

La sculpture, la maçonnerie, et l'architecture [...] sont les trois opérations de l'esprit. La sculpture, qui ne travaille qu'en images, est l'appréhension, qui a une fonction toute semblable. La maçonnerie, qui lie les pierres avec du ciment, est le jugement qui unit des choses diverses et forme les propositions ; enfin l'architecture, qui range et dispose tout l'édifice, est le raisonnement qui règle les principes pour en tirer des conséquences.²⁰⁹

Les trois opérations de l'intellect sont donc décrites dans ce ballet à la manière d'un chantier où les blocs taillés sont unis puis répartis selon les plans de l'architecte.

L'analogie choisie se prête bien à la traduction visuelle des thèses de la logique scolastique, pour les besoins de la représentation du ballet allégorique. Dans un premier temps, celui de l'*apprehensio*, l'intellect appréhende la forme d'un objet en l'abstrayant de l'objet concret, à la manière dont le sculpteur retire au bloc de pierre ses éléments superflus. Une fois la forme de l'objet appréhendée, l'opération du jugement prend la forme d'un énoncé prédicatif (« x est F » ou « x n'est pas F ») résultant de la combinaison ou de la séparation de la forme substantielle de x et d'une autre forme, raison pour laquelle ce deuxième moment est aussi appelé « *compositio vel divisio* ».²¹⁰ Ainsi le maçon unit-il les blocs de pierre taillée. Le raisonnement, enfin, organise les propositions de telle sorte à obtenir une conclusion valide.

²⁰⁸ Sur le soutien financier accordé au collège par la ville de Lyon, voir Picot, 1995. Sur les fêtes jésuites et l'élite lyonnaise, voir Hours, 2005.

²⁰⁹ Ménestrier, 1663b, p. 22.

²¹⁰ Perler, 2004, p. 463.

Son opération est comparable à celle de l'architecte, dont le plan détermine la répartition des éléments formés de blocs de pierre et de ciment.

L'analogie avec la construction d'une maison pour décrire l'activité de l'intellect se trouve également chez Théophraste Bouju. Il considère le sujet et l'attribut comme les parties d'un bâtiment – pierres, bois ou chaux – que le verbe vient lier.²¹¹ La disposition des termes dans le raisonnement, autre prérogative du jugement, est également comparée à la construction d'un édifice :

La partie judiciaire est requise, afin de disposer le moyen entre les termes, y donner la forme et l'ordre, selon la méthode la plus convenable, pour un insérer la conclusion qu'on veut prouver : tout ainsi que pour bastir une maison après qu'on a assemblé le bois, la pierre, et autres matériaux nécessaires, il faut encore la main de l'ouvrier pour les dresser et appliquer, selon le dessein qui en est fait.²¹²

Chez Ménestrier, cette analogie architecturale, proposée à partir du *topos* de la *domus sapientiae*, est modifiée dans le traité de 1673 afin d'être adaptée au système formé par les arts plastiques. Le jugement, qui selon Ménestrier compare les images et les rectifie, procède maintenant à la manière dont on modèle un matériau encore brut en le coulant dans un moule. La prédication est ici comparée au moulage d'une forme sur une autre préexistante dans l'intellect. La métaphore n'est donc pas seulement soumise à des influences extérieures, elle se soumet aussi à une dynamique interne à l'œuvre dans laquelle elle apparaît, à une systématité dont le domaine littéraire, plus libre que le domaine philosophique, peut s'emparer.

Ménestrier poursuit l'exposé de la philosophie des images avec une description de l'entendement. Il compare celui-ci avec le peintre et le sculpteur, « puis qu'il unit les choses pour en tirer des conséquences, et les separe par analysie pour les connoistre ». Ces deux versants de la troisième opération de l'intellect renvoient aux deux méthodes que la scolastique désigne sous le nom de *compositio* et *resolutio* (Bouju les désigne en français sous le nom de *compositive* et *resolutive*²¹³). La *compositio* va des choses simples aux composées, des principes premiers à ce qu'ils constituent. C'est la méthode du syllogisme. La *resolutio* au contraire va des choses les plus connues aux choses les moins connues et remonte ainsi aux premiers

²¹¹ Bouju, 1614, t. 1, « Logique », lib. 1, chap. 20, p. 39.

²¹² Bouju, 1614, t. 1, « Logique », lib. 4, chap. 8, p. 121. Il est ici question du syllogisme dialectique.

²¹³ Bouju, 1614, t. 1, « Logique », lib. 4, chap. 3, p. 113.

principes. Elle va des effets aux causes, des choses composées aux simples. La métaphore du peintre et du sculpteur signale à nouveau un enracinement dans la tradition aristotélico-scholastique, mais aussi l'influence d'autres disciplines, notamment les ouvrages liés à la littérature symbolique et à la tradition spirituelle jésuite.

Le motif de l'intellect peintre trouve son origine dans la célèbre *tabula rasa* d'Aristote : l'intellect est comme une tablette de cire nue (*grammateion*), car l'être humain ne pense que pour autant qu'il reçoive des affections du monde extérieur.²¹⁴ Aristote compare encore l'intellect patient à la matière, et l'intellect agent à l'artiste qui exerce sur elle son action. L'intellect agent est encore associé à la lumière qui rend effectives les couleurs potentielles.²¹⁵ Le texte de Ménestrier montre le glissement de l'antique tablette de cire grecque vers la toile du peintre. Vingt ans plus tard, dans un passage de la *Philosophie des images énigmatiques* (1694), Ménestrier donne rétrospectivement un indice de l'origine de ce déplacement. Il cite, affirme-t-il, un passage du chapitre II du *De anima*²¹⁶ : « Idem accidit in intellectu, quod in pictorum tabulis, in quibus nihil pictum est, sed omnia pingi possunt » (Il arrive dans l'intellect la même chose que dans les toiles des peintres, sur lesquelles rien n'a été peint, mais tout peut être peint).

Scipion Dupleix avait proposé une image très similaire de l'entendement :

nostre entendement est semblable à une table rase, c'est-à-dire un tableau qui n'a oncques esté peint. Car tout ainsi que ce tableau est susceptible de toutes couleurs et peintures : de mesmes nostre entendement est susceptible de toutes choses intelligibles, c'est à dire qui peuvent tomber en l'entendement.²¹⁷

On la trouve également, exprimée en italien, dans l'édition posthume de l'*Iconologia* dirigée par l'imprimeur Pietro Paolo Tozzi (1625).²¹⁸ L'appréhensive (fig. 3) y est représentée sous la forme d'une femme tenant un miroir parfait (*lucidissimo specchio*).

²¹⁴ Aristote, *De l'âme*, III, 4, 430a 1-5.

²¹⁵ Aristote, *De l'âme*, III, 5, 430a 10-20.

²¹⁶ Voir Ménestrier, 1694a, p. 194.

²¹⁷ Dupleix, 1620a, lib. 8, chap. 23, p. 447.

²¹⁸ L'« apprensiva » ne figure pas dans les éditions antérieures. Cette allégorie semble avoir été très populaire parmi les jésuites : John Manning (1999, p. 329) a souligné sa pertinence pour comprendre les *affixiones* de Bruxelles portant sur l'intellect.



Figure 3. Cesare Ripa, « Apprensiva », *La novissima iconologia*, Padoue, Pietro Paolo Tozzi, 1625, p. 42 (University of Illinois Urbana-Champaign).

L'appréhensive est décrite comme une partie naturelle et rationnelle de l'âme, par laquelle nous comprenons les choses que l'intellect représente parce que, selon la citation d'Aristote que donne l'*Iconologia*, l'homme est doté par la nature comme d'« une table rase sur laquelle rien n'est peint, et sur laquelle toutes les choses se peuvent peindre ».²¹⁹ Le miroir, tout comme les potentialités de la toile blanche, signifie la capacité de l'intellect à recevoir mais aussi produire des images. Miroir et toile peuvent faire référence à l'intellect agent qui recueille les phantasmes et les rend intelligibles en formant la *species impressa* ou *species intelligibilis*. Celle-ci est reçue par l'intellect possible qui exprime en lui-même l'essence de l'objet dans une *species expressa*, aussi appelée verbe mental²²⁰ ou concept. L'intellect est donc, comme le miroir ou le tableau, à la fois passif et actif : il accueille la

²¹⁹ Ripa, 1625, p. 42 : « una tavola rasa, nella quale niente è dipinto, e tutte le cose dipinger si possono ».

²²⁰ Ce terme est détourné par Thomas d'une expression d'Augustin. Le *verbum mentis* est ce que l'intellect forme en lui-même et pour lui-même en vue du jugement. Voir de Libera, 1996, p. 273-274.

représentation d'un être sans sa matière, pour ensuite la réfléchir sous une forme intelligible.

Bien qu'elle soit manifestement répandue, c'est plus précisément à Emanuele Tesauro que Ménestrier emprunte la référence à l'intellect comme toile (*pictorum tabula*). Reconnu comme l'un des grands théoriciens du conceptisme et de la « métaphore baroque »²²¹, Tesauro eut sur l'œuvre de Ménestrier une influence désormais bien établie.²²² Ménestrier, qui possédait au moins l'édition turinoise de 1654 du fameux *Cannocchiale aristotelico*²²³, ne cache pas sa dette : il cite l'« abbé Tesoro » à plusieurs reprises, en particulier dans l'*Art des emblèmes* et la *Philosophie des images*.

Tesauro, né à Turin dans une noble famille piémontaise proche de la cour de Savoie, est entré dans la Compagnie de Jésus en 1611, après avoir étudié au collège des jésuites de sa ville natale. Il achève son étude de la philosophie et de la théologie en 1625, au terme d'un parcours émaillé de sanctions disciplinaires. Il est ordonné prêtre à Turin en octobre 1627. Excellent prédicateur, il acquiert une solide réputation d'éloquence. Mais ses insubordinations répétées²²⁴, ainsi que son amour des lettres profanes et son attachement à Turin et à sa vie politique, l'amènent à démissionner de la Compagnie en 1635, pour se consacrer au service du prince Thomas de Savoie-Carignan.²²⁵ Son attachement à la scolastique semble cependant avoir perduré : Françoise Graziani a relevé que l'homme tenant la lunette de vue sur le frontispice de l'édition turinoise de 1656 est Aristote vêtu de la cape monastique (fig. 4).²²⁶ On peut donc déjà faire l'hypothèse que le *Cannocchiale* prend pour guide non seulement Aristote, mais aussi ses commentateurs chrétiens.

Comme Ripa, Tesauro compare l'intellect à un miroir et à une toile encore vide. Selon Tesauro, l'intellect humain est comme un miroir très pur qui exprime en lui-même les images des objets qui se présentent devant lui,

²²¹ Tel est le titre de l'anthologie d'Yves Hersant qui lui est consacrée (2001). À propos du conceptisme, voir Blanco, 1992 ; Vuilleumier, 1999 ; Graziani, 2019.

²²² Judi Loach a démontré cette influence dès 1986.

²²³ L'*ex-libris* de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon l'atteste (cote 107625). L'édition de 1670 publiée par Bartolomeo Zavatta à Turin est la dernière publiée du vivant de l'auteur, et la plus complète.

²²⁴ Outre ses esclandres d'étudiant, Tesauro a initié en 1633 une polémique littéraire contre le puissant P. Pierre Monod (1586-1644), à propos d'une des inscriptions latines produites pour célébrer la naissance du prince Francesco Giacinto.

²²⁵ Voir l'article consacré à la biographie de Tesauro de Mario Zanardi, 1978.

²²⁶ Observation faite lors de sa communication durant la Spring School « Schol'Art » en mars 2022.

images qui forment ses pensées.²²⁷ Ce passage est soutenu par une note marginale qui cite la sentence latine que reprendra à son compte Ménestrier, et qui fait apparaître l'analogie entre l'intellect et la toile : « Idem accidit in intellectu quod in pictorum tabulis, in quibus nihil pictum est, sed omnia pingi possunt ». ²²⁸ Ainsi Tesauo décrit-il, par la réflexion du miroir et la peinture appliquée en ordre sur la toile, l'activité de l'intellect qui reçoit les données des sens par le biais des phantasmes et en forme les espèces intelligibles.

La citation précise qu'évoque Ménestrier signale ses liens avec les Italiens. Pour Ripa et Tesauo, l'enjeu était de montrer la proximité du fonctionnement de leurs inventions visuelles avec les processus cognitifs. Les deux auteurs avaient avantage à souligner la nécessité des espèces intelligibles pour les activités supérieures de l'esprit : les arts symboliques poursuivent en effet l'ambition de transmettre une signification intelligible à partir de la représentation visuelle d'un objet ou d'un être vivant.

²²⁷ Tesauo, 1670a, p. 15 : « L'intelletto humano inguisa di purissimo specchio, sempre l'istesso e sempre vario ; exprime in se stesso, le imagini degli obietti, che dinanzi à lui si presentano : e queste sono i pensieri. »

²²⁸ Tesauo, 1670a, p. 15.



Figure 4. Emanuele Tesauro, *Fronstispice d'Il cannocchiale aristotelico*, Venise, Paolo Baglioni, 1663 (Getty Research Institute).

Dans l'« Avertissement » des *Recherches du blason*, Ménestrier étend l'activité picturale de l'entendement non plus seulement à la réception des espèces, mais aussi et surtout à sa capacité à combiner les choses connues pour former des raisonnements. Cette activité de composition, qui vise à « tirer des conséquences », forme un couple avec la métaphore de la taille, qui fait quant à elle référence à l'analyse intellectuelle. Ce couple signale l'apport d'une deuxième tradition qui vient, elle aussi, hybrider la référence aristotélicienne. Dans la tradition spirituelle, la peinture et la sculpture sont en effet évoquées par les jésuites pour désigner figurativement les deux voies pour connaître Dieu.²²⁹ Celles-ci reproduisent, dans un cadre théologique, la double démarche compositive et résolutive de la logique.

Pour le jésuite Luis de la Puente (1554-1624), auteur des célèbres *Méditations sur les mystères de notre sainte foi* (1^{ère} éd. 1605 en espagnol, traduites en français en 1610 par René Gaultier) et de la *Guide spirituelle* (1^{ère} éd. 1609 en espagnol, traduite en 1612 par le même René Gaultier), la parfaite contemplation consiste à se former dans l'intellect et la volonté une « vive image de la gloire de Dieu », c'est-à-dire « de sa divinité et de ses excellences et perfections infinies », en imprimant dans notre esprit son image au plus près possible du « naturel ».²³⁰ Deux voies sont possibles pour approcher cette parfaite image de Dieu. Le jésuite se propose de les décrire à l'aide de deux arts bien connus, « l'un de peinture, l'autre de sculpture » :

Le premier forme son image, adjoustant tousjours quelque chose sur la matiere de toile, de bois, ou de cuivre sur lesquelles il peind. Du commencement il jette l'imprimerie de cole ou d'huile, puis une couleur par-dessus ; apres il crayonne et ébauche son pourtraict, et puis il y applique les vives couleurs avec le pinceau : premierement les grossieres et en fin les plus parfaites, dont il acheve sa peinture. Le sculpteur ou graveur va par un chemin bien different, ostant tousjours quelque chose de la matiere en laquelle il elaboure son image : premierement il en abat de gros lopins, en apres les coipeaux et esquilles, enlevant dextrement ce qu'il faut, tant qu'il ait parfait son ouvrage, comme d'un crucifix qui represente la hauteur, la grosseur et proportion qu'il doit avoir en toutes ses parties.²³¹

Ce passage décrit les deux voies que le Pseudo-Denys l'Aréopagite avait distinguées pour aller à la connaissance de Dieu : la première, la voie affirmative (ou cataphatique) est celle qui, parlant de Dieu, lui attribue

²²⁹ Voir à ce sujet Dekoninck, 2005a, p. 186 et ss. et 2005b.

²³⁰ De la Puente, 1615, III, IV, p. 358.

²³¹ De la Puente, 1615, III, IV, p. 359.

véritablement un certain nombre de prédicats (la bonté, la sagesse...) ; la seconde, la voie négative (ou apophasique) pose qu'on ne peut rien prédiquer positivement de Dieu, qu'il est ineffable, et qu'il faut donc nier ce qu'il n'est pas (c'est-à-dire, tout ce qui est).²³² La voie affirmative utilise les perfections des créatures à la manière dont le peintre emploie huile, crayon et couleurs par couches successives de plus en plus précises, en vue de former un tableau spirituel qui représente l'image de Dieu dans l'âme. La voie négative, devant l'impossibilité de représenter le divin, retranche au contraire toutes les images superflues en vue de dégager le modèle original, à la façon dont le sculpteur fait surgir l'image de la statue en enlevant les copeaux de bois ou de marbre qui recouvrent sa forme.

La description de l'intellect dans les *Recherches du blason* fait donc apparaître l'apport, pour la description métaphorique des opérations de l'âme, de deux domaines non (directement) philosophiques, à savoir la littérature symbolique italienne et la spiritualité jésuite, qui viennent compléter l'antique allusion à la *tabula rasa* et illustrent les deux opérations logiques de composition et résolution. Les métaphores que Ménestrier emploie pour décrire les opérations de l'âme mettent donc en évidence la permanence d'un noyau métaphorique ancien, mais aussi et surtout les forces extérieures qui s'exercent sur celui-ci. Son discours rend visible les transformations dans l'écriture de la philosophie, l'évolution du cadre référentiel des auteurs, ainsi que la dynamique interne de la métaphore continuée qui, en étendant la portée d'une image originelle, amène à rechercher de nouvelles analogies ainsi qu'à créer une cohérence.

La dernière faculté évoquée par Ménestrier, la volonté, rompt cependant avec le système mis en place : elle est en effet « aveugle ». Cet état est prétexte à l'évocation d'un dernier type d'images, dont l'intérêt réside dans leur pouvoir d'influence supposé plutôt que dans ce qu'elles représentent : les talismans. L'enjeu pour le jésuite est en effet de reconnaître l'aveuglement de la volonté tout en affirmant l'indépendance de celle-ci face à l'influence supposée de forces supérieures, de même qu'il dénie aux talismans toute efficacité occulte. Ménestrier cherche ici non plus à souligner la proximité du fonctionnement de l'âme avec les arts plastiques, mais à condamner une pratique faisant un usage illicite des images, tout en défendant, on le verra, le libre-arbitre.

²³² Voir Boulnois, 2011 et Panier, 2014, p. 2-3. Maximilien Van der Sandt, dont l'œuvre était familière à Ménestrier, décrivait dans les mêmes termes, dans son *Artifex evangelicus* (1640), la contemplation affirmative (ou méditation) et la contemplation négative. Voir Dekoninck, 2005a, p. 189.

Bien qu'elle soit responsable des actions humaines, la volonté est, pour les scolastiques, une puissance aveugle, car soumise à des influences extérieures. Elle dépend d'abord d'un premier jugement de l'intellect, qui établit l'éligibilité ou la correspondance de différents moyens à l'égard d'une fin. Elle est en outre soumise à des « inclinations », « habitudes » et « affections » (ou passions²³³) qui la poussent à accepter ou refuser le jugement de l'intellect.²³⁴ Selon Ménestrier, ces affections forment autant d'images qui, à l'instar des talismans des magiciens, n'ont pas pour rôle premier de représenter quelque chose mais servent à opérer des « choses extraordinaires ». C'est parce qu'elle est soumise à l'influence de ces affections que la volonté est qualifiée de *caeca* dans certains textes philosophiques, par exemple chez le jésuite Rodrigo de Arriaga (1592-1667)²³⁵, auteur de l'un des manuels scolastiques les plus importants du XVII^e siècle.²³⁶

Cesare Ripa a tiré de ce motif, attesté au Moyen Âge²³⁷, sa représentation de la volonté par l'allégorie d'une femme aveugle (fig. 5) : « La cécité convient [à la volonté], parce que, ne voyant rien par elle-même, elle va comme en tâtonnant, derrière le sens si elle est faible et indigne, ou derrière la raison si elle est forte et de grand prix ».²³⁸ Un manuscrit d'emblèmes du collège jésuite de Bruxelles, présenté par John Manning à partir de l'édition de Karel Porteman (1996), montre une conception tout à fait similaire de la volonté, tour à tour soumise au danger des passions et maîtrisée par la raison.²³⁹

²³³ Sur l'ambiguïté des termes passions et affections à l'époque moderne, voir l'article d'Essary, 2017.

²³⁴ Notons toutefois que, dans une œuvre antérieure, Ménestrier concédait qu'il fallait parfois attirer la volonté avant l'intellect, « contre l'ordre fixé de la nature ». Il faisait alors référence à la pratique de l'art oratoire. Voir 1663a, « Totius artis oratoriae », § 6, p. 14.

²³⁵ Arriaga, 1639, « Disputatione in tres libros Aristotelis *De anima* », disp. VIII, sect. II, subsect. I, p. 678 : « Communiter affirmant Thomistae, primo, quia voluntas est potentia caeca, quae non potest sine directione intellectus operari; haec autem directio est imperium, ergo. »

²³⁶ Schmutz, 2019, « Arriaga, Rodrigo de » (en ligne).

²³⁷ On la trouve par exemple chez Henri de Gand (c. 1217-1293), *Quodlibeta Theologica*. 1.17, 5, p. 127 : « voluntas ex se caeca est, nec potest circa quicquam moveri amore nisi fuerit prius cognitum ». Cité par Hoffmann, 2008, p. 123.

²³⁸ Ripa, 1603, p. 519 : « La cecità le conviene, perche non vedendo per se stessa cosa alcuna, vā quasi tentone dietro il senso, se è debole, et ignobile, ò dietro la ragione, se è gagliarda, e di prezzo. »

²³⁹ Il montre aussi, encore une fois, l'influence de Cesare Ripa sur l'emblématique jésuite. Manning mettait en exergue la conformité d'une telle description avec la pratique méditative



Figure 5. Giuseppe Cesari (graveur), Cesare Ripa, « Volontà », *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione, Rome, Lepido Facio, 1603, p. 519 (Getty Research Institute).*

L'association ajoutée par Ménestrier entre les inclinations de la volonté et les talismans n'est pas anodine. Le jésuite cherche à articuler l'influence, qu'il juge d'origine humaine, des talismans, avec le libre-arbitre. La capacité de l'homme à agir librement est un sujet très discuté à l'époque, en particulier dans le domaine théologique. Pour résumer en quelques mots ce débat complexe, les jésuites défendent la possibilité de concilier la liberté de l'homme avec la prescience et la grâce divines. Ils s'opposent par là aux

jésuite, telle qu'elle est décrite par Luis de la Puente (1610, vol. 1, « Introduction à la meditation », I, p. 3). L'oraison mentale consiste en quatre points. Après s'être remémoré le mystère que l'on veut méditer, et avoir considéré toutes les vérités de ce mystère à l'aide de l'entendement, le troisième point consiste à « tirer d'une volonté libre diverses affections ou actes vertueux conformes à ce que l'entendement a medité, les unes par reflections sur soy-mesme, les autres par un regard vers Dieu ».

tenants d'un salut par la seule grâce de Dieu, défendu par exemple par le calviniste Pierre Jurieu (1637-1713), ennemi de Ménéstrier.²⁴⁰

Blaise Pascal, dans ses *Écrits sur la grâce*, résume le débat en ces termes : selon les calvinistes, « Dieu, en créant les hommes, en a créé, les uns pour les damner, les autres pour les sauver, par une volonté absolue et sans prévision d'aucun mérite ». ²⁴¹ Par conséquent, la volonté de Dieu est absolue, et la volonté humaine n'a pas d'influence sur le salut. L'homme est dépourvu de libre-arbitre. Selon les jésuites en revanche, « Dieu a une volonté conditionnelle de sauver généralement tous les hommes, [...] et ces grâces étant données à tous, il dépend de leur volonté et non de celle de Dieu d'en bien ou d'en mal user ». ²⁴² Ces deux points de vue sont clairement antinomiques : selon le premier, le salut dépend entièrement de la volonté divine, selon le second, entièrement de la volonté humaine. ²⁴³ Ce débat théologique éclaire le combat que mène Ménéstrier, dans les dernières années de sa vie, contre l'astrologie et plus généralement contre la superstition. La lutte du jésuite est à situer dans la lignée de cette défense d'une liberté de la volonté humaine qui ne peut être entièrement déterminée par aucune force.

Ménéstrier fustige dans sa *Lettre sur le sujet de la comète* « les astrologues qui privent les hommes de leur libre-arbitre et font dépendre leur volonté et leur destinée de l'influence (*sic*) des astres ». ²⁴⁴ Cette charge contre l'astrologie se poursuit dans sa *Philosophie des images énigmatiques*. À la fin de celle-ci, Ménéstrier mène une étude du fonctionnement de la baguette de sourcier. ²⁴⁵ Il s'agit d'un sujet brûlant de la République des Lettres à la fin du XVII^e siècle. ²⁴⁶ Ménéstrier ne remet jamais en question les propriétés de la

²⁴⁰ Dans son libelle publié en 1689, Pierre Jurieu dénonce le dogme jésuite de la grâce suffisante (p. 145) : « La fausse idée qu'ils ont conçue de la miséricorde de Dieu et de sa justice, de la redemption des hommes par Jesus-Christ et de la liberté de l'homme pecheur, est le principe d'où est né le dogme de la grâce suffisante donnée generalement à tous les hommes fidelles et infidelles, justes et pecheurs, aveugles et endurecis. »

²⁴¹ Pascal, 1985, p. 120.

²⁴² Pascal, 1985, p. 121.

²⁴³ Parmi l'abondante bibliographie sur le sujet, on pourra consulter Sellier, 1995, p. 303 et Pavlovits, 2007, p. 192. Dans son édition de l'*Imago primi saeculi*, John O'Malley présente également les principales controverses impliquant les jésuites (2015, p. 17-25).

²⁴⁴ Ménéstrier, 1681a, p. 18.

²⁴⁵ Le traité est paru à la fin de la *Philosophie des images énigmatiques* (1694a, p. 417-491) et sous la forme d'un livre séparé, au contenu identique (1694c).

²⁴⁶ Voir Perez, 2005. Ménéstrier s'est mêlé, après les P. Le Brun et Malebranche, à la controverse entourant les prétendus pouvoirs de Jacques Aymar, sourcier de Saint-Véran qui se vantait de résoudre des crimes grâce à sa baguette.

baguette, mais il tient à la défaire des influences astrologiques que certains lui attribuent, notamment Jean Nicolas (1693), libraire qui fut membre de l'Église réformée de Grenoble.²⁴⁷ Observant que tous les hommes ne sont pas aptes à se servir de la baguette, Ménestrier admet qu'il est tentant d'expliquer un tel don singulier par l'influence des astres et la prédestination. Cependant, un chrétien ne peut admettre dans la nature une « puissance fatale souveraine et absolue avec laquelle notre liberté ne peut subsister ».²⁴⁸ Le débat sur l'astrologie cristallise des positions théologiques divergentes. Ni l'âme, ni « les actions libres dont notre volonté est la maîtresse »²⁴⁹ ne peuvent subir la détermination d'une irrésistible force extérieure. Pour Ménestrier, s'il existe des inclinations de naissance²⁵⁰, les hommes ne sont en aucune manière entièrement déterminés par elles. La maîtrise de la baguette doit donc venir d'une autre source, sur laquelle le jésuite ne se prononce pas.

La façon dont Ménestrier considère les talismans, objets de croyances obscures, découle directement de ce postulat qu'il n'existe pas d'influences occultes s'exerçant sur la volonté :

On appelle talismans une espece de medailles, de camayeux ou de pierres où sont représentés des figures, des paroles et des caracteres gravés sous certains aspects du ciel, et certaines constellations, que l'on *croit* leur imprimer une vertu secrete de guerir les maladies, de détourner les orages, et les tempêtes, de chasser les choses nuisibles, d'enrichir les hommes, les faire aimer, respecter, [...] et capables de produire d'autres effets merveilleux en vertu des influences celestes.²⁵¹

Les talismans, objets sur lesquels sont peints ou gravés des êtres ou des caractères, apparaissent analogues aux « esprits animaux » que mentionne enfin Ménestrier, et qui « se peignent » des « images de l'amour, de la haine, de la crainte, de l'espérance et des autres passions ».²⁵² Dans la tradition

²⁴⁷ Maignien, 1913.

²⁴⁸ Ménestrier 1694a, p. 430.

²⁴⁹ Ménestrier 1694c, p. 17.

²⁵⁰ C'est notamment sur ce postulat que l'on peut, dans une certaine mesure, s'intéresser à la physiognomonie, bien que le corps ne soit pas un signe nécessaire et infaillible (voir point 3.3.1.).

²⁵¹ Ménestrier, 1694a, p. 254

²⁵² Le terme d'« esprits » est alors hautement ambigu. Ménestrier l'indique clairement dans *Les respects de la ville de Paris* (1690, p. 52) : « C'est-à-dire que tout ainsi que le mot latin *spiritus* a dix ou douze significations différentes, se prenant pour l'ame, pour l'esprit, pour les intelligences, pour les demons qui sont de mauvais esprits, pour les vents, pour le soufle ou la respiration, pour les esprits vitaux et animaux, pour les sels volatils, pour les

scolastique et galénique, les affections ont en effet pour élément matériel les esprits animaux (*spiritus animalis*) qui servent d'interface et de relais entre l'âme et le corps. Nous avons vu plus haut, à propos de l'imagination des mères, que ces esprits animaux pouvaient être dits *peints* dans certains traités de scolastique modernes, par exemple dans le manuel de Georges de Rhodes.

Cette influence des talismans sur la volonté, analogue à celle qu'exercent les esprits animaux, n'a donc rien de surnaturel. Alors qu'on leur prête des vertus obscures, les talismans sont, contrairement aux croyances superstitieuses qui leur prêtent le pouvoir des astres, faits selon le bon plaisir de leurs auteurs. Ménestrier appuie sa conviction à l'aide d'une étymologie fantaisiste :

Je pourrois en me servant de ce privilège des étymologistes, sans me donner tant de peine à la manière de S. Isidore et de quelques autres Peres de l'Eglise qui cherchoient dans la langue latine les origines des mots les plus abstrus, le dériver de *talis mens*. *Parce que chacun s'en fait selon ses desseins et ses intentions particulières.*²⁵³

En tissant une analogie entre les affections de la volonté et les talismans, Ménestrier inscrit dans deux domaines, en les entrecroisant, la liberté de l'homme. Aucune influence absolue ne s'exerce sur la volonté. À nouveau, la prise en compte de la scolastique apporte à la fois des clés de compréhension contextuelles, mais aussi des pistes pour identifier les innovations du jésuite et le sens à leur donner.

1.1.5. Le principe de l'image mentale

Ce parcours un peu long visait à mettre en évidence les racines du projet global de Ménestrier, en particulier la manière dont sa conception de l'âme et de ses opérations, dont on a cherché à mettre en lumière les racines scolastiques, vient soutenir la pertinence de la symbolique. L'intérêt se dessine au niveau des processus mentaux, mais aussi au niveau de l'usage que

intelligences célestes, pour la Divinité, pour l'une des trois Personnes Divines, etc. de mesme *numen* a diverses significations selon lesquelles il est permis de s'en servir sans impiété : car quoique le Fils de Dieu ait dit *que Dieu est esprit et que ceux qui l'adorent doivent l'adorer en esprit*, on n'a point fait querelle aux medecins ni aux philosophes qui ont écrit des esprits naturels, des esprits vitaux, des esprits animaux et des esprit ou petits corps qui s'évaporent dans les opérations de la chymie. »

²⁵³ Ménestrier, 1694a, p. 254. Je souligne. On observe ici que les étymologies fantaisistes et les spéculations de la cabbale sont explicitement rejetées par Ménestrier, au même titre que les pouvoirs magiques des images que l'on trouvait exposés notamment chez Ficin – autant de traits qu'Ernst Gombrich (1948) attribuait à une pensée néoplatonicienne.

la philosophie fait des métaphores. Les deux questions sont étroitement liées chez Ménestrier : c'est parce que l'esprit a besoin des *species*, images qui lui permettent de passer de la connaissance matérielle à la connaissance intelligible, et parce que tout un pan de la philosophie ne peut se dire sur le mode distinct du concept, que les métaphores, et à leur suite toute la symbolique, trouvent place dans l'enseignement. Elles apportent de la structure, ordonnent ce qui échappe à l'expérience, et permettent de chercher les lois et les règles de fonctionnement de ce qui resterait sans elles indicible.

Sans prétendre à l'exhaustivité, on a cherché à montrer que les métaphores de Ménestrier sont présentes dans la littérature moderne. On en retrouve des équivalents chez les philosophes jésuites (Georges de Rhodes, les *Conimbricenses*, Rodrigo de Arriaga), mais aussi chez les philosophes mondains contemporains (Scipion Dupleix, Marin Cureau de la Chambre, Théophraste Bouju). Lorsqu'on les considère ensemble, ces auteurs mettent en lumière des horizons communs, faits de motivations partagées et d'une propension à amplifier un donné ancien, notamment à l'aune des références techniques modernes. La démarche de Ménestrier s'inscrit donc dans un certain contexte favorable à un exposé métaphorique étendu du fonctionnement de l'âme. On ne peut cependant nier la dimension personnelle de sa proposition. Les métaphores des autres auteurs restent locales et ne conduisent pas à la constitution d'un système où chaque faculté produit une image spécifique à l'aide d'un procédé différencié et identifié. La singularité de Ménestrier se manifeste donc moins dans l'originalité des images proposées que dans l'exercice d'une sélection et l'effort d'une mise en système.

La démarche de Ménestrier n'est donc ni une reprise servile de la philosophie contemporaine, ni le signe d'une imagination indépendante, « ny une invention ny une copie », pour reprendre les termes qu'emploie René Bary pour qualifier sa *Fine philosophie* (1660). L'entreprise du jésuite relève d'un choix conscient et systématique parmi les métaphores qui illustrent l'explication philosophique de l'âme. Elle témoigne d'une poétique lucide, qui cherche à offrir au lecteur une image cohérente, dont l'unité apparente, la performance métaphorique vaut davantage que la précision scientifique. Loin de constituer un simple verni ornemental, ces métaphores témoignent d'un schéma de pensée profond : elles forment chez Ménestrier une charpente, construisent une organicité. Pour reprendre les termes jakobsoniens utilisés pour décrire la fonction poétique, Ménestrier rabat le syntagme sur le paradigme : il « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur

l'axe de la combinaison ».²⁵⁴ Chaque analogie de son exposé est choisie en raison de sa disponibilité dans le champ sémantique de la description de l'âme, mais aussi et surtout en raison de son rapport avec les cinq autres images proposées. Entre *muthos* et *logos*, poésie et science, la métaphore permet ici de rassembler les disciplines littéraire et philosophique. Constituant une « zone d'échange », elle met en évidence leurs points de convergence et fait dialoguer dans un ensemble homogène ce qui constitue la culture du jésuite.

L'écriture poétique de Ménestrier témoigne donc d'une approche cohérente qui vise à souligner l'homologie entre les arts plastiques et la pensée dont il décrit le fonctionnement. Dans la continuité de cet exposé, il soumet ensuite tous les arts et toutes les sciences au même principe de la représentation : les arts sont fondés sur l'imitation de la nature²⁵⁵, et les sciences sur les conceptions mentales :

Tous les arts et toutes les sciences ne travaillent qu'en images, puis que tous les arts ne sont que des imitations de la nature, et toutes les sciences, les figures et les expressions idéelles des choses que nous connaissons.²⁵⁶

Comme l'indique Jean-François Groulier, Ménestrier va « radicaliser le principe d'une origine figurative et métaphorique de toute activité de la pensée en l'étendant aux disciplines considérées comme les plus abstraites ».²⁵⁷ De fait, il apparaît ensuite que la distinction entre les disciplines pratiques et spéculatives importe moins que d'insister sur leur racine iconique commune :

La théologie fait des images des choses surnaturelles, et divines, pour tascher de concevoir des vérités et des mystères, qui sont d'eux-mêmes incompréhensibles

La philosophie a ses images dans ses notions, et c'est de leur diverse vûë que naissent toutes les disputes, et les contestations des sçavans. Parce que comme ces images se voyent diversement selon les divers points dont elles

²⁵⁴ Jakobson, 1963, p. 220.

²⁵⁵ L'idée est nettement posée par Tesauro (1670a, p. 115) : l'homme apprend à parler, marcher, nager, chanter, écrire en imitant la nature. Le *Cannocchiale* offre une série d'exemples mettant en exergue les « meilleurs artisans » de la nature, l'abeille pour l'architecture, le cygne pour la navigation, le rossignol pour la musique, mais aussi l'ombre pour la peinture, selon la légende transmise par Pliny l'Ancien. Le principe de l'*ars imitatur naturam* trouve son origine chez Aristote (*Physique*, lib. II, chap. 2, 194a), et a été repris par Thomas d'Aquin (*Somme Théologique*, Ia pars, q. 117, art. 1., obj. 4).

²⁵⁶ Ménestrier, 1673, « Avertissement », n. p.

²⁵⁷ Groulier, 1988b, p. 98.

sont regardées, ce qui change les situations ; il arrive dans les ecoles ce qui arrive dans les Accademies des peintres, où tous copient le mesme modele, et font tous diverses figures, parce que l'un void ce modele de front, un autre à demy de costé ; un autre en tiers, un autre à dos. Il en est de mesme des choses qu'un esprit prevenu regarde, il les void de tout autre sens qu'un esprit qui n'est pas preoccupé. Et c'est cette perspective de la contemplation et de l'estude, qui est la source infaillible de toutes les disputes des sçavans sur une mesme matiere.

La jurisprudence est l'image du bien public, que nous nous representons comme une espece de corps, dont le souverain est le chef, les magistrats et la noblesse les parties les plus considerables, et le peuple les autres membres. C'est ce corps que la justice fait agir diversement selon ses divers organes, et les hommes prevenus de la necessité qu'il y a de conserver ce corps qui n'est qu'un corps moral, consentent à recevoir des loix et s'y soumettent volontiers, parce que chacun d'eux trouve son intérêt particulier en la conservation de ce corps.

L'histoire est la peinture des événemens, des desseins, des entreprises, et des mouvemens de ce corps. Et si elle a besoin du secours de la geographie, et de la chronologie ; c'est parce que l'une luy est une peinture fidele des lieux où ces choses se font, et l'autre le portrait des temps ausquels ces choses se sont faites. [...]

La médecine n'est qu'une image de la constitution interieure et exterieure du corps de l'homme, de ses affections et de ses organizations pour les fonctions vitales. Et la nature soigneuse de la conservation de ce corps a pris soin elle-mesme de marquer la plupart des remedes necessaires pour en guerir les maladies, dans les signatures des plantes.

L'astronomie a remply le ciel d'images pour en expliquer les figures et les mouvemens.

L'arithmetique peint les nombres pour soulager la memoire et l'imagination. La musique a fait les yeux juges de tous les accords et de toutes les harmonies. La géométrie mesure toutes choses par lignes, par angles, et par figures.

Enfin toute la mathematique estant une science demonstrative ne consiste qu'en images.

La grammaire est comme dit un de nos poëtes, *Un art ingenieux / De peindre la parole et de parler aux yeux, / Et par les traits divers des figures tracées / Donner de la couleur et du corps aux pensées.*

La fable ancienne estoit une philosophie en images.

La poésie dont le propre est de feindre, elle est une faiseuse d'images.

L'eloquence a ses figures, et la rhetorique enseigne l'art de persuader par images, puisqu'elle fait profession de persuader par le vray-semblable.²⁵⁸

²⁵⁸ Ménéstrier, 1673, « Avertissement », n. p.

Cet exposé est très semblable à l'inépuisable magasin de symboles qu'avait entrepris de dresser Maximilianus Sandæus dans sa *Theologia symbolica* (1626).²⁵⁹ L'inventaire de la nature, des sciences et des arts formait chez lui une topique, un tableau des lieux de l'invention emblématique. L'ambition de Ménestrier, si elle s'appuie sur le même désir d'intégrer l'ensemble de la création dans son projet, relève moins de la constitution – à visée pratique – d'une topique que de l'ambition de créer un nouvel *organon* à partir de la notion fédératrice d'image – en dressant par elle un « continuum entre le monde créé, l'esprit et ses créations »²⁶⁰.

L'« Avertissement » du *Véritable art du blason* pose donc une série de principes fondamentaux pour comprendre l'œuvre de Ménestrier. Il est clair que l'homme ne peut se passer de l'image. Elle traduit des notions aussi diverses que les productions mentales, les représentations visuelles et les figures du discours. Celles-ci entretiennent des liens génétiques et poétiques : l'image mentale est la mère de toutes les images matérielles. Mais elle en dépend également, puisqu'elle ne peut être expliquée de manière purement conceptuelle et demande donc l'usage d'un langage philosophique figuré. Cette démarche totalisante de Ménestrier, qui marque la continuité entre le fonctionnement de l'âme, les arts et les sciences, trouve ses prémisses dans l'*Art des emblèmes*, dont le contenu, élaboré dès l'année 1660, sera publié en 1662.²⁶¹ Mais son approche particulière s'est vue surtout développée en 1663 dans les *Principes de la nouvelle et de l'ancienne éloquence*. La place donnée aux facultés de l'âme dans la réflexion du jésuite trouve son origine au sein de la rhétorique. C'est en effet par le biais de l'œuvre de Tesauro et de son étude des figures du discours que l'idée d'une matrice intellectuelle des images a pu germer dans l'esprit de Ménestrier.

²⁵⁹ Voir la *commentatio* VII, « Scientiae et artes emblematis, theologicis conficiendis uberem subministrans materiam », p. 373-374. Le schéma est reproduit par Florence Vuilleumier-Laurens, 2000, p. 203-205. Sandæus a réalisé une grande partie de son programme dans les volumes qu'il publie entre 1629 et 1653 : *Theologia juridica*, *Theologia medica*, *Artifex evangelicus*, *Militia christiana*, *Ecclesiastes militaris*, *Bellicus*, *Castrensis*, *Architectura christiana*, *Astrologia mariana*, *Aviarium marianum*.

²⁶⁰ Dekoninck, 2011a, p. 210.

²⁶¹ Loach, 2002b, p. 239-44 ; et 2007, p. 243-244 et 250.

1.2. À l'image de Dieu : le premier *Art des emblèmes*

L'*Art des emblèmes* donne une première explication de l'emblématique, et plus généralement des représentations, qui s'enracine dans un donné théologique, même si l'ouvrage suggère déjà les bases d'une justification cognitive. Lorsqu'il rédige ce texte, le jésuite est au milieu de son cursus de théologie à Lyon. La comparaison *a posteriori* avec le *Véritable art du blason* dessine son cheminement, d'une pensée marquée par le dogme chrétien vers une pensée plus sécularisée et philosophique, cheminement dont la publication de sa rhétorique constitue, on le verra, l'un des jalons. L'*Art des emblèmes* commence par un exposé condensant en quelques lignes un très grand nombre d'exemples de représentations. Le monde est décrit, dans le chapitre ouvrant le traité, comme une « boutique de peintre où l'on voit des tableaux de toutes les montres ». ²⁶² Dans une énumération jaillissante, Ménestrier mêle illusions météorologiques, reflets des miroirs, espèces de la vue, ombres, songes, Idées philosophiques, mais aussi astrologie, mythologie, figures poético-rhétoriques, allégories, peintures et hiéroglyphes.

Se trouvent déjà en germes, mais sans hiérarchisation, tous les éléments de la thèse qui guidera son plan de 1673. Les images produites par la nature côtoient les créations de la rêverie humaine, ainsi que de l'imagination poétique et scientifique, comme le suggère le passage suivant :

Le ciel est plein de figures et de crotesques, depuis que nos poètes et nos astrologues y ont attaché des images de *fantaisie*, et qu'ils ont feint que Jupiter s'amusoit à peindre des centaures, des ourses, des chiens, des lions et des écrevisses. Leur *imagination* y a placé des princes, des reines, des héros, des trônes et des couronnes, et pour assembler tous les éléments dans un corps qui est au dessus d'eux, ils y ont mis des oyseaux, des poissons, des plantes, des animaux et des rivières. ²⁶³

Comme l'a indiqué Ralph Dekoninck à plusieurs reprises ²⁶⁴, ces projections de l'imagination trouvent leur cause dans un donné théologique explicite. C'est en effet la condition imaginaire de l'homme qui cause sa propension à aimer les représentations :

L'homme a tant d'inclination pour son origine qu'il en aime toutes les copies, jusqu'à s'oublier de l'original sur lequel elles ont été tirées. Il semble que son amour soit juste, puis qu'il est fondé sur la ressemblance et

²⁶² Ménestrier, 1662a, p. 2.

²⁶³ Ménestrier, 1662a, p. 2. Je souligne.

²⁶⁴ Dekoninck, 2005a, p. 90 ; 2007a, p. 317 ; 2009, p. 108 et 2011, p. 202 et ss.

qu'estant l'Image de Dieu, il a du rapport aux tableaux et de la sympathie avecque les portraits et la peinture.²⁶⁵

Ce passage reprend les termes du texte de la Genèse 1:27, qui expriment que l'homme a été créé « à l'image » de Dieu. Ce passage de la Bible a pu servir de fondement théologique à l'iconophilie jésuite encouragée par la Contre-Réforme. Si l'homme aime les images, c'est parce qu'il est lui-même copie du Créateur. Copie cependant amoindrie, mais qui conserve la trace de la ressemblance primordiale.²⁶⁶ C'est en raison de son origine que l'homme aime les images et applique son imagination à en créer.²⁶⁷

La quête de son original est également évoquée. Si l'homme se plaît aux images, c'est aussi parce qu'elles lui sont par nature nécessaires pour appréhender le divin. Son esprit ne peut en effet saisir l'unité des perfections de Dieu. L'homme entreprend donc de les appréhender à l'aide des qualités des créatures, en en multipliant les images :

[L'homme] en fait des images de toutes sortes, et son esprit n'estant pas infini pour comprendre cette unité qui enferme toutes les perfections dans une essence très simple, il divise cet estre indivisible et en fait autant de representations différentes que nous reconnoissons d'avantages épars dans les creatures. Cette audace a jetté les fondemens de l'idolatrie, et l'esprit en s'efforçant de connoître la Divinité s'en est infiniment éloigné en la multipliant. Il semble pourtant que les diverses formes que ce premier estre a prises pour se faire connoître aux hommes ayent esté l'occasion de leur erreur, les oracles qu'il a prononcés dans les nues et les rayons de lumière qu'il a fait paraître dans ses apparitions l'ont fait prendre pour un soleil.²⁶⁸

Il apparaît ainsi que l'usage des images symboliques découle à l'origine du désir, suscité par Dieu lui-même, de rendre la divinité visible. Les figures prises par Dieu pour se rendre sensible aux hommes ont été la source du désir humain de se représenter les choses invisibles : c'est parce que Dieu est apparu sous la forme d'un buisson ardent que des bûchers ont été allumés dans les temples et que ses images se sont multipliées.²⁶⁹

Ces productions humaines ne sont pas idolâtres en soi, mais peuvent le devenir si le spectateur oublie leur dimension fondamentalement

²⁶⁵ Ménestrier, 1662a, p. 1-2.

²⁶⁶ Dekoninck, 2005b, p. 692 ; 2007b, p. 117-118 et 2008, p. 267.

²⁶⁷ Dekoninck, 2009, p. 108-109.

²⁶⁸ Ménestrier, 1662a, p. 60-61.

²⁶⁹ Ménestrier, 1662a, p. 61.

inadéquate et impropre, comme l'avait déjà soutenu le P. Richeome dans ses *Discours* :

[le soleil] represente, autant que peut une creature corporelle represente la beauté, la liberalité, la puissance, la science, l'unité, et autres perfections divines que Philon et saint Denys deduisent, c'est pourquoy il est appellé image de Dieu [...]. Les payens, accoustumez à s'arrester aux creatures plutost que passer outre et contempler le createur en icelles, adoroient le Soleil, comme aussi quelques Juifs [...].²⁷⁰

La modalité qui règle le rapport juste aux images sacrées, décrite dans ce passage comme la capacité à les dépasser pour contempler le divin, est également reconnue par Ménestrier. Selon lui, les images chrétiennes visent à représenter les perfections divines dans des emblèmes non pas en vue de les adorer, mais « pour apprendre par les figures énigmatiques et symboliques à connoître Dieu dans les creatures sans luy donner les defauts qu'elles ont ».²⁷¹

Ces quelques lignes se rapportent à la théologie symbolique telle qu'elle était définie dans les écrits du Pseudo-Denys et par Thomas d'Aquin à sa suite. Elle consiste en un discours métaphorique qui « considère, non pas des perfections attribuées directement à Dieu, comme le fait la métaphysique, mais des qualités propres aux créatures, lesquelles ne peuvent être attribuées à Dieu que sur un mode impropre, par la *translatio in divinis* que décrivaient Boèce et ses successeurs ».²⁷² Ménestrier mêle donc références aux formes que Dieu a prises dans la Bible, et allusions au discours métaphorique de la théologie symbolique, pour mieux justifier l'usage des emblèmes, symboles visuels permettant de rendre sensible l'infigurable. Le poids de la théologie est donc frappant dans ce premier traité, même si des ouvertures se dessinent déjà vers la noétique de tradition aristotélicienne et le rôle qu'elle accorde à l'imagination et aux espèces sensibles.

²⁷⁰ Richeome, 1600, p. 24.

²⁷¹ Ménestrier, 1662a, p. 61.

²⁷² Boulnois, 2011, p. 241.

1.3. Les *Novae et veteris eloquentiae placita*, une approche philosophique du *movere*

Pour comprendre la place de plus en plus importante que prend la considération de l'âme humaine dans l'œuvre de Ménestrier, il faut s'intéresser à son traité de rhétorique, dont la rédaction se situe trois ans après celle de l'*Art des emblèmes*. Les *Principes de la nouvelle et de l'ancienne éloquence (Novae et veteris eloquentiae placita)*²⁷³ s'intéressent notamment aux images des arts du discours que Ménestrier mentionnait au début de l'*Art des emblèmes*, parmi les « peintures sçavantes » :

La poésie mesme et l'éloquence sont des peintures sçavantes, puis que l'une n'est qu'une pure imitation, et que l'autre a ses figures et ses images comme les appelle Aristote.²⁷⁴

Ce traité de rhétorique replace les figures du discours dans une perspective qui n'est pas seulement ornementale, mais qui considère aussi la capacité, essentielle à l'orateur, de convaincre et d'émouvoir les auditeurs. Bien qu'il ne porte que sur l'une des disciplines du discours, ce livre anticipe cependant déjà la possibilité d'ériger le fonctionnement de la pensée en principe des images matérielles, comme le fera dix ans plus tard, de manière totalisante, l'avertissement aux *Recherches du blason*.

Le traité est issu de l'enseignement de Ménestrier, alors professeur de rhétorique à Lyon. Son traité prend le format des défenses de thèses philosophiques en étudiant la rhétorique sous la forme de courts paragraphes numérotés, et non sous la forme plus classique du long traité. Cette thèse latine était destinée à être soutenue par les élèves dont les noms figurent à la fin du livre imprimé. Le frontispice de la thèse fait référence au collège, ou à l'une de ses congrégations mariales. La gravure montre Dieu, le Christ et le Saint Esprit, accompagnés selon les éditions de la Vierge et d'un ange (fig. 6). L'interprétation allégorique à donner à cette image sera traitée plus loin.

²⁷³ La thèse de Ménestrier semble avoir eu un certain succès. On peut la trouver publiée anonymement, sans son frontispice, à la fin de l'édition munichoise de 1697 de la *Rhetorice* de Pierre Josset (initialement publiée en 1650).

²⁷⁴ Ménestrier, 1662a, p. 4.



Figure 6. Claude-François Ménéstrier, *Frontispice des Novae et veteris eloquentiae placita*, Lyon ?, s.e., 1663 (Bibliothèque municipale de Lyon).

Le titre du traité annonce la méthode que Ménéstrier cherchera à mettre en œuvre dans l'ensemble de ses œuvres théoriques ultérieures : la quête des principes (*placita*), c'est-à-dire une *philosophie* de l'art plutôt qu'une *technè*. Son objet est la rhétorique ancienne et moderne. Le texte est parsemé de références le plus souvent implicites aux traités fondateurs de l'enseignement de la rhétorique : le *De inventione* de Cicéron, *La rhétorique* à Herennius et l'*Institution oratoire* de Quintilien, auxquels il faut ajouter la *Rhétorique* d'Aristote. Seuls deux auteurs cités ne sont pas issus de

l'Antiquité : Thomas d'Aquin et Guillaume du Vair.²⁷⁵ L'influence du docteur angélique apparaît comme massive²⁷⁶ dès la lecture des titres des quatre chapitres qui composent la thèse :

- 1) Totius artis rhetoricae oeconomia (La disposition de tout l'art rhétorique)
- 2) Totius artis oratoriae. Summa unius sententiae brevi comprehensione stabilita. (La somme de tout l'art oratoire, établie par la brève saisie d'une sentence)
- 3) De adscitiis eloquentiae ornamentis. (À propos des ornements que l'éloquence emprunte)
- 4) Placita rhetorica. Ex Artis oratoriae institutis selecta. (Les principes rhétoriques choisis parmi les règles de l'Art oratoire)

Le premier chapitre, consacré à définir la rhétorique, constitue la plus longue partie du traité. La seconde partie, intitulée « Somme » dans une référence explicite au Docteur angélique, s'attache à tirer les conséquences, pour les fonctions de l'art oratoire, d'une citation de Thomas d'Aquin portant sur la rhétorique. La troisième partie traite des ornements que l'éloquence emprunte aux autres disciplines, à savoir tous les arts et sciences, ainsi que les « images savantes » (*imagines eruditae*)²⁷⁷, c'est-à-dire les arts symboliques. Enfin, la quatrième partie différencie rhétorique et éloquence et donne des renseignements sur la formation de l'orateur, à la manière de l'*Institution oratoire* de Quintilien.

Il s'agit d'une structure surprenante, qui ne semble pouvoir recouvrir ni le *logos*, le *pathos* et l'*ethos*, ni l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*. Ménestrier semble plutôt faire une différence entre la théorie, immuable, contenue dans le premier chapitre, et la pratique, qui se doit d'être adaptée au contexte dans lequel est prononcé le discours. Il faut donc considérer les dispositions du public (deuxième partie), mais aussi les ressources offertes à celui qui veut convaincre, parmi lesquelles les arts symboliques alors en vogue (troisième partie). Ménestrier aborde enfin la place de l'art oratoire parmi les autres disciplines du savoir, ainsi que la formation de l'orateur. Seul le premier chapitre est donc proprement consacré à la théorie du discours rhétorique, et c'est à cette partie qu'on s'intéressera d'abord, en raison de son développement étendu et de sa coloration philosophique.

²⁷⁵ Voir la liste des auteurs de référence proposée au § XLII, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XLII, p. 12.

²⁷⁶ Judi Loach (1999b, p. 171) signale que Ménestrier fonde son traité sur l'autorité de Thomas.

²⁷⁷ Ménestrier, 1663a, « De adscitiis eloquentiae ornamentis », § II, p. 16.

1.3.1. Les causes de la rhétorique

La teneur philosophique²⁷⁸ du traité de Ménestrier apparaît d'emblée dans la méthode proposée pour la définition de la rhétorique. Cette *nova methodus* évite la répartition quintilienne en *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* et *memoria*, en lui préférant une définition fondée sur les causes :

Comme dans n'importe quel art, on doit avoir grand égard à cinq choses : à savoir sa nature, qui est saisie par la définition, et par laquelle il est distingué de toutes les autres choses ; la fin qu'il se propose ; la matière à laquelle il s'applique ; la forme qu'il applique à la matière-même ; et les instruments qu'il utilise. Nous divisons les préceptes de la rhétorique en ces cinq parties.²⁷⁹

Cet extrait propose une division de la rhétorique qui, outre sa nature, s'intéresse à ses causes finale, matérielle, formelle et instrumentale.

Ménestrier emprunte ainsi à une doctrine philosophique essentielle pour Aristote et les scolastiques.²⁸⁰ Dans les *Seconds analytiques*, Aristote impose à la connaissance propre cette condition cruciale : « nous pensons connaître scientifiquement chaque chose au sens absolu, et non pas à la manière sophistique par accident, lorsque nous pensons connaître la cause du fait de laquelle la chose est, savoir que c'est bien la cause de la chose et que cette chose ne peut pas être autrement qu'elle n'est ». ²⁸¹ Que la connaissance propre soit la connaissance de la cause est répété dans la *Physique* : « nous ne pensons pas connaître chaque chose avant que nous n'ayons d'abord saisi le pourquoi de chacune (ce qui revient à en saisir la cause première) ». ²⁸² Dans la *Physique*, II, 3 et la *Métaphysique*, V, 2, Aristote présente son exposé des

²⁷⁸ On sait que la rhétorique jésuite, loin d'être un enseignement figé, n'était pas seulement la source d'outils pratiques pour l'orateur public, mais aussi une discipline où étaient abordées des questions philosophiques, et notamment logiques, portant par exemple sur la vérité. Voir Fumaroli, 1999, p. 91 ; Régent-Susini, 2019, p. 79.

²⁷⁹ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § I, p. 1 : « Cum in arte qualibet quinque maxime spectanda sint : illius natura scilicet, quae definitione deprehenditur, et per quam ab aliis omnibus distinguitur ; finis quem sibi proponit ; materia circa quam versatur ; forma quam applicat ipsi materiae ; et instrumenta quibus utitur. In has quinque partes rhetoricae praecepta dividimus. »

²⁸⁰ L'exposé qui suit se fonde sur Wallace, 1972, p. 11-17 ; Dietz Moss, 1987 ; Follon, 1988 et Falcon, 2019.

²⁸¹ Aristote, *Seconds analytiques*, I, 2, 71b 9-11. Trad. Pellegrin, 2005, p. 67. Voir aussi *Seconds analytiques*, II, 11, 94a 20 : « nous pensons avoir une connaissance scientifique quand nous connaissons la cause ». Trad. Pellegrin, 2005, p. 287.

²⁸² Aristote, *Physique* II, 3, 194b 17-20. Trad. Pellegrin, 2002, p. 128.

quatre causes. Il s'agit des quatre types de choses qui peuvent être données en réponse à une question sur le *pourquoi*. Cet exposé est général dans le sens où il s'applique à tout ce qui nécessite une explication, y compris la production artistique et l'action humaine :

- La cause matérielle : « ce à partir de quoi », comme le bronze d'une statue, selon l'exemple donné par Aristote.
- La cause formelle : « la forme », « ce qui doit être », par exemple, l'apparence d'une statue.
- La cause efficiente : « la source primaire du changement ou du repos », par exemple, l'artisan, l'art de couler le bronze de la statue, le père de l'enfant.
- La cause finale : « la fin, ce en vue de quoi une chose est faite », par exemple, la santé est la fin de la promenade.

Ces quatre types de causes peuvent entrer dans l'explication de n'importe quelle chose.²⁸³ Aristote plaide en outre pour la priorité explicative de la cause finale. En effet, le but final de la production, la statue, figure dans chaque étape de l'explication de la production artistique.

On remarque que la cause instrumentale, fondamentale pour comprendre le rôle des figures de la rhétorique chez Ménestrier, est absente de ce compte-rendu. Aristote n'en donnait qu'un aperçu laconique : « Bien entendu appartient aussi à la même causalité tout ce qui, mû par autre chose que soi, est intermédiaire entre ce moteur et la fin, par exemple pour la santé, l'amaigrissement, la purgation, les remèdes, les instruments ; car toutes ces choses sont en vue de la fin, et ne diffèrent entre elles que comme actions et instruments ».²⁸⁴ Cette cause instrumentale va cependant susciter l'intérêt de la théologie sacramentaire médiévale. Comme l'a remarqué Marie-Dominique Chenu, du grand projet d'une théologie s'équipant de la rigueur philosophique, « la notion de cause est sans doute le cas le plus significatif, s'il est vrai que la recherche des causes est l'acte majeur de la science ».²⁸⁵

²⁸³ Voir Aristote, *Physique* II, 3, 195a 6-8.

²⁸⁴ Aristote, *Physique* II, 3, 194b 35-195a 1-3. Trad. Carteron, 1966, p. 65 (je préfère ici sa traduction à celle de Pellegrin). Voir aussi *Métaphysique*, Δ, 1013b 1-4 : « On appelle aussi cause tout ce qui, mû par autre chose, devient un intermédiaire de l'accomplissement, par exemple pour la santé, la maigreur, la purgation, les remèdes ou les instruments, car toutes ces causes sont en vue de l'accomplissement, mais elles diffèrent entre elles parce que les unes sont des instruments, les autres des actions ». Trad. Duminil et Jaulin, 2008, p. 181.

²⁸⁵ Chenu, 1976, p. 329.

C'est pourquoi ce concept se retrouve au cœur de l'élaboration de la nouvelle définition des sacrements.

Thomas d'Aquin apparaît comme un jalon clé. Au sein des débats qui agitent la théologie médiévale quant au mode d'efficacité des sacrements²⁸⁶, il décide de recourir à la causalité physique instrumentale, en partant du schéma aristotélicien de la causalité revu par Averroès.²⁸⁷ Le schéma d'Aristote restitué par le philosophe musulman permet de dégager la structure d'un double effet des sacrements, mais surtout d'élucider l'ordre entre les causes : « *causa principalis movet, causa instrumentalis movet mota* ». ²⁸⁸ Si dans un premier temps, Thomas assigne au sacrement le rang de causalité efficiente, et par rapport à la grâce celui de causalité dispositive (le sacrement dispose l'âme à recevoir la grâce en la dépouillant de ses souillures), il précise immédiatement cette notion de causalité efficiente, pour arriver à sa théorie de la causalité instrumentale. L'agent principal, par rapport à la grâce, ne peut être que Dieu, tandis que l'agent instrumental est le sacrement. L'agent principal agit en vertu de sa propre nature, de même que le feu chauffe par sa nature propre. Le sacrement est cause instrumentale en tant qu'en lui agit le pouvoir de l'agent principal, tout comme s'exerce par la hache la force de l'artisan.²⁸⁹

À l'époque moderne, la mention de la cause instrumentale est fréquente dans la définition de la causalité. Léonard de Marandé par exemple subdivise la cause efficiente en cause universelle (Dieu) ou particulière, la cause particulière pouvant elle-même être principale ou instrumentale. La cause principale « agit par une puissance qui lui est intérieure », tandis que la cause instrumentale « agit en tant que mue, conduite et poussée par un agent extérieur ». ²⁹⁰ L'exemple donné touche à l'optique : l'homme est cause principale et l'œil, cause instrumentale de la vision.

Enseignée dans le *cursus* des arts par le professeur de physique, la théorie des causes est également intégrée dans les cours de rhétorique à la Renaissance.²⁹¹ Elle fait partie des lieux communs (*topoi*) de l'invention : elle doit permettre à l'orateur de construire des arguments en abondance, en

²⁸⁶ Voir Rosier-Catach, 2004.

²⁸⁷ Rosier-Catach, 2004, p. 135 et Dondaine, 1951, p. 448 et ss. (en particulier la note 3, p. 450).

²⁸⁸ Chauvet, 2008, p. 42.

²⁸⁹ Rosier-Catach, 2004 p. 135. Voir Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, IIIa, q. 62, art. 1.

²⁹⁰ Marandé, 1642, p. 233.

²⁹¹ Pour un compte rendu très complet à propos du lieu commun des causes dans les manuels de rhétorique à la Renaissance, voir l'article de Dietz Moss, 1987.

l'aidant à explorer méthodiquement son sujet.²⁹² La théorie des causes est par exemple enseignée par Cypriano Soarez (1524–1593)²⁹³ dans son *De arte rhetorica* (1568), qui constitue le manuel de rhétorique jésuite le mieux diffusé.²⁹⁴ Elle est également reprise et étendue par Lodovico Carbone de Costacciaro (15..-1597).²⁹⁵ Au début de la discussion de son *De oratoria, et dialectica inventione vel de locis communibus, libri quinque* (1589), ce dernier déclare que, de tous les lieux, « le plus ample et le plus utile, et le plus fréquent parmi tous les écrivains, est le lieu de la cause ».²⁹⁶ Il y consacre huit chapitres, et plus de cinquante pages, citant comme sources Themistius, Boèce, Rodolphe (Agricola), et l'école de Louvain qu'il préfère suivre, dit-il. Il mêle sans effort les connaissances de la scolastique à la littérature classique et aux Écritures, introduisant par exemple la cause instrumentale au sein de la cause efficiente.

On continue de trouver de tels apports scolastiques assez tardivement, par exemple chez René Bary, auteur, outre la *Fine philosophie accommodée à l'intelligence des dames* (1660), d'une *Rhetorique françoise* (1^{ère} éd. : 1653).²⁹⁷ Dans sa *Rhetorique*, il cite d'abord les quatre causes aristotéliennes principales (efficiente, matérielle, formelle et finale), avant de les subdiviser en un grand nombre de causes sous-jacentes. Certaines sont des sujets communs des traités scolastiques, comme la cause matérielle prochaine et éloignée, la cause formelle substantielle et accidentelle, ou la cause efficiente principale et instrumentale.²⁹⁸

C'est donc d'abord par le biais des lieux communs que la théorie des causes a trouvé sa place dans l'enseignement rhétorique, avant de servir chez certains auteurs d'outil pour définir l'art oratoire. Les causes viennent ainsi soutenir une enquête à prétention philosophique, par exemple celle que mène Emanuele Tesauro dans son *Cannocchiale aristotelico*. Ménestrier

²⁹² Voir Pernot, 1986.

²⁹³ Soarez, 1579, lib. I, cap. XXVI, p. 21-23.

²⁹⁴ Le texte fut l'un des plus populaires de son temps : il a été réimprimé 134 fois entre 1532 et 1735. Il est le manuel recommandé par la *Ratio studiorum*, dans les « Règles du préfet des études inférieures », dans les « Règles communes aux professeurs des classes inférieures » et dans les « Règles du professeur d'humanités ».

²⁹⁵ La plupart des informations que nous avons sur Carbone sont tirées des préfaces de ses œuvres. Il était professeur de théologie à Pérouse, mais il a dû également enseigner la logique et la philosophie, car il mentionne ses notes de cours dans des ouvrages sur ces sujets. Il a également publié un certain nombre d'ouvrages théologiques. Voir Dietz Moss, 1987, p. 87.

²⁹⁶ Cité par Dietz Moss, 1987, p. 78.

²⁹⁷ Bary, 1656, p. 25.

²⁹⁸ Bary, 1656, p. 22-35. Voir par exemple Bouju, 1614, t. 1, « De la physique ou science naturelle », lib. 1, chap. 37, p. 337 ; lib. 8, chap. 11, p. 510 ; lib. 8, chap. 14, p. 512.

recommande déjà cet ouvrage dans l'un de ses cours dictés manuscrits, dans le chapitre dédié aux « maîtres de l'éloquence ».²⁹⁹ Tesauro appliquait les cinq causes pour traiter méthodiquement de la finesse (*argutezza*).³⁰⁰ La finesse était étudiée successivement selon ses causes instrumentale, efficientes, formelle, finale et matérielle.³⁰¹

Le théatin et évêque de Tortone Paolo Aresi, également recommandé par Ménestrier à ses élèves³⁰², avait aussi proposé au début du XVII^e siècle une définition causale de la rhétorique. Il étudie l'éloquence sacrée et l'art des devises dans deux traités complémentaires, l'*Arte di predicar bene* (1611) et les *Imprese sacre* (1^{ère} éd. : 1613-1615, 4 t.). Le projet de la deuxième œuvre est annoncé dans la première, étant donné que la devise fait partie des connaissances extérieures à la rhétorique nécessaires à l'orateur pour plaire. Les chapitres 3 à 5 du livre I de l'*Arte di predicar bene* traitent de la fin, de la matière et des instruments de la rhétorique.³⁰³ Bien que la description des causes de la rhétorique données dans les ouvrages d'Aresi et de Tesauro ne recouvre pas celle de la rhétorique de Ménestrier, ces exemples d'approche philosophique de la rhétorique par la définition causale ont certainement inspiré le jésuite lyonnais qui, au moment de publier son traité, était à la fois professeur de rhétorique et tout juste diplômé de théologie.

1.3.2. Entre logique, éthique et rhétorique

1.3.2.1. *Verba et sententiae*

La théorie des causes est essentielle pour comprendre la suite du traité de Ménestrier. La considération de la fin de la rhétorique amène en effet à

²⁹⁹ *Idée de l'étude d'un honnête homme*, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 1514. Ménestrier possédait un exemplaire de la première édition du *Cannocchiale*, qu'il a légué à la bibliothèque du collège de la Trinité et sur lequel figure encore son *ex-libris* (BmL, cote 107625).

³⁰⁰ Je reprends ici la traduction proposée par Yves Hersant, 2001, p. 61. Elle ne diffère pas de celle proposée par Gendreau-Massaloux et Laurens dans leur introduction à l'œuvre de Gracián (1983, p. 22).

³⁰¹ Les causes instrumentales sont le concept archétype, les paroles (*voce*), les caractères, les gestes (*cenno*), les représentations, et les composés de ces manières. Les causes efficientes sont Dieu, les purs esprits, la nature, les animaux et les hommes. Les causes formelles sont les figures rhétoriques. Les causes finales sont les genres de la rhétorique (démonstratif, délibératif, judiciaire). Les causes matérielles sont l'honnête, le vil et le juste, et leur contraire.

³⁰² *Idée de l'étude d'un honnête homme*, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 1514.

³⁰³ La matière de la rhétorique est le vraisemblable (*verisimile*), fondé sur l'opinion des hommes ; sa fin est de parler de manière appropriée pour enseigner, plaire et émouvoir afin de persuader ; ses instruments sont l'invention, la disposition et l'élocution.

prendre en compte l'impact psychologique du discours, qui s'appuie lui-même sur la conception scolastique de l'âme. Comme chez Aristote, la fin est chez Ménestrier déterminante pour le choix de la forme et des instruments. La fin de la rhétorique de Ménestrier est double :

Comme la fin du discours est de persuader par l'expression, la fin de n'importe quel discours est aussi rapportée à l'auditeur selon Aristote, ou comme l'explique plus clairement saint Thomas, le rhéteur et le poète conduisent à l'assentiment qu'ils recherchent non seulement par les choses propres à l'affaire, mais aussi par les dispositions de l'auditeur. Il s'ensuit, comme l'enseigne le même Aristote, qu'il y a deux parties de la persuasion, à savoir la conviction³⁰⁴ (*fides*) et l'émotion³⁰⁵ (*motus*). La conviction dépend des choses qui sont propres à l'affaire, l'émotion quant à elle prend en considération les dispositions de l'auditeur.³⁰⁶

La fin de l'orateur est donc d'opérer la *fides* et le *motus* chez l'auditeur, en donnant une apparence de vérité à son discours, mais aussi en émouvant le public. Conviction et émotion « sont les deux parties du discours stables et perpétuelles, les autres dépendent de la variété des cas ».³⁰⁷ Ménestrier fait reposer cette affirmation sur une autorité scolastique, de préférence à Cicéron ou à Aristote³⁰⁸ : il cite en effet un passage du commentaire de Thomas

³⁰⁴ Je reprends la traduction de ce terme proposée par Jean-Claude Margolin (1999, p. 201). Laurent Pernot parle de « confiance » (2000, p. 118).

³⁰⁵ *Motus animi* est la traduction de *pathos* chez Cicéron. Voir Mathieu-Castellani, 2000, p. 170.

³⁰⁶ Ménestrier, 1663a, p. 3 : « Cum finis oratoris sit persuadere dictione, et ex Aristotele cuiuslibet orationis finis ad auditorem referatur, vel ut clarius explicat D. Thomas, rhetor et poeta ducant ad assentiendum ei quod intendunt non tantum per ea quae sunt propria rei, sed etiam per dispositiones audientis. Sequitur, ut docet idem Aristoteles, duas esse persuasionis partes, fidem scilicet et motum. Quippe fides pendet ab iis quae rei propria sunt, motus vero respicit dispositiones audientis. »

³⁰⁷ Ménestrier, 1663a, « Placita rhetorica... », § XXII, p. 22 : « Orationis partes duae sunt stabiles ac perpetuae fides et motus aliae pro occasionum varietate arbitrariae sunt. »

³⁰⁸ Aristote, *Rhétorique*, II, 1, 2 : « il ne faut pas se contenter de voir de quelle manière le discours sera démonstratif et crédible, il faut veiller aussi et à se présenter soi-même sous un certain jour et à mettre le juge en condition ». Trad. Chiron, 2007, p. 260. Dans le *De partitionibus oratoriae* (III, 9), Cicéron explique à son fils que « la conviction (*fides*) est un état stable, l'émotion (*motus*) de l'âme, au contraire, un mouvement rapide vers le plaisir, la peine, la crainte ou la passion (tels sont, en effet, les genres dans chacun desquels on distingue plusieurs parties) ; je règle donc toute la disposition sur le but que l'on se propose dans le sujet en question. En effet, pour le cas général, le but est de convaincre, pour la cause particulière, de convaincre et d'émouvoir. » Trad. Bornecque, 1924, p. 5. Signalons que *fides* et *motus* étaient également l'objet du chap. XII (*De inventione*) de la rhétorique de Cypriano

d'Aquin au *Peri hermeneias* (lib. 1, lectio. 7, § 6). Ménestrier résout ainsi un paradoxe de la culture jésuite, qui avait été amenée à employer toutes les ressources des arts libéraux pour conquérir les âmes des fidèles, c'est-à-dire à intégrer la culture antique dans la culture chrétienne du prédicateur. Des *Constitutions* de 1551 à la *Ratio studiorum* de 1599, il s'agissait pour la Compagnie de fonder la prédication sur la théologie scolastique de Thomas d'Aquin, rendue persuasive grâce à l'enseignement rhétorique d'Aristote, Quintilien et surtout Cicéron. En fondant sa rhétorique sur l'autorité de Thomas d'Aquin, à laquelle il soumet virtuellement les autres références aux orateurs antiques, Ménestrier réaffirme l'horizon théologique de l'art oratoire.

Une fois sa fin posée, Ménestrier peut exposer la forme du discours et ses instruments selon les modalités qu'il a lui-même définies. La forme de la rhétorique est l'*oratio*. Elle comprend les éléments traditionnels de l'invention et de la disposition, tels qu'on les trouve décrits dans les *Partitiones oratoriae* de Cicéron. Ménestrier les rassemble et réorganise selon leurs effets par rapport à la *fides* et au *motus*. On obtient ainsi le crédit par la *narratio*, la *ratiocinatio* (ou *argumentatio*), l'*inductio* (ou *similes*), la *comparatio* (ou *exempla*) et l'*authoritas* (ou *testimonia*). On émeut par l'*exordium* et la *peroratio*.

C'est cette identification de la fonction de crédibilité ou d'émotion qui continue de guider les paragraphes consacrés aux instruments du discours. Ces instruments recoupent les sujets traditionnellement abordés dans l'*actio* et l'*elocutio*. Ils sont au nombre de trois : les *gestus*, les *verba* et les *sententiae*. L'attention de Ménestrier se porte plus spécifiquement sur les deux derniers instruments. Ensemble, ils rappellent nettement la division classique des figures de la *Rhétorique à Hérennius* en figures de mots (*verborum exornationes*) et figures de pensée (*sententiarum exornationes*). Pour l'orateur latin :

Il y a figure de mots quand un soin particulier est accordé seulement à l'expression. La figure de pensée, elle, a une beauté qui tient non pas aux mots, mais aux idées elles-mêmes.³⁰⁹

Les figures de pensées, comme leur nom l'indique, sont celles qui consistent dans le tour d'esprit, indépendamment des paroles dont on se sert pour les

Soarez (1579, lib. I, cap. XII, p. 12) : « Quoniam igitur primum orationis munus est invenire, dabit operam, ut inveniat quemadmodum fidem faciat eis, quibus volet persuadere, et quemadmodum motum eorum animis afferat. »

³⁰⁹ *Rhétorique à Hérennius*, lib. IV, 18. Trad. Achard, 1989, p 148-149.

exprimer. Par conséquent, les mots peuvent être modifiés sans pour autant détruire la figure (l'interrogation, l'ironie, la concession,...). Les figures de mots, en revanche, tiennent à la forme de l'expression et disparaissent quand on la modifie (la métaphore, la métonymie, l'hypallage, l'onomatopée,...).³¹⁰ L'un et l'autre type de figure sont cependant souvent difficiles à distinguer en pratique, comme ne manquait pas de le faire remarquer Quintilien.³¹¹ Malgré ces désavantages connus de longue date, la division reste courante : on la retrouve dans la rhétorique du jésuite Cypriano Soarez, ou chez des contemporains de Ménestrier comme François Pomey.³¹²

Ménestrier rompt cependant avec la signification traditionnellement attachée à cette division. L'apport d'Emanuele Tesauro est, encore une fois, décisif. Tesauro mentionne lui aussi cette division ancienne pour en critiquer l'opérativité et s'en détacher. Il avait débattu de la division de Cicéron et d'autres rhéteurs en *figurae verborum et sententiarum*, qui est selon lui une interprétation malheureuse des figures de la *lexis* et de la *dianoia* des Grecs.³¹³ L'orateur latin, dit Tesauro, prend pour les figures de paroles (*figurae verborum*) celles qui résident dans les mots seuls, comme la métaphore, et pour les figures de pensées (*figurae sententiarum*) celles qui s'étendent à travers la période. Aristote en revanche entendait par *lexeos* la *figura dicendi*, figure de style qui consiste dans la disposition des mots, comme les figures harmoniques, ou dans la forme expressive du discours, comme les pathétiques.³¹⁴ Mais par figures *dianoias*, ou *sententiae*, il entendait celles qui consistent dans la signification ingénieuse, comme la métaphore.

Tesauro fait donc de la métaphore la figure de pensée (*sententia*) par excellence et réserve le terme de figures de mots (*verba*) aux figures harmoniques et pathétiques. Ces dernières, argue-t-il, ne tiennent qu'à la surface du discours, n'impactent pas la signification comme telle, et le plaisir qu'elles procurent n'est pas un plaisir intellectuel. En revanche, la métaphore signifie rapidement une chose par une autre, invitant à découvrir des correspondances entre les choses les plus éloignées. Dans une formule

³¹⁰ À propos de cette distinction, voir l'article de Gordon, 1997.

³¹¹ Par exemple, l'exclamation, classée par Cicéron dans les figures de mot, est plutôt une figure de pensée pour Quintilien (*Institution oratoire*, IX, 2, 27). Les débats se poursuivent à l'âge classique : Barthes (1970, p. 219) note que l'hyperbole est une figure de pensée pour Cicéron et un trope pour Lamy.

³¹² Soarez divise les figures en « exornationes verborum » (chap. XXV-XXVIII) et « exornationes sententiarum » (chap. XXIX-XXXIII). Voir aussi Pomey, 1659, cap. III et IV.

³¹³ Tesauro, 1670a, p. 234-235.

³¹⁴ Au sujet des figures de Tesauro, voir Scarpati et Bellini, 1990, p. 59 et ss. ; Bisi, 2006, p. 57.

frappante, Tesauro exprime qu'alors que les autres figures revêtent les pensées (*concetto*) de paroles, la métaphore revêt les paroles de pensées, perturbant le rapport entre signifié et signifiant.³¹⁵ Tesauro propose donc sa propre division qui distingue les figures que l'on pourrait appeler « sensibles » des figures ingénieuses et proprement intellectuelles – c'est-à-dire la métaphore, sujet privilégié du chapitre suivant qui en détaille les différentes espèces. Les figures harmoniques et pathétiques s'adressent en effet à la partie de l'âme que les scolastiques considèrent comme inférieure, puisque l'expérience sensible est commune aux hommes et aux animaux, alors que la réflexion intellectuelle est propre à l'homme.

Ménestrier, tout en se détachant, comme Tesauro, de l'ancienne analyse rhétorique des figures, prend une orientation plus logique pour décrire les instruments de l'art oratoire. Ménestrier conçoit les *verba* comme des équivalents des *termes*, et les *sententiae* comme des équivalents des propositions ou *enunciationes*. Cette nouvelle division se rapproche des parties du syllogisme étudiées dans les logiques.³¹⁶ Pour définir les *verba*, Ménestrier commence par évoquer la distinction, traditionnelle en rhétorique, qui les oppose aux *res*. Il déclare que les *verba* sont des images des choses (*rerum imagines*) qu'ils expriment à leur manière (*suo modo exprimunt*).³¹⁷ Quintilien définissait en effet les *res* comme *quae significantur*, et les *verba*, *quae significant* ; en somme, au niveau du discours, les signifiés et les signifiants.

À côté de la rhétorique, la logique imprime également sa marque sur la suite de définition. Une autre caractéristique des *verba* est, selon Ménestrier, qu'ils ne peuvent pas tromper (*nec possunt fallere*). Ils ne sont en soi ni vrais ni faux, conformément aux préceptes des *Catégories*³¹⁸ ou *De*

³¹⁵ Tesauro, 1670a, p. 105.

³¹⁶ Voir par exemple *Collegium conimbricense*, 1606, « Il libros Aristotelis *De interpretatione* », « Prooemium », p. 2 : « Hanc reddit D. Thomas hoc loco, triplicem esse nominis et verbi considerationem, unam quatenus significant res simplices ; alteram prout sunt partes ex quibus enunciatio coalescit ; tertiam ut assumuntur in syllogismis, tanquam maius, minusve extremum, aut medius terminus ».

³¹⁷ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricæ oeconomia », § XXIV, p. 7.

³¹⁸ Aristote *Catégories*, IV, 2a 5-10 : « Chacun des termes que l'on vient de dire, considéré lui-même par lui-même, n'est pas dit dans une affirmation, mais l'affirmation naît de la combinaison de ces termes les uns avec les autres. En effet, on estime que toute affirmation est soit vraie soit fausse, alors que parmi les choses qui se disent sans aucune combinaison, aucune n'est vraie ni fausse ; par exemple homme, blanc, court, gagne ». Trad. Pellegrin et Crubellier, 2007, p. 111.

*l'interprétation*³¹⁹ que transmettent par exemple les jésuites de Coimbra dans leur *Dialectique* :

Donc les termes singuliers dont on a parlé ne se disent en eux-mêmes avec aucune affirmation ou négation, mais l'affirmation ou la négation se fait par la combinaison de l'un avec l'autre. Il semble que toute affirmation soit vraie ou fausse, mais parmi les choses qui se disent sans aucune combinaison, aucune n'est vraie ni fausse : comme *homme, blanc, court, gagne*.³²⁰

Ménestrier indique en outre que ces *verba* s'adressent à la faculté appréhensive (*facultas apprehensiva*).³²¹ Ménestrier vise à rassembler sous les *verba* les moyens langagiers permettant d'amener à la connaissance sensible d'une chose. Il y inclut le jeu sur la substance des mots, c'est-à-dire sur l'effet produit par la disposition des syllabes, consonnes et voyelles. Une abondance de *e* traduit la douceur, *i* évoque la douleur, etc. L'énonciation simple, qu'on pourrait qualifier d'*objective*, s'y rapporte également : « l'objet connu est montré, narré, exposé, communiqué, enseigné, affirmé ou nié, défini, décrit ». ³²² Cette description de l'objet peut admettre les figures : Ménestrier admet notamment l'hyperbole, la comparaison ou la prosopopée, qui visent à rendre une chose sensible et/ou présente.

Plus complexes que les *verba*, les *sententiae* dépassent la simple appréhension pour traduire des jugements et éventuellement des raisonnements (par composition). Ménestrier préfère à nouveau une analyse logique à la proposition de Tesauro, qui voyait dans ces *sententiae* l'archétype des figures ingénieuses, jouant sur les signifiés, et dont la meilleure représentante est la métaphore. Chez Ménestrier, les *sententiae* correspondent

³¹⁹ Aristote, *Sur l'interprétation*, IV, 16b 26-17a 8 : « Une *proposition* est du son vocal signifiant dont une certaine partie, prise séparément, est signifiante en tant que *parole* sans pour autant être une affirmation. Je m'explique : *homme* signifie une certaine chose, sans signifier que cette chose existe ou n'existe pas (on n'aura une affirmation ou une négation que si l'on ajoute quelque chose) [...] ». Trad. Dalimier, 2007, p. 269.

³²⁰ *Collegium Conimbricense*, 1606, « Commentarii in libros categoriarum Aristotelis Stagiritae », cap. 4, p. 255 : « Singula igitur eorum quae dicta sunt ipsa quidem secundum se nulla cum affirmatione negationeve dicuntur, horum autem ad se invicem complectione aut affirmatio aut negatio sit. Videtur enim omnis affirmatio vel vera vel falsa esse, eorum autem quae secundum complexionem nullam dicuntur, nihil neque verum neque falsum est : ut *homo, album, currit, vincit*. »

³²¹ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricæ oeconomia », § XXIV, p. 7.

³²² Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricæ oeconomia », § XXXVI, p. 10 : « Objectum autem cognitum, ostenditur, narratur, exponitur, communicatur, docetur, affirmatur, aut negatur, definitur, describitur. »

aux *propositiones* ou *enunciationes* de la logique. Cette affiliation est visible dans sa classification des *sententiae* en deux catégories, l'énonciation simple ou l'énonciation poético-rhétorique. Le critère discriminant repose sur le fait que la *sententia* exprime seulement le vrai ou le faux, ou poursuive une intention performative.

Tesauro avait introduit la même distinction à partir d'un passage du *De interpretatione* (I, 4, 17a 1-8) d'Aristote³²³ :

notre auteur [...] parlant de la proposition énonciative signifiant simplement le vrai ou le faux, dit qu'elle appartient seulement au logicien ; mais l'optative, l'interrogative, la dépréciative, l'impérative, et autres semblables, leur considération appartient à l'art oratoire et à la poésie.³²⁴

Ménestrier cite quant à lui la *Rhétorique* (II, 21, 2) : « La *sententia* est selon Aristote une énonciation sur toutes les choses relatives aux actions humaines, et que nous désirons ou rejetons en vue d'agir ».³²⁵ La méthode (*ratio*) énonciative simple signifie le vrai ou le faux et appartient en propre au logicien³²⁶ qui cherche à formuler un jugement vrai, tandis que le rhéteur, soucieux de mouvoir les affects, privilégiera la méthode poétique ou rhétorique. Comme les anciens rhéteurs, Ménestrier laisse de côté le style « qui fuse spontanément » (*stylus sponte fusus*) ou « dogmatique » (*dogmaticus*) pour lui préférer le style figuré.³²⁷ Le fait que les *verba*

³²³ Aristote déclare que « toute proposition est signifiante non pas sur le mode d'un instrument mais, comme nous l'avons dit, sur le mode de la convention. Et ce n'est pas toute proposition qui est *déclarative*, mais celle dans laquelle on peut dire qu'il y a vérité ou fausseté. Or on ne peut le dire de toutes les propositions. Par exemple, la prière est une proposition, mais elle n'est ni vraie ni fausse. Laissons donc de côté toutes les autres propositions (le point de vue de la rhétorique et de la poétique leur est plus approprié). C'est la proposition déclarative qui appartient à la présente étude ». Trad. Dalimier, 2007, p. 269. Ce passage est aussi cité par les jésuites de Coimbra (1606, « In libros Aristotelis *De interpretatione* », cap. 4, p. 61).

³²⁴ Tesauro, 1670a, p. 212 : « Quindi è che il nostro autore lib. I, de interpret. cap. 4 parlando della propositione enunciativa semplicemente significante il vero, o il falso ; dice, che questa sola si appartiene al loico; ma la optativa, l'interrogativa, la deprecativa, la imperativa, et altre simili ; *Ad oratoriam artem aut poesim illarum consideratio pertinet* ».

³²⁵ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXX, p. 8-9 : « Est igitur sententia iuxta Aristotelem *Enuntiatio earum rerum omnium quae ad humanas actiones pertinent, et quas in agendo vel expetimus vel declinamus* ».

³²⁶ Arriaga, 1639, « Brevis in Logicam introductio, quam Summulas vulgo appellant », disp. II, sectio II, p. 16 : « Propositio ab Aristotele definitur in ordine ad veritatem et falsitatem, hoc modo : *Est oratio verum vel falsum signifians* ».

³²⁷ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXX, p. 9.

expriment des *res* doit donc aussi être compris par contraste avec ce qu'énoncent les *sententiae*, à savoir la raison (*ratio*) et les affects (*affectus*) de l'âme.

Ménestrier opère donc un déplacement sémantique : la *sententia* rhétorique ne désigne plus la figure de pensée au sens du tour d'esprit indépendant des mots choisis, mais la phrase complexe qui exprime un sentiment, et à laquelle se rattachent désormais toutes les figures de style, à l'exception de celles qui participent seulement à *faire connaître* une chose. En soulignant la subjectivité qui anime les propositions rhétoriques ou poétiques, Ménestrier ouvre la voie à une « psychologie » des figures de style. Il conjoint le *movere* à l'*elocutio* – alors que cette dernière recouvrait traditionnellement le *placere* dans la rhétorique classique.³²⁸

1.3.2.2. *Movere* et *elocutio*

Après avoir signalé les lieux de la *fides* et du *motus* dans les parties du discours, et ayant suffisamment traité des mots et des énonciations simples, Ménestrier se tourne donc plus précisément vers l'émotion produite par les *sententiae* poétiques et rhétoriques. Ménestrier classe les figures de style et plus généralement toutes les énonciations subjectives en fonction des facultés de l'âme qu'elles meuvent. La scolastique imprime visiblement sa marque par le biais de l'éthique et de la description des facultés mentales. C'est en effet l'éthique qui vient régir le *movere* chez Tesauro et Ménestrier. Alors que la rhétorique antique se contentait de considérer les dispositions des auditeurs du point de vue de leurs passions, l'introduction de l'éthique, qui enseigne à modérer les actions humaines et traite des vertus morales, amène à considérer les mouvements de l'âme de manière plus étendues. Elle ouvre ainsi la porte à une description complète de l'âme pour traiter le *movere*, dont dépendent directement, on l'a vu, les figures de style de l'*elocutio*.

Chez Aristote, les passions des auditeurs (*pathos*) font partie des moyens extrinsèques employés par l'art de la persuasion, à côté des moyens internes au discours (*logos*).³²⁹

Puisque les moyens de persuasion procèdent ainsi, il est évident que leur maîtrise est le fait de quelqu'un qui est capable de manier le syllogisme, de voir clair dans le domaine des caractères et des vertus ou, troisièmement,

³²⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, II, 13, 11.

³²⁹ Sur les passions dans la rhétorique, voir Mathieu-Castellani, 2000 ; Viano, 2010 et 2014 ; Meli, 2018.

dans le domaine des passions, de voir quelle est chacune des passions, quelle est sa nature, d'où elle naît et comment.³³⁰

Par contraste avec la vision platonicienne, les passions ne constituent pas des facteurs négatifs de la nature humaine dont la manipulation est le propre d'une rhétorique trompeuse et abusive. Elles apparaissent au contraire comme le facteur humain incontournable avec lequel tout orateur doit composer :

Les passions qui conduisent à modifier ses jugements sont celles qui s'accompagnent de peine ou de plaisir, par exemple la colère, la pitié, la crainte, etc. ainsi que leurs contraires. L'examen de chacune d'elles doit être divisé en trois. Je veux dire par exemple qu'au sujet de la colère on étudiera successivement quelles sont les dispositions des colériques, quelles sont les personnes contre qui on se met d'ordinaire en colère, et à quels sujets. Car si nous ne maîtrisons qu'un ou deux de ces paramètres, mais pas tous, il nous serait impossible d'inspirer la colère. Il en va de même pour les autres passions.³³¹

La première moitié du livre II de la *Rhétorique* contient dès lors une longue analyse des passions (1-11), par couples de contraires : colère / calme ; amitié / haine ; peur / assurance ; honte / impudence ; obligeance, faveur / désobligeance ; le trio pitié / indignation / envie ; émulation / mépris. Elle est suivie d'une analyse des caractères selon l'âge, le statut et la richesse (12-17). Ensemble, elles constituent le développement le plus complet et articulé du facteur émotif dans le corpus aristotélicien.³³²

Dépassant l'intérêt de l'orateur aristotélicien focalisé sur les émotions de l'auditoire en vue de le manipuler, le frontispice des *Novae et veteris eloquentiae placita* (fig. 6) pose d'emblée l'importance de l'éthique pour la rhétorique. C'est du moins ce que suggère l'interprétation allégorique de la gravure donnée au début du traité. Elle éclaire d'une nouvelle lumière le rapport de la Trinité avec la rhétorique, et pointe du doigt une autre lecture du texte en suggérant l'influence de l'éthique et de la dialectique :

L'art oratoire est une certaine ombre de la Trinité, qui est formée de la dialectique, de la grammaire et de l'éthique. On fait de ces trois disciplines une seule, qui est l'art de bien dire. La dialectique fournit l'art et la forme de l'argumentation, la grammaire fournit l'élocution, et l'éthique les exemples, les raisons et les émotions. La dialectique est en effet l'art de raisonner, la

³³⁰ Aristote, *Rhétorique*, lib. I, chap. 2, 1356a 20. Trad. Chiron, 2007, p. 127.

³³¹ Aristote, *Rhétorique*, lib. II, chap. 1, 1378a 20-28. Trad. Chiron, 2007, p. 262-263.

³³² Viano, 2010, p. 2.

grammaire l'art de parler proprement et convenablement, l'éthique l'art d'émouvoir.³³³

D'après ce passage, la rhétorique évoque la Trinité de plusieurs façons. On sait que la rhétorique est traditionnellement composée de trois parties, l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, ou poursuit selon Cicéron trois fins : *docere*, *placere*, *movere*. Ménestrier leur superpose la dialectique, la grammaire et l'éthique : la dialectique fournit l'art de raisonner (*rationari*)³³⁴, la grammaire donne les préceptes du discours correct et clair, et l'éthique enseigne l'art d'émouvoir. Ménestrier fait de la rhétorique une discipline synthétique, dans laquelle le traitement du *movere* est délégué à l'éthique.

L'intégration de l'éthique dans la rhétorique n'allait pas de soi, même si les deux disciplines voient leurs frontières évoluer au cours du Moyen Âge et de la Renaissance. Au Moyen Âge, on distingue le plus souvent entre les disciplines qui relèvent de l'art de la parole (grammaire, dialectique, rhétorique) et la philosophie pratique (éthique, économique, politique). Mais certains lettrés du XII^e siècle, comme Richard de Saint-Victor (c. 1110-1173) ou l'auteur du *De septem septenis* (peut-être Jean de Salisbury), intègrent l'étude de l'éthique dans le *trivium*.³³⁵ Les raisons invoquées sont les suivantes : certains genres littéraires relèvent de l'éthique, l'apologue et le proverbe notamment ; la dialectique résout des problèmes théoriques qui relèvent parfois des devoirs pratiques ; enfin, la rhétorique doit allier le souci de la morale et du droit à celui de l'éloquence.

³³³ Ménestrier, 1663a, « Placita rhetorica... », § XXVI, p. 23 : « Trinitatis quaedam umbra est ars oratoria, quae ex dialectica, grammatica, et ethica coalescit. Ex iis tribus disciplinis una fit, quae ars benedicendi est. Artificium dialectica et argumentationum formam suppeditat, elocutionem grammatica, exempla vero, rationes, et motus ethica. Dialectica, enim ars ratiocinandi est, grammatica pure et congrue dicendi, ethica movendi. »

³³⁴ Le mot « dialectique » n'a pas de sens fixé, et peut renvoyer tant au contenu des *Topiques* qu'à la logique, voire aux deux disciplines ensemble (Margolin, 1999, p. 198). Le commentaire à la *Dialectique* des jésuites de Coimbra donne un éclairage sur ce terme. Les jésuites espagnols indiquent que la *ratiocinatio* est plus universelle que la *demonstratio*. La démonstration est un certain raisonnement, mais tout raisonnement n'est pas une démonstration (1606, « In libros Aristotelis Stagiritae De priori resolutione », cap. I, p. 175 et ss.). Le raisonnement englobe donc aussi les raisonnements seulement vraisemblables, propres à la rhétorique selon Ménestrier : « Magis orator est qui ex verisimilibus quam qui ex veris persuadet. » (« Placita rhetorica ex artis oratoriae institutis selecta », § XX, p. 22). Voir la troisième partie pour l'histoire des rapports entre la logique et la dialectique.

³³⁵ Au sujet des rapports entre éthique et rhétorique au Moyen-Âge, voir Delhay, 1949, p. 77-78, et plus récemment Lines, 2007, p. 305 ; Lamy, 2014.

L'intégration de l'éthique dans le *trivium* s'inspire des pédagogues romains, qui étudient l'éthique comme une partie de la rhétorique. Dans la lignée d'Isocrate, ils traitent la logique, la physique et l'éthique en tant qu'elles soutiennent la constitution d'une culture générale et contribuent à former un orateur capable de défendre une cause, émettre un avis dans une délibération publique ou louer un personnage. Un passage de Cicéron, qui semble avoir particulièrement suscité l'intérêt des orateurs chrétiens, en est un bel exemple. Lorsqu'il discute de la fin des genres délibératif et démonstratif au deuxième livre du *De inventione* (chap. 53), Cicéron mentionne les vertus (prudence, justice, force, tempérance).³³⁶ Saint Augustin cite ce passage au trente-et-unième chapitre de son *Liber de diversis quaestionibus LXXXIII*. Thomas d'Aquin mentionne à son tour l'orateur latin dans sa *Summa theologiae*, lorsqu'il traite des vertus cardinales (Ia-IIae, q. 61, art. 3).³³⁷

L'humanisme renaissant accorde à son tour une attention remarquable à la rhétorique et à l'éthique. Les programmes d'éducation humaniste dérivés de Guarino de Vérone (1370-1460) et d'Érasme, qui se sont répandus en Europe au XVI^e siècle, visent à inculquer la vertu par la grammaire latine, la littérature et les exercices rhétoriques.³³⁸ En outre, éthique et rhétorique devaient collaborer puisque, pour que l'orateur persuade son public qu'une action est juste, il est nécessaire qu'il ait une compréhension des croyances éthiques qui prévalent dans son auditoire.³³⁹ Les jésuites héritent de certains de ces principes humanistes. Dans la *Ratio studiorum*, si l'éthique ne figure pas explicitement dans le programme des facultés inférieures, il est néanmoins demandé aux professeurs d'instruire les adolescents « avant tout, en même temps que des lettres, des mœurs dignes d'un chrétien ». Il est donc conseillé « tant dans les leçons, quand l'occasion s'en présentera, qu'en dehors d'elles, [de] disposer les tendres esprits des adolescents à l'obéissance et à l'amour de Dieu et des vertus par lesquelles on doit lui plaire ».³⁴⁰

³³⁶ Cicéron, *De inventione*, II, 53 : « Nam virtus est animi habitus naturae modo atque rationi consentaneus. Quamobrem omnibus eius partibus cognititis tota vis erit simplicis honestatis considerata. Habet igitur partes quattuor : prudentiam, iustitiam, fortitudinem, temperantiam ». Éd. Hubbell, 1976, p. 326.

³³⁷ Voir à ce sujet Rand, 1946, p. 26 et ss ; Delhay, 1949, p. 92.

³³⁸ Emmanuel Bury (2007, p. 487) signale l'influence de l'*Institution oratoire* de Quintilien, qui cherche à former l'orateur parfait, mais aussi l'homme moral et l'homme civique.

³³⁹ Voir Mack, 2005, p. 1-3.

³⁴⁰ *Ratio studiorum*, 1997, « Regulae communes professoribus classium inferiorum » [325], p. 152.

À côté de l'enseignement inférieur, c'est surtout la rhétorique sacrée post-tridentine qui va soumettre la rhétorique à des impératifs éthiques. La prédication accorde une attention renouvelée à l'analyse traditionnelle des passions, mais aussi à l'*elocutio*. La conscience d'une responsabilité éthico-politique et la montée de l'absolutisme en Europe amènent les orateurs à se concentrer sur la virtuosité et l'*elocutio*. En outre, avec le déplacement de l'emphase du *genus judiciale* sur le *genus demonstrativum* en vue d'un usage lors des panégyriques ou des oraisons funèbres, la triade rhétorique classique cicéronienne du *docere-delectare-movere* tend à être réduite à un pur *movere*.³⁴¹ C'est dans les rhétoriques jésuites que le *movere* trouve sa valorisation maximale. Carlo Reggio (1540-1612) dédie une centaine de pages de son *Christianus orator* (1612) à l'art de susciter les passions. Il combine à une théologie affirmée une spiritualité émotive, fondée non sur la rationalité mais sur le *pathos*. Comme le note Brian Vickers³⁴², le *movere* devient alors la plus recherchée des trois fins de la rhétorique, et parmi les cinq parties de la composition, l'élocution reçoit le plus d'attention.³⁴³

Ces éléments, alliés à une conception élevée des fonctions de l'éloquence, amènent la rhétorique sacrée à trouver, parfois, une place au sein de l'enseignement de l'éthique. Le jésuite Georges de Rhodes mentionne ainsi la rhétorique dans le livre de sa *Philosophia peripatetica* consacré à l'éthique.³⁴⁴ Alors qu'il y discute les passions (lib. III, disp. 2, q. 3), outre l'*Éthique à Nicomaque*, il cite comme sources principales le livre II de la *Rhétorique* d'Aristote. Les rhéteurs sont évoqués comme ceux qui traitent de l'éthique de façon privilégiée, à côté des médecins et des philosophes moraux.³⁴⁵ Ce passage confirme la proximité de l'enseignement de l'éthique avec celui de la rhétorique. Celle-ci ne cherche plus seulement à persuader, mais aussi à faire embrasser une vie vertueuse. Ceci l'amène à prendre en compte non seulement les passions, mais aussi les vertus qui intéressent traditionnellement la morale.

³⁴¹ Voir Dimler, 1996, p. 213-214. Voir aussi Meyer, 1999, p. 153.

³⁴² Vickers, 1994, p. 360.

³⁴³ Voir aussi Ardissino, 2001, p. 76-77.

³⁴⁴ Chez George de Rhodes, l'éthique constitue le troisième livre de son *cursus* de philosophie, après la logique, la philosophie naturelle et avant la métaphysique. Cette organisation quadripartite est une innovation du XVII^e siècle. À l'origine, chez les jésuites, la faculté des arts inclut la grammaire, la logique, les mathématiques et la physique, et l'éthique n'était traitée qu'en passant, parce qu'elle avait sa place dans le cours de théologie, en tant que théologie morale ou *casus conscientiae*. Voir Blum, 2012, p. 25.

³⁴⁵ De Rhodes, 1671, lib. III, disp. II, q. III, p. 559.

Dans l'ouvrage de Ménestrier, la rhétorique se confond avec l'éthique dans la mesure où leur horizon commun est l'agir : la rhétorique vise à convaincre le public, par divers moyens, d'opérer d'une certaine manière (vertueusement, pour la rhétorique sacrée), tandis que l'éthique est l'« art de la vie active »³⁴⁶ (*ars agenda vitae*) dont la fin est le bonheur (*felicitas*).³⁴⁷ La seconde partie des *Placita*, qui se réclame de la maxime de Thomas d'Aquin, pose ce recouvrement de l'éthique et de la rhétorique de façon frappante :

Comme tout ce qui est doté de raison doit agir en vue d'une fin, et que la fin proposée à l'homme est le bonheur (*felicitas*) même, pour lequel il a un désir inné, il s'ensuit qu'il faut conseiller uniquement le bonheur comme le but de toutes choses et comme terme des délibérations ; et ainsi il est certain qu'il faille qu'on l'emporte non pas tant par les choses qui sont propres aux affaires, que par les dispositions des auditeurs [...].³⁴⁸

Ce passage pose le bonheur comme la fin des discussions dans lesquelles intervient le rhéteur. Ce désir du bonheur sera moins suscité par le raisonnement qu'en jouant sur les « dispositions des auditeurs ». L'éthique s'articule donc bien au *movere*. Cependant, l'éthique ne se limite pas à l'étude des passions, objets de l'appétit sensible selon Thomas d'Aquin³⁴⁹, mais s'intéresse également aux vertus de l'intellect. Elle entraîne donc un élargissement des facultés prises en compte par la rhétorique. C'est en revoyant la définition du terme « passion » par le biais du *De anima* que Tesauro procède à cette extension nécessaire de la portée de la rhétorique, tout en continuant de lier *elocutio* et *movere*. C'est sur cette base que Ménestrier reverra à son tour la classification des figures de style en fonction d'une « psychologie » étendue.

³⁴⁶ Ainsi la définit De Rhodes, 1671, lib. III, « Prologus », p. 530.

³⁴⁷ Voir par exemple *Collegium Conimbricense*, 1593, disp. I, p. 5 : « Quia philosophiae moralis institutum est hominem ad felicitatem perducere, quae felicitas bonum quoddam est, et ultimus humanae vitae finis : acturi paulo post de felicitate, et iis, quibus ad eam pervenitur, prius de bono ac fine disseremus : sed cursim ac breviter. »

³⁴⁸ Ménestrier, 1663a, « Totius artis oratoriae... », § XVI, p. 15 : « Cum enim quidquid ratione praeditum est propter finem agere debeat, et homini finis propositus, sit ipsa felicitas, cuius habet ingentem cupidinem ; sequitur eam esse unice suadendam veluti rerum omnium scopum, et consiliorum metam : atque ita certum est id non tam debere praestari per ea quae rerum sunt propria, quam per dispositiones audientium [...]. »

³⁴⁹ Sur les passions chez Thomas d'Aquin, voir notamment Renault, 2003, p. 264.

1.3.2.3. Les figures selon Tesauro

Tesauro s'intéresse aux facultés de l'âme pour classer les figures de style dans une perspective qui s'appuie sur l'*Éthique à Nicomaque*. Il consacrera à cette œuvre d'Aristote un traité indépendant en 1670, mais elle faisait déjà entièrement partie des réflexions du *Cannocchiale aristotelico*, dès sa première édition en 1654. C'est par le biais de l'*Éthique* que Tesauro dépasse la considération exclusive des passions, matière traditionnelle de la rhétorique et qui trouvent leur source dans l'appétit sensible, pour se rapprocher des facultés supérieures (volonté et intellect) auxquelles on attribue les vertus.³⁵⁰ Tesauro proposait en effet une tripartition des figures de la rhétorique en fonction des facultés citées dans l'*Éthique à Nicomaque* :

Maintenant, étant donné que toute jouissance humaine consiste à satisfaire une des trois facultés humaines – sens, affect, intelligence –, de même, parmi les figures, certaines ont pour but de satisfaire le sens de l'ouïe avec la douceur harmonique de la période ; d'autres, de toucher l'affect avec l'énergie des formes vivaces ; et d'autres, de plaire à l'intellect avec la signification ingénieuse. Et voilà les trois genres suprêmes et appropriés où se répartissent toutes les figures rhétoriques, c'est-à-dire harmonique, pathétique et ingénieux.³⁵¹

Comme l'indique ce passage, les figures harmoniques plaisent à l'ouïe ; les figures pathétiques meuvent les affects ; les figures ingénieuses enfin séduisent l'intellect (fig. 7). Ces trois facultés correspondent à celles qu'Aristote avait définies comme responsables de la détermination de l'action et de la vérité dans l'*Éthique à Nicomaque* :

il y a trois choses dans l'âme qui commandent souverainement action et vérité : le sens, l'intelligence et le désir. Mais parmi elles, le sens n'est nullement principe d'action [πραξις]. On le voit d'ailleurs au fait que les bêtes possèdent le sens, mais n'ont pas l'action en partage.³⁵²

³⁵⁰ Sur le siège de la vertu, voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia-IIae, q. 56, art. 3, resp. ; sur la distinction entre vertus et passions, voir Ia-IIae, q. 59, art. 1, resp. À ce sujet, voir aussi Lines, 2007, p. 117-118.

³⁵¹ Tesauro, 1670a, p. 124 : « Hora, conciosiache ogni human godimento consista nel satisfare ad alcuna delle tre humane facultà, senso, affetto, intelligenza : ancor delle figure, altre sono indirizzate à lusingera il senso dell'udito, con l'harmonica soavità della periodo. Altre à commover l'affetto con la energia delle forme vivaci. Et altre à compiacere l'intelletto con la significazione ingegnosa. Et eccoti tre supremi et adeguati generi, onde si spandono tutte le rettoriche figure: cioè, harmonico, patetico, et ingegnoso ». Trad. Blanco, 1992, p. 370.

³⁵² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, V, 1139a 17-20. Trad. Bodéüs, 2004, p. 292-293.

A première vue, seulement deux de ces trois principes sont à considérer dans la détermination de l'action humaine : le désir et l'intellect. Cependant, la perception est bien nécessaire, bien qu'indirectement, dans la résolution de l'agir, comme l'indique le *De anima* :

[...] il est au moins manifeste qu'il y a là deux principes qui, alternativement, sont à l'origine du mouvement : l'appétit et l'intelligence, si l'on veut bien poser la représentation (φαντασία) comme une sorte d'intellection. Car bien des démarches qui dérogent à la science obéissent aux ordres de la représentation et, chez les autres animaux, il n'est pas question d'intellection, ni de raisonnement, mais de représentation.³⁵³

Ce passage atteste que certaines actions sont entreprises en fonction des perceptions des sens reçues dans la fantaisie. Si Tesauro propose ce nouveau principe ternaire d'organisation des figures, suivant le sens, l'affect et l'intelligence, c'est aussi parce qu'il estime que la division des figures de style proposée par les rhéteurs latins, en particulier par leur « prince » Cicéron, était embrouillée : elle n'en saisissait pas bien les principes.³⁵⁴ Tesauro propose donc de revenir à Aristote, et de faire des facultés mentionnées dans l'éthique le principe de la classification des figures rhétoriques.

Cette typologie va ensuite être raffinée à l'aide de la science de l'âme scolastique. Dans la suite du texte, seule la mention de l'intellect demeure inchangée. Les sens, d'abord concentrés sur l'audition, sont élargis à la vue, puisqu'elle est en mesure, à la lecture, de ressentir les sons.³⁵⁵ Surtout, la notion large des *affects* est à son tour largement dépliée. Tesauro conçoit en effet les figures pathétiques qui touchent les affects à la lumière de la notion de *pathos*. Chez lui, ce concept polysémique s'applique aussi bien à la rhétorique pour désigner la méthode de persuasion par l'appel à l'émotion du public (à côté de l'*ethos* et du *logos*), qu'au *De anima* pour traiter du fonctionnement des facultés passives. Il s'appuie en cela sur les deux premiers livres du *De anima*, « dans lesquels Aristote appelle *passions* non seulement les affects, mais aussi l'imagination, l'entendement, et toutes les opérations

³⁵³ Aristote, *De l'âme*, III, 10, 433a 9. Trad. Bodéüs, 2018, p. 244.

³⁵⁴ Tesauro, 1670a, p. 122.

³⁵⁵ Tesauro, 1670a, p. 172 : « Et queste differenze (cosa maravigliosa) cosi ben si sentono dall'occhio nel leggere come dall'orecchio nell'ascoltare: peroche l'uno e l'altro mandano le parole al senso commune et alla imaginativa. Et se tu non tene avvedessi ad altro, si te ne dei tu avvedere à questo che per virtù della medesima imaginativa, gli obietti schifosi alla vista, schifosi ancora sono all'udito, onde reciprocamente quei che offendono l'udito offendono l'imaginatione, se si presentano agli occhi in una pagina. »

de l'âme ». ³⁵⁶ Tesauro étend donc les passions à l'ensemble des activités de l'âme. On trouve cette réflexion dans les traductions latines du *De anima*. On peut ainsi lire, dans la traduction d'Aristote citée par le commentaire au *De anima* des jésuites de Coimbra, que « sentire *pati* quoddam esse, moverique ponere, et intelligere similiter, et cognoscere ». ³⁵⁷ La « passion » désigne dans cette phrase tant la sensation (*sentire*) que l'émotion et la connaissance rationnelle (*intelligere*). C'est cette interprétation large du *pathos* qui permet de considérer toute l'âme, des sens à l'intellect, comme sujet du *movere* rhétorique.

Cet élargissement des « passions » génère le nouveau classement des figures de la rhétorique proposé par Tesauro en fonction de la psychologie scolastique. Tesauro indique en effet que les figures ne sont que des « formes » (*forme*) exprimant un mouvement de l'âme (*movimento dell'animo*). Il y aura donc autant de figures que de « passions » :

Et par conséquent il y a autant de différences spécifiques de ces figures querelleuses, victorieuses des causes, triomphatrices des esprits, animatrices des arguments, des épigrammes, des finesses, des inscriptions et de tout autre discours, qu'il y a de mouvements dans l'âme. ³⁵⁸

Les facultés mues par les figures vont donc des sens à l'intellect.

Selon Tesauro, les figures harmoniques, qui jouent sur le rythme de la période, ainsi que sur les sons des lettres et les syllabes, s'adressent à la vue et à l'ouïe. Il décrit ensuite les figures pathétiques. Elles mobilisent deux facultés principales, l'appréhensive et l'appétitive. La faculté appréhensive assure ici les fonctions des autres sens internes sans plus de précisions. La scolastique tardive avait en effet tendu, nous l'avons vu, à réduire le nombre des sens internes et à attribuer leurs opérations à un nombre limité de puissances. L'appréhensive générique de Tesauro se voit ainsi dotée de

³⁵⁶ Tesauro, 1670a, p. 212 : « Conchiudo adunque altro non essere queste figure, senon forme esprimenti alcun movimento dell'animo : che perciò con nome generale parvemi chiamarle patetiche : nella guisa che il nostro autore nel primo et secondo libro *De anima*, chiama passioni, non sol gli affetti, ma l'imaginatione, l'intendimento, e tutte le operationi dell'anima. »

³⁵⁷ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. I, « In reliquam partem huius libri », cap. V, n. p. Voir Aristote, *De l'âme*, I, 5, 410a 25. Sur la question de la place des passions dans l'âme chez Aristote, voir Besnier, 2003, p. 34-35.

³⁵⁸ Tesauro, 1670a, p. 212 : « Et conseguentemente quanti sono i movimenti dell'animo, altrettante saranno le specifiche differenze di queste contentiose figure, vincitrici delle cause, trionfatrici degli animi, animatrici degli argomenti, degli epigrammi, delle argutezze, delle inscrittioni ; e di qualunque altra oratione. »

nombreuses fonctions. Son premier acte est de connaître l'objet, son contraire est de l'ignorer. Une fois l'objet connu, elle le montre à autrui, le raconte, l'affirme ou le nie (ironie, serment, témoignage³⁵⁹). À la connaissance succède la réflexion (parenthèse, correction, répétition). Si l'objet est absent : doute, inquisition, interrogation, interprétation. Si les objets n'existent pas : fiction, imagination, prosopopée. Si une connaissance dépend d'une autre : l'argumentation, la conclusion.

Tesauro mentionne également, à côté de la faculté appréhensive, la faculté appétitive. Celle-ci recouvre la volonté (appétitive rationnelle) et les passions du concupiscible et de l'irascible (appétitive sensitive). Tesauro applique ainsi au « désir » de l'*Éthique* d'Aristote les subdivisions techniques de la scolastique. Thomas d'Aquin appelle *appétit sensitif* l'inclination, consécutive à la connaissance sensible, et *appétit rationnel* ou *intellectuel* la volonté, qui se porte sur les réalités perçues par l'intellect, c'est-à-dire des objets universels ou des biens immatériels. Thomas d'Aquin donne comme exemples d'inclinations rationnelles la haine de toute l'espèce des voleurs, ou le désir de la science ou de la vertu.³⁶⁰ Il divise encore l'appétit sensitif en *appétit irascible*, inclination par laquelle l'être animé tend à surmonter les obstacles, et *appétit concupiscible*, inclination à suivre ce qui lui convient dans l'ordre du sensible, et à fuir ce qui peut lui nuire.³⁶¹ Des appétits sensibles naissent les passions : la convoitise est une passion du concupiscible, la colère une passion de l'irascible.

Cette typologie des appétits est notamment enseignée par les jésuites de Coimbra : ils distinguent entre l'appétit sensitif et l'appétit intellectuel, et divisent le premier en irascible et concupiscible.³⁶² Tesauro expose à son tour cette doctrine dans le traité d'éthique qu'il fera paraître en 1670 (voir point 2.5.2.3.). Dans la rhétorique de Tesauro, seront notamment le propre de l'appétitive rationnelle la perplexité, l'approbation ou l'admonition. L'appétit concupiscible sera mû par l'appréciation, la vénération ou la flatterie ; l'irascible par le désespoir, la peur ou la pudeur. Enfin, Tesauro mentionne l'intellect et les figures qui lui correspondent, c'est-à-dire les figures ingénieuses. Nous en avons parlé plus haut : il s'agit des *sententiae* ou métaphores, qui ne se contentent pas de rendre sensible une chose ou d'émouvoir l'auditeur, mais exercent également sa faculté rationnelle.

³⁵⁹ Je ne donne à chaque fois que quelques exemples, mais l'énumération de Tesauro est bien plus fournie.

³⁶⁰ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, q. 80, art. 2.

³⁶¹ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, q. 80-82.

³⁶² *Collegium conimbricense*, 1593, disp. I, q. I, art. III, p. 9.

1.3.2.4. Les figures selon Ménestrier

C'est précisément cette dimension scolastique que Tesauro introduit dans sa description des figures de la rhétorique qui semble avoir séduit Ménestrier, dans l'optique de renouveler l'étude de l'art oratoire à la lumière des principes philosophiques de Thomas d'Aquin. Ménestrier s'érige d'abord contre la tendance à une conception réductrice de la rhétorique, la limitant à un simple catalogue des figures et des tropes, qui confine à l'isolement de l'élocution et à un pur *placere* :

Les passions regardent grandement l'éloquence. L'éloquence qui ne suscite pas l'admiration est nulle selon le jugement de Cicéron lui-même. Ceux qui transmettent seulement les figures et les tropes dans la rhétorique n'atteignent qu'une très petite partie de cet art excellent.³⁶³

Ménestrier plaide donc pour une prise en compte des passions (traditionnellement assumées par l'*inventio*, parmi les preuves techniques³⁶⁴) dans la rhétorique, alors que l'*elocutio*, nous l'avons vu, tendait alors à concentrer l'intérêt des rhéteurs. La menace était réelle : comme l'indique Genette, dès le Moyen Âge, l'équilibre des parties de la rhétorique ancienne (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) tend à se défaire :

[...] la rhétorique du *trivium*, écrasée entre grammaire et dialectique, se voit rapidement confinée dans l'étude de l'*elocutio*, des ornements du discours, *colores rhetorici*. L'époque classique, particulièrement en France, et plus particulièrement encore au XVIII^e siècle, hérite de cette situation qu'elle accentue en privilégiant sans cesse dans ses exemples le corpus littéraire (et spécialement poétique) sur l'oratoire : Homère et Virgile (et bientôt Racine) supplantent Démosthène et Cicéron, la rhétorique tend à devenir pour l'essentiel une étude de la *lexis* poétique.³⁶⁵

Cette « réduction tropologique », qui culminera avec le *Traité des tropes* de Dumarsais (1730), s'opère dès le XVI^e siècle avec l'avènement d'une rhétorique renaissante qui rattache l'*inventio*, la *dispositio* et la *memoria* au

³⁶³ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXIII, p. 22 : « Affectus ad eloquentiam maxime pertinent. Eloquentia quae admirationem non habet, nulla est ipso iudice Cicerone. Qui solas figuras et tropos in rhetorica tradunt minimam partem tam excellentis artis attingunt. ». *Affectus* est pour Quintilien l'équivalent du grec *pathos*. Voir Mathieu-Castellani, 2000, p. 106 et p. 170. Voir aussi l'article de Champion, Haskell, Ruys et al., 2016, qui atteste l'alternance des termes *passio* et *affectus* chez les philosophes médiévaux et modernes. Il est intéressant de noter que Suárez choisit pour sa part le terme *affectus* pour désigner l'action de l'appétit sensitif.

³⁶⁴ Mathieu-Castellani, 2000, p. 53.

³⁶⁵ Genette, 1970, p. 159.

domaine de la dialectique, en définissant cette dernière comme l'« art de bien disputer et raisonner »³⁶⁶, tout en réduisant la rhétorique proprement dite à l'*actio* et à l'*elocutio* (voir aussi point 3.3.3.).³⁶⁷ En outre, alors que chez Aristote, la théorie des figures ne comptait que quelques pages sur la comparaison et la métaphore dans un livre (sur trois) consacré au style et à la composition, leur nombre ne va cesser d'augmenter au cours des siècles. Le traité de Ménestrier reflète, comme celui de Tesauro, cette amplification et, d'une façon très similaire à la rhétorique humaniste, adjoint l'*actio* (qu'il désigne par le vocable « figures actives ») à l'*elocutio*.³⁶⁸ Mais Ménestrier veille à conserver le lien de cette dernière avec les autres parties de la rhétorique, en particulier l'*inventio*, en reprenant l'exposé de Tesauro qu'il prolonge et systématise.

Contrairement à Tesauro, qui partait de trois grands genres classificatoires pour ensuite les déployer en plusieurs facultés de l'âme, Ménestrier attribue d'emblée à chacune des facultés un certain type de figure. Alors que les *verba* ne s'adressaient qu'à la faculté appréhensive qu'ils convainquent (*fidem faciunt*)³⁶⁹ ou émeuvent par la connotation des mots ou le jeu sur les sons et les syllabes, il est question ici des *sententiae* qui, selon la définition de Ménestrier, agissent sur l'âme à l'aide d'énonciations dont le caractère « é-mouvant » se manifeste tant par les gestes que par les modulations de la voix de l'orateur, les périodes ou les figures que décrit classiquement la rhétorique :

Nous connaissons donc autant d'espèces de figures qu'il y a de formes différentes d'énonciations, nous en assignons donc sept. À savoir les actives, les harmoniques, les idéelles, les appréhensives, les ingénieuses, les éthiques, les pathétiques. Grâce à celles-ci, pour persuader plus efficacement, nous charmons toutes les facultés des auditeurs liées à la

³⁶⁶ de la Ramée, 1555, p. 4.

³⁶⁷ Sophie Conte (2008, p. 112) identifie un mouvement similaire au XVII^e siècle, lorsque la rhétorique, cessant d'être l'apanage des magistrats et des hommes d'Église, investit la nouvelle société « littéraire » des salons. Ce déplacement affaiblit l'invention au profit de l'élocution.

³⁶⁸ La conjugaison de l'*elocutio* et de l'*actio* est un trait typique des rhétoriques humanistes, qui réduisent la rhétorique à ces deux matières, en confiant l'*inventio*, la *dispositio* et la *memoria* à la dialectique. Ménestrier avait connaissance des grands représentants de la rhétorique humaniste : il recommande par exemple dans ses leçons pour l'honnête homme Rodolphe Agricola et Jean Sturm, le professeur de Pierre Ramus au Collège Royal (*Idée de l'estude d'un honneste homme*, Ms. 1514, Bibliothèque municipale de Lyon). Sur la rhétorique humaniste, voir point 3.3.3.

³⁶⁹ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXIV, p. 7.

persuasion. Nous fléchissons les yeux par les [figures] actives, les oreilles par les harmoniques, l'imagination par les idéelles, l'intellect par les appréhensives et les ingénieuses ; la volonté enfin par les éthiques et les pathétiques.³⁷⁰

L'exposé de Ménestrier compte sept types de figures, et autant de facultés, alors que Tesauro n'en définissait que trois principales (l'ouïe, la faculté appréhensive et l'intellect) (fig. 7). Ce nombre est atteint en ajoutant le sens de la vue à l'ouïe. Ménestrier fait de plus apparaître l'imagination, qui devient, comme dans bien des manuels scolastiques, l'unique sens interne. En outre, il distingue d'emblée, comme Tesauro le faisait plus tard dans son texte, entre la volonté et les appétits concupiscible et irascible. Enfin, Ménestrier range la faculté appréhensive (ou *potentia cognoscitiva*³⁷¹) sous l'égide de l'intellect. Ménestrier la renvoie dans ce cas-ci au sens qu'elle prend généralement dans les logiques scolastiques du XVII^e siècle, dans lesquelles elle recouvre la première opération de l'intellect (*apprehensio*), préalable au jugement et au raisonnement.

Ménestrier sélectionne ainsi, à côté des sens externes que sont les yeux et les oreilles, et outre la faculté appétitive, trois autres facultés : l'imagination, l'intellect et la volonté. Si des différences sont à noter avec la future typologie des puissances de l'âme établie en 1673 (l'ouïe et les *potentiae cognoscitivae* ne seront pas conservées, la mémoire et le jugement seront ajoutés), l'essence de la « philosophie des images » de Ménestrier est déjà présente ici. Elle témoigne de l'influence majeure de Tesauro, mais aussi des efforts de Ménestrier pour concilier rhétorique, éthique et psychologie scolastique.

³⁷⁰ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXXI, p. 9 : « Tot ergo figurarum species agnoscimus quot sunt enuntiandi formae variae, septem igitur assignamus. Activas scilicet, harmonicas, ideales, apprehensivas, ingeniosas, ethicis, atque patheticas. Quibus ad persuadendum efficacius audientium facultates omnes persuasioni obnoxias demulcemus. Activis enim oculos, aures harmonicis, imaginationem idealibus, intellectum apprehensivis, et ingeniosis ; voluntatem denique ethicis et patheticis inflectimus. »

³⁷¹ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXXVI, p. 10.

Figures de Tesauro	Figures de Ménestrier
1. Harmoniques (yeux et oreilles)	1. Actives (yeux)
2. Pathétiques	2. Harmoniques (oreilles)
a) Faculté appréhensive	3. Idéelles (imagination)
b) Faculté appétitive	4. Appréhensives (puissances cognitives)
Volonté	5. Ingénieuses / intellectives (intellect)
- résolue	6. Éthiques
- irrésolue	Dans la volonté
Passions	- ferme
- de la faculté concupiscible	- hésitante
- de la faculté irascible	7. Pathétiques
3. Ingénieuses (intellect)	Dans l'appétit
	- concupiscible
	- irascible

Figure 7. Comparaison des figures et de leurs facultés correspondantes chez Emanuele Tesauro et Claude-François Ménestrier (tableau personnel).

L'ajout au schéma de Tesauro de l'imagination, dont le rôle était déjà évoqué dans l'*Art des emblèmes*, s'explique, outre par la conception scolastique de l'âme, par la tradition quintilienne et sa conformité avec certains aspects de la pratique méditative jésuite. Les jésuites considèrent l'imagination, lorsqu'elle est maîtrisée, comme une puissance au rôle fondamental et positif. L'imagination apparaît à la fin du traité de Ménestrier comme la faculté par excellence de l'éloquence. Elle est en effet la faculté la plus réceptrice aux images parlantes :

Dans les discours il faut concéder davantage à l'imagination (*imaginatio*) de l'auditeur qu'à sa mémoire, à son intellect ou à sa volonté, parce que comme l'œil se restaure par la foule et la variété des choses plutôt qu'il n'est rassasié, ainsi les images plaisent le plus à l'imagination (*phantasia*). La mémoire quant à elle est accablée par une foule de choses, l'intellect indécis est importuné par le syllogisme, et la volonté est débordée plutôt qu'aidée par la fréquence des émotions. Par conséquent, les narrations, les descriptions,

les hypotyposes, les actions scéniques, et la lecture d'histoires sont toujours agréables.³⁷²

Quintilien, autre source majeure de la thèse de Ménéstrier, a établi le rôle fondamental de l'imagination dans la rhétorique, au sein de l'invention et de l'élocution. L'imagination a d'abord trouvé sa place dans la rhétorique par le biais du concept aristotélicien d'*enargeia*, concept qui désigne la qualité figurative de la métaphore qui « met sous les yeux ». En latin, l'équivalent de l'*enargeia* rhétorique est l'*evidentia* (rendre visible l'invisible). Bien qu'Aristote ne nomme pas l'imagination, cet exercice de visualisation lui est étroitement lié en tant qu'elle est la faculté de représentation définie par le *De anima* comme un intermédiaire entre la sensation et la pensée.³⁷³

L'*Institution oratoire* approfondit cette réflexion en reconnaissant le rôle des passions, des *adfectus* pour persuader efficacement. Pour les susciter, l'idéal est de placer le juge, autant qu'il est possible, devant le spectacle des faits.³⁷⁴ Les moyens pour rendre visibles la scène, le crime ou la douleur s'échelonnent sur trois niveaux, de la réalité tangible au pouvoir du langage, en passant par la représentation visuelle.³⁷⁵ Le troisième et dernier mode, le seul qui appartient proprement à l'art de la parole, correspond à l'usage des *phantasiai* ou *visiones*, grâce auxquelles le discours se fait tableau.³⁷⁶ Quintilien les attribue à la *phantasia* (*visio*), « la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les

³⁷² Ménéstrier, 1663a, « Placita rhetorica... », § XXV, p. 22-23 : « In orationibus plus imaginationi audientis quam eius memoriae, intellectui aut voluntati tribuendum, quia ut rerum multitudine ac varietate oculus reficitur potius quam expletur, sic phantasia imaginibus maxime delectatur. Memoria vero rerum multitudine opprimitur, intellectus ratiocinatione suspensus torquetur, et voluntas motuum frequentia obruitur potius quam iuvatur. Inde semper suaves sunt narrationes, descriptiones, hypotyposes actiones scenicae, et historiarum lectio. »

³⁷³ Sur la notion d'imagination chez les Anciens, voir Armisen-Marchetti, 1980.

³⁷⁴ Ce principe fonde l'utilité des prosopopées, que Ménéstrier rattachera elles aussi à la faculté imaginative.

³⁷⁵ Outre la mise en présence des accusés, de leur famille, de l'arme du crime ou des vêtements de la victime, l'avocat peut encore présenter un tableau figurant la scène du crime. Mais Quintilien désapprouve le procédé, signe d'une « incapacité oratoire » (*Institution oratoire*, VI, 1, 32, trad. Cousin, 1977, t. IV, p. 16).

³⁷⁶ Ménéstrier fait référence à cette tradition rhétorique dans l'*Art des emblèmes* (1684). Le discours divin vient implicitement justifier les productions imagées de la rhétorique (p. 14) : « Dieu ne parla guère aux prophètes que de cette manière figurée, leur faisant voir en images, ce qu'il vouloit qu'ils annonçassent de sa part. C'est ce qui fit donner le nom de *visions*, aux communications secrètes qu'il leur fit de ses mystères et des choses à venir. »

voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous ».³⁷⁷ À ce titre, la *phantasia* est la source de la figure appelée *evidentia* ou hypotypose, description détaillée et vivante d'un objet. Grâce à celle-ci, l'orateur place son public dans la situation de témoin oculaire, tout en préservant la clarté et la vraisemblance, même quand il s'agit du portrait d'objets imaginaires. Sera dit « εὐφραντασίωτος » l'orateur à l'imagination vive, « apte à se représenter de la façon la plus vraie les choses, les paroles, les actions ». L'orateur capable de créer et transmettre de telles représentations sera « très efficace pour faire naître les émotions », *in adfectibus potentissimus*.³⁷⁸

Quintilien a donc précisé le rôle de l'imagination dans le processus d'excitation des passions qu'Aristote avait mis au centre des objectifs de l'orateur. Il en a aussi confirmé la fonction dans la production des figures d'élocution. Il ouvre ainsi la porte à une psychologie étendue de la rhétorique. Tesauro l'avait développée en gardant à l'esprit l'horizon de l'éthique, en passant sous silence la faculté imaginative qu'il subsumait sous le concept général de puissance appréhensive.³⁷⁹ Mais Ménestrier, dans une perspective plus strictement rhétorique et jésuite, rend à l'imagination la place de choix qu'elle occupait dans l'éloquence quintilienne, tout en poursuivant l'analyse psychologique des figures qu'avait largement ébauchée Tesauro.

1.3.3. Attacher l'imagination

Cette conception de l'imagination rhétorique avait l'avantage de présenter une remarquable continuité avec son usage méditatif, lui aussi créateur d'images mentales. Marc Fumaroli a signalé cette affinité entre rhétorique et spiritualité, alors qu'il distingue deux grandes tendances dans l'esthétique oratoire jésuite sous Louis XIII. La première, caractéristique des rhétoriques de Richeome à Le Moyne en passant par Pelletier, est celle de ces jésuites rhéteurs en langue française, soumis à l'influence de l'Espagne et des Flandres. Leur persuasion est fondée sur le pathétisme et sur une rhétorique de l'imagination tirée des *Exercices spirituels* et qui, des *Méditations* de

³⁷⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 29. Trad. Cousin, 1977, t. IV, p. 31-32.

³⁷⁸ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 30. Trad. Cousin, 1977, t. IV, p. 31-32.

³⁷⁹ L'imagination n'était pour lui qu'un intermédiaire entre le donné des sens extérieurs, les puissances appétitives et l'intellect. Dans sa *Filosofia morale*, il explique en effet que l'appétit sensitif et la volonté dépendent des images que leur présentent les deux facultés appréhensives, sensitive et intellectuelle, que sont l'imagination (*imaginativa* ou *fantasia*) et l'intellect. De plus, « sans la fantaisie, l'intellect serait aveugle, parce que rien n'entre dans le temple de l'intellect qui ne soit passé par les portes des sens ». Voir Tesauro, 1670b, p. 25 : « Senza la fantasia, l'intelletto sarebbe cieco ; perche nulla entra nel tempio dell'intelletto, che non passi per le porte de'sensi. »

Nadal au *Miroir sans tache* de Filère, s'était singulièrement diversifiée. Cet accent mis sur l'imagination et sur les techniques sophistiquées de l'*ekphrasis* s'accompagnait d'un dédain pour le *sermo humilis* et de l'exaltation d'un grand style riche en ornements. S'oppose à cette première tendance celle des jésuites latinistes et érudits, comme les P. Petau et Vavas seur, plutôt tournés vers Rome et la *ratio studiorum*. Leur persuasion est fondée sur l'imitation des modèles classiques. Chez Petau, le *judicium* prime sur l'imagination.³⁸⁰

Ménestrier semble avoir tenté de concilier les deux approches, en s'appuyant sur les lieux où Quintilien et Ignace s'accordent. Sans entrer dans les détails de la réception des *Exercices spirituels*, on notera que l'imagination y avait pour rôle de préparer à la contemplation, par exemple celle du Christ, au moyen de la « composition de lieu ». Inspirée de la tradition des arts de la mémoire, celle-ci vise à rendre sensible au méditant le lieu matériel où se trouve la chose qu'il veut contempler, comme par exemple un temple ou une montagne où se trouve Jésus Christ ou Notre Dame. La version définitive (1599) du *Directoire*, document officiel pour la direction des *Exercices*, a fixé la place de la voie imaginative : on y lit que la composition de lieu « n'est rien d'autre que de se feindre, et comme de voir *par les yeux de l'imagination* le lieu dans lequel la chose que nous méditons s'est passée ». ³⁸¹ Il est en outre recommandé d'avoir recours « à des vues ou à des images », ces dernières pouvant renvoyer à des images peintes ou gravées.³⁸²

L'utilité de ces représentations vient de leur aptitude à soutenir l'attention, à mobiliser l'âme et à contenir l'imagination qui se retrouve comme attachée à l'objet de la méditation. L'imagination présente en effet ce défaut d'être une puissance de nature vagabonde. Le second *Art des emblèmes* en propose une éclairante allégorie :

nous représentons l'imagination les yeux fortement attachez sur le ciel, les mains croisées et le corps arrêté, parce qu'elle produit sur le corps tous ces effets. On luy donne encore une robe changeante pour montrer son inconstance, un diademe qui luy tient le front tendu pour dénoter que la vertu imaginative a son siège dans le premier ventricule du cerveau, et l'on fait sortir de sa teste de petites images qu'elle forme.³⁸³

³⁸⁰ Fumaroli, 1994, p. 402-420.

³⁸¹ Iparraguirre, 1955, « Directoria conscripta iussu R. P. Cl. Acquaviva », XIV, p. 652 : « compositio loci [...] nihil aliud est, quam fingere sibi, et quasi videre oculis imaginationis locum illum, in quo res, quam meditatur, gesta est [...] ». »

³⁸² Voir Dekoninck, 2005a, p. 149-152.

³⁸³ Ménestrier, 1684a, p. 253.

Très inspirée de la description de l'imagination proposée par Jean Baudoin dans son édition de l'*Iconologie* (fig. 8)³⁸⁴, cette explication met l'accent sur l'inconstance de cette puissance de l'âme, alors que la diversité des couleurs de sa robe représentait chez Baudoin la diversité des espèces reçues par les sens extérieurs. Ménestrier relit ainsi l'*Iconologie* à la lumière des préoccupations des jésuites.



Figure 8. Jacques de Bie (graveur), Cesare Ripa et Jean Baudoin (traducteur), « Imagination », *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, Paris, Mathieu Guillemot, 1643, p. 91 (Wikisource).

Pour dompter cette puissance de l'âme, le *Directoire* propose à l'exercitant d'user d'images concrètes qu'il a en mémoire ou sous les yeux lors de la méditation. C'est à ce contrôle de l'imagination qu'est précisément rattachée la fonction des emblèmes dans le traité de 1662 :

on n'emprunte le secours des images que pour rendre plus intelligibles les principes les plus embrouillés des arts et des sciences, et l'on tasche de donner du corps aux idées qui n'en ont point pour attacher l'imagination qui est vague³⁸⁵ et peu arrêtée.³⁸⁶

³⁸⁴ On notera que l'image ne correspond pas complètement à la description de Baudoin, qui mentionne « les yeux haussez vers le ciel et les mains croisées l'une dans l'autre » (1643, p. 94).

³⁸⁵ Le terme *vague* est ici un calque du latin *vagus*, synonyme d'*incertus*, *instabilis* ou *inconstans*.

³⁸⁶ Ménestrier, 1662a, p. 91.

Cette utilité des images pour attacher l'imagination, n'est pas restée sans effets sur la rhétorique. Ménestrier a étendu la réflexion jésuite sur l'intérêt des images visuelles à l'hypotypose et à la prosopopée :

Nous pouvons appeler idiomatiquement ces figures [idéelles] proprement nôtres *des vües*, comme si nous soumettions les choses aux yeux de l'imagination. Cette faculté en effet, productrice des images, prend un très grand plaisir à celles-ci.³⁸⁷

Il n'y a donc qu'un pas (imaginaire) entre les images, mentales et/ou matérielles, de la méditation et les images parlantes de la rhétorique, que Ménestrier franchit sans hésitation. L'un et l'autre type d'images sont présentés dans sa rhétorique, bien que les images destinées à la vue soient traitées dans la troisième partie des *Placita*, partie consacrée aux « ornements étrangers » (*adscititia ornamenta*) de la rhétorique.

Ces ornements extrinsèques permettent d'intégrer dans le discours de l'orateur l'ensemble des arts et des sciences. Ménestrier témoigne d'une conception de la rhétorique où pointe un encyclopédisme érudit, qu'on trouve par exemple dans l'œuvre d'Étienne Binet, et qui est caractéristique de la *copia* déployée dans la rhétorique jésuite fleurie :

Pour enseigner, on se sert des oracles de la théologie, des principes de la philosophie et des décrets du droit. Pour plaire, on se sert de la médecine, des disciplines mathématiques, des images, de l'architecture, de la sculpture, de l'agriculture et de l'art naval, desquels sont empruntées les similitudes, les descriptions, les images et les métaphores. Pour émouvoir, sont de très grand prix les exemples de l'histoire, les couleurs poétiques et les maximes très nobles des maîtres.³⁸⁸

Dans ce passage, les ornements extrinsèques se redistribuent les fonctions traditionnelles de la rhétorique (*docere, placere movere*), faisant des sciences et des arts une aide pour toute l'éloquence. C'est parce que les images symboliques, que Ménestrier qualifie souvent d'« ingénieuses », peuvent

³⁸⁷ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXXIV, p. 10 : « Nos idiomate nostro proprie figuras illas appellare possumus *des vües*, quasi si res imaginationis oculis subijciamus. Facultas enim illa effectrix imaginum, iis maxime delectatur. »

³⁸⁸ Ménestrier, 1663a, « De adscititiis eloquentiae ornamentis », § I, p. 16 : « Eloquentiam ornant artes omnes et scientiae. Ad docendum utitur theologiae oraculis, philosophiae placitis, et iuris decretis. Ad delectandum medendi arte, mathematicis disciplinis, pictura, architectonica, sculptura, agricultura, et arte nautica ex quibus similitudines, descriptiones, imagines, et metaphoras mutuatur. Ad movendum valent maxime historiae exempla, colores poetici et authorum graviores sententiae. »

mobiliser tous ces domaines, qu'elles ont leur place dans la marge de la rhétorique, dont elle participent à rendre le discours plaisant. L'éloquence en effet « aime à tel point les images qu'elle admet souvent les ingénieuses, comme les ornements étrangers et les agréments de l'art placés hors de l'art ».³⁸⁹

Amour adultère, certes, mais fondamental pour la rhétorique post-tridentine. Les orateurs sacrés des ordres issus de la Contre-Réforme faisaient volontiers usage des images symboliques dans leurs sermons. Le monumental recueil d'*Imprese sacre* du théatin Paolo Aresi en est un excellent exemple (voir point 2.4.1.). En France, le jésuite Gabriel François Le Jay (1657-1734) décrit dans *Le triomphe de la religion* (1687) les devises et décorations utilisées pour soutenir l'oraison à l'occasion d'un sermon du P. Quartier. Les devises « furent faites pour estre placées dans la salle où se prononça la harangue, et pour l'orner d'une manière proportionnée au dessein du discours ».³⁹⁰ Le P. Quartier devait faire référence à la décoration de la salle comme partie intégrante de son sermon, avec pour résultat des devises et autres images interagissant avec un texte oral. Les travaux de Peter Bayley ont mis en lumière des pratiques similaires chez d'autres prédicateurs comme Jean Bertaut, Jean Suffren et Gaspar de Seguiran.³⁹¹

Cette pratique du discours associé à des symboles se reflète aussi, comme l'a montré l'introduction de ce travail, dans l'enseignement jésuite de la rhétorique. Les manuscrits conservés à la Bibliothèque municipale de Lyon témoignent d'un tel enseignement dans les cours de rhétorique : les symboles figurent parfois dans la partie consacrée à l'invention³⁹², parfois au sein des figures du discours³⁹³. L'œuvre de Ménestrier confirme ainsi, à son échelle, le processus de rhétorisation de la symbolique humaniste. Les jésuites en ont été les artisans en déplaçant l'attention de la dimension ontologique de la symbolique vers ses effets persuasifs. Comme l'indique Ralph Dekoninck,

³⁸⁹ Ménestrier, 1663a, « De adscititiis eloquentiae ornamentis », § II, p. 16 : « Imaginum amans est adeo eloquentia ut ingeniosas saepius admittat velut ornamenta adscititia, et artis delicias extra artem positas. »

³⁹⁰ Cité par Grove, 2000, p. 14.

³⁹¹ Bayley, 1980, p. 75-84.

³⁹² Voir *Rhetorica, artis primae forma antiqua et nova*, Ms. 132, Bibliothèque municipale de Lyon, 1621, fol. 325r°-329r°.

³⁹³ Voir *Rhetorica Philiberti de Gland, tradita a reverendo patre de Boissieu, professore rhetorices Societatis Jesu. Burgi Sebusianorum*, Ms. 135, 1654, Bibliothèque municipale de Lyon, fol. 99 r°-107r°. Parfois l'emblème est identifié comme un ornement au sein des figures. Voir les *Rhetorica seu Nova et veteris eloquentiae Praeceptiones. Data a Reverendo Patre de saint Just professore anno domini MDCLXXXI*, Ms. 138, Bibliothèque municipale de Lyon, fol. 138r°-152v°, en particulier 145r°-149r°.

« leurs spéculations sur la langue divine et son mode de transmission par le signe hiéroglyphique sont en effet moins dirigées vers la contemplation des vérités révélées sous le voile des symboles divins inscrits dans la nature ou l'Écriture sainte (telle était la quête des néoplatoniciens renaissants attirés par l'hermétisme et la kabbale) que vers la constitution d'une langue nouvelle, calquée sur le modèle des antiques images signifiantes et tournée vers l'action efficace dans le monde ». ³⁹⁴ L'originalité de Ménestrier ne réside donc pas tant dans le fait qu'il traite des symboles au sein de la rhétorique, mais plutôt dans la manière avec laquelle il développe leur pertinence, en actant la rhétoricisation du symbole à partir d'une psychologisation de l'étude de la rhétorique. Dans ce processus, l'imagination joue un rôle pivot.

Dans sa *Rhétorique*, Ménestrier dénombre six types de ces images érudites (c'est-à-dire symboliques) : sacrées (les hiéroglyphes), héroïques (les devises), morales (les emblèmes), images des choses naturelles ou des hauts faits (les énigmes), des familles (les blasons) et de l'apparence d'une personne (*facies* – les faces de médailles qui montraient le portrait d'un dirigeant). Si la qualification d'« ingénieuses » semble dans un premier temps attribuer ces images à l'intellect, les emblèmes sont pour leur part explicitement adressés à l'imagination, puisqu'ils appartiennent à la catégorie des images idéelles ³⁹⁵ :

Les parties de l'emblème sont l'image, le titre, l'épigraphe et l'épigramme. Ils se font cependant par des images idéelles. Ils n'œuvrent par rien d'autre que l'image même. ³⁹⁶

C'est l'image qui conserve sur les autres constituants du symbole – la sentence et les vers – la priorité que le traité publié l'année précédente lui avait acquise (voir point 2.2.1.). ³⁹⁷ Parce qu'elle peut représenter des réalités abstraites à l'aide d'analogies avec les êtres sensibles, l'image emblématique fait partie, selon Ménestrier, des « images idéelles » qui « montrent des choses inanimées comme vivantes » ³⁹⁸ (à savoir l'hypotypose et la

³⁹⁴ Dekoninck, 2005a, p. 41.

³⁹⁵ Je traduis les *imagines ideales* par « images idéelles », suivant les termes qu'utilise Ménestrier dans ses traités en français.

³⁹⁶ Ménestrier, 1663a, « De adscititiis eloquentiae ornamentis », § V, p. 17 : « Partes emblematis sunt imago, titulus, epigraphe et epigramma, quae tamen imaginibus idealibus fiunt nulla re alia opus habent quam imagine ipsa. »

³⁹⁷ Voir Ménestrier, 1662a, p. 50.

³⁹⁸ Ménestrier, 1663a, « Totius artis rhetoricae oeconomia », § XXXIV, p. 10 : « Figurae ideales sunt, quaecumque res inanimas veluti vivas aut instar imaginum imaginationi exhibent [...]. »

prosopopée). Ainsi, Ménestrier rattache finalement l’emblème aux figures de la rhétorique qui parlent à l’imagination.

Ramener l’image emblématique au sein des figures de la rhétorique avait été l’ambition d’un autre jésuite, Jacob Masen (1606-1681). Dans le quatrième livre de son *Speculum imaginum veritatis occultae*, il avait entrepris de transposer la tropologie classique dans le domaine des images symboliques de manière systématique, selon le principe que les figures du discours peuvent être traduites en figures visuelles.³⁹⁹ Cette rhétoricisation du symbole revêt chez Ménestrier des modalités différentes. Si les images symboliques peuvent être rattachées aux figures du discours, c’est moins en raison de leur fonctionnement tropologique qu’en raison des facultés mentales qu’elles mobilisent. La mention de l’imagination permet d’articuler sans hiérarchie les dimensions visuelles et audibles du discours. Si rhétoricisation du symbole il y a, elle se fonde en premier lieu sur une mise en relation de la tropologie rhétorique avec toutes les puissances de l’âme, des facultés de la partie sensitive à l’intellect. La réduction à l’*elocutio* s’appuie d’abord sur son amplification préalable. On l’a vu, il ne s’agit plus simplement d’orner le discours ou de susciter les passions, mais de mouvoir l’âme de l’auditoire par tous les moyens.

³⁹⁹ Dekoninck, 2018a, p. 122.

1.4. Perspectives dans les œuvres ultérieures de Ménestrier

Les *Eloquentiae placita* et les *Recherches du blason* posent ainsi ensemble les conditions d'une considération renouvelée du principe de l'*ut pictura poesis* à partir de la notion architectonique d'*image*. Alors que l'*Art des emblèmes* avait posé l'omniprésence des représentations, qu'elles soient mentales, textuelles ou visuelles, la rhétorique introduit une dimension typologique, qui témoigne d'une volonté de lier l'*elocutio* au *movere*. Cette ambition amène Ménestrier à considérer les figures de style sous le prisme des mécanismes mentaux de l'émotion et de l'action, en prenant en compte toute l'âme, des sens externes à la volonté rationnelle. Ainsi, c'est parce qu'elles s'adressent à l'imagination que certaines figures du discours pourront être « comme la peinture », et que l'emblème pourra constituer une « figure idéale » de la rhétorique.

Adoptant un point de vue plus général, les *Recherches du blason* ont défini les images produites par les facultés de l'âme comme la source de tous les arts et de toutes les sciences, mais sans conserver le rôle classificatoire qu'elles avaient dans les *Placita*, où elles organisaient l'énonciation à visée performative (les *sententiae*). À cet égard, les œuvres ultérieures de Ménestrier présentent l'intérêt de réintroduire une approche typologique à partir des facultés de l'âme. Les rapports entre la rhétorique, la poésie et les autres arts sont en effet définis en fonction des facultés qu'ils touchent. L'imagination en particulier, qui justifie l'emploi de la symbolique dans le cadre du discours rhétorique, y occupe un rôle central. On se penchera ici sur trois traités que Ménestrier a fait paraître dans la première moitié des années 1680 : *Des représentations en musique anciennes et modernes*, *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre* et le nouvel *Art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature*.

Les deux premiers traités sont le résultat de la volonté de Ménestrier d'offrir des traités consacrés aux arts modernes que sont l'opéra⁴⁰⁰ et le ballet. Ménestrier les conçoit conjointement : « le traité des ballets sera la seconde partie des représentations en musique ».⁴⁰¹ Les traités paraissent à un an d'intervalle chez le même éditeur.⁴⁰² C'est à cette occasion que Ménestrier reconfigure le rapport entre les facultés de l'âme et les arts.

⁴⁰⁰ Voir à ce sujet l'article de Bély, 1996.

⁴⁰¹ Ménestrier, 1681b, « Préface », n. p.

⁴⁰² *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681 et *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, Paris, René Guignard, 1682.

Dans le premier traité, celui *Des representations en musique anciennes et modernes* (1681), il entreprend de définir les facultés touchées par les arts visuels et discursifs. La description des facultés intervient au moment de la présentation des trois grands types d'images que Ménestrier avait déjà définis en 1673. Il cite d'abord les « images de la parole et du discours » qui rassemblent l'histoire, la poétique et la rhétorique ; il mentionne ensuite les « images d'action », c'est-à-dire les spectacles ; et enfin les « images sçavantes », c'est-à-dire les images symboliques. Les arts du discours voient précisées les facultés qu'ils touchent :

L'histoire peint les choses qui se sont faites pour les représenter à la mémoire. La poésie, qui n'est qu'une faiseuse d'images, travaille pour l'imagination. Et l'art de persuader, qui a ses figures et ses images pour la persuasion, travaille à gagner le cœur et la volonté. La philosophie peint pour l'esprit, comme ces trois autres arts travaillent pour la mémoire, l'imagination, et le cœur.⁴⁰³

Par rapport au plan de 1673, Ménestrier modifie la première catégorie en ajoutant l'histoire au sein des images discursives. L'histoire est destinée à la mémoire, la poésie se voit attribuer l'imagination, l'éloquence cherche à mouvoir la volonté, la philosophie enfin s'adresse à l'esprit. La rhétorique se voit ici réduite à un pur *movere*, tandis que le souci de *plaire* à l'imagination est délégué à la poésie.

Cette séparation des deux fonctions que les *Placita* attribuaient sans distinction à l'*elocutio* ne signifie cependant pas qu'elles soient désormais indépendantes : le principe du *placere* est prudemment soumis au *movere*, auquel il sert de moyen. L'imagination pour laquelle la poésie peint n'est en effet pas un objectif en soi, mais un intermédiaire pour atteindre le cœur :

Les Grecs qui se flattoient d'exercer sur les esprits et sur les volontés des hommes une espèce de souveraineté par le moyen de la parole et de la persuasion, pour établir cette souveraineté, employèrent trois arts ingénieux, la poésie, l'éloquence, et la musique. La poésie en peignant les choses que l'on veut persuader entre aisément dans l'imagination par le moyen des images et des figures, qui lui sont propres, et s'étant rendu (*sic*) maîtresse de l'esprit par ces charmes qui l'amuse et qui le divertissent, elle passe plus facilement jusqu'au cœur. La rhétorique par ses artifices et ses apparences de vérité captivant l'entendement attache la volonté ; et la musique, s'insinuant par l'oreille jusque dans l'âme endort ces deux mêmes facultés pour les conduire où elle veut. [...] Il y a tant de rapport entre ces trois arts,

⁴⁰³ Ménestrier, 1681b, « Préface », n. p.

que c'est de la poésie que l'éloquence emprunte ses figures, l'une et l'autre a besoin de la musique, pour joindre la beauté du chant et de la déclamation à la peinture des choses et à la délicatesse de leurs inventions pour la rendre plus efficace.⁴⁰⁴

Dans ce passage, l'imagination amatrice des images est convoquée en raison de son rôle médiateur entre les sens et l'âme. En employant la séduction des figures poétiques, la rhétorique peut plus aisément persuader l'entendement et mouvoir la volonté. La poésie, peinture parlante, s'adresse quant à elle des facultés sensibles, et s'avère propre à susciter les passions :

[Dans les représentations en musique] le choix du sujet et sa disposition sont l'ouvrage de l'esprit, et de la raison. De l'esprit pour le trouver, de la raison pour le disposer. La poésie est l'ouvrage de l'imagination qui doit en inventer les ornemens, y mêler les affections et les passions nécessaires, et choisir des termes et des figures propres pour exprimer les sentimens d'où naissent les affections.⁴⁰⁵

Ce passage reprend les catégories de la rhétorique et pose nettement que l'*elocutio* est assurée par la poésie et opérée, dans l'âme, par l'imagination. La musique endosse, dans l'extrait précédent, les prérogatives de la *pronunciatio*. Elle assure, avec la poésie, la fonction du *placere*. La rhétorique prend en charge l'*inventio* et la *dispositio*, ainsi que le *docere*, objets de la faculté supérieure. Ménestrier délocalise ainsi les ornements du discours au sein d'une poésie adjointe, voire servante de l'éloquence.

Cette réflexion sur les fonctions de la poésie et de la musique est étendue à celle des arts modernes que sont les ballets et les emblèmes. La réflexion de Ménestrier se poursuit en déplaçant l'accent de l'ornementation du *discours* vers les *représentations* et leur capacité à imiter. Comme l'indique son titre, le traité consacré aux *Ballets anciens et modernes selon les règles du theatre* (1682) construit une réflexion fondée sur les principes de la *Poétique* aristotélicienne. L'art du ballet est loué pour sa ressemblance avec l'art de la peinture, l'un et l'autre étant des imitations et des représentations (les deux termes étant traités comme des synonymes) :

Le ballet est une peinture, puisqu'il est une imitation, et Horace a dit depuis long-temps que c'étoit sur la peinture qu'il falloit regler la poésie qui est une peinture parlante, comme la peinture est une poesie muette *Ut pictura poësis erit*. L'ordonnance d'un ballet est donc semblable à celle d'un tableau, et

⁴⁰⁴ Ménestrier, 1681b, p. 86-87.

⁴⁰⁵ Ménestrier, 1681b, p. 168.

comme un peintre fait voir son adresse à bien représenter l'hiver, le printemps, l'automne, la nuit, la moisson, la vendange (*sic*), un combat, une nupte, une foire, une métamorphose, le ballet doit faire la même chose.⁴⁰⁶

Grâce au principe de la *mimésis*, le ballet est associé à la fois à la peinture à la poésie, selon le principe horatien de l'*ut pictura poesis* couplé à l'enseignement de la *Poétique* aristotélicienne. Le ballet est même un type très parfait d'imitation : la *mimesis* est en effet définie dans la *Poétique* (VI, 49b 31) comme une imitation des actions des hommes ; or le ballet, parce qu'il est une suite de mouvements, est une imitation plus achevée, et donc plus efficace, que la peinture statique.⁴⁰⁷

L'imitation permet en outre d'introduire au sein du traité les préoccupations psychologiques chères à Ménestrier. La réflexion sur les facultés de l'âme impliquées dans le ballet et plus généralement dans l'imitation se fait cette fois à partir de la notion de *plaisir* :

bien que naturellement nous n'aimions pas à voir les emportemens des furieux, ny le desespoir et les actions violentes des personnes à qui la douleur fait s'arracher les cheveux, ny les extravagances de ceux qui sont pris de vin, nous aimons à les voir représenter, parce que l'imitation a pour nous un charme secret qui fait que la peinture des choses les plus horribles et les plus monstrueuses qui seroient capables de nous effrayer, si nous les voyions au naturel, nous plaît et nous touche agréablement sans faire ces mauvais effets.⁴⁰⁸

Aristote (*Poétique*, IV, 48b 4-9) avait posé le plaisir qu'éprouve naturellement l'homme face aux peintures et plus généralement face à toute imitation. Ménestrier entreprend ensuite, comme dans les *Placita*, de l'attribuer à la faculté imaginative. Le goût pour les représentations est en effet le plus prononcé chez les enfants chez qui la raison n'agit pas encore, car le plaisir de l'imitation est lié à l'imagination.

Si cette liaison de l'imagination et de l'imitation peut rappeler à première vue la conception platonicienne de l'*imitation fantastique* (*Sophiste*, 264a-d), sachant qu'Aristote ne parle pas de la *phantasia* dans la *Poétique*⁴⁰⁹, c'est pourtant bien au système de l'âme aristotélico-scholastique qu'il est en dernier lieu fait référence. Ménestrier précise en effet que c'est grâce à

⁴⁰⁶ Ménestrier, 1682b, « Des ballets anciens et modernes », p. 82.

⁴⁰⁷ Ménestrier, 1682b, « Des ballets anciens et modernes », p. 157. Au sujet de l'influence de l'*ut pictura poesis* sur la définition de l'art du ballet, voir McGowan, 1963, p. 11 et ss.

⁴⁰⁸ Ménestrier, 1682b, « Des ballets anciens et modernes », p. 155.

⁴⁰⁹ Voir Sheppard, 2014, p. 3-10.

l'imagination que l'homme passe du plaisir des sens à la réflexion intellectuelle :

Aussi est-ce jusqu'à l'ame que passe le plaisir qui vient de la representation ; et c'est ce qui fait que l'homme seul est capable d'estre touché des spectacles, quoi qu'il y ait certains animaux à qui ils ne déplaisent pas [...], parce qu'ils ont naturellement de la disposition à les imiter. Ce plaisir ne s'arrête pas à la partie animale, il passe jusqu'à l'esprit et à cette partie de l'ame qui pense et qui raisonne, dit Plutarque, et fait sur cette partie de l'homme ce qu'il fait naturellement sur l'imagination des animaux qui ont cette faculté plus vive, comme les chiens, les dauphins, les singes, et les elephans, dont les historiens rapportent des choses extraordinaires et tout à fait surprenantes.⁴¹⁰

À nouveau, la vertu de la poésie et de l'imitation est associée à la fonction intermédiaire de l'imagination. Le ballet, parce qu'il représente, enseigne plus aisément à la partie rationnelle de l'homme grâce au contentement de l'imagination. Pour attacher cette puissance dont Ménestrier a souligné à plusieurs reprises le caractère instable, il va jusqu'à recommander la violence scénique, typique du théâtre jésuite⁴¹¹ : « plus les actions sont violentes, plus elles causent de plaisir, parce qu'elles arrestent davantage l'imagination ».⁴¹²

Ces réflexions portant sur la poésie et le rôle de l'imagination, développées après la parution du premier *Art des emblèmes* en 1662, nourrissent la publication du deuxième *Art des emblèmes* en 1684. L'une des nouvelles caractéristiques de cette œuvre par rapport à celle parue en 1662 est l'ajout de nombreuses gravures sur bois. Celles-ci proviennent de blocs gravés d'après ceux de Bernard Salomon (1506-1559), graveur lyonnais. Ces blocs avaient été réalisés pour illustrer, à l'origine, l'*Emblematum liber* d'Alciat, les *Fables* d'Esope ou encore les *Métamorphoses* d'Ovide.⁴¹³ L'une d'entre elles représente un pèlerin offrant des fleurs à Mercure, « pour signifier que l'éloquence et l'art de persuader demandent des fleurs et des ornemens étrangers » (fig. 9).⁴¹⁴

⁴¹⁰ Ménestrier, 1682b, « Des ballets anciens et modernes », p. 156-157.

⁴¹¹ Voir le numéro 73 de *Littératures classiques* (2010), « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e siècle) », et en particulier les articles de Marie-Madeleine Fragonard, Jean-Frédéric Chevalier et Bruna Filippi.

⁴¹² Ménestrier, 1682b, p. 159.

⁴¹³ Voir à ce sujet Loach, 2007, p. 287-290. Voir aussi à ce sujet Buhlmann, 1975 et Campagne, 2000.

⁴¹⁴ Ménestrier, 1684a, p. 114.



Figure 9. Bernard Salomon (graveur), Claude-François Ménéstrier, « Pèlerin offrant des fleurs à Mercure », *L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature*, Paris, R. J. B. de la Caille, 1684, p. 114 (Bibliothèque municipale de Lyon).

Les « ornements étrangers » de la rhétorique incluait, dans les *Placita*, les emblèmes. L'emblématique voit ainsi affirmé une nouvelle fois, vingt ans après la parution des *Placita*, son rôle d'outil extrinsèque dans la pratique de l'éloquence :

L'Art des emblèmes que je vous presente est l'artifice dont se sert la poésie pour gagner l'esprit par les yeux, en employant les secours de la peinture pour persuader les veritez qui sont propres à regler les mœurs, et ces maximes importantes pour la conduite des hommes qui font le bon-heur des Estats et la sureté du repos public.⁴¹⁵

L'emblème est décrit dans ce passage comme l'outil visuel dont se sert la poésie pour enseigner plus efficacement ses préceptes moraux. Parmi les fonctions de la rhétorique, la poésie endosse désormais le *docere* et non plus le *placere* ou le *movere*. Plus loin, Ménéstrier confirme la capacité de l'image à *instruire* sans effort :

C'est par ce doux artifice que l'on ôte aux enseignemens cet air de dureté qui les fait paroître severes et, avec le secours de ces figures, on fait aisément concevoir ce qu'il n'est pas toujours facile de faire entendre aux personnes qu'on veut instruire.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Ménéstrier, 1684a, p. 5-6.

⁴¹⁶ Ménéstrier, 1684a, p. 7.

L'art des emblèmes apparaît comme un jeu sérieux dans lequel le plaisir des images sert la volonté d'enseigner. Si l'imagination conserve une place centrale dans l'affirmation de l'utilité, voire de la nécessité des images emblématiques, c'est parce qu'elles suivent le chemin naturel de la connaissance qui va des sens à l'imagination puis à l'esprit, dans une perspective à nouveau résolument aristotélico-scholastique :

Dans les applications que nous faisons sur la nature des choses et sur leurs propriétés, nous n'apprenons que par images ce que nous apprenons, puisque rien n'entre dans l'esprit d'une manière naturelle qui n'ait passé par les sens et par l'imagination, dont le propre est de recevoir les images des objets et de les présenter à l'esprit pour les connoître et pour les examiner.

C'est de ces fideles miroirs que nous viennent les connoissances dont naissent nos reflexions. Et c'est ce qui a fait dire que la vûe et l'ouïe sont les sens des disciplines, parce que ce sont les deux voies par lesquelles l'ame s'instruit de ce qui est au dehors d'elle. Il est néanmoins plus aisé de s'instruire par la vûe que par la voye de la parole et par le moyen du discours qui n'entre pas si aisément dans l'esprit que ce qui frappe les yeux ; soit que la disposition des images et des peintures ait plus de proportion avec l'imagination et la faculté qui conçoit les premières idées des objets que n'ont les paroles et le discours ; soit enfin que l'ame s'applique plus à ce qui luy vient par les yeux qu'à ce qu'elle reçoit par les oreilles. C'est ce qui a fait inventer tant de manières d'images, pour nous faciliter la connoissance des choses qui nous désirons d'apprendre.⁴¹⁷

Ce passage reprend les idées développées à propos des images intérieures dans les *Recherches du blason*, ainsi que les critères évoqués dans le traité *Des ballets* pour la promotion des images visibles : c'est parce que la théorie de l'âme pose que l'imagination produit des images des objets (les *phantasmata* dont nous avons parlé au début de ce chapitre) que la vue sera supérieure à l'ouïe pour enseigner, puisque la vue perçoit les peintures qui ont plus proportion avec les images intérieures que les objets de l'ouïe. Les images facilitent ainsi l'apprentissage, parce qu'elles pénètrent plus aisément dans la partie supérieure de l'âme. Il semble donc que le détour par les spectacles de cour ait amené Ménestrier à préciser les vertus de l'emblème à partir de deux sujets traités par Aristote dont il fusionne les enjeux : l'acquisition de la connaissance et la poétique.

⁴¹⁷ Ménestrier, 1684a, p. 12-13.

1.5. Conclusion intermédiaire

Ce début de recherche centré sur l'explication générale du projet de publication de Ménestrier et sur son élaboration donne quelques pistes pour saisir l'apport de la scolastique dans les textes du jésuite consacrés à l'emblématique. La quête de « principes » philosophiques est constante dans l'œuvre de Ménestrier : d'abord convoquée dans le cadre étroit d'un traité de rhétorique, en vue d'ordonner les figures du discours à une orientation éthique et de donner au *movere* un fondement philosophique qui est celui de la description du fonctionnement de l'âme, cette recherche est ensuite radicalisée dans l'avertissement des *Recherches du blason*. L'étude de cette explication du projet de Ménestrier a mis en évidence quelques éléments clés qui guideront la suite de ce travail et permettront de déterminer certains points de vue pour analyser les œuvres d'autres auteurs, jésuites ou non.

Ménestrier montre d'abord un intérêt constant pour l'intériorité humaine et plus précisément pour l'articulation des facultés de l'âme. Sa description personnelle démontre la nécessité des images pour la construction de toute connaissance. C'est en effet grâce aux images des objets offertes aux sens, progressivement converties en images intelligibles, que l'être humain peut connaître. Mais c'est aussi par image, c'est-à-dire par analogie, qu'il est possible de concevoir et d'exprimer ce qui échappe à la perception sensible. Tel est le rôle des métaphores qui « décrivent » le fonctionnement des facultés. Parce qu'elles reposent sur un horizon de représentations communes tout en témoignant de l'individualité d'un auteur, ce type de métaphores résistantes à l'expression authentique constitue un lieu privilégié pour saisir la pensée d'une époque. C'est à l'imagination que s'adressent d'abord de telles figures qui « rendent présent » ou « font voir ». Cette puissance intermédiaire entre le sensible et l'intelligible apparaît comme la faculté centrale pour gagner l'âme en vue d'enseigner et d'émouvoir. C'est à elle que cherchent à plaire, en premier lieu, la peinture muette des tableaux, la peinture parlante de la poésie, les formes mixtes de l'emblématique, et la peinture agissante des ballets, opéras et des carrousels.

Les deux prochains chapitres s'intéresseront non plus exclusivement à l'œuvre de Ménestrier, mais plutôt à la manière dont elle s'inscrit dans un réseau d'œuvres antérieures qui illustrent, à leur tour, les potentiels d'usages de la scolastique. Le deuxième chapitre prendra pour objet le rôle des métaphores dans le discours théorique, non plus celui que construit le philosophe, mais celui que produit le poéticien s'intéressant à l'emblématique. L'étude portera non plus sur l'explication figurée du fonctionnement de l'âme grâce aux arts plastiques, mais sur la définition

figurée des arts emblématiques, composé d'image et de texte(s), grâce aux modalités de l'union de l'âme et du corps telles qu'elles sont décrites dans l'enseignement de la physique.

Chapitre II. L'âme de l'emblématique.

2.1. Une définition figurée du rapport texte-image

Ménestrier s'est donc attaché à démontrer, à partir du fonctionnement de l'âme humaine, les vertus de la poésie et des images emblématiques pour l'instruction. Par la description figurée qu'il donne des facultés dans les *Recherches du blason*, Ménestrier démontre également les vertus du langage métaphorique pour le discours théorique : les arts plastiques aident, on l'a vu, à structurer, ordonner et décrire le fonctionnement de l'âme qui appartient, parce qu'il échappe à l'expérience sensible, au domaine de l'inconceptualisable. Cette étude de certaines métaphores absolues du discours philosophique encourage à porter attention à celles qui ponctuent, à la manière d'un fil rouge, le discours théorique et souvent polémique sur l'emblématique. La démarche de la métaphorologie, qui vise à saisir ce que les métaphores disent de la singularité de leur auteur, mais aussi des systèmes d'images dans lesquels il évolue, peut aussi servir à analyser le discours de la théorie littéraire lorsque celui-ci emprunte à son tour à une discipline tierce pour décrire des points difficiles et/ou litigieux. Si le discours philosophique sur les facultés de l'âme peut se soutenir de métaphores faisant référence aux arts, et dans l'hypothèse d'un échange entre les disciplines dont nous avons parlé plus tôt, la manière dont la physique appréhende les êtres animés ne pourrait-elle pas à son tour venir structurer les définitions des traités théoriques consacrés à la symbolique ?

Ce chapitre cherchera à en faire la démonstration positive.⁴¹⁸ Aristote, dans sa *Poétique*, exprimait que « la fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie »⁴¹⁹ Ainsi décrivait-il par analogie, dans la tragédie, la place essentielle de la fable (*muthos*), c'est-à-dire du système cohérent d'actions qui forment l'intrigue (*Poétique*, 6, 50a 38). Il inaugurerait par ces mots une certaine tradition de la théorie littéraire fondée sur cette terminologie figurée. L'analogie entre une création littéraire et un être animé ressurgit par exemple

⁴¹⁸ Plusieurs études ont déjà été menées au sujet de cette terminologie : Groulier, 1686 ; Caldwell, 2000 ; Loach, 2002a ; Mansueto, 2002 ; Scholz, 2002, p. 215-230 ; Dekoninck, 2011b et 2015 ; Wild, 2015. L'hypothèse d'une portée philosophique a déjà été formulée à plusieurs reprises. Dans un même numéro d'*Emblematica*, Judi Loach (2002a) a traité de l'influence de la pensée de Thomas d'Aquin sur Ménestrier et Tesauro, tandis que Donato Mansueto (2002) a brièvement évoqué l'influence de la critique l'averroïsme, ainsi que celle des arguments adoptés dans les discussions philosophiques sur la *differentia specifica* de l'être humain ou dans les discussions doctrinales sur la transsubstantiation du Christ dans l'Eucharistie.

⁴¹⁹ Trad. Joseph Hardy, 2002, p. 38. Je préfère ici cette traduction à celle de Dupont-Roc et Lallot, qui traduit *muthos* par *histoire* (1980, p. 57).

dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, lorsque naît l'entreprise de définir les devises ou *imprese* alors très en vogue. C'est l'évêque de Nocera, Paolo Giovio (c. 1483-1552) qui, le premier, a déclaré que l'une des cinq conditions pour faire une bonne *impresa* devait être « une juste proportion d'âme et de corps ». ⁴²⁰ Le comparé de cette métaphore *in absentia* est dans un premier temps implicite. La suite du traité révèle que le corps et l'âme se rapportent respectivement à la figure (*figura*, entendue comme l'image) et au *motto*.

D'une manière similaire à la métaphore absolue des philosophes, ce vocabulaire figuré ne peut être réduit à une analyse en termes de propre et de figuré dans laquelle le terme métaphorique n'apporterait aucune information supplémentaire. La métaphore produit au contraire un sens additionnel : dire que la devise relève d'« une juste proportion d'âme et de corps » crée un supplément sémantique que les théoriciens ultérieurs se sont appliqués à expliciter et à réinvestir. La métaphore repose en effet sur une interaction ⁴²¹ entre deux termes, comme le soulignent les études linguistiques et grammaticales du siècle dernier. Une idée, la teneur ou topique, est traduite par un véhicule qui en est indépendant (*tenor* et *vehicle* dans la terminologie du rhétoricien anglais Ivor Armstrong Richards ⁴²²). La métaphore relie teneur et véhicule qui réagissent l'un sur l'autre. ⁴²³

L'interaction aboutit à ce que certains des traits de la teneur et du véhicule soient écartés, une double sélection s'opérant ainsi qu'un ajustement des traits au contact des deux signes. Le véhicule (ici : *âme* et *corps*) opère en vertu d'un « système de lieux communs associés » qui « s'ajoute aux emplois littéraires du mot » ⁴²⁴ ; il renvoie à l'horizon de représentations de l'auteur, à une ontologie située dans le temps et qui échappe à notre regard contemporain. ⁴²⁵ Le travail du lecteur consiste à identifier les traits que la métaphore « sélectionne, met en relief, supprime et organise » ⁴²⁶, pour déduire les conditions de la devise et, par la suite, de l'emblème.

Recourir à des métaphores prenant pour véhicules des notions connues et déjà définies présente plusieurs avantages pour soutenir l'établissement de

⁴²⁰ Giovio, 1555, p. 8.

⁴²¹ Black, 1962, p. 5 et ss.

⁴²² Richards, 1936, p. 96.

⁴²³ Max Black les appelle *frame* (cadre) et *focus* (foyer). Dans la terminologie de Perelman et d'Olbrechts-Tyteca (1970), celle que conserve J. Gardes Tamine (2011), on parle de thème et de phore.

⁴²⁴ Ricœur, 1975, p. 114.

⁴²⁵ Voir Prandi, 1992, p. 53. À propos des artistes et de la manière dont la philosophie permet de formuler leurs expériences, voir Chastel, 1978, vol. 2, p. 34 et Tochon-Danguy, 2018, p. 2.

⁴²⁶ Black, 1962, p. 44, traduit par Gardes Tamine, 2011, p. 61.

la théorie littéraire. Joëlle Gardes Tamine a mis en évidence deux stratégies argumentatives derrière un tel usage. Ces stratégies supposent toutes deux un jeu entre le connu et l'inconnu, entre l'ancien et le nouveau. D'un côté, il est possible de partir du connu pour faire apparaître graduellement, sans brusquer le public, des propositions nouvelles ; de l'autre, une thèse neuve peut être formulée d'emblée, pour montrer ensuite que si surprenante qu'elle paraisse au premier abord, elle peut se ramener à des catégories connues.⁴²⁷

Telle est aussi l'hypothèse de Judith Schlanger. L'analogie comme support imaginaire possède un rôle fécond, ce qu'elle appelle une « fonction de facilitation » :

L'acceptation d'une idée se trouve facilitée lorsque cette idée a déjà été formulée, ou lorsqu'elle est rattachée par analogie à un circuit conceptuel déjà frayé. [...] Ce qui a déjà été dit est pourvu de ce fait d'un certain crédit ; ses (*sic*) énoncés préalables dotent une notion d'une certaine puissance qui la rend mieux apte à être acceptée. Sur un axe temporel, cela se traduit par le prestige et l'autorité des précurseurs, surtout lointains. En coupe, c'est-à-dire par rapport à la complexité du champ scientifique global à un moment donné, cela se traduit par le prestige et l'autorité de la discipline qui se trouve en situation de réussite ; et de ce fait toutes les notions qui peuvent se rattacher à l'élaboration conceptuelle de cette discipline.⁴²⁸

Ce passage réitère le rôle que peut jouer la philosophie contemporaine dans la formulation de la théorie littéraire : la philosophie constitue un fondement dont l'autorité est admise, et dont les articulations conceptuelles sont déjà établies et connues. La prise en compte du corpus philosophique peut ainsi permettre de cerner le « faisceau de renvoi », la « pluralité de niveaux ou de domaines qui lui servent de champ de référence », bref le « halo lexicologique » de la métaphore de l'âme et du corps.⁴²⁹ Pour cette raison, il convient de s'intéresser aux textes bien diffusés qui traitent de la nature des êtres animés. Il faut donc considérer (à côté de la médecine, de la philosophie néoplatonicienne voire même de l'alchimie) la théologie et la physique scolastiques – en particulier, pour cette dernière, les textes traitant du *De anima* et du *De generatione et corruptione* d'Aristote.

Certes, il faut admettre qu'Aristote peut suffire pour expliquer la position de Gioio. La mention de la « proportion » entre l'âme et le corps, entre le *motto* et l'image, rejette d'emblée la séparation anthropologique de

⁴²⁷ Gardes Tamine, 2011, p. 234.

⁴²⁸ Schlanger, 1971, p. 26.

⁴²⁹ Schlanger, 1971, p. 12.

l'âme et du corps posée par Platon dans le *Phédon* (80d, 81b-c).⁴³⁰ Giovio emprunte au contraire la voie d'Aristote, en insistant sur la complémentarité des deux éléments qui composent les parfaites devises. Pour le dire très rapidement, le Stagirite avait posé, au début du livre II du *De anima*, que l'union de l'âme et du corps est un cas particulier de composé hylémorphique. Selon cette doctrine fondamentale de l'aristotélisme, tout objet physique est un composé de forme ('eidos' ou 'morphê') et de matière ('hylê'). La forme est un principe actif unificateur et organisateur, tandis que la matière est considérée comme une puissance passive soumise à l'action de la forme.⁴³¹

Les composés qu'Aristote étudie dans le *De anima* sont ceux qui sont vivants, c'est-à-dire les plantes et les animaux. Par conséquent, Aristote définit l'âme comme « la forme d'un corps naturel possédant la vie en puissance » (*De l'âme*, II, 412a 27).⁴³² En outre, il affirme que « le corps ne saurait être identique à l'âme : en effet, le corps ne compte pas au nombre des attributs d'un sujet mais il est plutôt lui-même sujet et matière » et que « tout corps naturel doué de vie sera une substance, en prenant 'substance' au sens de composé » (*De l'âme*, II, 412a 9-11).⁴³³

Ces quelques lignes permettent d'esquisser le postulat de base de la théorie de la devise, tel qu'il a été posé par Giovio. La métaphore de l'être animé met en évidence la nature composée de la parfaite devise. Comme les êtres vivants, nécessairement dotés d'un corps et d'une âme, la parfaite devise est formée par l'union de l'image et du *motto*. Aristote nous renseigne également sur les modalités de cette union. Comme le corps avant de recevoir l'âme, l'image à l'état isolé est fondamentalement incomplète : elle comporte de nombreuses significations potentielles. Le rapport de l'image de la devise avec la personne à caractériser se veut en effet, au premier abord, énigmatique. Le *motto*, comme l'âme du corps, joue un rôle déterminatif et vient fixer le sens. La fonction du *motto* est donc de spécifier l'image. Il guide le lecteur-spectateur vers la signification cachée du composé. Dans les devises sans *motto*, cette signification pourra être ouverte à l'interprétation. C'est le cas par exemple du cerf ailé de Charles III de Bourbon (fig. 10), à

⁴³⁰ Sur cette question largement traitée, voir par exemple Vieillard-Baron, 1991, p. 29 ; Fattal, 2022, p. 9.

⁴³¹ Voir la notice « hylémorphisme », dans l'*Anthologie*, à paraître. Sur l'hylémorphisme et la définition de l'âme chez Aristote, voir notamment Cohen, 1995, p. 58-59 ; Granger, 1996, p. 3-4 ; Demange, 2003.

⁴³² Trad. Barbotin, 1989, p. 30. Je le préfère ici à Bodéüs car il emploie le terme « forme », alors que Bodéüs emploie « réalisation première » pour traduire *εντελέχεια*.

⁴³³ Trad. Barbotin, 1989, p. 29.

l'origine dépourvu de paroles, qui donna lieu selon le témoignage de Giovio à des explications diverses.⁴³⁴



Figure 10. Paolo Giovio, « *Cursum intendimus alis* », *Dialogo dell'impresie militari et amorose*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1559, p. 11 (Getty Research Institute).

Le recours à Aristote permet donc d'apporter un éclairage au traité de Giovio qui inaugure la tradition de réflexion polémique sur la nature des devises – et, plus tard, des emblèmes. Les écrits du Stagirite s'avèrent cependant insuffisants pour en expliquer tous les développements ultérieurs, critiques ou non, dont Ménestrier donnera un compte rendu détaillé en 1682.⁴³⁵ La métaphore de l'être animé est en effet à la source de débats qui se sont étendus jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Or, certains traités, par leur propos, invitent d'emblée à considérer une possible influence scolastique.

Ce chapitre opérera plusieurs allers et retours entre les traités consacrés à l'emblème et ceux portant sur la devise, entre les auteurs italiens et les écrivains vivant en France et dans le Nord de l'Europe. Le premier *Art des emblèmes* (1662) de Ménestrier en constituera le point de départ rétrospectif. La définition que le jésuite donne de l'emblème constitue en effet une proposition innovante, dont l'originalité ne peut cependant s'évaluer que

⁴³⁴ Giovio, 1555, p. 10-11.

⁴³⁵ *La philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière*, t. 1, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1682.

par rapport aux poétiques de la devise italiennes, mais aussi par rapport aux traités jésuites consacrés à l’emblématique qui le précèdent. L’*Art des emblèmes* ayant connu une republication à Paris vingt-deux ans après sa première parution, il sera en outre intéressant d’évaluer les changements amenés par ce nouveau traité, en les comparant avec les œuvres publiées au sujet de la devise par les P. Le Moyne et Bouhours durant la période qui sépare les deux ouvrages.

Tous ces traités forment les maillons d’une chaîne dans laquelle les auteurs se commentent sans cesse les uns et les autres. Le but sera ici d’identifier, s’il y a lieu, l’arrière-plan scolastique de ces auteurs, tout en le resituant dans le débat poétique qui concerne la forme et la matière, l’âme et le corps de la devise et de l’emblème. Il s’agira de montrer également, le cas échéant, que ce métadiscours qui décrit la devise et l’emblème, en termes métaphoriques et philosophiques, comme un composé d’âme et de corps, dépend de l’importance d’ancrer ou non la devise dans le vrai, qui sous-tend les débats sur les motifs figurés éligibles. Ou encore, pour le formuler autrement : on visera à montrer que les conditions d’acceptabilité des métaphores (âme/corps, forme/matière) qui servent à définir théoriquement l’emblématique sont aussi souvent liées aux débats alors vivaces sur les conditions d’acceptabilité des motifs figurés qui sont au cœur de l’emblématique elle-même.

2.2. L’emblème, un « beau composé »

2.2.1. L’essence de l’emblème dans le traité imprimé de 1662

Lorsque Ménestrier publie son *Art des emblèmes* en 1662, il fait figure de pionnier dans la formulation d’un traité autonome sur l’emblème.⁴³⁶ Il vient par ailleurs, on l’a vu, de terminer le cursus jésuite de théologie. Dans la définition qu’il propose de l’emblème, on remarque une certaine proximité avec la définition de la devise en termes d’âme et de corps proposée par Paolo Giovio, mais aussi la reconfiguration de cette métaphore théorique dans le sens d’un approfondissement philosophique⁴³⁷ :

Les deux parties essentielles de ce beau composé [qu’est l’emblème] sont les figures, et leur signification ou leur sens moral qui est l’âme de ces corps et la forme qui leur donne toute leur beauté.

J’appelle ces deux parties essentielles pource qu’elles sont absolument nécessaires à l’emblème. Au contraire, la sentence et les vers ne sont que des parties accidentelles, pource qu’on en peut faire de simples figures, comme j’ay remarqué ailleurs ; et pour lors, le sens depend de l’application de celui qui void ces figures.⁴³⁸

Ce court passage est très riche en emprunts philosophiques. Ménestrier pose tout d’abord un premier couple formé par le sens moral et l’image (les « figures »). Ils correspondent respectivement à l’âme et au corps de l’emblème. Contrairement à la définition de la devise qu’avait proposée Giovio, c’est ici la signification et non le *motto* qui détermine l’image et en fixe l’interprétation. Nous verrons plus loin qu’une telle modification avait déjà été proposée, pour la devise, par les successeurs de Giovio. L’élément textuel ne disparaît pas pour autant dans l’emblème : Ménestrier ajoute la sentence et les vers au composé essentiel constitué de l’image et du sens moral. Sentence et vers sont pour leur part considérés comme des accidents. Ménestrier définit ainsi l’emblème comme un composé de quatre parties : deux essentielles et deux accidentelles, correspondant respectivement à l’image signifiante (les figures et leur sens) et aux éléments textuels (la sentence et les vers).

⁴³⁶ Alison Saunders (2000, p. 314 et p. 332) indique qu’il est le premier traité à donner une telle priorité au mot « emblème », qui n’est plus traité ici comme un sujet secondaire à côté de la devise.

⁴³⁷ Telle est la thèse développée par Judi Loach (2002a et 2002b, p. 159) : la formation de Ménestrier en théologie l’aurait poussé à appliquer une terminologie plus strictement thomiste.

⁴³⁸ Ménestrier, 1662a, p. 50.

Pour apprécier pleinement ce qu'implique l'usage des termes d'« accident » et d'« essence », il est intéressant de se tourner vers Aristote, mais aussi vers les textes scolastiques contemporains de Ménestrier.⁴³⁹ Dans la *Métaphysique* (livre Δ, chap. 30, 1025a 30-32), Aristote définit l'accident comme « ce qui est la propriété de quelque chose et qu'il est vrai de dire, mais qui pourtant ne l'est ni nécessairement ni la plupart du temps ». [Accident] « se dit encore en un autre sens, par exemple de tout ce qui est la propriété de chaque chose par soi sans être dans sa substance (οὐσία), par exemple avoir ses angles égaux à deux angles droits pour un triangle ». ⁴⁴⁰ L'accident est donc défini par contraste avec la substance : il est une propriété non nécessaire d'une chose.

Ménestrier oppose les accidents non pas à la substance, comme dans l'extrait cité d'Aristote, mais à l'essence. Ce terme, qui traduit *essentia*, provient, comme *substantia*, de la traduction du mot grec *ousia*.⁴⁴¹ Bien que les deux termes puissent traduire différents usages du terme *ousia*, comme cela semble être le cas chez Apulée et chez Boèce⁴⁴², la distinction entre substance et essence n'apparaît pas toujours clairement chez les scolastiques modernes.⁴⁴³ Une telle confusion peut par exemple être observée dans l'*Abregé curieux et familier de toute la philosophie*⁴⁴⁴ de Léonard de Marandé.⁴⁴⁵ Cet ouvrage à succès de vulgarisation de la philosophie et de la théologie scolastiques, notamment celle de Thomas d'Aquin, est

⁴³⁹ Je partage ici les conclusions de Judi Loach (2002a, p. 51-52) tout en tentant de montrer l'apport de la scolastique moderne.

⁴⁴⁰ Trad. Duminil et Jaulin, 2008, p. 222.

⁴⁴¹ Voir l'historique du terme proposé par Jean-François Courtine, 2004, p. 406-412.

⁴⁴² À propos d'Apulée, voir Jean-François Courtine, 2004, p. 406. Pour Boèce, voir de Filippis, 2020.

⁴⁴³ Voir par exemple Bouju, 1614, t. 1, « Métaphysique », lib. 1, chap. 2, p 169 : l'essence « est aussi quelque-fois dite substance par les philosophes, parce que c'est elle qui subsiste, et à quoy tout ce qui survient aux choses, adhère. »

⁴⁴⁴ Le sous-titre de l'ouvrage s'intitule « La clef des philosophes ou l'explication des termes en forme d'abregé sur toutes les parties de la philosophie, logique, morale, physique, metaphysique, et les principales matieres du theologien françois ». Il a été publié pour la première fois en 1642 et réédité à de nombreuses reprises. La huitième et dernière édition est parue en 1659.

⁴⁴⁵ Partisan de la cause jésuite contre Port-Royal dès les années 1650, Marandé publiera encore de 1645 à 1648 les *Morales chrétiennes du théologien françois* et surtout, en 1649, la fameuse *Clef ou abrégé de la Somme de Saint Thomas*, dont il écrira dix volumes additionnels de 1668 à 1669, en vue de rendre plus accessible cette « sublime connaissance ». Sur le contexte éditorial de l'œuvre de Marandé, voir l'article de Misono, 2004.

recommandé par Ménestrier dans ses cours dictés.⁴⁴⁶ Or, Marandé admet que « l'essence se prend quelque fois pour la nature ou la *substance* d'un sujet [...] ». ⁴⁴⁷ Il développe :

L'essence dans les substances completes ou composées de matiere et de forme signifie quelque fois l'assemblage et l'union de l'une et de l'autre, en tant qu'elles composent et constituent un tout essentiel et complet. C'est en ce cas qu'il se peut dire que l'essence de l'homme est ce qui est formé par l'assemblage du spirituel et matériel, et l'union *substantielle* de l'ame et du corps.⁴⁴⁸

Dans ce passage, l'essence désigne chez l'homme l'union de l'âme et du corps, ce qui correspond à la définition de l'*ousia* dans la *Métaphysique* (Δ, 8, 1017b 13-14)⁴⁴⁹ d'Aristote.

Sans entrer davantage dans le détail, notons simplement que Ménestrier récupère l'opposition substance/essence et accidents en vue de distinguer entre les parties nécessaires et facultatives de l'emblème. Il peut ainsi exprimer que l'élément textuel – la sentence et les vers – n'est pas indispensable à l'emblème et peut varier. En revanche, l'image, avec le sens moral, constitue l'essence de l'emblème. L'image est comme un corps dont l'âme est la signification morale. En identifiant l'âme à la signification (et non au *motto* comme le faisait la tradition italienne à l'origine), Ménestrier se rapproche de la définition philosophique immatérielle de l'âme. On peut déjà suspecter ici que la métaphore, loin d'être « morte », constitue une force de proposition dynamique pour la poétique de l'emblématique.

Outre cette explication sur les rapports entre les éléments de l'emblème et leur nécessité plus ou moins grande, la définition de Ménestrier

⁴⁴⁶ Ménestrier, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), 1658, fol. 116v°. Le jésuite s'adresse à des sodalités de laïcs, c'est-à-dire à un public n'ayant suivi au mieux que les cinq à six années de classes inférieures, mais qui souhaite se rendre « honnête » en acquérant notamment une idée suffisante de la philosophie.

⁴⁴⁷ Marandé, 1642, p. 540. Je souligne

⁴⁴⁸ Marandé, 1642, p. 540. Je souligne.

⁴⁴⁹ « On appelle substance ce qui est cause de l'être, présent dans toutes les choses telles qu'elles ne se disent pas d'un substrat, par exemple l'âme pour l'animal ; en outre, on appelle substances toutes les parties présentes dans les choses de cette sorte, définissant et signifiant un ceci, et dont la suppression entraîne la suppression du tout [...] ». Trad. Duminil et Jaulin, 2008, p. 195. La définition de Marandé correspond en outre à la troisième définition de l'*ousia* que propose Aristote dans le *De anima* (II, 1, 412a 5) : « [la substance] s'entend, soit comme matière (chose qui, par soi, ne constitue pas une réalité singulière), soit comme aspect ou forme (en vertu de quoi, précisément, on peut parler d'une réalité singulière), soit, troisièmement, comme le composé des deux ». Trad. Bodéüs, 2018, p. 135.

éclaire également le processus interprétatif mis en œuvre dans l'emblématique. Les « accidents textuels » y trouvent un rôle par-delà leur non-nécessité. Nous l'avons vu, pour Aristote, il n'y a pas de connaissance possible sans un donné sensible. Les objets ne sont connus qu'en tant qu'ils sont perçus par les sens externes. C'est en recevant ensuite les formes sensibles sans la matière que le sujet humain peut, après un processus d'abstraction, connaître l'essence de l'objet.

Face à un emblème, le lecteur-spectateur perçoit dans un premier temps l'image sensible. Dans un second temps, il dépasse intellectuellement cette perception initiale matérielle pour atteindre le sens moral, qui constitue la forme immatérielle de l'emblème. Dans ce processus, les accidents de l'emblème jouent également un rôle. Pour Léonard de Marandé, les accidents participent à l'acquisition de la connaissance, tout en présentant un intérêt esthétique. Les accidents sont ce par quoi l'essence des êtres, qui est l'objet de la connaissance, peut être connue :

l'essence ou la nature d'une chose est le gibier de nostre entendement, bien qu'il ne la connoisse ordinairement que par ses dehors (c'est à dire par ses accidens et proprietez) [...].⁴⁵⁰

Ce passage indique que l'essence des choses est dissimulée sous leurs accidents. Dès lors, connaître une chose sera « comme de se figurer une rose sans existence, sans feuille (*sic*), sans bouton, sans estenduë, sans quantité, sans couleur, sans odeur, bref sans aucun accident ». Les accidents sont considérés comme des « ornements » ou des « embellissements ».⁴⁵¹ Une telle conception des accidents tend à indiquer que la sentence et les vers ne sont pas seulement des éléments facultatifs. Ils donnent à l'emblème sa beauté, tout en aidant le lecteur à accéder à l'interprétation morale. Ils sont un ajout non nécessaire qui constitue à la fois un donné sensible à dépasser et une aide à l'appréhension du sens visé.

La conception de l'emblème dont témoigne l'ouvrage de Ménestrier contraste singulièrement avec celle qui avait présidé à la naissance de cet art. Dans une lettre du 9 janvier 1523 adressée à l'imprimeur Francesco Calvo, André Alciat (1492-1550), considéré comme le fondateur du genre, avait proposé que ses *Emblemata* soient publiés « parmi toutes ses autres épigrammes (*epigrammata*) ». Il ne distinguait pas alors les *Emblemata* de ses autres épigrammes, qu'il souhaitait éditer dans un livre qui n'était pas

⁴⁵⁰ Marandé, 1642, p. 534.

⁴⁵¹ Marandé, 1642, p. 538-539.

destiné, à l'origine, à contenir des illustrations.⁴⁵² En outre, l'implication d'Alciat dans la publication de la première édition illustrée, parue à Augsbourg en 1531 chez Heinrich Steyner⁴⁵³, demeure encore débattue à ce jour.⁴⁵⁴ La priorité que Ménestrier donne à l'élément visuel et à sa signification sur les vers pointe dès lors une évolution radicale dans la compréhension de l'essence de l'emblème. Outre la volonté d'ancrer ses réflexions dans un horizon théologique et cognitif qui, on l'a montré, s'articule autour de la notion d'image, Ménestrier a pu être encouragé à opérer ce déplacement, comme tendent à le montrer les termes qu'il emploie (âme et corps), par la définition de cet autre art emblématique déjà très bien théorisé qu'est la devise. C'est du moins l'un des facteurs que les cours dictés de Ménestrier tendent à pointer du doigt, même si le jésuite s'émancipe davantage de Giovio dans l'*Art des emblèmes*, suivant ainsi la voie ouverte par de nombreux successeurs de l'évêque.

2.2.2. Les cours dictés de Ménestrier et la devise italienne

Comme l'a mis en évidence Judi Loach⁴⁵⁵, l'*Art des emblèmes* est le développement d'un cours que Ménestrier a conçu à destination des congrégations mariales (aussi appelées *sodalités*). Ces congrégations avaient pour rôle d'affermir l'éducation chrétienne de leurs membres en s'appuyant sur l'encadrement jésuite. Ménestrier avait déjà dirigé une congrégation pour collégiens à Vienne lorsqu'il enseignait la rhétorique en 1656-1657. De retour à Lyon en 1657, il assiste Théophile Raynaud dans la direction de la plus prestigieuse congrégation d'adultes à Lyon, la « Grande Congrégation » ou « Congrégation des Messieurs » destinée aux plus riches marchands de la ville et autres personnalités de premier plan comme les officiers royaux. En 1659, il avait eu la direction d'une congrégation de jeunes artisans.

C'est probablement à ce public, formé notamment de praticiens des arts mécaniques et de petits marchands, qu'était destinée son *Idée de l'estude*

⁴⁵² Sur cette question, voir Klecker, 2007, p. 25 ; Andenmatten, 2017, p. 15.

⁴⁵³ L'*Emblematum liber* a été publié en deux éditions, l'une datant du 28 février, l'autre du 6 avril. Ces éditions augsbourgeoises contiennent 104 emblèmes, dont 97 sont illustrés par des gravures, attribuées à Jörg Breu, selon les modèles du peintre Hans Schäufelein. Voir Andenmatten, 2017, p. 16.

⁴⁵⁴ Voir Klecker, 2007, p. 27-29 ; Andenmatten, 2017, p. 16-19.

⁴⁵⁵ À propos de l'enseignement de Ménestrier aux congrégations, voir Loach, 2002b, p. 269-271 et 2006b. Sur le rôle des congrégations dans l'implantation jésuite à Lyon, voir Hours, 2005.

d'un honeste homme.⁴⁵⁶ Ce cours avait pour ambition de former des honnêtes gens capables de prendre part activement à la vie civique.⁴⁵⁷ Il y aborde les matières que doit connaître un honnête homme, en particulier les arts ingénieux (inscriptions, peintures savantes, pompes savantes, ballets, poésie française). Il fait également l'exposé d'une méthode pour s'instruire en vue de la conversation : il y donne une liste de livres sur un grand nombre de sujets, ainsi que des recommandations pour les assimiler et les bien juger. Un autre manuscrit (Ms. 15502)⁴⁵⁸, datant probablement de l'année 1660⁴⁵⁹, contient deux chapitres supplémentaires, un « Art des devises » et un « Traité des emblèmes », qui constituent une « proto-théorie » des traités sur ces sujets qui paraîtront respectivement en 1687 et en 1662.

Ces deux traités manuscrits, destinés à un auditoire de jeunes artisans, démontrent une approche de l'emblématique très inspirée de la tradition théorique de la devise italienne. La devise, antérieure à la constitution des livres d'emblèmes (elle apparaît dans l'héraldique médiévale au début du XIV^e siècle), a exercé sur eux une attraction puissante. Alain Boureau la considère comme un « modèle spécifique d'emblème » qui a « structuré le genre ».⁴⁶⁰ L'approche de Ménestrier semble confirmer cette thèse. Ménestrier définit la devise comme « un *corps* composé de figures naturelles ou artificielles et de quelque parole exprimant quelques-unes de nos pensées, ou l'état où nous nous trouvons, ou celui d'autrui, par la voie de la ressemblance métaphorique fondée sur la propriété de la figure désignée par le mot ». ⁴⁶¹ Cette définition présente plusieurs éléments de la tradition italienne que Ménestrier rassemble et synthétise. La devise est composée de la représentation d'un être naturel ou artificiel, et d'une parole (ou « mot »). Chez Ménestrier, le mot, calque de l'italien, possède plusieurs définitions. Il peut simplement désigner l'équivalent du *motto* dans la théorie de l'*impresa* (comme c'est le cas dans ce traité) ou renvoyer à tout élément textuel présent dans l'emblématique (inscription, vers incomplet, titre, enseignement).⁴⁶² Dans la définition de la devise proposée ici, le mot est chargé de révéler la propriété pertinente pour

⁴⁵⁶ Mss. 1514 et 2074, Bibliothèque municipale de Lyon. Pour un compte-rendu partiel du Ms. 1514, voir Martin, 1972.

⁴⁵⁷ Loach, 2002b, p. 272-274.

⁴⁵⁸ *Recueil de traités*, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), 1658.

⁴⁵⁹ Je remercie Judi Loach pour ses indications précieuses quant à la datation de ces manuscrits.

⁴⁶⁰ Boureau, 1987, p. 344.

⁴⁶¹ Ménestrier, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), 1658, fol. 4r^o. Je souligne. Cité par Loach, 2002a, p. 46.

⁴⁶² Ménestrier, 1662a, p. 72.

interpréter correctement l'image figurée. Bien que plus précise que celle de Giovio, cette définition demeure proche de celle de l'évêque de Nocère, ce que confirme la suite du traité : Ménestrier précise que la figure ou l'image est le corps de la devise (fol. 8r^o) et le mot son âme (fol. 21v^o).

Cette approche de la devise va fortement inspirer celle de l'emblème présentée dans la suite du traité. Ce constat est peu surprenant si l'on prend en considération le fait que la devise et l'emblème entretiennent depuis le XVI^e siècle des liens théoriques étroits. La définition de l'emblème s'est vue d'abord discutée dans les traités italiens consacrés à la devise : l'emblème, dont la forme est supposée plus libre, sert souvent de contre-exemple pour illustrer la rigueur des règles de l'*impresa*. Ménestrier avait conscience de cette absence, jusqu'à lui, d'un traité séparé portant exclusivement sur les emblèmes :

nous n'avons pas beaucoup de personnes qui aient travaillé aux règles de l'emblème comme on a fait à celles de la devise, soit qu'on a jugé qu'elle (l'emblème⁴⁶³) était aisée à connaître sans qu'il l'eut fallu écrire, ou bien que l'on ait cru que la connaissance des devises nous parlait naturellement de celle des emblèmes. (fol. 31r^o)

De manière générale, les Italiens adoptent le premier point de vue décrit dans cet extrait. Ils jugent en effet que les règles de l'emblème sont moins strictes que celles de la devise. L'emblème peut se passer du texte, alors que dans la devise, texte et image sont dans un rapport de nécessaire complémentarité pour produire le sens.⁴⁶⁴ L'emblème n'est donc pas, selon eux, composé d'une âme et d'un corps. Ménestrier adopte en revanche le second point de vue qu'il évoque, et applique la définition de la devise à l'emblème.

L'emblème est d'abord décrit par Ménestrier comme « une représentation historique, fabuleuse, naturelle, artificielle ou allégorique qui exprime quelque enseignement moral dont on facilite l'explication par un mot » (fol. 31r^o). Cette brève définition mentionne les deux éléments originels de la devise, à savoir la représentation et le mot. La distinction entre devise et emblème réside ici dans l'enseignement moral. Le mot, pris dans son acception la plus large, apparaît comme généralement nécessaire pour

⁴⁶³ Genré au féminin dans ce cours manuscrit, comme cela arrive par ailleurs souvent à cette époque.

⁴⁶⁴ Le caractère facultatif des éléments textuels dans l'emblème était déjà bien attesté dans les traités italiens du XVI^e siècle (voir Drysdall, 1992). C'est ce qui fondait sa distinction avec la devise. Le mot de l'emblème, en revanche, est redondant avec l'image, il l'explique, la répète, la clarifie.

signaler la présence d'un sens figuré à l'égard d'une image qui pourrait être interprétée littéralement, comme c'est le cas des emblèmes naturels ou fabuleux (c'est-à-dire tirés des récits mythologiques de l'Antiquité). Seul l'emblème allégorique, dont l'apparence étrange signale d'emblée qu'il contient un sens caché, « ne demande pas nécessairement une âme comme la devise » (fol. 42v°).

La suite du traité tente cependant de préciser la différence entre l'élément textuel de la devise et celui de l'emblème. Ménestrier opère une distinction de nature spatiale. Il distingue le *titre*, qui précède l'image, du *mot*, qui la suit. La présence du titre de l'emblème a été instaurée par l'édition des *Emblemata* de 1534, imprimée à Paris par Chrétien Wechel. Il est le premier à faire correspondre l'unité intellectuelle de l'emblème, comme association d'un texte et d'une figure, à l'unité visuelle de la page (fig. 11). Il a ainsi donné à l'emblème la forme que la critique allemande a, *a posteriori*, consacrée comme une norme⁴⁶⁵ : le titre (*inscriptio, titulus, motto, lemma*), l'image (*pictura, imago*) et les vers (*subscriptio, epigramma*) forment ensemble un emblème tripartite (*emblema triplex*).

⁴⁶⁵ Ce modèle théorique a été popularisé notamment par Arthur Henkel et Albrecht Schöne dans leur ouvrage *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967), et développé à l'origine par Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (1964), et par William S. Heckscher et Karl-August Wirth, « Emblem, Emblembuch » (1967). Cette définition formelle de l'emblème comme une forme dotée de trois éléments a cependant été critiquées à de nombreuses reprises par la suite en raison de son inopérativité pratique : de nombreux emblèmes reconnus comme tels par leurs auteurs ne respectent pas cette forme.



Figure 11. André Alciat, « Foedera », *Emblematum liber*, Paris, Chrétien Wechel, 1534, p. 6 (Glasgow University Emblem Website).

Ménestrier identifie dans un premier temps l'image de l'emblème à son corps et son âme au titre, alors que le texte qui suit l'image demeure facultatif :

Il y a de la différence entre le mot et le titre de l'emblème. L'un se met hors d'œuvre (*sic*) et l'autre fait l'âme de la figure. C'est pourquoi presque tous les emblèmes d'Alciat et de plusieurs autres sont des emblèmes de figures sans mot accompagnées d'un titre pour leur intelligence.⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Ménestrier, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), 1658, fol. 43r°. Je modernise l'orthographe.

Dans le traité manuscrit de Ménestrier, le titre est donc à l’emblème ce que le mot était à la devise : son âme. Le jésuite recourt fidèlement à la terminologie figurée italienne pour décrire l’emblème. Son traité imprimé, composé durant la même période, mais destiné à un lectorat de personnes plus aisées, dotera pour sa part d’un statut précis les vers qui accompagnent ce composé d’un titre et d’une image, en prenant appui de manière plus affirmée sur la philosophie.

2.3. En quête de l'âme de la devise

2.3.1. La métaphore, structure du débat

La définition de l'emblème donnée par Ménestrier dans ses cours dictés a été largement complexifiée dans le traité imprimé, on l'a vu. Cette prise d'indépendance par rapport à la proposition originelle de l'évêque de Nocera reflète les libertés prises par les théoriciens de la devise italienne eux-mêmes par rapport à la définition initiale de leur art. La discussion de ce à quoi doivent être identifiés l'âme et le corps, la quête d'un métaphorisant plus souple que celui des deux constituants de l'être animé, sont des innovations déjà proposées par la tradition théorique italienne, et plus tard par les jésuites. La métaphore absolue de Giovio est devenue au fil du temps un véritable « lieu commun »⁴⁶⁷, une « métaphore partagée » qui « se prête à la variation » et témoigne « de changements épistémologiques ou idéologiques importants ».⁴⁶⁸ Elle permet de donner un cadre aux questionnements sur le rôle à accorder au *motto* et sur le caractère binaire strict de la devise et, plus tard, de l'emblème.

Si la scolastique permet largement (même si pas exclusivement) d'encadrer ces débats, c'est parce qu'elle est elle-même mouvante et fondamentalement multiforme. La difficulté que rencontrent les philosophes pour définir les rapports entre l'âme et le corps se reflète symétriquement dans celle des théoriciens de la symbolique à définir leur objet. La philosophie sert moins à appuyer une certitude qu'à donner un cadre à une quête, structure à une controverse. Les termes de ces débats poétiques sont de ce point de vue plus qu'une « tempête dans un verre d'eau », comme les qualifiait Mario Praz⁴⁶⁹ : ils sont révélateurs d'arrière-plans disciplinaires et de courants épistémologiques souterrains.

C'est pourquoi on empruntera une perspective diachronique en vue de comparer les auteurs et déterminer leurs arrière-plans respectifs. On montrera ainsi comment la métaphore structure l'exposé de positions contradictoires. Le corpus ici étudié sera celui des nombreux interprètes de Giovio. On s'intéressera d'abord à ceux qui l'approuvent et proposent des interprétations positives de son traité, comme par exemple Giovanni Ferro et Scipione Ammirato. Les contradicteurs de Giovio furent cependant nombreux, menés par Girolamo Ruscelli qui ouvre la voie aux interprétations dissidentes. Outre

⁴⁶⁷ Trotot, 2015, p. 14. Voir aussi l'article de Nicolas Le Cadet, consacré aux *Adages* d'Érasme, dans le même volume.

⁴⁶⁸ Trotot, 2015, p. 14 et Vignes, 2015, p. 337.

⁴⁶⁹ Praz, 1975, p. 57.

la discussion de l'identification de l'âme et du corps, les critiques de Giovio posent également souvent un élément intermédiaire, âme additionnelle ou forme supplémentaire du corps, qui subsiste ou non, entre les deux membres du couple originel. On compte parmi ces auteurs Torquato Tasso, Andrea Chiocco, Paolo Aresi, mais aussi de nombreux jésuites : Alessandro Donati, Jacobus Pontanus, Maximilianus Sandæus et Emanuele Tesauro.

2.3.2. Explications philosophiques de Paolo Giovio

2.3.2.1. La théologie thomiste

Pour entamer cette enquête sur la présence figurée de la scolastique dans la définition des genres de l'emblématique, il s'avère intéressant, dans un premier temps, de jeter un coup d'œil aux interprétations qui se veulent fidèles à Paolo Giovio. Elles nous éclairent en effet sur la compréhension de la métaphore de l'évêque à son époque. Plusieurs théoriciens ont appuyé la pertinence de sa définition en lui offrant des justifications philosophiques. L'hypothèse la plus simple pour soutenir la terminologie empruntée aux êtres animés, hypothèse largement suggérée par le traité de Giovio lui-même, repose sur le fait que les devises sont des « hommes symboliques ». Dans le *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, l'un des intervenants, Ludovico Domenichi (1515-1564)⁴⁷⁰, s'adresse à l'évêque qui se repose alors de l'écriture de ses *Historiae*. Il fait l'éloge des devises en ces termes :

vous vous trouvez délivré d'écrire l'histoire en ces jours ennuyeux, où être en bonne santé est considéré comme une étude et un salaire suffisant. On ne peut pas les passer plus agréablement, qu'avec le plaisir de raisonner sur des pensées (*concetti*) si plaisantes qui appartiennent à l'histoire, et qui rappellent en partie les hommes distingués de notre temps qui sont déjà passés dans l'autre vie, non sans louanges.⁴⁷¹

Cette remarque, que Giovio exprime par le biais du traducteur de ses *Vitae*⁴⁷², signale d'abord que la devise est propre à nous renseigner sur les pensées des grands hommes du passé. À ce titre, elle se rapporte à la discipline

⁴⁷⁰ Ludovico Domenichi est aussi l'auteur d'un *Ragionamento nel quale si parla d'impresa d'armi e d'amore* (1556) qui se présente comme une suite cohérente du *Dialogo* de Giovio.

⁴⁷¹ Giovio, 1555, p. 3 : « massimamente poi che vi trovate scioperato dallo scrivere l'istoria in questi noios giorni, ne'quali assai studia et guadagna chi sta sano. Nè si possono più agevolmente trapassare che con la piacevolezza del ragionare di simili amenissimi concetti, i quali appartengono all'istoria e parte riducono a memoria gli uomini segnalati de' nostri tempi, che già son passati all'altra vita, non senza laude loro. »

⁴⁷² Lodovico Domenichi a traduit les *Illustrium virorum vitae*. Leur titre italien est *Vite de' XII Visconti Principi di Milano di Paolo Giovio* (Venise, 1549).

biographique et historique à laquelle l'évêque se consacrait de longue date.⁴⁷³ La métaphore de sa définition est donc probablement, en premier lieu, l'expression de ce lien particulièrement important et évident pour Giovio : les devises lui permettent de reconstruire la biographie des hommes illustres parce qu'elles disent de leur caractère, de leurs hauts faits ou de leurs intérêts amoureux.⁴⁷⁴

Une autre hypothèse, moins évidente, peut être formulée quant à l'utilisation du couple de termes « âme-corps ». Giovio est en effet contemporain⁴⁷⁵ de la réaffirmation catholique, dans le cadre du Concile de Trente, de la nature bimédiale des signes que sont les sacrements. La théologie sacramentaire formalise l'explication d'un signe qui unit un objet (par exemple l'eau du baptême) à une formule parlée (*Ego te baptizo*), en vue de signifier autre chose (la purification spirituelle). Selon Thomas d'Aquin, dont la *Somme* a exercé une influence majeure sur le Concile de Trente, « l'homme est un composé d'âme et de corps, auquel s'adapte parfaitement le remède sacramentel qui, par la chose visible, touche le corps, et, par la parole, devient un objet de foi pour l'âme ».⁴⁷⁶

L'abbé Giovanni Ferro (1592-1630) confirme que la théologie fait partie de l'horizon de références attribué, du moins *a posteriori*, à la métaphore de Giovio. Docteur en théologie et en droit de l'université de Padoue, Ferro était proche à Rome du cardinal Maffeo Barberini (1568-1644), à qui sont dédiés les deux volumes de son *Teatro d'impresa* (1623). Ferro fut aussi membre de nombreuses académies littéraires, comme les *Umoristi* de Rome, les *Incogniti* de Venise, les *Gelati* de Bologne, les *Insensati* de Pérouse et les *Filoponi* de Faenza.⁴⁷⁷ La première partie du *Teatro d'impresa* est un

⁴⁷³ Paolo Giovio est l'auteur d'un *Commentario delle cose dei Turchi* (1532), des *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur* (1546), de nombreuses *Vitae* (1549) et surtout des *Historiarum sui temporis libri* (1550-1552).

⁴⁷⁴ Hypothèse formulée notamment par Caldwell, 2004, p. 6.

⁴⁷⁵ Même si Giovio a toujours refusé de participer aux sessions du Concile de Trente, et si ses réticences envers la politique conciliaire du pape Paul III étaient fréquemment exprimées dans sa correspondance de l'époque, il était tout à fait familier des débats théologiques qui agitaient alors Rome. Selon Giovio, un concile aurait eu pour conséquence de fortifier les luthériens : d'une part parce qu'il serait arrivé trop tard, d'autre part parce qu'il aurait remis l'Église entre les mains des réformateurs radicaux qu'il détestait. Voir Zimmermann, 2001.

⁴⁷⁶ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, q. 60, art. 6. Trad. Roguet, 1986, t. 4, p. 438.

⁴⁷⁷ Peu d'informations sont disponibles sur la vie de Giovanni Ferro. Comme l'indique Erminia Ardissino (2001, p. 193, note 80), dont je traduis les mots : « sur Giovanni Ferro, auteur de deux gros et élégants volumes de devises, on ne trouve pas d'informations. Même le *Dizionario biografico degli italiani* ignore l'abbé Ferro ». Les seules informations biographiques que j'ai pu trouver proviennent de Cigogna, 1830, vol. 3, p. 142.

traité de l'art des devises, la seconde un recueil de devises par ordre alphabétique, classées selon les choses qu'elles montrent. Ces deux volumes constituent une attaque contre les théories du théatin Paolo Aresi, qui avait publié entre 1613 et 1615 les quatre premiers tomes de ses *Imprese sacre*.

Malgré son caractère tardif, l'ouvrage de Ferro propose un nouvel éclairage chrétien à la définition de Giovio. Ferro juge le *motto* « absolument nécessaire dans la devise, non seulement pour l'explication de la figure, mais comme *âme*, partie, instrument ou chose nécessairement reçue »⁴⁷⁸ puisqu'il occupe, par rapport à l'image, la fonction « de ministre, d'interprète, d'instrument ».⁴⁷⁹ Ferro emprunte directement ces mots à un autre théoricien, Scipione Bargagli, mais les réinterprète de manière neuve. Pour Bargagli, le *motto* n'avait qu'un rôle accessoire, « instrumental » dans la devise : il ne sert qu'à identifier la qualité pertinente de l'image.⁴⁸⁰ Son âme est selon lui ailleurs, comme on le verra plus loin. Mais pour Ferro, comme pour les théologiens, l'interprète ou ministre occupe un rôle fondamental pour que le signe soit correctement compris. Dans l'exécution des sacrements, le ministre prononce les paroles avec une intention qui leur attribue une certaine signification. Dans le baptême par exemple, face à la multiplicité des significations naturelles, la formule « *Ego te baptizo* » manifeste que l'eau est utilisée pour signifier la purification spirituelle.⁴⁸¹ C'est en ce sens que, pour Thomas d'Aquin, les mots sont l'élément formel du sacrement, et la chose l'élément matériel : c'est la forme qui complète la matière et confère l'unité

⁴⁷⁸ Ferro, 1623, I, p. 103 : « Noi che giudichiamo necessario il motto assolutamente nell'impresa, nè solo per esplicatione della figura, ma come *anima, parte, strumento*, ò cosa necessariamente richiesta all'essere di quella, senza cui non mai si farà hora à tempi nostri impresa [...]. »

⁴⁷⁹ Ferro, 1623, I, p. 112 : « E così concludiamo che le molte imprese formate d'un corpo solo saranno diverse per le varie qualità, come per differenze essenziali distinte, dichiarateci dal motto, di cui proprio è tal ufficio, servendo à noi per *ministro*, per *interprete*, per *istrumento* (pretendendo il nome d'instrumento ampiamente) necessario à scoprire le proprietà che per entro la figura risiede nascosta [...]. » La formule sera reprise par Henri IV Estienne : « Le mot ne sert d'autre chose que de ministre, d'interprète ou d'instrument nécessaire pour tirer la comparaison et découvrir la qualité et propriété de la figure, de sorte que son usage est au respect de cet art ce qu'est la parole à la nature de l'homme pour exprimer ses pensées. »

⁴⁸⁰ Scipione Bargagli, 1594, p. 225 : « Il motto adunque per quanto nel trattar delle prime parti dell'impresa veduto habbiamo, serve a quella non in altra forma che di ministro, d'interprete o di strumento necessario che chiamarlo ci piace da tirar fuore e scoprire la qualità, e proprietà, che sta dentro nelle figure sue riposta. »

⁴⁸¹ Je résume ici rapidement une partie des réflexions menées par les médiévaux sur les sacrements, et exposées par Rosier-Catach dans son livre *La parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004.

au composé. Le rôle déterminatif du ministre et des paroles qu'il prononce est endossé par le *motto* dans la devise : il révèle la signification du signe dont il est à la fois l'interprète et l'âme, selon Ferro.

Quant au rôle de l'image, Ferro fait référence à Thomas d'Aquin⁴⁸² lorsqu'il évoque le fait qu'elle est destinée au corps qui permet à notre âme de recevoir les espèces des choses sensibles et d'acquérir leur intelligence. Ferro estime que la devise ne peut se faire sans corps-image, et qu'elle est « une chose proportionnée à notre nature ».⁴⁸³ Il copie ainsi la justification théologique de l'usage sacramentel d'un signe visible associé à une parole prononcée. Selon l'interprétation de Ferro, la terminologie figurée employée par Giovio indique donc comment le signe opère et signifie. Le *motto*-âme détermine le sens de l'image-corps ; en outre, l'image touche le corps du spectateur, tandis que le sens des paroles s'adresse à son âme.

2.3.2.2. Scipione Ammirato : logique et physique

S'il est possible de formuler des hypothèses sur l'arrière-plan théologique de Paolo Giovio, cet horizon n'est jamais explicitement évoqué par l'évêque. Il faut se tourner, on l'a vu, vers les lectures ultérieures de son ouvrage, dont le caractère posthume a pu favoriser la richesse des interprétations, pour trouver des références plus évidentes à la philosophie. Outre la théologie, on observe aussi le développement d'un imaginaire logique (voir aussi chap. 3). Scipione Ammirato (1531-1601) en donne un bon exemple. Cet érudit, formé en droit à Naples, puis à Venise et à Padoue (sans succès), a revêtu l'habit ecclésiastique sans jamais renoncer à ses intérêts humanistes.⁴⁸⁴ Bien qu'il n'inaugure pas la tradition des commentaires de Giovio, il est le premier, dans son dialogue *Il Rota* (1562), à amplifier la métaphore fondatrice et à lui attribuer une explication à la fois logique et physique.⁴⁸⁵ En faisant allusion au cadavre et au portrait pour désigner les devises dépourvues de *motto*, il déplie une référence

⁴⁸² Ferro mentionne la *Quaestio disputata de spiritualibus creaturis*, art. 3. et la *Quaestio disputata de anima*, art. 8 (1623, I, p. 147).

⁴⁸³ Ferro, 1623, I, p. 147 : « Ma havendo noi à fare con gli huomini, ci vogliono figure o parole, come cosa composta à guisa di quelli d'anima e corpo, e così dicendo haverebbe detto cosa proportionata alla nostra natura [...] ».

⁴⁸⁴ Sur sa biographie, voir De Mattei, 1961.

⁴⁸⁵ Ammirato, 1562, p. 9. Caldwell (2004, p. 46) estime que si la notion de devise comme métaphore pour un homme était implicite dans l'analyse de Giovio, Ammirato est le premier à l'affirmer explicitement. Ruscelli (1566, p. 8) indique après lui que les devises sans *motto* pourraient être appelées, selon la thèse de Giovio qu'il tolère, « cadaveri ò corpi morti, ò per dire meglio, embrioni et aborti ».

aristotélicienne visant à appuyer la pertinence de la proposition originale de l'évêque :

Mais il me semble que ce corps sans âme, que vous appelez devise, ne se meut pas, car la devise tient lieu de l'homme, et nous disons que quelqu'un est un homme dans la mesure où il a en lui une âme et un corps, [et] qu'après la mort, selon vous autres Aristotéliens, vous savez que le corps qui reste s'appelle cadavre et non homme. Et donc cette peinture, ou image, ou dessin de la chose qu'on veut, qui est sans *motto*, s'appellera peinture et non devise. Par conséquent, en disant *devise*, il semble nécessaire qu'elle exige, d'après mon jugement, d'avoir une âme et un corps. Sauf si nous ne voulons pas dire qu'elle est comme l'homme peint qui est placé par les logiciens en opposition avec l'homme réel.⁴⁸⁶

Ce passage exprime que le *motto* est à la devise ce que l'âme est à l'homme vivant par rapport à l'homme peint ou mort. Le *motto* est la forme de la devise, sa condition nécessaire, ce qui différencie l'*impresa* d'une simple peinture.

Avant de déplier les références de Scipione Ammirato aux « logiciens » et aux « aristotéliens », il convient de signaler qu'il s'est peut-être également inspiré des commentaires à la *Poétique* parus à la même époque, comme le suggère la référence au cadavre. Ammirato a toujours montré un intérêt marqué pour la poésie. Ayant quitté sa ville natale de Lecce pour s'établir à Naples en 1547 en vue d'y étudier le droit, Ammirato y fréquente d'importants représentants de l'humanisme méridional : il entre dans la confidence des membres et des nobles patrons des académies de la ville, degli Ardenti, d'Argo, degli Eubolei, degli Incogniti et dei Sireni. Il fréquente également Girolamo Ruscelli, qui réside à Naples entre 1547 et 1549. Après avoir collaboré à l'édition du *Roland Furieux*, en composant les arguments en octaves placés au début de chaque chant, il s'est lié d'amitié avec Berardino Rota, poète en langue latine et vulgaire fameux et apprécié.⁴⁸⁷ En 1558, il fondera à Lecce l'Accademia dei Trasformati.

⁴⁸⁶ Ammirato, 1562, p. 9 : « Ma quel corpo, che essendo senza anima, voi chiamate impresa, mi par che non proceda: percioche l'impresa sta in vece dell'huomo, e tanto noi diciamo alcuno esser huomo, quanto ha in se anima e corpo, che dopò morte sapete secondo voi altri Aristotelici, che quel corpo che rimane si chiama cadavere et non huomo. Et però quella pittura, o imagine, o disegno di qual si voglia cosa che sia, la qual è senza motto, si chiamara pittura et non impresa. Percioche dicendo impresa, di necessità par ch'ella richiegga al mio giuditio haver l'anima e il corpo. Eccetto se noi non vogliamo dire, che sia come l'huomo dipinto ch'è posto da logici à differenza dell'huomo vero. »

⁴⁸⁷ Voir Benassi, 2018, p. 241 et ss.

À la même époque se multiplient les commentaires à la *Poétique* d'Aristote. Très peu employée au Moyen Âge, la *Poétique* n'était connue que par la version abrégée d'Averroès jusqu'en 1498, date de sa traduction latine par Giorgio Valla. Le texte original fut publié pour la première fois par Alde Manuce en 1508. En 1536, Alessandro de Pazzi en donne une version latine accompagnée du texte grec, qui donnera naissance à une longue tradition critique.⁴⁸⁸ Parmi ces commentaires, certains auteurs ont développé la métaphore de l'être animé pour expliquer la nature de la poésie. On a vu que l'image était déjà suggérée par Aristote : il parle d'*âme* pour désigner la partie principale de la tragédie qui est le *muthos* (la fable). En 1548, Francesco Robortello, dans son commentaire à la *Poétique*, premier d'une longue tradition critique, admirait la perspicacité d'Aristote et tirait les conséquences de cette image :

Mais il [Aristote] a appelé la fable par une similitude brillante « âme » de la tragédie, car comme l'âme est la forme même et l'entéléchie du corps, ainsi la fable est la forme et la perfection d'une tragédie, et comme l'animal est mû et respire par l'âme, ainsi la tragédie est rendue vive et respire en quelque sorte par la fable. Et comme le corps est complètement mort sans âme, et devient cadavre une fois celle-ci enlevée, ainsi la tragédie sans la fable est tout à fait morte et telle un cadavre.⁴⁸⁹

Pour Robortello, ce qui différencie la tragédie des autres genres poétiques, ce qui constitue sa forme et lui donne en quelque sorte vie, est donc la fable, de même que l'âme fait la différence entre le corps vivant et le cadavre.

La spécificité et l'apport de Scipione Ammirato consistent à signaler la pertinence à la fois de la logique et de la physique pour expliquer l'usage des termes d'âme et de corps. Aristote, dans le *De anima*, insiste sur le fait qu'un être vivant qui a perdu son âme n'est plus un être vivant : l'être mort n'a en commun avec l'être vivant que son nom.⁴⁹⁰ Le même exemple est

⁴⁸⁸ À propos des commentaires de la *Poétique* à la Renaissance, voir notamment Chevolet, 2007 ; Zanin, 2012 ; Leroux et Séris, 2018.

⁴⁸⁹ Robortello, 1555, p. 55 : « Non minus vero polita similitudine fabulam tragoediae animam appellavit, nam sicuti anima forma est ipsa, et entelechia corporis, ita fabula forma est, et absolutio quaedam ipsius tragoediae, et sicuti animal per animam movetur, ac spirat ; ita tragoedia per fabulam viget, spiratque quodam modo. Et sicuti sine anima corpus plane emortuum est, et cadaver fit, ea sublata, ita sine fabula prorsus emortua est, et instar cadaveris, tragoedia. »

⁴⁹⁰ Aristote, *De l'âme*, II, 1, 412b 10-15 : « En termes généraux, voilà donc ce qu'est l'âme : c'est la substance, en effet, qui correspond à la raison. Ce qui veut dire : la détermination qui

encore utilisé pour illustrer, dans les *Parties des animaux*, le fait que c'est la forme et l'âme, et non l'apparence extérieure, qui donne aux choses leur être :

En fait, si ce n'était que dans sa configuration ou sa couleur que consistait chaque animal et chaque partie, Démocrite aurait raison, car il semble bien que c'est ce qu'il soutient. Il dit, en tout cas, que n'importe qui voit bien ce qu'est l'être humain quant à sa figure, sous prétexte qu'on le reconnaît par sa configuration et sa couleur. Pourtant, quand bien même la configuration du cadavre garde même figure, ce n'est pourtant pas un être humain. De plus, une main ne peut être composée de n'importe quoi, par exemple d'airain ou de bois, sinon par homonymie, au sens où le médecin en peinture est médecin. Car elle ne pourra pas remplir sa fonction, pas plus que des flûtes de pierre ne pourront remplir leur fonction, pas plus que le médecin en peinture est médecin. [...] il faut dire que l'animal est de telle sorte, et aussi ce que chacune de ses parties est et ce qu'est sa différence spécifique [...]. Si donc cela c'est l'âme, ou une partie de l'âme, ou quelque chose qui ne va pas sans âme (en tout cas, une fois que l'âme a disparu, il n'y a plus d'animal et aucune de ses parties ne reste la même, si ce n'est par la seule configuration, comme les personnages mythologiques pétrifiés), si donc il en est ainsi, il reviendra au naturaliste de traiter de l'âme et de la connaître [...].⁴⁹¹

Dans ce passage, le cadavre vient illustrer ce qu'est un être dépourvu de sa forme ou âme : le corps mort ne partage avec l'homme réel que son apparence extérieure, mais il n'est plus véritablement homme.

Ces observations ontologiques sont reflétées dans le langage. Si en effet le cadavre n'est plus un *homme*, le terme ne pourra être employé pour le désigner que sur le mode de l'équivocité (voir aussi point 3.5.3.3). Dans les *Catégories* (1a), Aristote donne l'exemple du terme *animal* appliqué à un homme et à son dessin comme un exemple d'homonymie :

Sont dits *homonymes* [*ὁμωνυμα*] les objets⁴⁹² dont le nom seul est commun, alors que l'énonciation [*λογος*] correspondant à ce nom est différente. C'est

fait essentiellement de telle sorte de corps ce qu'il est. C'est comme si un quelconque des outils était un corps naturel, par exemple une hache. La détermination qui fait essentielle la hache serait sa substance et son âme s'identifierait à cela. Et si l'on mettait cette détermination à part, il n'y aurait plus de hache, sauf de façon purement nominale ». Trad. Bodéüs, 2018, p. 155.

⁴⁹¹ Aristote, *Les parties des animaux*, I, 1, 640b 25-641a 20. Trad. Pellegrin, 2011, p. 99-101.

⁴⁹² Pour Aristote comme pour son commentateur Boèce, les équivoques étaient des choses dans le monde. Une chose n'est évidemment équivoque que si elle est nommée par un terme

ainsi que l'homme et la figure dessinée sont *animal* : en effet, ces objets ont seulement le nom en commun, alors que l'énonciation correspondant à ce nom est différente. Car si on doit rendre compte de ce que c'est, pour chacun d'eux, que d'être un animal, on répondra par une énonciation propre à chacun.⁴⁹³

L'homme et son portrait, parce que celui-ci est dépourvu d'âme, ne partagent qu'une apparence et non un être commun. On pourra les désigner à l'aide d'un même terme (dans ce cas-ci, *animal*, c'est-à-dire *être vivant*), mais celui-ci ne pourra pas s'appliquer en propre à l'un et à l'autre. Aristote réaffirme encore cette thèse dans *Sur l'interprétation* : « c'est faux de dire *un homme mort est un homme* ». ⁴⁹⁴

Dans la scolastique moderne, on retrouve ce thème dans les commentaires au second livre du *De interpretatione* : un homme mort, un cadavre, ne pourra pas être appelé proprement *homo* puisque l'homme est vivant par essence.⁴⁹⁵ Cet exemple a pu être repris à l'occasion parmi ceux illustrant les cas d'homonymie dans les commentaires aux *Catégories*, à côté de l'homme peint ou du chien. Rudolph Goclenius (1547-1628), philosophe allemand auteur d'un fameux *Lexicon philosophicum* (1613), l'inclut par exemple dans son explication de l'homonymie au chapitre I des *Catégories* :

le nom d'homme est attribué à l'homme vivant, mort et peint, mais en un sens différent : l'homme est défini autrement vivant, autrement mort et de même autrement peint. L'homme vivant et l'homme peint sont donc des homonymes, c'est-à-dire des choses homonymes.⁴⁹⁶

C'est sur cette base logique et physique qu'Ammirato, d'une manière similaire au poéticien Francesco Robortello, développe la métaphore de Giovio. On pourra appeler *devise* une image à la condition qu'elle soit dotée

équivoque. En conséquence, les logiciens se concentraient sur les termes, mais les termes en relation à des choses, et non sur les termes en relation à d'autres termes dans un contexte linguistique. Voir Ashworth, 2008, p. 23.

⁴⁹³ Aristote, *Catégories*, I, 1a. Trad. Pellegrin et Crubellier, 2007, p. 103.

⁴⁹⁴ Aristote, *Sur l'interprétation*, 11, 21a 20. Trad. Dalimier, 2007, p. 307.

⁴⁹⁵ Voir par exemple *Collegium conimbricense*, 1604, t. 1, « Commentarii in secundum librum *De interpretatione* », cap. II, p. 250 : « Nam si homo est, essentialiter est vivens ; si autem mortuus non est vivens : vivens vero et non vivens sunt contradictoria. Sed obiciet duae illae particulae ita repugnant inter se, ut eas separatim acceptas, sequatur contradictio ; igitur si ambae simul accipiantur, non poterunt vere affirmari de cadavere. »

⁴⁹⁶ Goclenius, 1590, cap. 1, p. 16 : « hominis nomen tribuitur homini vivo, mortuo, et picto, sed diverso sensu : aliter enim vivus, aliter mortuus, aliter item pictus homo definitur. Sunt igitur vivus homo, et pictus homo, homonyma, id est, res homonymae. »

d'un *motto* : il appartient à l'essence de la devise comme l'âme appartient à l'essence de l'homme. Une image sans *motto* ne pourra être appelée *devise* qu'improprement, par équivocité.⁴⁹⁷

Le traité d'Ammirato, comme celui de Ferro, constitue ainsi un exemple d'approfondissement des présupposés et de la pertinence de la définition de Giovio. Les deux commentateurs rendent explicites des horizons de représentation possibles pour interpréter la métaphore. Comme le montrent leurs différences de point de vue, ces horizons ne sont pas toujours fixes ou homogènes. Ils peuvent même traduire des dissensions par rapport à une position initiale. Les thèses de l'évêque n'ont en effet pas toujours fait l'unanimité. C'est pourquoi certains théoriciens, loin de chercher à faire une exégèse fidèle de Giovio, ont entrepris de modifier ce à quoi la métaphore fait référence, en interrogeant la place du *motto*, voire en réécrivant la métaphore elle-même en vue de dépasser l'approche binaire qu'elle impose. La suite de ce chapitre mettra en évidence ces positions dissidentes.

⁴⁹⁷ On limite ici l'analyse aux premiers livres de l'*Organon*, mais nous aurons l'occasion dans le troisième chapitre d'approfondir d'autres aspects logiques de l'œuvre d'Ammirato.

2.3.3. Girolamo Ruscelli : pour une devise signifiante

L'un des premiers commentateurs de l'évêque, Girolamo Ruscelli (1518-1566), a ainsi entrepris de revisiter le référent de l'âme. Ruscelli est un polygraphe ayant étudié à l'université de Padoue.⁴⁹⁸ Il a édité le *Dialogo* de Paolo Giovio en 1556, en lui ajoutant un discours de sa composition, inaugurant avec Lodovico Domenichi la tradition de commentaires du traité originel. Fort du succès de son *Discorso*, Ruscelli a publié dix ans plus tard, à Venise, un second traité : *Le imprese illustri*.⁴⁹⁹ C'est ce traité en trois livres, richement illustrés, qui nous intéresse ici plus particulièrement. Le premier livre, très court (29 pages contre plus de 500 pour le reste de l'œuvre) expose la théorie de l'auteur en huit chapitres méthodiques, au sein desquels Ruscelli reprend les réflexions du *Discorso*, les approfondit, les reformule et en introduit de nouvelles. Les deux autres livres forment une galerie de devises de personnages importants, ordonnés par ordre alphabétique.

Ruscelli profite de ce nouvel ouvrage pour revenir sur l'une des erreurs de Giovio qu'il avait déjà mise en lumière dans son commentaire antérieur, à savoir que le *motto* sans l'image serait comme l'âme sans le corps.⁵⁰⁰ Ruscelli juge « sot de vouloir chercher un corps et une âme en toute chose ». ⁵⁰¹ Il insiste plutôt sur le constat – par ailleurs déjà posé par Giovio – qu'il se fait des devises sans *motto*. Leur âme, s'il faut en postuler une, devra donc plutôt être identifiée avec le principe permanent qu'est le sens visé par le concepteur de l'*impresa*, c'est-à-dire l'*intention* de l'auteur :

En aucune façon, le *motto* ne devrait raisonnablement être appelé âme de la devise, même s'il apparaît à première vue que les figures représentent des choses corporelles. [...] Les devises se font de différentes façons, mais au moins [selon] ces deux [manières] principales, à savoir l'une sans mots,

⁴⁹⁸ Eamon et Paheau ont consacré un article (1984) à Ruscelli et à l'Accademia Segreta qu'il aurait fondée à Naples en 1542. Le *Dizionario biografico* estime cependant que les preuves manquent pour en attester l'existence (Procaccioli, 2017, en ligne).

⁴⁹⁹ Ménestrier possédait l'édition vénitienne de 1580. Cet exemplaire est actuellement conservé à la BmL sous la cote 318407.

⁵⁰⁰ Dans son commentaire à Giovio, l'usage d'une telle terminologie apparaît comme l'une des deux grandes erreurs de l'évêque, avec la règle que la devise ne doit pas être dans la langue maternelle de celui qui fait la devise (1556, p. 210).

⁵⁰¹ Ruscelli, 1566, p. 5-6 : « saria sciocchezza di voler così in ogni cosa ricercar corpo et anima ». Robert Klein (1957, p. 336) estime que « Cette subtilité ridicule a été cependant très courante : Ficini l'avait introduite à propos de la musique, et les exemples dans les traités de la peinture sont assez nombreux ». Nous avons vu plus haut, avec Scipione Ammirato, que les commentaires à la *Poétique* y ont également eu recours.

l'autre avec des mots. Celles-là comme celles-ci sont des devises, mais chacune est une espèce ou une sorte différente en soi. Et celui qui veut tout de même une âme devra supposer que l'âme de la devise est son intention, c'est-à-dire le sens, la signification ou ce qu'elle veut montrer avec les figures et avec les mots ; et non pas les mots, qui n'ont d'autre fonction que de remplir eux aussi leur rôle afin de servir leur maître, à savoir l'auteur de la devise.⁵⁰²

Dans ce passage, Ruscelli s'éloigne d'une définition prescriptive des composants concrets de la devise, en lui préférant un principe immatériel. Le terme d'*intenzione* peut ici être considéré selon son sens commun, comme synonyme de la volonté, ou de la disposition d'esprit par laquelle une personne se propose d'atteindre un but déterminé. Telle est en effet l'ambition explicite des devises : rendre visible l'idéal de vie qu'une personnalité publique s'engage à suivre. Cependant, la superposition de l'intention aux notions de *sentiment* et de *signification*, à savoir *ce que la devise veut montrer*, invite à investiguer la polysémie de la notion d'intention, chapeautée par ce sens commun de « visée », et qui puise aux développements de la grammaire médiévale.⁵⁰³

Terme polysémique, l'*intention* peut renvoyer à un sens technique qui lui a été donné par une branche de la grammaire médiévale qualifiée *a posteriori* d'« intentionnaliste » ou de « pragmatique » : celle-ci s'intéresse notamment aux formules prononcées lors des rites, en faisant primer l'intention du ministre sur la littéralité des formules énoncées. Les grammairiens intentionnalistes étendent cette analyse à d'autres types de signes linguistiques, notamment aux expressions figurées de la Bible. Le sens véritable du texte correspond selon eux à l'intention du locuteur (*intentio proferentis*) ; ce sens n'est pas directement déductible de la signification conventionnelle dont ses éléments sont porteurs, ni des règles de construction habituelles (*virtus sermonis*).⁵⁰⁴ L'acceptabilité d'un énoncé

⁵⁰² Ruscelli, 1566, p. 3-6 : « [...] il motto non si devrebbe ragionevolmente per alcun modo chiamar anima dell'impresa, ancor che paia dalla prima scorza che le figure rappresentino cose corporee. [...] L'impresie hanno diverse maniere di farsi, ò almeno queste due principali, cioè l'una senza parole e l'altra con parole. E così quelle, come queste sono impresie, ma ciascuna è specie ò sorte diversa in se stessa. Et chi pur vi vuole l'anima dovria tenere che l'anima sua sia l'intention dell'impresa, cioè il sentimento, la significatione ò quello che essa con le figure e con le parole vuol dimostrare; e non le parole, le quali non vi fanno altro ufficio che di pigliarsi anchor esse la parte loro per far servizio al lor padrone, cioè all'autor dell'impresa. »

⁵⁰³ Voir la notice « intention » de l'anthologie du projet Schol'Art (à paraître).

⁵⁰⁴ de Libera et Rosier-Catach, 1997, p. 187-188.

grammaticalement incorrect ne peut être jugée qu'en appréciant la relation entre l'intention de l'auteur (*intentio auctoris*) et le jugement de l'auditeur (*discretio auditoris*).⁵⁰⁵ L'intention lie ainsi les champs volitifs (avoir l'intention de faire quelque chose) et sémantiques (pour un locuteur, vouloir signifier quelque chose). Ruscelli complète ainsi la définition très descriptive de Giovio en signalant l'importance de considérer, au-delà du sens habituel ou conventionnel de ce qui est montré ou dit, le sens visé par celui qui produit le signe.

Le contexte des académies en Italie a pu favoriser l'interprétation de Ruscelli, qui met en concurrence les règles formelles et la volonté personnelle. Pour Girolamo Bargagli (1537-1586) – à ne pas confondre avec son frère, Scipione –, l'expression d'une individualité, en tension avec des règles prédéfinies, est caractéristique du jeu tel qu'il est pratiqué dans les lieux de sociabilité où l'on compose des devises. Girolamo Bargagli est l'auteur d'un *Dialogo de'givochi* (1572), dialogue portant sur les jeux inventés et perfectionnés par les membres de l'Académie des Intronati à Sienne dont il faisait partie. La seconde partie du dialogue est consacrée aux devises (p. 165-176). Pour l'un des intervenants, Frastagliato, l'âme de la devise « devra s'appeler l'intention de l'auteur ». ⁵⁰⁶ Face à cette opinion, Marcantonio Piccolomini (*il Sodo*) rappelle l'importance des règles qui entourent l'exercice, ainsi que la nécessité de différencier les devises des revers de médailles et des emblèmes. Les débats sur l'âme de la devise cristallisent les tensions entre les règles qui posent un cadre commun, stimulent la créativité et permettent l'évaluation, et une problématique maniériste de l'expression, au sens défini par André Beguin : « la recherche d'une manière personnelle dans la facture et une recreation du monde, d'après des images intérieures et des règles d'art plus ou moins raffinées (*bella maniera*) en opposition avec la règle d'imitation de la nature ». ⁵⁰⁷

En corrigeant Giovio, en conservant malgré ses propres réticences la forme métaphorique de sa définition, Ruscelli pose dès 1566 les fondements du débat sur la devise. Les deux auteurs incarnent deux positions contradictoires. Le premier valorise le texte et l'autre, le sens figuré. L'un cherche à identifier les parties concrètes de la devise se trouvant dans un rapport de complémentarité sémantique, l'autre s'inscrit dans une analyse du signe où prime l'intention du locuteur, qui correspond à la signification à découvrir. Le modèle bipartite d'organisation des substances et des êtres

⁵⁰⁵ Rosier-Catach, 2004, p. 343.

⁵⁰⁶ G. Bargagli, 1572, p. 166 : « anima si doveria chiamare l'intenzione dell'autore ».

⁵⁰⁷ Béguin, 1978, p. 364.

animés, avec une forme et une matière, une âme et un corps, laisse cependant peu de latitude aux auteurs pour exprimer la complexité de leur art. Confrontés au choix binaire du *motto* ou de l'intention, certains théoriciens vont entreprendre de modifier le cadre posé par Giovio en lui cherchant des alternatives qu'ils trouveront, notamment, au sein des discussions scolastiques médiévales et modernes.

2.4. Paolo Aresi et la pluralité des formes

2.4.1. Un rhéteur philosophe

La complexification du cadre binaire de Giovio que propose Ménestrier n'est pas une tentative unique ou isolée. Dans le fil de cette enquête sur la présence de l'hylémorphisme dans les traités consacrés à l'emblématique, Paolo Aresi (1574-1644), bien que tardif, est un auteur incontournable. Ses *Imprese sacre* ont connu une grande postérité⁵⁰⁸ et constituent, comme les œuvres de Nicolas Caussin et de Filippo Picinelli, un recueil de lieux communs répandu.⁵⁰⁹ Ménestrier lui-même loue chaleureusement l'ingéniosité des devises d'Aresi⁵¹⁰ et recommande, dans ses cours donnés autour de l'année 1660, la lecture de son livre pour apprendre la « philosophie de conversation ». ⁵¹¹ L'ouvrage du théatin y est considéré comme un outil de choix pour acquérir une certaine culture, vraisemblablement en raison de son étude théorique de la parfaite devise, mais aussi et surtout de ses déchiffrements érudits de devises sacrées.⁵¹²

En 1682, Ménestrier réitère son appréciation, avec cependant quelques réserves :

⁵⁰⁸ Les quatre premiers tomes des *Imprese sacre* ont été publiés à Vérone entre 1613 et 1615. Par la suite, elles furent réécrites et augmentées en sept volumes, qui furent publiés comme suit : vol. I et II à Milan en 1621 et 1625, à Tortone et Venise en 1629 ; les vol. III, IV et V, à Tortone en 1630 ; vol. VI, à Tortone en 1634 ; vol. VII, à Tortone en 1635. Comme supplément à l'ensemble de l'ouvrage, Aresi a publié un huitième volume de facture polémique, intitulé *Retroguardia in difesa di se stesso, con un trattato dell'arte e scienza impresistica* à Gênes en 1640. Il existe une traduction latine d'une grande partie des *Imprese sacre*, publiée en trois volumes à Francfort en 1700, 1701 et 1702.

⁵⁰⁹ Blanchard, 2005, p. 55. Les recueils de lieux communs sont des compilations de citations tirées des Anciens, organisées par auteur ou par thème. Sur le sujet, voir l'ouvrage classique d'Ann Moss, *Printed Common-Place Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996 (traduit en français en 2002).

⁵¹⁰ Ménestrier jugeait excellentes les devises sacrées d'Aresi, en tant qu'exemples d'applications ingénieuses de sentences issues de l'Écriture Sainte. Voir ses *Réflexions sur les applications...*, 1687a, p. 9 : « Ce sçavant et pieux prelat, bien loin d'être resté au dessous des compositeurs des devises, par cette affectation de paroles tirées des Livres saints, a l'honneur d'avoir emporté le prix en ces compositions ingénieuses. Entre autres, celle de la sainte Vierge luy a acquis une reputation immortelle, comme l'emportant de beaucoup sur celles qui passent pour les plus excellentes. »

⁵¹¹ *Idée de l'estude d'un honeste homme*, Ms. 1514, Bibliothèque municipale de Lyon, fol. 8r°.

⁵¹² Ménestrier juge que les devises d'Aresi surpassent l'exemple canonique de la devise de Louis XII (*Cominus et minus*). Voir ses *Reflexions sur les applications des passages de l'Ecriture sainte...*, p. 10.

Cet ouvrage est sans difficulté l'un des plus sçavans entre ceux qu'on a faits sur ce sujet. Neantmoins ce traité quoyque sçavant, methodique, plein d'esprit, et de reflexions particulieres sur cet art, n'a pas eu la reputation de quelques autres qui ne sont pas de cette force, peut-être parce qu'il est écrit d'une manière un peu seche, et trop philosophique, mêlant des objections d'une manière qui paroît trop scholastique. Il y a peu d'exemples, ce qui est plus necessaire pour donner les regles des arts que de grands raisonnemens que tout le monde n'est pas capable de concevoir, comme ces images des choses qui nous les rendent sensibles et nous les font voir en pratique.⁵¹³

Le style scolastique de l'ouvrage d'Aresi est d'après cet extrait le signe de son caractère savant. Le traité consacré à la devise se distingue en effet par sa rigueur argumentative : il délaisse les formes du dialogue cicéronien et du discours académique privilégiées par les théoriciens de la devise du siècle précédent⁵¹⁴, pour emprunter le style de la discussion scolastique. Le traité est soumis à une organisation rigoureuse : il est divisé en discours (*discorsi*) consacrés chacun à un aspect particulier de la devise. Ceux-ci sont eux-mêmes subdivisés en paragraphes plus précis dont le thème est annoncé dans la marge. Les citations, nombreuses, sont également recensées en marge.

Ce style constitue cependant également un obstacle à la réception du traité. Ménestrier, en écrivant ces mots, pense sans doute au public fréquentant les nouveaux lieux de sociabilité qui fleurissent en France au XVII^e siècle. L'une des principales caractéristiques de ce public est son goût raffiné, réfractaire à l'austérité de la scolastique et à son exposé systématique des objections. Les traités consacrés aux arts et à la littérature, destinés à un public plus large que les ouvrages philosophiques, nécessitent selon le jésuite un style moins sec et des exemples illustratifs. Ces difficultés que présente l'ouvrage d'Aresi en font cependant un excellent exemple de ce que la philosophie peut apporter à la théorie de la devise, puisque cette « manière scolastique » est le reflet de celle que l'évêque pratique dans son enseignement philosophique.

Né à Crémone dans une famille noble milanaise, Paolo Aresi a reçu une solide éducation dans les arts libéraux, avant d'entrer très jeune dans la maison que les théatins possédaient à Milan. L'ordre des théatins, fondé en

⁵¹³ Ménestrier, 1682a, t. 1, p. 35-36. On peut déduire de la date mentionnée (1621) que Ménestrier utilisait la deuxième édition en trois livres.

⁵¹⁴ Paolo Giovio avait proposé de traiter des devises sous la forme du dialogue. Cette approche avait été reprise par Scipione Ammirato et Torquato Tasso. On trouve par ailleurs des discours suivis, parfois explicitement destinés au public des académies. C'est le cas des traités de Bartolomeo Arnigio, Giovanni Andrea Palazzi ou Andrea Chiocco.

1524 par Gaétan de Thiène, fait partie, comme la Compagnie de Jésus, des clercs réguliers qui instaurent au XVI^e siècle un nouveau type d'engagement dans l'Église catholique, alliant la vie communautaire religieuse à une activité apostolique comprenant ministère pastoral, éducation de la jeunesse et travail intellectuel. Aresi a ainsi enseigné la rhétorique, la philosophie et la théologie à Naples, avant d'y être ordonné prêtre en 1598. Il a été nommé évêque de Tortone en 1620 par le pape Paul V.⁵¹⁵ Prédicateur de grand renom, Aresi s'est éteint dans cette ville en 1644.

Ses œuvres sont le reflet des trois grandes disciplines qu'il enseigna. Peu après son *Arte di predicar bene* (1611), traité de rhétorique sacrée, Aresi fait paraître le premier volume de ses *Imprese sacre* (1613) consacré à la désormais traditionnelle discussion théorique de ce qu'est une parfaite devise. Cette discussion inaugurale sera suivie par six tomes contenant des discours savants développant la signification de ses devises sacrées, dont la publication s'échelonne jusqu'en 1640. La structure en est déjà décidée dans *l'Arte di predicar bene* : le sermon peut être résumé sous la forme d'un *concetto* prédicable, à savoir une proposition métaphorique concentrant le propos de l'homélie, dont les devises constituent la mise en image. Ces devises associent des paroles issues de l'Écriture Sainte avec l'image d'une chose naturelle ou artificielle, faisant référence à un saint, un homme juste ou un pécheur. Le *motto* sert de cadre à l'image (fig. 30). Sur la même page, sous l'image, se trouve une brève explication (*brevissima dichiarazione*⁵¹⁶) en vers ou en prose. Le long sermon qui suit chacune de ces pages inaugurales est élaboré en trois temps : il traite d'abord des choses curieuses pouvant être dites sur l'être représenté par l'image, avant d'en énoncer la doctrine spirituelle, puis d'expliquer le sens littéral et moral des paroles de l'Écriture.

Ces sermons, organisés autour d'une image symbolique nucléaire, sont un très bel exemple des formes que pouvait prendre la prédication baroque post-tridentine, telle qu'elle sera encore pratiquée par le jésuite flamand Henri Engelgrave dans plusieurs œuvres⁵¹⁷, ou par l'archevêque d'Adria, Carlo Labia, en 1685.⁵¹⁸ Conformément aux nouvelles ambitions

⁵¹⁵ Ardissino, 2001, p. 25-29.

⁵¹⁶ Aresi, 1611, p. 828.

⁵¹⁷ Le *Cæleste Pantheon* (Cologne, 1658) et le *Cælum empyreum* (Cologne, 1668) ont pour thème les fêtes des saints, et la *Lux evangelicae* (Anvers, 1648) la morale. Ménestrier cite le P. Engelgrave en exemple dès son premier *Art des emblèmes* (1662a, p. 55). Il signale encore, dans sa *Philosophie des images*, l'ingéniosité de plusieurs de ses devises (1982, vol. 1, p. 76).

⁵¹⁸ Carlo Labia publie cette année-là *Dell' imprese pastorali*, monumental recueil de discours développés à partir d'une devise dont le *motto* est issu de la Bible. En 1692, il fait paraître,

catholiques, Aresi conçoit le sermon comme devant émouvoir le public en vue d'actions meilleures avec l'aide de la discipline rhétorique, mais aussi comme un moment d'instruction mobilisant une érudition aussi bien antique que moderne.⁵¹⁹ Son œuvre démontre donc aussi une solide connaissance de la philosophie, confirmée par la publication, en 1617, d'un commentaire au *De generatione et corruptione* d'Aristote.

Ces disciplines (symbolique, rhétorique, philosophique) ne semblent pas avoir été conçues par le théatin comme indépendantes. On l'a vu, l'*Arte di predicar bene* ébauche déjà une série de règles pour concevoir des devises, et Aresi n'hésite pas à y recommander l'étude des philosophes scolastiques, en particulier Thomas d'Aquin et Bonaventure, identifiés comme les meilleurs représentants de la « dottrina scolastica ». Parmi les « huomini moderni », Aresi privilégie Francisco Suárez (1548-1617). Il fait du jésuite espagnol un chaleureux éloge :

Il me semble que parmi eux (les philosophes modernes), pour dire ingénument mon avis, le Père Suárez brille singulièrement et est très digne d'être lu pour sa doctrine, la piété et la pureté de son âme, sa modestie et ses nombreuses autres vertus. Je sais bien que lui aussi a reçu beaucoup de lumière venant d'autrui, mais il a de toute façon su se servir avec excellence aussi bien de sa lumière propre que de la lumière des autres. Il est vrai qu'à certains il semble trop long, mais il est, je dois dire, abondant en choses et non pas en paroles, et il est si clair et ordonné qu'il est facile d'omettre ce qu'il ne nous plaît pas de lire ; son deuxième volume sur la troisième partie de saint Thomas convient particulièrement aux prédicateurs.⁵²⁰

sur le même principe, les *Simboli predicabili estratti da Sacri Evangelii che corrono nella quadragesima, delineati con morali, et eruditi discorsi*. Cinq ans plus tard, cet auteur prolifique propose encore un *Horto simbolico*, où des plantes symbolisent des saints.

⁵¹⁹ Voir l'article d'Ardissino, 1998 et son ouvrage de 2001, p. 276. L'ouvrage de Maurizio De Gregorio, *Condottiere de' predicatori per tutte le scienze. D'onde potranno cavar concetti non solo da quelle, ma da poeti, e da tutti i professori di belle, e di curiose lettere* (1627), est un bel exemple de la fonction d'instruction générale, et non pas uniquement religieuse, qu'on attribue alors au sermon.

⁵²⁰ Aresi, 1611, p. 823 : « [...] fra di loro (per dir ingenuamente il parere mio), parmi che singolarmente risplenda il Padre Suarez, e che egli e per la sua dottrina, e per la pietà, e per la candidezza dell'animo, e per la sua modestia, e per altre molte virtù, sia degnissimo d'esser letto. Stimo bene che anch'egli habbia ricevuta molta luce da altri, ma in ogni modo egli e della propria e dell'altrui luce hà saputo per eccellenza sevirsi. È vero che ad alcuni pare troppo prolioso, ma è copioso, soglio dir io, di cose, e non prolioso in parole, et è di più tanto distinto et ordinato che si può facilmente lasciare ciò che non ci piace di leggere ; ma particolarmente è molto à proposito per predicatori il suo secondo tomo sopra la terza parte di San Tomaso. »

Cette connaissance approfondie de l'œuvre de Suárez est confirmée dans son traité des devises, où certaines thèses mentionnées par Aresi, que l'on trouve décrites dans l'œuvre du philosophe espagnol, permettent de revoir à nouveaux frais la définition de l'*impresa* en termes d'âme et de corps.

2.4.2. La thèse d'Aresi

Le but d'Aresi est en effet de proposer une définition de la devise dans laquelle on trouve certes une matière, mais aussi et surtout *deux* formes (le *motto* et la signification). Le modèle aristotélicien exposé plus haut ne permet pas d'expliquer cette nouvelle métaphore à trois termes pour définir la devise. Pour comprendre son origine, il faut explorer les positions défendues au sein de la scolastique médiévale, dont hérite la scolastique moderne. À côté de la matière, les scolastiques distinguent deux types de formes qu'ils qualifient respectivement de forme substantielle et de forme accidentelle : la forme substantielle, comme son nom l'indique, est inhérente à la substance, elle spécifie et complète l'être, elle détermine l'essence d'une chose, tandis que la forme accidentelle confère une qualité nouvelle à une substance déjà formée.

En raison notamment d'observations tirées de l'expérience⁵²¹, les philosophes de la première partie du XIII^e siècle s'accordent dans leur majorité à poser plusieurs formes substantielles dans les composés complexes, et particulièrement chez l'être humain. L'hypothèse de la présence d'autres formes substantielles organisant, en plus de l'âme (ou plus précisément sous elle, à un niveau inférieur), les composés vivants (animaux, végétaux ou humains) permet d'expliquer la permanence de caractères *individuels ou spécifiques* (donc normalement liés à l'âme) dans un contexte où cette âme n'est plus présente (corps après le décès, greffe d'une partie de végétal sur un autre végétal, traits héréditaires chez des descendants...). Ce débat ne concerne pas la pluralité des formes accidentelles qui est admise sans discussion.

Thomas d'Aquin va rompre avec cette pluralité des formes substantielles.⁵²² Il va au contraire ériger l'unicité de la forme substantielle en principe métaphysique absolu, afin de soutenir systématiquement que tous les niveaux d'organisation physique qui composent une substance complexe sont soumis à une seule et même forme :

⁵²¹ Voir Roudaut, 2017, p. 384. Voir aussi Des Chene, 1996, chap. 5, p. 122-167 ; Pasnau, 2009, p. 642-646 et 2011, p. 549-577 et p. 630-632.

⁵²² Callus, 1960 ; Bazán, 1983, p. 397-398 et 2016, p. 73 ; Roudaut, 2017, p. 382.

[...] si, comme on l'a dit, l'âme intellectuelle est forme du corps, il ne peut y avoir dans l'homme d'autre forme substantielle que cette âme. [...] En conséquence, sa présence est cause d'une production pure et simple de l'être, et sa disparition est cause d'une destruction absolue.⁵²³

C'est une telle conception bipartite des êtres que l'on retrouve dans les traités de Paolo Giovio et de beaucoup de théoriciens ultérieurs, les débats ne portant pas sur le nombre d'éléments en présence, mais sur l'identification de ce qui joue le rôle de « forme » et de « matière » dans le cas de la devise.

Thomas d'Aquin était cependant assez isolé. Parmi ses nombreux contradicteurs, on compte Jean Duns Scot (c. 1266-1308), dont la position est résumée par Francisco Suárez en ces termes :

[Jean Duns Scot et Henri de Gand] supposent, bien que d'une manière différente, une forme de corporéité ou [forme] du mixte, comme nécessaire *per se* entre la matière et certaines formes substantielles ; en effet, Scot pense qu'elle intervient entre la matière et toute âme, mais non pas entre la matière et les formes des êtres inanimés ; Henri par contre requiert cette forme uniquement en l'homme. Le fondement de Scot, si on l'explique *a priori*, semble avoir été que l'âme est une forme transcendant le degré commun du corps, et qu'elle requiert dans la matière une disposition ainsi qu'une certaine variété d'organes que ne réclament pas d'autres formes. L'âme en tant que telle ne donne donc point l'être au corps, mais le présuppose par une autre forme, grâce à laquelle la matière est supposée capable de l'organisation et de la disposition nécessaires à l'âme.⁵²⁴

Selon ce passage, Henri de Gand (pour les êtres humains uniquement) et Jean Duns Scot (pour tous les êtres vivants) postulent, entre l'âme et la matière, une forme substantielle intermédiaire, appelée forme de corporéité ou forme du mixte, qui organise la matière de façon à ce qu'elle forme un corps bien disposé pour accueillir l'âme.

⁵²³ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I, q. 76, art. 4, resp. Trad. Roguet, 1984, t. 1, p. 670.

⁵²⁴ Suárez 1600, XV, X, VIII, p. 371 : « [Scotus et Henricus] ponunt etiam formam corporeitatis aut misti, ut per se necessariam inter materiam et formas quasdam substantiales, quamvis non eodem modo ; Scotus enim putat intercedere inter materiam et omnem animam, non vero inter materiam et formas inanimatorum; Henricus vero solum in homine illam formam requirit. Fundamentum Scoti, si a priori explicetur, fuisse videtur, quia anima est forma transcendens communem gradum corporis, et requirit in materia dispositionem et varietatem quandam organorum, quam aliae formae non requirunt ; ergo anima ut sic non dat esse corporis, sed praesupponit illud per aliam formam, ratione cujus supponitur materia capax organisationis, et dispositionis necessariae ad animam. »

Cette thèse d'une double forme est exposée par Aresi au moment de traiter du problème posé par la détermination de la forme et de la matière de la devise :

Mais pour que l'on comprenne mieux comment les paroles peuvent être dites forme de la figure et de la devise, il faut avertir qu'il peut y avoir plusieurs formes dans un composé : bien que certains déclarent cela faux à propos des formes substantielles, il n'y a cependant personne qui ne l'admette des formes en général, qui sont soit substantielles soit accidentelles ; mais par souci de clarté, nous allons présupposer, pour l'instant, l'opinion de ceux qui concèdent plus d'une forme substantielle dans un même composé, parmi lesquels se trouvent Scot et d'autres auteurs très sérieux. Par conséquent, si nous supposons plusieurs formes dans un composé, il faut noter que la première forme qui est reçue dans la matière en est la forme au point, en tout cas, de faire avec elle un composé qui est la matière de l'autre forme plus parfaite qui est reçue ensuite. Par exemple, la forme que l'on appelle la forme de mixtion ou de corporéité s'unit à la matière, mais avec la matière elle forme un composé que l'on appelle corps, et qui est la matière par rapport à l'âme qui est reçue ensuite. De même, la forme substantielle du bois est forme par rapport à la matière première, mais avec elle, elle est sujet et matière de la forme du lit ou d'une autre [forme] artificielle qui y est introduite. Et les paroles ne sont pas autrement forme par rapport à la figure, mais elles font avec elle un composé qui est la matière par rapport à une autre forme supérieure [...].⁵²⁵

Aresi s'arme de précautions oratoires pour présenter une thèse qu'il admet d'emblée être condamnée par certains, tout en rangeant Duns Scot parmi les auteurs sérieux. Après avoir évoqué la thèse universellement admise de la

⁵²⁵ Aresi, 1629, p. 27 : « Ma accioche meglio s'intenda come le parole si possano dir forma della figura e dell'impresa, è d'avvertire che in un composto esser possono più forme che, ebbene alcuni ciò negano delle forme sostanziali, delle forme però in genere ò sostanziali od accidentali che siano, non v'è alcuno che non l'ammetta; ma noi per maggior chiarezza presupponeremo per hora l'opinione di quelli, che concedono più forme sostanziali nell'istesso composto, fra'quali sono Scoto et altri gravissimi autori. Ponendosi dunque più forme in un composto, è d'avvertire che la prima forma ch'è ricevuta nella materia è talmente forma di lei, che ad ogni modo insieme con la stessa fà un composto che è materia dell'altra forma più perfetta che appresso si riceve. Per esempio s'unisce con la materia quella forma che si chiama forma di mistione ò di corporeità, ma insieme con la materia fa un composto che tutto si chiama corpo, et è materia rispetto all'anima che appresso si riceve. Così parimente la forma sostanziale del legno è forma rispetto alla materia prima, ma insieme con lei è soggetto e materia della forma dello scanno, ò altra artificiale che in lui s'introduce. E non altrimenti le parole sono forma rispetto alla figura, ma insieme con lei fanno un composto, il quale è materia ad un'altra forma superiore [...]. »

pluralité des formes accidentelles, Aresi se concentre, pour la commodité de sa démonstration, sur la thèse de la pluralité des formes substantielles. Outre un souci explicite de donner une démonstration claire, il cherche probablement à mieux se rattacher au débat dans lequel il s'inclut et qui ne s'intéresse qu'à l'essence de la devise, excluant de fait les accidents de ses considérations.⁵²⁶

L'hypothèse de l'existence d'une forme de corporéité permet à Aresi de définir le *motto* comme la première forme de la devise, puisqu'il apporte une première détermination à l'image. Au composé *motto*-image vient ensuite s'ajouter une détermination supplémentaire, celle de la forme supérieure qu'est la signification. Aresi réconcilie ainsi les positions de Giovio et de Ruscelli en soulignant leur caractère complémentaire. Une telle réconciliation était impossible dans le cadre de l'anthropologie bipartite de Thomas d'Aquin, mais est autorisée si l'on prend pour référence Jean Duns Scot.

Bien qu'Aresi vante les mérites de Duns Scot dans son traité consacré à la devise, son commentaire philosophique au *De generatione et corruptione* montre une position plus nuancée sur le sujet de la pluralité des formes, sujet auquel le théâtre semble porter beaucoup d'intérêt. La *quaestio* X du premier livre, très longue, est entièrement consacrée à cette question :

nous n'examinerons pas ici si plusieurs âmes sont données dans l'homme, parce que cette question regarde les livres du *De anima*, et [nous n'examinerons] pas non plus si les formes des éléments persistent dans les mixtes – ceci sera en effet à considérer dans le traité *De mixtione* – mais [nous examinerons] seulement s'il répugne que plusieurs formes substantielles soient dans un même composé, ou bien si cela doit être admis nécessairement, ce qui semble surtout concerner l'homme, à propos duquel on discute [pour savoir] si, outre l'âme rationnelle, il faut poser une autre forme, de mixtion ou de corporéité.⁵²⁷

Cette question principale se subdivise en une multitude de sous-questions (si les parties du corps comme les os et les nerfs possèdent une forme substantielle propre, s'il faut postuler dans le corps du Christ au tombeau une *forma cadaveris*,...). Aresi s'applique à donner un exposé le plus exhaustif

⁵²⁶ Aresi, 1629, p. 18.

⁵²⁷ Aresi, 1617, q. X, p. 87 : « Non examinabimus tamen hic an dentur plures animae in homine, quia spectat haec quaestio ad libros de anima, neque an elementorum formae in mixto permaneat, hoc enim in tractatu de mixtione erit considerandum, sed tantum an repugnet plures formas substantiales esse in eodem composito, vel an sit hoc necessario dicendum, quod potissimum videtur habere locum in homine, in quo controvertitur an praeter animam rationalem sit ponenda alia forma mixtionis sive corporeitatis. »

possible des réponses apportées par les philosophes. Il entreprend d'abord d'exposer les arguments strictement opposés à la pluralité des formes substantielle (section I) et ceux y étant favorables (section II). Il convoque Thomas d'Aquin et Suárez comme représentants de la première thèse, et Duns Scot comme un partisan de la seconde.

Aresi penche personnellement pour une voie moyenne. Il maintient la nécessaire unité de la forme substantielle, mais admet la possibilité d'une gradation dans l'organisation des êtres. Selon lui, dans le cas de l'être humain, le corps est progressivement préparé par des formes substantielles qui se succèdent afin qu'il puisse recevoir l'âme rationnelle qui est sa forme la plus parfaite. Les composés successifs deviennent matière en regard des formes supérieures : celles-ci assument les prérogatives des formes inférieures et les remplacent. Il n'y a donc pas de coexistence de plusieurs formes :

on répond que dans le genre des formes, certaines sont plus parfaites, qui achèvent la matière de telle sorte qu'elles ne laissent pas place à d'autres formes ; d'autres [formes] sont imparfaites, qui par rapport aux plus parfaites se comportent comme une matière, comme nous avons dit assez souvent.⁵²⁸

Cette proposition présente l'avantage de sauvegarder l'unité de la forme substantielle proprement humaine qu'est l'âme rationnelle, tout en admettant des principes inférieurs d'organisation du corps.

Le fait qu'Aresi évoque la thèse de Scot pour appuyer ses réflexions dans son traité sur les devises, alors qu'il ne la retient pas dans son commentaire à Aristote, soulève des questions de poétique. Le problème posé est celui du fondement vrai, probable ou faux auquel peut puiser la métaphore – que celle-ci ait pour fonction de définir la devise, ou qu'il s'agisse de la devise elle-même. Les traités sur la devise traitent d'une telle problématique, puisqu'ils cherchent à définir les conditions de légitimité de la métaphore visuelle qui constitue la devise. Il est ainsi possible d'observer une forme de circularité entre la conception de la devise et le discours qui se construit sur elle : ce que les auteurs autorisent l'image peinte ou gravée à représenter rejaillit sur le cadre dans lequel ils peuvent définir la devise. Cette hypothèse sera maintenant vérifiée chez différents auteurs, en établissant à chaque fois un parallèle entre leur position sur les sujets licites des devises et sur le métadiscours théorique proposé par Giovio.

⁵²⁸ Aresi, 1617, q. X, sect. IV, p. 101 : « Respondetur in genere formarum aliquas esse perfectissimas quae ita complent materiam, ut non relinquunt locum aliis formis, alias vero esse imperfectas quae respectu perfectiorum se habent ut materia, ut saepius diximus. »

2.4.3. La métaphore, entre mensonge poétique⁵²⁹ et vérité philosophique

Il n'est donc plus question ici d'examiner exclusivement la stricte question de l'identification d'une matière et d'une forme de la devise, mais plutôt de voir comment s'articulent, dans quelques textes, les exigences relatives à la métaphore qui décrit la devise à celles relatives à la métaphore qu'exprime la devise. La question des motifs éligibles de la devise est un débat qui se précise au début des années 1570. Fidèles observateurs de l'usage spontané des Académies, Alessandro Farra (c. 1540-1577) et Bartolomeo Taegio (c. 1520-1573) témoignent du recours à des images invraisemblables, sans le remettre en question.⁵³⁰ Ils ne voient pas d'inconvénient à utiliser des images tirées des fables des anciens ou formées par l'imagination, comme le cerf ailé. Mais lorsque cette définition fondée sur la pratique observable a fait place à une définition de la devise comme type de métaphore, la question des motifs éligibles s'est reposée en termes différents. La devise hérite en effet des discussions autour de la dignité de la métaphore.

Giovanni Andrea Palazzi (1640-1703) est l'un des premiers auteurs à suggérer d'appliquer les règles de la métaphore aristotélicienne à la devise. Les informations biographiques à son sujet restent très partielles. On sait que Palazzi enseigna les humanités à Gubbio, Imola et Urbino, et était également poète : il est l'auteur d'un éloge des humanistes d'Imola (Bologne, 1573) et certains de ses vers se trouvent dans l'anthologie *Per donne romane rime di diversi*, éditée par Muzio Manfredi (Bologne, 1575). Il fut probablement l'un des fondateurs de l'Accademia degli Assorditi d'Urbino.⁵³¹ C'est dans cette assemblée qu'il prononça ses *Discorsi sopra l'impresa*, publiés en 1575 à Bologne. Selon Palazzi, la devise doit souscrire aux exigences qu'Aristote et Cicéron ont posées pour la figure métaphorique : que son signifié soit clair, mais pas trop évident ; qu'elle se tire des choses connues, mais pas vulgaires et superficielles ; qu'elle apporte au public un enseignement par le discours, et le plaisir par le moyen de l'enseignement.⁵³² Palazzi mène en outre une

⁵²⁹ J'emprunte cette expression (« menzogne poetiche ») à Emanuele Tesauro (1670a, p. 430), qui l'utilise pour qualifier les hyperboles.

⁵³⁰ Farra, 1571, p. 273. Taegio, 1571, p. 10-11 (si elles ne sont pas déshonnêtes). Le Tasse (1594, p. 394) en revanche, soucieux de rattacher la devise à l'art du peintre et du poète, intègre dans les images naturelles les monstres « qui naissent par défaut ou par excès de matière », tandis qu'il admet parmi les images artificielles les créations fabuleuses poétiques et picturales (satyres, centaures, sirènes, ...).

⁵³¹ Voir l'article d'Arbizzoni, 1983.

⁵³² Palazzi, 1575, p. 197.

réflexion sur la vraisemblance de la devise à partir du merveilleux (*meraviglia*), nécessaire à la poésie. Celui-ci est fondé sur des choses possibles (*cose possibili*), et mêle les vraies avec les fausses de telle sorte qu'elles « semblent vraies » (*habbiano sembianza di vere*). De même donc qu'il ne convient pas au poète de susciter l'émerveillement ou la surprise (*meraviglia*) par des choses monstrueuses, inusitées, impossibles ou incroyables (au sens étymologique), ainsi il sera incorrect de montrer de telles choses dans les devises.⁵³³

À la fin du siècle, Scipione Bargagli (1540-1612), inspiré par la lecture des commentaires à la *Poétique* et à la *Rhétorique* d'Alessandro Piccolomini⁵³⁴, définit la devise comme une métaphore poético-rhétorique : « la devise [...] ne procède de rien d'autre qu'une comparaison, une ressemblance ou une certaine métaphore ».⁵³⁵ Il en tire cependant des conséquences plus normatives que Palazzi, en limitant la source du vraisemblable au vrai. Bargagli se positionne contre une théorie substitutive et ornementale de la métaphore, qui suppose que le terme métaphorique, dont la fonction est purement décorative, remplace un mot propre absent qu'il s'agirait de retrouver. Il estime au contraire que la métaphore apporte une information nouvelle. Elle crée une connaissance et joue un rôle didactique qui implique qu'elle soit fondée sur le vrai. C'est pourquoi Bargagli exclut les créations du paganisme et de l'imagination :

Ainsi donc, qui, sain d'esprit, voudra fonder dans la vanité et le mensonge quelque chose de ferme et de vrai comme l'est un concept d'âme humaine, dont on veut qu'il soit réputé vrai et ferme par quiconque a pu le voir exprimé dans une telle forme à travers des images et des mots ? Ces figures se prennent seulement pour prouver ce concept au moyen de la similitude, en raison de leurs qualités vraies et certaines, et non pas fausses ou feintes au bon plaisir d'autrui.⁵³⁶

⁵³³ Palazzi, 1575, p. 194.

⁵³⁴ Alessandro Piccolomini, *Copiosissima parafrase, nel primo libro della Retorica d'Aristotele*, Venise, Giovanni Varisco, 1565 ; et *Annotationi nel libro della Poetica di Aristotele. Con la traduttione del medesimo libro, in lingua volgare*, Venise, Giovanni Guarisco, 1575. Voir aussi point 3.4.1.

⁵³⁵ S. Bargagli, 1594, p. 45 : « l'impresa [...] altro non è in virtù ch'una comparazione, una similitudine, od una certa metafora. »

⁵³⁶ Bargagli, 1594, p. 51 : « Si che, qual di sano intelletto vorrà nella vanità, e nella bugia fondar cosa soda, e verace ; si come è un concetto d'animo humano, il quale per verace e saldo, si vuol che da ciascuno sia reputato, ch'a veder l'habbia per figure, e parole in tal forma espresso ? lequai figura, solamente per pruova di tal concetto si prendono, per via di similitudine, per la qualità vere d'esse, e certe, e non false, o finte a piacimento d'altrui. »

D'après cet extrait, la devise cherche à montrer et à prouver un *concetto*⁵³⁷, ce qui ne peut se faire qu'avec des images dignes de foi.⁵³⁸

On trouve une opinion similaire chez Ercole Tasso (1540-1613), poète, philosophe et politicien de Bergame, et cousin au quatrième degré de Torquato Tasso.⁵³⁹ Dans la deuxième partie de son traité *Della realtà e perfetione delle imprese* (1612), E. Tasso exclut à son tour les figures tirées des mythes :

Il est faux de dire que nous pouvons tirer des corps pour les devises à partir des hiéroglyphes ou des fables, car alors il ne s'agirait pas d'une devise, laquelle a son fondement dans la vérité et la stabilité de la nature, de l'art et de l'histoire, à partir desquels le même sentiment est produit en chacun de nous ; ce qui n'est pas le cas de ces corps susdits, formés et même compris à plaisir.⁵⁴⁰

Scipione Bargagli et Ercole Tasso promeuvent donc une métaphore fondée sur le vrai. C'est pourquoi la correction philosophique occupe une place centrale dans leur interprétation de la définition figurée de la devise introduite par Giovio. Ils montrent qu'un va-et-vient s'opère entre, d'une part, la métaphore à la base de l'*impresa*, et, d'autre part, le métadiscours poétique sur la devise. Bargagli corrige la proposition initiale de l'évêque de Nocera dans le sens d'une meilleure correspondance entre l'idée et son véhicule :

comme la forme propre et substantielle de l'animal est son âme, et non le souffle ou le ton de la voix qu'il émet comme signe et expression de ses affections ou de ses appétits, il semble ainsi très certain, d'après ce qui a été montré, que la forme de la devise est une similitude ou une comparaison, et par conséquent qu'elle est sa vie et son âme ; et le *motto* est le souffle et les mots qui déclarent la nature ou la propriété de la chose de laquelle se prend la comparaison. [...]

⁵³⁷ Sans entrer ici dans le détail, signalons que le *conceptus* latin, dont le *concetto* italien est le calque, a pu avoir, dans un contexte sémiotique, le sens de signifié de la *vox* (Priscien), mais aussi un sens philosophique qui est celui de représentation, dans l'ordre intelligible, d'une réalité extérieure. Voir point 1.1. et surtout 3.1.

⁵³⁸ Bargagli, 1572, p. 195.

⁵³⁹ Castellozzi, 2019 (en ligne).

⁵⁴⁰ Tasso E., 1612, p. 219: « Falso è, che possansi per l'imprese levare corpi da gieroglifici, ne da favole, percioche allhora impresa non sarebbe ; la quale ha suo fondamento su'l vero, e stabile della natura, dell'arte, e dell'historia, dalle quali in qualunque di noi si produce lo stesso sentimento ; cosa, che non avviene da que'detti corpi a piaci-mento formati, et anche a piacimento intesi. »

nous voulons dire que le *motto* est ajouté à cette devise comme instrument propre et nécessaire.⁵⁴¹

Ce passage met l'accent sur la nature matérielle du *motto*, qu'il sera plus juste d'identifier avec le souffle ou la voix de l'être animé ; le caractère immatériel de la comparaison ou de la similitude incarnera mieux l'âme forcément incorporelle de la devise.

Ercole Tasso prend le contrepied de Bargagli, dans le but de répondre aux arguments de Girolamo Ruscelli décrits plus haut, qui identifiait comme l'âme de la devise non plus le *motto*, mais le sens visé par le concepteur de l'*impresa*. E. Tasso refuse d'identifier la signification de la devise à l'âme :

La signification n'est pas l'âme car l'âme est forme, et celle-ci est un acte intrinsèque qui donne l'être aux choses ; et la signification est un acte extrinsèque suivant la chose formée. Cet acte s'unit indifféremment à tous les symboles.⁵⁴²

L'âme sera donc à identifier avec les paroles, en raison, dit E. Tasso, de « la relation et communion » (*relatione e comunione*)⁵⁴³ entre l'image et le *motto*.

À nouveau, l'ancrage de la définition du théoricien paraît tout à fait philosophique. La distinction intrinsèque/extrinsèque est très fréquente en scolastique. Ces deux termes sont particulièrement employés en logique et en métaphysique pour discuter de l'attribution de l'être. Mais c'est leur emploi dans le cadre de l'enseignement de la physique qui apparaît comme le plus éclairant et pertinent dans le cas qui nous occupe. On citera ici le jésuite Rodrigo de Arriaga. Il consacre à la paire contrastive *extrinsecus/intrinsecus* une explication au début de sa *Physique* :

⁵⁴¹ Bargagli, 1594, p. 80-81 : « [Poscia che] si come la forma propria, e sustanzial dell'animale, si è l'anima di quello ; e non il fiato, o'l tuon della voca, ch'esso manda fuore in segno, et espressione de gli affetti, od appetiti suoi; cosi pare cosa certissima per le cose mostrate la forma dell'impresa esser la simiglianza, ò comparazione; e per conseguente questa essere la vita e l'anima sua: et il motto esser lo spirito, e le parole, che la natura dichiarano, o proprietà della cosa, donde tal comparazione si prendere. [...] vogliam dire il motto, essere a quella aggiunto, come proprio, e necessario strumento. »

⁵⁴² Tasso E., 1612, p. 82-83 : « Non è anima la significatione, perche l'anima è forma et essa è atto intrinseco che dà l'essere alle cose; e la significatione è atto estrinseco conseguente la cosa formata, il quale atto a tutti i simboli indifferentemente s'accomuna. »

⁵⁴³ Tasso E., 1612, p. 83.

il y a d'une part les principes *intrinsèques*, qui sont à l'intérieur de la chose dont ils sont les principes ; d'autre part les *extrinsèques*, qui sont hors de la chose dont ils sont dits les principes.⁵⁴⁴

Arriaga fait encore la distinction entre principes parfaitement et imparfaitement intrinsèques, en donnant un exemple intéressant pour la question ici traitée :

Certains principes intrinsèques sont *parfaitement intrinsèques*, qui sont soit des parties dont est composée dans les faits la chose principiée, comme l'âme et le corps par rapport à l'homme, soit dont est composé le composé en devenir, soit la génération du composé [...]. Les autres sont *imparfaitement intrinsèques*, parce qu'ils ne composent pas la choses principiée, et en ce sens ils sont hors d'elle.⁵⁴⁵

L'âme apparaît donc bien comme un acte intrinsèque, en tant qu'elle fait partie du composé animé et lui est essentielle.

Si l'on revient à la définition de la devise, on comprend qu'E. Tasso conçoit le *motto* comme appartenant intrinsèquement à la devise. Comme l'âme par rapport au corps, il permet à l'image de devenir une substance complète. Le *motto* fait passer l'image, qui est une devise « en puissance », au statut de devise effective, en acte. La signification de la devise, en revanche, est vue comme extrinsèque. Elle n'est pas nécessaire au composé, mais s'ajoute dans un second temps à la substance formée par l'image et le *motto*. En résumé, les opinions de Bargagli et d'E. Tasso, bien qu'opposées, reposent sur le même postulat voulant que le véhicule de la métaphore soit véridique et justifié par une application rigoureuse de la philosophie. Pour Bargagli, l'âme est immatérielle et ne peut donc pas être le *motto* ; pour E. Tasso, au contraire, le *motto* est intrinsèque et nécessaire à l'existence de la devise, c'est pourquoi il constitue bien son âme.

Il est intéressant de comparer ces vues avec celles de Paolo Aresi. Les références philosophiques du théatin varient selon qu'il s'applique à définir la devise ou qu'il réponde à une *quaestio* philosophique. Contrairement à

⁵⁴⁴ Arriaga, 1639, « Disputationes physicae », lib. I, disp. I, sect. I, p. 214 : « principia alia sunt [...] *intrinseca*, quae sunt intra rem cuius sunt principia ; alia, *extrinseca*, quae sunt extra rem cuius dicuntur principia. »

⁵⁴⁵ Arriaga, 1639, « Disputationes physicae », lib. I, disp. I, sect. I, p. 214 : « *Intrinseca* alia sunt *perfecte intrinseca*, quia sunt vel partes, ex quibus componitur res principitata in facto esse, ut anima et corpus respectu hominis, vel quibus componitur compositum in fieri, sive compositi generatio [...]. Alia sunt *imperfecte intrinseca*, quia non componuntur rem principiatam, et in hoc sensu sunt extra illam. »

Bargagli et Tasso, il promeut également une grande liberté dans le choix des images des devises. Étant en quête non pas de la perfection, mais de l'essence de la devise, Aresi se fonde sur l'approbation commune et l'usage qui témoignent de l'utilisation de figures exemplaires, historiques ou fabuleuses, tirées des fables des anciens ou inventées. Il estime que les figures fabuleuses sont acceptables si elles proviennent de poètes renommés, dont on sait qu'ils ont voulu faire passer dans leurs fictions des enseignements utiles.⁵⁴⁶ Ces poètes reconnus prouvent qu'il est possible d'employer des choses admises comme fausses dans le but de transmettre un enseignement vrai.

On comprend mieux dans ce cadre l'usage que fait Aresi de la thèse de la pluralité des formes, théorie scotiste qu'il rejette (ou en tout cas nuance fortement) dans son traité philosophique, mais admet pour défendre sa définition de l'essence de la devise. La renommée des auteurs qui les promeuvent suffit, selon Aresi, à légitimer l'usage de telles thèses. Cela n'implique pas forcément que ces affirmations soient reçues comme vraies, ce qui n'est pas non plus le cas des mythes antiques. C'est même leur fausseté qui fait leur intérêt. Bien qu'elles ne fassent pas l'unanimité parmi les philosophes, voire soient absolument tenues pour erronées, Aresi reconnaît qu'elles peuvent servir à exprimer métaphoriquement la pensée d'un auteur d'une manière plus puissante ou plus claire que le vrai.

La position du théatin est à situer dans une perspective polémique. Sa défense des métaphores impossibles est une réponse aux deux tomes critiques de l'abbé Giovanni Ferro, publiés en 1623 sous le titre *Teatro d'impresa*. Aresi réplique avec *La penna riaffilata* en 1626. Cette défense sera intégrée dans la réédition (1629) du premier tome des *Imprese sacre* sous la forme d'« aggiuntione ».⁵⁴⁷ Les attaques de Ferro portaient notamment sur l'usage d'êtres inventés, fabuleux ou inexistantes dans la réalité :

Ainsi, de la même manière que l'art donne la forme d'une chaise ou d'une table au bois, à la pierre, à l'or, à l'argent, au fer, dans lesquels on verra toujours la même forme, plus ou moins digne en raison de l'excellence ou de la bassesse de la matière, de même, la forme et l'essence de la devise se maintiennent dans chaque corps, dans chaque animal, dans chaque instrument qui est vrai et réel en lui-même, ou encore feint, mais

⁵⁴⁶ Aresi, 1629, p. 39-42.

⁵⁴⁷ Cette réponse ne suffira cependant pas à Ferro, qui reprendra la polémique dans sa publication suivante, *Le ombre apparenti nel teatro d'impresa* (1629). Le théatin ripostera en publiant en 1640 un septième volume intitulé *La retroguardia*, qui constitue un traité très documenté sur la devise. La querelle est racontée par Ménestrier dans le t.1 de la *Philosophie des images* (1682a), p. 36 et ss.

vraisemblable et non pas capricieux, impossible et fantastique, comme la tortue avec ses ailes, et ce, parce qu'une telle chose feinte devient une matière plus propre à l'emblème [...].⁵⁴⁸

Pour Ferro, la « matière » de la devise doit consister dans des choses réelles ou vraisemblables, ce qui exclut par conséquent de représenter une tortue ailée, qui sera plus adaptée au genre de l'emblème.

Aresi réplique en défendant pour sa part la pertinence du faux, dont l'hyperbole est l'exemple le plus évident. L'*hiperbole* est définie par Aresi comme « une augmentation ou une diminution extraordinaire et impossible de quelque chose, non pas pour être cru, car ce serait un mensonge, mais pour signifier une grandeur que les mots ordinaires ne suffisent pas à exprimer ».⁵⁴⁹ La devise montrant une tortue volante en est précisément, selon lui, une belle occurrence. Accompagnée d'un *motto* emprunté au poète Annibal Caro (1507-1566), « Amor addidit » (fig. 12), elle signifie la force de l'amour qui donne vélocité même aux corps paresseux et lourds ; comme dit l'adage, « l'amour donne des ailes ».

⁵⁴⁸ Ferro, 1623, I, p. 69 : « laonde in quella maniera, che l'arte dà forma di seggio, di tavola à legno, pietra, oro, argento, ferro, in cui vedrassi sempre una medesima forma, più e manco degna per l'eccellenza ò viltà della materia : così la forma, e l'essenza dell'impresa si matiene in ogni corpo, in ogni animale, in ogni strumento, che sia da se vero, e reale, ò finto ancora, ma verisimile e non capriccioso, impossibile, e fantastico come la testuggine con l'ale, e ciò, perche una tal cosa finta viene ad essere materia più propria d'emblema [...]. »

⁵⁴⁹ Aresi, 1611, p. 601 : « un'accrescimento, o diminutione d'alcuna cosa straordinaria, et impossibile, non già, accioche si creda, perche sarebbe bugia, ma per significar'una grandezza, cui non bastano ad esprimere l'ordinarie voci. »



Figure 12. Silvester Petrasancta, « Amor addidit », *Symbola heroica*, Amsterdam, Johannes Janssonius van Waesberge et Hendrik Wetstein, 1682, p. 211 (Getty Research Institute).

Aresi estime que « ces figures capricieuses et impossibles ont une plus grande force que les autres »⁵⁵⁰, parce que l'hyperbole (ici comprise comme une chose invraisemblable⁵⁵¹) donne du relief au discours par l'exagération. Le goût baroque pour les métaphores outrées, associé à la prise en compte des opinions d'un grand nombre d'autorités par les scolastiques, même quand ces opinions ne sont pas partagées, offre l'espace nécessaire pour exploiter poétiquement un large faisceau d'affirmations. Celles-ci soutiennent tant les motifs figurés des devises que la définition métaphorique des *imprese*. Le caractère discuté voire faux de ces affirmations (*la tortue a des ailes, un même corps peut avoir plusieurs formes substantielles*) n'est pas un obstacle à leur mention à titre heuristique.

⁵⁵⁰ Aresi, 1629, p. 39 : « Aggiungo che hanno maggior forza queste figure capricciose e impossibili, che le altre. »

⁵⁵¹ Les rhéteurs antiques ont très tôt remarqué le caractère improbable de l'hyperbole. Pour Démétrios (II^e siècle avant J.-C.), l'hyperbole repose toujours sur une impossibilité (*Dy style*, 125). Les Latins à leur tour remarquent que l'hyperbole « dépasse la vérité ». Au livre II du *De oratore*, l'hyperbole est mentionnée comme « cette figure de langage qui, pour diminuer ou augmenter la vérité des choses, est poussée jusqu'au surprenant et à l'incroyable » (*De oratore*, II, LXVI, 268, trad. Courbaud, 1966, p. 119). « Si l'hyperbole ment, ce n'est pas un mensonge intentionnel », écrit Quintilien (*Institution oratoire*, VIII, 6, 74, trad. Cousin, 1978, t. 5, p. 124-125). Voir l'article de Delarue, 2014.

2.4.4. L'aristotélisme padouan

La position d'Aresi mérite une dernière brève digression quant à l'enseignement de la philosophie en Italie. L'intérêt pour la pluralité des formes substantielles a en effet pu être encouragé par le contexte particulier des universités du Nord de la péninsule. On sait que ces universités, contrairement aux universités du Nord de l'Europe, montrent peu d'intérêt pour l'enseignement de la théologie, qui se donne majoritairement au sein des monastères. Elles se concentrent sur la formation de docteurs en droit et en médecine. Elles sont en outre indépendantes des ordres religieux avec lesquels elles n'entretiennent aucun lien institutionnel. Les professeurs en droit et en médecine jouissaient ainsi d'une grande autonomie.⁵⁵² Pour le débat qui nous occupe, c'est-à-dire la question de la définition figurée de la devise en termes d'âme et de corps, il est intéressant de noter que l'université de Padoue a accueilli de célèbres discussions sur l'immortalité de l'âme au début du XVI^e siècle.⁵⁵³ Ces débats, qui formulent des alternatives à la doctrine thomiste, éclairent l'intérêt que pouvait présenter la forme de corporéité ou forme du mixte pour les auteurs italiens de traités sur la devise.

Parmi les positions distinguées par Étienne Gilson dans le débat philosophique sur l'immortalité de l'âme, on trouve, outre celles d'Avicenne facilement assimilable par les théologiens chrétiens⁵⁵⁴, celles inspirées par Averroès et par Alexandre d'Aphrodise. Averroès enseigne que l'humanité partage collectivement un unique intellect possible, séparé, immatériel et immortel. Cet intellect n'étant pas individuel et multiplié selon le nombre des êtres humains, l'immortalité personnelle est impossible. Quant à Alexandre d'Aphrodise, il enseigne que l'âme humaine est une forme matérielle, inséparable du corps, et mortelle comme lui.⁵⁵⁵ Ces thèses d'un intellect *séparé*, ou d'une forme du corps qui serait l'âme *mortelle*, se retrouvent dans le *Discorso sulla natura delle imprese* (1601) du médecin et professeur

⁵⁵² Voir les travaux de Grendler, 2002 et 2004 ; voir aussi Rossi, 2004, p. 289.

⁵⁵³ Voir notamment Nardi, 1958 ; Gilson, 1961 ; Martin, 2014.

⁵⁵⁴ Pour le dire très rapidement, l'aristotélisme dérivé d'Avicenne postule une âme individuelle, immatérielle et incorruptible. Cette doctrine exerça une influence considérable sur les théologiens médiévaux, notamment Thomas d'Aquin (qui insistera cependant sur l'union essentielle de l'âme avec le corps, par opposition aux thèses néoplatoniciennes). Voir aussi Pasqua, 2018, p. 8-11 ; Tropia, 2020b, p. 2.

⁵⁵⁵ Gilson, 1961, p. 164-165. Voir aussi Blair, 2006 ; Martin, 2014, p. 70 ; Tropia, 2020b.

véronais⁵⁵⁶ Andrea Chiocco (1562-1624), ancien étudiant de l'université de Padoue.

Dans ce traité publié à Vérone en 1601 par l'académicien Flaminio Borghetti, Chiocco entreprend à son tour de définir la place du *motto* dans la devise. Il évoque à cet effet la distinction entre l'âme sensitive et l'âme intellectuelle. Sa conception de l'âme intellectuelle s'appuie cependant non pas sur celle de Thomas d'Aquin, pour qui, rappelons-le, l'âme est à la fois une substance séparable du corps et, néanmoins, la forme du corps, mais sur celle d'Alexandre d'Aphrodise, que Chiocco mentionne, et d'Averroès.

Chiocco cherche probablement à corriger la définition de la devise donnée par le célèbre poète italien Torquato Tasso (1544-1595). Entre 1560 et 1565, Le Tasse suit à Padoue (et pendant deux ans à Bologne) des études de droit, puis de philosophie et d'éloquence.⁵⁵⁷ Ses connaissances philosophiques étendues peuvent notamment s'observer dans ses fameux *Discorsi*.⁵⁵⁸ Il consacre aux devises un dialogue, *Il Conte, overo de l'impresa* (1594), dédié au cardinal Cinzio Aldobrandini. Il Conte et Tasso lui-même, dissimulé sous le pseudonyme du *Forestiero Napolitano*, sont les deux interlocuteurs de ce dialogue. Tasso y évoque la théorie des formes successives qu'Aresi décrira plus tard dans son traité philosophique. Tasso postule deux âmes informant successivement la devise. Soucieux de valoriser le travail de l'écrivain qu'il est lui-même⁵⁵⁹, Le Tasse pose que le *motto* du poète est analogue à l'âme reçue de Dieu (*mente*). Le *motto* rend « immortelle » l'image, au préalable animée par le peintre d'une vie mortelle, « à l'instar des brutes et des plantes ».⁵⁶⁰ L'image peinte, parce qu'elle contient la comparaison (*comparazione*), est telle un corps animé par l'âme mortelle des animaux et, dans une certaine mesure, des plantes. Elle est ainsi

⁵⁵⁶ Chiocco a publié un traité de médecine alors qu'il était professeur au collège des médecins de Vérone : *Quaestionum philosophicarum et medicarum libri tres*, Vérone, H. Discipulum, 1593.

⁵⁵⁷ Sur la biographie du Tasse, voir Gigante, 2019.

⁵⁵⁸ Voir l'introduction de Françoise Graziani à sa traduction française des *Discorsi dell'arte poetica et del poema eroico* : elle signale le transfert, dans l'ordre poétique, de concepts aristotéliens comme la forme.

⁵⁵⁹ Plusieurs travaux ont déjà signalé le fait que la description en termes d'âme et de corps s'inscrit dans un contexte de débats sur le *topos* de l'*ut pictura poesis* et le *paragone* entre les arts. La métaphore théorique permet de suggérer une hiérarchie, mais aussi la nécessité d'une collaboration. Voir à ce sujet Caldwell, 2000 ; Mansueto, 2002, p. 17.

⁵⁶⁰ Tasso, 1594, p. 392 : « sì come al corpo nostro già vivo ed animato sopraggiunge di fuori la mente immortale a guisa di peregrino; così a l'impresa, già viva per artificio del pittore, è dato dal poeta, quasi da celeste iddio, nuovo intelletto con la parola che fa immortale la vita de la pittura, la quale per se stessa avrebbe fine, come l'anima de' bruti e de le piante. »

rendue apte à recevoir l'âme rationnelle, plus parfaite, qui correspond au *motto*.

Cette description, peu précise, semble correspondre à une conception répandue de la génération humaine. Dans leur commentaire à la *Physique* aristotélicienne, contemporain du *Dialogo* du Tasse, les jésuites de Coimbra attestent un tel développement graduel de l'être humain, qui commence par la forme élémentaire pour se terminer avec l'âme rationnelle, en passant par la forme du corps mixte, ainsi que par l'âme végétative et sensitive.⁵⁶¹ Les trois types d'âmes que reçoit successivement le fœtus humain au cours de son développement (végétative, sensitive et rationnelle)⁵⁶² servaient chez Aristote (*De l'âme*, II, 3) à classer les êtres vivants. L'âme végétative, la plus basse, inclut les fonctions de base de tous les êtres vivants : nutrition, croissance et reproduction. La deuxième, l'âme sensitive, inclut toutes les puissances de l'âme végétative ainsi que les opérations d'appréhension des qualités sensibles et le mouvement local. L'âme intellectuelle, enfin, inclut non seulement les puissances de la végétative et de la sensitive mais aussi les opérations proprement intellectuelles qui différencient l'être humain des bêtes.⁵⁶³

La réception latine du *De anima* avait problématisé la question de savoir si ces facultés renvoient à des principes distincts, ou si elles ne supposent au contraire qu'une seule forme substantielle dont elles seraient différentes expressions. L'alternance des emplois de *psychê* et *dynamis*, dès le texte grec d'Aristote, ainsi que chez ses commentateurs, pouvait laisser croire au caractère substantiel de ces formes, dont la dénomination latine par le couple *anima/potentia* perpétue l'équivoque.⁵⁶⁴ Les jésuites portugais tranchent cette question : même si plusieurs formes et âmes interviennent successivement dans la formation des êtres humains, il n'y a qu'une seule forme substantielle dans le composé final, qui est l'âme rationnelle. Dans la lignée de la position uniciste décrite plus haut, promue par Thomas d'Aquin,

⁵⁶¹ *Collegium Conimbricense*, 1592, lib. 2, q. 2, art. 1, col. 416 : « forma elementi quae omnium despiciatissima est ad formam corporis mixti ordinatur, forma corporis mixti ad vegetatricem, vegetatrix ad sensus compotem, haec tandem ad animam rationalem quae omnium formarum numeros et perfectionem in se cohibet. »

⁵⁶² Sur les théories scolastiques portant sur le développement de l'embryon, voir Bazán, 1983, p. 390-392 ; Caspar, 1991 ; Baschet, 2000, p. 5 ; Ottaviano, 2003.

⁵⁶³ Voir la synthèse de Park, 1988, p. 407.

⁵⁶⁴ Roudaut, 2017, p. 381.

ils estiment que l'âme rationnelle, forme la plus parfaite, contient en elle les autres formes et assume leurs fonctions.⁵⁶⁵

Pour Chiocco en revanche, il est clair que seule l'âme sensitive peut être la forme substantielle du corps humain. Il conçoit en effet l'âme intellectuelle comme une forme incorporelle et séparée du corps. Elle peut opérer sans lui.⁵⁶⁶ C'est pourquoi Chiocco s'oppose à la conception du Tasse : le *motto* qui doit être nécessairement joint à l'image n'est pas l'équivalent de l'âme intellectuelle, mais celui de l'âme sensitive. Il donne forme à la devise et la distingue des autres.⁵⁶⁷ On ne pourrait traiter le *motto* comme une âme intellectuelle qu'à la condition de reconnaître qu'il est capable de signifier seul, sans l'image. Giovio déjà attestait l'existence de *motti* indépendants, tels une « âme sans corps » (*anima senza corpo*), comme la devise de Cesare Borgia, *Aut Caesar aut nihil*.⁵⁶⁸ Si l'on tient par ailleurs, comme le fait Le Tasse, à donner à l'image des déterminations indépendantes du *motto*, en soulignant par exemple la capacité de la gravure ou peinture à signifier une action ou une passion, cette capacité relève selon Chiocco de la « forme du mixte » (*forma del misto*).⁵⁶⁹ Chiocco reformule donc la proposition du Tasse en un sens plus proche des thèses d'Averroès et d'Alexandre d'Aphrodise. Pour rendre compte de l'action du peintre et de celle du *motto* sur l'image, Chiocco postule, au lieu de l'âme sensitive et de l'âme rationnelle, une forme de corporéité et une âme sensitive. Cette dernière est la forme substantielle du corps, rôle que Chiocco refuse explicitement de donner à l'âme intellectuelle, qui doit être séparée du composé.

Chiocco confirme que la thèse d'une forme substantielle du corps qui ne soit pas l'âme rationnelle a pu être favorisée par le contexte des universités italiennes, où l'enseignement de la physique, séparé de la théologie, permettait de soutenir les thèses averroïstes d'une âme humaine séparée du corps, ou d'une forme substantielle du corps de l'être humain qui ne soit pas l'âme rationnelle. Cette approche séculière de la philosophie, si elle explique la complexification de la métaphore de Giovio, n'était cependant pas

⁵⁶⁵ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. II, cap. 3, q. 1, art. 1, p. 64 : « Illud tamen advertes animam vegetativam tantum dici contineri virtute in sensitiva tantum, et ambas in rationali, quatenus sensitiva tantum non solum exercet operationes sibi proprias, id est, functiones sensuum ; sed eas, quas vegetativa : similiterque intellectiva operationes sensitivae, et vegetativae ».

⁵⁶⁶ Chiocco, 1601, p. 27 : « [l'anima intellettiva], poiche sendo forma incorporea e separata, può operare senza aiuto del corpo. »

⁵⁶⁷ Chiocco, 1601, p. 26.

⁵⁶⁸ Giovio, 1555, p. 9.

⁵⁶⁹ Chiocco, 1601, p. 24.

applicable par les membres des Ordres issus de la Contre-Réforme, si ce n'est sur le mode de l'hyperbole, de l'exagération mensongère mais néanmoins éclairante. L'unité de l'âme et son caractère immatériel est en effet un principe consacré par *Apostolici Regiminis* (1513), l'une des constitutions du cinquième concile du Latran.⁵⁷⁰ C'est pourquoi nous verrons maintenant quelles approches alternatives ont été proposées par les jésuites, après Aresi et avant le premier *Art des emblèmes*, pour définir la devise et, plus tard, l'emblème, comme des composés complexes.

⁵⁷⁰ Voir à ce propos les articles de Gilson, 1961 ; Luce Giard, 1986 et l'étude de Craig Martin, 2014.

2.5. Le point de vue des jésuites, de la devise à l'emblème

2.5.1. Alessandro Donati : les formes particulières

Comme l'a remarqué Anne-Élisabeth Spica, si au XVI^e siècle l'emblématique avait surtout été promue par des juristes, des nobles ou des secrétaires des grands de ce monde, après 1620, ce sont bel et bien les jésuites, surtout des provinces germaniques et françaises, qui rédigent la majorité des ouvrages de fond consacrés à la symbolique.⁵⁷¹ Plusieurs définitions antérieures de la devise contredisaient cependant directement, on l'a vu, les thèses philosophiques de Thomas d'Aquin. Or, les jésuites, sans être entièrement assujettis à l'autorité du Docteur Angélique, lui étaient particulièrement attachés. Lorsqu'Alessandro Donati (1584-1640), dans le cadre de son enseignement aux élèves des collèges, entreprend à son tour de définir la devise, c'est naturellement qu'il se tourne vers un modèle proche de celui de Torquato Tasso, dont on a montré la proximité avec l'enseignement jésuite contemporain.

Donati a enseigné la rhétorique au collège romain et a été préfet des classes d'humanité de 1618 à 1624.⁵⁷² Son *Ars poetica sive institutionum artis poeticae libri tres* (1631), dédié au Cardinal Francesco Barberini, était destiné aux élèves du collège romain. Le troisième livre aborde des genres mineurs (poèmes de voyage, généthliaque, épithalame...) et c'est à cette occasion qu'apparaît la devise, qu'il nomme « épigramme figurée » (*epigramma figuratum*).⁵⁷³ Dans un premier temps, Donati demeure tout à fait fidèle à la définition de Giovio. L'image (*figura*) est la matière de la devise et le *motto* (qu'il nomme *epigramma*) en est la forme. C'est en effet grâce à ce dernier que l'image de la devise reçoit une signification déterminée :

On considère à bon droit la figure comme une matière, et l'épigramme comme une forme. Car de même que les formes naturelles forcent la matière, qui par elle-même tend à tout, à se resserrer dans un certain ordre pour former des corps, de même les mots qu'on ajoute à une image représentant une chose pourvue de plusieurs facultés, et donc susceptible de plusieurs

⁵⁷¹ Spica, 2007, p. 642.

⁵⁷² Sommervogel, 1960, vol. 3, col. 131 et ss.

⁵⁷³ Donati traite aussi de l'emblème (chap. 31), dont il donne une description morphologique : l'emblème est formé de trois éléments, l'image peinte, l'épigramme et l'inscription que les auteurs placent au-dessus de l'image. Il remarque que ce titre est parfois absent.

significations, la resserrent et la forcent à ne montrer que ce qui plaît à l'auteur.⁵⁷⁴

Bien que ce passage donne au *motto* un statut clé, conforme au point de vue de Giovio, Donati n'ignore pas par ailleurs les définitions de la devise données ultérieurement, notamment celle de Scipione Bargagli, qui avait insisté sur la nature poétique de la devise, et la nécessaire similitude entre la devise et son porteur. Donati insiste donc ensuite sur le fait qu'il n'est pas nécessaire de choisir entre le *motto* ou la ressemblance. La voie qu'il choisit pour préserver ces deux formes n'est pas celle d'Aresi, empruntée à Duns Scot, et qui contredit directement l'autorité de Thomas d'Aquin ; Donati préfère la thèse d'une gradation des formes que Le Tasse avait déjà exploitée. Donati va donc proposer, comme voie de réconciliation du *motto* et de la similitude, la thèse des « formes particulières » (*formae peculiares*) et des « formes plus parfaites » (*formae perfectiores*) :

Puisque quelques-uns s'opposent à cela, en faisant valoir l'image et l'inscription pour la matière et la ressemblance introduite pour la forme, que ces gens-là remarquent qu'ils s'opposent à moi sur les mots plutôt que sur la chose elle-même. Ce qui, en effet, est une forme en comparaison et par rapport à une chose donnée, devient une matière si on le compare avec une autre chose qui vient se surajouter. Ainsi, le fer est appelé matière quand il doit être conformé à une image artificielle et un lien ; mais auparavant, il a été constitué naturellement par impression d'une forme sur la matière commune des choses. Il a donc été prévu par la nature que, chez les êtres vivants, avant qu'ils soient pourvus d'une âme (ce que pensent les philosophes les plus importants), leur matière soit perfectionnée par des formes particulières pour devenir le réceptacle d'une forme plus parfaite. Ainsi, lorsque l'image d'une devise a atteint une certaine capacité de représentation par l'apport de la signification des mots, elle devient comme un corps formé de deux éléments, qui obtient lui-même une force ultérieure pour faire signifier une action chez une autre personne, au bénéfice

⁵⁷⁴ Donati, 2019, chap. 32, p. 176 : « Figura quasi materia, epigramma veluti forma merito habetur. Sicut enim materiam, ex se ad omnia tendentem, naturalis forma in certo quodam corporum ordine coarctat et comprimit, sic imaginem, a qua res plurimis instructa facultatibus repræsentatur, et ideò pluribus significationibus obnoxiam, coërcet adscripta verba, eoque contrahunt, ut id solum ostendat quod placet auctori ». Traduction d'Aline Smeesters, voir la notice « signe » de l'anthologie du projet Schol'Art (à paraître).

de laquelle la devise a été imaginée. C'est cela qui doit être considéré comme la beauté et la forme ultime et la plus achevée de la devise.⁵⁷⁵

Dans ce passage, Donati fait à son tour référence à la pluralité des formes dans les composés complexes, en préservant cependant l'unité de la forme substantielle. Comme l'ont noté Caroline Longton et Aline Smeesters (2019), la matière est en effet préparée par des formes afin de pouvoir recevoir une forme plus parfaite, le composé devenant à son tour matière d'une nouvelle forme. Donati défend ainsi la nécessité du *motto* pour resserrer, dans un premier temps, la capacité de signifier de l'image. Sans l'apport du *motto*, l'image-matière demeurerait vague, indéfinie et incapable de recevoir une forme supérieure. À ce premier composé hylémorphique formé par le *motto* et l'image vient se surajouter la ressemblance avec la personne, comme une forme ou perfection supplémentaire. Une devise achevée ne se contentera pas d'exprimer une intention générale, elle fera au contraire référence à individu remarquable.

Donati montre la perpétuation d'une approche qui cherche à concilier, dans le cadre instauré par Giovio, la présence nécessaire du *motto* et d'un autre élément. La démarche de Donati relève cependant moins de l'asianisme baroque d'un Aresi que d'un « cicéronianisme humaniste »⁵⁷⁶. Partisan des métaphores tirées des choses communes et connues, ennemi de l'obscurité⁵⁷⁷, l'enseignant jésuite opte pour une définition figurée plus conforme à la doctrine enseignée par ses collègues philosophes. Cette rigueur scolaire contraste avec celle d'un autre (ex) jésuite, Emanuele Tesauro. Celui-ci montre, dans plusieurs de ses œuvres, une démarche exploratoire visant à trouver la meilleure définition de la devise. Son cheminement va de la

⁵⁷⁵ Donati, 2019, chap. 32, p. 178 : « Quoniam autem his aliqui refragantur, qui pro materia figuram et epigraphen, pro forma insitam similitudinem vendunt, hi animadvertant se a nobis nomine potius quam re dissidere. Quod enim forma, comparatione respectuque unius est, materia fit cum altero superveniente collatum. Sic ferrum artificiali figura frenoque conformandum materia dicitur, quod ante communem rerum materiam imprimente forma est naturaliter constitutum. Sic natura comparatum est in animantibus, ut antequam anima instruantur, materia ipsorum peculiaribus formis (quod gravissimorum Philosophorum opinio fert) nobilitata perfectioris animae receptaculum fiat. Ita porro cum Impresiae figura, accedente verborum nota, certam repraesentandi facultatem adipiscitur, fit velut ex duobus conflatum corpus, quod nanciscitur vim ulteriorem significandae actionis in altero, cuius gratia excogitata impresia est. Quae sane ultima et absoluta censi debet impresiae pulchritudo et forma ». Trad. Longton, 2019, p. 179.

⁵⁷⁶ Fumaroli, 1994, p. 178.

⁵⁷⁷ Donati, 1631, l. II, chap. 46, p. 268 et 270.

référence à la pluralité des formes substantielles à la pluralité des puissances de l'âme, en passant d'un horizon mythologique à celui de l'éthique.

2.5.2. L'âme matérielle d'Emanuele Tesauro

2.5.2.1. Une manifestation du thomisme jésuite ?

Tesauro a mûri sa propre poétique de la devise sur une longue période. Celle-ci s'étend des années 1620, dont on a conservé les ébauches manuscrites, à la dernière édition révisée du *Cannocchiale aristotelico* parue en 1670, en même temps qu'un *compendium* personnel de l'*Éthique à Nicomaque*. Judi Loach a déjà remarqué que Tesauro aborde la problématique de l'âme et du corps de la devise dans le *Cannocchiale* sans identifier, comme on aurait pu s'y attendre, l'image avec le corps et le *motto* avec l'âme, comme le faisait Paolo Giovio. Dans la cinquième de ses « thèses » sur la devise, Tesauro préférerait opposer d'un côté les *corpo, materia, figura* (au sens élargi de *ce qui fait figure*, tout ce qui est signifiant), c'est-à-dire le *motto* et l'image, et de l'autre l'*anima* ou la *forma*, c'est-à-dire le *concetto* signifié.⁵⁷⁸ Tesauro définit ce *concetto* comme une proposition dans laquelle la propriété remarquable mise en lumière par le *motto* est affirmée du porteur de la devise.⁵⁷⁹

Judi Loach estime que ce modèle théorique confirme les racines aristotéliennes et thomistes que Tesauro partage avec Ménestrier. Thomas d'Aquin définit en effet le corps comme l'expression substantielle de l'âme, affirmant que l'âme peut seulement être réalisée dans une forme concrète par la médiation de la matière, et spécifiquement par celle du corps⁵⁸⁰ :

Par conséquent, si une partie d'une devise ou d'un emblème est désignée comme son « corps », cela signifie toute la partie de la devise ou de l'emblème qui existe dans le monde matériel. Inversement, si une partie d'une devise ou d'un emblème est appelée « âme », il s'agit de toute la partie de la devise ou de l'emblème qui existe dans le monde immatériel. La partie qui réside dans le monde matériel, appelée ici « corps », sert donc à donner

⁵⁷⁸ Loach, 2002a, p. 44-45.

⁵⁷⁹ Tesauro, 1670a, p. 641 : « la figura con la proprietà significante, formano il corpo : la persona con la proprietà significata, formano l'anima [...] ».

⁵⁸⁰ Loach, 2002a, p. 38 : « Aquinas defined the body as the substantial expression of the soul, asserting that the soul can only be realized in concrete Form through the mediation of Matter, and specifically through that of the body [...] ».

une expression matérielle à la partie qui réside dans le monde immatériel, l'« âme », qui resterait autrement inaccessible à nos sens humains.⁵⁸¹

Si l'on déplace le point focal de l'analyse de la cinquième à la vingt-et-unième thèse du chapitre XV du *Cannocchiale*, la conception de la devise apparaît plus complexe. Cette sous-partie explique en effet les raisons pour lesquelles le *motto* ne peut pas être appelée *anima* de la devise, tout en offrant une autre proposition d'identification assez surprenante :

c'est à tort que certains appellent le *motto âme de la devise*, car l'âme et la vie de la devise n'est pas le *motto*, mais le concept signifié. On peut bien appeler le *motto* à juste titre *âme matérielle*, comme celle de l'embryon, parce que comme le corps matériel de la devise est composé de la figure et de la propriété, ainsi le *motto* est une expression de la propriété, comme cela a été dit, et c'est donc un signe signifiant, et non un concept signifié.⁵⁸²

Dans ce passage, Tesauro indique que le *motto* n'est pas le signifié de la devise, mais seulement l'expression de la propriété qui fonde la métaphore. En tant que signifiant, le *motto* participe du corps de la devise au même titre que l'image. Tesauro estime dès lors qu'il ne pourra être que son âme *matérielle*, c'est-à-dire l'âme moins parfaite qui anime les embryons avant qu'ils ne deviennent proprement des êtres humains, dotés d'une âme rationnelle.

Cette notion d'*âme matérielle* est donc jugée plus propre à qualifier le *motto*, mais aussi, dans le genre de l'emblème, l'ensemble des mots (*parole*) :

[La devise et l'emblème] s'accordent finalement, parce que tous deux sont composés de corps et d'âme : on entend par *corps* la figure visible avec les mots qui sont l'âme matérielle de la figure, et [on entend] par *âme spirituelle*, et pour ainsi dire *rationnelle*, le concept signifié [...]. D'où il s'ensuit qu'en

⁵⁸¹ Loach, 2002a, p. 45 : « Hence if part of a device or emblem is referred to as its “body”, what it meant by this is all that part of the device or emblem which exists within the material world. Conversely, if part of a device or emblem is referred to as its “soul,” what is meant by this is all that part of the device or emblem which exists within the immaterial world. That part which resides within the material world, here called “body,” therefore serves to give material expression to that part residing within the immaterial world, the “soul,” which would otherwise remain inaccessible to our human senses. »

⁵⁸² Tesauro, 1670a, p. 662: « [...] falsamente il motto vien chiamato per alcuni *anima della impresa*, peroche l'anima e la vita della impresa non è il motto, ma il concetto significato. Ben potrestù correttamente chiamarla *anima materiale*, come quella dell'embrione, peroche sicome il corpo materiale della impresa è composto di figura e proprietà, così il motto è una espressione della proprietà, come si è detto, e così egli è un segno significante e non concetto significato. »

ce qui concerne l'essence nue, l'emblème comme la devise pourraient subsister sans les mots, la figure suffisant pour le corps, et le concept mental de celui qui l'entreprend [suffisant] pour l'âme spirituelle : mais l'un et l'autre seraient imparfaits, parce qu'une figure peut recevoir de nombreuses significations qui ne vous permettraient pas de deviner ce que je veux dire ; et, en outre, parce qu'il leur manquerait l'éloge dû au génie, l'un et l'autre devant contenir la fleur de deux arts très appréciés, [les arts] symbolique et lapidaire, avec la figure et avec l'inscription [...].⁵⁸³

Comme le précise ce passage, les parfaits emblèmes et devises sont formés d'un corps, d'une âme matérielle et d'une âme spirituelle/rationnelle. Ces deux âmes sont identifiées respectivement aux paroles et au concept signifié. La relation de ces deux âmes n'est cependant pas tout à fait claire : la plus parfaite doit-elle remplacer la moins parfaite en tant que forme du composé, comme l'âme rationnelle vient remplacer l'âme sensitive au cours du développement du fœtus, ou doivent-elles cohabiter, comme le suggère la combinaison des arts lapidaire et symbolique qui fait selon Tesauro la perfection de la devise et de l'emblème ?

L'âme matérielle frappe d'emblée par ses accents lucrétiens et matérialistes que l'on retrouvera plus tard parmi les nouveaux philosophes.⁵⁸⁴ Sa mention rappelle les positions développées par l'aristotélisme padouan. Le médecin Andrea Chiocco, nous l'avons vu, posait comme forme du corps humain l'âme sensitive, et non pas l'âme intellectuelle qu'il estimait séparée. Tesauro a fait ses études au collège jésuite de Brera à Milan, le plus important collège jésuite d'Italie, où il a étudié la philosophie de 1614 à 1615 et de 1616 à 1618.⁵⁸⁵ Même si les jésuites ne pouvaient pas approuver la séparation de la philosophie naturelle et de la théologie, et encore moins la mortalité de l'âme,

⁵⁸³ Tesauro, 1670a, p. 695 : « Convengono finalmente perche l'una e l'altra son composte di corpo e di anima: intendono per corpo la figura visibile con le parole che sono l'*anima materiale* della figura, e per anima spirituale, e quasi ragionevole, il concetto significato [...]. Quindi è che riguardando la nuda essenza, così l'emblema come l'impresa potrebbono sussistere senza le parole, bastando per corpo la figura, e per anima spirituale il concetto mentale di chi l'intende, mà l'una e l'altra saria imperfetta, sì perche una figura può ricevere di molti significati de'quali non sapresti'ndovinar quel ch'io intendo ; et in oltre, perche mancherebbono di una gran lode d'ingegno, dovendo l'una e l'altra contenere il fiore di due gratiosissime arti, simbolica e lapidaria, con la figura e con l'inscrizione [...]. »

⁵⁸⁴ Le dualisme cartésien et la conception mécanique des animaux amèneront certains philosophes à postuler, au contraire de Descartes, une âme matérielle des bêtes. Voir à ce sujet Thomson, 1998, p. 68 : elle montre comment les médecins Willis et Duncan ont distingué une âme matérielle (équivalent de la sensitive) et une âme spirituelle / rationnelle. Voir aussi l'article de synthèse de Charles T. Wolfe et Michaela van Esveld, 2014.

⁵⁸⁵ Zanardi, 1978, p. 13-19.

ils n'ignoraient pas cette tendance forte de l'aristotélisme.⁵⁸⁶ Tesauro, dont la présence au sein de la Compagnie avait été émaillée de scandales et de polémiques, pouvait avoir été tenté de recourir à un aristotélisme controversé pour soutenir ses réflexions d'ordre littéraire, difficiles à intégrer dans un cadre thomiste.

2.5.2.2. *L'Idée delle perfette imprese : la pluralité des âmes*

Les métaphores du *Cannocchiale* trouvent un éclairage rétrospectif dans les traités manuscrits de Tesauro. Ses premiers écrits tendent à montrer une très grande liberté d'invention. Son œuvre manuscrite nous est parvenue grâce au travail d'édition accompli par Maria Luisa Doglio en 1975 et à la traduction française effectuée par Florence Vuilleumier-Laurens en 1992. Les vingt-deux chapitres de l'*Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele*, élaborés entre 1621 et 1629, sont les précurseurs des trente et une thèses qui clôturent le *Cannocchiale aristotelico*. Ils présentent une teneur exploratoire très intéressante pour notre question, en suggérant mieux que ne le faisait le *Cannocchiale* le contexte entourant cette « âme matérielle ».

Remarquant qu'« on peut trouver plusieurs formes dans beaucoup de composés artificiels suivant plusieurs considérations »⁵⁸⁷, Tesauro définit la devise non pas comme un composé de deux âmes et d'un corps, mais comme un composé de trois âmes formelles, d'une âme matérielle et d'un corps.⁵⁸⁸ Ces trois âmes formelles proviennent des trois façons de considérer la devise : comme 1) un argument comparatif, 2) la similitude de deux choses entre elles ou 3) comme un symbole. Selon les points de vue, la devise aura pour âme ou forme 1) l'application ou conclusion de la comparaison (*sic, ita*), 2) la forme analogique (par exemple, l'ardeur physique pour le feu et morale pour l'amour) ou 3) la signification visée.⁵⁸⁹ Quant à l'âme matérielle, elle est la conséquence du fait que le *motto* ne pourra être pris pour vraie âme de la devise en aucun des trois sens donnés par Tesauro à l'âme formelle :

⁵⁸⁶ A propos des frictions entre les jésuites padouans et l'université, voir Donnelly, 1982. Les jésuites citent parfois les représentants de l'aristotélisme padouan dans leurs manuels en vue de les réfuter, ce qui faisait paradoxalement connaître à leur élèves les positions dénoncées. C'est le cas chez Toledo, qui cite Pomponazzi au sujet de l'âme divisible ou mortelle pour le réfuter (III, c. 5, q. 16, fol. 152v°), ou chez Georges de Rhodes, qui cite Zabarella, Piccolomini ou Pomponazzi à diverses reprises pour démontrer leurs erreurs.

⁵⁸⁷ Tesauro, 1975, p. 73 : « in molti composti arteficiali puonno trovarsi più forme secondo più considerazioni, [...] »

⁵⁸⁸ Voir l'analyse de Mansueto, 2002, p. 15-16.

⁵⁸⁹ Tesauro, 1975, p. 74.

Finalement le matériel de la devise est le sujet ou vrai ou peint avec sa propriété manifeste, montrée en acte second, et distincte de toutes les autres que l'on peut adapter à cette même chose. Or moi je dis que le mot n'est âme de la devise en aucun des trois premiers sens, parce qu'il ne s'écrit ni comme particule comparative ni illative, le mot étant abstrait comme le COMINUS ET EMINUS ; il n'est pas non plus forme des deux choses semblables, car même sans le mot, l'amour sera semblable au feu par la propriété de son ardeur. Il n'est pas non plus âme en tant que signe et symbole, car il n'est pas concept signifié, puisque si l'on conserve la figure et le mot en changeant seulement l'application, on change la devise [...]. Reste donc que le mot est comme l'âme matérielle du corps de la devise, en tant qu'il fait allusion à une partie de la figure ou action de celle-ci, que l'on ne voit pas ou que l'on ne distingue pas parmi les autres ; ainsi des nombreuses propriétés du porc-épic racontées élégamment par Claudien, Louis n'en retient qu'une : c'est qu'il frappe de près et de loin. De sorte que la devise demeure à l'égal du fabuleux Géryon avec trois âmes formelles – comme nous l'avons dit – et un seul corps.⁵⁹⁰

D'après ce passage, le *motto* ne contient pas de particule illative ; il n'est pas la forme de deux choses semblables, puisque celle-ci existe sans être nommée ; il n'est pas non plus le concept signifié, puisque l'on peut conserver la figure et le *motto* et néanmoins changer l'application de l'*impresa*. Le *motto* se limite à faire allusion à une partie de la figure, son action ou une de ses propriétés. Il ne pourra donc constituer que l'*âme matérielle* de la devise. En contribuant à identifier l'action ou de la partie de la chose à considérer, le *motto* joue un rôle d'intermédiaire entre le corps indéterminé de l'image et l'âme rationnelle que constitue la saisie de la comparaison, de l'analogie ou de l'intention de l'auteur. Tesauro compare ce composé au géant Géryon, dont le corps unique comporte trois têtes, chacune dotée d'une âme rationnelle. Le mythe permet ici d'illustrer une définition de la devise où les

⁵⁹⁰ Tesauro, 1975, p. 74-75 : « Finalmente il material dell'impresa è il soggetto o vero o pinto con la sua proprietà palese e in atto secondo e distinta da tutte l'altre che a quella stessa cosa si puonno adattare. Or io dico che il motto non è anima dell'impresa in alcun de'tre primi sensi, perché né si scrive come particella comparativa né illativa, stando il motto in astratto come il COMINUS ET EMINUS; né meno è forma delle due cose simili, perché senza il motto pure l'amore sarà simile al fuoco per la proprietà del suo impeto. Né meno è anima in quanto segno e simbolo, perché non è concetto significato, poichè rimanendo la figura e il motto, cambiata solamente l'applicazione, si cambia l'impresa [...]. Resta dunque ch'il motto sia come anima materiale del corpo dell'impresa, in quanto accenna una parte della figura o compimento di lei, che o non si vede o fra l'altre non si distingue, come di molte proprietà che ha l'istricce, narrate gentilmente da Claudiano, questa solamente accenna Ludovico che di vicino e di lontano ferisce. Si che rimane l'impresa a uisa del favoloso Gerione con tre anime formali, come abbiamo detto, ed un sol corpo ». Trad. Vuilleumier, 1992, p. 143-144.

trois formes ne sont pas dans un rapport de succession chronologique ou de subordination, mais coexistent sur un même plan. Tesauro refuse ainsi la polémique des théoriciens antérieurs et valide l'ensemble des points de vue qui l'ont précédé : la devise exige un *motto*, et est tout à la fois comparaison, ressemblance analogue et symbole.

La figure mythologique du géant Géryon a connu une grande popularité à la Renaissance pour illustrer des opinions religieuses, éthiques ou philosophiques. Le géant s'était prêté à des usages symboliques pour représenter par exemple la fraude⁵⁹¹, le caractère hérétique de la Trinité⁵⁹² ou, dans le corpus emblématique, l'union de trois frères, illustration de la concorde (fig. 13). C'est cependant à sa lecture « psychologique » que renvoie Tesauro. Le géant a en effet pu servir à critiquer les trois âmes séparées que la philosophie platonicienne pose dans l'homme ou, au contraire, à symboliser la concorde des trois puissances de l'âme chez Aristote.

⁵⁹¹ Ce personnage apparaît dans la *Divine Comédie* où il représente la fraude sous les traits d'une bête ailée avec le visage d'un homme honnête, les griffes d'un lion, le corps d'un serpent et une queue de scorpion. Du côté des mythographes, sauf erreur de ma part, Géryon n'est mentionné ni dans *Le imagini de i dei de gli antichi* de Vincenzo Cartari, ni dans la *Mythologia* de Natale Conti.

⁵⁹² Au Moyen Âge, Géryon était considéré comme une représentation hérétique ou diabolique de la Trinité (Boespflug, 1998), dans la lignée de la condamnation des croyances gnostiques par Hippolyte de Rome (c. 170-235) (1928, p. 139). Pierre Crespet (1543-1594), religieux de l'ordre des célestins et auteur de nombreux traités de théologie et de démonologie, écrivait dans son *Discours catholiques de l'origine, de l'essence, excellence, fin et immortalité de l'âme*, 1604, p. 48 : « [...] ce n'est point un Dieu qui ayt trois noms en l'air, veu que réellement les trois personnes subsistent une seule essence, et n'est point à trois faces ou apparences, afin que les heretiques s'abstiennent de blasphemer qu'on fait un Gerion en une Trinité, qui avoit trois corps ». Robert Bellarmin (1542-1621), dans la préface du premier volume de ses *Disputationes de Controversiis*, regrettait également des calomnies de Michel Servet (1511-1548), mort sur le bûché, qui avait qualifié la Trinité de « cerberus tricipitis » et de « tricorporis Geryon » (Bellarmin, 1586, I, n. p.). Les représentations monstrueuses de la Trinité sont encore condamnées par Richeome dans son discours consacré aux images (1600, p. 439).



Figure 13. André Alciat, « Concordia insuperabilis », Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en françois vers pour vers juxte les latins. Ordonnez en lieux communs avec briefues expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes, Lyon, Guillaume Rouillé, 1549, p. 40 (University of Illinois Urbana-Champaign).

C'est dans une perspective critique que Jules César Scaliger (1484-1558) évoque Géryon. Tesauro cite à l'occasion les vers de ce philosophe italien, également poéticien⁵⁹³, dans son *Cannocchiale*.⁵⁹⁴ Dans ses *Exotericae exercitationes* (Paris, 1557)⁵⁹⁵, ouvrage critiquant sévèrement le *De subtilitate* de Jérôme Cardan, Scaliger convoque le géant en vue de s'attaquer à la division de l'âme en parties distinctes :

Aucun argument ne saurait me persuader que notre âme, substance immatérielle, particule, pour ainsi dire, de Dieu, soit composée en aucune façon, et surtout de deux choses contraires en acte. [...] Cette proposition ne doit pas être soutenue. C'est pourquoi non seulement Platon, mais aussi certains des nôtres, s'éloignant de la raison non sans une raison très solide, admettaient trois âmes situées dans trois parties [du corps] précises. L'homme, un, serait en fait comme un amas de parties assemblées. [...] Il ne serait pas vrai homme, mais vrai Géryon et vraie chimère [...].⁵⁹⁶

Dans ce passage, Scaliger associe au monstre de la fable les trois âmes séparées postulées par Platon⁵⁹⁷ et par ses successeurs⁵⁹⁸. L'évocation de la fable permet d'appuyer le ridicule de cette thèse qu'il rejette.

⁵⁹³ Scaliger est l'auteur des *Poetices libri VII* (Lyon, 1561), traité de poétique, et d'une grammaire aux accents philosophiques, *De causis linguae latinae* (Lyon, 1540).

⁵⁹⁴ Tesauro, 1670a, p. 22, 160, 222, 699. Il cite régulièrement ses vers, notamment sa *Némésis* (1535).

⁵⁹⁵ L'œuvre de Scaliger a connu dix réimpressions entre 1576 et 1665.

⁵⁹⁶ Scaliger, 1557, exercit. CCCVI, 5, fol. 391v° : « Nulla tamen apud me viget ratio quae mihi persuadeat animam nostram, substantiam immaterialem, Dei quasi particulam quandam, ullo modo esse compositam, praesertim ex duobus actu contrariis. [...] Haec sententia ferenda non est. Quocirca non solum Plato tres animas totidem certis locis dispositas dispescebat : sed etiam e nostris quidam, non sine validissima ratione a ratione aberrantes. Esset enim homo unum, quasi cumulus partibus coagmentatis. [...] Non verus homo, sed verus Geryon, veraque Chimaera [...]. »

⁵⁹⁷ La pensée de Platon a évolué. C'est dans le *Timée* (89a), à la fin de sa vie, que Platon admet trois âmes. Dans *La République* (443d), il met en lumière trois parties de l'âme : 1) *epithumia* (ἐπιθυμία), « l'appétit », la partie concupiscible, les envies inférieures (faim, soif, etc.), 2) *thumos* (θυμός), « la colère », la partie irascible, et 3) *logistikon* (λογιστικόν), « le raisonnable », la partie rationnelle. Sur l'opposition de Scaliger aux idées de Platon, voir Sakamoto, 2010.

⁵⁹⁸ Comme l'indique Francisco de Toledo (1575, lib. II, cap. 3, q. 7, fol. 63r°), si Jean Duns Scot avait posé dans le vivant plusieurs formes, mais une seule âme, Guillaume d'Ockham (c. 1285-1347) en revanche n'avait pas vu d'inconvénient à reconnaître trois âmes distinctes dans l'homme, comme avant lui les Manichéens (condamnés par Augustin), Jean Philopon

Sans doute faut-il voir, dans cette apparition soudaine de la mythologie, une réminiscence de l'intérêt de Scaliger pour la poésie antique. On connaît l'admiration que Scaliger porte à Virgile dans ses *Poetices libri septem*. Il était commun, depuis le Moyen Âge, de proposer une lecture allégorique chrétienne des œuvres du poète latin.⁵⁹⁹ L'humaniste italien Cristoforo Landino (1425-1498), dans son commentaire allégorique de l'*Énéide* (1488), avait proposé une première interprétation de type psychologique du géant mentionné au chant VI, lorsque le héros, durant sa descente aux enfers, rencontre la « forme d'une ombre à trois corps » (*forma tricorporis umbrae*, vers 28910). Landino estime que Géryon représente, chez l'homme corrompu, le contrôle que prend la partie sensitive de l'âme sur les deux autres.⁶⁰⁰

Il est probable que Landino avait Platon à l'esprit en écrivant son analyse : on connaît l'influence sur ses œuvres de l'Académie platonicienne fondée par Marsile Ficin à Florence, dont il était membre.⁶⁰¹ Mais là où les interprètes relisent les mythes comme des allégories d'un contenu pseudo-scientifique relevant de la philosophie naturelle ou de la morale, Scaliger en revanche s'en sert comme d'une métaphore négative des thèses qu'il dénonce.

(c. 490-570) et Jean de Jandun (c. 1280-1328). Paul de Venise (1369-1429) avait quant à lui postulé deux âmes dans l'homme, l'une sensitive et corruptible, l'autre intellectuelle et immortelle. Tesauro connaissait l'œuvre de Toledo : outre le fait que la *Ratio studiorum* (1599) le recommande aux professeurs de logique, aux côtés de Fonseca (*Ratio studiorum*, 1997, « *Regulae professoris philosophiae* » [215], p. 125), l'inventaire de sa bibliothèque atteste qu'il possédait sa *Somme des cas de conscience* (1619) ainsi qu'une autre de ses œuvres dont le nom ne nous est malheureusement pas parvenu (Maggi, 2001, p. 219 et 234). Peut-être s'agissait-il du commentaire en trois livres au *De anima*, très largement diffusé. L'ouvrage a connu au moins quatorze réimpressions entre 1574 et 1605 en Italie, en France, en Espagne et en Allemagne. Voir la rubrique « Toledo, Francisco de » sur le site *Scholasticon* (Schmutz, 2019).

⁵⁹⁹ Au XII^e siècle déjà, le philosophe Bernard Sylvestre propose une relecture platonicienne de l'œuvre de Virgile, où les aventures d'Énée sont comprises comme une représentation de l'âme humaine, tombée dans la prison d'un corps, et cherchant à regagner son milieu d'origine, c'est-à-dire le ciel. Voir Mora, 2001, p. 182-183.

⁶⁰⁰ Voir Landino, 1980, p. 236 : « Erit itaque Geryon pars effaeminationis animi, a sensibus profecta : quae in homine vitioso universae animae imperat : quapropter quoniam sunt tres animae partes, tribus illum insulis imperasse fabulantur : cuius canis idcirco biceps est : quia et cupiditate simul, et timore laborat. » [Géryon sera la partie plus efféminée de l'âme, provenant des sens, qui domine l'âme tout entière dans l'homme corrompu. C'est pourquoi, puisqu'il y a trois parties de l'âme, ils racontent que Géryon, dont le chien est bicéphale parce qu'il se meut à la fois par désir et par crainte, contrôlait trois îles.] Landino est également l'auteur d'un commentaire à la *Commedia* de Dante, où Géryon apparaît comme un symbole de la fraude.

⁶⁰¹ Voir Casanova-Robin, 2019.

Sa défense figurée de l'unité de l'âme connaîtra un certain succès chez les philosophes ultérieurs.⁶⁰²

Torquato Tasso est également intéressant à évoquer ici. Il offre pour sa part une lecture figurée de Géryon qui, en abordant, à la manière de Landino, à la fois l'âme et l'éthique, se veut néanmoins aristotélicienne. Le Tasse mentionne Géryon dans son explication de la notion d'« amitié », à laquelle il consacre l'un de ses dialogues. Dans « Il Manso, o vero dell'amicizia » (1592), Le Tasse rediscute de la signification à attribuer au géant monstrueux :

On assimile le Géryon de Lucien à l'ami : mais celui d'Aristote, dans ses livres de la *Topique*, est assimilé à l'âme, parce que dans l'âme il y a trois puissances à la ressemblance de Géryon [...].⁶⁰³

Le Tasse cherche ici à réconcilier l'interprétation moralisante de Lucien de Samosate, rhéteur du II^e siècle ap. J.-C., qui voyait en Géryon « l'emblème de trois amis qui agissent toujours de concert, comme le doivent faire ceux qui s'aiment »⁶⁰⁴, avec la conception de l'âme aristotélicienne. À ma connaissance, Aristote ne mentionne pas Géryon dans ses œuvres. Cependant, au livre V des *Topiques*, il est effectivement fait mention du fait que l'âme comprend trois parties, sans autre précision.⁶⁰⁵ Sans entrer dans les détails de

⁶⁰² On trouve Géryon régulièrement mentionné dans les traités de philosophes réformés pour réfuter la distinction réelle entre les âmes végétative, sensitive et rationnelle dans l'homme. C'est le cas dans la *Psychologia anthropologica* (1594, p. 46) d'Otto Casmann, humaniste allemand et catholique converti au protestantisme, et dans le *Commentarius* (1601, p. 615) de Johannes Magirus, médecin allemand et philosophe naturel d'origine luthérienne, qui se réclame de Scaliger dès son titre. Les thèses défendues à Wittenberg sous la supervision de Jakob Martini (1609, d.7, q.7) et de son élève, Balthasar Meisner (1605, XXXVII, 48), témoignent également de la popularité de l'image employée par Scaliger. Plus tard, en France, on la retrouvera chez Léonard de Marandé, 1642, p. 516 : « L'ame raisonnable contient eminemment et par excellence la sensitive et la vegetative, de manière que ses vertus suppleent aux operations ordinaires des mesmes, sensitive et vegetative dans leurs propres sujets, sans qu'on puisse dire qu'en l'homme il y ait plus d'une ame, puis qu'un tout substantiel ne peut estre informé que d'une seule forme, à moins de produire un Gerion, une chymere et quelque chose de monstrueux ». Daniel Duncan fera une déclaration très similaire dans sa préface de l'*Histoire de l'animal*, 1687, n. p.

⁶⁰³ Tasso, 1592, p. 355 : « Il Gerione di Lucano è assomigliato a l'amico : ma da Aristotile, ne'suoi libri de la Topica, si assomiglia a l'anima, perché ne l'anima sono tre potenze a guisa di Gerione [...]. »

⁶⁰⁴ Lucien de Samosate, *Toxaris ou l'amitié*, 1874, p. 54.

⁶⁰⁵ Aristote, *Topiques. Organon V*, V, 4, 133a 30.

l'explication du Tasse, disons simplement qu'il associe l'entente qui unit trois amis à la concorde des trois puissances de l'âme aristotélicienne.

Tesauro emploie donc une image populaire à son époque pour symboliser l'âme humaine, soit pour soutenir ou dénoncer la thèse platonicienne d'une triple âme, soit pour désigner l'union de ses puissances. Il la reformule à son tour dans le sens d'une concorde de trois âmes rationnelles – ce qui était, au fond, le sens de l'emblème de la concorde. Dans cette première œuvre non publiée de Tesauro, la philosophie n'est amenée qu'à titre heuristique : elle n'est pas convoquée pour elle-même, pour sa valeur de vérité dans le cadre d'une quête d'une description valable des êtres animés, mais pour l'éclairage qu'elle apporte à la question qui occupe les théoriciens depuis les écrits de Paolo Giovio, en s'inscrivant dans le réseau de métaphores propre à la théorie de la devise. C'est probablement le statut bien répandu de Géryon et des analogies qui lui sont associées qui justifie son emploi, malgré son caractère invraisemblable. Tesauro refuse en effet à la parfaite devise l'emploi des êtres fabuleux et chimériques, sous le prétexte qu'elle prend la forme d'un argument persuasif qui sera idéalement fondé sur le vrai.⁶⁰⁶ Tesauro tolère cependant les « mensonges » qui sont reçus depuis longtemps par les doctes, comme par exemple le phénix. C'est donc à titre de lieu commun que Géryon vient, dans ce premier ouvrage resté manuscrit, illustrer la triple âme de la devise.

Dans la première édition imprimée du *Cannocchiale* (1654), en revanche, les mentions des trois âmes formelles et de Géryon ont disparu. L'âme matérielle a néanmoins subsisté, probablement parce que, comme nous allons maintenant le montrer, elle peut aisément être identifiée aux âmes végétatives et sensitives, souvent qualifiées de matérielles ; mais aussi parce que la coprésence de l'âme rationnelle permet d'éviter les accusations, chèrement payées par certains représentants de l'aristotélisme padouan, de défendre une matérialité totale de l'âme humaine. La métaphore baroque que représentait bien Aresi rentre progressivement dans les rangs d'un certain classicisme : les monstres disparaissent, le nombre d'âmes diminue, les motivations éthiques s'imposent.

2.5.2.3. *La Filosofia morale : le « modèle aristotélico-thomiste »*

C'est le traité d'éthique de Tesauro qui achèvera de faire rentrer l'âme matérielle dans les rangs de la philosophie telle qu'elle est enseignée par ses anciens coreligionnaires. Une certaine matérialité de l'âme a pu apparaître dans la description des trois puissances contenues dans l'âme proprement

⁶⁰⁶ Tesauro, 1992, chap. X, p. 123-126.

humaine, en particulier lorsqu'il est question de l'âme sensitive et de l'âme végétative. Les jésuites de Coimbra remarquent par exemple qu'au contraire de l'âme intellectuelle, les puissances inférieures de l'âme sont en rapport avec des organes du corps et avec la matière.⁶⁰⁷ D'une manière plus explicite encore, on trouve par exemple, dans le manuel très diffusé de Rodrigo de Arriaga, les termes de « puissances matérielles » (*potentiae materiales*) pour désigner les sens extérieurs (vue, ouïe, odorat, goût, toucher) et intérieurs (sens commun, imaginative, estimative, fantaisie, mémoire).⁶⁰⁸ Sans affirmer une matérialité de l'âme, certains scolastiques modernes reconnaissent ainsi la nature corporelle et organique de ses opérations inférieures, fonctions assumées par l'âme végétative et sensitive chez les plantes et les animaux, et performées chez l'homme par l'âme rationnelle.

Tesauro était familier de la description de l'âme humaine telle qu'on la trouve dans le commentaire des jésuites de Coimbra, mais aussi du possible caractère matériel des puissances inférieures : il s'en réapproprie l'analyse dans sa *Filosofia morale* (1670). Ce traité d'éthique, largement diffusé⁶⁰⁹, a été traduit en français en 1712 par le P. Thomas Croset, récollet, sous le titre d'*Introduction aux vertus morales et héroïques*. Le début du deuxième livre, consacré aux « puissances naturelles dont naissent les habitudes morales », est une réélaboration du chapitre treize de l'*Éthique à Nicomaque*.⁶¹⁰ Reprenant la comparaison d'Aristote entre la politique et la médecine, l'une devant étudier l'âme comme l'autre doit connaître le corps, Tesauro la reproduit pour exposer les spécificités de la science morale par rapport à l'anatomie.⁶¹¹

⁶⁰⁷ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. II, cap. 3, q. 2, art. 2, p. 67 : « [...] Aristoteles [...] docuisset potentiarum quasdam esse organicas, id est, organis corporeis inhaerentes, quasdam non ». Par ailleurs, en s'appuyant sur Aristote, Francesco de Toledo renvoyait à la physique la tâche de traiter des âmes sensibles et végétatives, parce qu'elles dépendent de la matière. Toledo, 1575, « Quaestiones prooemiales », q. 2, fol. 3v° : « Haec conclusio probatur manifeste ex Aristotele lib. I *de part. animalium* cap. I dicit, physici est tractare de anima, licet non de omni, sed de illa, quae a materia dependet, huiusmodi autem sunt vegetativa et sensitiva, quae ex potentia materiae educuntur. »

⁶⁰⁸ Voir la synthèse du jésuite Rodrigo de Arriaga, 1639, « Disputatione in tres libros Aristotelis *De anima* », q. V, « De Potentiis materialibus », p. 630-641.

⁶⁰⁹ On compte six réimpressions entre 1671 et 1704. L'ouvrage connut même une diffusion européenne, avec des traductions en espagnol (1682), en français (1712), en allemand (1731) et en russe (1764-1765). Pour une étude des traductions de la *Filosofia morale*, voir Aricò, 1987.

⁶¹⁰ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I, 13, 1102a 13-1103a 4.

⁶¹¹ Tesauro, 1670b, p. 23 : « Perche dunque ogni arte considera il proprio soggetto, perciò la Fisica considera la constitutione de corpi, facendone diligente anatomia, e la morale, senza una particolare anatomia degli animi, non può conoscere le proprie attioni ».

Une fois posée la nécessité d'une étude approfondie de l'âme pour l'éthique, il divise l'âme humaine en ses trois parties habituelles : 1) déraisonnable et commune aux plantes, 2) partiellement raisonnable et commune aux animaux, 3) entièrement raisonnable et propre à l'homme. Tesauro se concentre ensuite sur les deux dernières, puisqu'elles sont les seules à participer aux actes moraux :

La partie sensitive et la rationnelle ont chacune deux facultés, l'une appréhensive, l'autre appétitive [...].

Il y a donc quatre facultés naturelles qui produisent les actions morales : deux sensibles et corporelles, et deux spirituelles et raisonnables.

L'appréhensive corporelle, que l'on appelle aussi imaginative ou fantaisie, est une faculté de la partie inférieure et sensitive de l'âme qui, par le moyen du sens commun, rassemble et connaît toutes les images des objets, plaisants ou déplaisants, qui lui sont transmises par les yeux, les oreilles et les autres sens extérieurs [...].

L'appétitive corporelle ou appétit sensitif est aussi une faculté de la même partie inférieure de l'âme, qui désire les objets agréables et fuit les désagréables que l'imaginative, son associée, lui représente.

L'appréhensive raisonnable est l'intellect : puissance spirituelle et sublime qui, à partir de ces images matérielles représentées par l'imaginative, et par conséquent périssables, forme en soi de nouvelles images spirituelles et perpétuelles, les plaçant dans les archives de la mémoire pour s'en servir dans ses discours.

Enfin l'appétitive raisonnable est la volonté, reine des puissances, qui, étant la seule libre, reçoit ou refuse librement les objets qui lui sont présentés par l'intellect avec ces images intelligibles, et ensuite elle commande aux sens, ses ministres et ses satellites, de les suivre ou de les fuir.

De là on peut connaître que l'imaginative est comme un intellect *matériel*, et l'intellect est comme une imaginative spirituelle. L'appétit sensitif est comme une volonté *matérielle*, et la volonté est comme un appétit spirituel.⁶¹²

⁶¹² Tesauro, 1670b, p. 24-25 : « La parte sensitiva e la rationale hanno ciascuna due facultà, l'una di apprendere, l'altra di appetire [...]. Quattro adunque sono le facultà naturali che partoriscono gl'atti morali : due sensitive e corporee, e due spirituali e ragionevoli. L'apprensiva corporea, laquale ancora chiamiamo imaginativa ò fantasia, è una facultà della inferiore e sensitiva parte dell'anima, che per via del senso commune raccoglie e conosce tutte le imagini degli oggetti piacevoli ò dispiacevoli, che dall'occhio, dall'orecchio, e dagli altri sensi esterni [...] le son trasmesse. L'appetitiva corporea ò sia sensitivo appetito è similmente una facultà dell'istessa inferior parte dell'anima, la qual brama i piacevoli e fugge i dispiacevoli oggetti rappresentati dalla confederata imaginativa. [...] L'apprensiva

Tesauro répartit ainsi les quatre facultés naturelles qui sont l'objet de l'éthique en l'appréhensive et l'appétitive corporelles ou matérielles d'une part (imagination et appétit sensitif), et l'appréhensive et l'appétitive rationnelles d'autre part (intellect et volonté).⁶¹³

Tesauro rassemble dans cette classification les parties rationnelle et irrationnelle évoquées par Aristote dans l'*Éthique* (VI, 1, 1139a) et les facultés que celui-ci décrit dans le *De anima*. Cette entreprise est l'héritière de ce que Mino Bergamo (1994) a appelé le « modèle aristotélico-thomiste » de structure de l'âme. On le trouve par exemple exposé chez Louis de Grenade (1504-1588)⁶¹⁴ : ce modèle distingue la partie inférieure et la partie supérieure de l'âme, en excluant le plan végétatif qui n'est pas pertinent dans la spiritualité. Dans la portion supérieure ou rationnelle s'articulent intellect et volonté, tandis que, dans la partie inférieure, l'imagination meut l'appétit sensitif. On retrouve cette structure, au XVII^e siècle, exposée chez le philosophe Eustache de Saint-Paul :

Mais peut-être sur ce sujet me demanderez-vous qu'est-ce que j'appelle partie supérieure et partie inférieure de l'âme. Et je vous répondrai que, selon la commune façon de parler, la partie supérieure n'est autre que la volonté guidée et conduite par l'entendement. La partie inférieure n'est autre que l'appétit sensuel conduit par l'imagination.⁶¹⁵

C'est manifestement à la lumière de cette « topique biplanaire » qu'il faut appréhender la définition de la devise et de l'emblème dans la dernière édition du *Cannocchiale*, contemporaine de la parution du traité d'*Éthique* de Tesauro. Déplaçant son champ de référence de la mythologie vers la morale et la philosophie naturelle (il évoque également, on l'a vu, le développement de l'embryon), Tesauro associe l'« âme matérielle » à la partie inférieure et

ragionevole è l'intelletto, potenza spirituale e sublime, che di quelle imagini materiali dalla imaginativa rappresentate, e perciò caduche, forma in se nuove imagini spirituali et eterne, riponendole nell'archivio della memoria per adoperarle ne'suoi discorsi. Finalmente l'appetitiva rationale è la volontà, regina delle potenze, la qual sola essendo libera, liberamente vuole ò rifiuta gli oggetti che dall'intelletto con quelle intelligibili imagini le son posti davanti, et indi comanda ai sensi, ministri e satelliti suoi, di seguirli ò fuggirli. Di qui puoi tù conoscere che la imaginativa è quasi un'intelletto *materiale*, e l'intelletto è quasi una imaginativa spirituale. L'appetito sensitivo è una volontà *materiale*, e la volontà è un appetito spirituale ». Je souligne.

⁶¹³ Tesauro, 1670b, p. 26.

⁶¹⁴ Bergamo, 1994, en particulier p. 43-46.

⁶¹⁵ Eustache de Saint-Paul, 1639, p. 56-57. Cité par Bergamo, 1994, p. 46.

sensitive de l'âme. L'âme apparaît bien ici comme unique, bien que dotée de plusieurs parties et facultés.

Si le livre de Tesauro consacré à l'éthique éclaire ainsi une nouvelle explication possible de l'âme matérielle, il met également en lumière les vertus du langage figuré. Les deux ouvrages majeurs de Tesauro font système. Ils s'éclairent et se justifient l'un l'autre, littéralement et métaphoriquement. La *Filosofia morale* offre *a posteriori* un soutien doctrinal au *Cannocchiale*, en éclairant ses métaphores mais aussi en légitimant leur emploi. Le treizième livre de la *Filosofia morale* expose des thèses rhétoriques : il est consacré à la *facetudine* qui désigne, comme l'a bien saisi Croset dans sa traduction, la « plaisanterie » au sens étymologique du terme. Elle renvoie plus proprement à *l'urbanità* aristotélicienne⁶¹⁶, définie comme « une operation de l'entendement, qui enseigne quelque chose d'une manière ingénieuse ». ⁶¹⁷ La subtilité est en effet la marque des esprits habiles en société.

Entièrement dédié à la question de *l'argutezza*, ce treizième livre fait fréquemment référence au *Cannocchiale* dont il résume le propos sur l'expression brillante, tout en insistant sur le bénéfice à tirer de l'éthique pour une application honnête de l'éloquence :

Notre philosophe (Aristote) conclut que la propriété que l'on a de parler d'une manière plaisante et subtile procède du génie ou de l'exercice ; mais que les plaisanteries soient décentes et vertueuses, c'est à dire qu'elles soient dans les termes de la médiocrité en la conversation civile, c'est l'œuvre de la philosophie morale.⁶¹⁸

L'*ethos* mondain s'exprime par la maîtrise d'une rhétorique adaptée, subtile et agréable. C'est à cette lumière qu'il faut considérer l'abondance de métaphores dans ce traité de morale, dont le bref passage cité sur l'âme offrait un bel échantillon : outre les « archives de la mémoire » ou la volonté « reine des puissances », il est encore dit que les sens externes sont des « espions prudents et fidèles » qui peignent dans l'imaginative « avec des couleurs plus vives et plus permanentes que les vains fantasmes qu'ils représentent dans le sommeil » ; quant à l'appétit sensitif, agité par la colère et la convoitise, c'est « un monstre biforme, tout glace et tout feu ». ⁶¹⁹ Cette mise en pratique des préceptes du *Cannocchiale*, repris dans le livre treize, montre l'inversion de la place de la philosophie d'un traité à l'autre : elle soutenait une poétique de

⁶¹⁶ Tesauro, 1670b, p. 253.

⁶¹⁷ Tesauro, 1712, p. 268.

⁶¹⁸ Tesauro, 1712, p. 287.

⁶¹⁹ Tesauro, 1670b, p. 24.

la figure dans le *Cannocchiale*, figure qu'elle revêt elle-même dans la *Filosofia morale*.

Tesauro clôt notre étude des théoriciens italiens de la devise. Sa situation est à plusieurs titres intermédiaire : ex-jésuite, à la fois proche de la France et l'Italie par son ancrage turinois, son œuvre marque en quelque sorte la transition entre la latitude poétique presque sans limites d'un Aresi et une approche française qui se veut, on le verra, plus attachée au vrai-semblable. Il reste à aborder une dernière partie du corpus emblématique permettant de saisir les sources, mais aussi la dimension novatrice de l'*Art des emblèmes* de 1662 : les traités jésuites portant sur l'emblème.

2.5.3. L'emblème selon Pontanus et Sandæus : *corpus, anima, animus*

Donati et Tesauro (à la suite de Torquato Tasso, Chiocco et Aresi) proposent, nous l'avons vu, des modèles d'organisation ternaires de la devise, qui s'inscrivent dans la tradition métaphorique inaugurée par Giovio, tout en proposant une approche qui considère à la fois les composants matériels de la devise et sa nature de signe fondé sur une similitude analogue. Donati a recours à la thèse des formes de plus en plus parfaites se succédant dans la génération ou création des composés vivants ou artificiels, tandis que Tesauro oscille entre la thèse d'une âme matérielle comme forme substantielle du corps ou, au contraire, comme une partie inférieure de l'âme intellectuelle. Comme l'avait instauré Giovio, ils admettent que la devise est composée d'une image et d'un *motto*, mais aussi, comme l'avait signalé Ruscelli, qu'elle communique en outre une signification qui n'est pas conventionnelle mais figurée, et correspond à la pensée ou intention de l'auteur. Le rapport de ressemblance – qui n'est pas une ressemblance formelle – entre le porteur de la devise et l'image émerge également comme une notion clé pour saisir l'articulation du sensible et de l'intelligible.

Il paraît légitime de s'interroger sur l'impact qu'ont eu ces métaphores traduisant une approche ternaire des êtres animés sur les essais de définition de l'emblème, pour sa part fréquemment considéré comme composé de trois parties distinctes. Les deux traités qu'on abordera ici sont le fait de jésuites du Nord de l'Europe. Jacobus Pontanus (1542-1626), dont la position a été reprise par Maximilianus Sandæus (1578-1656), a entrepris de définir l'emblème en restant dans le cadre des êtres animés initié par Giovio, tout en prenant en compte sa spécificité formelle. C'est l'anthropologie augustinienne qui apparaît ici comme la référence pour réinterpréter la terminologie métaphorique.

Pontanus est né à Brüx (royaume de Bohême) et est entré dans la Compagnie de Jésus en 1563. Après avoir étudié à Prague et Ingolstadt, il s'est appliqué avec Wolfgang Starck (1554-1605), connu comme dramaturge, à la fondation du Collège Saint-Sauveur d'Augsbourg, qui fut actée en 1582 et dont il assura la direction pendant les vingt années suivantes. Il enseigna également la poétique et la rhétorique. Cette activité d'enseignement est à l'origine de ses livres les plus influents, en particulier ses *Institutiones poeticae*, publiées en 1594. C'est dans cet ouvrage qu'il traite de l'emblème.⁶²⁰

Selon Pontanus, les parties de l'emblème peuvent communément être réduites à trois : la sentence ou titre (*epigraphê*), la peinture (*pictura*) et les vers (*poesis*).⁶²¹ Pontanus estime que la sentence est l'âme de l'emblème (*anima*) ; que la peinture forme son corps (*corpus*) ; et que le poème en est l'esprit (*animus*).⁶²² Familier de la *Poétique*, Pontanus a pu apprécier l'adéquation entre la terminologie des théoriciens italiens de la devise et celle des poéticiens : il traite en effet plus tôt dans son traité, dans la droite ligne d'Aristote, de la forme (*forma*) et de l'âme (*anima*) de la poésie.⁶²³ Mais face à la difficulté posée par le statut des vers ou du poème de l'emblème, Pontanus a ajouté à la terminologie poétique et italienne un troisième élément : l'esprit ou *animus*.

Cette définition de l'homme est conforme à celle qu'enseigne Pontanus dans ses *Progymnasmata latinitatis* (3 vols., 1588-1594). Cette œuvre est composée de dialogues, très répandus dans l'enseignement jésuite, visant à donner aux élèves des collèges un aperçu de domaines de connaissances variés.⁶²⁴ Dans la discussion consacrée à la création du monde (*Progymnasma* VI), Pontanus décrit comment Dieu a doté l'homme d'un esprit (*animus*) divin et immortel. Cet *animus*, qui apparaît ici comme un

⁶²⁰ Sur la biographie de Pontanus, voir Blum, 1993, p. 627 et Dimler, 1996, p. 218-219.

⁶²¹ Voir Ems, 2017, p. 93.

⁶²² Pontanus, 1594a, lib. III, cap. X, p. 200 : « Iam uero emblema tria continet, epigraphem, uelut rei totius *animam*, picturam et poesin, artes germanas, quae se ita explicant, ut altera alteri sit interpres. Et pictura quidem, tanquam *corpus*, poesis tanquam *animus* est fitque ut emblema non possit non esse gratum, in quo et aures dulci carminum numero delectantur, animi pascuntur et oculi pictura recreantur. »

⁶²³ Pontanus, 1594a, lib. I, cap. III, p. 8-9.

⁶²⁴ Voir Blum, 1993, p. 628-629 et Fumaroli, 1979.

synonyme de *mens*⁶²⁵, est à l'âme (*anima*) ce que la pupille est à l'œil.⁶²⁶ *Anima* désigne manifestement, comme chez Augustin, le principe animateur du corps que l'homme a en commun avec les animaux. *Animus* désigne au contraire l'âme proprement humaine, c'est-à-dire un principe vital qui est en même temps une substance raisonnable.⁶²⁷ Selon les jésuites de Coimbra, cette définition de l'*animus* est commune à Jean Damascène, Augustin, Grégoire le Grand, Grégoire de Naziance et Grégoire de Nysse.⁶²⁸

Maximilianus Sandæus a repris à l'identique la thèse poétique de Pontanus. C'est dans sa *Theologia symbolica* (Mayence, 1626), destinée aux théologiens de Mayence et à ses élèves de Wurtzbourg⁶²⁹, que le jésuite néerlandais aborde l'emblème. Celui-ci est présenté comme le dernier des six types de théologie symbolique, à côté de la parabole, du proverbe, de l'énigme, de la fable et du hiéroglyphe. L'ambition de cette théologie symbolique est de retrouver le sens caché du langage divin, livré sous forme de similitudes corporelles mais énigmatiques, inscrites dans la Bible et dans la nature. L'emblème et les genres de la symbolique humaniste deviennent ici les diverses modalités d'un discours théologique.

Sandæus définit l'emblème comme suit : l'épigraphe ou sentence est l'âme (*anima*), la peinture est le corps (*corpus*), et la poésie l'esprit (*animus*).⁶³⁰ En raison de ses autres ouvrages portant sur la défense du

⁶²⁵ Etienne Gilson note que chez Augustin, *animus* se confond parfois avec *mens*. Voir Gilson, 2003, p. 56, note 1b.

⁶²⁶ Pontanus, 1594b, lib. I, p. 113 : « Eodem die effectus est ex humo homo, cui immortalis ac divinus a Deo inspiratus *animus*. *Mens*, inquam, illi tributa, quae velut animae *anima* est, ut pupilla oculi velut oculus ». Je souligne.

⁶²⁷ Voir Gilson, 2003, p. 56, note 1b. Sur l'anthropologie ternaire, voir l'ouvrage de Fromaget, 1991, en particulier les chapitres 3, 4 et 5.

⁶²⁸ *Collegium Conimbricense*, 2002, lib. 1, cap. 1, q. 1, art. VI, p. 12.

⁶²⁹ À propos de cette œuvre, voir notamment Vuilleumier, 2000, p. 188 et ss. ; Dekoninck, 2005a, p. 44 et ss. et 2010b ; Guiderdoni, 2002, p. 124 et ss. et 2016b ; Dekoninck, Ems et Guiderdoni, 2019. Sans entrer ici dans les détails de sa classification, on peut signaler que la *Theologia symbolica* s'inscrit dans la division des trois grands domaines de la théologie déjà adoptée par le Pseudo-Denys : la théologie propre ou spéculative, la théologie mystique et la théologie symbolique. La théologie spéculative s'attache, entre autres, à l'étude des personnes divines, des articles de la foi, ainsi que des hiérarchies célestes et ecclésiastiques. La théologie mystique traite de la connaissance contemplative de la sagesse divine, connaissance qui procède par abnégation et *excessus mentales*, et qui reste obscure ou cachée. Ces deux premiers types de savoirs théologiques sont dédiés respectivement à l'appréhension rationnelle et expérimentale de la divinité.

⁶³⁰ Sandæus, 1626, lib. IV, comment. I, disq. I, p. 170 : « Requirunt autem poeticae magistri ad emblemata tria quaedam : epigraphen, id est, sententiam aliquam scitam et concinnam,

langage mystique, et notamment la manière dont il qualifie l'âme humaine, Sandæus peut apporter un second point de vue quant au statut à donner aux parties de l'emblème. Une explication des termes servant à décrire l'âme peut en effet être trouvée dans sa *Pro theologia mystica clavis* (Cologne, 1640). Cette « clé » constitue un lexique du vocabulaire mystique visant à démontrer sa compatibilité avec la scolastique.⁶³¹ L'une des notices, très longue, est consacrée à l'âme (*anima*), lieu d'exploration privilégié des mystiques. Selon Sandæus, ceux-ci sont en effet capables, en parcourant leur intériorité, de découvrir des nouveautés dans le domaine des puissances et des opérations internes de l'âme.⁶³² L'exposé de Sandæus révèle la complexité des hypothèses anciennes et modernes. Il traite notamment de la différence entre *anima* et *animus* (qu'il appelle aussi *spiritus*).

L'âme (*anima*) et l'esprit (*animus*) diffèrent en cela que l'âme participe de la vie, l'esprit de la délibération. Car l'âme est dans l'homme ce par quoi nous vivons, sentons, bougeons, comme elle contient les forces végétative, motrice et sensitive qui toutes sont communes à l'homme et aux autres animaux. [...] Mais on dit que l'esprit est ce par quoi les hommes existent, connaissent et comprennent.⁶³³

Dans ce passage, Sandæus cherche à faire correspondre la terminologie augustinienne à la théorie des puissances de l'âme que nous avons exposée plus haut, selon laquelle l'âme rationnelle opère les fonctions des âmes végétative et sensitive. L'enjeu est de montrer que le vocabulaire des mystiques (qui peut varier) ne pose pas plusieurs âmes, mais bien plusieurs puissances ou parties dans l'âme.⁶³⁴ Sandæus confirme également, dans cet extrait, le statut intellectuel et spirituel de l'*animus*, qui correspond à l'âme rationnelle. Il pose en outre l'équivalence de l'*anima* avec les âmes végétative

tanquam rei totius *animam*, picturam seu imaginem, et poesin, quae se ita explicent, ut altera alteri sit interpret. Et pictura, tanquam *corpus*, poesis habetur ut *animus*. » Texte édité par Vuilleumier, 2000, p. 478. Je souligne.

⁶³¹ Smeesters, 2019, p. 78 et Spica, 2013, p. 630-631.

⁶³² Smeesters, 2019, p. 80-81.

⁶³³ Sandæus, 1626, p. 80 : « Anima et animus in hoc differunt, quod anima sit vitae, animus consilii. Nam anima in homine est, qua vivimus, sentimus, movemur : ita ut contineat vim vegetandi, movendi et sentiendi, quae omnia communia sunt homini cum reliquis animalibus. [...] Animus autem dicitur, quo homines sunt, sapiunt ac intelligunt ». Sandæus note cependant qu'*anima* et *animus* sont souvent posés indifféremment.

⁶³⁴ Sandæus exprime plus loin que « Mysticorum ergo communi sententia, *anima* non distinguitur a suis potentiis. Admittunt tamen in anima tres potentias, distinctas inter se realiter, non absolute, sed propter connotata. » (1626, p. 85).

et sensitive. Les deux jésuites, malgré des motivations différentes, tombent donc d'accord.

Quelles sont les conséquences de cette approche de l'âme pour la définition de l'emblème ? D'un point de vue morphologique, les deux auteurs soulignent, à la suite des Italiens, le statut matériel et indéterminé de l'image-corps. Ce corps reçoit la détermination d'une âme, forme substantielle, dotée de plusieurs puissances (*anima* et *animus*). Cette approche permet de traduire l'homogénéité des éléments textuels dans la définition de l'emblème, tout en les hiérarchisant. Le titre possède, par rapport à l'épigramme, un statut inférieur. Pontanus, qui décrivait l'emblème dans un cadre poétique, dote les vers d'une dignité particulière : il ne peut pas y avoir d'emblème agréable sans les vers qui « nourrissent l'esprit (*animus*) ». ⁶³⁵ Pour Sandæus, les vers sont les interprètes de l'image. La distinction *anima-animus* permet de souligner le rôle supérieur de la poésie, qui nourrit la partie intellectuelle voire spirituelle de l'âme et distingue l'emblème des autres genres symboliques, en particulier la devise. La terminologie traduit donc le rôle clé que les vers jouent selon les deux auteurs. Cette place est conforme à la définition du genre à sa naissance, puisqu'on sait que les emblèmes étaient pour Alciat des épigrammes, illustrés *a posteriori*. ⁶³⁶

Cette anthropologie ternaire, héritée de la patristique et reprise par les mystiques, n'est pas cependant sans poser, à son tour, des problèmes. Elle maintient en effet une terminologie jugée par certains dépassée. La scolastique du XIII^e siècle a tendu à réfuter ces présentations ternaires, Thomas d'Aquin affirmant clairement qu'esprit (*spiritus*) et âme (*anima*) sont une seule et même chose. ⁶³⁷ Il reste à évoquer un dernier jalon jésuite ayant exercé sur Ménestrier une influence majeure. Il s'agit de Jacob Masen, qui revient à la structure binaire proposée par les Italiens, tout en renonçant au couple « âme-corps » au bénéfice de la terminologie « forme-matière ». Grâce à elle, il introduit dans la théorie de l'emblème des préoccupations classificatoires qu'on retrouvera plus tard chez Ménestrier.

⁶³⁵ Pontanus, 1594a, lib. III, cap. X, p. 200.

⁶³⁶ Je n'aborde pas ici la question de l'exégèse biblique et des sens des Écritures, bien qu'elle puisse également apporter un éclairage intéressant aux choix terminologiques des auteurs. Cette question nous éloignerait de la scolastique qui est l'objet de ce travail.

⁶³⁷ Thomas d'Aquin, *Commentaire de la première épître de saint Paul aux Corinthiens*, cap. XV, lectio 6. Voir Wéber, 1991, p. 150 et Baschet, 2000, p. 3.

2.5.4. Jacob Masen : *materia et forma*

2.5.4.1. *La critique de Claude Mignault*

Après avoir fréquenté le collège des Trois Couronnes de Cologne, où l'élève attirait déjà l'attention avec ses poèmes latins et ses œuvres scéniques, Masen entre dans la Compagnie de Jésus à Trèves en mai 1629. Après des études de théologie, il est ordonné prêtre à Cologne en 1637. À partir de 1641, il enseigne la langue latine, la littérature et la rhétorique au collèges des Trois Couronnes et dans d'autres collèges jésuites de Trèves, Münster, Aix-la-Chapelle et Düsseldorf. Philologue, pédagogue et dramaturge réputé⁶³⁸, son *Speculum imaginum veritatis occultae* (1650) fut largement diffusé et utilisé dans les collèges de la Compagnie, et forme l'un des principaux manuels de la symbolique jésuite.⁶³⁹

L'hylémorphisme est d'emblée annoncé comme un outil de définition central de ce traité, et comme le dénominateur commun des divers instruments de la symbolique. Le sous-titre de l'ouvrage s'intitule en effet « Exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni, *tam materiae, quam formae* varietate, exemplis simul ac praeceptis illustratum ». ⁶⁴⁰ La pertinence de ce cadre est expliquée dans son « Synopsis doctrinae totius iconomysticae » inaugural :

il y a une grande différence dans ces images, qui n'a pas été suffisamment observée jusqu'ici : car ce que l'un appelle emblèmes, l'autre symboles⁶⁴¹, ou bien hiéroglyphes, d'autres les distinguent mal quant à la matière en

⁶³⁸ Bauer, 1990, p. 353-354.

⁶³⁹ Voir Spica, 1996, p. 263 et Dekoninck, 2005a, p. 58. Pourtant, Ménestrier ne le cite que tardivement, dans le premier tome de sa *Philosophie des images* publié en 1682. Tout indique néanmoins qu'il le connaissait lors de la rédaction de son premier *Art des emblèmes* : la proximité de leurs définitions est en effet corroborée par l'ex-libris de Ménestrier qui figure sur l'exemplaire de la première édition du *Speculum* conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (cote 318198).

⁶⁴⁰ L'hylémorphisme a déjà été appliqué par des auteurs antérieurs dans la définition du symbole. Dans le cours de philosophie d'Honoré Fabri, édité par Petro Mosnerio, la symbolique est définie par son objet matériel et formel. L'objet matériel est la chose écrite ou peinte dans la mesure où elle en représente une autre ; l'objet formel est l'« *affectio* » et le moyen (*artificium*) par lequel les choses écrites et peintes sont connectées entre elles (1646, t. I, l. VI, cap. 2, art. 2, p. 125). Quant à l'emblème, l'introduction de l'hylémorphisme avait déjà été proposée par un emblématisse allemand, Nicolaus Taurellus. Il avait défini l'emblème en des termes philosophiques (1595, « Praefatio », n. p.) : « « Ad rem ipsam accedamus, in qua matriam formamque et carminis rationem spectavimus. Materia physica est, formaque moralis, et ornatus exterior poeticus est. »

⁶⁴¹ Il s'agit des devises.

physiques, historiques et éthiques. Quant à la forme d'où il faut prendre toute distinction, elles sont à juste titre divisées en celles qui représentent de par leur nature propre par similitude, et celles qui représentent par convention et sans similitude, parce qu'elles diffèrent par leur modalité (*ratio*) de figuration elle-même.⁶⁴²

L'enjeu est ici de proposer une taxinomie correcte des symboles fondée sur la forme et non plus (exclusivement) sur la matière. Au lieu de considérer uniquement les choses représentées, Masen veut distinguer entre les images qui représentent par similitude et celle qui représentent par convention.⁶⁴³ Masen vise explicitement à corriger les travaux de Claude Mignault⁶⁴⁴, auteur d'un important commentaire aux *Emblemata* d'Alciat, qui divisait les emblèmes en trois groupes : physiques, historiques et politiques, et éthiques. Selon Mignault :

Bien que les emblèmes soient multiples et variés, on peut les ramener à trois grands genres : les uns sont historiques, empruntés à l'histoire des événements ou des personnes ; d'autres sont physiques, tirés de la nature des êtres vivants et des choses ; d'autres enfin des mœurs, qui relèvent de la conduite de la vie.⁶⁴⁵

Claude Mignault évoquait entre autres les exemples suivants : pour la physique, les statues de Bacchus et de Pallas ; pour l'histoire, le triomphe de Marc Antoine ; pour les mœurs, la pitié de la cigogne. Cette division avait

⁶⁴² Masen, 1650, p. 3 : « Discrimen in his imaginibus magnum est, hactenus vix satis observatum, nam quae alius emblemata, alius symbola, aut hieroglyphica dixit, alii male a materia in physicas, historicas et ethicas distinguunt. A forma unde omnis distinctio sumenda, recte dividuntur in eas quae ex natura per similitudinem et ex instituto, absque similitudine, repaesentant, qua ipsa figurandi ratione differunt ». Trad. Spica, 1996, p. 523.

⁶⁴³ Cette première distinction est précisée comme suit : « [Les images] qui signifient de par leur nature, sont à juste titre subdivisées en celles qui sont une mise en rapport d'une chose intelligente avec un être intelligent, comme lorsqu'un soldat représente un religieux ; et en celles qui sont une mise en rapport d'une chose non intelligente avec une intelligente, comme lorsqu'une rose au milieu des épines montre le même personnage. En effet, ce mode-ci (*modus*) de représentation diffère de celui-là en espèce. Enfin, on divise à bon droit toute image selon sa capacité à représenter de par sa nature clairement ou obscurément. » (Masen, 1650, p. 3, trad. Spica, 1996, p. 523.)

⁶⁴⁴ Masen, 1650, p. 460. Voir l'article de Richard Dimler, 1998.

⁶⁴⁵ Mignault, 2017, p. 229.

connu une postérité importante, notamment chez les jésuites Jacobus Pontanus⁶⁴⁶ et Maximilianus Sandaeus⁶⁴⁷.

La division de Claude Mignault est cependant, selon Masen, fautive sur deux plans. D'une part, Masen estime (bien que Mignault ne s'exprime pas en ces termes) que Mignault fonde sa classification des emblèmes sur la matière ; or, d'un point de vue méthodologique, on distingue les êtres selon leur forme et non selon leur matière, qui est selon les philosophes « vague et indifférente »⁶⁴⁸, alors que la forme est un principe de détermination et de perfection. D'autre part, la classification des emblèmes en physiques, historiques et éthiques est incomplète, puisqu'elle ne mentionne pas, par exemple, les artefacts. En outre, les termes *physique* et *éthique* servent moins à classer les emblèmes selon leur matière que selon leur sens figuré. Masen donne un exemple très probablement inspiré du vingt-troisième *Emblema* d'Alciat (fig. 14). L'emblème qu'évoque Masen représente Bacchus et Cérès accompagnés du titre « His vita fovetur » (Ils soignent la vie). Selon Masen, cet emblème peut symboliser à la fois le pain et le vin (signification physique), mais aussi l'Eucharistie (signification morale).

⁶⁴⁶ Pontanus, 1594a, p. 200 : « Tria maxima statuenda emblematum genera. Nam quae rerum naturas et causas aperiunt physica sunt. Quae rem olim gestam, aut quasi gestam ut fabulam includunt, historia seu mythologica. Demum quae ad mores pertinent, quae innumera sunt, in ethicis habentur. »

⁶⁴⁷ Sandaeus (1626, p. 171) avait noté quatre types d'emblèmes, en ajoutant les mythologiques aux côtés des historiques (comme le faisait Pontanus), et en proposant une nouvelle catégorie d'emblèmes « théologiques ». Il montre déjà un certain malaise envers la classification de Mignault : l'emblème éthique « quidem aliquando materiam habet physicam, aliquando historiam [...] ».

⁶⁴⁸ Marandé, 1642, p. 36.



Figure 14. André Alciat, « *Vino prudentiam augeri* », *Emblematum libellus*, nuper in lucem editus, Venise, chez les fils d'Alde, 1546, fol. 40v° (*Glasgow University Emblem Website*).

C'est en raison de ces difficultés posées par la classification de Mignault que Masen entreprend de la modifier. La matière est selon Masen l'élément signifiant : les choses, mœurs ou actions qui sont soit feintes par les poètes, soit vraies. La typologie des matières de l'emblème est donnée au chapitre XL, à partir d'une étude des *Emblemata* d'Alciat, comme l'annonce le titre du chapitre : « *De varia figuratum imaginum materia, ex Alciato potissimum proposita, cum eiusdem autoris emendatione* ». Masen identifie quatre catégories : les choses naturelles, les événements historiques, les choses fictives et fabuleuses, ainsi que les artefacts.⁶⁴⁹ On observe l'ajout des choses feintes et des objets artificiels, qui manquaient chez Mignault, ainsi que le retrait des emblèmes éthiques, dont la catégorie renvoie plutôt au domaine de la signification.

Selon son degré de détermination, la matière signifiante sera constituée de l'image seule, ou accompagnée des éléments textuels nécessaires à son explication. Comme le fera Tesauro quelques années plus tard, Masen identifie l'élément textuel non pas à la forme de l'emblème mais à sa matière. Les vers et le titre ne sont pas obligatoires : l'emblème est défini comme une « *image figurée* » (*imago figurata*) traduisant une pensée de nature morale.⁶⁵⁰ Ainsi, la forme de l'emblème réside dans la convenance

⁶⁴⁹ Voir article de Dimler, 1998.

⁶⁵⁰ Masen, 1650, p. 7.

entre la matière et la signification voulue.⁶⁵¹ La présence du texte, facultative, dépendra de la réception appropriée de l'*imago*, c'est-à-dire de la capacité du lecteur à aller vers le sens figuré grâce à la seule image :

l'image ne peut à elle seule manifester si elle est figurée ou employée au sens propre [...] ; il faut distinguer la figure ici employée de son ordinaire signification par une inscription ou bien une fiction particulière.⁶⁵²

Le signalement du sens figuré se fera donc soit par le caractère surprenant de l'image, comme le gourmand à cou de grue que l'on peut trouver dans la deuxième traduction française d'Alciat (fig. 15) et dont l'apparence monstrueuse disqualifie d'emblée toute tentative d'interprétation naturaliste ; soit par le texte (titre et/ou épigramme) qui signalera dans les autres cas la lecture figurée.



Figure 15. André Alciat, « Gourmandie », Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en françois, vers pour vers, juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles conçues aux derniers emblèmes par Barthelemy Aneau, Lyon, Macé Bonhomme, 1549, p. 112 (Glasgow University Emblem Website).

⁶⁵¹ Masen, 1650, p. 5 : « Lemma, sive inscriptio, subscriptiove, in symbolis non obtinet rationem formae, neque figura materiae, sed convenientia rei non intelligentis cum intelligente est forma (corpus enim figurae cum ipso lemme materia est). » Trad. Spica, 1996, p. 526.

⁶⁵² Masen, 1650, p. 7 : « Ut vero appareat, figuratane imago sit, an propria neque subscriptione, neque expositione praestari potest [...] ; sed inscriptione, aut fictione figuram a communi ratione picturarum separante ». Trad. Spica, 1996, p. 528.

La forme relève quant à elle, de manière générale, de la nature du lien entre signifiant et signifié, c'est-à-dire du caractère arbitraire ou motivé des signes. C'est par exemple son caractère conventionnel⁶⁵³ qui distingue le hiéroglyphe de l'emblème. Les emblèmes, qui sont le produit d'une relation motivée entre le signifiant et le signifié, sont plus précisément distingués selon les quatre sources de l'invention rhétorique qui régissent, d'après Masen, le rapport entre le matériel et le spirituel : *proportio*, *oppositio*, *alienatio* et *allusio*.⁶⁵⁴ Cette classification, qu'on expliquera au point 3.3.2., avait déjà été proposée pour la devise par les théoriciens italiens du siècle précédent.

L'hylémorphisme permet de saisir la plasticité de l'emblème, son apparence définitive dépendant de la capacité de l'image (son constituant minimal) à recevoir la forme, et à la suggérer au lecteur-spectateur. En rendant les vers facultatifs et en rompant ainsi le lien que les humanistes avaient établi entre l'épigramme et l'emblème, Masen s'autorise à insérer l'emblème dans le grand ensemble des images signifiantes. Il s'éloigne ainsi d'une approche morphologique des emblèmes pour mieux souligner leur appartenance à la catégorie de l'*imago figurata*, qui vise certes à présenter les images des créatures, mais aussi et surtout à passer outre, « de même que nous regardons le verre d'un miroir non pas pour lui-même, mais bien plutôt pour les images qui y apparaissent, laissant de côté la masse et la figure extérieure des corps, pour que nous recherchions les images de la vérité qui s'y cachent comme sous une écorce ». ⁶⁵⁵

Même si Masen continue d'évoquer l'horizon formé par la conception paulinienne du monde comme un miroir sur lequel apparaissent et disparaissent les signes de Dieu⁶⁵⁶, l'explication quant à la fonction des vers de l'emblème confirme cependant la rupture avec le sens immanent des choses. En remarquant l'indétermination de certains signes, Masen témoigne du tournant pris par le XVII^e siècle, qui supprime la relation essentielle entre les choses et ce qu'elles signifient au profit de la nécessité d'un regard heuristique pour les doter d'un sens. Le *speculum* paulinien constitue dès lors

⁶⁵³ Le hiéroglyphe est déjà conçu par Diodore de Sicile et Erasme comme l'équivalent d'un mot (voir notamment Drysdall, 1995, p. 291).

⁶⁵⁴ Pour une explication de cette classification, voir Dimler, 1999.

⁶⁵⁵ Masen, 1650, « Introductio lectoris », n. p. : « Ut enim speculari vitrum, non sui gratia, sed imaginum potius in ipso occurrentium causa, intuemur, sic rerum corporearum mole figuraque exteriore neglecta, latentes sub hoc, velut cortice, veritatis imagines indagamus ». Trad. Spica, 1996, p. 61.

⁶⁵⁶ Dekoninck, 2005a, p. 49.

pour les emblèmes un fondement théologique éloigné, voire un simple modèle formel pour le voilement et le dévoilement d'un sens transcendant.⁶⁵⁷

L'emblème, comme la devise, a donc reçu au cours du temps plusieurs explications, qui ont pu le rattacher soit à la poésie et à la littérature (les vers sont alors l'âme ou la forme), conformément à la conception d'Alciat, soit au genre des images figurées dont font partie, dans la conception paulinienne du monde, les êtres offerts à notre vue et dotés d'un sens transcendant. La structure ternaire proposée par Pontanus et par Sandæus a été remplacée, dans l'œuvre de Masen, par une définition binaire plus proche de l'enseignement de l'Aquinate, qui relègue l'élément textuel à la marge du composé. Ménestrier synthétise en quelque sorte les deux approches proposées par les jésuites en amenant une solution inédite qui préserve à la fois la forme de l'*emblemata triplex* et sa nature d'image figurée.

2.5.4.2. *Le souci classificatoire de Ménestrier*

L'étude menée dans ce chapitre a permis de mettre en évidence les maillons qui composent la chaîne des théoriciens de l'emblématique qui va de Giovio à Ménestrier. Il s'agit maintenant d'investiguer brièvement les raisons pour lesquelles Ménestrier recourt à cet arrière-plan tout en le modifiant. Nous l'avons vu, la définition de l'emblème proposée dans les cours dictés de Ménestrier restait proche de la définition de la devise proposée par Giovio. L'approfondissement de la définition hylémorphique de l'emblématique que Ménestrier opère en 1662 est probablement corrélé à deux événements simultanés. D'une part, il rédige son traité au moment où il suit le cursus jésuite de théologie, dans lequel Thomas d'Aquin est une référence privilégiée. D'autre part, si la publication de 1662 n'est probablement pas motivée par un changement de public, puisque celui-ci demeure de toute évidence les honnêtes gens de province pouvant être amenés à devoir pratiquer l'emblématique⁶⁵⁸, elle intervient peu après la relation des *Rejouissances de la Paix* (1660) qui furent célébrées en l'honneur du mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne. Ce livre contenait entre autres la description des « machines », ces constructions éphémères financées par les différents quartiers de la ville⁶⁵⁹ et destinées à être consommées lors du feu

⁶⁵⁷ Dekoninck, 2005a, p. 62.

⁶⁵⁸ Loach, 2002b, p. 277.

⁶⁵⁹ L'une des fonctions de la relation de 1660 était de remercier les capitaines pennons pour le financement des machines dont l'*ekphrasis* souligne à plusieurs reprises l'ingéniosité. Il existe deux versions de l'ouvrage. L'édition de Guillaume Barbier (1660a) est une édition pirate (voir l'article de Loach, 2007). L'édition approuvée par Ménestrier est celle de Benoist

d'artifice. Certaines de leurs illustrations ont été reprises, parfois avec quelques modifications, en tant qu'exemples d'emblèmes à la fin de l'*Art des emblèmes*.

Pour cette raison, l'emblématique devait être conçue en un sens très large, détaché du traitement originellement formaliste de la devise, mais aussi plus indépendant de la pratique livresque. Ménestrier en vient donc à considérer l'emblème davantage comme un « traitement », un « processus »⁶⁶⁰, que comme une forme littéraire figée. Il estime ainsi que le caractère des machines est bien souvent emblématique : « 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 ».⁶⁶¹ En 1662, il déclare que « tiennent de la nature des emblèmes » les *Derniers troubles arrivez au Royaume de l'Eloquence*⁶⁶², la [Relation du pays de] *Jansénie*⁶⁶³, les « figures » qui enrichissent les romans comme la carte de Tendre, ainsi que les poèmes épiques dont on peut tirer une lecture allégorique, comme ceux du Tasse et de Scudéry.⁶⁶⁴

Cette attention pour l'allégorie au détriment d'une définition matérielle descriptive explique en partie son approche tout à fait spécifique de l'emblème, proche de celle de Masen, dans laquelle la forme réside dans la signification figurée. L'hylémorphisme permet en outre à Ménestrier de proposer une classification très aboutie des emblèmes. Comme il l'explique à la suite de Masen, il faut distinguer le matériel et le formel, ce que représentent les images et ce qu'elles signifient :

Coral (1660b). Pour une description de la fête, voir l'article de Piperkov, 2019. Sur le contexte de cette publication, voir aussi Bérouton, 2010.

⁶⁶⁰ Voir Russell, 1985, chap. IV.

⁶⁶¹ Ménestrier, 1660, p. 30. Les meilleures machines sont celles qui relèvent du genre de l'emblématique : « Le sujet emblématique est le plus ingénieux, pource qu'il est de l'invention de l'ouvrier, qui est createur de sa matiere, à la façon des poètes ; et qu'il n'est pas une simple application d'une chose faite, comme sont les sujets que l'on tire de l'histoire et de la fable. Ce qui le rend ingénieux, c'est que l'inventeur donne un estre sensible à des choses qui n'en ont qu'un moral ; et qu'il fait voir les arts, les sciences, les vertus, les vices, etc. avec des symboles qui en expliquent la nature. » (« Advis pour la conduite des feux d'artifice », 1660b, p. 16.)

⁶⁶² Nouvelle allégorique d'Antoine Furetière publiée en 1658. Voir point 3.6.2.1.

⁶⁶³ Récit de voyage allégorique et satirique publié par le capucin Zacharie de Lisieux sous le pseudonyme de Louys Fontaines en 1660.

⁶⁶⁴ Ménestrier, 1662a, p. 45.

Car quand [Claude Mignault] distingue les emblèmes en historiques, en physiques ou naturels, en moraux, et en allégoriques, les deux premières espèces et la dernière sont tirées du matériel qui les distingue, et à les prendre dans le formel, ces trois espèces peuvent être comprises sous la troisième, puisque l'on peut faire des emblèmes tirés de l'Histoire, des choses naturelles ou des allégories qui serviront à régler les mœurs.⁶⁶⁵

Refusant à son tour la classification de Mignault, Ménestrier indique que les qualificatifs d'historique, de naturel et d'allégorique se rapportent à l'image, celui de moral à la signification.

Les implications de cette nouvelle typologie des emblèmes sont approfondies dans un chapitre consacré à la « division » des emblèmes selon leur matière (image) et selon leur forme (enseignement). Selon leur forme, les emblèmes peuvent être sacrés, moraux, politiques, doctrinaux, satiriques et héroïques⁶⁶⁶, voire amoureux⁶⁶⁷ ; selon leur matière, les emblèmes pourront être « naturels, artificiels, historiques, fabuleux, chimeriques, symboliques, et allégoriques » (chap. 6).⁶⁶⁸ Le souci classificatoire de Masen atteint chez Ménestrier son apogée. Il permet de penser l'emblème comme une création ingénieuse de l'esprit humain dont la virtuosité se démontre dans une libre combinatoire des signifiants et des signifiés.

On observe donc qu'après avoir suivi, dans ses cours dictés, la voie ouverte par les Italiens, Ménestrier s'est peu à peu libéré de ce modèle pour en présenter une approche personnelle. Celle-ci prend à la fois en compte les propositions de ses coreligionnaires, en particulier Jacob Masen. Il corrige cependant ce modèle pour y inclure les éléments textuels, même s'ils demeurent facultatifs. Ménestrier ajoute ainsi au couple hylémorphique les accidents, tout en conservant la terminologie *corps-âme* pour parler de l'image et de la signification morale.

La définition de Ménestrier est donc profondément synthétique. Il digère la tradition théorique pour finalement en résoudre les apories au moyen de la scolastique thomiste. La question de la recevabilité de la métaphore, qui paraît ici motivée par l'introduction récente de Ménestrier à la théologie jésuite, va rencontrer un intérêt croissant en France dans les années qui suivront la publication de ce premier traité. Si certaines métaphores utilisées par les théoriciens italiens ont pu froisser la sensibilité philosophique des

⁶⁶⁵ Ménestrier, 1662a, p. 86-87 et 1684, p. 331-332.

⁶⁶⁶ Ménestrier, 1662a, p. 33-34.

⁶⁶⁷ Ménestrier, 1662a, p. 85. Le chapitre neuf, consacré à « la signification des emblèmes », complète la typologie avec les emblèmes d'amour.

⁶⁶⁸ Ménestrier, 1662a, p. 30.

jésuites, elles vont également se heurter à la mise en place de l'esthétique classique. Les écrits des P. Le Moyne et Bouhours sur la devise permettront d'appréhender ce contexte spécifique. La dernière partie de ce chapitre cherchera à montrer comment l'*Art des emblèmes* de 1684 s'inscrit dans ce mouvement de définition des arts sous Louis XIV. Par rapport à son traité précédent, Ménestrier se positionne en faveur d'une plus grande sobriété dans le choix des motifs figurés. Celle-ci se reflète sur la forme du métadiscours qu'il porte sur l'emblème.

2.6. Une poétique en transition

2.6.1. Pierre Le Moyne : la conformation de la matière

Pour saisir les différences entre les deux *Arts des emblèmes*, il faut rappeler que Ménestrier quitte Lyon pour s'installer à Paris en 1670. Les discussions littéraires sont naturellement plus vives dans la capitale qu'en province, et plus directement et aisément accessibles. Ménestrier y fréquente de grands acteurs de la réflexion littéraire d'alors comme les P. Bouhours et Rapin, ou encore Nicolas Boileau. Durant les vingt-deux ans qui séparent les deux éditions de l'*Art des emblèmes*, ces auteurs participent à l'élaboration de la théorie littéraire que l'on qualifiera *a posteriori* de « classique ». Cette « doctrine »⁶⁶⁹, qui se veut fondée sur la raison et le respect de règles strictes, a des effets visibles sur les traités que les jésuites français consacrent à la devise dans les années 1660-1670. La question de la vraisemblance poétique, qui a notamment occupé les écrivains épiques dès les années 1630, et dont la discussion se prolonge jusque dans les années 1670 en se concentrant autour du merveilleux, montre également ses effets sur la réception des traités italiens. Le débat sur les conditions de la vraisemblance du récit rejaillit en effet sur la vraisemblance des représentations en général dont l'ambition est, *in fine*, de porter un discours vrai. Cette question touche ainsi non seulement les métaphores, mais aussi les devises, métaphores visuelles, ainsi que le métadiscours figuré porté sur elles.

Pour saisir les implications de la théorie littéraire contemporaine sur la réception de la théorie de la devise en France, il est intéressant de parcourir les œuvres de deux jésuites actifs à Paris entre 1660 et 1680 : Pierre Le Moyne (1602-1672) et Dominique Bouhours (1628-1702). Ils sont tous les deux représentatifs du partage de la vie des jésuites entre l'Église et le monde. Le P. Le Moyne a enseigné les humanités à Reims, la philosophie à Dijon, et fut prédicateur à Paris.⁶⁷⁰ Il était également poète, et fut l'ami du chancelier Séguier et du président de Lamoignon.⁶⁷¹ Le P. Bouhours fut quant à lui professeur d'humanités au collège de Clermont et de rhétorique à Tours. Il fut chargé de l'éducation des jeunes princes de Longueville, et ensuite de celle du marquis de Seignelay, fils aîné de Colbert.⁶⁷² Proche de Mademoiselle de Scudéry, il fréquentait les salons littéraires de son époque, dont l'académie du Premier Président de Lamoignon, « l'un des cercles les plus brillants de la

⁶⁶⁹ Ainsi qualifiée par le célèbre ouvrage de René Bray (1957, 1^{ère} éd. 1927).

⁶⁷⁰ Sommervogel, 1960, « Moyne, Pierre le », vol. 5, col. 1356-1357 et Chérot, 1887.

⁶⁷¹ Chérot, 1887, p. 338.

⁶⁷² Sommervogel, 1960, « Bouhours, Dominique », vol. 1, col. 1886.

République française des lettres à cette époque »⁶⁷³, aux réunions duquel Ménestrier participait également. Biographe et poète à ses heures, Bouhours est connu pour ses traités sur la langue et la littérature.

Par leurs œuvres théoriques sur les devises, Le Moyne et Bouhours répondent à l'inflation de la production d'*imprese* après 1660. Seulement deux traités en français sur les devises avaient été publiés en 1583 et 1620.⁶⁷⁴ Il faudra attendre l'avènement du règne de Louis XIV pour voir leur nombre augmenter sensiblement : cinq traités paraissent entre 1645 et 1686, les trois derniers étant l'œuvre de jésuites. Cet accroissement s'explique par la politique artistique royale, tributaire de l'Italie⁶⁷⁵ mais en même temps avide de donner à la littérature des fondements nationaux. Les années 1630 surtout témoignent d'un enthousiasme particulier pour le projet de former une littérature nationale, dont la fondation de l'Académie française en 1635 par Richelieu est le symbole fort.

Après la chute de Fouquet (1661), après la déclaration publique selon laquelle désormais Louis XIV gouverne seul, la devise devient une sorte de privilège royal. Elle n'est plus seulement un jeu d'esprit ornant les fêtes et les ballets de cour : elle devient un langage d'État, « autoportrait et autobiographie à facettes du roi ». ⁶⁷⁶ Colbert organise, en faveur de la célébration publique du chef de l'État absolu, ce qui s'apparente à une fabrique officielle de la devise héroïque. L'apogée de la production des devises se situe en France de 1660 à 1680. La devise concentre alors l'ensemble de la production emblématique.⁶⁷⁷ Les jésuites y participent par leurs créations visant à flatter les grands, orner les événements de la cour ou répandre des préceptes moraux. Mais en tant qu'art né au siècle précédent et théorisé par les Italiens, l'intégration de l'*impresa* dans les poétiques françaises constituait un défi de taille.

Outre leur ambition partagée de donner une définition française de la devise, Le Moyne et Bouhours ont également en commun d'avoir consacré

⁶⁷³ Fumaroli, 2001, p. 152.

⁶⁷⁴ Pierre Langlois de Bélestat, *Discours des hieroglyphes aegyptiens, emblesmes, devises et armoiries*, Paris, Abel l'Angelier, 1583 ; Adrien d'Amboise, *Discours ou traicté des devises ou est mise la raison et difference des emblemes, enigmes, sentences et autres*, Paris, Rolet Boutonné, 1620.

⁶⁷⁵ Dans son ouvrage devenu classique, René Bray a bien montré l'influence des textes italiens sur la « formation de la doctrine classique en France », en particulier Castelvetro, Piccolomini, Vida, Robortello, Paccius, Riccoboni et surtout Le Tasse. Sur la fortune du Tasse en France, voir Beall, 1942. Sur l'italianisme en France au XVII^e siècle, voir Mirandola, 1969.

⁶⁷⁶ Fumaroli, 1995, p. XXX.

⁶⁷⁷ Spica, 1996, p. 434-435.

des ouvrages à la réflexion sur la langue et la poésie. Le fait qu'ils aient traité de ces sujets est intéressant à évoquer dans la mesure où ils définissent explicitement l'*impresa* comme une métaphore. Pour le P. Le Moyne, la devise est « une expression metaphorique, par maniere de similitude tacite, composée de figures et de paroles, pour declarer quelque grand dessein, quelque belle passion ou quelque noble sentiment ». ⁶⁷⁸ Pour le P. Bouhours, la devise est « une métaphore de proportion, qui représente un objet par un autre avec lequel il a de la ressemblance ». ⁶⁷⁹ Bien qu'ils ne parlent de l'emblème qu'en passant, et soulignent classiquement sa plus grande liberté formelle par rapport à la devise, leurs écrits témoignent d'une attitude commune à l'égard de la métaphore et de ses défauts potentiels qui peut expliquer certains positionnements de Ménestrier.

Dans l'œuvre de Le Moyne, la métaphore apparaît étroitement liée à sa perception de la vraisemblance poétique : il s'agit dans les deux cas de déterminer ce qu'il convient de représenter, visuellement ou à l'écrit, pour transmettre un message et susciter l'agrément, au double sens du terme. C'est en parallèle de l'ambition d'écrire un poème épique que Le Moyne a entrepris de réfléchir à la vocation de la poésie et à ce qu'elle peut et doit représenter. Plus de dix ans avant la publication de son *Saint Louys* en 1653, Le Moyne avait publié un *Discours de la poésie* (1641), qui présente son approche de la vraisemblance poétique.

Rappelons brièvement la thèse aristotélicienne. Dans sa *Poétique* (9, 51b 27), au moment de définir les choses dont doit traiter le poète, Aristote distingue trois ordres de faits : le réel, le possible et le vraisemblable. Les faits passés ne forment pas l'objet de la poésie en tant que telle. C'est le possible qui est son objet ⁶⁸⁰, mais Aristote y ajoute une distinction : le vraisemblable est au-dessus du possible. Ce dernier repose en effet sur une base scientifique inaccessible au public. Le vraisemblable en revanche s'appuie sur l'opinion même de ce public.

En général, l'impossible doit être référé à la poésie, au mieux ou à l'opinion. Du point de vue de la poésie un impossible persuasif est préférable au non-persuasif, fût-il possible. ⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Le Moyne, 1666, p. 38.

⁶⁷⁹ Bouhours, 2003, p. 315.

⁶⁸⁰ Aristote, *Poétique*, 9, 51a 36 : « De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire ». Trad. Dupont-Roc et Lallot, 1980, p. 65.

⁶⁸¹ Aristote, *Poétique*, 25, 61b 9. Trad. Dupont-Roc et Lallot, 1980, p. 133.

Aristote place l'impossible persuasif au-dessus de la vérité historique et du possible non persuasif.⁶⁸² Cette opinion n'est pas partagée par Le Moyne. Il recommande la représentation du vrai et du possible. D'après le jésuite, le poète doit « mettre en œuvre les choses qui sont et celles qui peuvent estre ». ⁶⁸³ Le Moyne exclut *de facto* les « fables inutiles ou impudiques », les « grotesques », les « centaures » et les « chimères ». ⁶⁸⁴

Cette conception de la poésie se reflète dans les devises qu'il conçoit. Le Moyne publie en 1649 un recueil de *Devises heroiques et morales*. La première partie est consacrée à des personnages éminents, tandis que la seconde illustre des préceptes moraux. À de rares exceptions près⁶⁸⁵, toutes les devises sont fondées sur des êtres naturels ou artificiels, c'est-à-dire réels. Cette pratique sera traduite en préceptes dans un *Art des devises* que Le Moyne fait paraître en 1666. Il affirme alors préférer les métaphores retenues, modestes, demeurant au niveau de la simplicité du « naturel » et aussi proches que possible du « propre » (p. 167). L'image de la devise est inscrite dans un cadre étroit :

c'est la raison qui veut que le propre, le naturel et le vrai soient du costé de la figure, parce que c'est de la figure que la similitude se prend. C'est sur la figure qu'elle se fonde, et par conséquent, estant comme elle est le fondement et l'appui de la devise, il faut qu'elle ait de quoi soutenir et de quoi porter ce qui se fonde et s'appuie sur elle. Et qui ne sçait qu'il n'y a point de fond ferme et solide où le vrai n'est point. Le faux, qui n'a point de consistance, n'a garde de rien porter : il ne se peut soutenir luy-mesme ; il faut que le vrai luy ayde, qu'il luy preste dequoy demeurer debout, dequoy conserver ses apparences.⁶⁸⁶

Ce passage réduit drastiquement les nuances de la poétique aristotélicienne en effaçant le possible et le vraisemblable au profit d'une opposition binaire entre le faux et le vrai. Ces restrictions s'appuient sur le début de l'*Art poétique* d'Horace, qui avait condamné les tableaux chimériques, semblables à des rêves de malade.⁶⁸⁷ Le Moyne estime que l'image de la devise ne devra

⁶⁸² Bray, 1957, p. 193.

⁶⁸³ Le Moyne, 1996, p. 9.

⁶⁸⁴ Le Moyne, 1996, p. 15.

⁶⁸⁵ On trouve deux devises montrant un phénix et une devise montrant un basilic.

⁶⁸⁶ Le Moyne, 1666, p. 167-168.

⁶⁸⁷ Le Moyne, 1666, p. 86-87 : « J'exclus en second lieu les figures phantastiques qui n'ont point de patrons en la nature, point d'exemple en l'art imitateur de la nature, qui ne sont que les productions bizarres d'une imagination dereglée, pareilles à cette capricieuse peinture

montrer qu'un « corps reel ». L'*impresa* repose en effet sur un rapprochement entre l'image et la personne figurée. Or, « l'intervalle estant infiny, et la distance sans bornes, entre le vray et le faux, entre ce qui est et ce qui n'est pas, il n'y a point de proportion, point de convenance à chercher qui en puisse faire l'entre-deux et les approcher l'un de l'autre » (p. 101). La personne figurée par la devise étant réelle, l'image ne pourra pas révéler sa nature en se fondant sur le faux, c'est-à-dire en représentant ce qui n'existe pas.⁶⁸⁸

C'est une telle conception de l'image métaphorique, proche de celle d'un Bargagli ou d'un Ferro, qui soutient également sa relecture de la définition de Giovio. Nous chercherons à vérifier ici, à nouveau, comment le discours sur la métaphore influence le métadiscours théorique porté sur elle. L'héritage italien semble de plus en plus difficile à revendiquer pour les jésuites français. Certes, Le Moyne avait d'abord déclaré qu'il appelle « devise ebauchée et imparfaite celle qui n'est qu'une matiere sans forme, qu'un corps sans ame, qu'une figure sans parole » (p. 16-17) ; mais les mises à distance par rapport à Giovio ne manquent pas ensuite, lorsqu'il est question de déterminer « si la devise à une ame, *comme ils disent* » (p. 153) ou « s'il luy faut une ame, *comme parlent quelques-uns* » (p. 219). La métaphore de Giovio semble désormais embarrassante. C'est pourquoi Le Moyne abandonne la mention de l'âme, aux lourdes connotations et très éloignée de son sujet, en proposant une nouvelle acception du terme *corps* :

Toute représentation néanmoins ne demande pas des paroles comme la devise en demande, parce que la figure qu'elle expose à la vue, estant comme une matière vague et informe, capable de liens divers et contraires, d'applications différentes et quelquefois mesme opposées, il est nécessaire de luy ajouter des paroles qui resserrent cette capacité de signifier généralement et la déterminent à une signification particulière. De là vient peut estre qu'on a donné le nom de corps à la figure de la devise, parce qu'elle a une indifférence de signifier, comme dans la nature, les corps simples ont une indifférence d'estre, et dans l'art, une pièce de marbre que

d'Horace où l'on voit une teste d'homme sur une encoulure de cheval. Semblables figures ne peuvent entrer dans la devise, parce que toute devise reguliere se fait par voye de similitude, et il n'y a point de similitude du vray au faux, du naturel au phantastique, de ce qui est et se comprend, à ce qui ne peut estre ny se comprendre. »

⁶⁸⁸ Malgré ces déclarations, Le Moyne autorise néanmoins les images issues de la tradition, « si accoustumée à se faire croire » et dont l'autorité « est si absoluë, qu'on reçoit sur sa foy, dans les devises, des figures d'animaux et de plantes sous des tiltres et des qualitez qu'elles n'ont que de son credit » (1666, p. 102). Le Moyne autorise ainsi les dieux de la fable, ainsi que les animaux fantastiques comme le phénix ou la salamandre. Son usage de telles image reste prudent dans les faits.

le ciseau n'a point encore entamée a une indifférence de représentation et peut devenir sous le bon plaisir du sculpteur, ou un Hercule, ou un Narcisse, ou une nimphe, ou un satyre.⁶⁸⁹

Le Moyne exploite la polysémie du mot *corps* afin d'interpréter la métaphore de Giovio dans le sens d'une indétermination de la matière-image. Cette indétermination est analogue à celle des « *corps simples* », c'est-à-dire des quatre éléments, principe fondamental de la physique aristotélicienne⁶⁹⁰ et scolastique. On ne les trouve pas à l'état pur dans la nature. Ils forment par composition les corps mixtes et sont ce qui résulte de leur décomposition : l'eau, le feu, la terre et l'air.⁶⁹¹ Le Moyne rapproche également le terme « corps » du domaine des arts : il désigne le matériau brut qui deviendra bientôt personnage reconnaissable sous l'action du sculpteur.

Ce passage soutient de manière classique l'indétermination du sens de l'image symbolique seule, ainsi que la nécessité du *motto*.⁶⁹² Mais il a également pour effet de réintégrer la proposition de Giovio dans le cadre poétique « réaliste » que Le Moyne a lui-même défini. Les deux nouveaux référents du corps (les éléments et le matériau du sculpteur) ramènent

⁶⁸⁹ Le Moyne, 1666, p. 41.

⁶⁹⁰ Voir Aristote, *De la génération et de la corruption*, II, 8, 334b 30 : « Tous les corps mixtes, tous ceux qui sont dans le lieu du corps central, sont constitués de tous les corps simples ». Trad. Tricot, 1989, p. 132.

⁶⁹¹ Voir par exemple Marandé, 1642, p. 277 : le corps simple est « celui qui en sa nature n'admet aucune composition physique, mais seulement un assemblage de l'essence et de l'existence, du genre et de la différence. [...] Le Physicien qui se renferme dans les limites du corps naturel, fait deux ordres de corps simples. Dans le premier, il n'y place que les incorruptibles, comme les Cieux et les astres, composez de matiere et de forme. Au second, les corruptibles, comme les elemens, soit parce qu'ils ne sont pas composez, soit parce qu'ils ne reçoivent proprement en leur composition naturelle et primitive, que deux qualitez seulement ; soit parce qu'ils entrent en la composition de tous les corps sublunaires. »

⁶⁹² L'analogie avec les éléments avait déjà été proposée au début du XVII^e siècle. Ercole Tasso cite la position de Bartolomeo Arnigio, « philosophe et médecin de Brescia », selon qui la devise est un mélange (*mistura*) de figures et de paroles. Le citant à son tour, Giovanni Ferro propose de la *mistura* une interprétation philosophique : elle signifie que la composition ou combinaison des figures et des paroles doit être telle qu'est dans les mixtes l'union des éléments, c'est-à-dire que les parties sont si étroitement liées qu'elles ne peuvent être séparées l'une de l'autre sans interrompre la compréhension de l'auteur et le concept expliqué dans la devise (Ferro, 1623, I, p. 8 : « [...] crederei che l'havesse chiamata mistura proportionatamente per volere maggiormente significare che la compositione, ò concorso delle figure, e parole debbia esser tale, quale si vede essere ne'misti l'unione de gli elementi, cioè che tanta corrispondenza insieme habbiano dette parti, che non si possano disgiungere l'una dall'altra senza interrompere l'intendimento dell'autore, e il concetto spiegato nell'impresa »).

l'analogie traditionnelle entre la devise et l'être animé à des éléments plus concrets, tirés de la nature ou des arts plastiques. En proposant une interprétation explicite et physique du « corps » de la devise, en changeant la métaphore en comparaison grâce à l'usage de l'adverbe *comme*, en éliminant la référence à l'âme dont le pouvoir d'allusion s'éloignait trop des arts, Le Moyne se rapproche effectivement du propre et de la clarté qu'il a érigés en modèles.

L'évocation de la forme et de la matière est une constante dans l'œuvre de Le Moyne. Comme l'a montré Ralph Dekoninck, la référence, dans les écrits des jésuites, au travail d'une matière donnée relève d'une stratégie de défense de l'image post-tridentine, dans laquelle les ornements peuvent servir à élever les consciences les plus délicates. Ce rôle pédagogique des poètes et des peintres a été formulé de longue date par le P. Le Moyne. Dans son *Discours sur la poésie* (1641), il posait que les grands personnages ne veulent pas des leçons « si brutes ny si seches que celles qui se font à l'escole ; mais il ne les leur faut pas moins sçavantes ny moins solides, et ce que les philosophes enseignent cruëment et sous des expressions informes et sauvages, les poètes le doivent parer de belles feintes et de nobles images pour l'enseigner aux princes ».⁶⁹³ Le Moyne décrit l'action du poète comme une mise en ordre et un traitement d'une matière savante reçue, en quoi consiste la fable (le *muthos* d'Aristote). L'auteur épique rend ainsi les enseignements appréciables aux oreilles délicates de la cour.

Cette pédagogie agréable du poète, qui présente la philosophie sous les apparences d'un langage orné, peut également se faire par images. Le Moyne est également l'auteur de deux tomes de *Peintures morales* (1640-1643), livre-galerie inspiré par les *Tableaux* de Philostrate. Il ne s'agit cependant plus ici de donner à un enseignement difficile une forme agréable, mais de conformer les matières de l'Antiquité à la démonstration éthico-chrétienne :

L'importance aussi n'est pas d'ouvrir le sein de la Nature pour en tirer de nouveaux matériaux, mais de donner de belles formes et un nouveau lustre à ceux que l'on met en œuvre. [...] Il ne faut donc pas estre tant en peine de produire de nouveaux sujets que de donner des façons agreables et nouvelles aux anciens : c'est la figure et non pas l'étoffe qui fait la gloire des artisans.⁶⁹⁴

⁶⁹³ Le Moyne, 1996, p. 14.

⁶⁹⁴ Le Moyne, 1643, vol. 2, « Preface », n. p. Cité par Dekoninck, 2010a, p. 24.

L'exigence du vrai qui marquera l'invention des devises est ainsi absente des *Peintures morales*, parce qu'il ne s'agit pas ici d'exprimer ingénieusement un dessein individuel ou un enseignement philosophique, mais de renouveler l'interprétation de matériaux anciens pour « promouvoir une galanterie dévote ».⁶⁹⁵ Mais Le Moyne ne se contente pas ici de souligner l'importance d'une apparence agréable pour enseigner aux esprits raffinés. Dans la suite de la préface, il étend le processus de mise en forme de la matière à l'activité des pédagogues de la Compagnie, qui cherchent à « conformer »⁶⁹⁶ le lecteur-spectateur aux modèles exemplaires de la foi chrétienne :

J'ay considéré qu'il n'estoit pas du Sage qui travaille sur des matieres vivantes et actives, comme des autres artisans qui n'ont que des matieres mortes entre les mains. Le peintre et le sculpteur peuvent faire leurs tableaux et leurs statuës, sans connoistre exactement l'essence des couleurs, ny la nature des metaux et des marbres. Le Sage n'auroit pas assez d'une veuë superficielle de son sujet : il luy doit estre connu jusques au fonds ; il faut qu'il en sçache toutes les conditions et les proprietéz, afin qu'il le manie avec succez, et qu'il n'arrive point de méprise ny de confusion dans l'usage.⁶⁹⁷

Ce passage opère un glissement entre la configuration des œuvres et celle de leur spectateur. Comme l'a montré Ralph Dekoninck, cette comparaison de l'enseignement de la jeunesse à la peinture et à la statuaire est un lieu commun qui traverse la littérature de la Compagnie de Jésus.⁶⁹⁸ La pédagogie jésuite vise en effet à conformer les âmes au modèle donné par le Christ, à la manière dont l'artisan façonne la matière en fonction de ce qu'il veut représenter.⁶⁹⁹ Dans ce contexte où il s'agit d'ordonner les références anciennes à la « modernité dévote »⁷⁰⁰, ou à l'inverse de plier à l'esthétique mondaine des enseignements ardu en vue de convertir un public délicat, l'analogie de Giovio et son pendant hylémorphique prennent un nouveau sens. La nouvelle interprétation que Le Moyne propose de la métaphore d'origine italienne n'a pas seulement pour effet de faire rentrer la métaphore dans un cadre plus acceptable pour le classicisme ; elle est également propice à souligner le double office du jésuite-poète, dont le travail de « réforme » de la matière

⁶⁹⁵ Spica, 2012, p. 10.

⁶⁹⁶ Voir l'article de Dekoninck, 2010a, p. 26.

⁶⁹⁷ Le Moyne, 1643, vol. 2, « Préface », n. p. Cité par Dekoninck, 2010a, p. 26.

⁶⁹⁸ Voir Dekoninck, 2005b.

⁶⁹⁹ Dekoninck, 2010a, p. 29.

⁷⁰⁰ Spica, 2012, p. 17.

qu'il prend pour objet de son art préfigure les effets qu'il entend avoir sur les âmes chrétiennes.

2.6.2. Le P. Bouhours : le bon sens de la scolastique

2.6.2.1. *La proportion contre Platon*

Le P. Bouhours revoit à son tour la définition figurée de Giovio en promouvant la nécessité d'un fondement solide et vrai de la métaphore. Il témoigne en outre du fait que cette vérité s'incarne, pour lui, dans une vision du monde d'inspiration thomiste. Bouhours propose une nouvelle explication de la « proportion » de l'âme et du corps dans son sixième et dernier *Entretien d'Ariste et d'Eugène* (1671). Cette série de dialogues vise à défendre la supériorité d'une littérature nationale fondée sur l'éclat et la solidité, bien loin des excès du style pointu propre aux nations italienne et espagnole. Pour définir son idéal, le « bel esprit », Bouhours propose l'image du diamant qu'il oppose aux « faux brillants » et aux « imaginations vaines et chimériques »⁷⁰¹ :

[le bel esprit] est un corps solide qui brille ; c'est un brillant qui a de la consistance et du corps. Voilà le symbole du bel esprit : c'est, à le bien définir, le bon sens qui brille.⁷⁰²

Dans un contexte de promotion nationale, la langue française constitue évidemment la meilleure incarnation de ce style brillant et élégant. Le deuxième entretien est ainsi consacré à poser sa supériorité sur la langue espagnole et italienne. Le français, noble et majestueux, simple et naïf, « n'a rien de la gravité orgueilleuse de l'une » ni « de la puérilité et des badineries de l'autre ».⁷⁰³

L'entretien consacré aux devises s'inscrit dans ce projet général de définition d'une esthétique littéraire réglée et nationale. Bouhours promeut la thèse d'une origine française des devises, en situant leur premier usage durant l'expédition de Charles VIII (1470-1498) en Italie. Invention nationale, la devise passe aussi par le filtre qui amène à reconsidérer l'étendue des motifs figurés de la métaphore dont elle est l'incarnation visuelle. Bouhours met délibérément l'accent, à plusieurs reprises, sur les passages où Aristote, dans sa *Rhétorique*, et Cicéron, dans le *De oratore*, avertissent contre les

⁷⁰¹ Bouhours, 2003, p. 237 et 239.

⁷⁰² Bouhours, 2003, p. 239.

⁷⁰³ Bouhours, 2003, p. 109.

métaphores trop obscures.⁷⁰⁴ Les métaphores doivent selon le jésuite avoir un fondement rigoureux, indépendant des libres effets de l'imagination. Les deux protagonistes de l'*Entretien* rappellent également que la métaphore doit montrer la réalité objective et bannir tout recours à la fantaisie⁷⁰⁵ :

[...] la devise étant essentiellement une métaphore et un symbole naturel, elle doit être fondée sur quelque chose de réel et de certain, et non pas sur le hasard ou sur l'imagination ; joint que s'il était permis de faire de ces unions bizarres et chimériques, la devise deviendrait trop aisée et trop commune. J'entends par ces unions bizarres et chimeriques celles que chacun peut faire selon son caprice, et non pas celles qui sont établies dans les fables, et autorisées par l'usage [...].⁷⁰⁶

L'influence d'Horace est palpable dans cet extrait, comme elle l'était chez Le Moyne : Bouhours bannit le recours à des êtres produits par l'imagination. Il ne faut pas représenter ensemble des êtres « qui ne se rencontrent point d'ordinaire et qui n'ont nulle liaison ». ⁷⁰⁷ La devise attribuée à Godefroy de Bouillon, représentant trois alérions percés d'une même flèche (fig. 16), n'est selon cette règle pas régulière. Bouhours cherche moins ici à promouvoir la fonction didactique de la devise qu'à préserver la difficulté de son invention, qui distingue les esprits ingénieux des autres. Si les images des devises pouvaient être inventées à plaisir, leur création en deviendrait trop aisée.

Selon Bouhours, il ne faut donc pas s'éloigner, lorsqu'on produit des devises, de ce que l'on estime vrai, ce qui a pour conséquence d'exclure les chimères. Certains éléments des fables sont cependant épargnés, comme le serpent enroulé autour du caducée de Mercure, le griffon ou le centaure : « quoi qu'elles ne soient pas naturelles, elles passent en quelque façon pour naturelles dans l'esprit des doctes ». ⁷⁰⁸ C'est moins l'opinion que l'usage et l'érudition qui apparaissent ici comme les critères déterminant les images autorisées, puisque la devise apparaît avant tout comme un signe de distinction.

⁷⁰⁴ Bouhours, 2003, p. 332, 371 et 418. Voir Aristote, *Rhétorique*, lib. III, cap. II, 12 et cap. III, 4 et Cicéron, *De oratore*, III, 167.

⁷⁰⁵ Cernogora, 2004, p. 270.

⁷⁰⁶ Bouhours, 2003, p. 322-323.

⁷⁰⁷ Bouhours, 2003, p. 321.

⁷⁰⁸ Bouhours, 2003, p. 323.



Figure 16. Silvester Petrasancta, « Dederitne viam casuve Deusve », *Symbola heroica*, Amsterdam, Johannes Janssonius van Waesberge et Hendrik Wetstein, 1682, p. 211 (Getty Research Institute).

Cette poétique de la devise, très éloignée de celle d'un Aresi qui avait encouragé les productions les plus audacieuses et inventives, influence la réception de la définition de Giovio. Dans un premier temps, Bouhours la conserve apparemment dans son état initial :

On a donné à la figure le nom de *corps* et aux paroles le nom d'*ame*, parce que comme le corps et l'ame joints ensemble font un composé naturel, certaines figures et certaines paroles étant unies font une devise.⁷⁰⁹

Le jésuite complexifie cependant la référence au composé vivant. Il réaffirme la nécessité de la proportion posée par Giovio entre l'âme et le corps en s'appuyant sur l'autorité implicite de Thomas d'Aquin :

Le mot doit être proportionné à la figure : car l'un et l'autre devant faire un composé semblable en quelque façon à celui que la matière et la forme font ensemble, il est nécessaire qu'il y ait de la proportion entre l'un et l'autre, à peu près comme il y en a entre la matière et la forme. Cette proportion demande que le mot convienne au corps dont il est l'âme ; et qu'il lui convienne de sorte qu'il ne puisse convenir à une autre figure, non plus que l'âme de l'homme ne peut convenir au corps du lion.⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Bouhours, 2003, p. 319.

⁷¹⁰ Bouhours, 2003, p. 337.

La proportion entre l'image et le texte est ici renvoyée à la convenance nécessaire entre l'âme et le corps, et qui prévient l'installation d'une âme humaine dans un corps animal.

Les Italiens avaient déjà anticipé, dans une certaine mesure, la formulation d'une telle interprétation. Palazzi, dès 1575, avait exprimé que la convenance du *motto* et de l'image s'apparentait à celle de l'âme et du corps, dans la mesure où un corps humain, s'il était doté de l'âme d'un cheval, ne serait pas homme, mais « monstre » (*mostro*).⁷¹¹ Tel est selon lui le cas de la devise montrant un saule s'envolant à vive allure, avec pour *motto* « Citius volat » (*Il vole plus vite*)⁷¹² : elle repose sur un postulat impossible.

Le Tasse, que Bouhours admirait pour sa poésie⁷¹³, avait repris l'interprétation de Palazzi, en mentionnant l'autorité d'Aristote. Dans son dialogue *Il Conte*, Le Tasse formule l'hypothèse suivante :

[...] A-t-il (Giovio) peut-être voulu dire ce qu'Aristote a dit contre Pythagore, à savoir que l'âme raisonnable n'est pas différente de celle des brutes par les organes seulement, puisque le corps d'un éléphant ou d'un lion ne peut en aucune façon être attribué à l'âme de l'homme ?⁷¹⁴

D'après ce passage, il y aurait une différence de nature entre l'âme humaine et l'âme animale qui empêcherait la première de s'incarner dans un corps animal, de même qu'on ne pourra pas attribuer un certain *motto* à n'importe quelle image. Bouhours a sélectionné ce qui, chez les Italiens, pouvait s'apparenter aux germes du classicisme, à savoir le rejet des métaphores associant des choses incompatibles et formant, dès lors, des chimères. Ces associations monstrueuses menacent tant le choix d'une représentation figurée qui ne conviendrait pas au porteur de la devise, que l'alliance de cette image et d'un *motto* inapproprié.

⁷¹¹ Palazzi, 1575, p. 190-191 : « Voi sapete dunque che il motto debbe haver convenevolezza con le figure, come (se ben mi ricordo) ui accennai nel fine del mio terzo ragionamento, e che le parole non debbono esser contrarie, ò poco accomodate à quelle, il che è di somma necessità, e di grandissima sostanza nell'impresa: percioche si come, quando un corpo humano havesse un'anima d'un cavallo, non sarebbe huomo ; anzi un mostro, et una bestia ; così l'impresa è cosa stranissima ; quando non hà l'anima conveniente al corpo. »

⁷¹² Cette devise signifie qu'un esprit peut rapidement s'adonner à des sujets plus élevés.

⁷¹³ Bouhours, malgré quelques « petites taches » maculant son « génie », l'estime au-dessus de Marino et de l'Arioste (2003, p. 244).

⁷¹⁴ T. Tasso, 1594, p. 442 : « [...] Volle forse significare quel che disse Aristotele contra Pittagora, che l'anima ragionevole non è differente da quella de'bruti per gli organi solamente: laonde al corpo d'un elefante, o d'un leone, non può in modo alcuno attribuirsi l'anima de l'uomo ? »

À l'instar du Tasse, Bouhours appuie son interprétation de Giovio sur la tradition aristotélicienne, qu'il enrichit de références scolastiques. Les textes du Tasse et de Bouhours pointent en effet du doigt une opposition ancienne à la thèse de la métempsychose. Le platonisme postule un dualisme strict entre l'âme et le corps, à l'origine de la possibilité, pour toute âme, de migrer dans n'importe quel corps en fonction de la vie qu'elle aura précédemment menée.⁷¹⁵ Thomas d'Aquin insiste en revanche sur le fait qu'une âme humaine ne pourra informer qu'un corps humain précisément adapté à elle. C'est ce que montre ce passage de la *Somme contre les gentils*, où Thomas commente lui-même un passage du *De anima* d'Aristote :

Aristote, au I^{er} livre du *De anima*⁷¹⁶, reproche aux anciens, dans leurs dissertations sur l'âme, de n'avoir pas fait mention du suppôt approprié, comme *s'il était indifférent, selon les fables pythagoriciennes, que n'importe quelle âme revêtît n'importe quel corps*. Il n'est pas possible que l'âme d'un chien entre dans le corps d'un loup, ni l'âme d'un homme dans un corps qui ne serait pas humain. Mais la *proportion* de l'âme humaine au corps humain est aussi la *proportion* de l'âme de cet homme au corps de cet homme. Il n'est donc pas possible que l'âme d'un homme déterminé entre dans un autre corps que dans celui de ce même individu.⁷¹⁷

L'exemple précis du « corps du lion », donné par Tasso et Bouhours, mais absent chez Aristote, peut être trouvé dans un passage du livre IV du commentaire aux *Sentences* traitant de la résurrection. Thomas d'Aquin y commente l'opinion des partisans de la réincarnation, selon laquelle une âme

⁷¹⁵ Platon a défendu la thèse de la métempsychose dans plusieurs de ses dialogues : le *Ménon* (81a), le *Phédon* (81b-82d) ; *La République* (10, 615a et ss.) ; le *Phèdre* (248d-249a) ; le *Gorgias* (525c) et le *Timée* (90e-92c). Pythagore est une source probable de cette doctrine. Diogène Laërce rapporte l'anecdote suivante : « alors qu'un jour il [Pythagore] passait près d'un jeune chien qu'on battait, il fut, raconte-t-on, pris de pitié et prononça ces mots : « Arrêtez ces coups de bâton, car c'est l'âme d'un être qui m'est cher. Je la reconnais en l'entendant aboyer ». (*Vies et doctrines des philosophes illustres*, lib. VIII, 36. Trad. Goulet-Cazé et al., 1999, p. 969). À propos de la doctrine de la métempsychose chez Platon, voir Long, 1948 ; Campbell, 2022.

⁷¹⁶ Aristote, *De l'âme*, I, 407b 20-23.

⁷¹⁷ Thomas d'Aquin, *Summa contra gentiles*, II, 73 (éd. Leon., t. XIII, 1918, p. 459) : « Aristoteles, in I *de Anima*, reprehendit antiquos de hoc quod, dicentes de anima, nihil de proprio susceptibili dicebant : *quasi esset contingens, secundum Pythagoricas fabulas, quamlibet animam quodlibet corpus indui*. Non est igitur possibile quod anima canis ingrediatur corpus lupi, vel anima hominis aliud corpus quam hominis. Sed quae est *proportio* animae hominis ad corpus hominis, eadem est *proportio* animae huius hominis ad corpus huius hominis. Non est igitur possibile animam huius hominis ingredi aliud corpus quam istius hominis ». Trad. Bernier et al., 1993, p. 306. Je souligne.

qui aurait mené une vie dissolue passerait, après la mort, du corps de l'homme au corps d'un autre animal dont elle aurait imité le comportement durant sa vie : « ainsi, dans le corps d'un chien en raison de la luxure, dans le corps d'un lion en raison du vol et de la violence, et ainsi pour les autres ». ⁷¹⁸ Cette thèse est évidemment réfutée par le Docteur Angélique à l'aide du passage du *De anima* qui vient d'être mentionné. La métempsychose est toujours discutée par les scolastiques du XVII^e siècle, notamment pour déterminer si les loups-garous peuvent exister. ⁷¹⁹ Bouhours tire toutes les conséquences de la métaphore de Giovio, telles qu'impliquées par une compréhension thomiste des termes, pour exclure toute devise fantaisiste et imposer au genre des règles plus strictes de cohérence interne. Le *motto* devra parfaitement convenir à la chose représentée par l'image, comme le corps doit être adapté à l'âme qu'il reçoit.

2.6.2.2. Une vérité scolastique ?

La philosophie de Thomas d'Aquin constitue donc l'une des références possibles de ce fondement réel que doit avoir, selon Bouhours, toute métaphore, que celle-ci soit visuelle, dans la devise, ou discursive, dans les traités. La référence à la philosophie permet de relire la tradition italienne selon le goût français, en proposant une interprétation de Giovio qui se veut à la fois fidèle, éclairante et conforme à la philosophie naturelle, ou du moins à une certaine idée de celle-ci. L'hypothèse d'un fonds scolastique des métaphores se voit paradoxalement confirmée par les critiques qui ont pu être adressées à l'art du jésuite. Jean Barbier d'Aucour (1641-1694) reproche en effet à Bouhours de prôner une vraisemblance étroite tout en faisant reposer l'explication d'au moins deux devises de l'*Entretien* sur la philosophie naturelle scolastique. Barbier d'Aucour rattache pour sa part la vérité aux progrès des sciences. Ses critiques portent plus précisément sur le fait que ces devises renvoient respectivement à l'approche géocentrique du monde et à l'explication scolastique de l'odorat.

La première des devises de Bouhours à être sujette à la controverse montre, selon la description qu'en donne le jésuite, un soleil dans sa course, avec ce vers du Tasse « Rapido sì, ma rapido con legge » (Prompt à la vérité, mais prompt avec mesure). Elle qualifie un esprit à la fois vif, juste et régulier. ⁷²⁰ On sait que la physique aristotélicienne, et à sa suite la scolastique, était fondée sur un modèle géocentrique, selon lequel le soleil opère sa

⁷¹⁸ Thomas d'Aquin, *Commentaire des sentences de Pierre Lombard*, IV, d. 44, q. 1, a. 1, qc. 1. Trad. Ménard, 2007-2008 (en ligne).

⁷¹⁹ À ce sujet, voir Duplex, 1620b, I, p. 236-237.

⁷²⁰ Bouhours, 2003, p. 444.

révolution autour de la terre, considérée comme le centre de l'univers. Dès le milieu du XVI^e siècle cependant, Nicolas Copernic (1473-1543) a proposé un modèle héliocentrique incluant la Terre et toutes les planètes connues à l'époque. Ce modèle sera par la suite affiné par Galilée et Johannes Kepler. En réaction, dès février 1616, le Saint-Office condamne les deux aspects principaux du copernicanisme. D'une part, l'idée que le soleil repose au centre de l'univers se voit rejetée comme stupide, absurde et formellement hérétique, parce qu'elle contredit un certain nombre de passages de l'Écriture Sainte, à la fois dans leur sens littéral mais aussi dans l'interprétation qu'en avaient fourni les Pères de l'Église et les théologiens reconnus. D'autre part, la thèse que la terre n'est pas immobile au centre de l'univers a été condamnée du point de vue de la philosophie et, d'un point de vue théologique, elle était considérée comme au moins une erreur de foi (« ad minus esse in Fide erroneam »).⁷²¹ Le point culminant du débat fut évidemment le procès de Galilée et sa condamnation en juin 1633.

La réception de l'anodine devise du P. Bouhours montre que la lutte entre les deux systèmes du monde s'est maintenue jusque très avant dans le XVII^e siècle. Jean Barbier d'Aucour, avocat au parlement de Paris et ardent janséniste, saisit en effet cette opportunité de s'attaquer à ses anciens maîtres jésuites. Il rédige à cet effet les *Sentimens de Cléanthe sur les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, publiés en 1672. Il y qualifie les *Entretiens* de Bouhours d'œuvre superflue, personne n'ayant selon lui besoin d'un énième compendium de six cents devises. Le traité ne présenterait en outre aucune originalité théorique, car Bouhours ne ferait que répéter les opinions de cinquante autres auteurs :

Tout son livre n'est qu'un pillage de pensées et de phrases dérobées, et il n'a peut-être pas de bon droit vingt pages dans son livre qui en a plus de quatre cent cinquante. Tout l'entretien des devises est volé.⁷²²

Ce court extrait montre que la discussion des auteurs antérieurs, principe qui avait fondé le corpus italien et présentait une certaine continuité avec la méthode scolastique, cède la place à la revendication d'une originalité personnelle pour justifier la publication. Mais outre ces reproches quant au projet du livre en général, Barbier d'Aucour formule également des remarques plus ponctuelles sur, notamment, la contradiction entre une

⁷²¹ Voir Remmert, 2005, p. 291-292.

⁷²² Barbier d'Aucour, 1672, p. 243.

poétique « classique » de la métaphore fondée sur la clarté et la vérité, et l'usage d'un cadre de pensée scolastique qu'il juge obsolète.

À propos de la devise de Bouhours précédemment citée, Barbier d'Aucour estime que le géocentrisme ne peut pas fournir de comparaison valable, renvoyant ainsi le jésuite face aux contradictions de la poétique qu'il défend :

On ne croit pas qu'un soleil soit une juste figure pour représenter un mouvement rapide car, sans parler de l'opinion de plusieurs grands mathématiciens qui disent que le soleil demeure toujours dans une même place et que c'est la terre qui tourne, ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne le voit point avancer [...] et l'on sait assez que les devises étant des comparaisons, elles doivent être tirées des choses les plus apparentes et les plus sensibles.⁷²³

Les critères de la science expérimentale, fondée sur l'observation, et les exigences poétiques de la métaphore claire fusionnent dans ce passage pour mieux discréditer le jésuite. La référence au géocentrisme contredit à la fois les avancées scientifiques, l'expérience et la simplicité de la métaphore qui ne doit pas être trop obscure à déchiffrer.

Un deuxième exemple de devise, encore plus représentatif de la contradiction croissante entre la scolastique et les nouveaux critères de la littérature, est celui d'une *impresa* créée pour le décès du Duc de Longueville. Elle a pour thème le parfum, fréquent dans l'emblématique et déjà employé par Le Moyne dans son propre recueil (fig. 17).

⁷²³ Barbier d'Aucour, 1672, p. 158.



Figure 17. Pierre Le Moyne, « *Laudatur et ardet* », *Devises heroïques et morales*, Paris, Augustin Courbé, 1649. p. 69 (Gallica).

La devise décrite par Bouhours représente de la fumée s'échappant d'une cassolette, avec ces mots : « *Lo spirto ad ciel, l'odor in terra* » (L'esprit est dans le ciel, l'odeur est dans la terre). Le jésuite l'accompagnait de ces vers :

J'expire consumé d'une mortelle ardeur :
 Mais mon sort n'a rien de funeste ;
 Mon esprit monte au ciel, et de moi-même il reste
 Sur la terre une douce odeur.⁷²⁴

Le parfum et la vertu ont été associés de longue date dans le monde chrétien, en particulier par le biais de « l'odeur de sainteté » que l'on prête aux corps de certains saints, avant et après leur mort. La combustion du parfum sert ici à évoquer métaphoriquement la montée de l'âme vertueuse au ciel et le souvenir exemplaire qu'elle laisse parmi les vivants. Bouhours précise en commentaire que le parfum est composé de deux éléments, à savoir « l'esprit » et « l'odeur ». L'esprit est la partie la plus subtile du parfum, qui s'élève lorsqu'il brûle, tandis que l'odeur est ce qui demeure même après que le parfum se soit dissipé :

L'un est une substance et l'autre n'est qu'une qualité, selon le sentiment d'Aristote. Il est vrai que les poètes appellent quelquefois l'odeur, l'esprit et

⁷²⁴ Bouhours, 2003, p. 433.

l'âme des fleurs, mais ils ne parlent pas exactement, ni dans les principes de la philosophie.⁷²⁵

Cette distinction entre esprit et odeur, respectivement substance et qualité, s'avère très proche de la *fumea substantia* et de la *qualitas odoratu sensibilis* décrites par certains philosophes contemporains.⁷²⁶ Selon Bouhours, l'esprit du parfum est une substance qui monte vers les cieux, comme l'âme du défunt, tandis que l'odeur du parfum, qui est une qualité, subsiste sur terre à l'instar du souvenir du grand homme.

Barbier d'Aucour critique fortement ce choix d'analogie, d'un point de vue poétique mais aussi philosophique. La métaphore ne répond selon lui ni au critère de clarté, ni à celui de vérité posés plus tôt par le jésuite :

[...] dans le parfum l'odeur et l'esprit que l'auteur non seulement distingue, mais separe, ne sont à proprement parler qu'une mesme chose, aussi bien dans le langage des philosophes que des poëtes, quoy qu'en veule dire nostre auteur. [...] quelque distinction que l'auteur fasse, il est certain que dans le parfum, soit durant, soit apres la dissipation, l'odeur n'est autre chose que cette plus subtile partie qu'il appelle esprit, laquelle se respand dans l'air, entre dans l'organe de l'odorat et se fait sentir. L'auteur a beau dire que *l'un est une substance, et l'autre une qualité, selon Aristote*, on ne disputera point sur cela ; mais au moins selon Aristote, une qualité ne subsiste point naturellement estant separée de sa substance ; ainsi tant qu'il y aura de cette qualité, c'est à dire de l'odeur du parfum, elle sera jointe à cette substance, c'est à dire à l'esprit du parfum. De sorte que mesme selon la philosophie de l'auteur, l'odeur ne subsistera pas un moment sans l'esprit ; et par consequent deux choses unies de cette manière, ne sont nullement propres pour représenter la separation naturelle et effective du corps et de l'ame. Mais apres tout, ce ne seroit pas assez pour une juste devise, qu'il y eust dans

⁷²⁵ Bouhours, 2003, p. 434.

⁷²⁶ Ce bref exposé rappelle les termes en lesquels la scolastique tardive avait tenté d'expliquer le fonctionnement de l'odorat. Le sujet est débattu chez les jésuites de Coimbra, 2002, cap. IX, q. 1 pour savoir si le parfum (*odor*) (au sens de ce que l'on sent) est une substance faite de fumée (*substantia fumea*) ou une qualité sensible à l'odorat (*qualitas odoratu sensibilis*). La conclusion des jésuites est que l'odeur est une qualité, mais pas une substance (*e rebus odoriferis saepe emitti fumeam substantiam, sed negandum eam substantiam esse odorem*), au contraire de la fumée / exhalaison fumeuse. Même son de cloche chez Marandé : « Quelques-uns se sont persuadez mal à propos, que l'odeur estoit une vapeur ou une exhalaison substantielle [...]. [...] Elle n'est point aussi une exhalaison fumeuse et substantielle [...]. Donc puisque l'odeur n'est pas une substance, il reste que ce soit une qualité patible, produite par la chaleur d'un corps agreablement temperé de sec et d'humide [...]. » Marandé ajoute qu'elle est un accident. « Le corps mixte est proprement le sujet et le fondement de l'odeur » (1642, p. 452 et ss.).

son sujet une vérité connue des seuls philosophes ; il faut encore qu'elle soit connue du peuple, et il n'est rien de plus contraire à la devise que cette obscurité, qui n'est pénétrable qu'aux lumières d'une philosophie scolastique.⁷²⁷

Barbier d'Aucour critique dans ce passage les arguties scolastiques qui visent à distinguer des choses qui ne doivent pas l'être, comme l'odeur et l'esprit du parfum.⁷²⁸ En cherchant la précision, Bouhours se contredirait lui-même. En bonne scolastique, il est impossible qu'une qualité comme l'odeur subsiste sans son fondement substantiel, à savoir l'esprit du parfum qui s'élève. Selon les scolastiques en effet, une qualité, qui est aussi un accident, ne peut subsister ni être appréhendée dans la réalité sans la substance qui la supporte : tel est le cas par exemple des couleurs (comme *blanc*). Outre le fondement vrai, qui serait donc doublement absent, l'exigence de clarté de la métaphore est, selon Barbier d'Aucour, également mise à mal dans cette devise. Seuls les philosophes scolastiques seraient capables de saisir le sens de cette *impresa*. D'après le janséniste, il y a donc contradiction essentielle entre l'approche de la métaphore prônée par Bouhours et son usage de la philosophie scolastique.

Ce détour par les œuvres des P. Le Moyne et Bouhours permet donc de mieux comprendre les mouvements de fond qui touchent la théorie littéraire dans les années 1660-1670 : si les deux jésuites défendent une vraisemblance restreinte tant pour la poésie que pour les métaphores discursives et visuelles, ils sont également confrontés à un débat sur la nature de ce qu'il faut alors considérer comme clair et philosophiquement admis. Bien qu'ils restent attachés à la philosophie scolastique, en particulier celle d'inspiration thomiste, Jean Barbier d'Aucour promeut au contraire une poétique fondée sur les progrès des sciences. Cette confrontation est intéressante pour saisir les raisons de certaines modifications que Ménestrier effectue dans son nouvel *Art des emblèmes*, qui sera l'objet de la dernière section de ce chapitre. Nous l'avons vu, la théorie du premier *Art des emblèmes* était formulée à l'aide de la métaphore de l'âme et du corps, ainsi qu'à l'aide des concepts scolastiques de la *forme* et de la *matière*, de l'*essence* et des *accidents*. Elle s'inscrivait en outre dans le cadre d'un enseignement visant à former les potentiels futurs organisateurs d'événements publics. Le nouveau traité, publié en 1684 à Paris chez Robert de la Caille, s'inscrit dans

⁷²⁷ Barbier d'Aucour, 1672, p. 156-157.

⁷²⁸ On notera qu'il fait aussi preuve de mauvaise foi : il critique l'application de la substance et de l'accident à l'âme et au corps, mais Bouhours parle bien de la mémoire des hauts faits et de l'âme, sans traiter du corps.

une ambition plus vaste qui motivait également les traités de Bouhours et de Le Moyne, à savoir le projet, assumé notamment par les institutions d'état que sont les académies, de formuler une théorie des arts proprement française. C'est notamment pour s'inclure dans cette grande entreprise de légitimation des arts, mais aussi pour défendre sa pratique d'une culture symbolique en déclin à l'âge de la rationalisation, que Ménestrier publie en cette fin de XVII^e siècle une version modifiée et augmentée de son *Art des emblèmes*.

2.7. L'hylémorphisme comme outil de légitimation : le second *Art des emblèmes*

2.7.1. La disposition des figures

La republication du traité de 1662 découle d'un profond changement de perspective. Dès les années 1670, on l'a vu, Ménestrier commence à publier à Paris, chez Estienne Michallet. Son déménagement est le point final d'un long voyage débuté en 1669. Ménestrier indique dans son *Factum justificatif* avoir passé un an en Italie « pour en voir les curiosités ». Précédé par sa réputation dans l'art des devises, inscriptions, médailles et armoiries, il fut appelé à Turin, Milan, Parme, Padoue, Venise, Rome et Bologne pour en composer, « soit pour des académies, soit pour des princes, soit pour des villes, soit pour des particuliers ».⁷²⁹ Il s'est ensuite rendu en Allemagne pour décorer le château de Nymphenbourg et le cabinet de la princesse Adelaïde de Savoie, avant de définitivement s'établir à Paris.

Ce déménagement vers la capitale est à situer dans le cadre de la stratégie d'extension de la Compagnie et des fonctions qu'elle attribue en conséquence à ses membres. Comme l'indique Marc Fumaroli, dès 1595, la Compagnie avait compté, pour asseoir son autorité en France, sur une éloquence en langue vulgaire comme celle des P. Louis Richeome, Pierre Coton et Jean Gontery. Cette rhétorique suffisait pour convaincre le Roi et les gens de la Cour, mais pas le public de Robe, c'est-à-dire l'humanisme gallican ; la nécessité est donc rapidement apparue pour les jésuites de se montrer non seulement éloquents mais aussi savants. Les deux élites françaises exigeaient deux tactiques, en fonction desquelles les jésuites se sont spécialisés et réparti les tâches. D'un côté, le collège de Clermont se dote de jésuites érudits dès sa réouverture en 1618, au lieu des théologiens comme cela avait été le cas en 1563. De l'autre, la Maison Professe de la rue Saint-Antoine, dans le quartier qui est la résidence à la mode de l'aristocratie de Cour, regroupe les profès spécialisés dans la prédication, la direction de conscience, l'animation des Congrégations de piété et la rédaction d'ouvrages en langue vulgaire à l'usage des gens du monde.⁷³⁰ Elle accueille les jésuites libérés des tâches pédagogiques, qui traitent avec les organes de gouvernement et l'aristocratie de Cour. Ses orateurs les plus brillants prêchent en langue française dans la chaire de l'église Saint-Paul-Saint-Louis, mais

⁷²⁹ Ménestrier, 1694a, p. 8.

⁷³⁰ Fumaroli, 1994, p. 248-250.

assistent aussi les curés de paroisse ou de province pour donner de l'éclat à certaines fêtes.

Ménestrier explique dans le premier tome de sa *Philosophie des images*⁷³¹ que le P. de Bussièrès, qui lui avait donné la première teinture des belles lettres, entretenait une amitié avec Jean Chapelain et Marin Cureau de La Chambre. Ceux-ci avaient encouragé le chancelier Séguier à l'appeler à Paris, invitation que le Père refusa, préférant sa retraite de poète, manquant « l'occasion de paroistre sur ce grand théâtre où il auroit soutenu dignement sa reputation ». ⁷³² Ménestrier n'eut pas autant de scrupules que son maître. Très tôt remarqué pour ses talents de rhéteur et d'organisateur de célébrations publiques, au service des jésuites mais aussi pour les villes et les cours, il semblait naturel qu'il rejoigne à la maison professe de Paris l'ancien recteur du collège de la Trinité Pierre Labbé, devenu entretemps confesseur du Roi. Ainsi rapproché du centre du pouvoir, Ménestrier a continué à produire des représentations symboliques pour les décors éphémères et les fêtes royales⁷³³, et c'est ce nouvel horizon parisien qui doit être considéré pour appréhender les enjeux qui sous-tendent la republication de l'*Art des emblèmes*.

Les principes énoncés par Bouhours et Le Moyne à propos de la métaphore et des devises permettent d'éclairer certains des changements effectués dans le traité de 1684. Certains passages du traité de 1662 ont en effet été supprimés, d'autres ajoutés. Le procédé est économique : les nouveaux chapitres complètent généralement ceux qui existent déjà, lesquels les précèdent maintenant, permettant ainsi à l'auteur d'accomplir une révision de son traité avec le moins d'efforts possibles.⁷³⁴ Il n'est pas rare d'y trouver des incohérences dues à la fusion des anciens passages avec les nouveaux, mais ce sont logiquement ces derniers qui offrent le meilleur aperçu de l'évolution de la pensée de Ménestrier.

Contrairement au traité de 1662, le traité de 1684 présente une table des chapitres qui fait directement apparaître la place centrale de l'hylémorphisme dans la définition de l'emblème. Deux nouveaux chapitres sont en effet consacrés respectivement à la « matière » et à la « forme » de

⁷³¹ Ménestrier, 1682a, t. 1, p. 110.

⁷³² Ménestrier, 1682a, t. 1, p. 110-111.

⁷³³ Voir la bibliographie publiée en 2012 par Alison Adams, Stephen Rawles et Alison M. Saunders.

⁷³⁴ Voir l'étude de Judi Loach, 1987, p. 323-328. Elle fait la liste complète des différences et similitudes entre le traité de 1662 et celui de 1684. Voir aussi son article de 2002a, p. 52 et ss. ; ainsi que celui de David Graham (2016), qui étudie la « théorie » de Ménestrier dans ses deux *Arts des emblèmes* et son caractère « moderne ».

l’emblème. Ils modifient l’affirmation du premier traité, étudiée plus haut, où Ménestrier décrivait l’image comme la matière de l’emblème et sa signification comme sa forme, l’élément textuel étant défini comme accidentel. L’allusion à l’héritage italien par le biais de l’âme et du corps se fait également très discrète⁷³⁵, ce que confirme la disparition des chapitres qui évoquaient cette tradition.⁷³⁶

Ménestrier « dé-métaphorise » par ailleurs la définition des devises, dont la connaissance est utile aux emblématises pour former des symboles : elles « sont fondées sur le raport (*sic*) des qualitez de l’ame et de l’esprit aux proprietez naturelles des corps sensibles, qui en sont les images ».⁷³⁷ Il n’y a plus ici aucune réflexion sur les rapports entre peinture et poésie : corps et âme rendent simplement compte des deux éléments du signe, à savoir une caractéristique morale et un corps naturel pour la rendre sensible. Ménestrier semble en quête d’un traité proprement français qui soit le plus clair possible, sans effusion d’images obscures, comme le recommandaient Le Moyne et Bouhours dans leurs propres œuvres.

Ménestrier s’inscrit également dans la lignée de son maître, le P. De Bussière, qui appréciait la simplicité de la langue française, supérieure, du point de vue de l’éloquence, aux langues italienne et espagnole. Ainsi que l’indique l’épître de *La philosophie des images énigmatiques*, le P. de Bussière « jugeoit [notre langue] plus propre pour l’eloquence, parce qu’elle est plus naturelle, plus modeste et moins hardie en ses expressions [que l’italienne et l’espagnole], qualitez que demande l’art de persuader pour s’insinuer plus facilement dans les esprits des personnes raisonnables qui se défient des artifices d’un discours qui a trop d’ornemens et de figures ».⁷³⁸ Ces mérites de la langue française transparaissent dans un style moins fleuri qu’auparavant : outre la mise en retrait des métaphores dans les définitions, cette nouvelle sobriété est bien visible par exemple dans la réécriture, au sein du nouveau chapitre introducteur « De l’origine des emblèmes », de certains

⁷³⁵ L’emblème est doté d’une âme différente selon les chapitres. Il s’agit parfois du mot (p. 39), des quatre types de paroles (p. 56) ou du « sens mystique » (p. 224-225). Ainsi contredit-il les chapitres qu’il reprend de son précédent traité, incompatibles avec sa nouvelle orientation.

⁷³⁶ Le chapitre I, qui intégrait l’emblème dans une théorie de l’image globalisante, et le chapitre III, portant sur « la différence des emblèmes et des autres images sçavantes », qui décrivait les autres types de symboles et comprenait un résumé de l’étude de la devise par Tesauero, ont disparu.

⁷³⁷ Ménestrier, 1684a, p. 249.

⁷³⁸ Ménestrier, 1694a, « Epître », n. p.

passages du premier chapitre du traité de 1662 relevant d'une esthétique asianiste (« Des peintures sçavantes en general », voir point 1.2.).

Cette remise en ordre, ou remise à l'ordre de son écriture fait écho à la tendance plus large qui, en France, dénonce les effusions métaphoriques, et qui touche aussi le goût de l'emblématique pour la fable. Comme les P. Le Moyne et Bouhours avant lui, Ménestrier distingue désormais entre les êtres reçus de la fable et les inventions de l'imagination. Si certes « il y a des emblèmes de figures monstrueuses de cyclopes, de centaures, de sphynx, de harpyes, de chimères, et d'autres semblables »⁷³⁹,

pour les images symboliques des choses naturelles, il faut éviter les figures monstrueuses qui choquent la vue. Ainsi je n'approuve pas que l'on représente l'année sous la figure d'un jeune homme qui a quatre pieds et quatre bras [...]. Je n'approuverois pas non plus pour l'image de l'amitié deux testes de femmes sur un même corps, ny pour l'image de la prudence deux testes d'hommes sur un même corps pour marquer le passé et l'avenir, quoyque les Anciens ayent ainsi représenté leur Janus. Ces images monstrueuses peuvent enseigner emblématiquement diverses choses ; mais elles ne sçauraient plaire aux yeux, et je ne crois pas qu'il faille séparer l'un de l'autre dans les emblèmes.⁷⁴⁰

Dans ce passage, Ménestrier nuance les arguments qu'on avait pu lire chez Boileau qui, dans son éloge de la valeur poétique de la mythologie des Anciens, autorisait à convoquer jusqu'aux monstres les plus horribles.⁷⁴¹ Bien que Ménestrier reconnaisse qu'ils puissent enseigner, ils ne plaisent pas aux yeux des modernes délicats et contreviennent donc au précepte horatien de *l'utile dulci*.

À côté de ce rejet des chimères inventées et des monstres trop étranges, Ménestrier cherche à donner une justification à l'usage des personnages allégoriques et des fables. Leur emploi se situe aux limites de la vraisemblance et pose également des problèmes d'ordre religieux, en cette période qui précède la révocation de l'Édit de Nantes, durant laquelle les tensions avec la minorité protestante sont exacerbées. L'attrait de la Compagnie pour les divinités antiques était en effet l'objet de vives attaques de la part des calvinistes, comme le montre la publication à La Haye, en 1689, d'une satire dirigée contre Ménestrier, intitulée *La religion des jésuites*. Ce

⁷³⁹ Ménestrier, 1684a, p. 55.

⁷⁴⁰ Ménestrier, 1684a, p. 246-247.

⁷⁴¹ On pense en particulier aux deux premiers vers de l'*Art poétique* : « Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux, / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux ».

libelle, publié anonymement, a été écrit par Pierre Jurieu, théologien et controversiste calviniste français exilé en Hollande depuis 1681.

À côté de ses attaques *ad hominem* contre Ménestrier, Jurieu dénonce trois « caractères » de la Compagnie que le jésuite illustre : l'intérêt pour les matières non religieuses comme la poésie et les arts du spectacle, la soumission au pouvoir national en vue d'étendre l'empire des jésuites, et enfin le « paganisme ».⁷⁴² Jurieu donne deux exemples de ce dernier trait. Il dénonce la présence des divinités antiques dans la procession du Luxembourg, donnée en l'honneur de la Vierge :

[...] les divinités payennes mêlées avec l'image de la Sainte Vierge sont les principaux personnages, et ils paroissent sur le theatre pour celebrer bien moins les grandeurs de la mere de Dieu que celles de Louis le Grand. On y voit Mars et Bellone, Vulcain, Sterope et le nud Pyrachmon ; Ceres, Flore, Pomone, les nayades et les genies.⁷⁴³

Jurieu mentionne également la fête donnée à Aix en Provence lors de la nomination du Cardinal Grimaldi à la tête de l'archevêché. À la place de Dieu, « on y voit Jupiter, Appollon, Hercules, Orphée, Esculape » (p. 32).

L'*Art des emblèmes* de 1684 formule une réponse à ce type de critique. Ménestrier cherche à définir la possibilité, pour les images issues de la fable, d'être immédiatement perçues comme allégoriques. Cette possibilité est soutenue par une approche philosophique de ces images emblématiques, qui emprunte à celle qu'expose Cesare Ripa dans la préface de son *Iconologie*. Cette entreprise implique de revoir à nouveaux frais la définition de la forme des emblèmes, afin de distinguer les emblèmes qui représentent *et* signifient (comme l'image du ruisseau, symbole du temps qui passe) de ceux qui ne feraient *que* signifier (les emblèmes allégoriques, auxquels Ménestrier rattache les emblèmes tirés des fables). Le second type n'a pas de sens propre ou, plutôt, ce sens propre est immédiatement dépassé par le lecteur-spectateur moderne qui en recherche directement le sens figuré.

Le début du traité de 1684 semble d'abord conforme à celui de 1662, puisque Ménestrier déclare d'emblée que « l'image est la matiere de l'emblème, l'enseignement en est la forme, et la regle de la conduite en est la fin ».⁷⁴⁴ Comme en 1662, ce passage suggère que l'image est la matière de l'emblème. En revanche, la forme n'est plus précisément la signification

⁷⁴² Jurieu, 1989, p. 33.

⁷⁴³ Jurieu, 1689, p. 30-31.

⁷⁴⁴ Ménestrier, 1684a, p. 15-16.

morale mais, plus largement, l'action d'enseigner. En outre, la portée morale devient la cause finale de l'emblème. Deux nouveaux chapitre, nous l'avons dit, sont dédiés à la forme et à la matière. La matière ne désigne plus seulement l'image, mais plus généralement le donné que l'emblématisseur exploite, soit dans la représentation visuelle soit textuellement : les images tirées de la nature et des arts, les fables des Anciens, les proverbes, les apologues, les sentences morales, et les réflexions issues des ouvrages historiques.

Le chapitre consacré à la forme vise quant à lui à traiter de ce qui conduit à l'interprétation correcte de la matière, c'est-à-dire ce qui amène à l'identification et à la résolution de la métaphore, ainsi qu'à la recherche du sens figuré :

Les emblèmes ne sont faits que pour enseigner. Ainsi, tout ce qui sert à les tourner en manière d'instruction en est comme la forme. Deux choses contribuent à leur donner ce tour, la disposition des figures et les paroles qui les accompagnent.⁷⁴⁵

Deux choses peuvent donc être concrètement considérées comme la forme de l'emblème : non plus la signification, mais la disposition des figures et le texte de l'emblème. Ce passage réintègre donc l'élément textuel dans la définition essentielle de l'emblème. Alors qu'il était facultatif et accidentel dans le traité de 1662, il est ici identifié à la forme de l'emblème, à côté de ce qui peut être identifié aux choix de la représentation visuelle. Les « figures » désignent ici les « représentations »⁷⁴⁶, ce que montre l'image de l'emblème pour signifier autre chose.

Ménestrier reconnaît, à la suite de Jacob Masen, la capacité de certaines images à signifier figurativement de manière autonome. En raison de la disposition particulière de leurs éléments, ces images ne sont pas une matière indéterminée à laquelle une forme est appliquée « de l'extérieur », elles sont aussi, dans certains cas, ce qui produit directement du sens :

Il y a donc deux formes d'emblèmes : l'une qui consiste en des paroles à l'égard des figures et des images naturelles, et l'autre qui consiste en symboles et en disposition à l'égard des figures poétiques. Il y a néanmoins plusieurs figures poétiques qui ont besoin de mots pour être entendues, parce que toutes ces figures ne sont pas aussi bien connues que le Temps, la

⁷⁴⁵ Ménestrier, 1684a, p. 33-34.

⁷⁴⁶ Voir les définitions que donne Furetière du mot « Figure », 1690, vol. 2, p. 53.

Fortune, l'Amour, la Renommée, la Mort et quelques autres dont les symboles nous sont familiers.⁷⁴⁷

En s'appuyant sur ces principes, Ménestrier propose une typologie des figures, en établissant celles qui se suffisent à elles-mêmes, et celles qui nécessitent la présence d'un texte pour être comprises.

[...] il faut supposer que trois sortes de figures entrent dans les emblèmes : des figures naturelles, des figures symboliques et des figures poétiques. Les figures naturelles sont les images des choses que nous connoissons par elles-mêmes, comme un aigle, un lion, un rocher, une riviere. Les figures symboliques sont les symboles ou hieroglyphiques de certaines choses, comme le caducée de Mercure, les cornes d'abondance, etc. Les figures poétiques sont les images des vertus, des vices, des passions et des autres choses morales, civiles et spirituelles qui ne tombent pas sous les sens, parce qu'elles n'ont qu'un estre moral ou un estre spirituel, comme la vertu, les anges, les armes, la vie, l'honneur, la gloire, etc.

À l'égard des figures naturelles, comme elles ont diverses propriétés, divers usages, et divers effets, il seroit difficile de connoistre ce qu'elles font dans un emblème, si quelques mots ne les faisoient comme parler, et ne faisoient connoistre le dessein de ceux qui les veulent faire servir à nostre instruction. Il n'en est pas de même des figures poétiques. Elles ont des symboles qui les distinguent, et les actions qu'elles font dans un tableau ou dans quelque autre ouvrage font voir l'intention des peintres, des ouvriers, et des auteurs qui en ont fait des emblèmes.⁷⁴⁸

Ménestrier distingue ainsi les figures naturelles, symboliques et poétiques. Les premières sont des représentations des choses ou des êtres existants dans la réalité, et qui sont dotées par l'emblémiste d'un sens figuré. Les secondes sont des symboles conventionnels, comme les hiéroglyphes. Les troisièmes sont des représentations figurées des choses qui échappent à la perception directe de nos sens.

Les figures naturelles demandent l'ajout d'un texte pour que le sens visé soit perçu ou même recherché. Quant aux figures poétiques, leur apparence non-naturelle, parce qu'elles visent à représenter soit des êtres surnaturels, soit des abstractions, suggère directement le sens approprié à leur donner. Face à l'allégorie de l'éthique de Ripa (fig. 18), chacun sait qu'il ne doit pas voir une étrange femme promenant un lion et tenant à la main un

⁷⁴⁷ Ménestrier, 1684a, p. 38.

⁷⁴⁸ Ménestrier, 1684a, p. 33-34.

archipendule, mais bien l'incarnation d'une abstraction dont il faut déchiffrer les correspondances énigmatiques une à une.



Figure 18. Giuseppe Cesari (graveur), Cesare Ripa, « Etica », *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invention*, Rome, Lepido Facio, 1603, p. 135 (Getty Research Institute).

Cette trilogie des figures semble à première vue emprunter à la terminologie mise en place par Augustin pour traiter les signes, et reprise avec des modifications par Louis Richeome dans l'avant-propos de ses *Tableaux sacrez* (1601).⁷⁴⁹ Richeome reprend en effet la terminologie d'Augustin en classant les signes en *signa naturalia*, *signa propria* et *signa translata*. Cependant, Ménestrier rompt avec les deux systèmes. Sa typologie s'éloigne d'abord des signes naturels d'Augustin. Parmi les trois catégories de signes définies par Augustin dans son *De doctrina christiana*, les *signa naturalia* sont ceux qui « sans aucune intention ni désir de signifier, font à partir d'eux-mêmes connaître quelque chose d'autre en plus d'eux-mêmes, comme la

⁷⁴⁹ Voir l'article de Dekoninck (2016) consacré à l'*ars et scientia symbolica* chez Richeome, Sandæus, Masen et Ménestrier (mais qui s'intéresse à sa philosophie des images plutôt qu'à son *Art des emblèmes*).

fumée signifiant le feu », ou la piste d'un animal, ou les expressions faciales d'une personne en colère ou triste.⁷⁵⁰ Ces *signa naturalia* sont conçus comme involontaires : ils excluent donc les créations humaines dont font partie les emblèmes.

Quant à Louis Richeome, il distingue à son tour trois catégories de figures, en excluant de son modèle les figures naturelles, qui deviennent ici la simple apparence extérieure des êtres et qui sont renvoyées à la science des naturalistes : « figure, prise à la naturelle selon son nom, signifie la façon et le traict extérieur de quelque corps, ainsi la forme extérieure, les lineaments, et la proportion des parties d'une plante, d'une beste, d'un homme, c'est la figure, mais la figure naturelle de laquelle nous ne parlons pas icy, étant ce sujet du ressort des Naturalistes ». Richeome réduit donc ici la figure naturelle à un sens spécifique du mot figure, où n'entre en jeu aucune signification cachée. Pour Ménestrier au contraire, qui ne traite ni de la simple apparence des êtres, ni des signes naturels involontaires, les « figures naturelles » forment une catégorie à part entière des images emblématiques : elles représentent le réel pour signifier autre chose.

Les figures symboliques et poétiques de Ménestrier empruntent quant à elles largement à Augustin, et s'éloignent de la typologie de Richeome, plus attentive au médium employé (l'image, le mot, la chose ou l'action) qu'au mode de signifier des figures.⁷⁵¹ Les figures symboliques et poétiques sont assez conformes aux *signa propria* et *signa translata* d'Augustin. Ces deux types de signes appartiennent à la catégorie des *signa data* qui, contrairement aux *signa naturalia*, sont des signes institués ou intentionnellement donnés, « ceux que tous les êtres vivants s'adressent mutuellement pour manifester autant qu'ils le peuvent les mouvements de leur esprit, tout ce qu'ils sentent et tout ce qu'ils pensent ».⁷⁵² Dans cette catégorie, Augustin distingue entre les signes créés par l'homme (*signa propria*) et ceux légués par Dieu (*signa translata*). Les premiers signifient par convention (par exemple, les deux syllabes de *bovem* qui désignent l'animal), les derniers signifient par une cause divinement inspirée – signes où la qualité de la chose est aussi importante que celle du signe (le bœuf peut par exemple figurer Luc l'Évangéliste).⁷⁵³ Ménestrier abandonne pour sa part les considérations sur l'identité du transmetteur pour ne garder que la réflexion sur la nature motivée ou arbitraire du signe.

⁷⁵⁰ Augustin, *La doctrine chrétienne*, II, I, 2. Trad. Moreau, 1997, p. 137.

⁷⁵¹ Voir l'article de Dekoninck, 2016.

⁷⁵² Augustin, *La doctrine chrétienne*, II, II, 3. Trad. Moreau, 1997, p. 139.

⁷⁵³ Augustin, *La doctrine chrétienne*, II, X, 15. Trad. Moreau, 1997, p. 157.

En résumé, à côté des figures naturelles, dans lesquelles les représentations des êtres naturels se voient prêter un sens figuré, les figures symboliques de Ménestrier correspondent aux signes conventionnels (*signa propria* d'Augustin) et ont pour fonction principale, comme les *fictions* de Masen, d'identifier les figures poétiques. La balance sera par exemple un attribut sûr de la Justice. Quant aux figures poétiques, elles sont des allégories⁷⁵⁴ des choses qui échappent à la perception directe des sens « sous des figures humaines »⁷⁵⁵, sortes de *signa translata* désacralisés produits par l'imagination de l'auteur ou empruntés à la fable, mais toujours motivés par rapport à la nature de la chose signifiée. En signalant la réflexion humaine qui précède les représentations allégoriques (« l'intention des peintres, des ouvriers et des auteurs »), en récusant ainsi tout lien naturel ou essentiel entre le signifiant et le signifié, en effaçant la possibilité de leur attribuer un sens littéral, Ménestrier entreprend de justifier et motiver l'utilisation de ces personnages à l'apparence improbable voire irréaliste.

Ménestrier précise ainsi les modalités selon lesquelles l'image allégorique peut construire activement du sens. L'une des ressources exploitées en ce sens par Ménestrier est le principe d'une « définition en image », proposé à l'origine par Cesare Ripa. On verra plus loin que cette nouvelle insistance sur les pouvoirs de l'image n'est pas étrangère à un intérêt nouveau pour la peinture, dont l'origine de la dignité fait alors débat. En outre, l'attention de Ménestrier pour la disposition de la matière de l'emblème se rapproche, d'un point de vue philosophique, des explications des phénomènes que le cartésianisme oppose à celles qui se veulent fondées sur les formes substantielles.

2.7.2. La définition

Ménestrier, dans sa défense des images figurées, choisit la voie de la philosophie. Certains, comme Boileau, avaient défendu les « ornements » allégoriques en les réduisant presque systématiquement à des personnifications dont la signification est totalement évidente. L'allégorie n'est alors plus qu'une sorte d'antonomase : « Minerve est la Prudence, et Vénus la Beauté ».⁷⁵⁶ L'allégorie classique se transmet ainsi idéalement par un code dont le secret est connu de tous.⁷⁵⁷ Ménestrier emprunte cependant

⁷⁵⁴ Les personnifications allégoriques sont souvent appelées *personnes poétiques* au XVII^e siècle.

⁷⁵⁵ Ménestrier, 1684a, p. 59.

⁷⁵⁶ Boileau, 1674, v. 166.

⁷⁵⁷ Voir Norman, 2015.

un chemin différent. Loin de « démotiver » les personnifications allégoriques et les images figurées sous le prétexte qu'elles seraient, comme les mots de la langue, un code conventionnel (à la manière de ce qu'il appelle lui-même *figures symboliques*), il « remotive » leur emploi par l'érudition que leur création et leur déchiffrement demande.

Ménestrier s'est très largement inspiré de la méthode proposée par Cesare Ripa dans son *Iconologie*. Le jésuite prête aux « figures poétiques » de l'emblème une origine érudite :

C'est en ces peintures que l'esprit montre sa facilité à inventer, sa fécondité et la connoissance de la fable, de l'histoire, des poètes, de la philosophie, des médailles et de l'antiquité. Car pour faire des peintures justes de ces sortes de choses, il faut en penetrer la nature, les qualitez, les causes et les effets, ce que les Anciens en ont dit, les images qu'ils en ont faites, etc. C'est ce qui m'obligera à donner avec le temps une Iconologie plus ample et plus régulière que celle de Ripa, en donnant par les médailles, les bas reliefs, les descriptions des poètes, et les expressions des peintres toutes ces images poétiques, qui sont la matiere des emblèmes et les figures allegoriques des spectacles.⁷⁵⁸

Ce passage est la réélaboration d'une partie du traité de 1662⁷⁵⁹, lui-même très inspiré de la traduction française que Jean Baudoin a proposée de l'œuvre de Ripa en 1636.⁷⁶⁰ La définition de 1684 est cependant plus historique et érudite que la définition proposée en 1662, puisqu'elle inclut, outre la quête de la nature, des qualités, des causes et des effets des choses, une connaissance approfondie de la culture des Anciens et des arts visuels.

⁷⁵⁸ Ménestrier, 1684a, p. 239-240.

⁷⁵⁹ Ménestrier, 1662a, p. 62-63 : « C'est en ces représentations que l'esprit montre sa facilité à inventer et sa fécondité. Il faut qu'il penetre parfaitement les definitions des choses, leurs qualitez, leurs causes, leurs effets et leurs changemens pour les représenter par des choses symboliques, et c'est dans les choses materielles qu'il en faut rechercher la ressemblance la plus naïve. Cete ressemblance se trouve dans la proportion que peuvent avoir deux choses de différente nature. Comme l'homme est la chose la plus noble et la plus parfaite de celles que nous voyons ; nous nous servons ordinairement de sa figure dans les représentations, et pource que l'emblemme estant une instruction morale, il semble que nous aimons mieux estre instruits par des hommes que par des bestes ou par des choses insensibles. »

⁷⁶⁰ Ripa, 1636, « Preface sur le sujet de ce livre », n. p. : « Mais ce n'est pas assez de sçavoir distinctement les qualitez, les raisons, les proprietez, et les accidens d'une chose qui peut estre deffinie. Pour en rendre l'image parfaite, il est besoin encore d'en rechercher dans les choses materielles la ressemblance la plus naïve, qui servira, par manière de dire, comme d'une rhetorique muette. Cette ressemblance consiste en l'esgalle proportion, que peuvent avoir deux choses de differente nature. »

La proximité entre personnifications allégoriques et emblèmes était évidente au XVII^e siècle, au point de se confondre dans l'esprit des contemporains et successeurs de Ripa. Le titre de la traduction française de Jean Baudoin à Amsterdam en 1698 est en effet *Iconologie ou la science des emblèmes et devises*, et celui de l'anglaise, réalisée par Pierce Tempest à Londres en 1703 *Iconologia or moral emblems*. En outre, le souhait exprimé par Alciat à Konrad Peutinger, que ses modestes compositions puissent servir un motif décoratif, anticipe d'une certaine façon le titre de Ripa : ... *Opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori e Sculptori*.⁷⁶¹ Plusieurs figures humaines de Ripa sont en outre empruntées à Alciat : c'est le cas par exemple de la « Punitione » ou de la « Religione finta ». Pourtant, le fonctionnement des *Emblèmes* d'Alciat est bien différent, à l'origine, de celui des images de Ripa. Dès l'édition lyonnaise de 1548, les emblèmes d'Alciat sont organisés de manière thématique, en fonction des signes chargés d'une signification (toujours morale).⁷⁶² Ripa ordonne au contraire, par ordre alphabétique, des réalités en quête de représentation, en élargissant singulièrement le programme iconique, bien au-delà de ce que son titre, destiné à aider « peintres et sculpteurs à représenter les vertus, vices, affects et passions humaines » ne le laissait présager.⁷⁶³

Cesare Ripa avait emprunté à la pensée aristotélicienne pour expliquer comment les corps des personnifications allégoriques de son *Iconologie* pouvaient signifier.⁷⁶⁴ L'explication de ces gravures peut être développée sur la base de la définition philosophique de l'être abstrait qu'elles représentent. Dans son *Prooemium*, l'érudit italien avait défini deux sortes de choses que peuvent cacher les métaphores : les choses qui se trouvent hors de l'homme, et celles qui lui sont conjointes. Les premières concernent « ce qui regarde la génération et la corruption des choses naturelles », et que la théologie païenne a dissimulé sous les images de ses dieux. Saturne était le temps, Zeus le ciel en furie, etc. Ripa se réapproprie l'interprétation physique des poèmes anciens remontant au VI^e siècle av. J.-C., développée ensuite par les stoïciens, et dont les principes ont été consignés par Cicéron et repris par les humanistes.⁷⁶⁵

⁷⁶¹ Voir Laurens et Vuilleumier Laurens, 2016, p. 54.

⁷⁶² Balavoine, 1992 ; Andenmatten, 2017, p. 34.

⁷⁶³ Laurens et Vuilleumier Laurens, 2016, p. 69-70.

⁷⁶⁴ Ernst Gombrich (1976, p. 27 et ss.) et Marc Fumaroli (1980 et 1990) ont souligné l'importance de la méthode de la définition pour expliquer comment les symboles étaient théorisés, d'une manière concurrente au néoplatonisme.

⁷⁶⁵ Ces principes sont exposés par Cicéron dans le discours fictif qu'il prête au stoïcien Lucilius Balbus dans le deuxième livre de *Sur la nature des dieux*. Au sujet de l'interprétation

Quant aux choses conjointes à l'homme, il s'agit des concepts (*concetti*) et des habitudes : les concepts sont, dit Ripa, le signifié des mots (voir aussi point 3.1.), tandis que les habitudes sont le résultat d'un grand nombre d'actions particulières. On sait que les habitudes peuvent être synonymes des vertus si elles sont louables, ou des vices dans le cas contraire. Les ambitions derrière la composition de ces personnifications allégoriques ne s'élèvent donc pas au-delà de la représentation figurée du monde sublunaire et de la pensée humaine.

Plus précisément, c'est la définition philosophique qui vient en aide au créateur de personnifications allégoriques.⁷⁶⁶ L'organisation de l'ouvrage par ordre alphabétique soutient cette démarche : l'*Iconologie* se présente comme un véritable dictionnaire en images. Ces dernières apparaissent dans la préface comme des définitions visuelles. Selon la logique aristotélico-scolastique, la définition unit un genre et une différence.⁷⁶⁷ La différence est la qualité essentielle qui distingue les espèces de leur genre. Par exemple, c'est parce qu'il est « raisonnable » que l'homme se distingue des bêtes, c'est pourquoi il est défini comme un « animal raisonnable ». Dans les personnifications allégoriques, le corps fait office de genre. Ses dispositions, attributs et accidents visibles permettront de déterminer les qualités définibles de la chose figurée.

Prenons l'exemple de l'acte de connaître. Nous avons vu qu'il est représenté sous la forme d'une femme tenant une torche (fig. 1). Cet objet symbolise le fait que la connaissance se fait à l'aide de la « lumière » des sens – conformément à la conception aristotélicienne et scolastique de la constitution du savoir. En revanche, l'allégorie de la métaphysique (fig. 19) aura les yeux bandés, car la métaphysique s'occupe non pas des choses corruptibles, mais des choses célestes et divines, et se fait donc par la contemplation et la seule force de l'intellect, sans l'aide des sens.

physique, métaphysique et morale des récits mythologiques, voir les ouvrages de Félix Buffière, 1956 et Jean Pépin, 1958.

⁷⁶⁶ Sur la « méthode » de Ripa, outre l'article de Gombrich (1948) et l'ouvrage de Spica (1996) déjà cités, on pourra consulter Werner, 1977, p. 11 et ss.

⁷⁶⁷ Marandé (1642, p. 94) nous indique qu'il y a deux types de définitions : métaphysique ou physique. La définition métaphysique indique le genre et la différence, comme dans « l'homme est un animal raisonnable ». La définition physique comprend la matière et la forme, comme dans « l'homme est un être naturel qui a pour matière un corps organique et pour forme une âme raisonnable ». Sur la définition chez Aristote, voir Valois, 1994 et Deslauriers, 2007.



Figure 19. Jacques de Bie (graveur), Cesare Ripa et Jean Baudoin (traducteur), « Metaphysique », Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures, Paris, Mathieu Guillemot, 1643, p. 113 (Wikisource).

Le traité de Ripa explore donc la définition des choses, détermine leurs caractéristiques essentielles ; mais sa démarche instaure aussi une certaine dialectique qui rappelle celle de l'arbre de Porphyre. Les images s'organisent en quelque sorte en système dans le but de donner une approche complète du monde où apparaissent visuellement les différences entre les choses.

Outre la définition métaphysique, qui combine le genre et la différence, Ripa emploie également la définition physique ou causale :

Or, vu que cette espèce d'images se réduit facilement à la similitude de la définition, nous dirons qu'il y a quatre chefs de celles-ci, comme de celle-là, ou des causes principales d'où l'on peut tirer l'ordre de les former et qu'on appelle avec les noms usités dans les écoles *matière*, *efficiente*, *forme* et *fin*, d'où vient la diversité que les auteurs atteignent souvent pour définir la même chose, et de même la diversité de beaucoup d'images faites pour signifier une seule chose.⁷⁶⁸

Comme nous l'avons vu au point 1.3.1., la définition causale étudie les êtres selon leurs causes, au sens aristotélicien du terme : elle étudie ce dont ils sont

⁷⁶⁸ Ripa, 1593, « Prooemio à lettori », n. p. : « Hora vedendosi, che questa sorte d'imagini si riduce facilmente alla similitudine della definizione, diremo che di queste, come di quelle, quattro sono i capi, ò le cagioni principali, dalle quali si può pigliare l'ordine di formarle, e si dimandano con nomi usitati nelle scuole, di materia, efficiente, forma e fine, dalla diversità de quali capi nasce la diversità, che tengono gli autori molte volte in definire una medesima cosa, e la diversità medesimamente di molte imagini fatte per significare una cosa sola. »

faits, ce qui fait qu'ils sont ce qu'ils sont, ce par quoi ils sont produits et ce en vue de quoi ils sont faits. Une telle analyse aide à identifier les éléments déterminants du sujet étudiés. Par exemple, ce qui différenciait plus haut l'acte de connaître et la métaphysique peut tomber sous la coupe de la cause efficiente (ce par quoi se fait une certaine science).

Selon Ripa, la définition métaphysique et la définition physique constituent donc la base de l'invention des personnifications allégoriques. Ces deux voies expliquent la diversité de ces images, puisqu'elles multiplient les points de vue sur une même chose à signifier. Une fois que l'être est ainsi parfaitement appréhendé, l'artiste doit rechercher les similitudes que ses « qualités, causes, propriétés et accidents » peuvent avoir avec les choses matérielles. C'est suivant ce principe que l'action illuminatrice des sens sur l'intellect peut être symbolisée par une torche, et son absence par des yeux bandés.

Outre cet aspect philosophique, directement hérité de Ripa, l'approche des « figures poétiques » s'appuie aussi chez Ménestrier sur une approche historique des images transmises par les Anciens, et sous lesquelles le jésuite, comme Ripa, identifie des représentations de la philosophie naturelle. Ménestrier donne un bel exemple de ce que pourrait donner une telle approche philosophico-historique. Puisqu'« il faut sous de plus belles figures représenter la nature et la propriété des choses », il propose, pour peindre le soleil, qu'« on luy donne des rayons, un habit de drap d'or, et un char brillant tiré par quatre chevaux, pour exprimer en même temps sa lumière, sa chaleur, sa vitesse, et ses effets », comme si la composition de l'attelage d'Hélios s'était imposée à son esprit en énumérant les qualités du soleil.⁷⁶⁹ La dimension mythologique de l'emblème s'efface entièrement derrière son interprétation physique.

C'est par son inventaire rigoureux des images des Anciens que Ménestrier estime dépasser Ripa : au lieu de donner à un concept une unique représentation humaine synthétique, Ménestrier rêve d'une iconologie également « historique » qui reprendrait tous les symboles déjà formés, dans toutes les disciplines artistiques, formant ainsi l'outil idéal pour les créateurs d'emblèmes et de spectacles. Un tel projet est symptomatique de l'essoufflement de la symbolique qui délaisse progressivement le génie investigateur de la nature et créateur de métaphores neuves pour devenir un simple répertoire, répété indéfiniment jusqu'à saturation. On ne peut manquer d'y voir en outre une volonté normative analogue à celle qui guide la composition d'un dictionnaire alphabétique, projet contemporain visant à

⁷⁶⁹ Ménestrier, 1684a, p. 248.

rassembler en un même lieu les différentes significations d'un même terme. Malgré les tentatives de Ménestrier de défendre la dimension heuristique de son art, le symbole (re)devient peu à peu lettre morte, comme l'étaient les signes médiévaux au sens étroitement contrôlé, et s'éloigne du projet encyclopédique renaissant auquel appartenait encore Ripa.

C'est en raison de ce caractère de plus en plus codifié, mais aussi de leur apparence surprenante qui ne laisse généralement pas planer de doute sur la présence d'un sens figuré, que les figures poétiques sont, dans le dernier *Art des emblèmes*, souvent libérées de la présence du discours. Elles s'opposent en cela aux figures naturelles, comme l'avait déjà souligné Masen et comme l'exprimait déjà en germes le traité de 1662. Beaucoup de figures poétiques ne possèdent pas de sens littéral ou plutôt, le sens figuré est ici le sens littéral, parce que leur nature allégorique et le sens à leur donner sont signalés par des symboles particuliers. Ménestrier estime ainsi que « les adulteres de Jupiter ne signifioient que le concours des corps celestes à la production des plantes et des animaux »⁷⁷⁰, et Masen que :

Bacchus montré, à son habitude, loin de la société de toutes les autres figures, ne nous indique pas la personne du Dieu, qui n'est rien d'autre qu'une fiction, mais le vin. Icare, tombant du ciel avec ses plumes défaillantes à cause du soleil, désigne l'élévation de l'homme orgueilleux et arrogant, punie par Dieu.⁷⁷¹

Dans ce passage, Masen place la fiction du côté du dieu, et non de l'allégorie. On observe donc un double mouvement. D'une part, Ménestrier confirme le refus d'attribuer aux images de la nature une signification qui viendrait intrinsèquement d'elles. D'autre part, cette figuration purement humaine, qui a brisé ses liens avec la *theologia symbolica* (qu'il s'agisse du miroir de la nature ou des hiéroglyphes sacrés) ressortit d'autant plus clairement à la rhétorique qu'elle réaffirme doublement ses liens avec l'organisation du discours : les images naturelles sont garanties par un texte, les figures symboliques sont un équivalent du langage conventionnel, et l'invention des allégories se voit soumise à la méthode d'investigation de la philosophie ou à ce qu'ont dit les anciens de leurs fables – un texte pouvant les expliquer si nécessaire. Parfois, la disposition seule des figures poétiques suffira à

⁷⁷⁰ Ménestrier, 1684a, p. 401.

⁷⁷¹ Masen, 1650, p. 660 : « Hinc Bacchus suo in habitu seorsim absque aliarum figurarum societate exhibitus, non personam nobis Dei, quae nihil praeter figmentum est, sed vinum indicat. Icarus solutis a sole pennis ex alto decidens, superbi arrogantisque hominis elationem a Deo punitam [...] designat. »

signifier, certes ; mais elle en appelle directement à la deuxième partie de la rhétorique chargée d'organiser les éléments trouvés lors de l'*inventio*.

On retrouve chez Ménestrier, à son paroxysme, le phénomène de « textualisation »⁷⁷² de l'image amorcé dès la fin du XVI^e siècle, conséquence d'une image qui cesse d'être obscure et potentiellement productrice d'une infinité de sens pour au contraire absorber les propriétés du langage, ce dont témoigne la faveur accrue pour les dictionnaires des symboles au cours du siècle.⁷⁷³ Toute image polysémique tend à se soumettre à un texte qui la détermine complètement et qu'elle ne fait qu'illustrer ou répéter. Si l'image signifie parfois sans son aide, c'est bien parce que celui-ci s'y trouve présent pour qui sait bien la lire.

Cette évolution du traité de Ménestrier produit un effet double et paradoxal : elle tend à donner de nouveaux pouvoirs à la matière-image, tout en la soumettant de façon croissante à l'univers du discours. La forme tend à se replier sur la matière dotée de ses déterminations propres. Cette évolution de la définition de l'emblème reflète deux phénomènes plus généraux : d'une part, les profondes mutations que subit l'hylémorphisme dans le champ de la philosophie ; de l'autre, la volonté de faire entrer l'emblématique parmi les arts libéraux en mettant en évidence ses affinités avec la peinture.

2.7.3. Descartes et l'avènement de la matière

La définition de la forme de l'emblème comme signification ou sens moral, en 1662, découlait de la conception thomiste de l'être humain, composé de matériel et de spirituel, et des conséquences de cette nature binaire sur son appréhension des êtres : la matière s'adressait aux sens et permettait à l'âme de saisir la signification. En revanche, le choix de la *disposition* des figures ne semble pas avoir été suggéré directement par la définition scolastique des constituants de l'hylémorphisme. À ma connaissance, même si la forme, en tant qu'acte de la matière en puissance et indéterminée, organise les parties de l'objet, elle n'est jamais définie comme sa *disposition*. On trouve plus fréquemment l'idée que la disposition précède la forme.⁷⁷⁴ Nous l'avons vu, beaucoup de jésuites avaient pris leurs distances par rapport à la thèse de l'union immédiate défendue par Thomas d'Aquin et

⁷⁷² Balavoine, 1981, p. 171. Voir aussi Dekoninck, 2005a, p. 326-327.

⁷⁷³ Comme l'indique Claudie Balavoine (1981, p. 173), on observe un « renversement des rôles qui fait du symbole le terme d'une traduction et non plus un terme à traduire ».

⁷⁷⁴ Voir Des Chene, 1996, 5.3.

avaient soutenu l'existence de dispositions intermédiaires (*mediae dispositiones*) préparant la matière à recevoir la forme.⁷⁷⁵

Le cartésianisme au contraire donne aux dispositions une place de choix dans sa nouvelle ontologie. Elles servent d'argument pour bannir les formes substantielles, puisqu'elles suffisent désormais à expliquer les actions des êtres, à la place des puissances actives de la scolastique.⁷⁷⁶ Pour rendre compte des phénomènes qui se déroulent dans la nature, le cartésianisme n'a besoin que de la matière étendue, *res extensa*, comprise comme une vraie substance – à l'exception du cas de l'humain dont le corps doit être uni à une âme (*res cogitans*). De cette prémisse découle la fameuse théorie des animaux-machines. Les actions fondamentales des corps animés sont le produit de la seule « disposition des organes », comme l'indique la première édition de *L'homme* de René Descartes (1664) :

Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statuë ou machine de terre, que Dieu forme tout exprès, pour la rendre la plus semblable à nous qu'il est possible : en sorte que non seulement il luy donne au dehors la couleur et la figure de tous nos membres, mais aussi qu'il met au dedans toutes les pièces qui sont requises pour faire qu'elle marche, qu'elle mange, qu'elle respire, et enfin qu'elle imite toutes celles de nos fonctions qui peuvent estre imaginées proceder de la matiere, et ne dependre que de la *disposition* des organes.⁷⁷⁷

Le corps animal se trouve ainsi investi des fonctions auparavant assumées par les puissances de l'âme, de même que la matière n'a désormais plus besoin de la forme pour être déterminée. Quant à l'âme, elle n'est plus cause et principe du corps vivant, mais a pour seule fonction la pensée ou cogitation.⁷⁷⁸

On peut s'interroger sur la pertinence qu'avait pu avoir le nouveau modèle de l'ontologie cartésienne pour un jésuite. L'engagement de Ménestrier dans les cercles parisiens, dans les années 1670 et 1680, l'amène

⁷⁷⁵ Voir la synthèse de Des Chene, 1996, p. 152-154.

⁷⁷⁶ L'hylémorphisme a d'abord été critiqué par Francis Bacon (1561-1626), puis par d'autres empiristes modernes comme Thomas Hobbes (1588-1679), René Descartes évidemment, Robert Boyle (1627-1691) et John Locke (1632-1704). Voir Des Chene, 1996, p. 157. Au sujet de Descartes et de sa conception du corps animé, voir notamment Frede, 1995, p. 93-96.

⁷⁷⁷ De la Forge, 1999, p. 59. Je souligne.

⁷⁷⁸ Arbib, 2017 ; Gillot, 2007, p. 25 et ss.

à entrer en contact étroit avec la nouvelle philosophie.⁷⁷⁹ Il fréquente notamment l'Académie des Belles Lettres fondée par le Président Guillaume de Lamoignon, dont les réunions de 1667 à 1677 réunissent « des parlementaires, des dévots, des amis de Port-Royal, des cartésiens », comme les qualifie Jacques Le Brun.⁷⁸⁰

Les comptes rendus du P. Rapin, qui prenait une part très active à ces réunions, témoignent à la fois de l'intérêt et de l'embarras qui pouvaient saisir les jésuites à propos des sujets discutés, notamment l'hylémorphisme. On connaît en effet l'importance fondamentale de cette doctrine pour la théologie catholique, pour le traitement de l'épineux problème théologique de l'Eucharistie et de la transsubstantiation⁷⁸¹, mais aussi, plus fondamentalement, parce qu'attribuer de trop grands pouvoirs à la matière menace le rôle de Dieu dans la Création :

L'opinion de Democrite [...] a quelque chose de plus réel et de plus sensible par cette doctrine des atomes que celle d'Aristote de la matière, de la forme et de la privation. Mais outre qu'elle établit une matière sans établir d'ouvrier, c'est à dire un art sans artisan, cette doctrine, qui est à peu près la même que celle de Leucippus, tombe dans des absurdités si grandes quand on l'examine à fonds qu'on a de la peine à ne pas s'en rebutter.

A l'inverse, Aristote reçoit son éloge, en particulier sa *Métaphysique* :

au livre douzième, après avoir prouvé qu'il y a des formes substantielles, il enseigne qu'il y a des substances séparées du corps et qu'il y a des esprits. Tout ce discours tend à la démonstration d'un premier moteur et à l'établissement de la Divinité.⁷⁸²

Rapin témoigne de la tension, présente depuis longtemps en Italie du Nord, entre la préservation de la doctrine théologique catholique et les évidences de plus en plus nombreuses en faveur d'une philosophie naturelle qui en soit indépendante.

⁷⁷⁹ Sur la diffusion du cartésianisme dans les milieux mondains, voir notamment Timmermans, 1993, p. 123 et ss. Ménestrier avait une bonne connaissance des nouveaux philosophes. Il recommande déjà la lecture de la *Dioptrique* et des *Météores* de Descartes dans ses cours dictés de la fin des années 1650 (ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, fol. 116v^o). Sa lettre de 1681 sur la comète confirme qu'il se tient au courant des avancées de la philosophie, bien qu'il n'en partage pas les certitudes.

⁷⁸⁰ Le Brun, 1961, p. 158. Ménestrier mentionne ces réunions dans son *Factum justificatif* (1694d, p. 9-10) et dans sa *Bibliothèque curieuse et instructive* (1704, p. 118).

⁷⁸¹ Voir à ce sujet Martin, 2014, p. 164. Voir aussi Ariew, 2011, chap. 7.

⁷⁸² Rapin, 1676, p. 184 et p. 218.

La réécriture de l'*Art des emblèmes* ne semble pas totalement étrangère à ce mouvement de fond. Ménestrier semble résoudre l'aporie à sa façon, en conservant la forme mais en lui donnant une signification matérielle, de façon à donner à l'image-matière des prérogatives de plus en plus grandes qui, si elles étaient déjà présentes en germes dans l'édition de 1662, s'épanouissent ici pleinement. L'emblème est conçu en 1684 comme une matière ordonnée par une forme qui n'a plus rien d'immatériel (disposition des figures ou paroles), et qui tend, dans le cas de la disposition, à soutenir l'idée que l'image peut se suffire à elle-même pour produire l'enseignement moral. Cette affirmation implique cependant d'approcher l'image à l'aide des catégories de la rhétorique. Ce procédé fait écho aux observations qui ont été faites sur les essais de définition de la peinture entrepris durant la même période. Ralph Dekoninck avait remarqué que l'absence de l'élément verbal dans les parties essentielles de l'emblème du traité de 1662 pouvait être interprété comme le signe avant-coureur du triomphe de l'image et des coloristes.⁷⁸³ Vingt ans plus tard, la mise sur le même plan de l'élément textuel et de la disposition de l'image suggérerait plutôt un soutien au parti des poussinistes.

2.7.4. Peinture et rhétorique

L'hypothèse formulée ici est donc que la « disposition » qui sert désormais de forme aux emblèmes est d'une part l'indice d'un nouveau regard philosophique sur la nature de la forme philosophique, et d'autre part le signe d'une définition de la peinture qui se soumet de plus en plus à la terminologie rhétorique. De fait, la peinture fait l'objet d'importantes discussions institutionnelles dans la deuxième moitié du XVII^e siècle en France. En quelques années, de 1668 à 1671, le troisième tiers du XVII^e siècle voit l'État s'assurer la maîtrise de la productions littéraire et artistique. Par la voie de la nationalisation – Académie française (1635), Académie royale de peinture et de sculpture (1663) –, de la création autoritaire – Académie d'architecture (1671), Académie de musique (1672) – et de la mise sous tutelle des Académies de province, l'État absolutiste achève une transformation commencée sous Richelieu.⁷⁸⁴ L'on connaît la proximité de Ménestrier avec ces milieux dédiés à glorifier le roi, à construire son image à l'attention de ses contemporains et de la postérité, ainsi qu'à conforter sa réputation de protecteur des lettres : au fil des années, le jésuite étend son

⁷⁸³ Dekoninck, 2011b, p. 234.

⁷⁸⁴ Souchon, 1980, p. 434-435.

magistère aux inscriptions officielles et propose plusieurs devises en l'honneur du roi dans les colonnes du Journal de Trévoux.⁷⁸⁵

Ménestrier va même anticiper les travaux de la Petite Académie (1663), future Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Elle avait été chargée de rédiger le médailler du règne de Louis XIV, mais n'achèvera cette entreprise qu'en 1701. Dès 1689, Ménestrier avait présenté au roi son *Histoire de Louis Le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries et autres monuments publics recueillis et expliqués*.⁷⁸⁶ Dévoilant par ce biais la carence de l'institution royale, le jésuite fut vivement critiqué par Paul Tallemant, secrétaire perpétuel de l'Académie, qui soulignera son incapacité à donner une explication précise et adéquate des médailles puisqu'il n'appartenait pas à l'institution officielle.⁷⁸⁷ La controverse est abordée par le jésuite dans le *Factum justificatif* (1694), où il conteste l'accusation d'avoir plagié l'idée de Jean de La Chapelle (1651-1723)⁷⁸⁸, en arguant qu'il s'est intéressé au sujet bien avant ce dernier.

Si Ménestrier participe directement à l'effort demandé aux Académies par ses travaux, il semble également adapter ses écrits antérieurs à la faveur de la nouvelle émulation théorique qui s'empare des arts.⁷⁸⁹ Dans les années 1660, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture avait enfin entrepris la tâche pour laquelle elle avait été fondée en 1648 : relever la peinture de sa situation avilissante au sein des arts mécaniques, pour la faire accéder à la dignité libérale. La série de conférences inaugurées le 7 mai 1667 par Le Brun mettent cependant au jour des dissensions internes quant au principe théorique de cette dignité.⁷⁹⁰ En 1668, Roger de Piles publie une traduction française du poème *De arte graphica* de Charles Alphonse Dufresnoy, partisan des coloristes, et va faire de ce poème un manifeste où le coloris est défini comme « l'âme et le dernier achèvement de la peinture ».⁷⁹¹

⁷⁸⁵ Spica, 2007, p. 641.

⁷⁸⁶ Voir à ce sujet Jacquot, 1988 ; Charton, 2009 et 2010.

⁷⁸⁷ Un compte rendu de l'affaire a été donné par Fabrice Charton, 2009.

⁷⁸⁸ Le « Sieur de la Chapelle » mentionné par Ménestrier aurait pu être Henri de Bessé de la Chapelle (c. 1625-1694), secrétaire de la Petite Académie de 1683 à 1691. Cependant, Ménestrier dit travailler sur son *Histoire du roi* depuis trente-cinq ans, « c'est-à-dire, avant que l'on sçeut que le Sieur de la Chapelle fut au monde ». Cette affirmation invite à identifier une personne plus jeune.

⁷⁸⁹ Dans sa *Bibliothèque curieuse et instructive* (1704, p. 122), Ménestrier classe les emblèmes et les devises, avec les autres arts symboliques, parmi les Beaux-Arts, à côté de la peinture, de l'architecture et de la sculpture.

⁷⁹⁰ Félibien avait publié les sept premières conférences en 1668.

⁷⁹¹ De Piles, 1668, p. 27. Voir Lichtenstein et Michel, 2006, t. 1, p. 161 et Nativel, 2013, p. 272.

Philippe de Champaigne répond, dans une conférence du 12 juin 1671, que « ce n'est pas que cette partie [la couleur] ne soit très nécessaire ; mais l'étudier plus que le principal et en faire sa seule étude, c'est se tromper soi-même, c'est choisir un beau corps, se laisser éblouir de son éclat et ne pas se mettre assez en peine de ce qui doit animer cette belle apparence, qui ne peut subsister seule, quelque beauté qu'elle puisse avoir, parce que la beauté d'un corps ne fait rien à sa vie, si l'âme et l'esprit ne l'animent ».⁷⁹² La couleur, dira plus tard Le Brun, « ne représente que ce qui est accidentel » ; elle « dépend tout à fait de la matière, et par conséquent elle est moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit » et qui lui donne sa forme.⁷⁹³

Roger de Piles répondra grâce à la distinction aristotélicienne entre la puissance et l'acte : le dessin est un substrat, une puissance qui a besoin de recevoir les déterminations du coloris.⁷⁹⁴ Les débats entre partisans du dessin et du coloris se posent donc dans les mêmes termes que le *paragone* entre le texte et l'image qui se posait dans l'emblématique : dans les deux cas, l'enjeu est de déterminer ce qui constitue l'âme, la forme ou le principe actualisant de la représentation. Comme dans les traités d'emblématique, les positions du débat s'établissent à partir des termes aristotéliens de l'hylémorphisme, même si les références à la scolastique y sont discrètes. Ménestrier semble y avoir vu des similitudes avec sa discussion des emblèmes et une opportunité de faire bénéficier son art de la construction académique de la légitimité de la peinture. La stratégie est double : souligner ce que l'emblème partage avec l'art pictural, et mettre en évidence le caractère emblématique des œuvres du premier peintre du roi.

Jacqueline Lichtenstein a montré ce que les deux tendances, rubéniste et poussiniste, doivent à la rhétorique, ou plutôt à deux approches concurrentes de la rhétorique : à une rhétorique d'inspiration plutôt quintilienne, qui privilégie avant tout les effets discursifs, répond une rhétorique d'obédience cicéronienne attachée aux effets de l'éloquence, au *movere*, à l'obtention desquels tous les moyens, même non discursifs, peuvent concourir. Dans ce cadre, « la préférence accordée au dessin conduit tout naturellement à mettre l'accent sur la rhétorique des formes et des figures [...]. Les coloristes, en revanche, insistent plus volontiers sur les qualités expressives de la deuxième partie de l'*actio* picturale : la couleur ».⁷⁹⁵ Les partisans du dessin recourent dès lors à une terminologie

⁷⁹² Fontaine, 1903, p. 12.

⁷⁹³ Fontaine, 1903, p. 36-37.

⁷⁹⁴ Lichtenstein, 1999, p. 169-170.

⁷⁹⁵ Lichtenstein, 1999, p. 224.

discursive plutôt qu'émotive pour vanter les œuvres de leur camp. Ainsi, Charles Le Brun avait eu l'occasion d'exposer à plusieurs reprises son admiration pour la « magnifique disposition des figures »⁷⁹⁶ des tableaux de Poussin. Cette évocation de la deuxième partie de la rhétorique témoigne du fait que ces peintures peuvent être déchiffrées comme des signes narratifs : le spectateur peut les lire en déchiffrant tous les éléments discursifs ayant participé à leur composition et reconnaître les catégories rhétoriques mises en œuvre. Il s'agit donc d'un mode d'interprétation textuel fondé sur les taxinomies du discours.⁷⁹⁷

Nous l'avons vu, Ménestrier fait également appel à la « disposition » pour définir l'une des deux formes de l'emblème, à côté des paroles. Il semble donc suivre la voie empruntée par les poussinistes pour définir la peinture, à rebours du statut accidentel accordé au texte de l'emblème dans le traité de 1662. L'emploi généralisé du terme *figures* pour désigner les objets apparaissant dans la représentation aide par sa polysémie à conceptualiser la désormais équivalence entre les images du discours et le discours des images.

⁷⁹⁶ Lichtenstein et Michel, 2006, vol. I, p. 236.

⁷⁹⁷ Lichtenstein, 1999, p. 226-227.



Figure 20. Nicolas Poussin, *Le Ravissement de saint Paul*, 1649/1650, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre).

Les similitudes entre théorie de l’emblème et de la peinture ne s’arrêtent pas là. L’emblème est également lié à la peinture parce que les tableaux sont bien souvent des emblèmes muets, comme le montre la conférence de Le Brun donnée le 10 janvier 1671 au sujet du *Ravissement de saint Paul* peint par Poussin en 1649-1650 (fig. 20). Cette allocution se distingue dans le corpus des conférences académiques en raison de son contenu à teneur spéculative. Elle répond à l’analyse de Nocret prononcée le mois précédent, qui interprétait le tableau de Poussin en termes de coloris, de plaisir et d’effets picturaux.⁷⁹⁸ Le Brun était au contraire déterminé à exposer la « théologie muette » du tableau, en particulier la signification des trois anges enlevant le saint. Le Brun les interprétait comme des allégories des états de la grâce (efficace, aidante et triomphante). Leur posture, leurs vêtements et leur couleur symbolisaient leurs attributs théologiques.

Quant au vêtement jaune dont cet ange est couvert, il faut considérer que comme cette couleur représente celle de l’or et de la lumière, l’on peut dire aussi que par ce vêtement le peintre a représenté la lumière et la pureté de la grâce dont ce saint fut rempli au moment de sa conversion. [...] Le manteau rouge qui couvre tout le corps de cet apôtre ne représente-t-il pas bien, par sa couleur rouge, l’ardente charité dont il était embrasé [...].⁷⁹⁹

La couleur n’est plus le lieu du plaisir sensible où le peintre expose la perfection de son imitation ; elle participe désormais à la lecture intellectualisée du tableau, qui met en évidence une représentation figurée des effets. Cette remarque est également valable pour les visages des anges, étudiés selon les règles de la physiognomonie. Leurs traits ne sont pas les indices de leurs passions, mais des symboles :

je me suis imaginé que Monsieur le Poussin a voulu figurer par le mouvement des parties d’en haut du visage de cet ange la douceur et la tranquillité dont jouissent ceux qui sont dans l’état parfait de la grâce, et par les parties d’en bas le mépris et l’aversion qu’ils ont pour les choses du monde.⁸⁰⁰

⁷⁹⁸ La conférence de Nocret n’est connue que par le résumé de Guillet de Saint-Georges. Nocret mettait en avant la « teinte fort douce » du ciel et « la nuée légère et transparente » permettant de distinguer clairement les parties supérieures du tableau ; la tête de Paul est « éclairée d’une lumière douce qui fait un agréable contraste avec la noirceur des cheveux », etc. Nocret faisait également quelques remarques de type iconographique : les deux extrémités flottantes de l’étole portée par l’ange en bas à gauche devaient représenter l’autorité divine. Voir Mérot, 1996, p. 193-194 et Clifton, 2020, p. 584.

⁷⁹⁹ Lichtenstein et Michel, 2006, vol. 1, p. 397-398.

⁸⁰⁰ Lichtenstein et Michel, 2006, vol. 1, p. 400.

La force et la puissance⁸⁰¹, la douceur et la tranquillité, le mépris des choses du monde ne sont point des caractères des anges représentés, mais des effets des grâces en général.

Le Brun oppose donc à la lecture coloriste une lecture symbolique évoquant fortement les exercices jésuites de déchiffrement énigmatique. Si Le Brun ne semble pas avoir été formé dans un collège de la Compagnie⁸⁰², on sait néanmoins qu'il recevait des commandes de tableaux de la part de professeurs jésuites à l'occasion des fêtes de fin d'année, lors desquelles les meilleurs élèves étaient invités à exposer le déchiffrement d'une image à valeur emblématique.⁸⁰³ Certains ont formulé l'hypothèse que Le Brun se serait inspiré d'une lecture jésuite du *Ravissement de saint Paul* du Dominiquin, qui était alors accroché dans la sacristie de la maison professe de Paris.⁸⁰⁴

Quoi qu'il en soit, il a rapidement été souligné que la lecture de Poussin par Le Brun constituait pour ce dernier un moyen de valoriser ses propres créations et de légitimer son goût pour l'invention religieuse complexe, servie par un langage allégorique. Son biographe, Claude Nivelon (1648-1720), avait judicieusement noté les similitudes entre les anges de la coupole de la chapelle de Sceaux, aujourd'hui perdue mais gravée par Gérard Audran, et ceux de Poussin :

[...] cette conférence sur le sujet de saint Paul se termina en l'honneur de l'un et de l'autre [i. e. Poussin et Le Brun], et dans ce temps, l'occasion se présenta à M. Le Brun de prouver cette vérité avancée, que les grands hommes s'élèvent toujours au-dessus des autres par des voies qui sont inconnues à plusieurs, se servant de ce même langage muet et allégorique qui lui était si familier, dans la composition de l'ouvrage qu'il a peint à fresque dans la chapelle de M. Colbert à Sceaux.⁸⁰⁵

C'est précisément cette conférence de Le Brun qui semble évoquée, en filigrane, dans le sonnet composé par Ménestrier en janvier 1679 à la gloire du premier peintre du roi. Ce poème jette une nouvelle lumière sur la réécriture de l'*Art des emblèmes*. En écrivant un sonnet « pour les peintures

⁸⁰¹ Lichtenstein et Michel, 2006, vol. 1, p. 396.

⁸⁰² Voir Cojannot-Le Blanc, 2012, p. 184. Il n'a pas non plus été en contact direct avec Ménestrier au début des années 1670 (même s'il apparaît qu'ils se sont connus par la suite, Ménestrier indiquant dans son *Factum justificatif* avoir été employé par Le Brun pour des inscriptions d'estampes). Voir Ménestrier, 1694a, p. 10.

⁸⁰³ Spica, 2007, p. 640.

⁸⁰⁴ Voir Dempsey, 1999, p. 132, n. 32.

⁸⁰⁵ Nivelon, 2004, p. 278.

de la chapelle de Versailles et de la chapelle de Seaux », en mentionnant le ravissement de saint Paul, Ménestrier faisait habilement référence à ce langage familier à Le Brun et à la symbolique jésuite⁸⁰⁶ :

Qu'on peigne mille objets dans un mesme tableau,
Que de l'ombre et du jour la savante imposture,
Fasse approcher de nous ou fuir une figure
Et rassemble en un point le ciel, la terre et l'eau.

Le Brun porte plus loin le pouvoir du pinceau.
Sçavans, ne dites plus qu'imiter la nature
Est le dernier effort de la docte peinture,
Plus d'honneur attendoit cet Apelle nouveau.

Il decouvre le cœur, il rend l'ame visible,
De la Divinité fait un être sensible ;
Représente la grace, à la gloire il atteint.

Ce que l'œil ne peut voir, son adresse l'exprime ;
Comme Paul, il s'élève au Ciel le plus sublime :
Il voit ce qu'il y vit, il fait plus, il le peint.⁸⁰⁷

Ménestrier fait ici sien le propos de la conférence de Le Brun. Il reprend, au début de son sonnet, des arguments anti-coloristes. Les cinq premiers vers appellent au dépassement de la perspective aérienne et du clair-obscur. Alors que ces techniques sont au service de la représentation de la nature et du visible, la peinture de Le Brun s'en distingue, selon Ménestrier, par sa capacité à représenter l'invisible : les passions de l'âme, la Divinité, la Grâce, auxquelles suffit le dessin. Le jésuite met ainsi en valeur sa propre pratique symbolique. En évoquant dans son sonnet la représentation de Dieu et de la Grâce par Le Brun, Ménestrier renvoie implicitement aux pages de son *Art des emblèmes* qui abordent ces questions.

⁸⁰⁶ Ménestrier (1684, p. 181) avait aussi fait l'éloge de la description « si riche et si élégante » qu'avait donnée Félibien des *Emblèmes des saisons* de Le Brun, mis en musique par Marc-Antoine Charpentier.

⁸⁰⁷ Le sonnet est cité dans *Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681b, p. 72-73 et dans *La philosophie des images énigmatiques*, 1694a, p. 166-167. Les auteurs de *A Bibliography of Claude-François Menestrier* (Adams, Rawles et Saunders, 2012, p. 481-482) jugent l'attribution incertaine, malgré les indications de Renard ainsi que de Ménestrier lui-même, qui affirme avoir composé ce sonnet, fasciné par le talent du peintre pour représenter les mouvements de l'âme (1694a, p. 166).

Nous avons déjà vu que Ménestrier abordait en 1662 la question des représentations de Dieu pour justifier l'usage de l'emblématique, celle-ci n'étant qu'un prolongement de la pratique, inspirée par Dieu lui-même et les formes qu'il emprunta pour se manifester aux hommes, de représenter le divin par analogie, sur le mode du discours figuré ou par images. Ce passage, dont Ménestrier étendait les conséquences à toutes les choses qui échappent à une appréhension immédiate et sensitive, a été conservé en 1684. C'est la Grâce qui sert d'illustration à ce principe.⁸⁰⁸



Figure 21. Jacques de Bie (graveur), Cesare Ripa et Jean Baudoin (traducteur), « Grâce de Dieu », Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures, Paris, Mathieu Guillemot, 1643, p. 79 (Wikisource).

Explicitement empruntée à l'explication de l'allégorie de Baudoin (fig. 21), développée d'après la description donnée en son temps par Cesare Ripa⁸⁰⁹, elle souligne et maintient le lien entre l'emblème et la pratique picturale de Le Brun. L'allégorie est une métaphore des effets surnaturels :

Les beautez qui éclatent sur son visage sont des symboles de celles de son ame, qui est pure et nette de toutes sortes de taches, ce qui procede sur tout de ces merveilleux rayons, dont elle est enveloppée, qui estant élancez d'enhaut, dissipent les nuages épais et les tenebres des vices.

Sa nudité demonstre le mesme, comme estant la marque de son innocence, qui n'a pas besoin de ces ornemens exterieurs, ny de ces vaines parures, dont les personnes du monde ont accoustumé de couvrir leurs deffauts. Et quant

⁸⁰⁸ Ménestrier, 1662a, p. 66-67 et 1684, p. 255-257. Voir Baudoin, 1643, p. 83-84.

⁸⁰⁹ Ripa, 1593, p. 112.

aux biens qu'elle verse abondamment, ils apprennent à ceux qui les possèdent à connoître qu'ils viennent de Dieu, puis qu'ils doivent à la sainte grace les plus hautes dignitez où ils se voyent élevez. [...]

Elle regarde le Ciel, pour montrer que la grace nous vient de Dieu, et que pour l'obtenir, il faut necessairement que le pecheur se convertisse, et qu'il demande pardon de ses fautes. Cette pureté de l'ame est figurée par la colombe, vray symbole du Saint Esprit, à qui les theologiens attribuent l'infusion de la grace dans nos ames ; et voila pourquoy il est dit qu'elle s'épand sur les creatures par la pure liberalité de Dieu, et sans aucuns merites qui soient en elles. [...]⁸¹⁰

La personnification de la Grâce divine est conçue selon la représentation figurée de ses effets : la beauté pour la pureté de l'âme, la nudité pour l'innocence, et la colombe pour le Saint-Esprit.

Après un passage important sur les « emblèmes théologiques », qui inclut encore des références ciblées à la théologie symbolique et à la lecture typologique de l'Ancien Testament, Ménestrier propose d'étendre la pratique de la représentation par les effets, nécessaire au discours positif sur Dieu et ses dons, à tout ce qui échappe à notre appréhension sensitive directe. Il fonde ainsi le discours sur les vertus et les vices, qu'il emprunte à Ripa et à Baudoin, sur une assise philosophique et théologique qui concorde avec la pratique de Le Brun.

On donne aux vertus et aux vices les ornemens et les marques singulieres que l'antiquité leur a donnez. Les passions en reçoivent de proportionnez à leurs effets ; et comme elles alterent le corps, il en faut exprimer les changemens. On les peut même représenter quelquefois par leurs effets contingens, comme le desespoir par un homme qui se pend, ou qui se precipite, ou une femme qui se tue. [...]

Les actions de l'histoire sont toutes des actions vertueuses ou vicieuses. Les passions en sont souvent l'origine ; ainsi on s'en peut servir pour représenter ces passions, et les vertus et les vices.⁸¹¹

On opérera de même pour les abstractions, les principes des arts et des sciences, les actions, etc.

L'admiration de Ménestrier pour Le Brun témoigne d'une tentative *a posteriori* d'unir la peinture et l'emblème en mettant en évidence leur ambition commune : représenter les effets, contre les coloristes qui

⁸¹⁰ Ménestrier, 1684a, p. 255-256.

⁸¹¹ Ménestrier, 1684a, p. 283. Ce passage est repris de la première édition de l'*Art des emblèmes* (1662, p. 67).

recherchent les effets de la représentation. Comme la peinture poussiniste, l’emblème dépasse le plaisir esthétique de la couleur, dont ses propres gravures sont de toute façon dépourvues, pour s’attaquer à la problématique de la représentation de l’invisible. Elle est l’art poussiniste réduit à sa plus pure expression. Au lieu d’une dichotomie entre la peinture et l’emblématique, le littéral et le figuré, le peint et le gravé, la ligne de partage se déplace pour rendre compte d’une distinction entre ce qui est capable de peindre des abstractions (ambition de l’emblème et du dessin) et ce qui se veut représentation fidèle du réel (la limite du coloris, selon Ménéstrier). On peut attribuer à ce caractère commun la défaveur dont sont frappés poussinistes et emblématisés en cette fin de XVII^e siècle, où la grâce de l’impression va l’emporter sur le discours allégorique.⁸¹² Roger de Piles devient membre de l’Académie en 1699 à titre honorifique, et le triomphe de la couleur s’avèrera complet lorsque, en 1717, le *Pèlerinage à Cythère* d’Antoine Watteau sera reçu en tant que morceau de réception à l’Académie.

La comparaison des deux traités de Ménéstrier confirme que des modifications apparemment légères dans les termes d’un modèle de définition instituée rendent en réalité compte de profonds changements épistémologiques et se rendent porteuses d’une réflexion sur les Beaux-Arts ancrée dans un contexte socio-politique précis. Plus proche de la rhétorique et du cartésianisme que de la scolastique dont elle provient, la référence à l’hylémorphisme change de fonction : l’inclusion dans la communauté synchronique des arts libéraux prend le pas sur l’inclusion dans la communauté philosophique et dans la communauté diachronique formée par les théoriciens de l’emblématique.

⁸¹² Spica, 1998, p. 199.

2.8. Conclusion intermédiaire

Ce chapitre avait pour but de mettre en lumière l'arrière-plan philosophique et plus précisément scolastique de la métaphore de l'être animé, devenue un lieu commun de la définition de l'emblématique. On a tenté de montrer comment la proposition initiale de Paolo Giovio fournit un cadre théorique à la fois contraignant et productif, permettant d'appréhender, selon les interprétations qui en sont données, des communautés de pensée synchroniques et diachroniques. Cette métaphore constitue une variable témoignant des continuités et ruptures entre les genres de symboles (la devise et l'emblème), les nations (l'Italie et la France), les auteurs (académiciens, ecclésiastiques, jésuites) et les philosophies (les courants de la scolastique et le cartésianisme).

Dans le schéma anthropologique binaire de Thomas d'Aquin, le *motto*-âme a pu être défini comme la forme déterminatrice de l'image (Giovio, Ammirato, Ferro), ou comme un élément nécessairement proportionné à l'image, comme l'implique le rejet de la métempsychose (Bouhours). L'âme a pu également être identifiée à la signification en raison de son caractère immatériel (Ruscelli). Les thèses scotistes et l'aristotélisme padouan ont pu offrir une alternative à ce cadre bipartite. Grâce à la thèse d'une forme substantielle intermédiaire et subsistante entre l'âme humaine et le corps, l'image a pu être dotée de deux formes hiérarchisées : soit le *motto* a pu être défini comme la forme de corporéité située sous la signification (Aresi), soit la comparaison a pu être considérée comme une âme sensitive informant l'image indépendamment du *motto* (Chiocco). Tesauro parlera pour sa part d'une âme matérielle pour désigner le *motto*. Pour les auteurs souhaitant conserver une structure ternaire acceptable dans un cadre thomiste, la thèse des formes intermédiaires perfectrices de la matière (T. Tasso, Donati) ou celle des formes accidentelles (Ménestrier) ont trouvé des adeptes, à côté de l'anthropologie augustinienne (Pontanus et Sandæus). Cette diversité est le reflet des débats qui animent l'enseignement de la philosophie, mais révèle aussi un certain rapport de la métaphore théorique à la vérité.

Les emplois de la philosophie scolastique dans les traités consacrés à la devise, qu'il s'agisse de thèses largement acceptées ou de celles qui font débat, sont souvent révélateurs d'une certaine conception de la métaphore. Soit on estime que les motifs figurés doivent se limiter strictement au vrai, soit on les autorise à emprunter au domaine du possible voire du faux. La liberté du poète-théoricien, qui atteint son apogée avec Paolo Aresi, tend à se réduire au cours du XVII^e siècle en France. L'émergence de l'esthétique classique explique la disparition progressive de la définition métaphorique

qui avait fasciné les auteurs baroques, au bénéfice d'un hylémorphisme progressivement vidé de sa substance, et moins propre à étudier le fonctionnement de l'emblématique qu'à la comparer et éventuellement souligner sa proximité avec d'autres disciplines.

Chapitre III. *De verborum et rerum significatione*. Logique, signe et syllogisme dans la théorie de la devise

3.1. *Erunt signa*.⁸¹³ Relectures emblématiques du *Peri hermeneias*

3.1.1. Des Idées aux concepts

Nous avons vu, avec Judith Schlanger, que le recours à un tissu conceptuel déjà constitué peut permettre aux nouvelles idées de trouver du crédit et de se donner une certaine puissance. C'est l'un des rôles que joue la métaphore de l'âme et du corps pour formuler une poétique de la devise et, plus tard, de l'emblème : ce vocabulaire figuré aide à définir, sur une base commune qui permet aussi le débat, les rapports entre image et texte, et/ou entre le composé signifiant et son signifié. Mais outre une terminologie commune, Schlanger met en évidence que la valorisation des notions empruntées à la « science » se fait également au niveau des « modèles logiques » : « la discipline dominante fournit un type de l'intelligible, qui peut en venir à être considéré pour l'ensemble du connaissable à la fois comme un idéal et comme un critère ». ⁸¹⁴

Nous l'avons vu, Robert Klein avait très tôt signalé que ce qu'il définit de manière large comme « l'aristotélisme » venait répondre à des questions portant avant tout, dans les traités consacrés à la devise, sur l'expression (comment signifier/représenter le concept ou *concetto*) et la « psychologie » (quelle(s) action(s) de l'intellect suscite la création et la compréhension d'une devise). Le développement d'une « logique de l'*impresa* » ⁸¹⁵ marque ainsi les traités jusqu'à Ménestrier. Bien plus tardif que les auteurs étudiés par Klein, le jésuite lyonnais classe à son tour les devises, « signes » et « expressions » des pensées, selon les trois opérations de l'intellect, tout en estimant qu'il est « aisé de démontrer toutes les regles des devises les plus parfaites sur les regles du syllogisme ». ⁸¹⁶ Ce troisième et dernier chapitre sera donc consacré à démêler les racines scolastiques et, cette fois, logiques, de ses théories sur l'emblématique qui, à nouveau, prennent leur source dans les traités italiens. La logique alors enseignée dans les universités séculières, au sein des établissements des ordres religieux mais aussi, on le verra, au sein des académies, fournit précisément des modèles et des concepts pour penser les

⁸¹³ Luc 21:11, titre du premier emblème de la *Lux evangelica* d'Henri Engelgrave, 1648, p. 2.

⁸¹⁴ Schlanger, 1971, p. 26.

⁸¹⁵ Klein, 1957, p. 15.

⁸¹⁶ Ménestrier, 1686, « Discours ou il est traité de la nature des devises et de leurs principales regles », p. 25.

questions portant sur la sémantique et les opérations de l'esprit dans l'emblématique.

La première partie de ce chapitre s'intéressera à la réflexion sur le langage. La Renaissance rêve de reconstruire la langue adamique, cette langue unique parlée par l'Humanité avant l'épisode babélique et dont la création par Adam garantissait les liens entre les mots et les choses.⁸¹⁷ Les traités consacrés à l'*impresa* s'inscrivent dans cette quête d'un langage universel. La problématique stylistique (équilibre des parties, définitions) de la devise qui avait occupé l'ouvrage de Paolo Giovio fait en effet rapidement place à une problématique linguistique⁸¹⁸, dans laquelle la devise vient couronner les quêtes de la langue transparente perdue. À côté de la métaphysique néoplatonicienne, qui voit dans les symboles l'incarnation mystérieuse des Idées, les théoriciens étudient également la devise à la lumière de la logique scolastique et de sa conception des relations entre le mot, le concept et le chose.

Avant de s'intéresser à ce cadre aristotélicien et scolastique, il paraît utile de rappeler rapidement les modalités selon lesquelles le néoplatonisme avait pu soutenir la supériorité des symboles visuels sur le langage écrit ou parlé. Le rêve d'une langue transparente a pu s'appuyer sur la conception néoplatonicienne du symbole transmise par l'intermédiaire de l'égyptomanie. Les hiéroglyphes ont fasciné les cercles humanistes après l'impression par Alde Manuce à Venise, en 1505, d'un recueil manuscrit précédemment acquis en 1419 par Cristoforo Buondelmonti. Cet ouvrage, écrit en grec et attribué à Horapollon, un auteur qui se désigne comme Égyptien, se présente comme une description verbale d'images idéographiques. Les *Hieroglyphica* ont été réédités, adaptés et amplifiés à plusieurs reprises au cours des XVI^e et XVII^e siècles, mais ce n'est qu'en 1543 que le libraire et imprimeur parisien Jacques Kerver en donnera une première version illustrée.⁸¹⁹

Certains auteurs, parmi lesquels Bartolomeo Taegio et Giulio Cesare Capaccio (1552-1634), ont identifié le « prototype »⁸²⁰ de la devise dans ce genre de catalogue d'animaux, d'astres, de plantes, d'éléments du corps humain, expliqués et interprétés symboliquement plutôt que phonétiquement-alphabétiquement. L'*impresa* bénéficie par ce biais de l'intérêt que portent

⁸¹⁷ Parmi les nombreux articles et ouvrages écrits sur ce sujet, on pourra consulter Yates, 1975 ; Knecht 1981 ; Rossi, 1993 ; Eco, 1994 ; Spica, 1996.

⁸¹⁸ Anne Spica (1996, p. 376) situe ce déplacement un peu plus tardivement, à partir des années 1570-1580. Il me semble pour ma part qu'il intervient déjà dans le commentaire de Ruscelli (1556).

⁸¹⁹ À propos de l'illustration des *Hieroglyphica* au XVI^e siècle, voir Baydova, 2021.

⁸²⁰ J'emprunte ce terme à Agnès Guiderdoni, 2011.

les néoplatoniciens de Florence à la représentation par des images d'Idées existant hors de l'esprit. Marsile Ficin avait commenté un passage des *Ennéades* de Plotin (V.8.6.) à propos des hiéroglyphes qui, contrairement à l'écriture, permettent de « saisir les choses non au moyen de la pensée discursive mais en tant que formes simples et pures »⁸²¹, à la manière dont Dieu lui-même les perçoit. C'est à cette métaphysique néoplatonicienne qu'Ernst Gombrich, dans son important article « *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought* » (1948) déjà mentionné plus haut, attribue la suppression de la distinction entre symbolisation et représentation, puisque le symbole visuel n'est pas un signe conventionnel, mais est lié par le réseau de correspondances et de sympathies avec l'essence supra-céleste qu'il incarne.⁸²²

La devise est ainsi fréquemment vantée en raison de sa proximité, généalogique et/ou formelle avec cette science divine dont elle approche, en tant qu'image symbolique, l'appréhension intuitive. Bien que certains théoriciens insistent sur le fait que les hiéroglyphes cherchent à *voiler* les secrets de la religion égyptienne⁸²³, d'autres – comme Farra, dont on traitera plus loin (point 3.4.2.) – évoquent le fait que les signes égyptiens constituent un langage transparent, garantissant une appréhension directe des Idées, même s'il n'est destiné qu'aux initiés. C'est cette perception idéale que l'on retrouve, selon Bartolomeo Taegio, dans la devise moderne, qui serait une forme perfectionnée de hiéroglyphe. Ce juriste milanais, qui a fondé dans sa jeunesse l'Accademia dei Pastori dell'Agogna à Novare, reprend

⁸²¹ Cité par Tannier, 1997, p. 86. Au sujet des *Hieroglyphica* et de leur réception, voir aussi Fournet, 2021.

⁸²² Sur l'influence du néo-platonisme sur la conception des devises, voir aussi Tristan, 1981 ; Fumaroli, 1988 ; Spica, 1996, en particulier p. 96-99.

⁸²³ C'est la thèse de Giulio Cesare Capaccio. Selon lui, les hiéroglyphes avaient pour fonction de dissimuler les secrets divins à la plèbe. Les hiéroglyphes puisent selon lui leurs racines dans les origines du christianisme. La devise constitue une pratique aussi ancienne que le monde, puisque Dieu lui-même y eut recours : l'Ancien Testament est plein de ces lettres mystérieuses qu'Il donna aux hommes, en commençant par l'arbre de vie de la Genèse. Les secrets divins auraient ensuite continué d'être dissimulés sous la cabale et les hiéroglyphes égyptiens. L'allusion aux temps reculés a également des implications sociales, que Capaccio explicite dans *Il Principe*, publié à Venise en 1620 (et republié à Naples en 1623 sous le titre : *Precetti e avvertimenti morali e politici dati al serenissimo principe d'Urbino*). Il s'agit d'une relecture très personnelle des *Emblemata* d'André Alciat (1531). Capaccio y explique sa conception aristocratique de la littérature. C'est l'existence de cultures séparées (celle, ésotérique, des élus et celle des « uomini impuri ») qui a permis la naissance de l'écriture symbolique des hiéroglyphes dans l'Égypte ancienne. Et c'est cet attachement à une culture privilégiée qui peut garantir une place et une vitalité aux emblèmes, devises et à la littérature en général.

fidèlement l'interprétation néoplatonicienne des hiéroglyphes dans son dialogue *Il liceo* (1571).⁸²⁴ L'image hiéroglyphique est selon Taegio *ce qui voile* : les Egyptiens et les Hébreux l'utilisaient pour cacher les secrets de la sagesse au vulgaire tout en permettant aux initiés, en un seul coup d'œil (*con un sol sguardo*)⁸²⁵, de parvenir à la connaissance des choses divines. Cette pratique « merveilleuse »⁸²⁶ se serait répandue en Grèce grâce à Pythagore et Platon, puis chez les Romains par le moyen des obélisques et médailles, avant de passer aux Italiens qui perfectionnèrent cet art.

Taegio ne fait cependant pas des devises des révélateurs des secrets divins : il déclare que la devise moderne est à la devise antique ce que l'homme vivant est à l'homme peint. Elles ont en leur nom en partage, mais pas leur nature.⁸²⁷ La devise au sens restreint est un avatar perfectionné des autres arts symboliques anciens. Après avoir cité quelques exemples de « devises » romaines, par exemple la médaille d'Antonin qui montre la foudre accompagnée du mot « Clementia », Taegio affirme qu'elles sont comme des hiéroglyphes égyptiens auxquels est ajouté un signifié, et dont la forme est modifiée en les dotant d'un *motto* :

Ne voyez-vous pas que ces devises des anciens ainsi faites ne sont que des hiéroglyphes avec l'ajout de leurs signifiés, et que le propre signifié de la figure est la même chose que ce qui s'acquiert par la combinaison de l'âme et du corps de la devise ?⁸²⁸

La filiation hiéroglyphique est ici convoquée non pas pour soutenir l'hypothèse que les devises rendraient visible des vérités d'ordre divin, mais plutôt pour mettre en évidence leur ancrage dans une forme de communication par images d'origine ancienne, plus claire et plus immédiate que le langage conventionnel.

⁸²⁴ Le titre évoque une académie récemment créée à Milan, mais aussi l'école fondée par Aristote. Voir Benassi, 2018, p. 287. Les discours de Taegio ont été traduits en français en 1577 par Antoine du Verdier. Ménestrier en possédait un exemplaire qu'il a ensuite offert au collège de la Trinité. Le livre, qui comporte son *ex-libris*, est aujourd'hui conservé à la BmL sous la cote 801956.

⁸²⁵ Taegio, 1571, fol. 4r°.

⁸²⁶ Taegio, 1571, fol. 4r°.

⁸²⁷ Sur l'homonymie, voir les points 2.3.2.2. et 3.5.3.3., ainsi que mon article paru en 2020.

⁸²⁸ Taegio, 1671, fol. 8r°-v° : « Hor non vedete che queste si fatte imprese de'gli antichi non sono altro che ieroglifici con l'aggiunta de lor significati, e che il proprio significato della figura è una cosa istessa con quello, che s'acquista dall'accoppiamento dell'anima e del corpo dell'impresa ? »

Cette ascendance historique égyptienne se voit peu à peu abandonnée après 1570, au bénéfice d'une conception de la devise comme création poétique « qui appartient en propre à l'être humain et qui manifeste son excellence ».⁸²⁹ C'est pourquoi ce chapitre cherchera à montrer que, comme Gombrich l'avait lui-même admis, il ne faut pas négliger, à côté de la métaphysique néoplatonicienne, l'apport d'une approche sémantique d'origine aristotélicienne, qui ne s'aventure pas au-delà des idées humaines et du monde sensible. On cherchera ainsi à montrer que la logique scolastique offre des outils pour répondre à une question centrale des traités, qui concerne les moyens de signifier un *conchetto* personnel d'une manière la plus universelle possible, en échappant à l'arbitraire du langage.

Dans les réflexions poétiques des théoriciens, la référence à la réception médiévale et moderne du début du *Peri hermeneias* (1, 16a 2-8) apparaît comme massive. Ce passage bien connu d'Aristote posait la nature des rapports entre les mots, les concepts (qui ne sont pas encore nommés comme tels par le Stagirite) et les choses :

On sait d'une part que ce qui relève du son vocal est symbole (σύμβολα) des affections de l'âme (παθημάτων) et que les écrits sont symboles de ce qui relève du son vocal ; de même que tout le monde n'utilise pas les mêmes lettres, tout le monde n'utilise pas non plus les mêmes vocables ; en revanche, ce dont ces symboles sont en premier lieu des signes (σημεῖα) – les affections de l'âme – sont identiques pour tous, comme l'étaient déjà les choses auxquelles s'étaient assimilées les affections.⁸³⁰

Dans ce passage, Aristote pose que les traces graphiques sont des symboles (*symbola*) des sons vocaux, eux-mêmes symboles des affections de l'âme. Ces affections de l'âme sont à leur tour des signes (*sêmeia*) des choses. La relation entre les sons vocaux et les affections de l'âme est une relation conventionnelle. C'est également une relation conventionnelle qui lie les mots écrits et les mots prononcés. En revanche, la relation entre les affections de l'âme et les choses est posée comme naturelle : les affections de l'âme ont avec les choses un rapport d'image ou de ressemblance (ὁμοιώματα). Alors que les sons vocaux varient, les affections sont les mêmes pour tous. Le passage d'Aristote atteste ainsi de la diversité des écritures et des langues,

⁸²⁹ Spica, 1996, p. 379.

⁸³⁰ Trad. Dalimier, 2007, p. 261.

mais aussi de l'identité des affections de l'âme chez tous les êtres humains, fondée sur l'identité des choses.⁸³¹

Ce passage d'Aristote a été traduit par Boèce au début du VI^e siècle. Sa traduction latine⁸³², qui est devenue la traduction de référence⁸³³, introduit deux éléments dont les conséquences seront déterminantes pour comprendre les traités consacrés à l'*impresa* dix siècles plus tard. D'une part, Boèce introduit l'idée que les mots signifient les conceptions de l'âme (*conceptiones animi*), c'est-à-dire les choses conçues par l'intellect. D'autre part, Boèce traduit les termes grecs *symbola* et *sêmeia* par un même terme latin, *notae*.⁸³⁴ L'emploi de ce terme, synonyme de *signum*, mais avec la connotation de *marque*, a pour effet de gommer la distinction qu'Aristote posait entre les *symbola* et les *sêmeia*.⁸³⁵ Ces deux changements préfigurent le remplacement des « affections de l'âme » aristotéliennes par le *conceptus/concetto* dans la scolastique médiévale, et anticipent l'extension des 'signes signifiant des concepts', qui étaient les mots parlés et écrits chez Aristote, aux images voire, on le verra, aux concepts eux-mêmes.

La triade sémantique aristotélienne et les déplacements qu'elle subit vont servir, chez plusieurs auteurs, de cadre pour concevoir la devise comme un signe capable de communiquer une pensée sans passer par la convention et l'arbitraire. Annonçons déjà que la seconde partie de ce chapitre s'intéressera à une autre définition du signe, celle que donnent les *Premiers analytiques*. Si, comme le pose le *De interpretatione*, les êtres humains communiquent volontairement leurs pensées par le langage et les gestes, le Stagirite remarque dans les *Premiers analytiques* que l'apparence involontaire des corps est également un signe de l'intériorité des êtres. Celle-ci peut être saisie, comme on l'expliquera plus loin, par un procédé déductif. Les *Premiers analytiques* ouvrent ainsi la voie à une explication du fonctionnement du signe en termes de raisonnement. Une telle conception du signe a pu séduire les théoriciens de la devise, sensibles à l'approche

⁸³¹ Sur l'interprétation de ce passage d'Aristote, voir notamment Libera, 1996, p. 352-353 ; Leblanc, 2021, p. 50.

⁸³² Boèce, *In perihermenias*, II, 20, 12-20 : « res enim ab intellectu concipitur, vox vero *conceptiones animi* intellectusque significat, ipsi vero intellectus et concipiunt subiectas res et significantur vocibus ». Cité par Magee, 1989, p. 70. Je souligne.

⁸³³ Leblanc, 2021, p. 41.

⁸³⁴ Boèce, *Liber Periermeneias Aristotelis*, I, 2-9 (*Aristoteles Latinus*, II, 1-2, 1965, p. 5) : « Sunt ergo ea quae sunt in voce earum quae sunt in anima passionum *notae* et ea quae scribuntur eorum quae sunt in voce. Et quemadmodum nec litterae omnibus eadem, sic nec voces eadem ; quorum autem hae primorum *notae*, eadem omnibus passionibus animae sunt, et quorum hae similitudines, res etiam eadem ». Cité par Leblanc, 2021, p. 49.

⁸³⁵ Voir Leblanc, 2021, p. 51.

instrumentale de la logique qui se développe à la Renaissance et qui vient notamment soutenir, dans le domaine poétique, la description du fonctionnement de la métaphore. Mais c'est d'abord par l'étude de l'apport des commentaires scolastiques médiévaux et modernes au *De interpretatione*, focalisés sur les signes langagiers, qu'on commencera ce chapitre.

3.1.2. Girolamo Ruscelli et les apories de la langue

Bien que l'ouvrage initial de Paolo Giovio se bornait encore à donner les fondements pratiques de la création artistique, et attribuait à l'*impresa* une origine guerrière, ses successeurs introduiront des considérations philosophiques, liées à la perception de la devise comme pratique académique plutôt que comme pratique de cour. Le commentaire de Girolamo Ruscelli, paru un an après l'ouvrage de Giovio, inscrit directement l'*impresa* et ses ancêtres, les hiéroglyphes, dans une théorie de la signification d'origine aristotélicienne. Polygraphe, Ruscelli avait déjà développé des considérations philosophiques sur le langage dans ses discussions linguistiques, philologiques et exégétiques pour les éditions de Boccace (1552) et de l'Arioste (1556), ainsi que dans ses *Tre Discorsi* (1553).⁸³⁶ Ruscelli a par ailleurs été membre de plusieurs académies. A la fin des années 1530, il avait fréquenté l'Accademia della Nuova Poesia réunie à Rome à l'initiative du poète siennois Claudio Tolomei (1491-1556).⁸³⁷ Il a fondé peu de temps après (c. 1540) l'Accademia degli Sdegnati, une assemblée où l'on commentait la poésie ancienne et moderne.⁸³⁸

Dans son commentaire à Giovio, Ruscelli initie une réflexion sur le langage. Les hiéroglyphes, dont il estime, avant Taegio, que les inventeurs de devises ont perfectionné la forme en lui ajoutant un *motto*⁸³⁹, y apparaissent moins comme les signes révélateurs d'une antique sagesse divine que comme

⁸³⁶ Dans cette œuvre polémique, Ruscelli répond aux remarques de Ludovico Dolce sur son édition du *Decameron*, en passant au cible grammatical et linguistique trois des œuvres les plus importantes de ce dernier. Il s'agit du *Decameron* de 1552 (premier discours), de la seconde édition des *Osservationi della volgar lingua* (deuxième discours) et de la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide (le *Trasformationi*, troisième discours).

⁸³⁷ L'attestent les distiques écrits à sa louange par Dionigi Atanagi, inclus dans le recueil de *Versi e regole della nuova poesia toscana* (1539).

⁸³⁸ Voir Procaccioli, 2017.

⁸³⁹ Ruscelli, 1656, p. 124 : « Delle quali (ieroglifi) è stato scritto da molti, onde non convien ch'io qui mi vi allarghi più oltre, se non solamente dire che per la diversità delle nature negli animali e nelle cose che essi scolpivano, non potevano tali scritti loro esser perfetti. Onde i più vicini a'tempi nostri, con aggiungere i motti alle figure, hanno poi finito di ridurle à perfettione. »

une solution historique au défaut d'universalité de la langue parlée et écrite. Ruscelli pose d'abord la priorité du sens de la vue sur l'ouïe. Il est selon lui plus naturel aux êtres humains de voir que d'entendre. Il évoque dès lors la préférence unanime pour l'apprentissage par la vue, tirée du début de la *Métaphysique*⁸⁴⁰, ainsi que le goût pour les peintures et l'imitation, exprimé par la *Poétique*⁸⁴¹ :

Mais je dis que représenter la figure ou la forme des choses au sens de la vue est plus naturel en acte et plus commun à toute la génération des animés que ne l'est celui de l'ouïe. Aristote en déduit que nous aimons davantage ce sens de la vue, et qu'il nous enseigne et nous fait connaître plus de choses qu'aucun autre de nos sens. Nous voyons donc que tous les hommes prennent naturellement plaisir aux peintures, et que les enfants, dès qu'ils sont capables de bouger leurs mains à volonté, se mettent à travailler avec du charbon, de la cire ou autre chose, s'efforçant de représenter et d'imiter les formes de telle ou telle chose.⁸⁴²

Outre cette préférence naturelle pour le sens de la vue en général, Ruscelli évoque également sa supériorité dans le domaine de la communication. Il évoque les muets et les sourds, inaptes à parler et à entendre, ou encore la rencontre de deux étrangers qui communiquent sans se servir de leur langue natale. « Le fait de montrer par signes la forme des choses seules » sera donc « plus noble et plus parfait que la parole ou l'écriture ».⁸⁴³

Si cette phrase souligne en premier lieux l'utilité des gestes, l'image voit sa primauté affirmée lorsqu'il est question non plus seulement de l'universalité, mais aussi de la pérennité de la communication. Ruscelli estime

⁸⁴⁰ Aristote, *Métaphysique*, lib. α, 980a 21 : « Tous les humains ont par nature le désir de savoir. Preuve en est le plaisir qu'ils prennent aux sensations, car elles leur plaisent d'elles-mêmes indépendamment de leur utilité et, plus que les autres, la sensation visuelle. En effet, non seulement pour agir, mais alors même que nous n'envisageons aucune action, nous préférons la vue pour ainsi dire à toutes les autres <sensations> ». Trad. Duminil et Jaulin, 2008, p. 71.

⁸⁴¹ Aristote, *Poétique*, IV, 48b 4-9.

⁸⁴² Ruscelli, 1556, p. 122-123 : « Ma dico che il rappresentare al senso del vedere la figura ò la forma delle cose è più naturale in atto et più commune à tutta la generatione degli animanti che non è quella dell'udito. Et de qui disse Aristotele che noi più amiamo questo sentimento della vista e che esso più cose ci insegna e fa sapere che alcun'altro de'sensi nostri. Onde veggiamo che tutti gli huomini naturalmente prendono diletto delle pitture, e che i fanciulli, subito che possono muovere à voglia loro le mani, vanno con carbone, ò con cera, ò con altro, sforzandosi di ritrarre e d'imitar le forme di queste e di quelle cose. »

⁸⁴³ Ruscelli, 1556, p. 122 : « il mostrar per segni la forma delle cose sole sia più nobile e più perfetto che il parlare ò le scrivere ».

en effet que les paroles prononcées sont défectueuses puisqu'elles sont inutilisables si l'on se trouve en des lieux ou des temps différents. Quant aux lettres, bien qu'elles soient permanentes, elles ne sont pas connues de tous. Pour ces raisons, toutes les nations ont, dit-il, adopté les images pour communiquer, des Égyptiens aux Romains en passant par les Grecs, ainsi que l'a fait Dieu lorsqu'il a fait figurer des palmes, des grenades, des lys et des chérubins dans le tabernacle et dans le temple. De ces pratiques très belles et très utiles est né l'art des devises.⁸⁴⁴

Contre l'opinion de Scipione Ammirato qui, en 1662, juge que toute devise dépourvue de *motto* est telle un cadavre (voir point 2.3.2.2.), Ruscelli affirme dans ses *Imprese illustri* de 1666 que les devises sont « comme semées ou placées par la nature même dans l'esprit humain » et que leur « origine ou principe » réside dans les « figures seules ».⁸⁴⁵ En donnant au *motto* un rôle accessoire, Ruscelli réaffirme la parenté de la devise avec les images symboliques dont elle ambitionne d'atteindre l'universalité supposée. C'est à la lumière du caractère conventionnel des lettres posé dans le *Peri hermeneias*, ainsi que de la préférence pour l'apprentissage par la vue posé dans la *Métaphysique*, et la valorisation de la *mimesis* opérée par la poétique aristotélicienne, que Ruscelli réévalue la tradition hermétique. Les hiéroglyphes et les devises sont apparentés non pas parce qu'ils constitueraient un moyen de dissimuler des secrets au vulgaire tout en garantissant une appréhension immédiate des vérités divines aux initiés, mais parce qu'ils constituent une solution humaine aux apories de la langue. Les images symboliques ont été inventées pour communiquer plaisamment une pensée à tous, sans limite géographique ou temporelle.

3.1.3. La solution intermédiaire de Francesco Caburacci

3.1.3.1. *Le conceptus*

La proposition de Ruscelli a été reprise par d'autres théoriciens, eux aussi soucieux de rapprocher la devise de l'idéal d'un signe linguistique universel. Francesco Caburacci (c. 1510-1570) est l'auteur d'un court mais instructif traité dans lequel le *Peri hermeneias* et sa relecture scolastique occupent une place centrale. Ce philosophe a probablement étudié à Imola, sa ville natale, avant d'occuper la chaire d'astronomie au *Studio* de Bologne en 1560-1561. Son traité des devises a été édité à titre posthume (1580) par son

⁸⁴⁴ Ruscelli, 1556, p. 120-123.

⁸⁴⁵ Ruscelli, 1666, p. 7-8 : « Puo' dunque trarsi da tutto questo che l'imprese non solamente sono come seminate ò poste dalla natura stessa nelle menti umane e che l'origine ò principio loro fosse con figure sole [...]. »

ami Alessandro Vandini.⁸⁴⁶ Caburacci reprend l'idée, déjà suggérée par Giovio⁸⁴⁷, que la devise exprime des concepts (*concetti*). Même si Giovio n'avait pas expliqué la portée du terme, Caburacci le réintègre pour sa part au sein de la description de la triade sémantique d'origine aristotélicienne :

Signifier est l'office propre aux marques (*note*) qui sont prononcées ou écrites, et cela dans la mesure où elles manifestent les concepts (*concetti*) de notre esprit.⁸⁴⁸

Dans ce passage, Caburacci exploite la polysémie du terme *concetto*, qui signifie aussi bien la « pensée » rhétorique, le trait d'esprit, la maxime, la sentence brève et pointue, que la « pensée » philosophique, concept ou verbe mental, que symbolisent les signes linguistiques parlés ou écrits (les *note*, calque de la traduction de Boèce). Le *concetto* vient ici remplacer les « affections de l'âme » d'Aristote. Bien que Florence Vuilleumier, dans un article de synthèse sur le conceptisme, ait d'emblée abandonné l'idée d'investiguer le *concetto* à la lumière de la scolastique, en arguant que « le *conceptum* (plur. *concepta*, de *concupere*) désigne déjà en latin classique toute pensée formée en l'esprit avant son revêtement formel »⁸⁴⁹, la popularisation du terme *conceptus* et son insertion dans un cadre sémantique provient précisément de développements médiévaux.

Conceptus avait certes été ponctuellement utilisé dans l'Antiquité latine pour désigner la représentation intellectuelle qui se crée dans l'esprit. Par exemple, selon un passage du grammairien Priscien (VI^e siècle), le concept de l'esprit (*mentis conceptum*) est le signifié de la vox, du mot prononcé.⁸⁵⁰ Mais c'est à partir de Thomas d'Aquin que le substantif

⁸⁴⁶ Ballistreri, 1972 (en ligne).

⁸⁴⁷ Giovio, 1555, p. 3.

⁸⁴⁸ Caburacci, 1580, p. 16 : « Il significare è proprio ufficio delle note, le quali si pronunciano, ò si scrivono, e ciò fanno in quanto manifestano i concetti dell'animo nostro. »

⁸⁴⁹ Vuilleumier, 1999, p. 522. Mercedes Blanco (1992, p. 56-58) a consacré quelques pages de son ouvrage sur les *Rhétoriques de la Pointe* à comparer le *conceptus formalis* et *objectivus* de Suárez avec le *concepto* de Gracián. Elle conclut que le *concepto* désigne la pensée d'un homme particulier et se distingue donc du *conceptus* métaphysique. Elle n'aborde pas le cadre sémantique qui pourrait entourer ce terme. Teresa Chevolet n'aborde pas non plus l'influence de la logique aristotélicienne ou scolastique dans le chapitre qu'elle consacre au concept (2007, p. 658-681). Rebecca M. Howard, dans son récent article (2021) consacré au *concetto* chez Giovio, n'y fait pas davantage référence. Elle signale uniquement sa proximité avec la formulation des traités des peintres et sculpteurs maniéristes.

⁸⁵⁰ Panaccio, 2004, p. 249. Voir Priscien, *Institutionum grammaticarum libri XVIII*, XI, 7, 1-2 : « quid enim est aliud pars orationis nisi vox indicans mentis *conceptum*, id est cogitationem ? » (éd. Hertz, 1961, t. 2, p. 552). Je souligne.

conceptus s'impose dans le vocabulaire philosophique. Cinquante ans après lui, à l'époque de Guillaume d'Ockham et de Jean Buridan, le *conceptus* s'impose par rapport à d'autres traductions concurrentes et parfois ambiguë, comme l'*intellectus* par lequel Boèce avait traduit *noêma*.⁸⁵¹

Pour tracer rapidement les grandes lignes de la pensée de Thomas d'Aquin, qui nous intéresse avant tout pour son impact sur la compréhension ultérieure du *De interpretatione*, le *conceptus* est un objet purement idéal représentant dans l'intellect une réalité qui lui est extérieure.⁸⁵² Pour Thomas, le concept recouvre l'universel : tout ce qui existe dans le monde sensible est particulier et l'universel existe seulement dans l'âme, *post rem*, en tant que concept.⁸⁵³ Le concept recouvre la doctrine augustinienne du verbe mental et la théorie aristotélicienne de l'abstraction, présentée dans le *De anima*, qui explique la formation des idées générales dans l'esprit (voir point 1.1.). Le *conceptus* est ce qui est « engendré » (selon l'équivoque du terme) par l'intellect :

Et lorsqu'il est en acte d'intelliger, notre intellect forme quelque intelligible, qui est pour ainsi dire son enfant (*proles*) et que l'on appelle pour cette raison un concept de l'esprit (*mentis conceptus*).⁸⁵⁴

Ce *conceptus* intervient dans les réflexions sémantiques que le Docteur Angélique tire du *Peri hermeneias*, sous différentes occurrences, par exemple

⁸⁵¹ Panaccio, 2011, p. 9.

⁸⁵² Panaccio, 2004, p. 249.

⁸⁵³ Voir Libera, 1996, p. 281-283 ; Pérez, 2015, p. 119.

⁸⁵⁴ Thomas d'Aquin, *De rationibus fidei*, cap. 3 (éd. Leon., t. XL, 1969, p. B 58) : « Quandocumque autem actu intelligit quoddam intelligibile format quod est quasi quaedam proles ipsius, unde et mentis conceptus nominatur [...] ». Trad. Panaccio, 2004, p. 249.

*intellectus, intentio*⁸⁵⁵ ou *conceptio intellectus*⁸⁵⁶. Dans tous les cas, c'est cette représentation par l'intellect des choses qu'il conçoit que Thomas d'Aquin considère comme le signifié de la vox. Cette thèse a fait son chemin jusqu'à l'époque qui nous occupe.⁸⁵⁷ Au XVI^e siècle, Pedro da Fonseca s'interroge, dans ses *Institutionum dialecticarum libri octo* (1564), sur la manière dont les concepts, les mots prononcés et les mots écrits signifient.⁸⁵⁸ Le dominicain français Jean Letourneur (Johannes Versor, † c. 1485) dans son commentaire aux *Summulae logicae* de Pierre d'Espagne, réédité à de nombreuses reprises au XVI^e siècle⁸⁵⁹, affirme à son tour que le concept est le signifié de la vox :

Comme la chose se présente au sens, elle génère au moyen du sens sa similitude dans l'âme, et par cette similitude, l'âme forme en elle-même le *concept* de la chose qu'elle veut ensuite exprimer. Pour cette raison, l'âme assigne un mot à signifier tel *concept*, et au moyen de celui-ci [elle l'assigne à signifier] la chose conçue.⁸⁶⁰

C'est dans ce cadre de la signification des concepts de l'âme par des mots écrits et parlés que Caburacci inscrit sa réflexion sur les devises. Mais loin de

⁸⁵⁵ Thomas d'Aquin, *Summa contra Gentiles*, lib. IV, cap. 11 (éd. Leon., t. XV, 1930, p. 32) : « Dico autem *intentionem intellectam* id quod intellectus in seipso concipit de re intellecta. Quae quidem in nobis neque est ipsa res quae intelligitur ; neque est ipsa substantia intellectus ; sed est quaedam similitudo concepta in intellectu de re intellecta, quam voces exteriores significant ; unde et ipsa intentio *verbum interius* nominatur, quod est exteriori verbo significatum ». La possible équivalence entre le *conceptus* et l'*intentio* s'observe chez les théoriciens de la devise. Rucellai avait considéré que l'âme de la devise était l'intention (*intentione*) de son auteur (voir point 2.3.3.). Alessandro Farra faisait de l'intention un synonyme du concept. Bien qu'il définissait le *concetto*, dans son épître à teneur néoplatonicienne, comme l'idée ou l'exemplaire de toute chose, Farra indique ensuite qu'il est un synonyme de l'intention de l'auteur (Farra, 1571, fol. 271r°).

⁸⁵⁶ Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, Ia, q. 13, art. 1 (éd. Leon., 1888, t. IV, p. 139) : « [...] secundum Philosophum, voces sunt signa intellectuum, et *intellectus* sunt rerum similitudines. Et sic patet quod voces referuntur ad res significandas, mediante *conceptione intellectus*. »

⁸⁵⁷ Sur le *conceptus* au Moyen Âge, voir notamment Panaccio, 2004 et 2011 ; Boulnois, 2008, en particulier les chap. I et III.

⁸⁵⁸ Voir en particulier le chapitre X du livre I (p. 25-26) : « Quo pacto *conceptus*, voces, et scripta significant ».

⁸⁵⁹ Jean Letourneur fut le commentateur de Pierre d'Espagne le plus populaire, avec 23 impressions. Voir Ashworth, 1974, p. 2.

⁸⁶⁰ Letourneur, 1572, fol. 8r° : « cum res praesentatur sensui, mediante sensu generat suam similitudinem in anima, et per illam similitudinem anima format intra se *conceptum* rei, quem postea vult exprimere, propter quod imponit vocem ad significandum talem *conceptum*, et mediante ipso rem conceptam [...] ». Je souligne.

réduire la devise au fonctionnement des signes langagiers, Caburacci se sert de la triade sémantique héritée du *Peri hermeneias* comme d'une base à dépasser afin de signaler la supériorité des devises sur le langage courant.

Après avoir évoqué le fonctionnement des mots, Caburacci introduit en effet une nouvelle modalité intermédiaire entre la signification conventionnelle et la ressemblance. Pour Caburacci, devises et emblèmes relèvent non pas du *significare* des mots, mais du « mostrare ». Ce terme, qui apparaît déjà chez Ruscelli, désigne ici une modalité singulière de l'expression que Caburacci définit par contraste avec les procédés de la signification et de la représentation :

Montrer se dit quand, au moyen d'un concept, un autre concept est exprimé [...]. Enfin, la représentation est comme en peinture, où les corps propres sont représentés à l'œil par le moyen de la similitude. Or, dans la signification, la chose par laquelle on signifie est, en tant que telle, trouvée suivant le bon plaisir des hommes, et par conséquent les marques ne sont pas les mêmes pour tous, mais le concept, avec lequel nous disons qu'on montre, nous voyons qu'il est naturel et le même pour tous.⁸⁶¹

Dans ce passage extrêmement dense, l'apport de la discussion du *Peri hermeneias* est nettement visible dans le caractère universel des pensées, et celui, conventionnel, des mots. Mais plusieurs éléments tendent à pointer du doigt, à nouveau, les apports spécifiques de la scolastique.

Tout d'abord, l'opposition entre le concept *naturel* et les marques arbitraires suit la distinction plus tardive proposée dans le commentaire de Boèce au *De interpretatione*. Il sépare les pensées, qui sont naturelles, c'est-à-dire qui existent indépendamment de la volonté, et les mots, qui sont *ad placitum* – c'est-à-dire arbitraires ou, suivant les termes de l'extrait de Caburacci cité, trouvés suivant le bon plaisir (*secondo l'arbitrio*) des locuteurs.⁸⁶² Cette division est très commune chez les scolastiques, et trouve

⁸⁶¹ Caburacci, 1580, p. 16 : « Il mostrare si dice quando per mezo d'un concetto, se ne isprime un altro [...]. Il rappresentare dipoi è come nella pittura, dove i proprii corpi si rappresentano à gl'occhi per mezo di similitudine. Ora nel significare la cosa, con cui si significa è, come tale, trovata secondo l'arbitrio de gl'huomini ; e però le note non sono appresso tutti le medesime, mà il concetto, co'l quale dicemo dimostrarci, veggiamo esser naturale, et il medesimo à tutti. »

⁸⁶² Voir Mora-Márquez, 2011, p. 71-72. Les concepts sont des signes naturels des choses en vertu d'une similitude formelle entre les uns et les autres. Parmi les signes naturels, on compte encore les *voces* dont les animaux se servent pour exprimer leurs affections, comme la douleur, etc.

son origine dans la distinction augustinienne entre signe naturel et signe donné.⁸⁶³

Caburacci établit en outre entre une distinction entre les procédés de signification et de représentation. Une telle distinction n'allait pas de soi. Les penseurs du Moyen Âge alternent entre différenciation et fusion des deux notions.⁸⁶⁴ Le très diffusé Pierre d'Espagne, dans ses *Summulae logicae*, définit par exemple la signification linguistique via le concept plus large de représentation. Il déclare que « la signification d'un terme est la représentation conventionnelle d'une chose par un mot ».⁸⁶⁵ Caburacci veille au contraire à les différencier. La représentation recouvre chez lui l'imitation : outre la peinture, elle inclut également la musique et la poésie⁸⁶⁶, conformément aux déclarations du début de la *Poétique*.⁸⁶⁷ La signification s'applique quant à elle aux marques (*note*) et englobe tous les signes arbitraires : les chiffres, les mots, mais aussi les hiéroglyphes, ce qui confirme leur rapprochement croissant, déjà visible chez Ruscelli, avec le langage conventionnel.

3.1.3.2. *Il mostrare*

Signification et représentation étant ainsi différenciées, Caburacci propose, on l'a dit, une troisième modalité, « il mostrare ». Intermédiaire entre la représentation et la signification, le fait de *montrer* est défini comme l'expression d'un concept (*conchetto*) au moyen d'un autre concept. La devise et l'emblème en relèvent, ainsi que le discours figuré.⁸⁶⁸ Caburacci prend par là une double liberté. Par rapport aux logiciens modernes comme Jean Letourneur qui soutiennent, on l'a vu, que les concepts sont signifiés par les *mots*. Par rapport à l'ouvrage fondateur de l'emblématique, d'autre part, puisqu'Alciat avait posé que, dans les emblèmes, ce ne sont pas les mots (*verba*), mais les choses (*res*) qui signifient, comme, disait-il, les hiéroglyphes.⁸⁶⁹ En outre, toujours selon Alciat, ce ne sont pas les affections

⁸⁶³ Leblanc, 2020 et 2021, p. 69-70. À propos de l'approche augustinienne du signe, voir point. 2.7.1.

⁸⁶⁴ Boulnois, 1999, p. 7-10.

⁸⁶⁵ Pierre d'Espagne, 2014, p. 336 : « significatio termini [...] est rei per vocem secundum placitum representatio. »

⁸⁶⁶ Caburacci, 1580, p. 16.

⁸⁶⁷ Aristote, *Poétique*, IV, 48b 4-20. Aristote y définit différents moyens d'imitation : couleurs, gestes, rythme, langage, harmonie.

⁸⁶⁸ Caburacci, 1580, p. 16-17.

⁸⁶⁹ Alciat, 1537, p. 97 : « verba significant, res significantur, tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata ». Je souligne.

de l'âme ou les concepts, mais bien les choses (*res*) qui sont signifiées. Cette vision de la langue s'éloigne de celle d'Aristote et de Thomas pour qui les concepts étaient d'abord signifiés, avant de renvoyer aux choses. Si l'on cherche à le situer dans le débat pour savoir si le signifié est le concept ou les choses, Alciat se rapproche plutôt de Roger Bacon et de Duns Scot.⁸⁷⁰

Caburacci défend pour sa part la possibilité de produire des concepts signifiants. Mais selon quelles modalités la devise peut-elle signifier un concept au moyen d'un autre concept ? À nouveau, Caburacci tord le cadre donné dans le *Peri hermeneias* et traduit ici, par l'idée d'un concept signifiant, une modalité nouvelle d'une image qui, au lieu de représenter le contingent (comme le fait le portrait), cherche à représenter une abstraction de l'intellect sans passer par l'arbitraire du langage. L'image de la devise ne montre pas un individu, mais un universel dont on pourra saisir, grâce au *motto*, l'une des propriétés permanentes, pour l'appliquer ensuite au porteur de la devise.

Prenons un exemple : dans la célèbre devise de Louis XII, *Cominus et eminus* (fig. 22), le porc-épic est précisément pensé comme un concept. Le but de cette *impresa* n'est pas de représenter un porc-épic particulier de la manière la plus fidèle possible, mais de donner au spectateur une image du porc-épic en général : un quadrupède au dos hérissé de piquants. Une fois l'animal – ou plutôt, l'espèce de l'animal – reconnu, le but du spectateur sera d'identifier la caractéristique pertinente qui s'appliquera, dans un second temps, au porteur de la devise. Le *motto* est ici une aide pour identifier le

⁸⁷⁰ Alciat, en tant que juriste, s'interrogeait dans le *De verborum significatione* sur l'interprétation des textes légaux. Il explique (1537, p. 5) que, conformément à la tradition dialectique (à entendre comme *rhétorique*, puisqu'il cite le rhéteur latin Fortunatianus), 1) les mots sont proférés matériellement, 2) la « dictio » est le sens qu'ils excitent dans l'âme, et 3) la chose (*res*) est ce qui est exprimé et déclaré par la *dictio* et les mots. Il suggère ainsi un lien direct entre les mots et les choses, la médiation de la *dictio* apparaissant comme facultative. Fortunatianus (n.p.), dans son *Ars rhetorica*, distingue effectivement « Verbum dicibile. Dictio. Res. », en ayant précisé auparavant que « Verbum est uniuscuiusque signum quod ab audiente posset intelligi a loquente prolutum. Res est quidquid sentitur vel intelligitur vel latet » (Un mot est le signe d'une chose quelconque, proféré par le locuteur, qui puisse être intelligé par un auditeur. Une chose est tout ce qui est intelligé, senti ou qui se cache.) Il s'agit d'une citation d'Augustin, *De dialectica*, V, 1-4. Ana María Mora-Márquez (2011, p. 80-81) a montré que ce passage avait fondé une théorie en rupture avec Thomas d'Aquin et plus proche de Roger Bacon. Au début des années 1290 à Paris, Henri de Gand estime par exemple que « les mots proférés sont immédiatement des signes des choses lorsqu'ils sont proférés pour enseigner ce qui est caché pour nous dans des choses ». Ils peuvent devenir des signes des concepts si et seulement si la volonté le souhaite : « de même ils sont immédiatement des signes des concepts, lorsqu'ils sont proférés pour indiquer les choses cachées parmi les concepts du locuteur ». Alciat pouvait donc potentiellement trouver dans cette tradition un appui à la thèse que « verba significant, res significantur ».

prédicat équivoque motivé qui lie les thèmes figurants aux thèmes figurés.⁸⁷¹ Il s'agit ici de la capacité du porc-épic à frapper ses adversaires de près et de loin – on pensait alors que l'animal était capable de projeter ses piquants. Le lecteur-spectateur en déduira que Louis XII punit ses ennemis intérieurs et étrangers.



Figure 22. Paolo Giovio, « Cominus et eminus », *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1559, p. 20 (Getty Research Institute).

Ce trait saillant, qui constitue à son tour un concept abstrait, peut être identifié au *concetto* signifié qu'évoque Caburacci. Il y a donc bien deux *concetti* universels présentés dans la devise : le *concetto* signifiant, qui est l'espèce du porc-épic montrée dans l'image, et le *concetto* signifié, qui repose sur la propriété exprimée par le *motto*. Cette dernière est ensuite appliquée à l'individu, par analogie ou équivocité, dans une « proposition particulière » (*particular proponimento*).

Cette correspondance de l'image avec l'universel est confirmée *a posteriori* par le corpus français. Certains théoriciens estiment en effet que l'image de la devise doit rendre visible une qualité « propre », et ont recours à la définition philosophique de cette notion. On la retrouve notamment chez

⁸⁷¹ Cette caractéristique a notamment été expliquée par Alain Boureau, 1987, p. 347-348.

François Boissière⁸⁷², gentilhomme gascon de la génération de Louis XIII, mais aussi chez Ménestrier⁸⁷³. Le propre fait partie pour les scolastiques, à la suite d'Aristote (*Topiques*, I, 4, 101b 15-25), des universaux.⁸⁷⁴ L'universel est pour Aristote « ce qui est par nature prédicat d'une pluralité ».⁸⁷⁵ Selon l'exemple donné par le Stagirite, *homme* est un universel, tandis que *Callias* est un particulier. C'est Porphyre qui, par l'intermédiaire de son second traducteur latin, Boèce, a instauré dès le v^e siècle le fait que l'universel comprend le genre, l'espèce, l'accident, la différence et le propre.⁸⁷⁶ Comme l'indiquent clairement les jésuites de Coimbra :

Porphyre a institué qu'il y a cinq mots, le genre, l'espèce, la différence, le propre et l'accident. Ceux-ci sont appelés par un vocable commun *universaux* ou *prédicables*.⁸⁷⁷

Toujours en suivant Porphyre (*Isagoge*, chap. 4), les scolastiques divisent le propre en quatre branches⁸⁷⁸ : 1) ce qui convient à l'espèce (par

⁸⁷² Publié à titre posthume par les soins d'un ami, le traité de François Boissière surprend par ses allusions philosophiques ponctuelles, et ce dès l'épître. Boissière fut l'inventeur, dans la première moitié du xvii^e siècle, de l'« appareil » de nombreuses fêtes princières (entrées, mascarades, ballets, carrousels) organisées à Toulouse, du temps de la splendeur du duc de Montmorency dans son gouvernement de Languedoc. La plupart des devises, du moins celles qui composent la première partie du livre, publiée en 1654, remontent aux années 1620. La seconde partie, publiée en 1657, beaucoup plus courte que la précédente, réunit les devises relatives au règne de Louis XIV. Sur Boissière et son traité, voir Chatelain, 1993, p. 46 et 119.

⁸⁷³ Ménestrier, 1679, p. 49 : « Les devises propres et personnelles doivent autant qu'il se peut avoir les conditions de ces propriétés que les philosophes nomment de la quatrième espèce, ou de la quatrième manière ; c'est-à-dire qu'elles doivent faire une peinture exacte du génie de la personne, la distinguer personnellement, et lui être tellement propres qu'elles lui conviennent toujours ».

⁸⁷⁴ Voir par exemple le début du second traité du commentaire de Jean Letourneur aux *Summulae logicae* de Pierre d'Espagne (1572, fol. 63r^o) : « Proprium definitur ut unum de quatuor praedicatis, quae sunt genus, definitio, proprium et accidens ». On peut également citer Léonard de Marandé qui est très explicite sur ce point (1648, p. 37) : « le propre ou la propriété est un membre de l'universel ».

⁸⁷⁵ Aristote, *De l'interprétation*, 7, 17a 35. Trad. Dalimier, 2007, p. 277.

⁸⁷⁶ De Libera, 1996, p. 14-15.

⁸⁷⁷ *Collegium conimbricense*, 1606, « Commentarii in Isagogem Porphyrii », « Prooemium », p. 56 : « Institutum Porphyrii est agere de quinque vocibus genere, specie, differentia, proprio et accidente. Quae cum communi vocabulo universalis seu praedicabilia appellantur. »

⁸⁷⁸ Voir par exemple l'exposé des *Conimbricenses* dans leur *Dialectica*, 1606, « Commentarii in Isagogem Porphyrii », cap. 4, p. 202 et ss. ou Marandé, 1642, p. 37.

exemple, l'espèce humaine), mais pas à tous les individus qui la composent (*être médecin*) ; 2) ce qui convient à toute l'espèce, mais aussi à d'autres (*avoir deux pieds*) ; 3) ce qui ne convient qu'à cette espèce, mais ne convient pas à tous ses individus (*blanchir en vieillissant*) ; 4) ce qui ne convient qu'à cette espèce et à tous les individus qui la composent (*rire*). C'est cette quatrième ramification du propre qui rencontre généralement la préférence des théoriciens des traités consacrés à la devise.⁸⁷⁹ Comme l'exprime François Boissières :

Des corps qu'on met aux devises, il en faut prendre la qualité la plus eminente et la plus propre, comme de l'hirondelle celle qu'elle a d'amener le printemps ou de rendre la veuë à ses petits, et non pas la vitesse de l'aisle ny l'amour qu'elle a pour ses petits, parce que ses (*sic*) qualitez luy sont communes avec la plupart des autres oyseaux. Il faut, s'il se peut, prendre de ces corps le propre qui convient à l'espèce seule et toujours, comme d'un basilic, la propriété qu'il a de tuer d'un regard, ou bien celui qui convient à leur espece seule, encore que ce ne soit pas toujours, comme du loup la propriété qu'il a d'oster la voix ; ou pour le moins celui qui leur convient toujours, encore qu'il ne convienne pas à leur seule espece, comme au faucon de vivre de rapine. De la premiere sorte de propre, qui s'appelle dans l'Escole *quarto modo*, se forment les excellentes devises, et de la derniere les moins bonnes.⁸⁸⁰

La devise parfaite est donc définie comme celle qui, par l'image, cherchera à représenter la qualité permanente et la plus propre d'une espèce, qui constitue donc sa propriété la plus aisément reconnaissable. Le *motto*, dernier vestige du langage parlé conventionnel jugé nécessaire pour exprimer la caractéristique pertinente et rendre la devise claire, pourra ainsi potentiellement disparaître dans une parfaite devise : l'image pourra suffire à faire deviner la propriété spécifique en jeu au lecteur-spectateur suffisamment instruit.

Ce détour par le concept et l'universel était nécessaire pour montrer les vertus de la devise, capable de signifier la même chose pour tous au moyen de la représentation visuelle d'un être à appréhender non comme un individu, mais comme une abstraction porteuse d'une propriété spécifique. Telle est l'approche logique qui sous-tend l'art de la devise selon Caburacci, et encourage l'introduction d'une voie moyenne entre la représentation

⁸⁷⁹ Il y a des exceptions : Tesauro préférerait quant à lui prendre pour base d'une devise une propriété individuelle (et pas propre à l'espèce ou au genre). Par exemple, renaître de ses cendres pour le phénix, ou se coucher à l'horizon pour la grande ourse.

⁸⁸⁰ Boissière, 1654, p. 11-12.

mimétique des êtres particuliers et la signification des concepts universels par des mots conventionnels. La devise signifie une pensée ingénieuse par le biais de la représentation d'une espèce et de sa propriété.

3.1.3.3. *La relation*

Un dernier point soulevé par le traité de Caburacci mérite d'être ici traité. Il concerne la manière dont la devise signifie, alors qu'elle ne repose ni sur une convention, ni sur une ressemblance mimétique. Cette question est abordée lorsque Caburacci, suivant la méthode appliquée par le Stagirite dans sa *Poétique*⁸⁸¹, entreprend de rechercher les « causes naturelles » de l'art des devises. Il en identifie trois :

l'une [des trois causes naturelles de la devise] est que les hommes sont capables de connaître tous les accidents propres et communs des choses, tant artificielles que naturelles ; l'autre, qu'ils possèdent le discours par lequel ils peuvent montrer aux autres de manière plus claire ce qui est par nature obscur ; et la troisième, que dans les choses elles-mêmes se trouvent des relations par lesquelles toute proposition et toute action humaine peuvent être signifiées.⁸⁸²

La capacité d'identifier les accidents des choses, l'habilité des êtres humains à discourir entre eux, et l'existence de relations entre les choses, sont selon Caburacci les trois causes naturelles ayant donné naissance à l'art des devises. Les relations entre les choses, qui reposent sur leurs accidents communs, apparaissent dans cet extrait comme un moyen de signifier. Caburacci précise plus loin que c'est l'*acte de relier* les accidents des choses qui constitue la relation et permet à l'image d'être signifiante :

D'après l'observation des propriétés, nous devons rechercher les relations par lesquelles le corps signifie. Et pour commencer, nous disons que dans les substances se trouvent des accidents qui se rapportent les uns aux autres, comme la paternité à la filiation, le semblable au semblable, deux à quatre, quatre à huit, et ainsi de suite à l'infini. Il y a toujours une raison pour laquelle ils se rapportent l'un à l'autre, comme le père au fils par la puissance

⁸⁸¹ La démarche de rechercher les causes naturelles d'un art est empruntée à la *Poétique*, IV, 48b 4-20. Les causes naturelles de la poésie sont selon Aristote la tendance naturelle à la représentation, et aussi à la mélodie et au rythme.

⁸⁸² Caburacci, 1580, p. 26-27 : « l'una è che gl'huomini sono atti à conoscere tutti gli accidenti et proprii, e communi delle cose tanto artificiali, quanto naturali ; l'altra, c'hanno il discorso, con il quale ponno co'l più chiaro mostrare altrui quello, che di sua natura è oscuro ; e la terza, che nelle cose istesse trovansi relationi, per le quali si può significare ogni proponimento, et ogni attione humana. »

d'engendrer et d'être engendré, le semblable au semblable par la qualité commune, deux à quatre par le double, et c'est pour cette raison qu'ils se rapportent parfois l'un à l'autre actuellement. La relation, par conséquent, n'est pas les choses reliées, ni la cause pour laquelle elles peuvent être reliées, mais l'acte même de les relier.⁸⁸³

Considérer le signe sous la catégorie de la relation est une pratique commune chez les scolastiques : c'est ce que font, dès le XIII^e siècle, Richard Fishacre, Bonaventure et Roger Bacon.⁸⁸⁴ Mais contrairement à Bacon par exemple, Caburacci ne traite pas de la relation au signifié, à l'interprète ou au locuteur. Il cherche au contraire à mettre en évidence la manière dont la devise signifie de manière motivée, en dehors de l'arbitraire du langage, grâce aux relations entre les *choses*. Les trois exemples que donne Caburacci (la ressemblance, la paternité, le double) sont précisément les trois exemples de relations réelles que donneront quelques années plus tard les jésuites de Coimbra dans leur *Dialectique*. Ces relations existent hors de toute intervention de l'intellect.⁸⁸⁵ Nous en reparlerons plus loin. C'est parce que la devise s'appuie sur de telles relations indépendantes de l'esprit qu'elle est en mesure d'échapper à l'arbitraire qui marque le langage commun. Dans l'un des exemples donnés, Caburacci indique que c'est parce que la palme est « semblable par nature » (*simile de natura*) aux vainqueurs qu'elle les décore (fig. 23), puisqu'ils ont en commun de ne pas céder sous la pression.⁸⁸⁶

⁸⁸³ Caburacci, 1580, p. 61 : « Le relationi per le quali il corpo significa, dopo l'osservationi delle proprietà, si deono da noi cercare. Et per incominciare, diciamo, nelle sustanze trovarsi accidenti, i quali si riferiscono l'uno all'altro, come la paternità alla figlianza, il simile al simile, il due al quattro, il quattro all'otto, e così in infinito. Appresso di questo esserci sempre qualche cagione, perche si riferiscono ; come il padre al figliuolo per la potenza del generare, e dell'esser generato ; il simile al simile per la commune qualità ; il due al quattro per lo doppio, e per questa cagione alcuna volta riferirsi attualmente. La relatione adunque non è le cose relate, ne la cagione, che si possino riferire, ma l'atto istesso del riferirgli. »

⁸⁸⁴ Marmo, 2010, p. 14-22 ; Cesalli et Rosier-Catach, 2018 ; Leblanc, 2014 (en ligne) et 2021, p. 135.

⁸⁸⁵ *Collegium conimbricense*, 1606, « Commentarii in libros categoriarum Aristotelis Stagiritae », cap. 7, q. 1, art. 2, p. 340 : « Prima [divisio relationis] est in in relationem realem et rationis ; haec est cuius existentia ab intellectus operatione dependet, ut relatio generis et speciei, praedicati et subjecti ; illa, quae beneficio intellectus non eget, ut existat, *ut pater, simile, duplum*, etc. ». Je souligne.

⁸⁸⁶ Caburacci, 1580, p. 64.



Figure 23. Girolamo Ruscelli, « *Inclinata resurgo* », *Le imprese illustri*, Venise, Francesco Rampazetto, 1566, p. 256 (National Central Library of Rome).

L'auteur de devises vise donc à exprimer un concept à l'aide d'une image non-mimétique et d'un *motto* qui facilite la compréhension de la propriété qu'elle cherche à rendre visible. Cette image met en lumière une relation existant entre deux êtres. En ordonnant les devises à la communication d'un *concetto*, mais aussi à l'observation de accidents des choses et des relations qui les lient, Caburacci confirme, au sein du cadre posé par la scolastique, qu'il existe une catégorie intermédiaire de signes langagiers motivés.⁸⁸⁷

3.1.4. Torquato Tasso et les signes ressemblants

Cette volonté de faire de la devise une nouvelle modalité du langage se retrouve également chez Torquato Tasso. Comme Caburacci, il identifie dans le passage du *Peri hermeneias* la possibilité d'un nouveau type de signe langagier. Malgré un abord très néoplatonicien, puisque Tasso se place directement, dès l'épître, sous le patronage de Platon, son dialogue s'appuie

⁸⁸⁷ Caburacci admet cependant à la fin de son chapitre que certaines devises ne se font pas par une simple qualité commune, mais par une proportion. Nous en reparlerons au point 3.5.3.3.

aussi, on le verra, sur les écrits d'Aristote et de Thomas d'Aquin. Formée de mots et d'image, la devise donne chez Le Tasse naissance à une réflexion conjointe sur les signes linguistiques et sur les symboles visuels. Nous avons vu en effet dans la première partie (2.4.4.) que Tasso définit la devise comme une matière (l'image) dotée d'une âme mortelle (la comparaison) et d'une âme immortelle (le *motto*) qui vient éventuellement la perfectionner. Ces deux formes possibles de devises posent la question de la nature ressemblante ou arbitraire de l'*impresa*.

Le Tasse revient dès lors sur le passage du *Peri hermeneias*, en vue de signaler l'ambiguïté de la notion de *signe* :

dans les définitions, si je ne me trompe pas, les noms analogues sont reçus à maintes reprises : et Aristote lui-même, devant définir l'âme mortelle et l'immortelle, ne voulut ou ne put pas la définir autrement. Ces noms de signe (*segno*) et d'image (*imagine*) peuvent donc être attribués non seulement à la forme de la devise matérielle, mais aussi au *motto*, qui est comme un intellect divin : et Aristote encore, dans les livres de l'*Interprétation*, a appelé les mots *marques* (*note*) de ces choses que nous avons dans notre âme, ce qui est aussi révélateur que s'il les avait appelés *signes* et *images* de nos concepts.⁸⁸⁸

Ce passage témoigne de l'enseignement padouan reçu par Le Tasse. Ce n'est pas un hasard si le poète mentionne la difficulté d'établir une différence entre l'âme mortelle et immortelle dans les écrits du Stagirite : on l'a vu, la corruptibilité de l'âme est l'une des thèses fameuses de l'averroïsme padouan dans l'interprétation d'Aristote, contre la position officielle de l'Église fixée par le cinquième concile du Latran.⁸⁸⁹ L'observation d'une telle équivocité du terme *âme* doit permettre au Tasse de poser une autre équivocité motivée, celle des notions de *signe* et d'*image*. Le Tasse cherche en effet à établir la nature de signe ressemblant de la devise. Confronté à la difficulté d'intégrer le *motto*, *a priori* signe arbitraire appartenant au langage, dans la définition de la devise-image, il pose que les termes de *signe* et d'*image* conviennent

⁸⁸⁸ T. Tasso, 1594, p. 393 : « [...] ma ne le definizioni, se non m'inganno, i nomi analogi sono assai volte ricevuti : ed Aristotele medesimo, avendo a diffinire l'anima mortale e l'immortale, non la volle o non la potè diffinire altramente. Laonde questi nomi di segno e d'immagine possono attribuirsi non solo a la forma de l'impresa materiale, ma al motto, ch'è quasi divino intelletto: ed Aristotele ancora ne'libri de l'Interpretazione chiamò le parole, note di quelle cose che abbiamo ne l'animo; che tanto rileva , quanto s'egli l'avesse chiamate segni e imagini de'nostri concetti. »

⁸⁸⁹ À ce sujet, voir Gilson, 1961 ; Martin, 2014.

tant à la comparaison que la devise met en image qu'aux mots, et *a fortiori* au *motto*.

Il est possible que l'extension du mot *image* aux mots s'appuie sur les traductions renaissantes d'Aristote. Celles-ci ont en effet maintenu la confusion, introduite par Boèce, entre les deux réalités distinctes chez le Stagirite du *sêmeion* et du *symbolon*. Tasso les renomme respectivement en italien *segni/imagini* et *note*. La traduction de ces deux termes rappelle la traduction latine proposée par l'humaniste byzantin Jean Argyropoulos dans son édition vénitienne du *Peri hermeneias* (1496)⁸⁹⁰ :

Ea igitur quae in voce consistunt *signa* sunt affectuum qui in anima sunt, et ea quae scribuntur *notae* sunt eorum quae in voce consistunt. Atque uti non eadem sunt apud omnes homines litterae, sic neque voces eadem sunt; affectus tamen quorum haec *signa* sunt primo, apud omnes homines <iidem> sunt ; res quoque, quarum hi similitudines sunt, easdem itidem esse constat.⁸⁹¹

Dans ce passage, Argyropoulos traduit *semeia* par *signa*, et *symbola*, dans le cas des traces écrites, par *notae*. Mais il traduit également *symbola* par *signa* dans le cas de la relation entre les mots prononcés et les affections de l'âme. Le terme *signum* se rapporte donc à deux choses qui étaient distinctes chez Aristote : la relation de ressemblance entre les choses et les affections de l'âme, et la relation arbitraire qu'ont les mots parlés avec ces mêmes affections. C'est sur une telle confusion que Le Tasse s'appuie pour soutenir le fait que le *motto* puisse, aussi bien que l'image, être appelé *segno* ou *imagine*, puisque le *signum* latin traduisait chez Argyropoulos tant le *sêmeion* que le *symbolon*.

Ce qui intéresse ici Tasso, c'est la possibilité de reconnaître des signes fondés sur une ressemblance, en y incluant la devise malgré le fait qu'elle contienne une phrase elliptique, alors que le langage appartient traditionnellement à la catégorie des signes arbitraires. Le Tasse estime que l'on peut étendre par analogie l'appellation de signe/image au composé d'image et de texte. Comme chez Caburacci, il s'agit de qualifier la modalité intermédiaire de la devise, qui n'est ni peinture imitative ni signe

⁸⁹⁰ Elle sera plus tard employée par les jésuites de Coimbra dans leur *Dialectica*. Voir Leblanc, 2021. Je ne mentionne pas ici les traductions latines de Boèce et de Guillaume de Moerbeke (1268), qui ne proposent pas de manière aussi claire cette opposition *notae/signa*. On l'a vu plus haut, Boèce traduit *symbola* et *sêmeia* par le même terme, *notae*, tandis que Guillaume de Moerbeke les traduit respectivement par *symbola* et *signa*.

⁸⁹¹ Argyropoulos, 1965, p. 86. Je souligne.

dissemblable, mais une sorte de « signe ressemblant » qu'on ne trouvait pas comme tel chez Aristote.

Cette possibilité s'inscrit dans une réflexion sur les signes qui emprunte à la théologie symbolique et à ses deux doctrines des images (voir point 2.5.3.). L'une part des formes visibles comme des figures ressemblantes, affirmatives, du Dieu invisible ; l'autre emploie les formes visibles de manière négative, parce qu'elles renvoient à Dieu sans lui ressembler.⁸⁹² Assez proche des thèses de Capaccio, Le Tasse reprend l'idée que les hiéroglyphes sont les précurseurs de la devise moderne, suivant le raisonnement suivant : Dieu a donné aux hommes les noms et l'écriture des êtres, par l'intermédiaire d'Adam, lui-même instruit par un ange. Hiéroglyphes et devises sont deux formes différentes d'expression des idées des choses placées dans notre esprit par Dieu en même temps que leurs noms. La différence entre les devises et les lettres sacrées hiéroglyphiques tient au fait que, conformément aux enseignements de la théologie négative transmis par Thomas d'Aquin et le Pseudo-Denys, le sacré est exprimé selon des « dissimili similitudini » (similitudes dissemblables), alors que la devise profane utilise des « simili similitudini » (similitudes ressemblantes).

Pour appuyer cette thèse, Tasso fait référence au premier livre de la *Hiérarchie céleste* : « dans les choses divines, les négations sont vraies, mais les affirmations ne conviennent pas ni ne sont dignes de la majesté du Dieu très occulte ».⁸⁹³ Il fait également référence à la *Prima pars* de la *Somme théologique*⁸⁹⁴ dans laquelle le Pseudo-Denys était également cité (q. 1, art. 9).⁸⁹⁵ Les deux ouvrages posent que la dissemblance est une nécessité pour traiter le divin : elle évite d'égratigner la perfection divine et signale qu'il faut aller au-delà des images et des mots propres pour saisir l'intelligible.⁸⁹⁶ La devise en revanche exprime, par le biais d'une

⁸⁹² Boulnois, 2011, p. 217.

⁸⁹³ T. Tasso, 1594, p. 380 : « ne le cose divine le negazioni son vere, ma l'affermazioni non convengono nè son degne de la maestà d'Iddio occultissimo. »

⁸⁹⁴ T. Tasso, 1594, p. 381.

⁸⁹⁵ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, q. 1, art. 9 : « le rayon de la divine révélation, nous dit Denys, n'est pas supprimé par les figures sensibles qui le voilent ; il demeure dans sa vérité, en sorte qu'il ne soit pas permis aux esprits auxquels est faite la révélation de s'en tenir aux images mêmes ; il les élève jusqu'à la connaissance des choses intelligibles, et, par leur intermédiaire, les autres en sont également instruits. » Trad. Roguet, 1984, t. 1, p. 162.

⁸⁹⁶ C'est à ces signes du sacré que Le Tasse rapporte également l'allégorie poétique, c'est-à-dire le processus de figuration qui permet de rendre sensible l'indicible par des images indirectes. On trouve déjà, chez Thomas d'Aquin, un rapprochement entre la théologie symbolique et l'art poétique, ou plus exactement la « science poétique », en raison de leur

métaphore⁸⁹⁷, une pensée humaine personnelle, et relève donc des symboles profanes qui recherchent les ressemblances :

Or, s'il vous semble que les choses propres doivent être séparées des choses impropres et des choses communes, séparons ces deux modes ou ces deux espèces de significations ; et qu'il soit dans l'usage de signifier les concepts avec des images dissemblables dans les choses divines ou sacrées ; mais dans les choses non sacrées, que les pensées et les affects de l'âme s'expriment avec des images ressemblantes.⁸⁹⁸

Ce passage atteste que la devise ne traite pas des choses sacrées. Elle est donc un symbole qui cherche à exprimer les pensées à l'aide d'une ressemblance. Mais Tasso précise encore qu'il n'y a dans le monde sensible aucune chose parfaitement semblable à une autre, et dès lors toutes les « simili similitudini » seront en réalité des « similitudini dissomiglianti » (des « ressemblances dissemblables »⁸⁹⁹).

Le Tasse esquisse ainsi un *continuum* de la symbolique dans lequel la représentation des choses sacrées se caractérise par le plus haut degré de dissemblance, tandis que la devise recherche les ressemblances entre les pensées et les choses. À l'aide des écrits du Pseudo-Denys et de Thomas d'Aquin, Tasso cherche à reformuler les distinctions du *Peri hermeneias* : la devise occupe une place intermédiaire entre les signes dissemblables et les images ressemblantes. La devise repose sur une « ressemblance non mimétique ». Contenant un élément écrit (le *motto*), mais n'étant pas complètement arbitraire comme c'est le cas pour le langage parlé, la devise relèvera d'une nouvelle catégorie de *signes ressemblants* aptes à communiquer un *concetto*.

usage partagé du mode symbolique pour traiter les choses qui dépassent la sphère du rationnel, soit par défaut de vérité pour la poésie, soit parce qu'elle traite des choses divines pour la théologie. Voir Greenfield, 1981, p. 50 ; Boulnois, 2011, p. 244 ; Graziani, 2019, p. 155.

⁸⁹⁷ T. Tasso, 1594, p. 438 : « [...] questo artificio [del far l'imprese] era somigliante a quello del poeta nel far le metafore e le similitudini e le comparazioni [...] ».

⁸⁹⁸ T. Tasso, 1594, p. 384 : « Or, se vi pare che le cose proprie debbano esser separate da l'improprie e da le comuni, separiamo questi due modi o queste due spezie di significazione ; e sia usato ne le cose divine o sacre il significare i concetti con imagini dissomiglianti ; ma ne le cose non sacre, si esprimano i pensieri e gli affetti de l'animo con imagini somiglianti. »

⁸⁹⁹ Pseudo-Denys l'Aréopagite, 1958, « Introduction », p. XXVII.

3.2. Des relations réelles au tissage de l'intellect

3.2.1. Paolo Aresi : les relations de raison

Le XVII^e siècle marque un tournant dans la conception des devises. Alors que Caburacci faisait reposer la communication du *concetto* sur l'observation des relations réelles entre les choses, l'accent va progressivement se porter sur le fait que les devises sont des productions de l'intellect. Daniel Novotný notait précisément que cette préoccupation croissante pour le « monde » intra-mental est l'un des traits saillants de la scolastique du XVII^e siècle qu'il nomme, à dessein, « baroque » :

Les auteurs baroques décrivent le monde avec la conscience aiguë que la description et l'explication responsables de celui-ci doivent prendre en compte l'acte de décrire et d'expliquer lui-même, que le monde n'est pas simplement « reflété » par notre esprit. Ils réalisent ce que l'on pourrait appeler une « ontologie épistémique » ou « cognitive », qui passe constamment du point de vue épistémique au point de vue ontique. [...] ils partagent tous un intérêt intense pour la perspective de la « première personne ». Ceci peut être documenté, par exemple, par leurs discussions passionnées sur les êtres de raison.⁹⁰⁰

Cet intérêt baroque pour l'action de l'esprit dans la construction du savoir tend à se vérifier chez les théoriciens de la devise dont on traitera maintenant, à savoir Andrea Chiocco, mais aussi et surtout Paolo Aresi et Emanuele Tesauro.

Le médecin véronais Andrea Chiocco, dans son *Discorso sulla natura delle imprese* (1601), pose d'emblée que la devise appartient aux signes que forme l'esprit pour représenter ses concepts. La devise est « un instrument de notre intellect, composé de figures et de mots, représentant métaphoriquement le concept interne de l'académicien ».⁹⁰¹ Avant de se tourner vers la *Poétique*, Chiocco mentionne d'abord l'inévitable passage

⁹⁰⁰ Novotný, 2009, p. 225 : « Baroque authors describe the world with the sharpened awareness that the responsible description and explanation of it needs to take into account the act of describing and explaining itself, that the world is not simply “mirrored” by our minds. They carry out what might be called “epistemic” or “cognitive ontology” which constantly switches back and forth between the epistemic and ontic viewpoints. [...] they all share intense interest in the “first-person” perspective. This can be documented, for instance, by their passionate discussions about beings of reason. »

⁹⁰¹ Chiocco, 1601, p. 6 : « [L'impresa è] un istromento dell'intelletto nostro, composto di figure e di parole, *rappresentanti* metaforicamente l'interno concetto dell'academico [...] ». Je souligne.

d'Aristote, qu'il complète par Platon, pour déterminer la place de la devise au sein de l'expression humaine :

nous dirons avec Aristote dans le *Peri hermeneias* que les concepts de notre âme sont signifiés sans médiation par les mots (que ceux-ci soient formés selon la volonté de celui qui aura à les utiliser, comme le veut Aristote ; ou qu'ils soient formés et articulés selon la nature de la chose signifiée, comme le défendit le divin Platon dans le *Cratyle*) ; et qu'ensuite ils sont signifiés de manière médiate par les choses qui s'écrivent, lesquelles comprennent non seulement les choses écrites avec les lettres ou les caractères, mais aussi les choses représentées au moyen de signes et de hiéroglyphes [...].⁹⁰²

Pour exprimer les concepts, Chiocco reconnaît deux grands ensembles de signes : les signes parlés et les signes écrits. Si les mots parlés signifient immédiatement les concepts, les mots écrits empruntent pour leur part une médiation matérielle. Parmi les signes parlés, certains sont arbitraires, d'autres sont naturels (probablement Chiocco pense-t-il aux onomatopées évoquées dans le dialogue platonicien). Parmi les signes écrits, on trouve les lettres et les caractères, mais aussi, comme l'avait déjà suggéré Caburacci, les hiéroglyphes. Chiocco estime en effet que le terme employé par Aristote (γραφόμενα) signifie non seulement ce qui s'écrit, mais aussi ce qui se peint. La devise peut ainsi être intégrée au sein du schéma de la communication humaine.

Chiocco précise cependant que l'*impresa* est « une manière de signifier plus noble et excellente que les autres »⁹⁰³, car elle signifie *à la fois* par image et par mots. Mais il n'est plus question ici d'une modalité intermédiaire qui dépasserait les limites du langage et de la peinture naturaliste : la devise ne fait qu'en *combiner* les modalités. En outre, en raison du caractère imitatif de l'image, mais aussi de sa nature *métaphorique*, la devise se voit désormais placée sous le genre de la poésie, comprise comme une imitation fondée sur le vraisemblable, accompagnée du merveilleux.⁹⁰⁴

⁹⁰² Chiocco, 1601, p. 11 : « diremo con Aristotele nella *Periermenia*, li concetti dell'animo nostro immediatamente esser significati dalle parole (ò siano formate secondo l'arbitrio di chi le haurà à usare, come vuole Aristotele ò siano formate, et articolate secondo la natura della cosa significata, come nel *Cratillo* disputò il D. Platone) mediatamente poi esser significati dalle cose, che si scrivono, quali comprendono non solo le cose scritte con lettere, ò caratteri, ma insieme le cose per via de segni, e geroglifici rapresentate [...]. »

⁹⁰³ Chiocco, 1601, p. 11.

⁹⁰⁴ Chiocco, 1601, p. 12-13 : « Hora se l'impresa è simile alla poesia formatrice di figure et idoli, aggirandosi la poesia circa il credibile, ò sia vero, ò falso, ò possibile, ò impossibile,

Chiocco donne l’exemple de la devise de son académie, celle des *Filarmonici* de Vérone, où il était entré en 1588 (fig. 24). Elle représente une sirène accompagnée de la sentence « Cælorum imitatur concentum » (Elle imite l’harmonie des cieux). N’étant fondée ni sur l’imitation naturaliste ni sur un rapport de convention, la devise traduit le *concetto* à la manière de la poésie : elle imite une action sur un mode vraisemblable qui accueille le merveilleux. Il n’est plus question d’observer les accidents des choses et leurs relations, comme le voulait Caburacci : on passe du signe motivé par des relations réelles au signe poétique, dont l’intellect ingénieux, formateur du *concetto*, est l’artisan : les devises en sont « les filles et enfants très gracieux ».⁹⁰⁵

come da Aristotile si raccoglie nella Poetica, e da dottissimi huomini ultimamente è stato dimostrato, e havendo per proprio genere, e forma l’imitatione, parimente l’impresa sarà imitatione fondata in cosa credibile, cavata, ò dall’historia, ò dalla filosofia naturale de misti inanimati, animali, e piante, cuero dall’astrologia, e dalle favole, ò pure da gli stromenti artificiali, e mecanici, che a punto da questi cinque fonti pensiamo, che solamente si possa pigliar il corpo, soggetto dell’imprese. Ne qui risguarderà l’Academico la verità, ò falsità della figura, ma solo il credibile da Greci detto τὸ πιθανόν [il persuasibile]. Anzi se tal’hora nell’imprese pubbliche delle Academie al credibile s’accompagnerà il τὸ θαυμάσιον [il meraviglioso], sì come la poesia per esso maggiormente si nobilita, l’impresa diverrà più risguardevole, et illustre. »

⁹⁰⁵ Caburacci, 1601, p. 28 : « [le imprese sono] figlie e leggiadrissimi parti dell’intelletto nostro ».



Figure 24. Accademia filarmonica, « *Cælorum imitatur concentum* », Libro con impresa dell'accademia filarmonica, Verone, 1617 (Museo di Castelvechio, Wikimedia Commons).

Cette importance nouvelle de l'intellect va plus tard être formalisée par Paolo Aresi à l'aide des théories des relations élaborées par les scolastiques, et notamment décrites par le très populaire Francisco Suárez dans ses *Disputationes metaphysicae*. Nous avons vu plus haut (point 2.4.) qu'Aresi appréciait particulièrement ce philosophe jésuite espagnol. La référence aux relations intervient chez Aresi après la – désormais classique – allusion au *Peri hermeneias*. Dans un premier temps, Aresi classe la devise parmi les signes volontaires (*segno volontario*)⁹⁰⁶, c'est-à-dire les signes

⁹⁰⁶ Aresi, 1629, I, p. 10.

institués, choisis par les êtres humains pour signifier autre chose, par opposition aux signes naturels, qui existent hors de toute intervention humaine. Il veille cependant à distinguer la devise des signes langagiers conventionnels. Aresi introduit à son tour une voie moyenne entre le signe naturel, qui trouve son fondement dans une relation réelle, et le signe linguistique qui signifie par convention :

le même mot, pris en diverses acceptions, signifie diverses choses, mais la signification des devises est fondée dans la nature de la chose qui est représentée dans la figure, et ainsi elle aura la même signification auprès de toutes les nations, et celle-ci ne sera pas dépendante uniquement de la volonté humaine.⁹⁰⁷

D'après ce passage, l'universalité de la signification des devises est une conséquence du fondement naturel du signe. La devise demeure cependant un signe volontaire, produit par l'intellect humain. C'est pourquoi Aresi cherche ensuite à définir la devise non pas sur la base d'une relation réelle, comme l'avait posé Caburacci, mais sur une « relation de raison ».

Cette nouvelle approche s'inscrit dans la quête d'une définition métaphysique et essentielle de la devise. Aresi l'oppose à la description physique des parties de la devise, dont relèvent selon lui certaines tentatives de ses prédécesseurs. Il critique ainsi la définition proposée par Torquato Tasso, car elle omet le *motto*, partie pourtant essentielle, selon Aresi, à la devise.⁹⁰⁸ Aresi rappelle que la définition essentielle de la devise repose sur l'identification de son genre (qu'il appelle également *prédicament*) et de sa différence, suivant le principe de la définition de l'homme en tant qu'*animal raisonnable*. Après avoir évacué la possibilité d'inclure la devise sous le genre de la substance et de la peinture⁹⁰⁹, Aresi exclut également le genre de la relation qui résulte d'une *chose générée*. Aresi reprend l'exemple déjà proposé par Caburacci du père et du fils. Le père est père parce qu'il a généré le fils : c'est de cette génération du fils que naît la relation. La devise étant étrangère à toute génération, elle ne peut pas reposer sur ce genre de relation.

⁹⁰⁷ Aresi, 1629, I, p. 12 : « [...] l'istessa voce, in diverse parti diverse cose significa, mà il significato delle imprese è fondato nella natura della cosa che si rappresenta nella figura, e perciò appresso a tutte le nationi haverà l'istessa significazione, e non sarà questa dispendente solo della volontà humana. »

⁹⁰⁸ Aresi, 1629, I, p. 118. La définition critiquée est la suivante : « [L'impresa è] segno ò immagine naturale ò artificiale conveniente e simili a' nobili pensieri dell'animo, fatta per desiderio di honore. »

⁹⁰⁹ Aresi estime que l'image n'est pas substance mais signe ou image d'une substance. Quant à la peinture, la devise ne s'en réclame selon lui que par accident.

C'est donc à un autre type de relation qu'Aresi fait référence. Il s'appuie ici sur la notion de « relation de raison » apparue au XIII^e siècle dans l'Occident latin avec la diffusion de la *Métaphysique* d'Aristote et de certains de ses commentaires arabes, notamment Avicenne.⁹¹⁰ Cette relation de raison s'oppose à la relation réelle, qui n'a pas besoin d'être pensée pour exister. La relation réelle existe indépendamment de toute activité intellectuelle d'un sujet. Elle recouvre par exemple l'identité numérique, l'égalité, les signes naturels, mais aussi la paternité évoquée par Caburacci.⁹¹¹ Duns Scot et Ockham estiment qu'il y a en revanche relation de raison quand une intervention de l'esprit (intellect ou volonté) est requise pour que l'énoncé de la relation soit vrai. C'est sur une telle relation que reposent la signification des mots, ou la valeur d'une pièce de monnaie : l'une et l'autre découlent d'une attribution conventionnelle.⁹¹² À la période moderne, ces distinctions seront par exemple utilisées par Jean Poincaré, plus connu sous le nom de Jean de Saint Thomas (1589-1644), pour analyser les signes.⁹¹³

Pour certains médiévaux comme Ockham ou Pierre Auriol, ces relations de raisons n'existent que dans l'esprit et sont donc ce qu'ils appellent des « êtres de raison » (*entia rationis*), qu'ils opposent aux êtres réels.⁹¹⁴ Suivant ces distinctions, Aresi classe la devise sous le genre des êtres de raison⁹¹⁵ :

Le quatrième et vrai mode est que la devise est un être de raison [...] ; et parce que l'être de raison, quoiqu'il soit bien feint par l'intellect, est toutefois couramment divisé, les uns étant négation, les autres privation, les autres relation, nous disons que la devise appartient à cette troisième catégorie. Il n'y a pas besoin de beaucoup de preuves à ce sujet, puisque ces relations, qui n'ont pas de fondement réel prochain dans la chose à laquelle elles conviennent, ne sont pas réelles. Telle est la devise, car le fait que tel animal me serve de devise ne dépend pas de sa nature mais de ma volonté, donc ce n'est pas une relation réelle. J'ai dit, cependant, *sans fondement prochain*,

⁹¹⁰ Voir Leblanc, 2014 (en ligne). Elle mentionne notamment Thomas d'Aquin, *De potentia*, q. 1, a. 1, ad. 10. Voir aussi Brower, 2018 (en ligne).

⁹¹¹ Ce dernier exemple se trouve en abondance dans les références scolastiques, de Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I, q. 13, art. 7 à Marandé, 1642, p. 63. Cyrille Michon (2000, p. 133) signale trois fondements des relations réelles : l'unité (qui inclut les rapports quantitatifs et la ressemblance qualitative), la cause, et le rapport de mesure à mesuré.

⁹¹² Michon, 2000, p. 143.

⁹¹³ Leblanc, 2014.

⁹¹⁴ Brower, 2018.

⁹¹⁵ Marie-Luce Demonet avait déjà suggéré, dans deux articles parus en 1998 et 2002, la pertinence des êtres de raison scolastiques pour saisir les modes d'être de la littérature.

car il ne fait aucun doute qu'un fondement éloigné, qui est la nature de cet animal, est nécessaire : et cette opinion est conforme à la doctrine de tous les philosophes, qui affirment, comme en témoigne le Père Suárez dans sa *Métaphysique*, que les signes volontaires, qu'ils appellent *ad placitum*, ne sont rien d'autre que des relations de raison. Et dans la devise, non seulement la signification est une relation de raison, mais encore la composition et la proportion qu'on trouve entre son corps et son âme, tout est l'ouvrage de la raison.⁹¹⁶

L'explication que donne ici Aresi au sujet des êtres de raison est semblable à celle des *Disputationes metaphysicae* du jésuite Francisco Suárez. Celui-ci définit l'être de raison à partir d'un passage de la *Métaphysique* (IV, 7, 1017a 32). Aristote y distingue deux types d'êtres, l'un existant véritablement dans la réalité, l'autre n'existant pas toujours dans la réalité, mais seulement dans l'appréhension de l'esprit. Ainsi, quand nous disons qu'un homme *est aveugle*, nous n'indiquons pas quelque chose qui existe réellement en l'homme, mais plutôt quelque chose qui en est absent.⁹¹⁷

Comme l'indique Aresi en suivant Suárez (LIV, 3-4-5), il y a traditionnellement trois espèces d'*entia rationis* : les négations, privations et relations de raison.⁹¹⁸ La privation est une propriété négative, une absence de forme dans un sujet capable d'en être doté (*carentia in subjecto apto nato*), comme *être sans-vision*, tandis que la négation est une absence de forme chez un sujet qui n'en est pas capable (*carentia in subjecto inepto*), comme *être un non-cheval*. Quant aux relations de raison, elles sont définies par opposition aux relations réelles déjà mentionnées par Caburacci : « on peut définir positivement la relation de raison comme la relation inventée par l'intellect à la manière d'une forme ordonnée à autre chose, ou mettant en relation une

⁹¹⁶ Aresi, 1629, I, p. 111 : « Il quarto, e vero modo è, l'impresa esser un'ente di ragione [...] ; e perche l'ente di ragione, se bene è finto per l'intelletto, si suol tuttavia dividere, che altro sia negatione, altro privatione, et altro relatione ; diciamo, a questo terzo membro appartenere l'impresa. Non ha bisogno di molta prova questo detto, percioche quelle relationi, le quali non hanno fondamento reale prossimo nella cosa, à cui convengono, non sono reali, tale è l'impresa percioche, che il tale animale a me serva per impresa, dipende, non dalla sua natura, ma dal mio volere, dunque non è relatione reale. Dissi però fondamento prossimo, perche non v'è dubbio richiedersi fondamento remoto, che è la natura di quel tale animale : et è questa opinione conforme alla dottrina di tutti i Filosofi, i quali affermano, come testifica il Padre Suarez nella sua Metafisica, che i segni voluntarii, che eglino chiamano ad placitum, altro non sono, che relationi di ragioni, nè solo nell'impresa la significatione è relatione di ragione, ma ancora la compositione, e la proportion, che tra il corpo, e l'anima di lei si ritrova, tutto è opera di ragione. »

⁹¹⁷ Suárez, *Disputationes Metaphysicae*, LIV, 1, 4-5. Trad. Coujou, 2001, p. 53-55.

⁹¹⁸ Voir Novotný, 2015 et Coujou, 2001, p. 23 et ss.

chose avec une autre qui, dans la réalité elle-même, n'est pas ordonnée ou référée ». ⁹¹⁹

Selon Aresi, la devise appartient donc à la relation de raison en tant que la relation qu'elle tisse entre deux êtres ne découle d'aucun rapport réel entre eux (comme la génération), mais relève au contraire d'une opération de l'intellect. Aresi ajoute cependant que la relation de raison présente un fondement éloigné, qui est pour la devise la nature de l'être représenté. Suárez avait en effet indiqué (en excluant les pures chimères) qu'« il faut quelque chose dans les choses qui au moins fonde de manière éloignée ou donne l'occasion de cette relation [de raison], parce que, comme je l'ai souvent dit, nous examinons des étants réels, et ceux-ci ont toujours un fondement particulier dans la réalité ». ⁹²⁰

Si donc la devise est l'équivalent des signes conventionnels (*ad placitum*) en tant qu'elle repose sur une institution volontaire, elle prend néanmoins en considération les propriétés des êtres réels, à savoir le porteur et l'être représenté par l'image ; l'arbitraire désigne la mise en relation, pas les propriétés examinées. Si Aresi choisit de rattacher les devises aux relations de raison, c'est aussi parce que sa pratique se concentre sur les devises sacrées. Ce domaine est autrement plus délicat que celui des jeux d'esprits nobiliaires. Il n'est jamais question ici d'attribuer à Dieu des propriétés qu'il partagerait avec les êtres du monde inférieur, mais plutôt de faciliter la compréhension de sa perfection en l'initiant par la présentation curieuse et accessible d'animaux et d'objets sensibles.

La première devise du recueil représente par exemple Dieu par le soleil, inspirant « La crainte à ceux qui œuvrent mal » (*Male operantibus pavor*) (fig. 25). La fonction de cette devise est purement *rhétorique*, elle ne cherche pas à mettre en évidence des correspondances réelles. C'est pourquoi Aresi considère la devise comme fondée sur une relation établie par l'intellect. Il n'y a pas, pour Aresi, de symbolisme universel sur lequel l'art de la devise pourrait reposer. Les choses n'ont pas de vertu naturelle de signifier : « la devise doit être reconnue comme un signe (*segno*), et la chose réelle et vivante n'est pas par nature ordonnée à signifier, mais à être ». ⁹²¹ C'est bien l'intellect qui « feint qu'il y a dans la devise une vertu de signifier,

⁹¹⁹ Suárez, *Disputationes Metaphysicae*, LIV, 6, 1. Trad. Coujou, 2001, p. 173.

⁹²⁰ Suárez, *Disputationes Metaphysicae*, LIV, 6, 2. Trad. Coujou, 2001, p. 174. A propos des chimères et des objets imaginaires dans la scolastique post-médiévale, voir Ashworth, 1977.

⁹²¹ Aresi, 1629, lib. I, p. 87 : « Deve l'impresa essere riconosciuta per segno, e la cosa reale e viva non è di natura sua ordinata à significare, ma ad essere. »

et que c'est là le fondement ; et il feint donc aussi que la relation en résulte ».⁹²²

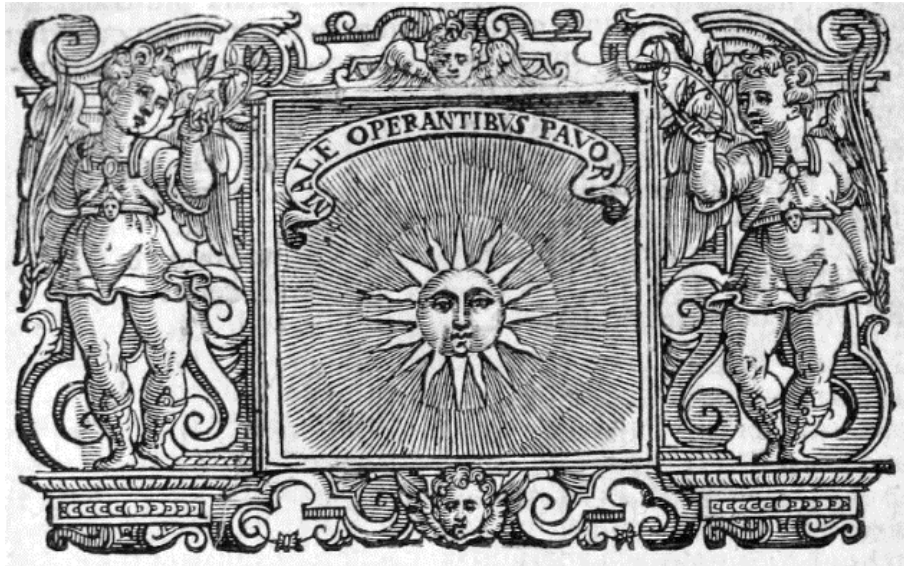


Figure 25. Paolo Aresi, « Male operantibus pavor », *Imprese sacre con triplicati discorsi, illustrate et arricchite. Con le aggiuntione ultimamente fattevi dall'istesso autore et in questa terza impressione, con sei copiosissime tavole molto più che prima adornate*, lib. II, Venice, D. Pasquardi, 1629, p. 22 (Duke University Library).

Alors que chez Caburacci, la « translation » (synonyme latin de la *metaphora* grecque) était un signe résultant des ressemblances, considérées comme des « relations qui se trouvent entre les choses mêmes » et que l'homme est naturellement apte à connaître⁹²³, ce n'est plus le cas chez Aresi. Certes, il s'agit toujours d'observer les propriétés des choses, mais il n'est plus question de postuler un lien extra-mental entre le figurant et le figuré de la métaphore. Pour reprendre les termes de Jean-Paul Coujou, l'ontologie devient ici une « onto-logie », un « système de construction rationnelle d'une représentation de la liaison des étants entre eux », qui « confirme le travail de l'intellect, sa position comme acte et activité dans le processus de construction du savoir ».⁹²⁴ Il s'agit pour Aresi d'autoriser l'usage des images

⁹²² Aresi, 1629, lib. I, p. 87 : « finge dunque l'intelletto che nell'impresa sia virtù di significare, e questo è il fondamento; e così da questo, finge parimente, che risulti la relatione. »

⁹²³ Caburacci, 1580, p. 28.

⁹²⁴ Coujou, 2001, p. 44.

dans le contexte de la prédication sans attribuer au divin les qualités des créatures. La valeur de ces images est essentiellement heuristique, elles ne sont que des « instruments de l'intellect », pour citer à nouveau Chiocco.⁹²⁵ Les théories scolastiques linguistiques et métaphysiques offrent ainsi les outils d'une défense des images dans la rhétorique sacrée, en rupture avec l'idée d'un monde reflétant, tel un miroir, les qualités des êtres supérieurs.

3.2.2. Emanuele Tesauro : le règne de la métaphore

3.2.2.1. *Le discours intérieur*

Cet intérêt pour les œuvres de l'intellect, pour une onto-logie plutôt qu'une ontologie, ainsi que pour la quête d'un signe motivé apte à signifier les concepts, se rend également visible chez Tesauro.⁹²⁶ Comme Caburacci avant lui, il entreprend de montrer que les concepts peuvent être eux-mêmes signifiants. La démonstration de Tesauro s'appuie cependant moins sur l'affirmation de la capacité de l'image à représenter un universel et sa propriété, que sur l'existence de signes mentaux dont la devise chercherait à reproduire le fonctionnement. Ce postulat repose à la fois sur une conception étendue du signe, qui inclut les signes non sensibles, mais aussi sur un singulier élargissement de la définition de la métaphore, dont l'application dépasse le cadre du discours.

Des indices clairs en sont donnés dans le second chapitre du *Cannocchiale aristotelico*. Ce chapitre est consacré aux « causes instrumentales » de la finesse (*argutezza*), et constitue une élaboration sur le court passage déjà cité du *Peri hermeneias*. Ces instruments des *argutezze* sont les *argutie*. Ce dernier terme est difficile à traduire. Il renvoie à la pointe concettiste, à l'argument ingénieux, à la grâce malicieuse du discours.⁹²⁷ Surtout, il s'agit du parler figuré avant et après son revêtement sensible. Tesauro distingue en effet, dans un premier temps, entre les *argutie* intellectuelles et les *argutie* matérielles :

L'intellect humain, comme le plus pur des miroirs, toujours le même et toujours différent, exprime en lui-même les images des objets qui se présentent à lui, et ce sont les pensées. Par conséquent, de même que le discours mental n'est qu'un tissu ordonné de ces images intérieures, de même le discours extérieur n'est qu'un agencement ordonné de signes

⁹²⁵ Chiocco, 1601, p. 6.

⁹²⁶ Sur ce déclin de l'ontologie chez Tesauro, voir aussi l'article de Zanardi, 1980.

⁹²⁷ « Arguzia », dans Battaglia, 1995, vol. 1, p. 651.

sensibles, copiés sur les images mentales, comme les types sur l'archétype.⁹²⁸

La manière dont Tesauro décrit les pensées signifiées est fidèle au *De interpretatione* qui voit en elles des représentations des objets.⁹²⁹ Cette description s'articule en outre directement au postulat d'un discours mental (*discorso mentale*) qui reflèterait, par son ordre, le discours extérieur. Tesauro définit ce dernier comme un agencement de signes sensibles copiés sur le discours intérieur, lui-même formé par l'ordonnement des images mentales.

L'existence d'une *oratio mentalis* est un postulat ancien, qui trouve notamment sa source chez Augustin et Jean Damascène. Mais c'est Boèce surtout, dans une distinction qui deviendra célèbre et qu'il attribue lui-même à Porphyre, qui a posé la distinction entre trois ordres de discours :

[...] l'un qui serait composé de lettres, le deuxième qui résonnerait de verbes et de noms, le troisième que l'intellect déroulerait dans l'esprit.⁹³⁰

On trouve une telle thèse exposée, à l'époque qui nous occupe, chez Pedro da Fonseca. Tesauro possédait, selon l'inventaire de sa bibliothèque, son commentaire à la *Métaphysique* d'Aristote.⁹³¹ Le jésuite portugais exprime que le sujet de la dialectique est principalement le discours intérieur (*oratio interna*) – comme l'ont affirmé, dit-il, Avicenne, Duns Scot et Cajetan. Il n'y a cependant pas de *disputatio* sans le discours extérieur (*oratio externa*) vocal ou écrit. C'est pourquoi la dialectique traite ce dernier et appartient aux *artes sermocinales*.⁹³²

Chez Tesauro, ce discours intérieur est répertorié comme la première pointe (*argutia*), avant même son incarnation vocale ou visuelle. Cette

⁹²⁸ Tesauro, 1670a, p. 15 : « L'intelletto humano inguisa di purissimo specchio, sempre l'istesso e sempre vario, esprime in se stesso le imagini degli obietti che dinanzi à lui si presentano, e queste sono i pensieri. Quindi, siccome il discorso mentale altro non è che un'ordinato contesto di queste imagini interiori, così il discorso esteriore altro non è che un'ordine di segni sensibili, copiati dalle imagini mentali, come tipi dall'archetipo. »

⁹²⁹ Fernand Hallyn, sans signaler la référence aristotélicienne, avait relevé que Tesauro fonde sa définition du signe linguistique sur « la triade traditionnelle : mot – idée – chose » (1980, p. 1).

⁹³⁰ Boèce, *In librum Aristotelis De interpretatione commentaria majora* (*Patrologia latina*, 1891, t. LXIV, col. 407) : « [orationis partes] erunt alia verba et nomina quae scribantur, alia quae dicantur, alia quae tacita mente tractentur ». Trad. Panaccio, 1999, p. 122.

⁹³¹ Maggi, 2001, p. 223.

⁹³² Fonseca, 1615, vol. I, lib. 2, cap. 3, q. 1, sect. 5, col. 496.

« pointe archétype », malgré son nom, ne comporte nulle référence à l’Idée platonicienne :

La finesse archétype est celle que nous nous peignons dans l’âme avec la pensée, comme si en m’imaginant, je dis à l’intérieur de moi : *Je prends pour devise un porc-épic lançant ses piquants de tout côté, pour menacer mes ennemis tant proches qu’éloignés*. Et cette finesse archétype est celle dont nous avons l’intention de colorer le portrait dans l’âme d’autrui au moyen des symboles extérieurs, ne nous étant pas permis de le transmettre d’esprit à esprit sans le ministère des sens.⁹³³

Selon Tesauro, la finesse archétype est une construction de l’intellect qui précède l’expression par des signes sensibles. Tesauro énonce la possibilité de peindre dans son propre esprit des propositions de nature métaphorique avant de les exprimer, par des signes extérieurs, en vue de les communiquer à autrui. D’abord vocales et écrites, les incarnations sensibles de la pointe comptent aussi les gestes, les corps figurés (la peinture et la poésie) – on en reparlera plus loin – et les formes mixtes comme la devise et l’emblème.

Le parler figuré est donc mental avant d’être matériel.⁹³⁴ C’est la devise qui, dans l’extrait cité, sert à illustrer ce précepte. L’exemple utilisé par Tesauro pour illustrer la pointe archétype, celui du porc-épic, est, on l’a vu, un exemple canonique d’*impresa* (fig. 22). Il apparaît déjà que la devise, parce qu’elle exprime par images, se rapproche de la pointe intelligible, capable d’exprimer sous la forme d’une peinture mentale synthétique (un « portrait ») ce qui ne s’exprime dans le langage que par une succession de mots et de phrases. Ainsi, Tesauro suggère déjà le statut sémiotique supérieur de la devise, en raison de sa proximité avec le signe pensé.

Mais cette élévation de la devise ne peut se faire que parce que Tesauro dépasse le cadre étroit qu’Aristote posait pour les signes des concepts et pour la métaphore. Pour Aristote, les concepts de l’âme étaient des images

⁹³³ Tesauro, 1670a, p. 16 : « Argutia archetipa è quella che noi ci dipingiamo nell’animo col pensiero, come se imaginando, io dico intra me : *Io prendo per impresa un’histrice scagliante gli suoi strali dognintorno, per minacciare à miei nemici, cosi vicini, come lontani*. Et questa argutia archetipa è quella il cui protrato intendiamo di colorir nell’animo altrui per via de’simboli esteriori, non essendoci permesso di tramandarlo da spirito à spirito senza il ministero de’sensi. »

⁹³⁴ Outre Boèce, la référence que fait Tesauro à l’imagination n’est pas sans rappeler le modèle augustinien du *De trinitate*. Comme l’indique Irène Rosier-Catach (2006, p. 395), ce modèle distingue entre 1) le *verbum in corde* qui ne renvoie à aucune langue particulière et correspond à l’image présente dans la mémoire lorsqu’elle est pensée en acte, 2) le *verbum imaginabile* qui est l’image mentale du verbe proféré, 3) le *verbum voci*, verbe proféré. Albert le Grand, dans ses premiers textes du moins, identifie le second niveau au *signum*.

ressemblantes des choses. Pas question dans ce cadre de postuler des concepts signifiants ou figurés. En outre, les traductions latines de la *Poétique* aristotélicienne donnaient de la métaphore une définition discursive. La métaphore avait été définie par Aristote (dans la traduction d'Alessandro de Pazzi que cite Tesauro⁹³⁵) comme le transfert (*illatio*) d'un mot (*nomen*) à un autre.⁹³⁶ Pour postuler des métaphores mentales, Tesauro doit d'une part employer des définitions du signe et de la métaphore qui ne soient pas uniquement matérielles, en vue de reconnaître l'existence de concepts signifiants ; il doit d'autre part admettre la possibilité d'un discours mental qui puisse être figuré. Dans cette entreprise, Tesauro a pu trouver un appui dans certaines définitions du signe données dans les logiques modernes, mais aussi dans la réflexion sur le langage des anges, langage détaché du sensible dont on discute dès le Moyen Âge la possibilité d'être figuré, ou du moins de ne pas dire directement la vérité.

La possibilité de pointes métaphoriques existant dans l'esprit s'appuie d'abord sur un élargissement de la notion de *signe*. Cet élargissement, opéré dès le Moyen Âge, a notamment résulté de la difficulté d'interpréter le *sêmeion* aristotélicien. Aristote n'en proposait pas de définition dans le *Peri hermeneias*⁹³⁷, et Guillaume de Moerbeke avait choisi de le traduire par le mot *signum* (1268). Or, la possibilité pour les concepts mentaux d'être les *signa* des choses entraînait en contradiction avec la définition strictement sensible du *signum* donnée par Augustin :

Un signe est une chose qui, outre l'impression qu'elle produit sur les sens, fait qu'à partir d'elle quelque chose d'autre (*aliud aliquid*) vient à la pensée.⁹³⁸

Cette définition très répandue pose, outre la nécessaire *duplicité* du signe marquée par le « aliud aliquid » qui renvoie au signe et à la chose signifiée,

⁹³⁵ Voir par exemple la note marginale à la définition de la métaphore du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre (1670a, p. 282) : « Nominis alieni illatio a specie ad genus, vel a genere ad speciem. »

⁹³⁶ Pazzi, 1538, p. 39 : « Translatio est nominis alieni illatio ». *Illatio*, substantif formé du verbe *inferre*, traduit le grec *epiphora*.

⁹³⁷ Il avait certes donné des définitions du signe en d'autres lieux, dans les *Premiers analytiques* 70a et la *Rhétorique* 1357b mais, outre leur réception à des moments différents, les médiévaux estimaient que ces œuvres appartenaient à des contextes différents. Voir Leblanc, 2021, p. 54.

⁹³⁸ Augustin, *La doctrine chrétienne*, II, 1, 1. Trad. Moreau, 1997, p. 137. Cette définition s'est progressivement imposée et s'est vue attribuée à des auteurs aussi divers que Cicéron, Isidore de Séville, ou même Aristote. Voir et Rosier, 1994, p. 97 ; Leblanc, 2021, p. 58.

le caractère *sensible* du signe.⁹³⁹ Or, une telle définition restreinte du signe avait également soulevé des difficultés dès le XIII^e siècle pour expliquer (entre autres) la communication des anges qui sont dépourvus d'organes des sens. La définition d'Augustin a donc été critiquée en théologie et en logique.⁹⁴⁰ Thomas d'Aquin en a proposé une nouvelle version qui illustre bien le changement de point de vue à l'œuvre :

Le terme « signe », considéré en soi, signifie quelque chose de manifeste pour nous par lequel nous sommes conduits, presque par la main, à la connaissance de quelque chose de caché.⁹⁴¹

Cette définition abandonne la nécessité d'un signe *sensible* : comme le confirme ensuite Thomas, le signe inclut les choses qui signifient sans toucher les sens. La définition du signe va progressivement devenir « ce qui représente quelque chose à l'intellect », par le biais d'une fusion des vocabulaires de la signification et de la représentation.⁹⁴²

Cette définition offre la possibilité de réinterpréter le texte du *Peri hermeneias*. Alors qu'auparavant seuls les mots prononcés et écrits étaient dits *signes*, les concepts de l'âme, qui reposaient sur la ressemblance aux choses, deviennent à leur tour des *signes*. Comme le note Claude Panaccio, « depuis les théologiens parisiens des premières décennies du XIII^e siècle, comme Guillaume d'Auvergne et Philippe le Chancelier, jusqu'aux philosophes anglais des dernières, Roger Bacon, par exemple, ou Jean Duns Scot, on a vu se répandre progressivement l'habitude de dire que le concept est lui-même un signe – et même, un signe naturel – de la réalité extérieure ». ⁹⁴³

La définition large du signe devient une base incontestée à partir de la fin du XIV^e siècle.⁹⁴⁴ La scolastique enseignée dans la péninsule ibérique à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle hérite de cette définition, transmise par

⁹³⁹ Leblanc, 2021, p. 19.

⁹⁴⁰ Voir Leblanc, 2021, p. 59-60.

⁹⁴¹ Thomas d'Aquin, *Scriptum super libros Sententiarum*, lib. IV, d. I, q. 1, art. 1 (éd. Mandonnet et Moos, t. IV, 1947, p. 13 : « signum, quantum est in se, importat aliquid manifestum quoad nos, quo manuducimur in cognitionem alicuius occulti ». Trad. Leblanc, 2021, p. 60.

⁹⁴² Leblanc, 2021, p. 62.

⁹⁴³ Panaccio, 1999, p. 225. Voir aussi Boulnois, 2008, p. 23-28.

⁹⁴⁴ Leblanc, 2021, p. 62.

l'intermédiaire des membres de l'École de Paris au début du XVI^e siècle.⁹⁴⁵ Le traité officiel de logique des jésuites de Coimbra, *In universam dialecticam Aristotelis* (1606) propose à son tour une définition du signe qui inclut les signes intelligibles. Il est intéressant de présenter la typologie du signe proposée dans cet ouvrage, car il s'agit d'un traité de logique très diffusé au sein de la Compagnie, avec lequel Tesouro a pu être confronté durant les vingt quatre années qu'il a passées parmi les jésuites. Dirigé par Sebastião do Couto, ce cours est le dernier de la série de leurs commentaires aristotéliens. L'étude du premier chapitre du *De interpretatione* est consacré à la question des signes (*De signis*).⁹⁴⁶ Comme le note Hélène Leblanc, ce titre montre le glissement de l'exposé aristotélien d'un problème sémantique (le rapport des mots aux choses et aux idées) au développement scolastique de questions sémiotiques.⁹⁴⁷

Couto choisit de reconsidérer le passage du *Peri hermeneias* cité plus haut et de reclasser les signes selon le critère de la connaissance préalable, en introduisant une distinction entre le « signe instrumental » et le « signe formel » :

Tout ce par quoi nous connaissons quelque chose d'autre, soit il est nécessaire que cela soit connu par nous auparavant, soit cela n'est pas nécessaire ; si cela doit être connu, il s'agit d'un signe instrumental ; sinon, c'est un signe formel.⁹⁴⁸

D'après ce passage, le signe instrumental doit être connu antérieurement pour porter à la connaissance de la chose signifiée. C'est le cas de la fumée, indice du feu ; de l'empreinte marquant le passage d'un tigre ou encore, évidemment, des mots de la langue. Dans ces trois cas, il faut connaître la relation causale ou conventionnelle qui lie le signe à son signifié pour pouvoir passer de l'un à l'autre. Le signe formel n'est pas soumis à cette condition, car il présente directement à notre intellect ce qu'il signifie. Il est sémiotiquement transparent. C'est le cas des *espèces* (dont nous avons vu, au

⁹⁴⁵ Les membres de cette école prennent la signification dans le sens général de faire connaître (« facere cognoscere ») quelque chose à quelqu'un. Leur but est, à la suite d'Ockham, de faire des concepts les premiers des signes. Voir Leblanc, 2021, p. 63.

⁹⁴⁶ La *quaestio* portant sur les signes a été éditée et traduite. Voir *Collegium Conimbricense*, 2001 et do Couto, 2013.

⁹⁴⁷ Leblanc, 2021, p. 39.

⁹⁴⁸ *Collegium conimbricense*, 1606, « In libros Aristotelis *De interpretatione* », cap. 1, q. 2, art. 1, p. 13 : « Omne id, quo mediante aliud cognoscimus, aut necesse est a nobis prius cognosci, aut non, si debet cognosci, est instrumentale signum ; sin minus, formale ». Trad. Leblanc, 2021, p. 81.

point 1.1.1., qu'elles ont pour caractéristique de représenter la forme des choses sans leur matière) ou des concepts, par exemple.⁹⁴⁹

C'est sur la définition élargie du signe, qui ne se limite plus au sensible et inclut la représentation, que se fonde Couto pour proposer la notion de « signe formel ». C'est sur une base similaire que Tesauro va définir la métaphore comme le signe par excellence. Tesauro propose en effet une définition révisée de la métaphore, qui la détache de son fondement matériel rhétorique et poétique. Il la rapproche ainsi des signes mentaux afin de l'inscrire à la source du fonctionnement de la pensée, du langage et de toutes les représentations.

3.2.2.2. *Les concepts angéliques*

En vue de rapprocher la devise des concepts, signes non sensibles des choses, identiques pour tous les êtres humains, mais également capables de devenir figurés sous la forme d'*argutie* mentales, Tesauro fait référence à un modèle de langage surnaturel qui est celui des anges. Selon les scolastiques médiévaux, les anges sont capables de communiquer leur pensée sur un mode intelligible plutôt que sensible.⁹⁵⁰ Dépourvus de corps, ils peuvent communiquer de manière immédiate et transparente, en contemplant directement leurs consciences.⁹⁵¹ Selon Tesauro, ils sont également capables de communiquer leurs pensées sur un mode *figuré*. La *locutio angelica* incarne ainsi un langage immatériel idéal que l'émblématique cherche à imiter. Pour cette raison, Tesauro revoit la définition de la métaphore, dans le long chapitre qui lui est consacré⁹⁵², de telle sorte à la libérer de son ancrage discursif.

Bien que Tesauro évoque en marge le fait que la métaphore est le transfert d'un *nom* à un autre⁹⁵³, il réarrange néanmoins complètement cette définition. Au lieu de traiter la métaphore sur le plan de la signification des mots, Tesauro se place, comme l'avait fait auparavant Caburacci, au niveau des concepts. Pour lui, la métaphore est un concept exprimant un autre concept :

Son ingéniosité est en vérité superlative, car si l'ingéniosité consiste (comme nous l'avons dit) à établir un lien entre les notions éloignées et distinctes des

⁹⁴⁹ Voir Chiesa, 1982, p. 148 et Leblanc, 2021, p. 79-80.

⁹⁵⁰ Voir les travaux d'Irène Rosier-Catach, 2006 et 2008.

⁹⁵¹ Rosier-Catach, 2006, p. 382.

⁹⁵² Tesauro, 1670a, cap. VII, « Trattato della metafora », p. 266-481. Ce chapitre occupe presque un tiers de l'ensemble du *Cannocchiale*.

⁹⁵³ Tesauro, 1670a, p. 283.

objets proposés, telle est précisément la tâche de la métaphore, plutôt que d'aucune autre figure : entraînant en effet d'un genre à l'autre tant l'esprit que le mot, elle exprime un concept (*concetto*) par le moyen d'un autre fort différent, découvrant la ressemblance au cœur des choses dissemblables.⁹⁵⁴

Tesauro préfère une définition qui, bien qu'elle mentionne encore la dimension matérielle de la métaphore (le mot), insiste avant tout sur le fait de signifier un concept à partir d'un autre. La proposition de Tesauro s'appuie sur la possibilité, introduite par les médiévaux, de définir le concept comme un signe.

Tesauro commence sa réflexion en évoquant la raillerie de Momus, qu'il attribue improprement à Socrate : celui-ci regrettait que nous ne puissions pas observer directement l'original de nos concepts à travers une fenêtre dans notre poitrine. Notre nature corporelle est la raison pour laquelle nous devons recourir à des « symboles extérieurs » (*simboli esteriori*)⁹⁵⁵ lorsque nous avons l'intention de communiquer nos pensées à autrui, avec toutes les imprécisions que cet intermédiaire implique. Ercole Tasso avait ainsi signalé que « la parole n'est pas une propriété de nature excellente, comme il apparaît des anges qui en sont privés, mais [elle est] une concession donnée à l'imperfection de la nôtre ». ⁹⁵⁶

Tesauro est cependant moins catégorique sur le défaut inhérent à la parole. Il estime que cette limite fut aussi une chance : celle de développer les arts du discours dont l'agrément, croit-il, doit être accessible aux anges.⁹⁵⁷ Il répond ainsi à la question de la communication angélique qui avait intéressé Ercole Tasso⁹⁵⁸ : les anges, êtres incorporels, peuvent-ils communiquer par signes et, si oui, peuvent-ils produire des signes figurés ? Selon Tesauro, les anges sont des êtres incorporels et n'ont donc pas besoin d'employer des signes matériels pour communiquer. Ils peuvent en revanche utiliser des signes intelligibles :

⁹⁵⁴ Tesauro, 1670a, p. 266 : « Ingegnosissimo veramente, però che, se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti, questo appunto è l'officio della metafora, e non di alcun'altra figura : perciò che, traendo la mente, non men che la parola, da un genere all'altro, esprime un concetto per mezzo di un altro molto diverso, trovando in cose dissimiglianti la simiglianza ». Trad. Hersant, 2001, p. 104-105.

⁹⁵⁵ Tesauro, 1670a, p. 16.

⁹⁵⁶ E. Tasso, 1612, p. 30-31 : « Dicea, che poche siano le parole, percioche essendo la favella non proprietà d'eccellente natura; come appare da gli angeli, che privi ne sono; ma suffragio donato all'imperfetto della nostra. »

⁹⁵⁷ Sur la communication angélique, voir Rosier-Catach, 2006 et 2009.

⁹⁵⁸ Ercole Tasso avait estimé que les anges ne pouvaient pas faire de devises parce qu'ils sont de purs intellects (1612, p. 240).

l'ange, et l'âme débarrassée d'embarras corporels, peut donc sans intermédiaire figurer dans un autre esprit les images spirituelles de ses pensées, se faisant l'un l'autre tantôt peintre et tantôt peinture, ce qui est le langage bref et naturel des anges.⁹⁵⁹

Selon ce passage, les anges ont recours à des images intangibles de leurs pensées pour communiquer. Ce langage est bref mais aussi « naturel » dans le sens où il ne repose sur aucune convention ou institution, et ne nécessite pas de connaissance préalable pour être compris : il signifie directement et universellement. Tesauro exprime des thèses déjà défendues par les médiévaux, notamment Bacon ou Duns Scot.⁹⁶⁰ Pour Thomas d'Aquin également, partisan d'une définition large du signe, un ange peut parler à un autre par signe. Ce signe est une « forme intelligible » (*forma intelligibilis*), c'est-à-dire un signe de la chose qu'elle fait connaître :

nous pouvons communément appeler signe n'importe quel objet connu en lequel quelque autre chose est connue ; et pour cette raison, la forme intelligible peut être dite le signe de la réalité qui est connue par son intermédiaire. Et de la sorte, les anges connaissent les réalités par des signes ; et ainsi, un ange parle à l'autre par un signe, c'est-à-dire au moyen d'une espèce, son intelligence étant parfaitement mise en acte de cette espèce dans une relation à l'autre.⁹⁶¹

Ce passage indique que les anges, qui sont dépourvus de corps, communiquent à l'aide de signes intelligibles.⁹⁶² Tesauro identifie ces signes aux concepts eux-mêmes, qui sont pour les anges à la fois signifiants et signifiés. En raison de cette transparence, la symbolique est *a priori* inutile aux esprits supérieurs, mais Tesauro estime qu'elle leur est tout de même accessible :

⁹⁵⁹ Tesauro, 1670a, p. 16 : « L'angelo adunque, e l'anima sgombra d'ogni corporeo impaccio, può senza mezzo effigiar nell'altrui spirito le spiritali imagini de'suoi pensieri, facendosi l'uno all'altro hor pittore e hor pittura, che è il corto e natural linguaggio degli angeli. »

⁹⁶⁰ Boulnois, 2008, p. 28.

⁹⁶¹ Thomas d'Aquin, *De veritate*, q. 9, art. 4, ad. 4 (éd. Leon., t. XXII, 1972, p. 289) : « communiter possumus signum dicere quodcumque notum in quo aliquid cognoscatur ; et secundum hoc forma intelligibilis potest dici signum rei quae per ipsam cognoscitur, et sic angeli cognoscunt res per signa, et sic unus angelus per signum alii loquitur, scilicet per speciem, in cuius actu intellectus eius perfecte fit in ordine ad alterum ». Trad. par les moines de l'Abbaye Sainte Madeleine du Barroux, août 2012 (en ligne).

⁹⁶² Rosier-Catach, 2006, p. 382. Cette question est traitée par Thomas d'Aquin dans la *Somme Théologique*, I, q. 107, art. 1.

Ainsi, à ceux qui se demandent, si un ange peut concevoir une devise symbolique, ou la rendre patente à un autre ange, alors qu'il parle non pas avec des signes des *concepts*, mais avec les *concepts* eux-mêmes, de sorte qu'une même chose est signifiante et signifiée, prototype et type ; on répond facilement que l'intellect angélique, étant un miroir volontaire qui peut couvrir ou découvrir son *concept*, peut donc aussi couper en deux la signification de sorte que l'autre, à partir d'une image tronquée, restitue le *concept* tout entier ; comme d'un porc-épic en peinture on est à même de conjecturer le dessein de celui qui le peignit. Or si dans cette manière de signifier une chose par une autre, réside (comme nous le verrons) tout l'esprit des devises, et de tous les bons mots, et mieux de la poésie tout entière, qui nous refusera que les anges puissent, à leur gré, être poètes et fabriquer des devises, des emblèmes, des hiéroglyphes, et toutes les sortes de composition spirituelle ?⁹⁶³

Tesauro admet, dans ce passage, la possibilité pour les anges d'employer le langage figuré de la poésie. Face à la difficulté de concevoir la duplicité du concept angélique, dont il admet que la signification puisse être dédoublée, Tesauro a recours à la notion de *volonté*, fondamentale, selon Thomas d'Aquin et Gilles de Rome, pour préserver le droit au secret des êtres immatériels. Bien que les contenus communiqués par les anges soient transparents, ils nécessitent un acte de volonté, une intention, pour être transmis.⁹⁶⁴

Chez Tesauro, la volonté est convoquée pour introduire la possibilité d'un jeu sur les concepts : ils peuvent signifier non pas une, mais deux choses. Cette approche évoque la position de Gilles de Rome, qui est l'un des rares théologiens, si ce n'est le seul, à admettre que les anges puissent mentir. Selon lui, ce que pense l'ange est différent de ce qu'il « exprime » par des signes :

⁹⁶³ Tesauro, 1670a, p. 16-17 : « Conilche, à color che cercano, se un'angelo possa, ò concepire una simbolica impresa ; ò palefarla ad un'altro angela ; mentr'egli parla non co'segni de'*concetti*, ma con gli'stessi *concetti* ; sicche una cosa medesima sia significativa e significata, prototipe e tipo : facilmente si può rispondere, che l'intelletto angelico, essendo uno specchio volontario, che può coprire ò scoprire il suo *concetto* : ancor può dimezzarne la significatione in modo ; che da una imagine tronca, l'altro argomenti il *concetto* intero : come da un'histrice dipinto si congiettura il pensiero di chi lo spinse. Hor se in questa maniera di significare una cosa per altra, s'accoglie (come vedremo) tutto l'acume delle imprese, e di tutte le argutie ; anzi di tutta quanta è la poesia ; chi ci negarà, che gli angeli ancora non possano à lor piacere essere poeti, e fabricare imprese, emblemi, hieroglifici, et ogni arguto componimento ? Traduction de Blanco, 1992, p. 357-358, que j'ai légèrement adaptée pour conserver les termes scolastiques tels qu'ils sont employés. Je souligne.

⁹⁶⁴ Rosier-Catach, 2006, p. 382-390.

il peut donc, comme les êtres humains, dire des choses inexactes.⁹⁶⁵ Ces remarques ouvrent la possibilité d'une « symbolique angélique » et permettent de souligner la proximité de la métaphore humaine avec le parler des anges. À nouveau, l'exemple choisi par Tesauro dans l'extrait cité est celui de la devise du porc-épic. L'image (ou, chez l'ange, le concept mental) est dotée d'une double signification : l'image ou le concept figuré signifie à la fois l'espèce animale et le dessein de Louis XII.

Il faut signaler que le langage des anges est un *topos* fréquent dans la défense jésuite des images. Il sert en effet de justification à l'emploi des représentations picturales. Pierre Canisius écrit par exemple en 1577 que « si nous étions des anges, nous n'aurions besoin ni d'églises, ni du culte, ni d'images ; mais nous ne sommes que des hommes ».⁹⁶⁶ L'image, inutile aux purs esprits, est une concession nécessaire à la faiblesse de la nature humaine. Mais par un retournement baroque, l'image va devenir, sous la plume de certains auteurs, et sous sa forme symbolique, la forme la plus parfaite de la communication humaine. Tous les arts symboliques, et en particulier la devise dont Giovio avait posé la nécessaire brièveté et clarté⁹⁶⁷, se rapprochent en effet du langage des anges. Tesauro définit ainsi l'idéal surnaturel dont la devise cherche à se rapprocher : communiquer un concept par un autre, transmettre une image mentale au moyen d'une autre image mentale. L'image de la devise est le signe tangible qui se rapproche le plus du concept signifiant : elle est capable de représenter un être pour en signifier un autre.

La devise (comme sa mère, la métaphore⁹⁶⁸) s'inscrit donc et déroge tout à la fois à l'ordre aristotélicien du langage : le signifié immédiat est aussi signifiant, d'un premier concept est signifié un autre. Tesauro démontre ainsi, comme Caburacci avant lui, qu'il existe un modèle de langage humain

⁹⁶⁵ Rosier-Catach, 2006, p. 399.

⁹⁶⁶ Canisius, 1577, p. 701. Trad. Mâle, 1972, p. 29.

⁹⁶⁷ Giovio, 1555, p. 9 : « [il motto] vole ancho essere breve, ma non tanto che si faccia dubbioso. »

⁹⁶⁸ Tesauro, 1670a, p. 266 : « Ingegnosissimo veramente : peroche se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote e separate notioni degli propositi obietti : questo apunto è l'officio della metafora, e non di alcun'altra figura : percioche trahendo la mente, non men che la parola, da un genere all'altro ; esprime un concetto per mezzo di un'altro molto diverso : trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. Onde conchiude il nostro autore, che il fabricar Metafore sia fatica di un perspicace et agilissimo ingegno. Et per consequente ell'è frà la figure la più acuta : peroche l'altra, quasi grammaticalmente si formano e si fermano nella superficie del vocabulo ; ma questa riflessivamente penetra et invetiga le più astruse notioni per accoppiarle : e dove quelle vestono i concetti di parole : questa veste le parole medesime di concetti. »

quasiment transparent, concurrent au cratylisme platonicien souvent évoqué pour expliquer l'émergence d'une symbolique humaniste. À nouveau, il n'est pas question chez Tesauro d'hermétisme, d'une langue originelle disparue à retrouver, mais d'un langage spirituel idéal attesté par la théologie scolastique et dont les hommes ingénieux cherchent, par leurs créations, à se rapprocher.

3.2.2.3. *L'imitation métaphorique*

Il faut encore souligner un dernier retournement qu'opère Tesauro en vue de donner à la métaphore la première place dans l'expression. La métaphore investit non seulement le domaine des signes intelligibles, mais aussi celui de la *représentation* sensible, à partir d'une réflexion que mène Tesauro sur la nature de la *mimésis* et de l'*image*. Selon Tesauro, dans la peinture comme dans le discours figuré, il y a toujours passage d'un sensible à un intelligible, d'une chose à une autre – il y a donc toujours métaphore. Au modèle de la *locutio angelica*, dans lequel se recouvrent les modalités de la signification et de la représentation, s'ajoute le modèle littéraire de l'*ut pictura poesis*. Au nom d'un même procès de signification, Tesauro annule toute différence entre les deux causes instrumentales (ou manifestations matérielles) de la pointe que sont la poésie et la peinture.

Cette homogénéisation se fait par l'intermédiaire de la *mimésis* que partagent ces deux disciplines. Pour Tesauro, elles sont toutes deux, dit-il, des « corps figurés » (*corpi figurati*).⁹⁶⁹ L'une et l'autre signifient une chose par une autre au moyen de la représentation. Elles font raisonner et amènent le lecteur-spectateur à passer du matériel à l'intellectuel, ou du corporel au conceptuel. La peinture, imitation matérielle, fait croire « qu'un lion feint est vrai », tandis que la poésie, imitation métaphorique, exprime « qu'un vrai lion est un homme courageux ». Tesauro estime donc qu'il y a métaphore, c'est-à-dire expression d'un concept par un autre, tant dans la peinture que dans la poésie. À ce titre, Tesauro supprime toute différence entre les deux arts :

Comme toute finesse vocale devient lapidaire par le moyen des caractères, ainsi elle deviendra symbolique par le moyen des signes (*signi*) et des figures. Car de même que les métaphores sont des images, les images sont des métaphores. Je compte donc tout d'abord sous ce genre les statues et les portraits d'où naît le plaisir que vous y prenez, parce que (comme nous le dit notre auteur), en admirant la parfaite image d'une personne connue, vous faites vous-mêmes un paralogisme du vraisemblable au vrai, en concluant

⁹⁶⁹ Tesauro, 1670a, p. 26.

Ceci est vraiment tel. [...] Métaphores semblables sont toutes les histoires et les batailles peintes.⁹⁷⁰

Ce passage s'appuie sur une superposition de passages de la *Poétique* et de la *Rhétorique*. Le Stagirite posait en effet, dans le troisième livre de la *Rhétorique* (X, III, et XI, XIII), que la *translatio* est une *imago*. La formule se trouve dans les traductions latines de Marco Antonio Majoragio (1552) et d'Antonio Riccoboni (1588) qui ont servi de base au commentaire à la *Rhétorique* de Paolo Beni⁹⁷¹ que Tesauro possédait vraisemblablement.⁹⁷² En sens inverse, les peintures naturalistes suscitent également une réflexion qui se rapproche de celle qu'impliquent les métaphores. La peinture faite de bois, de toile, de couleurs, est en effet *autre chose* que ce qu'elle représente. Elle implique donc, comme la métaphore, un passage de la chose vraisemblable (au sens étymologique : qui imite le vrai) à la chose vraie. La *Poétique* pose de fait, dans le plaisir de la reconnaissance que nous donnent les peintures, une forme de raisonnement : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui ». ⁹⁷³ Tesauro, suivant la traduction latine d'Alessandro de' Pazzi, estime que les spectateurs d'une image *raisonnent* (*ratiocinentur*). Peintures et métaphores relèvent donc de la même modalité signifiante. La devise est la réalisation en acte de cette confusion de la signification et de la représentation : elle réunit dans un signe, conçu comme un concept à deux faces (le porc-épic, le dessein de Louis XII), une image qui représente une chose et, grâce au *motto* complémentaire, en signifie une autre.

Par une lecture conjointe de certaines œuvres d'Aristote, Tesauro parvient ainsi à démontrer que la métaphore est le signe par excellence, dont l'empire s'étend jusqu'aux représentations les plus ressemblantes – qu'il s'agisse des concepts, des statues ou des portraits. Cette position extrême contrariera certains poéticiens du Grand Siècle. Le P. Le Moyne, par exemple, critiquera fortement cette extension de la portée de la métaphore :

⁹⁷⁰ Tesauro, 1670a, p. 12 : « Sicome ogni argutezza vocale, divien lapidaria per via di caratteri, così diverrà simbolica per via di segni, e di figure. Peroche, sicome le metafore sono imagini, così le imagini son metafore. Primieramente adunque sotto questo genere annovero le statue e gli portratti onde nasce il diletto che tu ne prendi. Peroche (sicome ci discorre il nostro autore) mirando tu la perfetta imagine di alcuna conosciuta persona, tu fai teco medesimo un paralogismo dal veresimile al vero : conchiudendo *Questi è veramente quel tale*. [...] Metafore simili son tutte le historie e battaglie dipinte. »

⁹⁷¹ Beni, 1525, lib. III, cap. IV, partic. XXII, p. 31. Le terme latin traduit le grec *εἰκών*.

⁹⁷² Voir l'inventaire de Marco Maggi, 2001, p. 224.

⁹⁷³ Aristote, *Poétique*, IV, 48b 15-20. Trad. Dupont-Roc et Lallot, 1980, p. 43.

Je ne prends pas la métaphore selon toute l'étendue que luy donne le Comte Thesauro. Au sens de ce galand homme, il n'y a point de représentation, de quelque matière, de quelque taille, de quelque forme qu'elle se fasse, qui ne soit métaphorique. Les tableaux, les bas-reliefs, les statues sont des métaphores.⁹⁷⁴

La critique de Le Moyne souligne la confusion, chez Tesauro, entre la métaphore et la représentation mimétique des tableaux et des statues. Ses reproches mettent surtout en exergue une attitude opposée à la doctrine classique alors en cours d'élaboration. L'entreprise de Tesauro s'inscrit dans l'élan baroque et conceptiste qui fait de la métaphore la reine des figures. Elle n'est pas selon lui qu'un ornement rhétorique, un attribut du beau langage ; elle n'est ni cantonnée à une forme d'expression, ni un simple ornement ; elle est la pensée même avant son revêtement sensible. Son étude de la métaphore se mue ainsi en une sémiologie générale. Mais le pan-métaphorisme qui en découle était difficilement transposable dans la France classique, devenue méfiante envers cette figure considérée comme l'archétype des excès étrangers.⁹⁷⁵ C'est pourquoi Ménestrier, laissant de côté les anges et leur usage des concepts, va chercher à circonscrire la métaphore au sein de ce que l'on désignera, en suivant la typologie de Couto exposée plus haut, sous le nom de *signes instrumentaux*.

3.2.3. Ménestrier et le signe instrumental

La lecture de Ménestrier confirme les déplacements qui, au lieu de faire de la métaphore l'archétype de tous les signes, cherchent à la circonscrire à un type particulier de signe. Le but est cette fois d'en contrôler l'étendue et la portée, ainsi que d'en comprendre le fonctionnement en laissant de côté les références théologiques et surnaturelles. La sémiotique scolastique est dès lors utilisée pour faire de la métaphore non plus ce lieu de l'écart de l'usage, lieu de tous les potentiels excès imaginatifs, mais un signe inoffensif parmi les autres.

Il faut cependant signaler que la pensée de Ménestrier sur la métaphore a évolué au cours de sa carrière. Le premier *Art des emblèmes* (1662) conservait une approche de la symbolique proche de celle de Tesauro. Ménestrier établissait, dans son chapitre inaugural, une liste des « peintures sçavantes ». Il rassemblait sous ce terme tant ce qui représente que ce qui symbolise. Tout y est tableau, qu'il s'agisse des signes naturels (espèces

⁹⁷⁴ Le Moyne, 1666, p. 38-39.

⁹⁷⁵ A ce propos, on lira avec intérêt le deuxième entretien d'Ariste et d'Eugène (« La langue française »).

sensibles, reflets des miroir, ombres,...) ou des signes institués (en particulier les genres de la symbolique). Cette extension de la portée de la représentation à tout ce qui signifie figurativement relevait d'une démarche amalgamante similaire à celle de Tesauro pour qui, à l'inverse, tout était figuré. Si la peinture était pour Tesauro métaphore, pour Ménestrier, c'est la poésie et l'éloquence qui deviennent peinture :

La poésie mesme et l'eloquence sont des peintures sçavantes, puis que l'une n'est qu'une pure imitation et que l'autre à ses figures et ses images, comme les appelle Aristote.⁹⁷⁶

Les motivations des deux auteurs diffèrent cependant. Alors que Tesauro visait à instaurer une sémiologie dont la *métaphore* est l'archétype, on a montré, dans le premier chapitre de ce travail (point 1.2.), que la longue description baroque inaugurale du traité de Ménestrier vise à appliquer aux arts symboliques des justifications noétiques et théologiques qui soutiennent l'usage des *représentations*.

Confronté par la suite à la critique qu'adresse le P. Le Moyne à Tesauro dans son ouvrage paru en 1666, Ménestrier réaffirme, dans le *Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics* (1669a), la pertinence de son modèle italien, mais restreint dans les faits l'application de la métaphore. Même s'il semble dans un premier temps inclure sous la métaphore les peintures naturalistes, Ménestrier ne donne ensuite que des exemples issus des arts symboliques. Ce changement de point de vue intervient à la fin du traité, qui inclut une digression sur la métaphore. Dans un premier temps, Ménestrier étend la définition de celle-ci à tous les signes *non naturels* :

la metaphore n'est autre chose qu'un transport de l'application naturelle d'une chose à une autre en sens figuré, ce qui se peut faire en plusieurs manieres, d'où je conclus qu'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 [...].⁹⁷⁷

⁹⁷⁶ Ménestrier, 1662a, p. 4.

⁹⁷⁷ Ménestrier, 1669a, p. 334.

Ce passage oppose d'un côté les signes naturels, pour lesquels Ménestrier propose l'exemple classique de la fumée comme signe du feu⁹⁷⁸, de l'autre les signes d'institution, que Ménestrier superpose aux métaphores. La définition que Ménestrier donne des signes d'institution rappelle celle proposée par la *Logique* de Port-Royal quelques années plus tôt : ils opposaient aux signes naturels ces signes « qui ne sont que d'institution et d'établissement, soit qu'ils aient quelque rapport éloigné avec la chose figurée, soit qu'ils n'en aient point du tout ». ⁹⁷⁹ Il s'agit donc des signes *choisis* pour signifier, de manière arbitraire ou non. D'après cette définition, ils incluent les peintures.

Si Ménestrier mentionne les signes d'institution, c'est parce que leur définition lui permet à son tour d'étendre la portée de la métaphore : tous deux ont été choisis pour signifier autre chose, et se caractérisent par leur duplicité. Par un retournement hiérarchique, Ménestrier estime que la métaphore n'est plus un certain signe d'institution, mais qu'elle est le signe d'institution par excellence. Cette thèse, qui rappelle les ambitions baroques de Tesauro, voit néanmoins sa portée rapidement réduite. Même si Ménestrier récuse l'« auteur du temps » (de toute évidence le P. Le Moyne) ayant maltraité Tesauro sur le sujet de la métaphore, il se montre pour sa part beaucoup plus prudent. Les « signes savants » auxquels renvoie la métaphore sont désormais limités aux représentations symboliques : la métaphore ne recouvre chez Ménestrier que « les gestes, les ballets, les tournois, les carrousels, les armoiries, les devises, les emblemes, les decorations, les machines théâtrales, les hieroglyphes et les figures iconologiques ». ⁹⁸⁰ Contrairement au modèle de Tesauro, et comme le préconisait Le Moyne, ce qui relève de la représentation est absent de cette liste.

Alors que Tesauro avait fait de la métaphore une figure hégémonique qui incluait jusqu'aux signes naturels (*argutia archetypa*), Ménestrier la circonscrit au domaine des signes institués. Mais l'installation du jésuite lyonnais à Paris signe un nouveau basculement. Nous avons montré dans le deuxième chapitre comment les auteurs français comme les P. Le Moyne et Bouhours se réclamaient d'un vraisemblable strict et tentaient de concilier cette exigence avec leur pratique de la métaphore (voir point 2.7). Dans le domaine de la devise, cela se traduit par exemple par une préférence pour les corps naturels et artificiels, qui ont une existence dans la réalité, au détriment

⁹⁷⁸ Cet exemple est d'origine stoïcienne et se retrouve chez Augustin. Voir Marmo, 2010, p. 75 et Leblanc, 2021, p. 67.

⁹⁷⁹ Arnould et Nicole, 1970, chap. IV, p. 82.

⁹⁸⁰ Ménestrier, 1669a, p. 335.

des corps chimériques ou issus de la fable. Si Ménestrier tolère pour sa part ces derniers, un critère prend néanmoins une importance primordiale chez lui. Il s'agit de la connaissance préalable et répandue du métaphorisant. Ce critère a pour effet de supprimer la différence entre la métaphore, signe d'institution, et les signes naturels.

Le changement que Ménestrier opère dans sa typologie du signe se rend visible dans un passage du second *Art des emblèmes*. Alors que Ménestrier opposait auparavant les signes naturels aux signes d'institution, en donnant pour exemple des premiers la fumée du feu, le passage ci-dessous témoigne au contraire d'une redistribution des signes dans laquelle la fumée est mise sur le même plan que la métaphore :

Les figures philosophiques sont les figures symboliques, c'est-à-dire qui ont rapport, opposition ou convenance avec les choses que nous voulons exprimer par ces figures. Comme la fumée est le signe et le symbole du feu qui la produit, la vitesse de la foudre se représente par des traits de feu, la rapidité du temps par la précipitation d'un torrent qui ne fait que passer, ou par un vaisseau qui va à pleines voiles sans laisser de vestige de sa route.⁹⁸¹

Pour comprendre la nouvelle typologie proposée dans ce passage, il faut, à nouveau, faire référence au traité sur les signes contenus dans la *Dialectica* des jésuites de Coimbra. Nous l'avons vu, Sebastião do Couto y propose une typologie concurrente à celle (qu'il expose également⁹⁸²) du signe naturel/signe d'institution : celle qui distingue le signe formel du signe instrumental. À l'inverse de Tesouro, c'est moins le signe formel qui nous intéresse ici que le signe instrumental. Rappelons-le, le signe instrumental se distingue du signe formel sur le critère de la connaissance préalable. C'est ce critère qui permet théoriquement de rassembler sous une même catégorie les signes naturels (comme la fumée du feu) et les signes d'institution que sont les métaphores.

L'extrait cité de l'*Art des emblèmes* peut dès lors être interprété de la manière suivante : de même que certaines connaissances sont nécessaires pour identifier de quoi la foudre est un signe (par exemple un signe de la colère de Dieu, ou de décharges électriques dans l'atmosphère), ainsi faut-il connaître les caractéristiques du torrent et identifier son emploi métaphorique pour discerner, dans son cours tumultueux, un symbole du temps qui passe. Si chez Ménestrier, la fumée peut maintenant être associée aux métaphores,

⁹⁸¹ Ménestrier, 1684a, p. 14.

⁹⁸² *Collegium conimbricense*, 1606, « In libros Aristotelis *De interpretatione* », cap. 1, q. 2, art. 2, p. 14-17.

c'est bien parce qu'elle est signe en raison d'un *rapport préalable*ment identifié avec le feu, et c'est le critère de cette connaissance antérieure, condition du signe instrumental chez Couto, qui permet de l'associer aux métaphores que sont la devise et l'emblème. La définition des signes instrumentaux permet de mettre en parallèle la démarche philosophique et la démarche symbolique dans leur quête des causes. Les potentialités de la métaphore se voient ainsi neutralisées : objet du soupçon du classicisme français, elle n'est en réalité guère différente des indices naturels avec lesquels elle partage le même procès mental.

Le critère de définition du signe instrumental intervient encore dans le traité que Ménestrier consacre, plus tardivement, à la devise. Le critère de la connaissance préalable permet de justifier, sur une base spéculative, l'ancienne règle selon laquelle l'image de la devise doit représenter une chose largement connue (et pas un oiseau récemment découvert dans un pays exotique, par exemple) :

la figure doit estre connuë, parce qu'elle fait l'office de la premiere apprehension de l'esprit et qu'elle ne serviroit de rien si elle n'estoit connuë de tout le monde. C'est ce que signifie le mot de devise, qui veut dire voir de loin, connoistre, distinguer et discerner. C'est aussi le propre des signes de se faire connoître avant que de nous porter à la connaissance des choses qu'ils signifient.⁹⁸³

Ce passage est d'un grand intérêt pour deux raisons. D'une part, il rapproche encore une fois le caractère universel du concept, première appréhension de l'esprit, avec celui de l'image de la devise. L'antique exigence de la métaphore aristotélicienne et quintilienne, qui ne doit pas être trop obscure et se tirer des choses connues (voir point 2.6.), se confond ici avec la définition du concept, qui représente la même chose pour tous, et qui permet de mettre en évidence la clarté idéale de l'image sensible de la devise.

D'autre part, Ménestrier continue de définir la devise selon les critères du signe instrumental, qui doit d'abord se faire connaître avant de dévoiler son signifié. La clarté de la devise et de l'emblème, la simplicité de leur fonctionnement, trouve donc ici un double appui, d'une part dans le rapprochement opéré entre l'image métaphorique et la définition scolastique du concept, et d'autre part dans le rapprochement des symboles avec les signes naturels sur la base du critère de la connaissance préalable.

⁹⁸³ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 28.

3.2.4. Conclusion intermédiaire

L'étude de ces quelques auteurs italiens et français montre comment la poétique de la devise et, plus tard, de l'emblème, s'inscrit de manière non négligeable dans un cadre scolastique qui est celui de la réception du début du *Peri hermeneias*. Les relectures de ce passage aristotélicien offrent en effet des ressources pour formuler, dans un cadre logique, la proximité qu'entretiennent les genres de la symbolique avec le rêve d'une langue parfaitement transparente. Dans un premier temps, la devise avait été présentée, dans les traités italiens de la deuxième moitié du XVI^e siècle, comme un signe langagier dont les modalités se situent entre l'arbitraire des mots et la relation de ressemblance que les concepts entretiennent avec les choses. Sans quitter le domaine de l'expression humaine, les devises se rapprochaient d'une forme d'universalité linguistique, par leur incarnation visuelle signifiant de manière motivée, qui s'appuyait non sur une convention mais sur des ressemblances ou des relations réelles.

Au début du XVII^e siècle, la devise se voit rapprochée de la métaphore poétique. L'accent se porte de plus en plus sur le fait qu'elle est un produit de l'intellect ingénieux. Paolo Aresi signale que les relations qui soutiennent les devises sont des relations de raison, construites par l'esprit, tandis que Tesauro délaisse l'investigation directe du réel au profit d'un jeu sur les concepts. En outre, le concept n'est plus l'idéal de transparence que poursuit la métaphore visuelle ; il est, dans la pensée baroque de Tesauro, la métaphore même avant son incarnation matérielle.

La démarche de Ménestrier prend une autre direction, en lien avec le développement d'une poétique proprement française. À partir de 1666, Ménestrier compare implicitement le fonctionnement de l'emblème et de la devise à celui des signes fondés sur la connaissance préalable (les *signes instrumentaux* de la scolastique). Au pan-métaphorisme du conceptisme, dont les réflexions s'élevaient jusqu'au langage surnaturel des anges, s'oppose cette nouvelle modalité qui permet de rapprocher le fonctionnement de la métaphore de celui des *signa naturalia*. Les dangereuses potentialités de la métaphore sont ainsi neutralisées par son appartenance aux signes langagiers et naturels ; devise et emblème peuvent être simplement définis comme des signes devant être connus avant de porter à la connaissance de la chose signifiée.

3.3. Du signe physiognomonique au syllogisme rhétorique

3.3.1. La devise, un signe de l'âme

Il existe donc, à côté de la mouvance néoplatonicienne, une approche logique de la devise, issue des relectures opérées sur le *Peri hermeneias* par la scolastique médiévale et moderne. La devise est conçue dans ce cadre comme un type particulier de signe langagier : elle exprime matériellement, suivant un mode distinct de celui du langage conventionnel, une pensée de l'intellect. Giovio déjà inscrivait son étude des devises dans une perspective biographique et historique, celle de saisir la personnalité des grands hommes du passé (voir point 2.3.2.). À ce titre, la devise a pu être conçue comme un signe révélateur de la nature de l'âme de son porteur. Elle occupe ainsi une fonction analogue à celle de l'observation du corps qui, dans la tradition physiognomonique, devait permettre d'identifier les qualités et défauts moraux d'une personne.

Le signe physiognomonique est évoqué par Aristote dans les *Premiers analytiques*. Cette œuvre, qui n'est disponible en Europe occidentale qu'à partir du XII^e siècle, forme une deuxième référence logique à partir de laquelle les devises ont pu être définies, à côté de la description des signes de la langue dans le *Peri hermeneias*. Dans les *Premiers analytiques* (I, 1, 24b 18-20), Aristote définit le syllogisme (συλλογισμός) comme « un discours (λογος) dans lequel, certaines choses ayant été posées, une chose distincte de celles qui ont été posées s'ensuit nécessairement, du fait que celles-là sont ».⁹⁸⁴ Ce *sullogismos* recouvre alors non seulement ce qui deviendra le syllogisme des scolastiques, c'est-à-dire un schéma déductif à deux prémisses et trois termes avec un moyen terme commun aux deux prémisses, mais aussi toutes les formes d'inférence « naturelle ». Parmi les exemples donnés par Aristote, on trouve les signes (σημεῖον), et notamment les signes physiognomoniques.

À la fin du deuxième livre (II, 27, 70a 3-41), Aristote introduit la possibilité de considérer les signes comme des syllogismes : le signe est ce qui « veut être une prémisses démonstrative, soit nécessaire, soit plausible ».⁹⁸⁵ Aristote donne différents exemples, notamment les signes de

⁹⁸⁴ Trad. Crubellier, 2014, p. 52-53. Voir aussi *Topiques*, I, 1, 100a 25.

⁹⁸⁵ Aristote, *Premiers analytiques*, II, 27, 70a 8. Trad. Crubellier, 2014, p. 230. Cette distinction entre les signes certains (τεκμήριον, la preuve) et les signes probables (σημεῖον) se trouve également dans la *Rhétorique* (1357b 1-25), qui confirme que le signe peut constituer une inférence : « Parmi eux, le signe nécessaire est une preuve (*tekmerion*), celui qui n'est pas nécessaire n'a pas de nom exprimant la différence. Or, j'appelle nécessaires les

grossesse que sont *avoir du lait* et *être pâle*. Le premier signe est jugé nécessaire, le second seulement probable. En effet, toute femme qui a du lait a vécu une grossesse, ce qui n'est pas nécessairement vrai de toute femme pâle.

Un autre cas d'application retient ensuite l'attention d'Aristote. Il suppose que si les propriétés naturelles comme les passions et les désirs modifient le corps et l'âme à la fois, ces affections des êtres pourront se rendre visibles par des signes corporels. En observant les mœurs propres à chaque espèce animale, il sera possible de déterminer les caractéristiques physiques qui correspondent à leurs caractères. Par exemple, le courage est une qualité du lion, et le signe propre à ce genre d'animal est d'avoir des extrémités fortes. Une fois cette observation posée, l'ambition finale est d'être capable d'observer les mêmes signes corporels chez les êtres humains afin de déterminer leurs caractéristiques morales.⁹⁸⁶ Ce passage d'Aristote a servi de fondement à la « science » physiognomonique. L'ambition de cette discipline est d'identifier de manière certaine, dans les traits permanents du visage et du corps, les dispositions naturelles, les mœurs, le caractère. La physiognomonie a connu un renouveau à la Renaissance. Il est surtout dû à la diffusion de la *Physiognomonique* du pseudo-Aristote⁹⁸⁷, traduite en latin au XIII^e siècle par Bartolomeo da Messina et rééditée par les humanistes : Alde Manuce en imprime le texte grec en 1497.

signes dont naît un syllogisme ». Trad. Chiron, 2007, p. 133-134. Suivent les exemples de la fièvre comme signe nécessaire de maladie, et du lait comme preuve de l'enfantement, opposés à la respiration haletante comme signe probable de fièvre.

⁹⁸⁶ Aristote, *Premiers analytiques*, II, 27, 70b 7-25 : « L'art de la physiognomonie est possible si l'on accorde que le corps et l'âme changent ensemble [...] Si donc, outre cela, on accorde en même temps qu'une seule < affection du corps > soit signe d'une seule < affection de l'âme > ; et si < on accorde > que nous soyons capables de déterminer, pour un genre donné, l'affection et le signe qui lui sont propres, alors nous pourrions pratiquer la physiognomonie. Car s'il y a une affection qui appartient en propre à un certain genre indivisible, par exemple le courage pour les lions, il doit nécessairement exister aussi un certain signe de cette affection, puisque nous avons posé par hypothèse que l'âme et le corps sont affectés ensemble [...]. Or cette affection pourra se trouver aussi dans un autre genre, c'est-à-dire que l'homme, ou tel autre animal, pourra être courageux. Il en portera donc le signe ; car nous avons dit qu'un trait unique est signe d'une affection unique. Si donc il en est ainsi, et si nous sommes en mesure d'observer de tels signes sur le cas des espèces animales qui possèdent en propre une certaine affection et une seule, chaque affection ayant son signe, et s'il est vrai qu'il doit nécessairement y en avoir un seul, nous pourrions pratiquer la physiognomonie ». Trad. Crubellier, 2014, p. 231-232.

⁹⁸⁷ L'œuvre grecque a été éditée par Walter S. Hett (1936). Lisa Devriese (2019) a récemment donné une édition critique de sa traduction latine médiévale.



Figure 26. Giambattista della Porta, « Caput mediocre », *De humana physiognomonia* libri III, Naples, Josephus Cacchius, 1586, p. 34 (U.S. National Library of Medicine).

Dans son explication, Aristote expliquait le procédé d'inférence physiognomonique en appliquant la première figure du syllogisme : il s'agit d'un syllogisme où le moyen terme est sujet dans la majeure et prédicat dans la mineure.⁹⁸⁸ Une explication de cette méthode est donnée par Giambattista della Porta (1535-1615) dans son célèbre ouvrage, *De humana physiognomonia* (1586).⁹⁸⁹ Ce traité constitue un répertoire de caractéristiques physiques et morales, doté d'illustrations mettant en lumière la pertinence de la méthode d'origine aristotélicienne (fig. 26). S'appuyant explicitement sur les enseignements des *Premiers analytiques*, Della Porta consacre le chapitre 18 du premier livre au « syllogismus physiognomicus » (p. 26-27). Il y montre comment identifier un signe (*signum*) du courage en appliquant les préceptes de la logique. La première étape est d'identifier quel genre d'animal est le plus excellent dans cette vertu (le lion). Ensuite, on cherchera les animaux qui partagent avec le lion cette qualité (le cheval, le taureau et l'homme). Il faudra encore trouver un signe qu'ils partagent. Il s'agira, comme chez Aristote, des extrémités robustes ou grandes. On obtiendra ainsi un syllogisme de la première figure, dont le signe commun (B) constituera le moyen (fig. 27) : tout ce qui a de grandes extrémités (B) est courageux ; tous les lions et certains animaux ont de grandes extrémités (B) ; donc tous les lions et certains animaux sont

⁹⁸⁸ Aristote, *Premiers analytiques*, II, 27, 70b 30-35. Il n'emploie pas directement le terme συλλογισμός à cet endroit, mais bien πρότερον σχήμα.

⁹⁸⁹ Il sera traduit en français en 1655.

courageux. On pourra employer le même syllogisme pour inférer qu'Hector est courageux, en remplaçant le sujet de la deuxième proposition et de la conclusion.

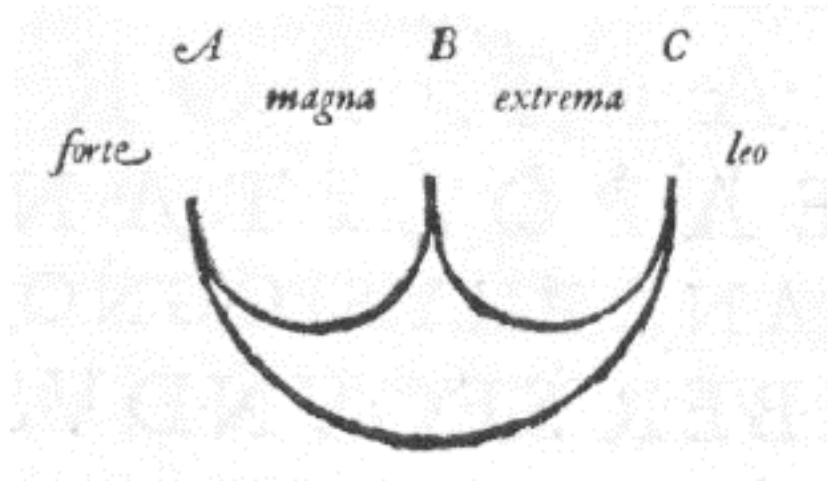


Figure 27. Giambattista della Porta. « *De syllogismo physiognomnico* », *De humana physiognomonia libri IIII*, Naples, Josephus Cacchius, 1586, p. 27 (U.S. National Library of Medicine).

Des signes involontaires étudiés par la physiognomonie aux signes intentionnels des créateurs de devises, l'enjeu demeure le même : être en mesure de dévoiler, de manière certaine, l'intériorité d'une personne. La devise s'inscrit précisément dans une réflexion continue sur la difficulté de connaître la véritable nature des hommes par-delà leurs dissimulations. Certains ont tenté d'en faire un signe supérieur, capable, mieux que la « science » physiognomonique, d'indiquer les mœurs. La proximité de la devise avec les ambitions de cette discipline a pu encourager le rapprochement de l'*impresa* avec le syllogisme, occasionnant des emprunts à la logique scolastique. Ces emprunts seront favorisés, on le verra, par l'émergence de rhétoriques humanistes et de logiques en langue vernaculaire, qui interrogent les frontières entre poésie, rhétorique et logique.

Aristote déjà, en prenant l'exemple du lion pour illustrer, dans la *Rhétorique* (III, 4, 1406 b22), une métaphore du courageux Achille, avait suggéré la proximité du langage figuré avec les signes inférentiels des *Premiers analytiques*. Là où le philosophe connaît le courage du lion et cherche à identifier les signes corporels de ce courage, afin de déterminer si Achille est courageux, le poète, qui connaît la bravoure d'Achille et celle du lion, fera du second un signe du premier. Le travail du poète apparaît ici

corrélé à celui du philosophe. Ils sont les deux faces d'une même pièce : des sujets à partir desquels le philosophe opère des inférences, le poète propose d'instaurer des déductions poétiques.

L'un des tout premiers commentateurs de Paolo Giovio, l'humaniste florentin Gabriello Simeoni (1509-1575), témoigne de la proximité entre la devise et les enjeux de la physiognomonie. Édité à Lyon en 1559, son discours sur *Le imprese heroiche et morali* était ordonné autour de l'idée que la devise est un moyen sûr d'investigation pour connaître la véritable nature des hommes par-delà leurs dissimulations :

Il n'y a chose plus difficile en ce monde (dit saint Augustin) que cognoistre l'esprit et la pensee des hommes. Car combien qu'un homme se montre doux, gracieux, et paisible, si est ce qu'il sera naturellement cruel en son courage, desirant les debats et la guerre, ce que facilement il cache pour quelque raison que les autres ne savent. [...] Or pour cognoistre ceste tant difficile et dangereuse nature de l'homme, je trouve deux moyens entre les autres : à savoir l'habit et les devises, m'estant avis que une personne, qui prend plaisir d'estre proprement habillee, ne puisse avoir sinon l'esprit gentil, et le cueur magnanime, et que selon la qualité d'une devise, l'on ne puisse faillir de juger et cognoistre la complexion et nature d'un homme : cherchant chacun de faire apparaoistre dehors ce qu'il cache dedans, et qu'est plus convenable à sa nature [...].⁹⁹⁰

La maxime d'Augustin⁹⁹¹ que cite Simeoni pose la difficulté de connaître l'esprit des hommes. Cette difficulté est fréquemment évoquée dans d'autres écrits contemporains, par exemple dans le *Prince* (1532) de Machiavel. Bouleversant l'éthique, cet ouvrage prononce le divorce entre le paraître et l'être, en se concentrant sur l'art de « simuler et dissimuler », l'art, autrement dit, de « bien farder sa nature », fondant ainsi la figure du prince comme *gran simulatore e dissimulatore*.⁹⁹² La vie morale du seizième siècle est aussi marquée par la pratique nicodémite : le terme, introduit par Jean Calvin en 1544 dans son ouvrage *Excuse à messieurs les Nicodémites*, s'applique alors aux crypto-protestants qui ne font pas profession publique de leur foi.⁹⁹³ La tradition de l'observation du corps pour appréhender l'âme se voit ainsi invalidée. Certains auteurs posent dès lors la devise comme une

⁹⁹⁰ Simeoni, 1559, p. 5-6.

⁹⁹¹ Alessandro Benassi (2019, p. 192) indique qu'il s'agit d'un passage des *Confessions*, IV, 14, 22.

⁹⁹² Parmi les nombreux ouvrages consacrés au *Prince*, citons ici l'article de Senellart (1997) dédié au secret dans l'art machiavélien.

⁹⁹³ Benassi, 2019, p. 193.

nouvelle méthode pour découvrir les mœurs des hommes. C'est dans cette optique que Simeoni, trois décennies avant le célèbre ouvrage de Giambattista della Porta, introduit, à côté de la devise, une nouvelle source d'observation qu'est la façon de se vêtir et qui, pour lui, fait également partie des éléments révélateurs de l'âme.

De même, les *Rime degli Academici Occulti* (1568) développe une réflexion sur la devise qui répond à ces enjeux. L'ouvrage expose des poèmes de ses académiciens, après avoir expliqué leur devise personnelle. La préface du livre attire l'attention sur l'inadéquation du corps et de l'âme, et sur la possibilité de cacher quelque chose de beau et de vrai sous une apparence extérieure laide ou rustre.⁹⁹⁴ Le frontispice montre un Silène dont le corps comporte des portes pouvant être ouvertes (fig. 28), accompagné du *motto* « Intus non extra » (À l'intérieur, pas à l'extérieur). Il s'agit d'une référence au *Banquet* de Platon (215a-d), où Alcibiade décrit Socrate comme ces statues qui, bien que laides, abritent des représentations des dieux ; de même Socrate, sous des dehors de satyre, cache l'âme d'un grand sage. La devise apparaît comme la solution pour rendre visible notre âme, cachée sous l'écorce de notre corps. La porte ouverte sur la poitrine est également l'illustration littérale de la rêverie de Momus, réalisée selon Tesauro dans le langage angélique et dans les métaphores. Ce rêve d'un monde intérieur dévoilé au regard constitue un lieu commun des discours sur la physiognomonie, dont la devise se fait l'émule.⁹⁹⁵

⁹⁹⁴ Au sujet de ce frontispice, voir Gaylard, 2013, p. 227 et ss. et Benassi, 2019, p. 332.

⁹⁹⁵ On trouve cette allusion à la fenêtre de Socrate dans le prooemium de Giambattista della Porta (1586, p. 1), dans la préface de Marin Cureau de la Chambre à son *Art de connoistre les hommes* (1660, p. 1), et chez Le Brun dans la *Conférence sur l'expression générale et particulière* qu'il prononce le 17 avril 1668 devant l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le premier loue la clémence de Dieu qui nous a donné des signes pour connaître les passions cachées des hommes. Pour les deux derniers, le visage est la fenêtre qui nous procure la connaissance de l'homme intérieur.



Figure 28. Bartolomeo Arnigio, Frontispice des Rime degli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi, Brescia, Vincenzo di Sabbio, 1568 (Royal Academy of Arts Collection).

De même, Scipione Bargagli attribue aux devises une plus grande certitude qu'aux portraits pour cerner les qualités d'une personne :

Comme disent ceux qui font l'éloge de l'étude des médailles antiques, du fait qu'on arrive à connaître, à partir des traits des visages des personnes sculptées en médailles, les qualités de leur âme, tracer simplement un semblable portrait spirituel à partir de l'image corporelle d'un homme est cependant une tâche beaucoup plus difficile, plus douteuse et plus hasardeuse que de les figurer dans l'image d'une devise plaisante et ingénieuse.⁹⁹⁶

Pour Bargagli, les devises détrônent les portraits dans l'art de connaître les hommes. Le Français Henri IV Estienne, issu d'une célèbre famille d'imprimeurs, affirmera encore, en 1645, dans un traité dédié à Mazarin et très inspiré de Scipione Bargagli, que « [la devise] surpasse non seulement tous les autres arts, mais aussi la peinture, puisque celle-ci ne représente que les corps et les beaux traits du visage, au lieu que la devise nous expose les belles pensées et les vertueuses résolutions de l'auteur, beaucoup plus clairement et avec plus de certitude que ne sauroit faire la physionomie par les propositions et lineaments du visage ».⁹⁹⁷ La devise est donc encore une fois considérée comme un outil plus fiable que les corps pour saisir la nature des hommes.

La devise permet en outre de répondre à la critique chrétienne de la physiognomonie. Celle-ci a connu des détracteurs en raison du lien de nécessité qu'elle pose entre le corps et l'âme. Or, pour les catholiques, tout homme peut, par sa volonté propre, s'engager sur le chemin de la rédemption. Une personne au physique disgracieux pourra montrer une âme repentie. Pour cette raison, la disposition du corps ne peut pas être l'indice sûr d'une certaine qualité d'âme, puisque la volonté détermine à tout moment le comportement d'une personne. Paolo Aresi a ainsi inséré, dans le troisième volume de ses *Imprese sacre*, une digression sur l'art de la *fisionomia*.⁹⁹⁸ Il y opère une critique chrétienne de cette « partie très noble de la philosophie ».⁹⁹⁹ La

⁹⁹⁶ S. Bargagli, 1594, p. 85 : « Il cavare ancora semplicemente dall'immagin corporal dell'huomo un simil ritratto spiritale, sì come dicendo vanno i lodatori dello studio dell'antiche medaglie, che pur dalle fatezze de' volti delle persone nelle medaglie scolpite si viene in conoscenza delle qualità degli animi loro mostra esser cosa molto più malagevole, più dubbiosa e più fallace assai di quello, che incontra nel raffigurarle nell'immagine d'una vaga e ingegnosa impresa. »

⁹⁹⁷ Estienne, 1645, p. 47.

⁹⁹⁸ Aresi, 1621, lib. III, disc. 4, p. 889-896.

⁹⁹⁹ Aresi, 1621, lib. III, disc. 4, p. 889 : « [...] parte molto nobile della filosofia è stimata comunemente la fisionomia. »

physiognomonie est très valable pour les animaux dont l'âme provient et dépend de la matière, et à qui Dieu a donné des membres proportionnés à leurs caractères, comme un vase à sa fonction. En revanche, l'âme proprement humaine, bien qu'elle soit proportionnée au corps en tant que sa forme, ne laisse pas d'en être indépendante et maîtresse. Elle continue en effet à exister après le décès, et peut s'opposer aux inclinations du corps. L'observation du corps ne pourra donc pas fournir un argument certain de la qualité de l'âme, mais seulement « probable et conjecturel ».¹⁰⁰⁰ La devise forme ici le témoignage de la poétisation d'un procédé rendu obsolète par la théologie chrétienne : c'est sur un mode métaphorique et volontaire que la devise représente « physiquement » les mœurs.

Le procédé est visible dans les *imprese* d'Aresi. Par exemple, la vingt-troisième devise, dédiée aux personnes irascibles, montre un coq belliqueux observant son reflet dans un miroir : « Frustra conturbatur » (En vain est-il troublé) (fig. 29).¹⁰⁰¹ La physionomie est évoquée parmi les lieux communs sur l'animal : celui-ci est réputé « libidineux », c'est pourquoi Aristote aurait indiqué que ceux qui ont le nez concave, le front arrondi et la partie supérieure proéminente sont enclins à la luxure.¹⁰⁰² Le but d'Aresi n'est cependant pas d'énoncer une vérité en soi sur les traits humains, mais de donner un fondement érudite à la métaphore et d'intriguer son public en vue de l'instruire d'un message moral plus important. A la nature colérique du coq répondent les penchants irascibles de l'homme, qui devra s'en défaire pour obtenir son salut. L'analogie ne dit plus rien des déterminations humaines rendues visibles par l'apparence extérieure, elle est simplement didactique et rhétorique.

¹⁰⁰⁰ Aresi, 1621, lib. III, disc. 4, p. 890 : « [...] dalle conditioni del corpo non si può trar certo argomento delle qualità dell'anima, ma solamente probabile, e congetturale ». La même contradiction entre libre-arbitre et physiognomonie apparaît dans *La philosophie des images énigmatiques* de Ménestrier (1694a, p. 429) : « [...] nous voyons que tous ceux qui ont les cheveux roux sont bilieux, ardents, impertueux, que les phlegmatiques ont un teint pasle et des chairs moins fermes, que les sanguins sont plus vifs et plus brillans, les melancoliques plus sombres et plus noirs. Il y a des indications extérieures de ces dispositions et de ces temperamens qui sont assez uniformes, quoique cependant elles ne soient pas des signes nécessaires et infaillibles pour les operations de l'ame qui dépendent de la liberté, parce que la vertu peut corriger ces défauts de temperament, et nous mettre au dessus de ces foiblesses et de ces dispositions de la nature ». Comme Aresi, Ménestrier conclut que les caractéristiques physiques sont des signes conjecturels, mais pas nécessaires, car la vertu permet à l'homme de corriger ce que la nature fait défaut.

¹⁰⁰¹ Aresi, 1621, lib. III, impr. 23, p. 689.

¹⁰⁰² Aresi, 1621, lib. III, impr. 23, p. 690.



Figure 29. Paolo Aresi, « Frustra conturbatur », *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite. A predicatori, à gli studiosi della Scrittura Sacra, et à tutti quelli che si diletano d'impres, di belle lettere, e di dottrina non volgare non meno utili che dilettevoli*, t. 1, Milan, Giovanni Battista Piccaglia, 1621, p. 689 (National Central Library of Rome).

3.3.2. Scipione Ammirato et l'art du raisonnement

La physiognomonie a gardé longtemps sa popularité. En France, Charles Le Brun lui consacre une conférence, prononcée en 1668 devant l'Académie et publiée sous une forme résumée en 1698.¹⁰⁰³ Cependant, les auteurs qui traitent de la devise la conçoivent généralement comme une approche symbolique plus fiable que ce raisonnement par les signes corporels. Dans le cas de l'*impresa*, ce n'est pas un lien de nécessité (les effets de l'âme sur le corps) qui lie les êtres du monde à l'âme des hommes, mais un lien *trouvé* par le créateur de devises. La devise conserve la structure syllogistique du signe physiognomonique, bien que la prémisse ne repose plus sur un indice physique, mais sur un symbole de la disposition de l'âme.

¹⁰⁰³ Elle a pour titre « L'expression générale et particulière ». Parmi les nombreuses études sur le destin de la physiognomonie après Della Porta, voir Azouvi, 1978 ; Dandrey, 1983 ; Van Delft, 1985 ; Escola, 1998 ; Marcucci, 2015.

Le détour par la physiognomonie était important pour expliquer la réception du traité de Giovio. Scipione Ammirato, dont le traité paraît en 1562, réaménage la proportion entre l'âme et le corps, entre le *motto* et l'image, dans le sens de l'articulation des prémisses d'un syllogisme. À la manière du syllogisme physiognomonique, qui fait des mœurs des animaux et des caractéristiques du corps les termes de ses prémisses, Ammirato va prudemment associer les deux constituants de la devise à la succession logique des propositions :

Je ne sais pas si je pourrais dire que l'âme fût comme une proposition majeure, et le corps comme une mineure, et qu'une conclusion se fît en les joignant ensemble [...]. Et de cette façon, l'âme n'est pas l'interprète du corps, ni le corps de l'âme. Mais c'est à partir de la jonction de l'âme et du corps que celui qui voit et qui lit interprète la pensée cachée de l'auteur, expliquée comme par des hiéroglyphes sous l'union de ces deux choses.¹⁰⁰⁴

Ce passage rappelle la méthode appliquée par la physiognomonie : le corps et l'âme, l'être représenté par la devise et sa propriété, permettent d'inférer le caractère, le projet, l'intérêt amoureux d'un individu, de même que selon la physiognomonie, l'identification des caractéristiques physiques et morales (le corps et l'âme) des animaux permet de tirer des conclusions sur la nature cachée des êtres humains qui partagent avec eux certains traits corporels.

On notera qu'outre le détachement de l'apparence effective du porteur, la prémisse n'est pas forcément fondée, dans la devise, sur l'observation des caractéristiques physiques des espèces animales. Ammirato reste très attaché à Jamblique et aux platoniciens, « qui trouvent dans les choses inférieures une conformité et une convenance avec les supérieures »¹⁰⁰⁵, et propose à diverses reprises de s'appuyer sur les attributs

¹⁰⁰⁴ Ammirato, 1562, p. 14 : « Ne so, se io mel saprò dire che l'anima fosse come una proposition maggiore, e il corpo come una minore, dalle quali accoppiate insieme si facesse una conchiusione [...]. Et in questa guisa ne l'anima viene ad esser interprete del corpo, ne il corpo dell'anima. Ma dall'anima e dal corpo insieme giunti si interpreta da colui, che vede, e che legge l'occulto pensiero dell'autore quasi per hieroglifici sotto il nodo di quelle due cose spiegato. »

¹⁰⁰⁵ Ammirato, 1562, p. 29 : « Il capitano, vinta che havea la guerra, sacrificava un'animale in gloria di quel dio, per cui stimava haverla vinta. Il qual animale havea alcun simbolo, e conformita con quel dio, come il becco, verbi gratia con Bacco ; i pavoni con Giunone ; le colombe ; con Venere, et il corvo con Apolline, *percioche è openione del grande Iamblico, et di molti altri Platonici, che nelle cose inferiori si trova alcuna conformita e convenientia con le superiori* ; e perciò molto giova questa cognitione alla forza de sacrificii, ma queste son troppo alte materie e bene sarebbe, che noi tornassimo all'impres. » (je souligne)

donnés par les Égyptiens aux hiéroglyphes, comme par exemple le basilic qui représente chez eux l'éternité ou l'immortalité. Ammirato suggère ainsi de fonder les *imprese* à partir d'une topique.

Le fonctionnement syllogistique de la devise, qu'il est le premier à mettre en évidence, est soutenu par les principes de l'invention rhétorique. Celle-ci permet de trouver la chose à représenter dans la devise et le *motto*. La devise est fondée selon Ammirato sur la comparaison « ou du semblable, ou du plus, ou du moins, ou du contraire ».¹⁰⁰⁶ Ces quatre catégories renvoient à certains types d'arguments (ou « lieux ») listés dans les *Topiques* de Cicéron.¹⁰⁰⁷ Ces lieux sont, dans la tradition rhétorique, des classes générales, des rubriques destinées à contenir une multiplicité de données, ou plutôt une multiplicité d'arguments reposant sur les données, et qui aident le rhétoricien à analyser la réalité, en ramenant la complexité du réel à un petit nombre d'éléments. Les lieux forment ainsi une sorte de répertoire facilitant l'invention.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰⁶ Ammirato, 1562, p. 35. Cette commode division topique des lieux de la comparaison sera fidèlement reprise par Bartolomeo Taegio. Voir Taegio, 1572, t. 2, fol. 28v°-29r° : « Ora la prima cosa che fare si deggio per fabricare una impresa sopra questo generoso concetto, bisogna che andiamo alli fonti topici, onde nascono gli argomenti, ch'ivi troveremo il modo da formare le imprese. E sendo per questo effetto il loco della comparazione mirabile e principalissimo faremo per ora elezione di lui. E perché la comparazione ha più capi, cioè *dal meno, dal più, dal simile e dal contrario*, e che tutte le più belle e vaghe imprese [...] si traggono dal simile, potrebbe essere facilmente che per ora non si raggionasse d'altro che delle invenzioni che si cavano da questo capo. Volendo adunque trovare cosa simile al nostro concetto andremo col pensiero vagando per l'ampio campo de tutti i corpi c'ha fabricato l'arte e la natura, e per tutte le istorie e poetiche fizioni ». Je souligne.

¹⁰⁰⁷ Cicéron, *Topiques*, 3, 11 : « Ducuntur etiam *argumenta* ex iis rebus, quae quodammodo adfectae sunt ad id de quo quaeritur. Sed hoc genus in pluris partis distributum est. Nam alia coniugata appellamus, alia ex genere, alia ex forma, alia ex similitudine, alia ex differentia, alia ex contrario, alia ex adiunctis, alia ex antecedentibus, alia ex consequentibus, alia ex repugnantibus, alia ex causis, alia ex effectis, alia ex *comparatione maiorum aut parium aut minorum* ». Cicéron précise plus loin (4, 17 et 4, 23) : « Ex contrario autem sic : 'Non debet ea mulier, cui uir bonorum suorum usum fructum legauit, cellis uinariis et oleariis plenis relictis, putare id ad se pertinere. Usus enim, non abusus, legatus est. [Ea sunt inter se contraria.]' [...] Ex comparatione autem omnia ualent, quae sunt eiusmodi: Quod in re maiore ualet, ualeat in minore, ut, 'Si in urbe fines non reguntur, nec aqua in urbe arceatur.' Item contra, quod in re minore ualet, ualeat in maiore. Licet idem exemplum conuertere. Item quod in re pari ualet ualeat in hac quae par est, ut quoniam usus auctoritas fundi biennium est, sit etiam aedium. At in lege aedes non appellantur et sunt ceterarum rerum omnium quarum annuus usus. Valeat aequitas, quae paribus in causis paria iura desiderat. » (éd. Bornecque, 1924, p. 70 et 73)

¹⁰⁰⁸ Voir Pernot, 1986, p. 260.

Selon le semblable, pauvre en ingéniosité selon Ammirato, ont été conçues les cornes de la maison Sanseverina, pour dénoter la dignité, la puissance, la force et l'autorité de cette famille.¹⁰⁰⁹ Selon le plus : le genêt de la famille Guevara, réputé ne craindre ni le chaud, ni le froid, ni la grêle, ni la neige, avec le *motto* « Laetamur graviora pati » (Nous sommes heureux d'endurer de pires choses).¹⁰¹⁰ Selon le moins, Pégase chargé de trophées accompagné du *motto* « Magnarum pondere rerum deficiamus » (Nous nous déchargeons du poids de grandes choses), pour symboliser la renommée répandant les hauts faits du Duc d'Albe. Selon le contraire, la devise de Ferdinando, fondée sur une contradiction ou une différence entre l'image (le temple de Diane brûlé) et le mot « Nos aliam ex aliis » (Nous recherchons une autre renommée d'ailleurs¹⁰¹¹).¹⁰¹² La devise s'appuie en outre sur l'allusion, lorsque le nom fait référence à la chose ; par exemple, un bouquet de violettes (*viole*) pour représenter Violante di Sanguine, avec pour *motto* « Sola mihi redolet » (Seule cette odeur m'est douce).¹⁰¹³

Ces exemples montrent comment la théorie des lieux rhétoriques peut servir à « inventer » des devises, en identifiant les termes de la comparaison et, par conséquent, du syllogisme. Les lieux permettent de choisir la chose à représenter et sa propriété selon la manière dont on souhaite transmettre la pensée du porteur de la devise. Les lieux qualifient ainsi le rapport entre le plus connu (l'image) et le moins connu (la personne). L'image, ou plutôt ce qu'elle représente, sert de moyen terme et occupe la même fonction que le signe corporel dans la physiognomonie. L'image signifiante permet, par raisonnement, de relier la qualité prédiquée avec le porteur de la devise dans une conclusion. Image et *motto* constituent donc deux termes qui conduisent à formuler une inférence sur une personne, une famille ou un groupe d'individus (par exemple, des académiciens). Pour reprendre l'un des exemples cités ci-dessus, la devise de la famille Guevara pourrait être développée comme suit :

Le genêt reste stoïque devant l'adversité ;
 La famille Guevara est (a pour devise) un genêt ;
 Donc la famille Guevara reste stoïque devant l'adversité.

¹⁰⁰⁹ Ammirato, 1562, p. 39.

¹⁰¹⁰ Ammirato, 1562, p. 43.

¹⁰¹¹ Trad. Estienne, 1645, p. 105.

¹⁰¹² Ammirato, 1562, p. 40.

¹⁰¹³ Ammirato, 1562, p. 51.

Cet ancrage rhétorique n'est en soi pas complètement neuf. Il était visible depuis les premières tentatives de définir de la devise. Paolo Giovio utilisait sans distinction les termes d'*impresa* et d'*invenzione*, faisant de la devise non seulement le produit du premier mouvement de la rhétorique, mais aussi l'y identifiant entièrement.¹⁰¹⁴ De même, le discours consacré aux devises par Girolamo Ruscelli, s'intitule « Discorso intorno all'*inventioni* dell'*imprese*, dell'*insegne*, de'*motti* e delle *livree* » (Venise, 1556). Mais Ammirato est le premier à formaliser cette dette rhétorique en ayant recours aux lieux pour décrire l'invention des devises, tout en l'articulant à la définition figurée de la devise selon l'âme et le corps.

Pour toutes ces raisons, il est tentant de considérer le syllogisme de la devise comme un syllogisme rhétorique ou dialectique. L'enthymème est en effet décrit dans la *Rhétorique* comme un « syllogisme rhétorique » (*ρητορικός συλλογισμός*)¹⁰¹⁵ fondé sur le signe ou sur le vraisemblable (*εἰκός*)¹⁰¹⁶, par contraste avec le syllogisme logique, fondé sur le nécessaire. Quant aux *Topiques*, elles emploient le syllogisme dialectique, à prémisses généralement admises (*ἔνδοξα*).¹⁰¹⁷ Le traité d'Ammirato s'inscrit cependant dans une réflexion plus large sur la place de la *logique* par rapport aux disciplines du discours. Nous avons jusqu'ici insisté sur le rôle central des *Premiers analytiques*, qui témoigne d'une application large des syllogismes : ceux-ci peuvent chapeauter tant le raisonnement scientifique que les inférences naturelles dont font partie les signes – et parmi eux, les signes physiognomoniques. Or, comme nous le verrons plus loin, la Renaissance encourage à reconsidérer les délimitations de la logique par rapport aux disciplines du discours que sont la *Rhétorique* et la *Poétique*, et qui suscitent alors un intérêt accru. La dimension logique de ces deux disciplines a été suggérée de longue date, mais elle connaît un nouvel attrait en ce siècle d'intense réflexion sur le corpus aristotélicien.

C'est dans ce contexte qu'Ammirato publie, deux ans avant son dialogue sur les devises, un autre dialogue consacré à déterminer le domaine dans lequel la poésie doit être classée. Dans *Il dedalione o ver del poeta* (1560), il expose l'idée que la logique chapeaute tous les types de raisonnements, sur un spectre qui va du vrai au faux et qui touche donc la

¹⁰¹⁴ Voir Benassi, 2019, p. 140. Entre autres, au moment de définir les cinq conditions de la parfaite devise, Giovio parle d'« inventione o vero impresa » (1555, p. 8). Il reconnaît encore à Charles Quint « l'honor dell'inventione » (1555, p. 21) de sa devise.

¹⁰¹⁵ Aristote, *Rhétorique*, I, 2, 1356b 5. Trad. Chiron, 2007, p. 128.

¹⁰¹⁶ Aristote, *Rhétorique*, I, 2, 1357a 30-35.

¹⁰¹⁷ Aristote, *Topiques*, I, 1, 100a 18-24. Sur le syllogisme topique chez Aristote, voir l'article de Crubellier, 2009, p. 11-32.

poésie et l'éloquence. Selon Ammirato, le logicien, parce qu'il traite tous les types d'arguments, est comparable à un forgeron apte à fabriquer différents outils à partir d'un même matériau :

je voudrais comparer le logicien au forgeron qui, de même que le logicien considère la matière et la forme, considère aussi le fer, qui est la matière, et les formes à donner à cette matière, et fabrique donc divers instruments : le rabot dont se sert le menuisier, le marteau dont se sert le maçon, les ciseaux dont se sert le tailleur et l'épée dont se sert le chevalier. De même, le logicien fait la réfutation opérée par le sophiste, l'exemple reçu par le poète, l'enthymème embrassé par l'orateur et le syllogisme qui concerne le philosophe.¹⁰¹⁸

Pour Ammirato, la logique, parce qu'elle traite de la diversité des arguments, est l'instrument (« istromento ») des autres sciences et arts que sont la sophistique, la poésie, la rhétorique et la philosophie.

Les œuvres d'Ammirato témoignent donc d'une conception instrumentale de la logique que les penseurs de la Renaissance reprennent aux commentateurs grecs (en particulier Alexandre d'Aphrodise) et arabes¹⁰¹⁹ d'Aristote. Jacopo Zabarella, qui publiera ses *Opera logica* quinze ans après l'ouvrage d'Ammirato, en constitue un bon témoignage. S'appuyant sur l'autorité d'Averroès, il estime que poétique et rhétorique se rapportent verticalement à la dialectique, puisqu'elles sont d'une certaine façon rationnelles et versées dans l'usage de l'argumentation. Elles s'ajoutent ainsi aux trois autres parties de la logique que sont les *Seconds analytiques*, qui usent de la démonstration syllogistique, les *Topiques*, qui emploient le

¹⁰¹⁸ Ammirato, 1970, p. 508 : « Soglio io dunque, così stando, assomigliar il logico al fabro, il qual fabro, sì come il logico considera la materia e la forma, così considera ancor egli il ferro ch'è la materia e le forme che si hanno da dare a questa materia e perciò fa varii istrumenti: la pialla della qual si serve il legnaiuolo, il martello ch'opera il muratore, le forbici di che s'usa il sarto e la spada di che si vale il cavaliere. Così il logico fa l'elenco che si prende il sofista, l'esempio che riceve il poeta, l'entimema ch'abbraccia l'oratore et il sillogismo che riguarda il filosofo. »

¹⁰¹⁹ Ammirato réactive une certaine théorie que l'on trouvait déjà chez les philosophes arabes, et qu'ils avaient eux-mêmes reprise aux commentateurs alexandrins tardifs d'Aristote. On connaît la popularité d'Al-Fârâbi, Avicenne et Averroès à Padoue, où Ammirato avait étudié le droit. Dans cette théorie, les cinq derniers livres de l'*Organon*, parmi lesquels se trouvent la rhétorique et la poétique, se voient chacun attribuer un syllogisme particulier en fonction de leurs prémisses. Celles-ci vont du tout à fait vrai au tout à fait faux, ou du nécessaire à l'impossible. Voir Schoeler, 1983, p. 53. Voir aussi Chevrollet, 2007, p. 282 et ss. Sur le « syllogisme poétique » dans les traductions et commentaires arabes d'Aristote, voir aussi les travaux de Black, 1990 et Aouad et Schoeler, 2002.

sylllogisme dialectique, et les *Réfutations sophistiques*, qui usent du syllogisme dont la matière est fausse. L'orateur en revanche persuade en argumentant par le moyen de l'enthymème (syllogisme abrégé) et de l'exemple ; le poète enfin emploie des exemples feints (*exempla ficta*).¹⁰²⁰

Certains commentateurs de la *Poétique* ont embrassé ce point de vue favorable aux liens, établis sur une base argumentative, entre la logique et les disciplines du discours. Dans ses *Explanationes* (Venise, 1550), Bartolomeo Lombardi avait placé la poétique parmi les disciplines logiques :

Ainsi donc, moi [...] dans le classement des arts et des sciences, je place la poétique entre les disciplines logiques et rationnelles, comme le fit le philosophe Averroès. [...] Je fais donc consister la Poétique en logique, comme celui-ci l'indique explicitement, et qu'il fait sans hésitation.¹⁰²¹

Pour le poéticien vénitien Benedetto Varchi (1502-1565), qui reprend à son tour la classification des philosophes arabes, le syllogisme permet d'opérer une classification les arts du discours :

Là où le logicien utilise comme moyen l'instrument le plus noble, soit la démonstration ou syllogisme démonstratif, ainsi le dialecticien utilisera le syllogisme topique ; le sophiste le syllogisme sophistique, c'est-à-dire apparent et trompeur ; le rhéteur l'enthymème et le poète l'exemple, qui est le moins digne de tous. Et en effet, le sujet de la poétique est le discours feint et fabuleux, et son moyen est l'exemple.¹⁰²²

Les disciplines sont ici classées sur une échelle allant du vrai à la fiction. L'exemple des poètes est l'outil logique le moins noble, à l'extrémité d'un spectre dont l'antipode est le syllogisme démonstratif. Comme il l'indique dans un autre passage, Varchi considère que la poétique et la logique sont une

¹⁰²⁰ Zabarella, 1578, « De natura Logicae », lib II, cap. XIX, p. 64. Voir aussi Scarpati et Bellini, 1990, p. 40.

¹⁰²¹ Lombardi, 1550, « Praefatio », p. 8 : « Ego nunc [poeticam] [...] in artium scientiarum divisione inter logicas rationalesque Averoe viro philosopho auctore colloco. [...] Nunc Poeticam, quam ille nominatim indicat, de qua non dubitatur, logicam pono ». Cité et traduit par Chevrolet, 2007, p. 287.

¹⁰²² Varchi, « Lezione della Poetica », 1590 [1553], p. 573 : « Onde come il loico usa per mezzo il più nobile strumento, cioè la dimostrazione o vero sillogismo dimosrativo; così usa il dialettico il sillogismo topico; il sofista il sofistico cioè apparente ed ingannevole : il retore l'entimema, et il poeta l'esempio, il quale è il meno degno di tutti gli altri. E adunque il subietto della poetica il favellare finto e favoloso, ed il suo mezzo o strumento l'esempio ». Cité et traduit par Chevrolet, 2007, p. 289-290.

même discipline : elles ne diffèrent pas en substance, mais par accident. C'est pourquoi l'étude de la logique devient un pré-requis absolu pour le poète :

La poésie étant ou une partie ou une espèce de la logique, étant entendue par logique toute la philosophie rationnelle, personne ne peut être poète s'il n'est logicien ; on peut même dire que meilleur est le logicien, et plus excellent sera le poète.¹⁰²³

Cette approche de la logique correspond à celle que Varchi a développée dans sa tentative de traduction et de commentaire à la logique d'Aristote, restée à l'état manuscrit. Cet ouvrage se rattache à une ambition de forger ce que Marco Sgarbi (2014) a nommé une « logique vernaculaire », à laquelle l'Accademia degli Infiammati de Padoue, dont Varchi était l'un des membres, a largement contribué. Marco Sgarbi a montré, dans le manuscrit de Varchi, la prégnance d'une conception instrumentale de la logique, probablement influencée par Sperone Speroni (qui faisait également partie de l'Accademia degli Infiammati) et Marcantonio Zimara (qui enseigna à de nombreux membres de cette même académie), ainsi que par Alexandre d'Aphrodise et Philopon.¹⁰²⁴

Cette figure du *poeta logicus*, qui trouvera un écho certain chez les théoriciens ultérieurs de la devise, côtoie chez Ammirato celle du *rheter logicus*. Dans son traité consacré aux devises, il met en œuvre les réflexions qu'il avait formulées sur le caractère logique des disciplines du discours, tout en évoquant nettement le caractère rhétorique de l'*impresa* à partir des lieux de l'invention. Or, les rapports entre logique et rhétorique font l'objet de multiples discussions, non seulement dans les logiques en langue vernaculaire destinées à un public élargi, mais aussi au sein des rhétoriques humanistes, aussi appelées *dialectiques* pour des raisons qui seront maintenant éclaircies. Elles participent au développement d'une conception instrumentale de la logique que l'on retrouve chez Ammirato, mais aussi chez les théoriciens ultérieurs de la devise.

¹⁰²³ Varchi, 1590, p. 572 : « Essendo la poetica o parte o spezie della loica, pigliando per loica tutta la sua filosofia razionale, nessuno può essere poeta il quale non sia loico; anzi quanto ciascheduno sarà miglior loico, tanto sarà ancora più eccellente poeta ». Cité et traduit par Chevrolet, 2007, p. 290.

¹⁰²⁴ Sgarbi, 2014, p. 71 et ss.

3.3.3. La rhétorique humaniste

La Renaissance investit les discussions, déjà présentes au Moyen Âge, sur la place à accorder à la logique et à la rhétorique dans l'arbre des sciences.¹⁰²⁵ Rappelons que chez Aristote, la logique est basée sur des prémisses vraies, tandis que la dialectique traite du probable et se fonde sur des prémisses communément reçues ou vraisemblables ; la rhétorique part aussi d'opinions vraisemblables mais sa portée est plus étroite, car elle se concentre sur les questions morales et sur la politique. Les stoïciens déjà avaient souligné les similitudes entre les exigences formelles des raisonnements des trois disciplines, le syllogisme trouvant son équivalent dans l'enthymème, et l'induction dans l'exemple. Si l'on se concentre sur leur mode de raisonnement, la distinction entre les disciplines aristotéliennes tend à disparaître. Ce constat a amené les stoïciens à identifier la dialectique et la logique formelle, et à réduire la triade aristotélienne au couple dialectique-rhétorique. La dialectique relève selon eux de l'étude de la pensée et la rhétorique de l'étude du discours. La dialectique occupe une place privilégiée dans le domaine de la connaissance, la rhétorique dans celui de sa communication.¹⁰²⁶

L'approche médiévale de la logique s'était pour sa part attachée à l'*Organon*, qui comprenait deux parties : la *logica vetus* formée des *Catégories*, du *De interpretatione* et de l'*Isagoge* de Porphyre ; et la *logica nova* (connue à partir du XII^e siècle seulement) avec les *Premiers* et *Seconds analytiques*, les *Topiques* et les *Réfutations sophistiques*. En de nombreux lieux, notamment Paris, seulement quatre livres des *Topiques* devaient être lus. Au XV^e et surtout au XVI^e siècle, une approche humaniste de la logique se développe en Italie, menée par Lorenzo Valla, qui sera suivi par Rodolphe Agricola et Pierre Ramus. La Renaissance marque un tournant d'intérêt : on oppose à la *logica docens* médiévale une *logica utens*.¹⁰²⁷ Si la fin du Moyen Âge avait vu le développement de la tradition des *Summulae* et de l'intérêt nominaliste pour la logique formelle et les *Sophismata*, la Renaissance tourne son attention vers la *Rhétorique* et la *Poétique* d'Aristote, nouvellement éditées, traduites et commentées, de même que les *Topiques* et les *Seconds analytiques*.¹⁰²⁸ Ces derniers traitent comme on le sait du syllogisme

¹⁰²⁵ Sur les rapports entre rhétorique, poétique et logique au Moyen Âge, voir notamment le bel article de McKeon, 1942.

¹⁰²⁶ Hallyn, 1999, p. 601 ; Montagne, 2010, p. 46.

¹⁰²⁷ Ashworth, 1988, p. 143.

¹⁰²⁸ Wallace, 1988, p. 205.

démonstratif et de la définition, tandis que les *Topiques* s'attachent aux formes du raisonnement non démonstratif.

La logique était pour les scolastiques une étape conduisant vers les disciplines plus élevées (physique, théologie, métaphysique) ; pour les humanistes, elle devient une aide à la composition, ainsi qu'un moyen pour l'analyse et la compréhension des textes canoniques (littéraires et légaux) et des discours (anciens et modernes, légaux et épидictiques).¹⁰²⁹ Loin de rejeter en bloc l'enseignement scolastique, la démarche humaniste en étend la portée, avec une double conséquence : les rhétoriques intègrent des éléments de la logique, et les logiques scolastiques s'ouvrent, dans une certaine mesure, aux arts du discours.

3.3.3.1. Les précurseurs : Lorenzo Valla et Rodolphe Agricola¹⁰³⁰

L'un des initiateurs de cette rhétoricisation de la logique fut Lorenzo Valla (1407-1457). Dans sa *Repastinatio dialectice et philosophie*, dont la première des trois versions est parue en 1439, Valla attaque ce qu'il considère comme les fondements de la philosophie scolastique et entreprend de transformer la dialectique. Le titre de la première version indique clairement qu'il veut « relabourer » et « nettoyer » le terrain traditionnellement occupé par les scolastiques. Valla cherche à éliminer les éléments qu'il estime stériles dans la pensée de l'École, en utilisant la rhétorique et la grammaire à la manière d'un engrais fertile. L'ouvrage comporte trois livres. Le livre I est consacré principalement à la métaphysique, mais contient également des chapitres sur la philosophie naturelle et la philosophie morale. Les livres II et III sont pour leur part consacrés à la dialectique. Valla y discute notamment les propositions et les formes d'argumentation telles que le syllogisme.

La dialectique est selon Valla une simple composante de l'invention, c'est-à-dire l'une des cinq parties de la rhétorique. Il estime qu'en comparaison de la rhétorique, la dialectique est une matière facile, puisqu'elle n'utilise le syllogisme que pour enseigner. L'orateur en revanche n'utilise pas seulement le syllogisme, mais aussi l'enthymème (syllogisme incomplet), l'épichérème (une sorte de raisonnement étendu) et l'exemple, en vue de plaire et d'émouvoir. Valla rhétoricise ainsi la

¹⁰²⁹ Jardine, 1988, p. 187-188.

¹⁰³⁰ Parmi les nombreuses références à leur sujet, on pourra consulter : Vasoli, 1968 ; Vickers, 1988 ; Margolin, 1999 ; Kessler, 2006 ; Nauta, 2007 ; l'introduction de Sgarbi, 2014.

dialectique en plaçant l'étude d'un type d'argument, le syllogisme démonstratif, sous un éventail bien plus large de formes d'argumentation.

L'ouvrage de Lorenzo Valla est resté relativement peu diffusé, au contraire de celui de Rodolphe Agricola (1444-1485). Son *De inventione dialectica*¹⁰³¹ a été achevé en 1479, probablement à Ferrara, mais l'ouvrage n'a été imprimé qu'en 1515. Il est devenu un best-seller au XVI^e siècle avec quarante-quatre éditions du texte en soixante ans.¹⁰³² Comme Valla, Agricola rejette une approche formelle du langage et de l'argumentation. Il refuse cependant d'associer la dialectique à une activité aisée et presque puérile, en la réduisant à une partie de l'invention et donc de la rhétorique. Agricola fait au contraire de la dialectique la pierre de touche des arts du discours. Alors qu'il réserve à la rhétorique la tâche modeste d'agrémenter le discours, et à la grammaire le soin de corriger l'usage, Agricola attribue à la dialectique la tâche fondamentale d'enseigner, c'est-à-dire, selon sa définition, de parler de manière convaincante (*probabiliter*) sur tous les sujets.¹⁰³³ Étant donné que cette logique s'applique aussi bien au raisonnement démonstratif qu'au raisonnement probable, elle a pu être qualifiée de dialectique.

L'invention est fondamentale dans cette dialectique aux fonctions étendues. Pour Agricola, l'invention consiste à trouver le moyen ou l'argument.¹⁰³⁴ Ce dernier terme doit être entendu, selon Jean-Claude Margolin, comme ce qui apporte la certitude à une chose douteuse. L'invention se fait à partir des *loci*, c'est-à-dire, nous l'avons vu plus haut, les catégories dont on peut tirer les arguments. Par exemple, le sujet « cause » appliqué au thème « guerre » devra susciter des pensées, concepts et mots sur les causes de la guerre, à partir desquels on pourra développer des arguments pour une situation donnée. Pour établir sa liste des lieux, Agricola emprunte à Cicéron, Quintilien et Boèce. Elle inclut la définition, le genre, l'espèce, la propriété, le tout, les parties, l'action, la cause efficiente, la cause finale, les effets, le lieu, le temps, la comparaison, les semblables et les opposés.¹⁰³⁵ Ces lieux doivent permettre de trouver « tout ce qu'on peut dire avec quelque degré de probabilité sur quelque

¹⁰³¹ Une édition critique bilingue du *De inventione dialectica* a été publiée par Marc Van der Poel en 2018.

¹⁰³² Sgarbi, 2014, p. 6.

¹⁰³³ Nauta, 2007, p. 205.

¹⁰³⁴ Margolin, 1999, p. 199.

¹⁰³⁵ Nauta, 2007, p. 206.

sujet que ce soit ».¹⁰³⁶ Parce qu'il applique les *loci* dans tous les genres de discours argumentatifs, et bien qu'il semble ne donner à la rhétorique qu'un rôle mineur, le programme d'Agricola a pour effet de rhétoriciser la dialectique en unifiant l'invention rhétorique et dialectique en un unique système universel, capable de soutenir toutes les branches de la connaissance.

3.3.3.2. Pierre Ramus : l'invention logique

Le logicien et philosophe français Pierre Ramus (1515–1572) inscrit ses *Dialecticae institutiones* dans la lignée des réflexions de Rodolphe Agricola, qu'il a découvert en suivant les cours de Jean Sturm au Collège royal de Paris.¹⁰³⁷ La méthode d'enseignement des arts libéraux que propose Ramus est basée sur une nouvelle logique, dans laquelle la structure complexe de l'*Organon* d'Aristote et des *Summulae logicae* de Pierre d'Espagne est ramenée à deux doctrines principales : l'invention des arguments, par laquelle il est possible de trouver les notions pour raisonner et disputer dans n'importe quelle discipline, et la disposition des arguments en jugements, c'est-à-dire en propositions et syllogismes.¹⁰³⁸ En se fondant sur l'hypothèse que le raisonnement est le même en logique et en dialectique (à l'instar des stoïciens), Ramus a déplacé l'*inventio*, la *dispositio* et la *memoria* dans le champ de la dialectique, en la définissant comme l'« art de bien disputer et raisonner »¹⁰³⁹, tout en réduisant la rhétorique à la *pronunciatio* et à l'*elocutio*.

Ramus vient ainsi interroger l'enseignement scolastique qui sépare la philosophie (aspect rationnel de l'homme) et les arts (pratiques), en s'employant à rendre le syllogisme utile et applicable aux arts du discours : les espèces de syllogismes sont illustrées chez lui par des exemples de poètes et de rhéteurs anciens et modernes, parmi lesquels figurent Ronsard, Cicéron, Ovide ou Catulle. Il déclare que « pour avoir le vray loz (louange) de logique, n'est pas asses de sçavoir caqueter en l'eschole des reigles d'icelle, mais il les fault exercer et practiquer es poëtes, orateurs, philosophes, c'est à dire en toute espece d'esprit ».¹⁰⁴⁰

Comme chez Agricola, la rhétorique voit sa portée restreinte. La métaphore, dont on sait l'importance qu'elle acquerra bientôt pour la théorie de la devise, est renvoyée parmi les ornements du discours, comme dans la

¹⁰³⁶ Moss, 2002, p. 140.

¹⁰³⁷ Jardine, 1988, p. 185.

¹⁰³⁸ Strazzoni, 2017, p. 2745.

¹⁰³⁹ de la Ramée, 1555, p. 4.

¹⁰⁴⁰ de la Ramée, 1555, p. 137.

rhétorique latine. Elle apparaît comme un simple vêtement d'un contenu philosophique plus sérieux :

tous les tropes et figures d'elocution, toutes les graces d'action, qui est la rhetorique entiere, vraye et separée de la dialectique, ne servent d'autre chose, sinon pour conduire ce fascheux et retif auditeur qui nous est proposé en ceste methode, et n'ont esté pour autre fin observées que pour la contumace et perversité d'icelluy, comme Aristote vraiment enseigne au troiziesme de la Rhetorique.¹⁰⁴¹

La rhétorique ramiste permet de saisir deux éléments clés pour comprendre ce qui se joue dans la définition de la devise : d'une part, le syllogisme des logiciens voit sa portée étendue à d'autres disciplines ; d'autre part, il s'agira pour beaucoup de théoriciens de combattre la dépréciation de la métaphore en tant que trope et simple habillage de la pensée.

L'impact de la pensée humaniste s'observe, dans une certaine mesure, dans les logiques scolastiques. Pour le philosophe Antonio Bernardi della Mirandola (1502-1565), la logique traite de la façon d'acquérir une connaissance, et comprend, outre les définitions, les syllogismes démonstratifs et dialectiques.¹⁰⁴² Antonio Bernardi est cité par les jésuites de Coimbra comme un exemple de la confusion de la logique et de la dialectique.¹⁰⁴³ Le traité de rhétorique sacrée de Paolo Aresi donne un témoignage supplémentaire de ces déplacements des frontières anciennes. Il mentionne pêle-mêle ceux qui ont traité des lieux topiques : Aristote, Cicéron, Boèce¹⁰⁴⁴, les humanistes Rodolphe Agricola et Ludovico Carbone, et le scolastique Pedro da Fonseca.¹⁰⁴⁵ De fait, ce jésuite portugais mentionne les lieux topiques dans ses *Institutionum dialecticarum libri octo*, alors même qu'il définit sa dialectique comme une logique, « disserendi doctrina ».¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴¹ de la Ramée, 1555, p. 134.

¹⁰⁴² della Mirandola, 1562, p. 7.

¹⁰⁴³ *Collegium conimbricense*, 1606, « Prooemium », q. 4, art. 1, p. 21. Il s'agit très vraisemblablement du « Pic de la Mirandole » que Lucian Petrescu (2018, p. 543) cherchait à identifier.

¹⁰⁴⁴ Aresi pense au *De topicis differentiis*.

¹⁰⁴⁵ Aresi, 1611, p. 63.

¹⁰⁴⁶ Ainsi que le font les jésuites de Coimbra au début de leur propre dialectique. Ceux-ci traitent des trois premiers chapitres des *Topiques* et ne donnent aucun texte des *Réfutations sophistiques*, bien que quelques questions discutées s'y rapportent. Dans leur préface au lecteur, les *Conimbricenses* affirment n'avoir pas donné tout le texte des *Topiques* et des *Réfutations sophistiques* pour sauver les lecteurs d'un labyrinthe inutile ; ils les renvoient à la *Dialectique* de Fonseca. Voir Ariew, 2014, p. 44.

Fonseca traite, dans son septième livre, des arguments dialectiques, c'est-à-dire vraisemblables, et des lieux qui servent à les construire.¹⁰⁴⁷ Donald Felipe a noté que « certains aspects du traitement des topiques par Fonseca reflètent les préoccupations des approches non scolastiques à la logique au XVI^e siècle, i.e. le souci humaniste pour l'utilité et la pertinence de la logique, le souci humaniste et ramiste pour la pédagogie et la memorisation aisée ».¹⁰⁴⁸ Cette réflexion sur les fonctions de la rhétorique et de la logique touche également les traités consacrés à la devise : certains théoriciens s'appuient (explicitement ou non) sur une conception instrumentale de la logique dont ils récupèrent les outils.

¹⁰⁴⁷ Fonseca, 1567, lib. VII, cap. IX, p. 342 et ss.

¹⁰⁴⁸ Felipe, 2020, p. 43 : « certain features of Fonseca's treatment of topics reflect the concerns of non-scholastic approaches to logic in the 16th century, e.g. the humanist concern for usefulness and relevance of logic, the humanist and Ramist concerns for pedagogy and easy memorization. »

3.4. La métaphore entre poésie, rhétorique et logique

3.4.1. Giovanni Andrea Palazzi et la métaphore topique

La conception humaniste de la rhétorique, qui permet de faire bénéficier *l'inventio* et la *dispositio* des enseignements de la logique, relègue cependant *l'elocutio* à un rôle purement ornemental, détaché des opérations de la raison. Cette approche va se heurter à l'intérêt des théoriciens de la devise pour la *Poétique* et son usage du langage figuré. La devise, définie par Ammirato à la manière d'un syllogisme rhétorique formulé à partir de lieux, va en effet être progressivement associée à la métaphore poétique. Dans ses *Discorsi sopra l'impresa* (1575), Giovanni Andrea Palazzi continue de souligner l'analogie de la devise avec le fonctionnement du syllogisme : « la devise se fait à la manière du syllogisme, où de la proposition majeure et de la proposition mineure on tire la conclusion qui est une troisième chose différente de celles-ci ».¹⁰⁴⁹ Il introduit cependant une nouveauté : il choisit en effet de mettre en évidence la proximité de ce syllogisme avec la métaphore, tout en conservant la théorie des lieux qu'avait introduite Ammirato. Comme on l'a vu plus haut (point 2.4.3), Palazzi est l'un des premiers auteurs à indiquer que la devise doit souscrire aux exigences qu'Aristote et Cicéron ont posées pour la figure métaphorique, notamment le fait qu'elle se tire des choses connues. C'est à partir de cette recommandation de faire usage des « cose note » qu'il fait intervenir l'inventaire rhétorique des *luoghi*.

Pour donner les outils de cette invention doxale, Palazzi étend la liste donnée par Ammirato, dans une énumération qu'il estime lui-même fastidieuse, à partir des *Topiques* d'Aristote et de Cicéron.¹⁰⁵⁰ Ces lieux structurent l'exercice de mise en évidence d'un savoir commun généralement tiré de la nature ou de la tradition. Le but de Palazzi est de fonder les devises sur les opinions communes des lecteurs-spectateurs. C'est le caractère populaire de ces jugements, et non leur degré de vérité, qui guide leur sélection. On fondera par exemple la métaphore d'une devise sur la « cause efficiente » du feu de la foudre (pour signifier le ciel qui, en reprenant une épouse décédée, a rendu à un homme son célibat), sur l'« effet » du rameau de palme et de la couronne de laurier (pour signifier l'honneur d'une dame), ou encore sur l'« instinct » de l'ourse (pour signifier l'application aux études).

¹⁰⁴⁹ Palazzi, 1575, p. 146 : « [l'impresa si fa] à guisa, che si suol fare nel silogismo, dove dalla maggiore e dalla minore proposizione si cava la conclusione, ch'è una terza cosa e differente da quelle [...] »

¹⁰⁵⁰ Palazzi, 1575, p. 197-198.

Palazzi donne en exemple la devise d'un certain Raffaele Spinoli. Il avait pris pour *impresa* le thème répandu de l'ourse qui donne forme, avec sa langue, à ses petits tout juste nés (fig. 30). Avec le *motto*, « Utinam perpoliatur » (Puisse-t-il être poli), l'*impresa* exprime que celui qui naît privé de la vue peut néanmoins contempler intellectuellement les choses humaines et divines pour « se former ». Ces exemples montrent le fonctionnement rhétorique de la devise : elle est un syllogisme dont les prémisses se tirent des lieux communs. L'originalité de Palazzi réside dans le fait de souligner la proximité de ce syllogisme avec la métaphore, puisque l'un et l'autre fondent leurs prémisses sur des choses connues qui permettent de faire connaître une chose différente.



Figure 30. Joachim Camerarius, « *Natura potentior ars* », *Symbola et emblemata ex animalibus quadrupedis desumptorum centuria altera collecta*, Nuremberg, Paul Kaufmann, 1595, p. 29 (Dépósito de Investigación Universidad de Sevilla).

3.4.2. Alessandro Farra et les opérations de l'intellect

La devise était donc conçue par Palazzi comme une métaphore visuelle au fonctionnement similaire à celui du syllogisme rhétorique. L'*impresa* dévoile une pensée en s'appuyant sur des opinions reçues, un savoir populaire qui permettent ensuite d'inférer une conclusion particulière. Certains auteurs ont cependant donné à la référence au syllogisme une autre portée. Alessandro Farra l'emprunte ainsi en vue de faire de la devise une création proprement intellectuelle. Alors même qu'il prétend délaisser le trop terre-à-terre Aristote au nom des préoccupations supérieures et transcendantes du néoplatonisme, la scolastique (et en particulier la logique)

constitue précisément pour lui l'un des moyens de concevoir la devise comme une production de l'intellect, qu'il définit comme la faculté capable d'atteindre et de communiquer les vérités intelligibles.

Le traité d'Alessandro Farra constitue ainsi un bel exemple de synthèse entre l'enseignement scolastique reçu durant la formation universitaire, et le néoplatonisme des Académies que les auteurs fréquentent parfois durant leurs études mêmes. Farra a étudié le droit à Pavie, en s'intéressant avec profit à la philosophie, à la logique et à la rhétorique. Il a aussi été nommé en 1562 membre de l'Accademia degli Affidati récemment fondée.¹⁰⁵¹ Ces éléments biographiques éclairent certains paradoxes apparents de son *Settenario* (1571). Le titre signifie les sept étapes que l'esprit humain doit franchir pour s'unir à Dieu. Farra intègre la devise dans la « philosophie symbolique » (septième et dernière partie de son œuvre), discipline qui « représente symboliquement la contemplation et l'intuition très heureuse de ces premières idées, et la beauté infinie et inénarrable du monde intelligible ». ¹⁰⁵² Y participent les mystères de la Cabbale, les lettres sacrées des Égyptiens, la théologie orphique, les sentences de Pythagore et les discours platoniciens qui « peuvent aussi servir à quiconque souhaite composer des devises mystérieuses et respectables ». ¹⁰⁵³

Farra est probablement la meilleure illustration de ce qu'une approche néoplatonicienne des devises peut offrir comme louange la plus radicale : l'âme humaine créant des devises devient imitatrice de Dieu lui-même dans la création du monde idéal, rationnel et sensible. ¹⁰⁵⁴ Citant Plotin et Jamblique à propos des hiéroglyphes ¹⁰⁵⁵, Farra estime que les devises d'usage moderne « naissent et dérivent » (*scaturiscono e derivano*) ¹⁰⁵⁶ de toutes les sciences hermétiques visant à révéler aux initiés des vérités d'ordre supra-rationnel. La connaissance intuitive et immédiate qu'elles doivent visuellement transmettre est aussi définie par contraste avec le raisonnement discursif. Aristote, prisonnier du monde des sens, est explicitement présenté comme un

¹⁰⁵¹ Benassi, 2019, p. 170.

¹⁰⁵² Farra, 1571, fol. 278v° : « la filosofia simbolica [...] rappresenta simbolicamente la contemplatione et il felicissimo intuito di esse prime idee, et l'infinita et inenarrabile bellezza del mondo intelligibile. »

¹⁰⁵³ Farra, 1571, fol. 278r° : « I misteri della Cabala, le Sacre lettere de gli Egittii, gli occolti sentimenti dell'Orfica theologia, i concetti di Pitagora, et i discorsi Platonici ricordati, e sparsi per tutto questo Ragionamento, oltre, ch'essi, come si è detto, vengono sotto il nome d'impresa, e sono degni per la soblimità loro d'essere saputi, possono anco servire a chiunque desidera comporre misteriose, e riguardevoli imprese ».

¹⁰⁵⁴ Farra, 1571, fol. 157v°.

¹⁰⁵⁵ Farra, 1571, fol. 179r°-v°.

¹⁰⁵⁶ Farra, 1571, fol. 158r°.

obstacle à la connaissance des choses divines.¹⁰⁵⁷ Pourtant, c'est bien sur une certaine approche scolastique de la logique que Farra s'appuie pour donner à la devise une dimension intellectuelle.

Pour Farra, la devise est une « vraie et propre opération et entreprise (*impresa*) de l'intellect humain ».¹⁰⁵⁸ L'*impresa*, dont le nom avait été étymologiquement associés aux *desseins* héroïques ou amoureux qu'elle communique, est ici associée aux *opérations* de l'intellect. La motivation en est, encore une fois, de nature néoplatonicienne : les devises résultent des « sublimes contemplations » (*sublime contemplatione*) de l'intellect, confronté aux « archétypes idéaux » (*archetypi ideali*).¹⁰⁵⁹ Mais c'est la scolastique qui permet de penser le passage de l'intellectuel au matériel, de la réflexion mentale au composé d'image et de mots. Farra précise en effet :

il faut prendre en considération la définition de la devise que j'ai donnée ailleurs, à savoir qu'elle est une opération de l'intellect, ou seconde, ou dernière, démontrée avec des paroles brèves et avec des figures seules, ou nécessaires. Selon cette définition, les devises sont de deux sortes : de la seconde et de la troisième opération de l'intellect.¹⁰⁶⁰

Selon ce passage, la devise est la démonstration sensible, par image et par mots, de deux types d'opérations intellectuelles. Ces « opérations de l'intellect » renvoient à une certaine conception scolastique de la logique.

Depuis le XIII^e siècle, l'un des modèles de compréhension du corpus logique d'Aristote repose sur une redistribution des parties de l'*Organon* sur la base des trois opérations de l'intellect.¹⁰⁶¹ Le fondement textuel de cette approche est le passage du *De anima* (III, 6, 430a 26-28) portant sur la compréhension des entités simples et complexes.¹⁰⁶² La première opération de l'intellect est l'appréhension des essences simples. Par cette opération, l'intellect forme des concepts, comme *homme* et *animal*. Ces appréhensions

¹⁰⁵⁷ Farra, 1571, fol. 94r^o.

¹⁰⁵⁸ Farra, 1571, fol. 268v^o : « [l'*impresa* è] vera, e propria operatione e impresa dell'intelletto humano ».

¹⁰⁵⁹ Farra, 1571, fol. 270r^o.

¹⁰⁶⁰ Farra, 1571, fol. 274r^o : « [...] devesi considerare la diffinitione dell'*impresa* la quale diedi altrove, cioè ch'ella sia operatione dell'intelletto, o seconda, o ultima dimostrata con parole brevi, e con figure sole o necessarie. Di due sorti secondo questa diffinitione sono le imprese: della seconda operatione dell'intelletto e della terza. »

¹⁰⁶¹ Les lignes qui suivent sont tirées des publications d'Ashworth, 1974, p. 32-35 ; Petrescu, 2018, p. 545 ; Pini, 2022, p. 81-82.

¹⁰⁶² Trad. Bodéüs, 2018, p. 230 : « Donc, l'intellection des indivisibles a lieu dans les cas que ne concerne pas l'erreur. Là où, par contre, il y a place et pour le faux et pour le vrai, il y a d'emblée une certaine composition des concepts [...]. »

simples, aussi appelées *premières intentions*, sont traitées dans les *Catégories*. La seconde opération de l'intellect consiste à composer et diviser les concepts. Par ce biais, l'intellect forme des propositions ou des jugements, par exemple *l'homme est un animal* (par composition) ou *l'homme n'est pas un légume* (par division). Ce sujet est abordé dans le *De interpretatione*. Enfin, la troisième opération consiste à ordonner les propositions en un raisonnement. Cette *ratiocinacio*, argumentation ou démonstration est traitée dans les *Premiers* et *Seconds analytiques*. À la fois Thomas d'Aquin, Gilles de Rome et plus tard Duns Scot font référence à ces trois opérations de l'intellect pour distinguer trois parties de la logique ainsi que les trois œuvres ou groupes d'œuvres d'Aristote qui leur correspondent.

Cette approche de la logique s'est transmise jusqu'aux manuels du XVI^e siècle, et Roger Ariew a montré sa prédominance au XVII^e siècle en France.¹⁰⁶³ En Italie, on la trouve par exemple évoquée dans les *Opera logica* du logicien padouan Jacopo Zabarella, qui admet que la logique considère les trois opérations de l'intellect.¹⁰⁶⁴ Cette conception de la logique permet à Farra de rapprocher l'intellectualisme néoplatonicien qu'il promeut avec la formulation des raisonnements syllogistiques. La première catégorie définie par Farra contient les devises de la seconde opération de l'intellect. Par l'accouplement de l'image et du *motto*, elles construisent une seule proposition. Il donne l'exemple de la devise des Chevaliers du Soleil, dont l'image montre quatre mains et quatre oreilles accompagnée du *motto* tiré de l'*Enéide* (10, 467) « Hoc virtutis opus ». ¹⁰⁶⁵ Elle nous apprend que la science et l'action, symbolisées par les parties du corps, sont « l'œuvre de la vertu ». ¹⁰⁶⁶ On trouve ici une première approche de la devise en tant que conjonction de deux *termes*, l'image-sujet et le *motto*-prédicat.

Une seconde catégorie regroupe les devises relevant de la troisième opération de l'intellect. Elles peuvent être réduites à un argument : l'image forme la première proposition, le *motto* la seconde proposition, et de l'union des deux prémisses se trouve la conclusion. Cette conclusion est le propre

¹⁰⁶³ Ariew, 2014, p. 47. Voir aussi Perler, 2004, p. 463.

¹⁰⁶⁴ Zabarella, 1578, I, p. 5. Le logicien invite cependant à prendre garde de bien saisir ce lieu commun de la philosophie (« propterea magnopere animadvertendum est, ut recte intelligamus id, quod ab omnibus dici solet, logicum tres illas nostri intellectus operationes considerare [...] »). Zabarella considère pour sa part que la logique a pour objet non pas les concepts des choses (*animal*, ...), mais les « notions secondes » (*secundae notiones*), c'est-à-dire les choses non pas telles qu'elles sont, mais telles qu'elles sont conçues par notre esprit (*genre, espèce*, ...).

¹⁰⁶⁵ Farra, 1571, fol. 274r°.

¹⁰⁶⁶ Farra, 1571, fol. 274r°.

concept de l'auteur et l'intention avec laquelle il a fait la devise.¹⁰⁶⁷ Ce second type de devises fait intervenir trois termes (le sujet de l'image, le prédicat du *motto* et le porteur de la devise) et trois propositions, alors que le premier type n'en convoque que deux (la référence au porteur reste implicite).

La suite du traité relève plus proprement de la rhétorique. Farra précise que certaines devises peuvent se réduire, par brièveté, à l'enthymème (selon la définition de Quintilien dans son *Institutio oratoria*, V, 10, 1-3, qui fait de l'enthymème un syllogisme abrégé dans lequel l'une des prémisses est absente, c'est-à-dire un argument bipartite). Farra propose ensuite de déterminer les lieux de l'invention des devises (*luogi*) tirés des sources topiques (*fonti topici*). Il s'agit des mêmes classes qu'avait proposées Ammirato à partir des *Topiques* de Cicéron : la comparaison (selon le plus, le moins, le semblable, le contraire – Farra ajoute la proportion) et l'allusion du nom à la chose.¹⁰⁶⁸ Mais c'est bien à une logique aux fonctions étendues que se rapporte, en dernier lieu, le jugement de la perfection des devises :

Je dis que l'on pourra faire les devises parfaites et nobles, et identifier et améliorer les [devises] grossières et imparfaites, à l'aide de ce même art avec lequel se composent les vrais et parfaits syllogismes, d'où se découvrent les syllogismes sophistiqués, et d'où les imparfaits sont réduits à la perfection.¹⁰⁶⁹

Dans la lignée des réflexions humanistes sur la logique, Farra traite celle-ci comme un *art* servant tant la science que la sophistique et l'art de faire des devises.

3.4.3. Scipione Bargagli et la métaphore syllogistique

La dimension intellectuelle de la devise mise en évidence par Farra restera chère aux théoriciens ultérieurs. Scipione Bargagli va pour sa part rassembler les définitions de Palazzi et de Farra, de telle sorte à mettre en

¹⁰⁶⁷ Farra, 1571, fol. 275r° : « Nel secondo genere, cioè, della terza operatione dell'intelletto, sono tutte quelle imprese, le quali co'l discorso in argomenti si riducono. Nel qual caso avviene, che'l corpo fa l'ufficio della prima propositione, il motto della seconda, e da ambidue si cava la conclusione; laquale, come dissi, è il proprio concetto dell'autore, e l'intentione, ch'egli hebbe nel fare l'impresa ». On notera que le concept est appelé dans ce passage *intention* à la manière de Thomas d'Aquin et de Ruscelli à sa suite.

¹⁰⁶⁸ Farra, 1571, fol. 277r°.

¹⁰⁶⁹ Farra, 1571, fol. 277v° : « [...] dico che l'imprese potranno perfette, e nobili farsi, e le ignobili, et imperfette conocersi, et emendarsi con quell'arte medesima, con la quale si compongono i veri, e perfetti sillogismi, et onde si scuoprono i sofistici, e gl'imperfetti alla perfettione si riducono. »

valeur la nature métaphorique de la devise, tout en veillant à l'inscrire dans un cadre logique. Bargagli énonce le *paragone* entre devises et poésie dès 1578, dans l'édition siennoise de la première partie du *Trattato dell'impresa*. Dans ce premier traité, les personnages nobles du dialogue, Attonito Intronato et Bellisario Bolgarini, débattent du fait que la devise appartienne ou non à la poésie. Le premier s'y oppose. On définit en effet la poésie comme une imitation ; or, les seuls instruments d'imitation reconnus par Aristote sont, dit-il, la danse, le rythme et la fable. Bolgarini propose cependant une alternative. Selon lui, la devise est une espèce (*spetie*) ou une certaine image (*certa imagine*) de la poésie, moins par l'imitation qu'en raison du plaisir et du profit qu'elle apporte par métaphore, la similitude ou la comparaison, qui sont très familières au poète.¹⁰⁷⁰

Une fois posée la nature poétique de la devise, Bargagli reprend à son compte l'insistance de Farra sur sa nature intellectuelle. Celle-ci passe par une comparaison de la devise avec le syllogisme. La devise avait en effet été définie comme une métaphore. Or la métaphore, en tissant une relation entre deux choses entretenant une certaine ressemblance, apporte un supplément de sens qui peut être assimilé à celui recherché par les logiciens dans leurs raisonnements. Bargagli donne l'exemple de la devise *Cominus et minus* (fig. 22). Son fonctionnement est analogue à la métaphore *lampana del mondo* appliquée au soleil. Selon Bargagli, cette métaphore fait ingénieusement comprendre, « avec un discours très rapide et presque avec un syllogisme de l'intellect »¹⁰⁷¹, que le soleil occupe la même position dans le ciel que la lampe dans le temple : il se trouve au-dessus de nos têtes. On déduira encore, grâce à cette métaphore, les propriétés lumineuses de cet astre. Pour cette raison, l'intellect est la cause efficiente des devises, car il est la faculté capable de connaître les similitudes et convenances entre les choses.¹⁰⁷² Bargagli prend donc explicitement le contrepied de l'une des thèses principales de Farra : bien que Bargagli fasse également de la devise une réalisation intellectuelle, l'*impresa* n'est pas chez lui le produit de la

¹⁰⁷⁰ S. Bargagli, 1578, p. 39.

¹⁰⁷¹ S. Bargagli, 1578, p. 47 : « con velocissimo discorso e quasi silogismo dell'ntelletto ».

¹⁰⁷² S. Bargagli, 1578, p. 80 : « La cagion agente o facitrice ultimamente dell'impresa affermiamo esser lo'ngegno od intelletto altrui disposto, et atto a conoscere le convenienze, le similitudini, e le conformita che sono tra le cose [...] ». Bargagli étend la portée d'un passage de la *Rhétorique* d'Aristote (III, 11, 5, 1412a 10-15) : « La métaphore doit se faire, comme il a été dit plus haut, à partir de choses apparentées, mais sans que la parenté soit évidente, ainsi, en philosophie aussi, la détection de similitudes y compris entre des choses très différentes est le fait d'un esprit perspicace [...] ». Trad. Chiron, 2007, p. 479.

contemplation des Idées, mais bien le résultat de l'observation du monde sublunaire.

Bargagli tire l'identification de la métaphore avec le syllogisme de ses lectures d'Alessandro Piccolomini (1508-1579).¹⁰⁷³ Ce dernier mentionne en effet le raisonnement logique dans son commentaire à la *Poétique*. Le syllogisme apparaît d'abord lors de la discussion de l'imitation. Aristote avait posé qu'il y a dans le plaisir de la reconnaissance que nous donnent les peintures une forme de raisonnement : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui ». ¹⁰⁷⁴ Dans sa traduction latine, Alessandro de' Pazzi emploie le mot *ratiocinentur* : les spectateurs d'une image *raisonnent*. Piccolomini en développe les implications logiques : il estime que la reconnaissance que suscite l'imitation (par exemple, un portrait) suscite une conclusion à la suite d'un raisonnement syllogistique. La ressemblance fait office de moyen terme entre le portrait et, par exemple, l'ami réel qu'il représente :

étant trois termes nécessaires dans tout discours syllogistique, termes à partir desquels une chose est connue, dont deux ont convenance avec le troisième, par la médiation de cette convenance, on conclut que ces deux choses conviennent pareillement entre elles, comme je l'ai déclaré clairement dans mon *Instrument de la philosophie*.¹⁰⁷⁵

Piccolomini développe ici l'idée, restée implicite chez Aristote, que l'imitation suscite un raisonnement à trois termes, analogue à celui du syllogisme logique.

Ce passage mentionne l'œuvre logique de Piccolomini. Il est en effet également l'auteur d'un *Instrumento della filosofia* (1^{ère} éd. Venise, 1552).¹⁰⁷⁶ Cet ouvrage, comme l'œuvre manuscrite de Varchi consacrée à la logique, se voulait une contribution à l'entreprise d'élaboration d'une logique en langue

¹⁰⁷³ Bargagli le cite p. 45.

¹⁰⁷⁴ Aristote, *Poétique*, IV, 48b 15-20. Trad. Dupont-Roc et Lallot, 1980, p. 43.

¹⁰⁷⁵ Piccolomini, 1575, p. 68 : « Percioche essendo in ogni discorso sillogistico necessariii tre termini dei quali sia cosa nota, che due habbian convenientia col terzo; mediante questa convenientia si conclude che quei due parimente convenghin tra lor medesimi, come chiaramente ho dichiarato nel mio *Instrumento della Filosofia*. »

¹⁰⁷⁶ Marco Sgarbi lui a consacré le septième chapitre de son étude sur les logiques italiennes en langue vulgaire (2014, p. 175-212). Voir aussi l'article de Mikkeli (1999), qui conclut sur la nécessité de ne pas considérer les académies italiennes du XVI^e siècle comme des académies uniquement littéraires qui se distinguaient des « académies scientifiques » du XVII^e siècle.

vernaculaire, menée par l'Accademia degli Infiammati dont Piccolomini était l'un des membres fondateurs. Le projet de Piccolomini de « vulgariser » la philosophie s'inscrivait dans l'ambition de promouvoir la langue toscane, mais témoignait également d'une conception de la logique qui se distingue de celle qui était alors enseignée au sein de l'institution universitaire. Le prooemium du premier chapitre de l'*Instrumento* est consacré à démontrer la nécessité de la logique, et donc du syllogisme, pour la philosophie, et en particulier la philosophie naturelle. Cette logique « instrumentale » étend son application au-delà des limites données à la science. Le quatrième et dernier chapitre de l'*Instrumento* est dédié à une longue discussion du syllogisme probable ou vraisemblable, plus facile et plus fréquemment utilisé.¹⁰⁷⁷

Cet intérêt pour les syllogismes qui ne visent pas à démontrer strictement une vérité est confirmé dans le commentaire de Piccolomini à la *Poétique* où, à côté de l'imitation, le fonctionnement de la métaphore se voit à son tour expliqué grâce au syllogisme. Piccolomini cherche en effet à défendre le fait que la métaphore est en mesure de générer une certaine connaissance. Piccolomini cite l'exemple, qui sera repris par Bargagli, du soleil *lampe du monde* :

Je vais par moi-même avec un discours rapide et léger, et presque un syllogisme, acquérir cette connaissance en soutenant que, pour accorder le soleil avec la lampe dans ce troisième terme de *donner la lumière*, ils en viennent à s'accorder également entre eux, de telle sorte que le soleil d'une certaine manière peut être compris comme la lampe, en lui ajoutant ce mot de *monde*, qui le distingue de cette lampe qui donne la lumière dans le temple.¹⁰⁷⁸

Dans la métaphore citée, *lampe* et *soleil* sont liés par le moyen terme de *donner la lumière*, terme qui les fait correspondre. La résolution de la métaphore s'apparente donc à un raisonnement syllogistique.

Ces réflexions, qui lient la métaphore à une logique aux fonctions étendues, répondent à la question de la fonction, ornementale ou non, à donner à cette figure d'expression. Nous l'avons vu, la métaphore souffrait

¹⁰⁷⁷ Piccolomini, 1576, fol. 47 r°.

¹⁰⁷⁸ Piccolomini, 1575, p. 320-321 : « io vada per me medesimo con veloce et imprecetibil discorso, e quasi sillogismo, guadagnandomi tal notitia argomentando che per convenir il sole con la lampada in questo terzo termin di render luce, venghino à convenir parimente trà lor medesimi, in maniera ch'il sole in un certo modo puo intendersi per la lampada, aggiuntavi questa parola del mondo che lo fà distinguer da quella lampada che fà lume nel tempio. »

chez les rhéteurs latins d'une définition ornementaliste la considérant comme une simple variante plaisante du terme propre, un « élégant habillage » du discours¹⁰⁷⁹, situation renforcée par les logiques humanistes comme celles de Ramus. En détachant l'*elocutio* de l'*inventio* et de la *dispositio*, celles-ci enlevaient à l'expression son rapport avec la raison. Mais à la faveur des commentaires à la *Poétique* parus au XVI^e siècle, on observe une tendance à revenir à la conception philosophique d'Aristote : les auteurs soutiennent l'idée que la métaphore est un instrument de connaissance et de découverte, en mettant en évidence les liens structuraux qu'entretient le trope avec le raisonnement logique de l'intellect.¹⁰⁸⁰

Dans la réédition augmentée de son traité (1594), Bargagli explicite les modalités selon lesquelles il est possible de passer, sans contradiction, d'une conception rhétorique de la devise, fidèle à celle d'Ammirato et de Farra, qu'il cite, à une conception poétique. Bargagli évoque à son tour la pertinence des lieux rhétoriques pour inventer les devises : il mentionne les lieux selon le plus, le moins, la contrariété, ainsi que – à deux reprises – la similitude.¹⁰⁸¹ Cette répétition, intentionnelle ou non, est révélatrice d'un déplacement d'intérêt par rapport à ses prédécesseurs. L'accent placé sur le lieu de la similitude permet à Bargagli de faire basculer son traité de la rhétorique vers la poétique et la logique. La devise est un syllogisme formé sur le lieu de la similitude, c'est-à-dire une métaphore.

¹⁰⁷⁹ Trotot, 2015, p. 8.

¹⁰⁸⁰ Par exemple, Robortello (1555, p. 217), lorsqu'il parle de la métaphore par analogie, utilise le concept scolastique des *analogata* pour parler des choses de différente nature entre lesquelles il existe une analogie, et remarque qu'elles peuvent construire un syllogisme, comme Aristote le décrit dans ses *Seconds analytiques* (lib. II, 17, 99a).

¹⁰⁸¹ S. Bargagli, 1594, p. 287 : « l'impresa come da loro propi luoghi potersi pigliare dal simile, dal piu, dal meno, dal contrario, e dal simile, e dal diverso insieme. »

3.5. Une devise en *Baroco*. De la rhétorique des lieux communs à la logique des termes

3.5.1. Caburacci : relation et syllogisme

L'entrée de la métaphore poétique dans la définition de la devise amène des changements majeurs. Le traité de Francesco Caburacci est essentiel pour comprendre comment la logique vient soutenir cette poétique métaphorique de la devise. Pour mener à bien la quête de la représentation figurée la plus adaptée à un individu, Caburacci va ajouter aux lieux communs rhétoriques la notion logique de *relation*, dont nous avons déjà parlé plus haut (voir point 3.1.3.3.). Comme ses prédécesseurs, Caburacci reconnaît d'abord que certaines devises se forment sur les modèles des preuves rhétoriques que sont l'enthymème (qu'il définit comme un syllogisme attaché aux faits particuliers) ou l'exemple.¹⁰⁸² Une devise montrant une lionne à la langue coupée pourra ainsi représenter une maîtresse devant garder le secret de son amant (p. 55). Caburacci signale cependant que, parfois, un cas concret ne suffit pas pour trouver les images. Comme il l'explique, dans certaines *imprese*, « l'invention du corps est un terme de la proposition »¹⁰⁸³ ; or, tous les termes ne désignent pas des choses sensibles. Il faudra donc trouver, pour les choses incorporelles, un moyen de les représenter par un être matériel :

Mais parce que quelquefois les termes de la proposition, aussi bien que les signes et les preuves, sont des accidents et des incorporels [...], il est nécessaire de montrer comment trouver le corps dans un tel cas. C'est ce que nous appelons *signifier les corps par relation*.¹⁰⁸⁴

Face au défi posé par la représentation des accidents, qui n'ont pas d'existence séparée, et des incorporels, Caburacci incite à tisser par l'image une *relation* entre le corps représenté et la chose signifiée (voir point 3.1.3.3.). Ces relations pourront relever de l'usage commun (le laurier pour la victoire, le caducée pour la paix), ou de l'observation des accidents (le phénix qui, comme Jésus, « perit ut vivat »).

¹⁰⁸² Caburacci, 1580, p. 58.

¹⁰⁸³ Caburacci, 1580, p. 58 : « La inventione del corpo [...] è un termine della propositione. »

¹⁰⁸⁴ Caburacci, 1580, p. 58 : « Ma perche alcuna volta cosi i termini della propositione, come i segni e le prove sono accidenti, et incorporei [...], bisogna mostrare la via di trovare in tal caso il corpo. Questo è quello, che noi dicemmo significare i corpi per relatione. »

Les logiciens scolastiques¹⁰⁸⁵ estiment que les relations requièrent trois choses : le sujet (chose affectée par la relation et en laquelle elle réside), le fondement (cause de la relation) et le terme (ce par quoi la relation se termine). Ce seront, dans l'exemple classique de la relation de paternité évoqué par Caburacci, respectivement l'homme, sa capacité à engendrer (fondement éloigné) ou l'acte de la génération (fondement prochain), et le fils. La devise rend explicites au moins deux de ces trois éléments, en mettant en évidence le sujet dans l'image et le fondement de la relation dans le *motto*. Le terme, à savoir le porteur, est supposé connu ou précisé dans les commentaires des traités. C'est sur cette base que Caburacci rapproche la devise de la forme du syllogisme¹⁰⁸⁶, qui repose elle-même sur les trois termes du sujet, du moyen et de l'attribut.

Caburacci rapproche enfin l'art des devises de la métaphore poétique, en mentionnant l'exemple aristotélicien du bouclier de Bacchus et de la coupe de Mars dans sa réflexion sur le « corps » de la devise. La ressemblance qui fonde la métaphore est la meilleure des relations :

Parmi toutes les relations, celles qui rapprocheront une chose d'une autre seront les meilleures, comme celle qui sera similaire à plusieurs égards, celle qui rendra les sujets tellement proportionnés qu'il sera possible de faire la métaphore dans un sens comme dans l'autre, comme le bouclier de Bacchus et la coupe de Mars.¹⁰⁸⁷

Caburacci reprend ici l'exemple de la métaphore par analogie chez Aristote : la coupe étant à Bacchus ce que le bouclier est à Mars (leur attribut), on dira que le bouclier est la coupe de Mars, et la coupe, le bouclier de Bacchus.¹⁰⁸⁸ Certains évoquent également une ressemblance physique (la rondeur).¹⁰⁸⁹ Caburacci opère ainsi un recouvrement parfait entre la forme de la devise idéale, qui correspond à une métaphore poétique traduite visuellement,

¹⁰⁸⁵ On trouve cette explication dans les grands manuels de l'époque : Jean Letourneur (1572) en parle fol. 94v°, et les manuels tardifs comme celui de Marandé (1642, p. 62) n'y dérogent pas.

¹⁰⁸⁶ Caburacci compare la devise à un syllogisme (*sillogismo*) à plusieurs endroits, notamment p. 54.

¹⁰⁸⁷ Caburacci, 1580, p. 72 : « In tutte le relationi, quelle che faranno una cosa all'altra più vicina saranno le migliori ; come quella che per più rispetti sarà simile, quella che talmente farà proportionati i soggetti che si possa fare scambievolmente la translatione, come le scuto di Bacco e la tazza di Marte. »

¹⁰⁸⁸ Aristote, *Poétique*, 21, 1457b 30-33.

¹⁰⁸⁹ C'est le cas de Tesauro (1670a, p. 281), qui estime qu'il s'agit d'une métaphore fondée sur une ressemblance physique.

fondée sur une relation de ressemblance, et celle du syllogisme logique, fondé sur trois termes.¹⁰⁹⁰

3.5.2. L'intellect comme marque de distinction sociale

La démarche de compléter le réservoir des lieux communs rhétoriques avec la quête plus proprement logique des moyens termes s'inscrit dans la crise qui touche alors l'invention rhétorique. On l'a vu, la rhétorique humaniste avait entrepris de détacher l'*inventio* des opinions communément admises (*doxa*) qui fondaient la rhétorique aristotélicienne, pour en attribuer la tâche à la discipline spéculative. Assigner à la dialectique le travail de l'*inventio* signifie avoir perdu le sens social qui restreignait la rhétorique antique au genre délibératif, judiciaire et épideictique.¹⁰⁹¹ Le *conchetto* baroque trouve son principe dans cette perte des principes communs, de cette vérité d'opinion, de ce « pour le plus grand nombre », au bénéfice du goût pour les métamorphoses et les travestissements. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre, dans les traités des devises de la fin du XVI^e siècle, le poids croissant de l'intellect qui répond moins à la nécessité de faire appel à une connaissance partagée qu'à la volonté de proposer une composition ingénieuse. L'invention ne demande plus de trouver, mais de chercher. Certes, l'approche hermétique et érudite d'un Capaccio n'a pas entièrement disparu à la fin du siècle, et la pétrification sous forme d'une topique menace sans cesse l'art des devises¹⁰⁹² ; mais la volonté grandit, et s'impose après

¹⁰⁹⁰ À la fin du siècle, les liens entre devise et logique apparaissent comme un lieu commun pour les auteurs qui restent attachés à la tradition aristotélicienne. On lit encore dans la *Bibliotheca selecta* du jésuite Antoine Possevin (1593, II, p. 549-553) que les devises peuvent aussi être dits en latin « argomenti dei sillogismi ».

¹⁰⁹¹ Parmi les nombreuses publications portant sur les déplacements de l'*inventio* à la Renaissance, voir Tagliabue Morpurgo, 1954 ; Marino, 1973, p. 47 ; Rossi, 1993, p. 123 et ss. ; Meyer, 1999, p. 135 et ss. ; Mansueto, 2002, p. 19-20.

¹⁰⁹² Tasso propose une topique qui est en grande partie un inventaire de la Création, avec la liste des *imprese* que l'on peut tirer de chaque classe d'objet. Il s'agit cette fois de lieux communs qui ramènent l'invention à la *doxa*, à un savoir partagé inventorié. La discussion proposée par Tasso n'est pas sans évoquer la démarche des *Hieroglyphica*, où se trouvent listés les usages symboliques des êtres de la création, et donc Capaccio recommandait l'étude pour former les devises. Capaccio, dans le deuxième livre de son traité (1592), fait l'inventaire de la signification des êtres (animaux, plantes, fruits...) dans les hiéroglyphes, dans l'Écriture sainte et dans les devises. Giovanni Ferro proposera encore, en 1623, un immense inventaire de devises rassemblées selon les êtres qu'elles représentent, classés par ordre alphabétique. On se rapproche du langage conventionnel, qui a déjà absorbé les hiéroglyphes chez beaucoup d'auteurs : *note* et *imagini/egni* tendent à se confondre, dans cette iconographie où les images deviennent en quelque sorte des mots.

1630, d'en faire un art proprement moderne, c'est-à-dire détaché du savoir ancien et œuvre de la raison humaine.¹⁰⁹³ La devise en dit désormais autant, voire davantage, sur celui qui l'a imaginée que sur celui qui la porte.

De fait, le déclin des lieux communs au profit de l'ingéniosité individuelle prend une dimension sociale au début du XVII^e siècle. La crise des *endoxa* observée au siècle précédent en raison des nouvelles interactions entre logique et rhétorique reflète désormais le besoin de distinction de la haute société, désireuse de démontrer ses qualités individuelles et de communiquer avec raffinement d'une manière inaccessible au commun des mortels. Ainsi, pour l'abbé Giovanni Ferro, l'intellect est avant tout la marque d'une certaine distinction sociale, une faculté qui, dans sa perfection, manque aux simples et aux artisans :

Mais je crois que l'on peut dire que, puisque le génie (*ingegno*) et l'intellect (*intelletto*) de l'homme sont la raison fabricatrice des devises, tous ceux qui auront un intellect, c'est-à-dire tous les hommes, pourront par conséquent réaliser des devises, pourvu qu'ils aient la connaissance et le jugement pour les faire. Cela exclut les ignorants et les artisans qui, bien qu'ils aient un intellect, c'est-à-dire cette puissance [de l'âme] en tant qu'hommes, ils ne l'ont pas réduit à la perfection, et ne l'ont pas doté du savoir et de la science que nous recherchons chez celui qui aura à les faire. C'est pourquoi, lorsque nous disons que la devise est l'œuvre de l'intellect, nous ne voulons pas dire que tout intellect est capable de les former, car c'est une chose très difficile à faire, mais cela s'entend d'un intellect qui soit versé dans la connaissance des choses ; c'est pourquoi beaucoup de ceux qui s'occupent d'armes et autres gentilhommes ont recours à des personnes plus expertes qu'eux pour choisir celles qui conviennent à leurs pensées.¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹³ Jean Mesnard (1981, p. 6) estime que les *Hiéroglyphiques* sont, avec la traduction des *Tableaux de Philostrate* par Blaise de Vigenère, l'une des synthèses de l'humanisme scientifique et artistique, et signent la fin de la Renaissance dont un âge que l'on peut appeler « moderne » fera table rase à partir de 1630.

¹⁰⁹⁴ Ferro, 1623, p. 214 : « Ma credo io che si possa dire ch'essendo l'ingegno e l'intelletto dell'huomo cagione facitrice dell'imprese, consequentemente tutti quelli c'haveranno intelletto, che vale à dire tutti gli huomini potranno formare imprese, li quali habbiano cognitione e giudicio di farle. Per ciò resteranno esclusi gl'ignoranti e gli artefici che, quantunque habbiano intelletto, cioè la potenza come huomini, non l'hanno però ridotto à perfettione, e di cognitione e scienza dotato qual'essere si ricerca quello c'haverà da fabricale. La onde, quando si dice essere l'impresa opera dell'intelletto, non s'intende che ogni intelletto atto sia à formar quelle, essendo ciò difficilissima cosa, ma di quello s'intende che nella cognitione delle cose versato sia ; per la qual cosa molti che attendono all'armi et altri gentilhuomini ricorrono à più esperte persone di loro per isciegliere quelle che sieno à loro pensieri conformi. »

Lorsque Ferro mentionne dans ce passage l'intellect comme cause créatrice des devises, il veille bien à préciser qu'il n'entend pas la faculté propre et commune à tout le genre humain, mais plus précisément le génie des hommes éduqués.

Quelques années avant lui, Andrea Chiocco, médecin renommé, avait à son tour précisé la nature de l'intellect du créateur des devises, en valorisant les qualités d'une certaine élite à partir de l'éthique aristotélicienne. Il avait en effet intégré dans son traité sur les devises (1601) les connaissances qu'il avait dû mobiliser à l'Académie Philharmonique de Vérone, où il avait été chargé en 1588 de commenter publiquement le *Symposium* de Platon ainsi que les *Météores* et l'*Éthique* d'Aristote. Il étudie les causes efficiente et finale de la devise à la lumière de ce dernier ouvrage : l'homme étant un animal rationnel, il a en lui-même deux facultés de l'âme rationnelle distinctes, à savoir l'intellect spéculatif et l'intellect pratique. Deux opérations de l'homme dépendent de cette faculté : la contemplation, qui a pour fin le vrai, et l'action, qui recherche le bien :

la cause productrice des devises est sans aucun doute l'intellect humain, lequel étant en deux manières, spéculatif et pratique, nous dirons que l'un et l'autre contribuent à la formation de la devise, selon que l'objectif de l'académicien regarde l'action soit dans la vie contemplative, soit dans la vie active. Mais puisque régler ou diriger nos actions et notre vie vers une fin vertueuse et honorable est l'office propre de la prudence [...], nous pouvons donc conclure que notre intellect doté de la vertu de prudence, norme de toutes les autres vertus, est l'auteur de la devise.¹⁰⁹⁵

Chiocco reprend ainsi très fidèlement la théorie aristotélicienne binaire de l'intellect exposée dans l'*Éthique à Nicomaque*.¹⁰⁹⁶ La vertu (ou habitude,

¹⁰⁹⁵ Chiocco, 1601, p. 33 : « La causa produttrice delle imprese è indubitamente l'intelletto humano, qual sendo di due maniere, speculativo e pratico, diremo l'uno e l'altro concorrer a formar l'impresa, secondo che lo scopo dell'academico rimira attione ò nella vita contemplativa ò nella vita attiva. Ma percioche il regolare ò dirizzare le attioni e vita nostra à qualche virtuoso e honesto fine, è proprio officio della prudenza [...], perciò conchiuder possiamo l'intelletto nostro dotato dell'habito della prudenza, norma di tutte l'altre virtù, esser il facitor dell'impresa [...]. »

¹⁰⁹⁶ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 2, 1139a 12. La partie de l'âme que la tradition latine appelle *rationnelle* se divise chez Aristote en intellect spéculatif et intellect pratique ou logique. L'intellect spéculatif permet les connaissances scientifiques parce qu'il s'attache à la contemplation du vrai et comprend les trois principales vertus intellectuelles : sagesse (*sophia*), science (*epistêmê*) et intelligence (*noûs*). L'intellect pratique comprend les vertus d'art (*technê*) et de prudence (*phronêsis*).

*habito*¹⁰⁹⁷) de prudence, selon Aristote et ses commentateurs, relie l'intellect et la volonté, c'est-à-dire la part contemplative et la part active ou morale de l'âme.¹⁰⁹⁸ Les vertus intellectuelles, au nombre de cinq (science, art, prudence, intelligence ou raison intuitive, sagesse), sont en effet réparties en spéculatives et pratiques. La prudence fait partie, avec l'art, des vertus pratiques. Bien qu'elle se situe dans l'intellect, elle participe également à l'action, aux côtés des vertus morales situées dans la volonté.¹⁰⁹⁹

La prudence occupe de fait chez Chiocco une place intermédiaire, étant une « raison droite pour trouver un juste milieu dans toutes les affections et actions de notre âme ».¹¹⁰⁰ La devise, à laquelle cette vertu contribue, englobe ces deux dimensions :

la devise doit servir d'incitation et d'aiguillon à l'académicien pour réveiller sa mémoire et allumer son esprit afin d'atteindre quelque fin généreuse et noble, qui sera une espèce particulière de l'une des généralissimes susmentionnées, c'est-à-dire, soit la vérité, soit le bien.¹¹⁰¹

La devise, comme la prudence, touche des considérations spéculatives et pratiques.

Parce que la devise est le produit de l'intellect doté de la prudence, elle ne peut, selon Chiocco, être formée que par des hommes instruits et nobles :

Nous en tirons deux conclusions. L'une, que nous dirons plus proprement que seul l'intellect pratique est la cause efficiente de la devise, le spéculatif n'étant qu'une occasion extérieure qui pousse l'académicien à former une devise regardant l'action, mais davantage dans la vie contemplative que dans la vie active. L'autre conclusion est qu'il ne sera permis qu'aux hommes nobles, ou aux hommes de lettres, ou aux hommes prudents par eux-mêmes en raison d'une longue habitude des affaires humaines, de mener à bien une

¹⁰⁹⁷ Toutes les vertus sont des « habitudes » (usage depuis Thomas de traduire par *habitus* le mot *héxeis*) ou « dispositions naturelles » de l'âme.

¹⁰⁹⁸ Voir Graziani, 2019, p. 162-163.

¹⁰⁹⁹ À propos du rôle de la prudence dans la théorie poétique, voir l'article de Graziani (1989), réédité dans son ouvrage de 2019, p. 159-179.

¹¹⁰⁰ Chiocco, 1601, p. 33 : « [la prudenza] qual'è una retta ragione per trovar la mediocrità in tutti gli affetti et attioni dell'anima nostra ».

¹¹⁰¹ Chiocco, 1601, p. 8 : « Oltre ciò supponer si deve l'impresa servire all'academico per stimolo, e sprone di risvegliar la memoria, et accender l'animo suo à conseguir qualche fine generoso, e nobile, qual sarà specie particolare d'uno de'predetti generalissimi, cioè ò del vero, ò del bene [...]. »

devise parfaite et judicieuse, puisque sans prudence on ne peut entreprendre quelque chose d'honorable et de vertueux pour le mener à bonne fin.¹¹⁰²

Les textes de Ferro et de Chiocco tendent à indiquer que les références à une logique des termes et des opérations mentales peuvent soutenir une conception de l'art où l'intellect d'un individu noble et ingénieux est capable de produire des œuvres qui le distinguent des autres hommes – une véritable « esthétique intellectuelle » (*estetica intellettualistica*) comme la nomment Scarpati et Bellini¹¹⁰³.

3.5.3. Emanuele Tesauro : la métaphore au prisme de la logique

3.5.3.1. Le lieu des Catégories

Cette affirmation du caractère intellectuel de la devise, produit d'un génie particulier, guidera le traité d'Emanuele Tesauro, paru un demi-siècle plus tard. La période qui s'écoule entre les parutions des traités de Chiocco et de Tesauro voit la compilation et le commentaire des théories déjà parues par les P. Paolo Aresi et Giovanni Ferro, ainsi que par Ercole Tasso dans son dialogue. Tesauro va rompre avec ce réflexe de la citation systématique pour proposer une approche plus personnelle fondée, on l'a vu, sur une réinterprétation des écrits aristotéliens soutenue par ses connaissances scolastiques. L'expansion d'une poétique de l'ingéniosité, par opposition à la tradition rhétorique des *endoxa*, se reflète donc aussi ici dans les choix d'exposition du traité.

Il faut néanmoins noter qu'à la même époque, les jésuites continuent de proposer une définition rhétorique de la devise. Le jésuite allemand Jacob Masen avait privilégié la définition de la devise selon les lieux rhétoriques, plus propre à s'intégrer dans son enseignement au sein des collèges (*fons proportionatorum*, *fons oppositorum*, *fons alienatorum*, *fons allusionum*).¹¹⁰⁴ Deux autres jésuites, Alessandro Donati et à sa suite Silvester Petrasancta

¹¹⁰² Chiocco, 1601, p. 33 : « [...] donde si raccogliono due conclusioni. Una, che più propriamente diremo, l'intelletto solo pratico esser causa efficiente dell'impresa, sendo lo speculativo solamente occasione esterna che spinge l'academico à formar l'impresa risguardante attione, più però nella vita contemplativa che nella attiva. L'altra conclusione è che solo ad huomini ò nobili, ò letterati, ò per se stessi prudenti per l'uso longo delle cose humane, sarà permesso il fare una perfetta e giudiciosa impresa, poiche senza prudenza non possiamo imprendere cosa honorata e virtuosa per condurla à fine. »

¹¹⁰³ Scarpati et Bellini, 1990, p. 52.

¹¹⁰⁴ Masen, 1650, chap. XLVIII-LII. Il exclut la similitude, puisqu'il y a toujours une dissemblance dans l'image ou la métaphore (p. 569). Ces sources topiques sont aussi valables pour l'emblème (chap. LV). Richard Dimler (1999) a étudié comment Masen classe les images de l'*Imago primi saeculi Societatis Jesu* (1650) à partir de ces quatre catégories.

(1590-1646), restent de même attachés à une théorie rhétorique et enthymématique de la devise. La devise se présente chez Donati comme la combinaison de deux éléments qu'il nomme la protase et l'apodose.¹¹⁰⁵ Il reprend une terminologie rhétorique, dans laquelle la protase et l'apodose désignent les deux parties de la période oratoire. Le jésuite Martin du Cygne, dont la rhétorique paraît pour la première fois en 1659, écrit ainsi que la protase marque le début du sens mais le laisse en suspens, tandis que l'apodose vient le résoudre et ce faisant – comme l'ajoute son coreligionnaire Gabriel-François Le Jay – le parfaire et le compléter.¹¹⁰⁶ Pour Donati, la protase, qui est dans la devise la première partie de la métaphore à résoudre, est exprimée par la combinaison de l'image et du *motto*. L'apodose exprime, sous la forme d'une seconde proposition, la solution de la métaphore, qui exprime le dessein du porteur de la devise.

La même définition de la devise est proposée par le jésuite italien Silvester Petrasancta quelques années plus tard, dans le sixième livre de son *De symbolis heroicis* (1634). Le point de départ de la réflexion de Petrasancta est que l'âme de la devise est la similitude. Plus loin, il s'intéresse à une forme particulière de similitude, à savoir la comparaison, à laquelle il consacre un chapitre entier. Une comparaison énoncée est formée de deux propositions, une protase et une apodose, comme dans l'exemple : 'Tout comme les Scythes l'emportent sur l'ennemi en fuyant, ainsi on vainct le plaisir par la fuite'. La comparaison peut par ailleurs être réduite à un seul terme et devenir métaphore. La devise peut donc être conçue comme une métaphore ou comparaison ramassée en une seule image et explicitée par le *motto*.

Même si plusieurs jésuites de premier plan restent donc attachés à une conception strictement rhétorique de la devise, conformément à la place qu'elle occupe dans l'édifice de l'enseignement inférieur, l'horizon de Tesauro n'est plus celui des collègues de la Compagnie, qu'il a définitivement quittée en 1635, mais celui de la maison de Savoie au service de laquelle il s'est attaché. Il extrait la devise du cadre étroit des figures du discours, ainsi que de la dimension sociale de la rhétorique qui considère les croyances et valeurs partagées de son auditoire, pour la faire embrasser toutes les potentialités inventives de l'intellect.

¹¹⁰⁵ Traduction de Caroline Longton, 2019, p. 185. Ces termes ont connu une grande fortune dans la définition jésuite de l'emblème. Voir Ems, 2017.

¹¹⁰⁶ Voir Ems, 2017, p. 108. Protase et apodose ne se superposent pas au corps et à l'âme, à l'image et au motto. Le motto (*inscriptio*) n'explique pas l'analogie (*similitudo*), mais signifie de façon complémentaire avec l'image. La première partie de la similitude est exprimée en partie par l'image, en partie par les mots. L'apodose est laissée à l'esprit de l'auteur, et elle est expliquée s'il faut que la devise soit clarifiée.

Cette nouvelle liberté se manifeste notamment dans les déplacements visibles quant aux lieux de l'invention de la métaphore. Palazzi, l'un des premiers auteurs à signaler la proximité de la devise avec la métaphore, avait proposé d'employer les *loci* issus de la tradition rhétorique. Caburacci avait mis en évidence l'intérêt de la catégorie de la relation pour trouver des liens entre l'immatériel et le matériel. Tesauro choisit pour sa part de fonder sa méthode d'investigation sur l'ensemble des catégories. Celles-ci permettent en effet de former un immense répertoire que Tesauro nomme l'« index catégorique » (*indice categorico*).

Les catégories, décrites au chapitre 4 de l'ouvrage éponyme d'Aristote, sont « la liste de ce que signifie ce qui se dit sans combinaison ».¹¹⁰⁷ Le texte d'Aristote énumère toutes les sortes possibles de choses qui peuvent être le sujet ou le prédicat d'une proposition : une substance (*homme, cheval*), une qualité (*blanc, lettré*), un lieu (*au Lycée, sur la place*), etc.¹¹⁰⁸ La liste que donne Tesauro des catégories correspond à celle que la tradition latine a peu à peu figée à partir de la traduction et du commentaire qu'a donnés Boèce aux *Catégories*, et dont la source principale fut l'*Isagoge* de Porphyre.¹¹⁰⁹ Elle comprend la substance, capable de subsister par elle-même, et les neuf accidents qui en dépendent en tant que propriétés non nécessaires (voir point 2.2) : quantité, qualité, relation, action, passion, position, temps, lieu et habitude.¹¹¹⁰ Ces catégories permettent de relier de manière rapide et appropriée des choses séparées. Elles endossent ainsi dans le *Cannocchiale* la fonction qu'avaient les lieux dans la rhétorique.¹¹¹¹ Elles forment un système de relations combinatoires qui aide le génie à pénétrer le plus haut sens des choses en reliant de manière rapide et appropriée des choses séparées.¹¹¹²

Il s'agit concrètement d'inscrire ces catégories dans un livre, puis d'énumérer sous chacune d'elle ses divers membres, et sous chacun des membres, les choses qui lui sont sous-jacentes. Si l'on souhaite faire une

¹¹⁰⁷ Crubellier et P. Pellegrin, 2007, p. 52.

¹¹⁰⁸ Aristote, *Catégories*, IV, 1b25-2a5. Trad. Pellegrin et Crubellier, 2007, p. 111.

¹¹⁰⁹ De Libera, 2005, p. 177-178 ; Barnes, 2005, p. 67 et Vergeer, 2019, p. 9.

¹¹¹⁰ Tesauro, 1670a, p. 107 : « sostanza, quantità, qualità, relatione, attione, passione, sito, tempo, luogo et habito ».

¹¹¹¹ Quintilien avait déjà rapidement suggéré le fait que les catégories d'Aristote pouvaient constituer des moyens destinés à fournir à l'orateur un ensemble d'angles d'attaque, susceptibles de s'appliquer à n'importe quel sujet (*Institution oratoire*, III, 6, 23). Longin utilisait également les catégories aristotéliennes comme lieu de l'invention (*Art rhétorique*, 179-181). Voir à ce sujet Courtine, 1980, p. 85-86 et Pernot, 1986, p. 265, note 59.

¹¹¹² Tesauro, 1670a, p. 107 : « [...] altro non è l'ingegno che virtù di penetrar gli obietti altamente apiattati sotto diverse categorie. »

métaphore sur un nain, on parcourra l'index catégorique à l'entrée *quantité*, on identifiera le concept *choses petites*, et l'on y trouvera toutes les choses microscopiques classées par domaine : astronomie, organisme humain, animaux, plantes, etc. Cet index des substances devra être complété par un second index où chaque substance est à son tour analysée au prisme de ses accidents : dans la catégorie de la *quantité* on trouvera « combien elle pèse », « combien de parties elle a » ; dans la *qualité*, il y aura « si elle est visible », « si elle est froide », etc.¹¹¹³

En les insérant dans sa méthode pratique visant à enseigner comment fabriquer des métaphores ingénieuses, Tesauro réduit les catégories à une analyse indépendante de tout critère de vérité. Les métaphores qu'il en tire ne prétendent avoir aucune portée référentielle, ce sont des inventions libres de l'esprit, guidées par un savoir-faire technique. Comme l'exprime Umberto Eco, l'index catégorique constitue un « modèle d'univers sémantique organisé » : « confusément structuraliste, Tesauro sait [...] que ce ne sont plus les rapports ontologiques mais la structure même du langage qui garantit les transferts métaphoriques ».¹¹¹⁴ Le monde que ces métaphores révèlent est celui que l'intellect humain projette sur la nature et non la nature elle-même.¹¹¹⁵ Pour citer Alain Boureau dont Tesauro vient confirmer les thèses :

le monde des figures ne révèle rien, mais offre l'occasion d'un encodage, d'une formalisation. Dans l'emblématique, malgré certaines professions de foi qui relèvent de simples habitudes culturelles, on ne voit à l'œuvre nul néo-platonisme, nulle croyance en la plénitude signifiante de l'être ; les éléments du monde, choisis, combinés, s'offrent à l'artifice de l'auteur, grand prédicateur de l'être [...].¹¹¹⁶

Le but de ces métaphores n'est pas de dire ce qui est, comme le fait la dialectique, mais d'éblouir l'âme du destinataire par la nouveauté des associations. En remplaçant les lieux traditionnels de l'invention rhétorique par les dix catégories, Tesauro opère un « tournant logique ».¹¹¹⁷ Comme l'avaient fait les humanistes, il fusionne rhétorique et logique, au bénéfice cette fois des instruments d'analyse de cette dernière. Au lieu de rhétoriciser

¹¹¹³ Voir la belle explication d'Umberto Eco, 2011, p. 164 et ss.

¹¹¹⁴ Eco, 2011, p. 164.

¹¹¹⁵ Voir Hallyn, 1980, p. 85 ; Gendreau-Massaloux et Laurens, 1983, p. 20 et Cheikh Moussa, 2013, p. 111.

¹¹¹⁶ Boureau, 1987, p. 348.

¹¹¹⁷ Je me réfère à l'expression de Kessler (2006), « rhetorical turn », qui désigne le tournant rhétorique pris par les logiques humanistes à partir du XVI^e siècle.

la logique, Tesauro logicise la rhétorique. C'est Aristote et les scolastiques qui évincent ici Cicéron et Quintilien sur le terrain de l'*inventio*.

3.5.3.2. *Le syllogisme poétique dans l'Idea*

Cette mise en œuvre poétique de la logique scolastique est également visible dans l'approfondissement de la dimension syllogistique de la devise. Dès l'*Idea*, Tesauro développe une synthèse qui unifie la portée métaphorique et poétique de la devise avec sa dimension intellectuelle et syllogistique.¹¹¹⁸ Le titre du chapitre VII consacre la devise comme un « signe sur le mode d'un syllogisme poétique ».¹¹¹⁹ On retrouve ici la description du signe comme syllogisme dérivée des *Premiers analytiques*, mais Tesauro cherche en outre à rattacher l'*impresa* à la discipline poétique. C'est pourquoi il tient à élever la devise au-dessus de l'exemple ou de l'induction, qu'il estime proprement rhétoriques :

la devise très parfaite, celle que nous recherchons, signifiera toujours sous forme d'argument *a simili ad simile* que l'on réduit à l'exemple comme ceci : de même que le porc-épic a ses piquants, de même, moi, j'ai mes armes, comme le porc-épic ; donc avec ses piquants il blesse de près et de loin, de même, moi, je ferai sentir mes armes aux ennemis proches et lointains. Il est vrai que ceci ne s'appelle pas syllogisme poétique mais induction ou exemple commun des orateurs, puisque jusqu'à présent on ne voit aucune imitation ni fiction, mais simple comparaison tirée d'un lieu topique. C'est pourquoi, dans les devises et symboles, il y a en plus une métaphore cachée qui par imitation métonymique rehausse le concept, et d'oratoire le fait poétique, et d'induction le fait syllogisme ; cette métaphore est la saisie de la chose signifiée par la signifiante, puisque la raison du signe parfait est que le sujet signifiant tienne lieu du signifié et que celui-ci est affirmé de celui-là, d'où il résulte, en conséquence, que les passions et propriétés du signifiant sont comme les propriétés et passions de l'objet signifié [...].¹¹²⁰

¹¹¹⁸ Voir à ce sujet Scarpati et Bellini, 1990, p. 49.

¹¹¹⁹ Tesauro, 1975, p. 47 : « Che questo segno è per modo di poetico sillogismo ». Je souligne.

¹¹²⁰ Tesauro, 1975, p. 48 : « L'impresa perfettissima qual cerchiamo sempre significherà per modo d'argomento *a simili ad simile* che si riduce all'esempio in questo modo: come l'istrice ha le spine così io ho le armi come istrice; dunque colle spine ferisce vicino e lontano, così farò sentir io le mie armi a' nemici vicini e lontani. Ben è vero che questo non si chiama sillogismo poetico ma induzione o esempio commune aglo oratori, perché fin qui non si vede imitazione o fingimento ma semplice comparazione tratta da topico luogo. Onde nell'impreses e simboli v'è di più una metafora nascosta che con metonimica imitazione solleva il concetto e di oratorio lo fa poetico e di induzione lo fa sillogismo; questa metafora

Ce passage pose que la devise est un argument reposant sur une similitude. Elle relève du syllogisme puisqu'en tant que métaphore, elle supprime la particule comparative qui caractérise l'induction et l'exemple. Elle s'appuie donc sur un raisonnement poétique du type *Louis est un porc-épic. Donc, il frappera ses ennemis de près et de loin*. À ce titre, la devise s'éloigne de la rhétorique pour se rapprocher de la poésie : elle délaisse la comparaison fondée sur un lieu topique pour revêtir l'imitation et la fiction qui fondent la poésie. En effet, la devise ne compare pas explicitement, elle présente au lecteur une action peinte (que le *motto* clarifie) dont il devra retrouver le sens caché. En outre, cette image, comme l'action de la poésie, ne doit pas représenter le particulier, mais (dans un premier temps) le général. La *Poétique* d'Aristote avait posé cette spécificité de la fiction, dont la dimension particulière et historique doit s'effacer face à des exigences doxales qui sont celles de la vraisemblance ou de la nécessité :

la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé.¹¹²¹

Ce caractère « fictionnel » de l'image imprésistrique renforce encore son lien avec la logique : comme le syllogisme, et contrairement à l'induction et à l'exemple, l'*impresa* descend du général (le porc-épic, l'espèce du porc-épic) au particulier (Louis XII). Cette dimension à la fois poétique et syllogistique de la métaphore va être approfondie par Tesauro dans son grand ouvrage qu'est le *Cannocchiale aristotelico*.

3.5.3.3. *Métaphore et analogie dans le Cannocchiale aristotelico*

Alors que l'*Idea* s'attachait à définir les conditions de la parfaite devise, nous avons vu que le *Cannocchiale* replace l'*impresa* dans un cadre plus large qui est celui de l'expression pointue en général. Le traité confirme l'attention pour la logique dans le traitement de la métaphore et, dans un second temps, de la devise. Les espèces de métaphores (à la manière des

è il pigliar la cosa significata per la significante poiché di ragione del perfetto segno è che il soggetto significante stia in luogo del significato e questo si predichi di quello, onde ne siegua in conseguenza che le passioni e proprietà del significante siano come proprietà e passioni del significato oggetto [...]. » Trad. Vuilleumier, 1992, p. 106-107. J'ai adapté la ponctuation.

¹¹²¹ *Poétique*, 9, 51b 6-10. Trad. Dupont-Roc et Lallot, 1980, p. 65.

scolastiques, on pourrait dire « généralissimes ») sont d’abord définies selon les trois opérations de l’intellect auxquelles faisait déjà référence Alessandro Farra. Tesauo traite d’abord des métaphores simples issues de la première opération de l’intellect, qui correspondent souvent à un seul mot ou à une courte expression homogène, comme appeler l’amour *feu*, ou la rose *reine des fleurs*. Il ne s’agit pas encore des parfaites métaphores dont elles ne sont que les racines.¹¹²² Les métaphores relevant de la seconde opération de l’intellect se rapprochent d’un degré supplémentaire de leur forme la plus achevée :

Ce sont donc là des finesses (*argutezze*) de la seconde opération de l’intellect, qui sont bien plus nobles et ingénieuses que ne sont celles de la première. Par nécessaire conséquence, la plus parfaite et la plus ingénieuse sur toutes les autres sera celle qui est fabriquée par la troisième opération de l’intellect. Et même, celle-ci seule mérite le nom de *pointe* (*argutia*) qui vient de l’*argument*, propre rejeton de cette troisième faculté de l’esprit humain.¹¹²³

Des métaphores de la seconde opération de l’intellect, qui prennent la forme d’une proposition, naissent enfin les « arguments métaphoriques ». L’enjeu est de faire de la poétique de la devise une sorte de science, car « la plus humble des sciences est plus noble que le plus noble des arts, car l’art concerne les choses extérieures, matérielles et sensibles, et les sciences sont des opérations de l’intellect, spirituelles et intérieures ».¹¹²⁴ Or une bonne devise, métaphore très parfaite, relève précisément de la troisième opération de l’intellect, celle qui est responsable des arguments syllogistiques. Cependant, comme l’intellect cherche la vérité des choses, et que la devise appartient proprement à l’ordre de la fiction et du vraisemblable, il faut utiliser une autre faculté de l’esprit, l’*ingegno*, pour la produire.¹¹²⁵

¹¹²² Tesauo, 1670a, p. 481.

¹¹²³ Tesauo, 1670a, p. 481 : « Queste adunque sono argutezze della seconda operation dell’intelletto, assai più nobili et ingeniose che non son quelle della prima. Per necessaria conseguenza adunque, perfettissima e sopra tutte l’altre ingeniosissima sarà quella che si fabrica dalla terza operatione dell’intelletto. Anzi questa sola merita il nome di *argutia* che nasce dall’*argomento*, proprio parto di quella terza facultà della humana mente. »

¹¹²⁴ Tesauo, 1670b, p. 383 : « La minima delle scienze è più nobile che la più nobile delle arti ; peche l’arte è circa le fatture esterne, materiali e sensibili, e le scienze sono operationi dell’intelletto, spirituali et interne. »

¹¹²⁵ Sur l’*ingegno* de Tesauo, voir notamment Graziani, 1989, p. 29 et ss. ; Fiorani, 2005 ; Bisi, 2006.

Tesauro définit l'*ingegno* comme une « maravigliosa forza dell'intelletto »¹¹²⁶, modalité active de l'intellect lui-même, capable de rechercher les similitudes entre les objets les plus éloignés. Tesauro, comme Gracián avant lui, situe dans la pointe de l'intellect cet équivalent de la faculté (*ἐνφύια*) du bon poète aristotélicien (*Poétique*, 22, 1459a 7), reprise par Cicéron (*ingenium*) comme facteur clé de l'invention oratoire (*De oratore*, II, 35, 147-148). *Ingenium* avait aussi servi à traduire *αρχίνοια*, « le don d'atteindre le moyen terme dans un temps imperceptible ».¹¹²⁷ Dans sa *Filosofia morale*, Tesauro confirme qu'il existe une sagesse analogue dans les arts et les sciences :

Apelle et Lysippe ont donc été appelés sages (*sapiente*) dans les arts, car le premier dans la peinture et le second dans la sculpture ont pénétré si loin en dedans par la puissance de leur esprit (*ingegno*), que le vrai Alexandre, peint ou sculpté par les autres, paraît feint ; feint par ceux-ci, paraît vrai. De même, dans le domaine des sciences, on parlera de sage pour celui qui, pénétrant avec une plus grande acuité toutes les notions ainsi que les circonstances profondément cachées dans les objets, et les associant rapidement les unes aux autres, observe des principes manifestes et éternels, des raisons qui ne sont ni superficielles ni communes, mais immédiates, profondes et nouvelles ; qui comprend ces raisons avec la plus grande certitude, les retient avec la plus grande fermeté, et les enseigne avec la plus grande clarté.¹¹²⁸

L'*ingegno* responsable de l'expression figurée peut donc appliquer ses facultés d'observation tant dans le domaine spéculatif qu'artistique. Cette double aptitude convient parfaitement à l'ambiguïté de la devise, qui emploie la grille logique des catégories pour mieux identifier les correspondances entre les êtres et représenter métaphoriquement un individu.

¹¹²⁶ Tesauro, 1670a, p. 82. Selon Fiorani (2005, p. 107) « forza » a la valeur technique du terme grec *dunamis* et du latin *virtus*.

¹¹²⁷ *Seconds analytiques*, I, 34, 89b 10. Trad. Pellegrin, 2005, p. 237. Pour les détails de la traduction du terme, transmis entre autres par la philosophie arabe, voir Rémi Brague, 2004, p. 593. Voir aussi Gendreau-Massaloux et Laurens, 1983, p. 21-22 ; Fiorani, 2005, p. 93 et ss.

¹¹²⁸ Tesauro, 1670b, p. 391-392 : « Sapienti adunque nell'arte furono chiamati Apelle e Lisippo, perche quello nella pittura e questo nella scultura penetrarono tanto addentro con la forza del loro ingegno, che il vero Alessandro dipinto ò sculto dagli altri pareva finto, finto da questi, pareva vero. Nell'istesso modo circa le scienze, colui si chiama *sapiente*, il qual con maggiore acutezza penetrando tutte le notitie e le circostanze altamente nascose dentro gli oggetti e frà loro accozzandole velocemente, osserva principij evidenti et eterni, ragioni non superficiali ò comuni, ma immediate, profonde e nuove, lequali con maggior certezza comprende, con maggior fermezza ritiene, e con maggior chiarezza insegna [...]. »

Outre cette première taxinomie selon les opérations de l'intellect, la métaphore est aussi divisée par Tesauro en huit espèces, cette fois selon une variable que l'on pourrait qualifier de « paradigmatic ». Dans son long chapitre consacré à la définition de la métaphore (chap. VII : « Trattato della Metafora »), Tesauro ambitionne de donner une définition de la métaphore plus claire que celle d'Aristote.¹¹²⁹ Le Stagirite n'en donnait que quatre espèces dans sa *Poétique* :

La métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie.¹¹³⁰

La métaphore réside dans l'utilisation d'un mot pour exprimer une réalité qui concerne généralement un autre mot. Le transfert est possible lorsque les mots ont une relation de l'un des types décrits par Aristote. Par exemple, dans le cas de la métaphore par déplacement de l'espèce au genre, il s'agit d'employer un terme spécifique au lieu d'un terme générique. Dans l'exemple d'Aristote « Ulysse a accompli dix mille exploits », le terme spécifique « dix mille » est utilisé à la place du terme générique « un grand nombre ».

L'analogie est légèrement différente des trois autres relations, car l'analogie ne repose pas sur une relation directe, mais sur une proportion. Aristote donne l'exemple de la fin de la vie et du soir du jour. Dans ce système comprenant quatre termes, le deuxième terme (*vie*) est lié au premier (*fin*) de la même manière que le quatrième (*jour*) est lié au troisième (*soir*). Ainsi, le poète utilisera le quatrième (*jour*) au lieu du deuxième (*vie*) et *vice versa* : la vieillesse sera le soir de la vie, ou le soir, la vieillesse du jour. On peut remarquer que la métaphore intervient dans un ordre logique déjà constitué par les genres et les espèces, et dans un ensemble de relations déjà établies : subordination, coordination, proportionnalité ou égalité de relation. En brisant cet ordre, la métaphore reconnaît et transgresse à la fois la structure logique du langage.¹¹³¹

Tesauro inclut quant à lui pas moins de huit figures sous le nom générique de *metafora* : l'hyperbole (*hiperbole*), l'hypotypose (*hipotiposi*), la métaphore de similitude (*di simiglianza*), l'équivoque (*equivoco*), l'opposition (*opposizione*), la déception (*decettione*), la métaphore

¹¹²⁹ Tesauro, 1670a, p. 281.

¹¹³⁰ Aristote, *Poétique*, XXI, 57b 7-9. Trad. Dupont-Roc et Lallot, 1980, p. 107.

¹¹³¹ Ricœur, 1975, p. 31.

d'attribution (*di attributione*) et le laconisme (*laconismo*).¹¹³² Cette extension de la définition à quatre branches proposée par la *Poétique* était déjà suggérée par Aristote lui-même dans sa *Rhétorique*. On pense en particulier aux passages du troisième livre consacrés aux *asteia* (chapitres X-XI), ces élégances et brillants du discours mettant en œuvre de façon privilégiée plusieurs figures reposant notamment sur la surprise ou l'équivocité. Ces quelques pages de la *Rhétorique* aristotélicienne sont véritablement séminales pour comprendre la source des huit figures qui gouvernent au cœur de l'ouvrage de Tesauro la structure du grand chapitre consacré à la métaphore.¹¹³³

Cette extension de la portée initiale de la métaphore aristotélicienne est soutenue par un élargissement de sa définition. Nous l'avons vu plus haut dans le cadre de l'usage modifié que fait Tesauro de la triade sémantique : selon lui, la métaphore exprime un concept (*concetto*) au moyen d'un autre concept, en découvrant la ressemblance entre les choses dissemblables.¹¹³⁴ Dès lors, on l'a vu, le transfert définissant la métaphore ne s'opère plus au niveau des noms, comme c'était le cas chez Aristote et dans la très répandue traduction de la *Poétique* par Alessandro de Pazzi (« *nominis alieni illatio* »), mais plutôt au niveau plus général et abstrait des concepts signifiés. Tesauro ne se limite pas à considérer les rapports sémantiques des mots entre eux. On peut par exemple garder un mot et changer le concept, comme dans le cas de l'équivoque (par exemple, le mot *draco* en latin, qui peut désigner aussi bien un monstre que le législateur cruel)¹¹³⁵ ; ou bien changer le mot et garder le concept, comme lorsqu'on appelle la vieillesse « soir de la vie » dans la métaphore de proportion. Mais la notion de concept permet aussi d'envisager des situations fort éloignées du cadre de la métaphore donné dans la *Poétique* aristotélicienne, comme dans le cas que Tesauro appelle métaphore de déception. Celle-ci consiste à tromper les attentes du lecteur (il y a un *concetto* attendu et un *concetto* effectif).

Au chapitre XV (« *Idea delle Argutie Heroiche, Vulgarmente chiamate Imprese* »), la définition de la métaphore évolue encore dans le cadre de la théorie des devises. Faire une métaphore, c'est « signifier une chose au moyen d'une autre » (*significare una cosa per mezzo di un'altra*)¹¹³⁶. Dans la marge, Tesauro cite la définition latine de Pazzi, mais

¹¹³² Tesauro, 1670a, p. 298.

¹¹³³ Vuilleumier, 1999, p. 527.

¹¹³⁴ Tesauro, 1670a, p. 266 : « [la metafora] esprime un concetto per mezzo di un'altro molto diverso : trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. »

¹¹³⁵ Tesauro, 1670a, p. 285.

¹¹³⁶ Tesauro, 1670a, p. 636.

réarrange néanmoins complètement la définition, d'une manière qui rappelle la célèbre maxime d'Alciat relative à l'art de l'emblème : *res significant*. La devise mobilise particulièrement la métaphore de proportion, et dans une moindre mesure, la métaphore d'attribution.¹¹³⁷ Cette terminologie inédite, introuvable comme telle chez Aristote, témoigne de l'impact de la scolastique de préférence à d'autres classifications plus communes.

Tesauro qualifie de « fameuse, mais inutile » (*famosa, ma inutile*) la relecture de Quintilien de la métaphore aristotélicienne à l'aide d'une typologie fondée sur les notions d'animé et d'inanimé (*Institution oratoire*, VIII, 6, 9-10).¹¹³⁸ L'ancien jésuite tente pour sa part de rationaliser le système d'Aristote. La métaphore de proportion recouvre la métaphore par analogie du Stagirite, que Tesauro ramène au transfert de genre à genre (fig. 31), étrangement absent de la *Poétique*. On appellera métaphoriquement la jeunesse « printemps de la vie » car le printemps est une espèce analogue à la jeunesse, ces deux espèces appartenant à des genres qui se trouvent eux-mêmes sous le genre analogue de la « durée ».¹¹³⁹

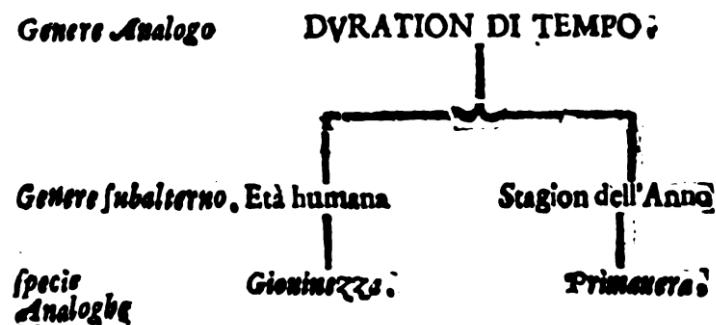


Figure 31. Emanuele Tesauro, « Metafora di simiglianza analoga », *Il Cannocchiale aristotelico. O sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*, Turin, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 282 (Getty Research Institute).

¹¹³⁷ Tesauro, 1670a, p. 637.

¹¹³⁸ Tesauro, 1670a, p. 307.

¹¹³⁹ La rupture du système aristotélicien avait déjà surpris certains commentateurs italiens : Maggi, par exemple, se demandait pourquoi il n'y avait pas de métaphore de genre à genre (Maggi et Lombardi, 1550, p. 229 : « Dubium est, cur non sit metaphora à genere ad genus. »). S'il fait l'hypothèse, en suivant la *Rhétorique* d'Aristote, que la similitude serait dans ce cas prise de trop loin, Tesauro quant à lui décide de résoudre ce problème en fusionnant le transfert de genre à genre avec la proportion.

Tesauro ajoute en outre à la métaphore de proportion la métaphore d'attribution, qui rassemble quant à elle les transferts aristotéliens du genre à l'espèce et de l'espèce au genre.

Tesauro a ici recours à deux types d'analogies proposés dans les logiques scolastiques. De fait, la proportion correspond à la traduction latine de l'analogie poétique ; mais on la trouve également dans les logiques aux côtés de l'analogie d'attribution, qui est l'un des types d'équivoques que les scolastiques ont ajoutés à la classification originale des termes dans les *Catégories*.¹¹⁴⁰ L'idée de recourir à la logique pour évaluer le trope n'est guère neuve, et s'invite déjà dans les commentaires à la *Poétique* du siècle précédent, lorsqu'il est question de déterminer l'originalité de la métaphore par rapport à d'autres phénomènes linguistiques comme l'homonymie.¹¹⁴¹ La logique s'occupe en effet de la référence des termes et de la valeur de vérité des propositions : elle étudie les relations signes-signifiés et leurs critères de vérité.¹¹⁴² La question de la signification des mots est fondamentale pour toute la philosophie : comment pouvons-nous parler utilement des choses, alors que nous constatons que de nombreux mots ne se rapportent pas à une réalité distincte ?

En vue de répondre à cette question, Aristote propose une triple classification dans les *Catégories* 1a 1-15. Il distingue les choses 1) nommées

¹¹⁴⁰ Les ouvrages consacrés à l'analogie philosophique sont extrêmement nombreux. L'analogie joue en effet un rôle fondamental pour la théologie scolastique et sa conception de l'être, dont les réflexions touchent la métaphysique et la logique. Voir notamment Montagnes, 1962 ; Boulnois, 1989 et 2008 ; Ashworth, 1995a, 2008 et 2021 ; Lonfat, 2004. L'étude des rapports entre analogie et métaphore a également fait l'objet de nombreux travaux : voir entre autres Ricœur, 1975, p. 323 et ss. ; Eco, 2011, p. 162 et ss. ; Hilgert, 2016.

¹¹⁴¹ Certains commentateurs de la *Poétique* se sont attachés à faire la distinction entre le phénomène poétique de la métaphore et le phénomène sémantique de l'homonymie/équivocité décrit par Aristote dans ses *Catégories* et développé ensuite dans la logique scolastique. Par exemple, Piero Vettori distingue soigneusement les métaphores proprement dites des homonymes : si un terme signifie deux choses de nature différente, comme *gemmare* en latin [se couvrir de bourgeons *ou* de pierres précieuses], on ne reconnaîtra pas la locution *gemmare vites* [les vignes se couvrent de pierres précieuses] comme métaphorique. Il décrit également le cas des équivoques motivées, qui étaient initialement fondées sur une proportion mais dont la motivation est devenue invisible avec le temps et l'usage, comme *pes* [pied] utilisé en latin à la fois pour la partie du corps et pour le gouvernail d'un navire (1560, p. 216-217). À son tour, Piccolomini rejette la théorie qui tend à réduire l'usage nécessaire d'une métaphore à une équivoque lorsqu'un mot propre fait défaut (1575, p. 315). Il suit ainsi le point de vue d'Aristote dans la *Poétique* XXI, 57b 25-30, qui qualifie de métaphore l'expression *le soleil semant la flamme divine*, même s'il n'existe pas de nom propre en grec ancien pour décrire cette action.

¹¹⁴² Chiesa, 1982, p. 141.

de manière équivoque (ou homonyme), lorsque seul le nom est commun, la définition correspondant au nom étant différente (*animal* pour l'homme réel et pour l'homme peint) ; 2) nommées de manière univoque (ou synonyme), lorsque le même nom a le même sens dans chaque cas (*animal* pour l'homme et le bœuf) ; et 3) nommées de manière dérivative (ou paronyme), lorsqu'elles tirent leur nom de quelque chose avec une différence de terminaison, comme, par exemple, *grammairien* et *grammaire*.

L'apparition d'une nouvelle distinction entre « équivoque fortuite » et « équivoque délibérée » a conduit à l'introduction de l'analogie dans cette dernière catégorie, et constitue une contribution majeure de la logique médiévale au système aristotélicien. Cette nouvelle distinction est apparue dans la philosophie médiévale en raison d'une lecture synthétique des différentes œuvres d'Aristote.¹¹⁴³ Elle est également due à l'émergence de nouvelles problématiques philosophiques au Moyen Âge, avec les apports majeurs des œuvres de Thomas d'Aquin et de l'ouvrage *De l'analogie des noms* de Cajetan. Les logiciens s'intéressaient à l'utilisation de mots ayant plus d'un sens, qu'ils soient complètement différents ou liés d'une certaine manière. Les théologiens s'intéressaient au langage relatif à Dieu. Comment pouvons-nous parler d'un être spirituel transcendant, totalement simple, sans altérer le sens des mots que nous utilisons ? Les métaphysiciens enfin s'intéressaient au langage portant sur le réel. Comment pouvons-nous dire que les substances (par exemple, Socrate) et les accidents (par exemple, la barbe de Socrate) existent quand l'un dépend de l'autre ; comment pouvons-nous dire que Dieu et les créatures existent, quand l'un est créé par l'autre ?¹¹⁴⁴

Reprenons le commentaire à la *Dialectique* des jésuites de Coimbra, et en particulier leur commentaire aux *Catégories* d'Aristote qui suit le commentaire à l'*Isagoge* de Porphyre. Dans le premier chapitre, les *Conimbricenses* divisent les termes¹¹⁴⁵ en univoques, équivoques et

¹¹⁴³ Cette lecture rassemble principalement trois textes majeurs : le premier chapitre du premier livre des *Catégories*, le quatrième chapitre du premier livre de l'*Éthique à Nicomaque* et la deuxième partie du livre gamma de la *Métaphysique*. Voir Lonfat, 2004, p. 36-37.

¹¹⁴⁴ Voir Ashworth, 2021.

¹¹⁴⁵ Conformément à ce que font les logiciens dans la troisième partie de leurs *Logiques*, et comme *aequivoca* signifie étymologiquement « avoir le même nom », il sera plus facile de parler maintenant de « termes » équivoques plutôt que de « choses » équivoques, même si en latin *ea* signifie « choses ». Jennifer Ashworth explique que si Aristote parlait à l'origine des choses, il existe un rapport évident avec le langage, car une chose n'est équivoque, univoque

dénommatifs, suivant la triple division donnée par Aristote lui-même dans le chapitre inaugural des *Catégories*.¹¹⁴⁶ Les jésuites notent cependant qu'Aristote n'a pas inclus toutes les équivoques dans sa définition. De fait, dans les *Catégories*, Aristote se limite à une division entre homonymie/équivocité et synonymie/univocité, mais il suggère dans de nombreux autres ouvrages que cette paire n'est pas immuable.¹¹⁴⁷ C'est pourquoi les *Conimbricenses* consacrent une *quaestio* aux différents types d'équivoques. Suivant la tradition médiévale des commentaires aristotéliens, ils divisent d'abord les équivoques en deux groupes, les équivoques fortuites et les équivoques délibérées :

Les équivoques fortuites sont celles qui ont un nom commun, mais la définition répondant à un tel nom tout à fait différente, de la manière dont l'homme français et l'oiseau se trouvent sous ce nom, *Gallus* [...] [...]

Les équivoques délibérées ou analogues ont aussi le même nom et une définition d'une certaine manière la même, quoiqu'isolément différente, comme l'*homme* vrai et peint ; l'un et l'autre en effet partagent la forme de l'homme, bien que l'un l'ait vraie et essentielle, l'autre esquissée.¹¹⁴⁸

ou dénommatif que si elle est désignée par un terme équivoque, univoque ou dénommatif. Comme preuve que les logiciens en étaient conscients, elle remarque que, dès la première moitié du XIII^e siècle, ils distinguaient entre *aequivoca aequivocata* [choses équivoques] et *aequivoca aequivocantia* [mots équivoques] (Ashworth, 1995a, p. 110-111).

¹¹⁴⁶ *Collegium Conimbricense*, 1606, « Commentarii in libros *Categoriarum* Aristotelis Stagiritae », cap. 1, explicatio, p. 230 : « Aequivoca sunt ea quorum nomen commune est, ratio vero substantiae nomini accommodata diversa ; hoc est quae nomine conveniunt, conceptibus autem vel essentia discrepant. Secunda est univocorum et sic habent ; univoca sunt quorum et nomen commune est, et ratio substantiae nomini accommodata eadem, seu quae et nomine et essentia conveniunt. Tertia describuntur denominativa hac ratione. Denominativa sunt quae ab aliquo nominis habent appellationem solo differentia casu ; hoc est, quae tribuunt subjecto appellationem alicuius formae quae afficitur vocabulo initio eodem, sine tamen diverso. »

¹¹⁴⁷ Par exemple, dans la *Métaphysique* 1003a33-b19, Aristote discute de six types d'homonymie de l'être. Parmi eux, on trouve l'unité par analogie (κατ'αναλογίαν). Voir Lonfat, 2004, p. 49.

¹¹⁴⁸ *Collegium Conimbricense*, 1606, « Commentarii in libros *Categoriarum* Aristotelis Stagiritae », cap. 1, q. 1, art. 1, p. 232 : « Aequivoca a casu sunt, quae habent commune nomen, rationem vero tali nomini respondentem omnino diversam, cuiusmodi sunt homo Francus et avis sub hoc nomine, Gallus [...]. [...] Consilio aequivoca seu analogia, idem quoque nomen habent et rationem aliquo modo eandem, simpliciter tamen diversam, ut homo verus et depictus ; uterque enim formam hominis participat, tametsi unus veram et essentialem, alius adumbratam. »

Dans un second temps, les équivoques délibérées ou *analogia* sont à nouveau subdivisées :

Les analogues par attribution sont ceux dont le nom est le même et dont la définition est la même suivant le terme, mais par rapport à lui de différentes façons. [...] Les analogues dont nous discutons ont la même définition suivant le terme, puisque tous se rapportent à une forme trouvée dans un premier analogué, comme on peut le voir dans *sanus*. En effet, quiconque est appelé *sain* à partir d'une certaine *santé* à laquelle il se rapporte en obtient l'appellation, c'est pourquoi, parce qu'il le fait de différentes manières, on ajoute dans la définition que les analogues reçoivent [leur appellation] de différentes façons, car l'animal reçoit la santé en tant que sujet, le pouls l'indique en tant que signe, la nourriture la conserve en tant que cause [...].¹¹⁴⁹

Le premier sous-genre est celui des termes analogues par attribution, dont le nom est commun et la définition est en quelque sorte la même, à cause d'une certaine relation à un premier terme.¹¹⁵⁰ Les *Conimbricenses* fournissent l'exemple de *sanus*, emprunté à la *Métaphysique* (1003a 33-b19) d'Aristote.¹¹⁵¹ L'animal est *sain* parce qu'il est sujet de la santé, le pouls est *sain* parce qu'il est signe de la santé. L'un et l'autre peuvent donc être dits *sains* par référence à la santé.

En outre, les *Conimbricenses* décrivent un deuxième sous-genre : les termes analogues selon une proportion. Leur définition, d'abord tautologique, est précisée par deux nouvelles catégories et leurs exemples :

¹¹⁴⁹ *Collegium Conimbricense*, 1606, « Commentarii in libros *Categoriarum* Aristotelis Stagiritae », cap. 1, q. 1, art. 1, p. 233 : *Analogia per attributionem sunt, quorum est idem nomen, eademque ratio secundum terminum, diversas tamen secundum habitudines ad illum. [...] Habent vero haec, de quibus disputamus, eandem rationem secundum terminum, quoniam omnia respiciunt unam formam inventam in primo analogato, ut videre est in sano. Etenim quaecunque sana vocantur ab una sanitate quam respiciunt sortiuntur appellationem, quod quia diversis modis praestant, additur in definitione analogica respicere per diversas habitudines, nam animal sanitatem suscipit ut subjectum, pulsus indicat ut signum, cibus conservat ut causa [...].* »

¹¹⁵⁰ Cette expression, équivalente au grec *πρὸς ἓν*, a été utilisée par Thomas d'Aquin (*Somme contre les Gentils*, I, 34) pour expliquer comment on peut parler de Dieu : « Ce qui est attribué à Dieu et aux autres êtres ne l'est ni de manière univoque, ni de manière équivoque, mais analogiquement, par relation ou référence à quelque chose d'unique (*respectum ad aliquid unum*) ». Trad. Bernier *et al.*, 1993, p. 75.

¹¹⁵¹ Parmi les six types d'homonymie de l'être discutés par Aristote dans la *Métaphysique* 1003a 33-b19, on trouve entre autres l'unité concernant un seul terme (*πρὸς ἓν*). Selon Aristote, tout ce qui est dit *sain* renvoie à la santé.

Les analogues selon la proportion sont ceux dont le nom commun est le même et dont la définition est la même proportionnellement [...]. On subdivise ces analogues en ceux qui existent par une proportion propre, et ceux qui existent par une proportion impropre. Les premiers sont ceux qui partagent vraiment et proprement la forme signifiée par le nom analogue, comme le cœur, la source et le présent dans la définition des *principes*, la substance et l'accident dans la définition de l'*être*. Les seconds existent de telle sorte que la forme soit dans l'un proprement *per se*, dans l'autre par métaphore, comme le rire est analogue au rire de l'homme et du pré. Le rire est en effet dans l'homme proprement, dans le pré par métaphore, lorsque celui-ci rivalise avec la gaieté du visage par la verdure de l'herbe et la beauté des fleurs.¹¹⁵²

Même si la division de la proportion des analogues en proportion propre et impropre n'est pas conservée par Tesauro, l'exemple de la proportion impropre, explicitement décrit comme une métaphore (*metaphora*), est intéressant pour comprendre comment Tesauro a pu transférer une terminologie logique au sein de son étude poétique de la métaphore. Le *rire des prés*, dont on peut faire remonter la mention en logique et en théologie au début du XII^e siècle au moins, chez Pierre Abélard et Alain de Lille notamment¹¹⁵³, démontre une prise en compte, dans la logique, des déplacements sémantiques décrits dans la *Poétique*. La proportion impropre relève de l'analogie à l'œuvre dans le quatrième type de la métaphore aristotélicienne.

L'exemple des *Conimbricenses* montre que l'exposition de l'homonymie dans les *Catégories* intègre les réflexions menées dans la *Poétique* sur les jeux sémantiques et l'analogie. Tesauro opère un mouvement inverse à celui des philosophes : il intègre dans sa réflexion sur la métaphore

¹¹⁵² *Collegium Conimbricense*, 1606, « Commentarii in libros *Categoriarum* Aristotelis Stagiritae », cap. 1, q. 1, art. 1, p. 234 : « Analoga secundum proportionem sunt ea quorum est idem commune nomen et eadem ratio proportionaliter [...]. Sudividuntur haec analogia in ea quae sunt per proportionem propriam, et quae per impropiam ; priora sunt quae vere et proprie participant formam nomine analogo significatam, ut cor, fons, et instans in ratione *principiis*, substantia et accidens in ratione entis. Posteriora ita se habent ut forma in uno sit per se propria, in alio per metaphoram, quomodo est analogum risus ad risum hominis, et prati, in homine enim est propria, in prato per translationem, dum herbarum virore, et florum amoenitate vultus hilaritatem aemulatur. »

¹¹⁵³ Rosier, 1997. Irène Rosier identifie une possible source de la métaphore *prata rident* dans le commentaire de Thierry de Chartes sur la *Rhetorica ad Herennium*. Étant donné son influence, il est probablement à l'origine de la persistance de cet exemple dans la tradition rhétorique, pour illustrer la *translatio*.

de la devise les réflexions scolastiques sur l'homonymie des termes et l'analogie, en signalant, à côté de la métaphore de proportion, la présence de la métaphore d'attribution. Tesauro fusionne ainsi la définition de la métaphore en termes de transferts de genre et d'espèce que l'on trouve dans la *Poétique* aristotélicienne avec la classification des termes analogues attestée dans la logique scolastique contemporaine. Il méprise le transfert d'espèce à espèce, « métaphore de similitude » jugée peu ingénieuse, mais il conserve les transferts d'espèce à genre et de genre à espèce, ainsi que celui, nouveau, de genre à genre. Il fait correspondre ces deux modes d'échange des concepts avec les deux types d'analogies sémantiques motivées : selon l'attribution et la proportion. Tesauro réutilise d'ailleurs certains exemples aristotélico-scolastiques, comme la santé pour la métaphore d'attribution.¹¹⁵⁴ Tesauro étend la définition de cette analogie à toutes les relations à une première chose unique, y compris la partie pour le tout, l'instrument pour celui qui l'utilise, l'attribut pour la personne, la matière pour la chose, c'est-à-dire à ce que l'on appelle désormais *métonymie*. Tesauro établit ainsi un parallèle entre la hiérarchie des espèces et des genres, et la relation sémantique entre deux objets partageant le même nom en raison d'une relation d'effet, de cause ou de signe entre eux.

Deux métaphores du *Cannocchiale*, en tant que produits d'une certaine analogie, héritent ainsi de leur nom par un processus métonymique. Ces deux métaphores de proportion et d'attribution sont les métaphores principales que l'on retrouve dans les devises, dont l'art consiste essentiellement à trouver un terme – équivoque, analogue d'attribution, analogue de proportion – commun à deux êtres, et explicité par le *motto*. La devise est donc bel et bien un syllogisme poétique, ainsi qu'un signe ressemblant et volontaire qui témoigne d'une subjectivité à l'œuvre, l'intellect se mouvant librement dans l'ordre du langage. Le syllogisme poétique permet de dépasser le principe des lieux communs rhétoriques en se fondant non plus sur des prémisses connues ou sur un savoir partagé qui existeraient antérieurement au travail du poète, mais en créant des prémisses inédites par l'établissement de correspondances qui n'avaient pas encore été mises en lumière auparavant. En soutenant Tesauro dans sa (re)structuration de l'exposé poétique de la métaphore à l'aide des dix catégories, des

¹¹⁵⁴ Voir Tesauro, 1670a, p. 284. La métaphore d'attribution relevant du second type d'analogie des dialecticiens, Tesauro leur emprunte également son exemple. La santé [*sanum*] signifie principalement la bonne température du corps humain, ce qui est la raison pour laquelle *sain* peut également être dit d'autres choses ; comme la nourriture, qui est appelée *saine* en tant que cause de la santé du corps ; la couleur de la peau, qui est appelée *saine* en tant qu'effet de la santé du corps, ou le pouls, comme signe de santé.

opérations de l'intellect et de la référence des termes, la logique vient mettre en évidence la proximité de la création des métaphores avec la méthode des philosophes. Elle confirme la supériorité intellectuelle que demande la création et le déchiffrement de l'*impresa*.

3.6. La devise au XVII^e siècle en France. De la *ratio* à l'*oratio*

3.6.1. Une relecture française du *Cannocchiale aristotelico*

Le *Cannocchiale aristotelico* a marqué de son influence les traités français ultérieurs, qu'ils en acceptent les thèses ou au contraire les rejettent. Pour comprendre les déplacements que subit la théorie italienne en France, il est encore une fois nécessaire de replacer les traités dans le contexte qui est le leur. La logique scolastique, qui avait soutenu l'invention des métaphores ingénieuses de Tesauro, voit ses prétentions à construire le savoir remises en cause par les nouveaux philosophes. C'est ce que montre un exemple de réception française du *Cannocchiale aristotelico*. Bien qu'une partie du traité de Tesauro reçoive à première vue l'honneur d'être rééditée au sein d'un ouvrage philosophique, cette fragmentation du traité et sa délocalisation témoigne en fait d'une stérilisation de l'approche logique de la métaphore qu'avait proposée l'ex-jésuite italien.

C'est un imprimeur marseillais, Claude Garcin, qui a jugé utile de republier en 1675 les célèbres *Tables* du philosophe Louis de Lesclache (c. 1600-1671) accompagnées de trois discours écrits par un certain Denis Eugène de Linville, qui fut conseiller clerc au parlement de Pau.¹¹⁵⁵ On trouve ainsi dans cet ouvrage, outre les principes de la logique, de la métaphysique, de la physique, de la morale et de la théologie naturelle écrits par Lesclache, un *Discours préliminaire*, un *Traité de l'usage et de l'utilité des principes de la science générale*, et surtout un *Traité de la conduite du jugement*, qui se distingue par sa portée rhétorique. Les *Tables* sont le résultat de la pratique didactique de Lesclache, qui a enseigné pendant plus de trente ans la philosophie aux femmes et aux gens du monde à Paris.¹¹⁵⁶ Dans son ambition d'offrir un apprentissage aisé de la scolastique, il a publié des schémas arborescents résumant en français les principes des disciplines traditionnellement enseignées dans les institutions de l'enseignement supérieur. Ces tables ont connu un grand succès de son vivant.¹¹⁵⁷

Les additions qui accompagnent sa réédition marseillaise posthume sont intéressantes à plus d'un titre. Elles permettent de saisir certains déplacements que connaît la logique dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, en particulier après la parution de la célèbre *Logique* de Port-Royal (1662). Parce qu'elles contiennent également des extraits du *Cannocchiale*, elles

¹¹⁵⁵ Mis à part ces informations fournies par l'imprimeur, je ne suis pas parvenue à trouver davantage de données biographiques à son sujet.

¹¹⁵⁶ Urbain, 1894, p. 353 ; Le Guern, 2012, p. 11.

¹¹⁵⁷ Voir à ce sujet Ribard, 2007, p. 409, n. 41.

éclaircissent en outre la réception du traité italien à la lumière de cette nouvelle approche de la logique. Alors que Tesauro avait élevé la métaphore en mettant en évidence son emploi ingénieux des outils logiques, notamment les catégories, celles-ci voient leur application progressivement limitée à la seule invention rhétorique. Le contraste entre les *Tables* de Lesclache et les discours de Linville qui les accompagnent est à ce titre éclairant.

Lesclache proposait une définition de la logique conforme à celle des auteurs de manuels scolastiques contemporains¹¹⁵⁸ : « puisque la fin de la Logique est de régler les actions de nostre esprit, elle doit nous apprendre par quels degrez il arrive à une parfaite connoissance de quelque chose, de quelle façon il s’y trompe et quels sont les remedes qu’il doit mettre en usage pour éviter l’erreur ». ¹¹⁵⁹ Mais il introduisait également une approche instrumentale qui n’est pas sans rappeler celle des logiques vernaculaires italiennes étudiées au chapitre précédent : la logique « nous découvre encore la méthode que nous devons suivre dans toutes les sciences et dans toute sorte de discours ». ¹¹⁶⁰

Sans surprise, c’est avec la rhétorique que la logique de Lesclache entretient des rapports particulièrement étroits. Dans la *Première partie de la philosophie, ou La logique, divisée en quatre parties* (1666), Lesclache justifiait la présence d’une quatrième partie couvrant la méthode à suivre « dans toutes les sciences et dans tous les discours » ¹¹⁶¹ par le fait que « [la logique] nous donne encore des preceptes pour *inventer* et pour bien *disposer* plusieurs connoissances ». ¹¹⁶² Cette allusion aux deux premières parties de la rhétorique, l’invention et la disposition, témoigne de l’extension de la portée de la logique. Cette application vaste est encore confirmée dans d’autres ouvrages du philosophe. Dans *L’ordre des principales choses dont il est parlé dans la philosophie* (1666), Lesclache écrit, en rendant compte de sa *Logique* :

Enfin après avoir donné en général le moyen de discourir des choses que nous devons examiner, nous finirons la quatrième partie de la Logique par

¹¹⁵⁸ Conformément à l’approche tripartite dominante de la logique selon les opérations de l’esprit, qui s’est imposée après la *Summa philosophiae quadripartita* d’Eustache de Saint-Paul, publiée en 1609. Voir Ariew, 2015, p. 41-43.

¹¹⁵⁹ Lesclache, 1675, p. 3.

¹¹⁶⁰ Lesclache, 1675, p. 3.

¹¹⁶¹ Lesclache, 1666a, p. 6.

¹¹⁶² Lesclache, 1666a, p. 5.

l'explication des trois façons de discourir, qui sont le genre démonstratif, le judiciaire et le délibératif.¹¹⁶³

Dans ce passage, la teneur rhétorique de la quatrième partie de la logique est tout à fait explicite. Enfin, Lesclache est également l'auteur d'une *Rhétorique*, dont le manuscrit a été redécouvert et édité en 2012 par Michel Le Guern. Un bel exemple de l'utilité de la logique pour l'art oratoire est probablement le traitement des figures du syllogisme qu'il donne dans le chapitre 11 de la seconde partie.¹¹⁶⁴

Selon Lesclache, la logique sert donc de soutien à la rhétorique. Ce soutien ne menace jamais la pertinence de l'enseignement philosophique de la logique elle-même. Les textes de Denis Eugène de Linville qui accompagnent la réédition des *Tables* tendent en revanche à invalider, dans la quête de la vérité, tout un pan du savoir scolastique, en le rhétorisant. Ces discours frappent par leur caractère cartésien. Tesauro intervient dans ce cadre comme un exemple d'application de la logique scolastique. Il apparaît dans le *Traité de la conduite du jugement*, sous-titré *Pratique des preceptes de la logique pour toutes les sciences, et particulièrement pour la rhétorique*. Comme la *Logique* de Lesclaches, ce traité est divisé en quatre parties, qui couvrent les trois opérations de l'intellect (conformément à l'approche dominante dans les logiques contemporaines¹¹⁶⁵) et la méthode. Alors que la division quadripartite proposée par Lesclache s'inscrit dans les discussions scolastiques sur le fait que la méthode ou l'ordre doive faire l'objet d'une discussion dans une quatrième partie de la logique¹¹⁶⁶, Linville revendique pour sa part l'héritage de la *Logique* de Port-Royal.¹¹⁶⁷ L'*Art de penser* est cité comme une référence, dès la préface de l'imprimeur et dans le *Traité* lui-même.¹¹⁶⁸ La *Logique* de Port-Royal comprend en effet quatre parties : la première traite des idées, la seconde du jugement, la troisième du raisonnement, la quatrième de la méthode. L'imprimeur s'est servi de cette ressemblance de structure pour proposer une relecture des *Tables* à la lumière de la logique cartésienne.

¹¹⁶³ Lesclache, 1666b, p. 10-11. Cité par Le Guern dans son édition, 2012, « Introduction », p. 28.

¹¹⁶⁴ Lesclache, 2012, p. 165-169.

¹¹⁶⁵ Ariew, 2015, p. 41-43.

¹¹⁶⁶ Ariew, 2015, p. 47.

¹¹⁶⁷ Celle-ci est parue dix ans après *La Philosophie, ou la Science générale divisée en quatre parties* (1651) de Lesclache.

¹¹⁶⁸ Voir Lesclache, 1675, « Avis sur ce qui s'est ajoûté a la premiere edition dans cette derniere. L'imprimeur au lecteur », p. v et de Linville, 1675, p. 22.

Le *Cannocchiale* est mentionné dans la première partie du traité de Linville, qui porte sur la première opération de l'esprit. Tesauro est évoqué après une première entreprise de clarification des mots. Les principales erreurs des philosophes viennent en effet, selon l'auteur, de la confusion non seulement des choses, mais aussi des mots :

La plupart des obscuritez et des controverses qui se trouvent dans les sciences viennent de l'ignorance des termes ou de leur ambiguïté : ce qui fait que le plus souvent ceux qui disputent ensemble sont d'accord et ne s'entendent pas ; et toute la dispute se réduit aux mots plutôt qu'aux choses, quand les parties adverses se sont expliquées.¹¹⁶⁹

Cette partie préliminaire vise donc à mettre en garde les philosophes contre les équivoques, les termes ambigus et les mots pris en un sens impropre, moteurs de dissensions stériles. Tous ces termes imprécis ne doivent cependant pas être confondus avec les « conceptions brillantes »¹¹⁷⁰ qui servent à l'amplification rhétorique. Celle-ci est utile au philosophe, car elle peut servir une « méthode d'enseigner » qui plaise à son public :

tout ce qui apporte quelque nouvelle lumière à l'entendement, comme la métaphore et la similitude, tout ce qui renouvelle dans l'imagination et dans la mémoire quelque idée agréable, comme les descriptions vives, et tout ce qui excite quelque douce affection dans la volonté, comme les figures affectives du discours, a toujours droit de plaire.¹¹⁷¹

L'auteur donne deux méthodes pour trouver les « sources inépuisables de belles et solides pensées dans les matières les plus stériles ». La première méthode exposée par Linville consiste à étudier un terme sous tous ses aspects, sur la base de l'index catégorique de Tesauro. La seconde méthode pour trouver des métaphores consiste à identifier le genre d'un objet choisi,

¹¹⁶⁹ De Linville, 1675, p. 31. Les auteurs de *La logique ou l'art de penser* expriment que l'un des abus de la « philosophie commune » (c'est-à-dire la philosophie de l'École) est « que ne se servant presque jamais de définitions de noms, pour en ôter l'obscurité et les fixer à de certaines idées désignées clairement, ils les laissent dans leur confusion ; d'où il arrive que la plupart de leurs disputes ne sont que des disputes de mots [...] » (1970, chap. XII, p. 123). Arnauld et Nicole mettent également en garde contre les termes équivoques dans les définitions.

¹¹⁷⁰ De Linville, 1675, p. 2.

¹¹⁷¹ De Linville, 1675, p. 35.

puis d'en identifier les espèces qui serviront de mots pour l'exprimer, suivant l'un des types de métaphore enseigné par Aristote (voir point 3.5.3.3).¹¹⁷²

Il est intéressant de remarquer que, dans le *Traité* de Linville, les catégories aristotéliennes n'apparaissent qu'au sein de cette première méthode de l'invention rhétorique. Elles servent de charpente à une « table catégorique » qui décortique de manière visuelle les propriétés de l'abeille, de l'ambre et de la mort, en formant des métaphores (fig. 32). Ce traitement isolé de l'index catégorique a des implications tout à fait opposées à celles prévues par Tesauro. Tesauro avait explicité la dimension ingénieuse et intellectuelle de la métaphore, son jeu à partir des outils d'investigation du réel.¹¹⁷³ À l'inverse, le caractère instrumental de la logique scolastique qu'avait posé Lesclache a été relu dans le sens d'une rhétorisation de la logique – au sens où des pans entiers de ce savoir ne servent *plus qu'à* l'invention oratoire.

Linville est très probablement l'héritier de la critique des catégories d'Aristote que l'on trouve au troisième chapitre de la *Logique* de Port-Royal. Inaptes à former le jugement, les catégories ne sont selon Arnauld et Nicole que des noms arbitraires, et non des choses. Les catégories ne forment dans l'esprit aucune idée claire et distincte. Pour Linville, les catégories ne servent plus qu'à former des métaphores, tandis qu'il refuse aux figures du discours, réduites à un statut ornemental, toute portée heuristique. Au nom d'un principe de clarté, les métaphores et autres équivoques sont rejetés hors du domaine de la philosophie : elles ne font qu'en assurer un enseignement agréable. La logique mondaine tend ici à se replier sur une rhétorique mondaine. Le but n'est pas (ou plus) de briller en philosophe, et certainement pas en philosophe scolastique, mais de s'exprimer en honnête homme ou en honnête femme.

¹¹⁷² L'auteur donne l'exemple du péché. Son genre est la privation. Les espèces de la privation sont la privation de lumière, de vie, de grâce, de mouvement, etc. On pourra dès lors parler du péché comme d'un *aveuglement*, d'une *mort*,... Voir de Linville, 1675, p. 12.

¹¹⁷³ Selon Lesclache (1675, p. 6), par exemple, les catégories permettent de connaître clairement toutes choses.

Modelle ébauché de la Table ou Indice Cathégorique.

Abeille.	Substance.	Ambre.
Animal, beste, infecte, oiseau, petit corps vif.	Gomme inanimée. Larme, pierre, sueur des arbres, glu, glace.	
	Quantité & Figure.	
Petite, courte, legere, monstrueuse.	Goutte, pendant d'oreille, rare, informe, qui prend toute sorte de formes.	
	Qualité.	
Jaune dorée, ingenieuse, Prudente, industrieuse, diligente, chatte, vile, guerriere, à craindre, menaçante, fait bruit.	Jaune, couleur de miel, illustre, diaphane, clair, précieux, noble, de fluide devenu solide & sec, petrifié, gluant, gelé, fragile, sterile.	
	Relation.	
Engendrée de la boüe, mere la plus noble des insectes, nourrice de Jupiter, beste lauvage, sociale, amatrice de Republique, ennemie des guêpes & des bourdons, fidelle à son Roy, chere aux Laboureurs, semblable à une Harpie, Amazone aislée, semblable à Pegase, invention d'Ariftée.	Engendré du peuplier, cher aux Dames, semblable au miroir, à l'or, au verre.	
	Action & passion.	
Peuple les jardins, succe le doux suc des fleurs, fait la guerre aux bourdons, hait les mauvaises odeurs, ayme les bonnes, darde son éguillon, envenime, fait le nectar, donne la cire aux flambeaux, fait le miel pour les autres & pour soy-même, bastit sa maison & la boutique, gouverne une Republique, obeit aux loix, combat pour son Roy, est tué par la fumée, fait la sentinelle.	Tire la paille par vertu magnetique, gluë les petits animaux, s'attache aux levres comme pour les mordre, attire les yeux, pleure la mort de Phaëton, se polit au tour, prend diverses figures.	
	Lieu & situation.	
Née parmi les fleurs, habite dans les jardins, fait son nid dans sa maison.	Aux rives d'Eridan coule du sepulchre de Phaëton, loge sur les bras & aux oreilles des Dames, & dans les cabinets.	
	Mouvement.	
Vole sur les fleurs, vagabonde, à la promenade, toujours fuit, comme cheval aislé, & cavalier, combat en volant.	Quoy qu'attaché à un tronc, coule & marche lent, paresseux, de là vient le Proverbe : <i>Il est plus paresseux que la Gomme.</i>	
	Quand.	
Dure peu, fait son quartier d'Hyver dans sa forteresse, sort au Printemps, sort à l'aube du jour pour cueillir la manne.	Eternel, immortel, incorruptible, coule au printemps, se condense à la brouée.	
	Avoir.	
Porte plume aislé, casque, armes, trompette & javelot, elle est elle-même fleche & carcois.	Pendant d'oreilles, Tresor des Vierges, ornement des bras & du luxe, richesse.	
Indice Cathégorique de la Mort.		
Nota. Les Accidens, les Privations, telles qu'est la Mort, se peuvent considerer dans la Cathégorie de Substance : ou Proprement, c'est à dire dans les Substances qui leur servent de Sujet, ou qui en reçoivent quelque Alteration, ou Denomination : ou Improprement ; c'est à dire par Metaphore, soit réelle, soit fabuleuse ou imaginaire.		
Mort considerée dans la		
Substance. Proprement, ou Physiquement. Cadavre, corps mort, cendre, ombre, vers.	Metaphoriquement. Tyran de la vie. Sœur du sommeil.	
	Fabuleusement. Destin, Parque.	
	Qualité. Cruelle, envieuse, infidèle, froide, pâle, triste, implacable, honteuse, honnorable.	
	Quantité. Grande, estendue à tout le Genre humain.	
	Relation. Fille du peché, ennemie des vivans, ministre de Dieu.	
	Action, & Passion. Tuer, faucher, expirer, trahir, rendre l'ame.	
	Actions ceremoniales. Funerailles, obseques, pleurs, porter le deuil.	
	Lieu, & Situation. Tombeau, fosse, brancart,	

Figure 32. Denis Eugène de Linville, « Modelle ébauché de la table ou indice cathégorique », Traité second, de la conduite du jugement ou pratique des preceptes de la logique pour toutes les sciences et particulièrement pour la rhétorique, Marseille, Claude Garcin, 1675, p. 8 (Bibliothèque municipale de Lyon).

Outre ses considérations sur les catégories et les figures du discours, Linville introduit plusieurs autres éléments intéressants pour l'étude de la réception de la théorie italienne de l'*impresa*. Dans la troisième partie de son traité, les figures du syllogisme ne reçoivent qu'une attention limitée. Elles sont rapidement remplacées par une « règle générale et unique pour bien faire toute sorte d'arguments, et par conséquent pour reconnoître s'ils sont en forme, sans reduction aux figures et aux modes de l'eschole ».¹¹⁷⁴ L'attention de Linville se concentre plutôt sur la déconstruction des « fallaces », c'est-à-dire les objections mal fondées. Encore une fois, son ambition apparaît plus rhétorique que philosophique : il s'agit moins de construire activement la science que de se défendre contre les attaques des sophistes. La philosophie n'est proprement traitée que dans la quatrième partie, destinée à « faire grand progresz dans les sciences ».¹¹⁷⁵ Il s'agit d'une méthode dont les « règles générales » sont directement inspirées des *Regulae* de Descartes.

Ces quelques remarques reflètent certaines difficultés auxquelles est confrontée alors la réception de la théorie italienne de l'*impresa*. Devise baroque et scolastique sont soumises à un processus critique analogue. Outre les déplacements dans la considération de l'utilité philosophique des catégories, on observe un rejet, dans le discours philosophique et mondain, de ce que l'on considère comme ostensiblement obscur, ainsi que la remise en cause de la possibilité de découvrir de nouvelles vérités grâce au syllogisme. Sans vouloir refaire ici l'histoire de la critique de l'École au XVII^e siècle en France¹¹⁷⁶, on citera maintenant quelques textes représentatifs des reproches adressés à l'enseignement scolastique qui ont pu toucher, par ricochet, la définition de la métaphore de la devise telle qu'elle avait été construite par les Italiens et surtout Tesauro. Comme l'exprime Jean Rousset, « positivisme poétique »¹¹⁷⁷ et positivisme scientifique se répondent alors. Après avoir relevé quelques exemples parlants chez Descartes, Thomas Hobbes, Antoine Furetière et Francis Bacon, on cherchera à montrer comment ce nouvel horizon culturel impose sa marque sur les traités des P. Le Moyne, Bouhours et Ménéstrier.

¹¹⁷⁴ Cette règle est qu'« un argument ne doit avoir ni plus ni moins que trois termes différents en signification, dont le troisième, à sçavoir le moyen, convienne du moins à l'un des deux autres » (Linville, 1675, p. 24).

¹¹⁷⁵ Linville, 1675, p. 30.

¹¹⁷⁶ Voir entre autres Menn, 2003 ; Rossi, 2004 ; Manzini, 2011 ; Ribard, 2014.

¹¹⁷⁷ Rousset, 1968, p. 61.

3.6.2. La critique de l'obscurité

3.6.2.1. *Entre métaphore et syllogisme*

La suspicion envers la métaphore poétique redouble, en cette deuxième moitié de XVII^e siècle, la critique de l'obscurité opérée par les nouveaux philosophes. Jean Rousset a bien documenté les difficultés rencontrées dans le premier tiers du XVII^e siècle par la métaphore, frappée du soupçon après Malherbe. Si elle est admise, c'est à condition de ne pas se faire remarquer, de « passer vite », de ne pas se développer. Dans le poème, elle doit demeurer subordonnée et subalterne. Un rien peut la corrompre : si elle se montre trop concrète, elle sera « sale », si elle déconcerte, on l'accusera d'être obscure.¹¹⁷⁸ Malgré ces dangers du trope, les théoriciens français continuent, à la suite des Italiens, de définir la devise comme une métaphore (voir point 2.6.).¹¹⁷⁹

Le discours dénonçant l'inintelligibilité de la métaphore fait écho à la critique des procédés scolastiques. Comme l'exprime Descartes dans la neuvième de ses *Regulae*, rédigées vers 1628¹¹⁸⁰ :

C'est un défaut commun aux mortels que de regarder les choses difficiles comme les plus belles ; et la plupart des hommes croient ne rien savoir quand ils trouvent à quelque chose une cause tout à fait claire et simple, tandis qu'ils admirent les théories sublimes et profondes des philosophes, quoique le plus souvent elles reposent sur des fondements que personne n'a jamais suffisamment examinés : quels insensés, en vérité, de préférer les ténèbres à la lumière !¹¹⁸¹

Cet inexplicable goût des hommes pour les énigmes et les explications obscures se voit également condamné par Thomas Hobbes (1588-1679). Ce dernier liera, de manière explicite, les dangers des modes d'explication scolastiques avec ceux des métaphores. Le philosophe anglais était arrivé en France à la fin des années 1640, en raison de la menace croissante d'une guerre civile dans son pays d'origine. Son exil de onze ans fut fructueux : il rencontre à Paris les membres du cercle de Marin Mersenne, débat avec

¹¹⁷⁸ Rousset, 1968, p. 60.

¹¹⁷⁹ François Boissière fait exception. À côté des définitions de Le Moyne et de Bouhours citées plus haut, mentionnons également celle d'Henri IV Estienne (1645, p. 126) : la devise est une « espece de métaphore » où l'on peut voir « un sujet changé en un autre ».

¹¹⁸⁰ Cette œuvre n'a pas été publiée du vivant de l'auteur. Une traduction néerlandaise est parue en 1684, et la première édition latine en 1701.

¹¹⁸¹ Descartes, *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité*, IX, 401, 11-18. Trad. Marion, 1977, p. 32-33.

Descartes, complète son *De cive* et achève son ouvrage majeur, le *Leviathan* (1651).¹¹⁸² Dans ce dernier livre, il se montre à son tour un ardent défenseur de la cause du style simple. Dans l'optique de construire une théorie scientifique des lois morales et de l'organisation politique, il promeut la précision des termes et la rigueur du raisonnement.

Son attachement à la clarté l'amène à déplorer l'usage de mots qui ont des référents vagues. Au troisième chapitre, il remarque que la sixième cause de l'absurdité est « l'emploi de métaphores, tropes et autres figures de rhétorique, au lieu des mots propres ».¹¹⁸³ Vient ensuite directement la septième cause, à savoir l'usage de « noms qui ne signifient rien, mais qui sont reçus de l'École et appris machinalement, comme *hypostatique*, *transsubstantié*, *consubstantié*, *présent-éternel* et tout le charabia scolastique ».¹¹⁸⁴ Il cite en exemple le titre d'un chapitre de Suárez, *La cause première n'entre pas nécessairement dans la seconde, par l'essentielle subordination des causes secondes, qui en peut aider l'opération*. Hobbes s'interroge : « Quand quelqu'un écrit des volumes entiers de ce fatras, est-ce qu'il est fou ou essaie-t-il de rendre les autres fous ? ».¹¹⁸⁵ Ces mots obscurs et ambigus, qu'il associe explicitement aux métaphores, sont comme des *ignes fatui* à partir desquels on ne raisonne qu'en se perdant au milieu d'innombrables absurdités dont l'issue est le conflit, la rupture ou le mépris.¹¹⁸⁶ Cette charge contre le vocabulaire scolastique inutilement complexe et obscur fait donc écho à celle qui frappe la métaphore dans le champ poétique. Seul ce qui est clair peut proprement faire raisonner.

L'articulation d'une critique d'un vocabulaire obscur chez les philosophes et chez les écrivains se retrouve également parmi les hommes de lettres. Dans la *Nouvelle allégorique* (Paris, 1658), la plume satirique du jeune Antoine Furetière oppose au style « galant » de la cour, de l'Académie et des salons les dérives pédantes de l'université, du barreau et des orateurs jésuites.¹¹⁸⁷ Furetière rassemble sous un même chef d'accusation la métaphore et le syllogisme. Il unit en effet sous l'étendard du général Galimatias, ennemi de la princesse Rhétorique, à la fois les tropes du discours, devenues pour l'occasion des *troupes*, et les corps de bataille d'« Analytiques prieures » et d'« Analytiques postérieures » du général Aristote. La principale force de ces derniers était les syllogismes. Furetière les décrit en ces termes :

¹¹⁸² Skinner, 1966, p. 153-154.

¹¹⁸³ Hobbes, 2000, p. 117.

¹¹⁸⁴ Hobbes, 2000, p. 117.

¹¹⁸⁵ Hobbes, 2000, p. 165.

¹¹⁸⁶ Hobbes, 2000, p. 120.

¹¹⁸⁷ Voir l'analyse d'Hersant, 2001, p. 133.

de puissants et dangereux colosses, horribles et hideux à voir, qui combattaient tout nus comme les barbares. Aussi leur lieutenant-colonel s'appelait-il Barbara, et menait-il dix-neuf compagnies dont les capitaines avaient des noms aussi étranges que des Margajats ; car ils s'appelaient Fapesmo, Félapton, Disamis, Baralipton, Frisésomorum, et autres semblables, qui faisaient peur au simple peuple.¹¹⁸⁸

Ces terribles combattants ne se sont cependant pas rangés sous les ordres du Galimatias de leur plein gré. C'est sous la contrainte qu'Aristote, qui avait été le premier ministre de Philosophie, quitta l'autorité de la reine. Celle-ci ayant été renversée de son trône, devenue maigre, mal vêtue, déchuée et exilée, Aristote se vit à son tour ôter tout ce qu'il avait de beau et de poli, fut déguisé sous de méchants habits, tourmenté au point de perdre le sens, confessa avoir dit et pensé des choses dont il était innocent, avant d'être enfermé dans une prison obscure creusée sous une terrasse de commentaires. C'est dans cet état bien éloigné de sa splendeur passée qu'il se mit au service du pays de Pédanterie.

La *Nouvelle allégorique* se termine sur les termes de la résolution du conflit. Les « terres de Gymnasie » demeurent indépendantes de l'influence de la Rhétorique, et Galimatias conserve sa liberté, bien qu'il lui soit désormais défendu d'« entrer dans la province de la cour et des alcoves, comme aussi dans la ville d'Académie ».¹¹⁸⁹ Si Aristote se réconcilie avec Rhétorique, les syllogismes ne pourront la servir qu'après avoir été mutilés et appelés *enthymèmes*. Le récit de Furetière met en évidence la rupture entre la politesse de la cour et des cercles mondains et le jargon des pédants. Sous cette dernière étiquette, Furetière rassemble les philosophes scolastiques et les orateurs amateurs d'une éloquence brillante pleine d'artifices rhétoriques. Métaphore et syllogisme se voient associés sous l'étendard du discours inutilement alambiqué, ennemi de la clarté. Cette fois, ce n'est plus seulement le vocabulaire, mais bien la méthode des scolastiques qui se voit explicitement critiquée pour sa difficulté d'usage et son apparence rustre. Le syllogisme apparaît comme un embarras à l'apprentissage malaisé, qu'il vaut mieux remplacer par l'enthymème jugé plus élégant. Quant à la métaphore, elle paraît désormais bien menaçante.

Cette critique du syllogisme ne provient pas que des hommes de lettres. Du côté des nouveaux philosophes, c'est toute la pertinence du

¹¹⁸⁸ Furetière, 1967, p. 76. Cité par Hersant, 2001, p. 136.

¹¹⁸⁹ Furetière, 1967, p. 99-100.

syllogisme en tant qu'instrument de construction du savoir qui se voit remise en cause. Parmi les auteurs qui interrogent la pertinence du syllogisme dans l'exercice de la science, on trouve le philosophe anglais Francis Bacon (1561-1626). Sa pensée et ses œuvres, qui ont été en partie traduites en français par Jean Baudoin¹¹⁹⁰, ont été diffusées dans le cercle des libertins français et du milieu cartésien. On observe l'incidence du Lord Chancelier et sa circulation (publique et clandestine) dans la culture française, chez Gassendi (un des membres de la Tétrade), Peiresc, La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, jusqu'à Saint-Évremond, mais aussi Marin Mersenne et René Descartes.¹¹⁹¹ Bacon partage avec Descartes certains principes qui fonderont la nouvelle science. L'un d'entre eux est le rejet du syllogisme. Bacon dénonce le fait que le syllogisme n'atteint que les mots et non la nature même que l'on prétend connaître. Selon lui, priorité doit être donnée à l'induction. Bacon maintient néanmoins la pertinence du raisonnement syllogistique dans de nombreux domaines qui appartiennent, à des degrés divers, à l'art de convaincre : on abandonne « au syllogisme et aux démonstrations si fameuses et si vantées de cette espèce la juridiction sur les arts populaires et tributaires de l'opinion ».¹¹⁹² D'une façon encore plus frappante, le texte de l'*Advancement of Learning* précisait en 1605 que si l'on « ne peut, en matière de nature, déduire des propositions moyennes [à partir des principes] par syllogisme [...], cette méthode peut [...] être utilisée dans les sciences populaires, comme les discours moraux, le droit, etc., et même la théologie, car il a plu à Dieu de se mettre à la portée des plus simples ».¹¹⁹³ Le syllogisme peut donc servir à l'exercice de la philosophie morale, du droit, et de la théologie, mais est devenu inutile dans celui de la philosophie naturelle.

Descartes condamne quant à lui le syllogisme parce qu'il s'agit d'un procédé faussement démonstratif, permettant au mieux d'expliquer une vérité déjà trouvée. Le motif de ce rejet tient au fait que l'intuition subjective de la vérité est incompatible avec un savoir fondé sur la mémoire dont relèvent,

¹¹⁹⁰ Baudoin a traduit du latin au français : *Les Essays politiques et moraux de messire François Bacon* (1619) ; *La Sagesse mystérieuse des anciens, ombragée du voile des fables* (1619) ; *L'Artisan de la fortune, ensemble les Antithèses des choses, les Sophismes, et les Caractères de l'esprit* (1640) ; *Les Aphorismes du droit* (1646) ; *Histoire de la vie et de la mort* (1647) et *Histoire des Vents, où il est traité de leurs causes et leurs effets* (1649).

¹¹⁹¹ Fattori, 2014.

¹¹⁹² Trad. Malherbe et Pousseur, 1986, p. 78. Cité par Charrak, 2005, p. 472. Voir aussi Hallyn, 1999, p. 612.

¹¹⁹³ Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, II. Trad. Le Dœuff, 1991, p. 165. Cité par Charrak, 2005, p. 471.

selon lui, les procédures syllogistiques.¹¹⁹⁴ Descartes renvoie la logique au domaine de la rhétorique, puisqu'elle est plus apte à instruire et convaincre qu'à trouver une quelconque vérité :

[...] les dialecticiens ne peuvent construire selon les règles de l'art aucun syllogisme qui conclue au vrai, s'ils n'en ont d'abord la matière, c'est-à-dire, s'ils n'ont connu auparavant cette même vérité, qu'ils déduisent dans le syllogisme. D'où il paraît qu'eux-mêmes n'aperçoivent rien de nouveau par une telle forme, et qu'ainsi la Dialectique commune est absolument sans utilité pour ceux qui désirent rechercher la vérité des choses, mais peut seulement servir cependant à exposer plus aisément à d'autres des raisons déjà connues [...].¹¹⁹⁵

Dès lors la forme syllogistique, en tant qu'elle se fonde sur des principes non démontrés ou déjà connus, relève selon Descartes des lieux de la rhétorique :

Quant à ceux qui vont puiser la science dans les recueils de lieux communs, dans les index et les lexiques, ils peuvent en peu de temps remplir leur mémoire de beaucoup de choses ; mais ils n'en deviennent ni plus éclairés, ni meilleurs : au contraire même, comme il n'y a dans ces sortes d'ouvrages aucun raisonnement suivi, que tout y est décidé par l'autorité, ou prouvé par de courts syllogismes, on y apprend bientôt à s'en rapporter également à tous les auteurs, quels qu'ils soient, à ne faire entre eux aucune distinction, si ce n'est toutefois celle que peut commander l'esprit de parti ; l'on perd ainsi peu à peu l'habitude de faire usage de la raison naturelle, et on lui substitue une autre tout artificielle et sophistique.¹¹⁹⁶

Descartes recommande l'usage de la raison naturelle, par contraste avec le nécessaire appui des scolastiques sur des vérités qu'ils n'ont pas eux-mêmes construites. Le culte de la mémoire, le recours à des principes d'autorité relèvent selon Descartes des lieux communs rhétoriques, inutiles dans la quête de la vérité. Alors que Francis Bacon les maintenait en soutenant un réaménagement de la dialectique proche de La Ramée, en intégrant l'invention rhétorique au sein d'une logique aux fonctions étendues, Descartes conteste au contraire cette valorisation des topiques, en dénonçant en même temps la stérilité du syllogisme.¹¹⁹⁷ Il renvoie l'invention dans la

¹¹⁹⁴ Blanchard, 2005, p. 226. Voir aussi Hallyn, 1999, p. 613 ; Conte, 2008, p. 114 ; Roux, 2012, p. 26-29.

¹¹⁹⁵ Descartes, « Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité », X, 406, 16-24. Trad. Marion, 1977, p. 37.

¹¹⁹⁶ Descartes, « Lettre à Gisbert Voet », 1826, t. 11, p. 47.

¹¹⁹⁷ Charrak, 2005 p. 484.

rhétorique, en lui niant toute fécondité heuristique.¹¹⁹⁸ Pour les nouveaux philosophes, le syllogisme ne sert donc plus à découvrir des vérités neuves, mais plutôt à exposer clairement ce qui a été découvert par intuition, par induction ou par la méthode analytique.¹¹⁹⁹ D'instrument de construction du savoir, le syllogisme est progressivement ramené à une fonction purement explicative : il présente des conclusions mais n'en est plus l'outil de découverte.

3.6.2.2. Enseigner et plaire

Le rejet du syllogisme hors du domaine de la découverte savante, ainsi que le primat de l'expression claire, menacent les fondations italiennes de la devise. Les théoriciens français cherchent dès lors de nouvelles manières de valoriser sa nature métaphorique. L'une de ces voies suit les déplacements que subit le syllogisme lui-même : de même que la syllogistique tend à se voir repliée sur la rhétorique, en tant que mode de présentation plutôt que de construction du savoir, la devise se change elle-même en une manière de transmettre efficacement un enseignement.

Les jésuites promeuvent ainsi la devise comme l'un des moyens d'enseigner à la cour. Nous l'avons vu plus haut (voir aussi point 2.6.1.), bien avant de traiter des devises, le P. Le Moyne avait publié un *Discours de la poésie* (1641) dans lequel les bons poètes sont décrits comme « des philosophes utiles et agreables, [...] les docteurs des cours et les directeurs des cabinets ». ¹²⁰⁰ La devise participe du même idéal pédagogique que la poésie : avec brièveté et plaisir, elle amène le public délicat de la cour là où l'École ne le conduit qu'au prix de beaucoup de peine et de lassitude. ¹²⁰¹ C'est dans cette optique que le P. Le Moyne a conçu ses *Devises heroïques et morales* en 1649. La première partie est consacrée à la louange de la cour, tandis que la seconde partie est un recueil d'enseignements chrétiens moraux ; ces devises « sont des leçons abregées, et comme je l'ay ouy dire, des dogmes par extrait et une philosophie en essences ». ¹²⁰² Après avoir attiré les contemporains en faisant leur éloge, elles parlent figurativement de Jésus Christ, de la vie humaine, des affections, de la vertu, de l'amitié, de la grâce... La distinction entre devises et emblèmes sur le critère du discours particularisant ou général est ici totalement invalidée.

¹¹⁹⁸ Declercq, 1999, p. 644.

¹¹⁹⁹ Voir Charrak, 2005, p. 481.

¹²⁰⁰ Le Moyne, 1996, p. 14.

¹²⁰¹ Le Moyne, 1666, p. 61-62.

¹²⁰² Le Moyne, 1649, « L'imprimeur au lecteur », p. 4.

Il en va de même dans l'*Art de régner* (1665). Dans ce traité didactique dédié au roi, le style scolastique fait en sous-texte figure de repoussoir. Outre la *République* de Platon, les *Politiques* d'Aristote et les *Sentences* de Juste Lipse, Le Moyne emprunte à l'*Éducation du prince* de Thomas d'Aquin.¹²⁰³ S'il reconnaît la solidité et la force de ce dernier ouvrage, Le Moyne en critique cependant la forme :

[...] cette solidité est sans couleur, et cette force n'a point d'agrément. Et l'on m'avouera qu'un corps sec et décharné, quelques solides qu'en fussent les os, quelques forts qu'en fussent les nerfs, trouveroit mieux sa place dans la boutique d'un operateur que dans le cabinet d'un prince.¹²⁰⁴

C'est pour cette raison que, bien que les discours de Le Moyne soient organisés en articles à l'instar des textes philosophiques, ils sont agrémentés de devises liminaires. Ces devises tiennent des emblèmes en raison de l'épigramme qui les suit et du discours qui en explique l'enseignement de portée générale ; mais Le Moyne, probablement soucieux de ménager les susceptibilités, insiste bien, dans son épître, sur le fait que son ouvrage est aussi un portrait figuré du roi de France, et une leçon pour les autres souverains. La devise est ici conçue comme un moyen d'instruire le roi, en le louant au passage.

Les ouvrages du P. Bouhours éclairent les mêmes déplacements. Sa *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687) illustre *a posteriori* les vertus d'un enseignement aisé et agréable s'appuyant sur la rhétorique, avec laquelle la logique vient se confondre. Le jésuite prend bien garde de distinguer son ouvrage de l'*Art de penser* de Port-Royal, avec lequel son titre risquait d'être confondu. S'il n'est pas question ici de logique, c'est-à-dire de « régler les trois opérations de l'entendement selon la méthode d'Aristote, ou plutost selon les principes de Descartes », il n'est pas non plus question « de rien enseigner de l'art oratoire ». Bouhours ambitionne au contraire de rassembler les deux disciplines au sein d'une « logique sans épines, qui n'est ni sèche ni arbitraire » ou encore une « rhétorique courte et facile, qui instruit plus par les exemples que par les préceptes, et qui n'a guères d'autre règle que le bon sens vif et brillant dont il est parlé dans les

¹²⁰³ Il s'agit d'un opuscule apocryphe trouvé en 1303 à la bibliothèque du Vatican et attribué à Thomas d'Aquin.

¹²⁰⁴ Le Moyne, 1665, « Préface », n. p.

Entretiens d'Ariste et d'Eugene ». ¹²⁰⁵ Bouhours y dénonce, par la voix d'Eudoxe, le style trop subtil et boursoufflé. Il lui préfère les paroles claires et délicates, légèrement voilées pour exercer l'esprit, mais dont la vérité n'est pas tant dissimulée qu'elle en devienne obscure.

La devise participe de cette expression idéale, qui enseigne par l'exemple et ne renonce pas totalement à l'obscurité si elle demeure modérée. Même si Bouhours déclare, dans ses *Entretiens*, que « la devise est un symbole déterminé à une personne, pour exprimer quelque chose qui la touche en particulier », il ajoute aux espèces de devises héroïques, passionnées, satiriques et burlesques les devises morales, politiques et chrétiennes. Les trois dernières ont en commun « qu'elles ne sont attachées à nulle personne et qu'elles sont des instructions symboliques ; en quoi elles tiennent de l'emblème, dont le principal caractère est d'instruire ». ¹²⁰⁶

Le traité développe sur plusieurs pages les avantages d'une instruction par les devises. Alors que chaque science doit se limiter à un objet spécifique et que, depuis le premier aphorisme d'Hippocrate, devenu un lieu commun du discours pédagogique de l'honnêteté ¹²⁰⁷, il est établi qu'une vie suffit à peine pour apprendre une seule discipline par une carrière longue et difficile, la devise au contraire traite des objets de toutes les sciences et de tous les arts, ainsi que des ouvrages de tous les bons auteurs. En outre, elle demeure courte, parce qu'elle choisit « ce qu'il y a de plus rare dans la nature, de plus curieux dans les arts, de plus remarquable dans l'histoire, et de plus exquis dans les auteurs ». ¹²⁰⁸ Bouhours paraphrase Le Moyne : « c'est une science qu'on apprend avec plaisir ; au lieu d'épines, ce ne sont que fleurs : c'est moins une étude qu'un divertissement et un jeu ». Reprenant la maxime de saint Grégoire, Bouhours estime que, comme « les tableaux [sont] les livres des ignorants », les devises sont bien les livres des savants, « des savants délicats que le collège n'a point gâtés, et que le monde a polis ». ¹²⁰⁹

Pour le P. Bouhours, la devise fait donc apprendre. Cet apprentissage relève cependant moins de la vertu heuristique de la métaphore que sur sa capacité à transmettre un savoir de manière agréable :

¹²⁰⁵ Bouhours, 1687, « Avertissement », n. p.

¹²⁰⁶ Bouhours, 2003, p. 381.

¹²⁰⁷ Chatelain, 2003, p. 31.

¹²⁰⁸ Bouhours, 2003, p. 474.

¹²⁰⁹ Bouhours, 2003, p. 475 pour cette citation et les précédentes.

comme l'esprit humain désire naturellement de savoir beaucoup sans qu'il lui en coûte beaucoup de peine, il prend plaisir à apprendre plusieurs choses à la fois ; et c'est le plaisir que donne la métaphore, en représentant toujours deux choses ensemble.¹²¹⁰

Il n'est plus question désormais d'admirer de nouvelles correspondances ingénieuses entre les choses, comme le voulait Tesauro, mais de simplement montrer une chose à l'aide d'une autre, en donnant ainsi du plaisir. Ce plaisir ne vient pas de l'apprentissage en tant que tel d'une chose nouvelle, mais de la facilité avec laquelle le lecteur-spectateur est capable de passer d'une chose à une autre.

Ce déplacement se voit confirmé par la critique que Jean Barbier d'Aucour adresse à l'art des devises. Nous avons étudié plus haut certains griefs qu'il adresse à l'ouvrage du P. Bouhours : le janséniste posait comme irréconciliables le critère de la clarté métaphorique et l'obscurité des thèses scolastiques qui fondaient certaines des devises du jésuite (voir point 2.7.2.2.). Ses remontrances ne s'arrêtent pas là, et portent également sur la capacité de la devise à enseigner. Selon lui, la métaphore n'apprend rien de neuf : « la devise n'étant qu'une métaphore qui représente une chose par une autre, elle n'apprend que ce qu'on sait déjà, de même qu'un portrait ne fait connaître que la personne qui est déjà connue ». ¹²¹¹ Les Italiens, ainsi d'Henri IV Estienne, avaient précisément posé la supériorité de la devise sur le portrait, parce qu'elle rend visible l'âme humaine mieux que ne le font les traits du visage. Barbier d'Aucour invalide ce principe sur le critère de la nécessité d'une connaissance préalable que l'on reproche également au syllogisme. La devise n'est plus désormais que la redondance figurée d'un savoir déjà acquis.

C'est la pertinence même de toute la symbolique qui se voit ici remise en cause au travers d'une définition de la métaphore qui a tout de celle, jésuite, du signe instrumental. Celui-ci, on l'a vu, repose sur le critère d'une connaissance antérieure : le signe ne fait venir à l'esprit autre chose que parce que sa cause ou sa signification est déjà connue. La sémiotique des jésuites résonne avec la critique de leurs usages symboliques et philosophiques, leur définition du signe coïncidant désormais avec celle qu'attribuent les cartésiens au syllogisme. La métaphore, qu'elle soit linguistique ou visuelle, n'apprend rien, elle ne fait que signifier une chose déjà apprise.

¹²¹⁰ Bouhours, 2003, p. 417.

¹²¹¹ Barbier d'Aucour, 1672, p. 198.

La devise vient donc absorber les prérogatives de l’emblème à la faveur de l’éducation du roi, prince exemplaire, mais aussi en raison de sa fonction didactique, favorisée par sa concentration lumineuse plus à même de séduire et d’instruire un public délicat. Cette nouvelle vocation de la devise va de pair avec une exigence accrue de vérité. Nous avons vu, au point 2.6., les critiques qui avaient pu toucher les devises fondées sur des images jugées « fausses ». Cette vérité concerne ici non seulement ce que représente l’image, mais aussi ce qu’en dit le *motto*. Les auteurs empruntent dès lors aux exigences qui concernent les prémisses du syllogisme démonstratif, en vue de soutenir une approche de la devise plus soucieuse du vrai.

3.6.2.3. *La vérité des prémisses*

Alors que le syllogisme ne soutenait pas, chez les Italiens, la formulation de règles quant à la formation des devises, les Français lui donnent en revanche une portée prescriptive. On observe le passage d’une observation simplement formelle (la parfaite devise contient virtuellement deux prémisses ou trois termes donnant lieu à une conclusion) à une exigence matérielle de vérité. Tandis que les Italiens s’appuyaient sur la définition générale du syllogisme donnée dans les *Premiers analytiques*, les Français la complètent à l’aide de la définition du syllogisme démonstratif données dans les *Seconds analytiques*. Ce glissement vise non pas à poursuivre la découverte de nouvelles vérités grâce à la devise, mais cherche plutôt à insister sur la nécessité de s’appuyer sur des prémisses vraies pour faire comprendre autre chose.

Comme l’a noté Roger Ariew¹²¹² dans son étude des manuels scolastiques français, ceux-ci opèrent ordinairement une transition de la notion de syllogisme à celle de démonstration. Ils passent de ce qui est discuté dans les *Premiers analytiques* à ce qui est discuté dans les *Seconds analytiques*. Comme l’exprime Théophraste Bouju, lorsqu’il n’est considéré que « selon son formel », le syllogisme est « parfait et accompli, pourvu qu’il soit fait selon le mode et la figure, desquelles sa forme consiste ». Ainsi, on pourra dire du syllogisme « qu’il est bon de forme, sans avoir esgard à la vérité ny à la fausseté de ses propositions, ny de sa conclusion ». Lorsque l’on passe à l’étude du syllogisme « selon son matériel », c’est-à-dire en tant que démonstration, il n’est plus suffisant de considérer la pure « nécessité de conséquence de la conclusion », à savoir, la « nécessité du conséquent ». Il

¹²¹² Ariew, 2015, p. 46-47.

faut aussi prendre en compte les conditions matérielles (vérité ou fausseté, nécessité ou contingence) de la conclusion et des prémisses. Le syllogisme démonstratif est défini par Bouju comme « celui qui deduit sa conclusion des propositions vraies, premières, ou immédiates, nécessaires, premièrement et plus connues que la conclusion et causes de la connaissance d'icelle ». ¹²¹³

De même, les théoriciens français de la devise passent d'une considération formelle à une approche matérielle de la démonstration que l'*impresa* met en œuvre. Sous le patronage d'Horace, le syllogisme permet de soutenir une poétique stricte du vraisemblable. La valorisation positive des opérations de l'intellect par Tesauro se change chez les Français en critique de l'imagination. Le P. Moyne exclut « les figures phantastiques, qui n'ont point de patrons en la nature, point d'exemples en l'art imitateur de la nature ; qui ne sont que les productions bizarres d'une imagination dereglée, pareilles à cette capricieuse peinture d'Horace, où l'on voit une teste d'homme sur une encolure (*sic*) de cheval ». ¹²¹⁴ Tesauro excluait de telles images en raison de leur caractère souvent figé, impropre à mettre en lumière les similitudes entre les êtres, et dénotant une pauvreté d'esprit. ¹²¹⁵ Le Moyne évoque quant à lui des raisons logiques témoignant d'une préoccupation croissante pour le vrai : si la devise ne peut pas être fondée sur une image inventée de toute pièce, c'est parce qu'elle est construite sur la forme du syllogisme, dont la première proposition ne peut pas être fausse. En effet,

il ne se fait point de devise bien reguliere que sur la forme du syllogisme, quoy qu'elle y soit envelopée et couverte de figures bien differentes de celles qu'Aristote luy a faites : et dans les devises fondées sur ces similitudes chimeriques, la premiere proposition ne manque jamais de porter à faux [...]. ¹²¹⁶

En jouant sur la polysémie du terme *figure*, Le Moyne renvoie l'image-métaphore de la devise au fonctionnement des grands types de syllogismes distingués par la scolastique selon la fonction jouée par le moyen terme dans

¹²¹³ Bouju, 1614, t. 1, « Logique », lib. 3, chap. 1, p. 76 pour toutes les citations. Cité par Ariew, 2015, p. 46-47.

¹²¹⁴ Le Moyne, 1666, p. 86-87.

¹²¹⁵ Tesauro, 1670a, p. 642-643.

¹²¹⁶ Le Moyne, 1666, p. 97.

les deux prémisses (sujet ou prédicat).¹²¹⁷ Mais il double cette allusion formelle d'une attention pour la vérité ou la fausseté des « propositions ».

Les exemples qu'il donne à la fin de son traité montrent une forme imprésististique devenue très figée, suivant la logique prédicative qu'il applique désormais aux devises.¹²¹⁸ La plupart d'entre elles comportent un sujet nettement identifié par l'image. Le *motto* donne le reste de la proposition, généralement à l'aide d'un verbe à un sens actif¹²¹⁹, contre l'avis de certains Italiens.¹²²⁰ Par exemple, dans la devise dédiée au roi « Urit et ardet » (Il brûle et il flambe), le *motto* peut directement former une proposition avec son sujet, le soleil (fig. 33).

¹²¹⁷ Les scolastiques eux-mêmes avaient bien conscience de l'ambiguïté du terme. Jean Lalemandet, dans sa *Logica*, déclare à propos des figures des syllogismes : « Figura hic sumitur non physice, sed potius *metaphorice*, nam sicut variae lignorum congeries in unum redactae, et ordinatae, dicuntur aliquam induere figuram, ita varii termini, et propositiones in unum certum modum, et numerum coordinatae figurae nomen obtinent » (1644, vol. 1, « Apparatus Isagogici », III, IV, col. 85-86 ; je souligne).

¹²¹⁸ Cette affirmation n'est pas vraie pour les « devises adoptées » (1666, p. 457 et ss.), qui utilisent des citations d'auteurs latins et ne respectent pas toutes strictement la forme prédicative.

¹²¹⁹ Comme fréquemment en latin classique, la copule *est* est toujours sous-entendue.

¹²²⁰ Le Moyne privilégie explicitement la clarté. Il s'oppose ainsi à l'opinion de Bargagli, qui estimait bon que la sentence se dispense d'un verbe à un mode personnel : elle doit être en quelque sorte substantivée, pour être le terme d'une comparaison et non l'expression autonome d'une idée (Klein, 1957, p. 327). Le Moyne va aussi contre l'opinion de François Boissière (1654, p. 14), qui estimait douze ans plus tôt que : « Souvent en ces mots il faut sous-entendre le verbe, qui s'entend assez par l'action qu'on fait faire aux corps de la devise, et ils en ont meilleure grace, comme ce mot en la devise d'un grand persecuté par ses ennemis, un feu r'allumé par deux vents contraires. *Clarior adversis* ».



Figure 33. Pierre Le Moyne, « Urit et ardet », De l'art des devises, Paris, Cramoisy, 1666, p. 473 (Getty Research Institute).

Il suffit au lecteur-spectateur d'unir les deux éléments pour obtenir la prémisse du syllogisme poétique. On infère que comme le soleil distribue sa chaleur tout en se consumant, le roi donne autant d'amour à la reine qu'il en reçoit. Le Moyne circonscrit donc encore davantage la forme que Tesauro avait déjà fortement limitée. En se soumettant aux exigences de l'esthétique classique, la poétique de la devise abandonne la souple logique des propositions des premiers Italiens pour se fondre dans une stricte logique des termes.

La vraisemblance suit chez Bouhours le même destin que chez Le Moyne : sa justification devient logique. Nous avons vu au point 2.6. que la métaphore de la devise devait selon Bouhours être fondée de préférence sur quelque chose de réel et de certain. Il ajoute encore :

une des plus essentielles qualités du mot est de ne rien énoncer qui ne se puisse vérifier dans la figure. Comme dans une proposition, on n'attribue rien au sujet qui ne soit dans le sujet, selon un des axiomes de Logique ; dans la devise on ne doit rien attribuer à la figure qui ne soit dans la figure, car la

devise est une espèce de proposition figurée où le corps tient lieu de sujet et l'âme d'attribut, comme parlent les logiciens français.¹²²¹

La vraisemblance des classiques s'appuie ici sur les critères de la prédication logique : non seulement la figure parfaite devra appartenir à l'ordre du réel, mais il ne faudra point lui attribuer par le *motto* des qualités qui ne lui appartiennent pas. Théophraste Bouju pourrait, à nouveau, incarner l'un des « logiciens français » dont parle Bouhours. Le philosophe posait en effet la même analogie que Bouhours entre le rapport sujet-prédicat et celui du corps à l'âme. Dans sa logique, il indique :

Le subject de l'enonciation a une certaine analogie et correspondance pour le regard de son adjoinct auquel il est soubmis avec les choses naturelles et les artificielles au respect de leur forme : à sçavoir, comme le corps à l'ame, et comme une pierre à la forme d'une statue qui est faicte de cette pierre, à cause dequoy le subject de l'enonciation est comme matiere comparee à son attribut, et cetuy-cy tient lieu de forme. [...] Sainct Thomas dit que l'adjoinct tient lieu de forme partie, au respect du subject, comme l'ame humaine est forme partie de l'homme avec le corps, et que la composition est forme du tout en l'enonciation, comme l'humanité en l'homme.¹²²²

La référence à Thomas d'Aquin, qui pose que l'âme est au corps ce que l'attribut est au sujet, peut permettre de relire la métaphore de l'être animé, initiée par Paolo Giovio, en un sens philosophique et, dans ce cas-ci, logique. L'âme est au corps ce que l'attribut est au sujet, et ce que le *motto* est à l'image.

La philosophie sera encore juge de la vérité de cette proposition formée par l'union de l'image et du *motto*. D'après Bouhours, « la vérité dont il s'agit doit être constante, nécessaire et éternelle, comme parlent les philosophes, c'est-à-dire que le mot doit être toujours vrai et se vérifier en tout temps de la figure ».¹²²³ Pas question donc d'attribuer à l'image une qualité accidentelle. La devise suit les préceptes du syllogisme démonstratif, dont les propositions doivent être, selon Bouju, « extrêmement nécessaires », c'est-à-dire universelles.¹²²⁴ Bouju explique ce qu'Aristote entend par là au premier livre des *Seconds analytiques* :

¹²²¹ Bouhours, 2003, p. 347-348.

¹²²² Bouju, 1614, t.1, « Logique », lib. 1, chap. 20, p. 39. La référence indiquée est le chapitre 12 d'un traité apocryphe attribué à Thomas d'Aquin, *De propositionibus modalibus*.

¹²²³ Bouhours, 2003, p. 349.

¹²²⁴ Bouju, 1614, t. 1, « Logique », lib. 3, chap. 9, p. 87.

L'universel c'est ce qui est attribué à tout le subject par soy et selon que le subject est tel. En quoy il (Aristote) entend par *estre attribué à tout le subject*, convenir à chaque chose contenuë soubs luy en tout temps [...].¹²²⁵

On retrouve dans ce passage l'exigence d'un attribut qui soit dans le sujet de manière permanente. Le rapport entre le *motto* et l'image de la devise se voit associé aux exigences du rapport entre l'attribut et le sujet dans les propositions d'un syllogisme démonstratif. On observe donc bien le passage d'une définition large du syllogisme empruntée aux *Premiers analytiques* chez les Italiens, à une définition plus stricte correspondant au syllogisme des *Seconds analytiques* chez les P. Le Moine et Bouhours. Il est intéressant de noter qu'au moment où le syllogisme tend à perdre sa vocation scientifique, les principes de la démonstration voient leur pertinence réaffirmée dans le but de soutenir une poétique qui se veut davantage axée sur le vrai, au détriment des productions de l'imagination. On observe une sorte de poétisation des principes de la démonstration : la devise emprunte aux exigences scolastiques du discours vrai sans pour autant prétendre démontrer, mais en vue de présenter agréablement un certain savoir.

3.6.3. Ménestrier : une grammaire figurée

Ménestrier va apporter un dernier déplacement à la définition de la devise. Celui-ci est symptomatique de l'essoufflement de la symbolique, parallèle à celui de la logique : les réflexions d'ordre poétique ou rhétorique s'amenuisent, pour laisser place à une discussion sur l'expression d'ordre plus proprement grammatical. Le traité de Ménestrier s'inscrit dans une pratique et une réflexion de longue haleine sur les devises. Accoutumé à travailler depuis plus de trente ans à l'ornementation de grands événements publics (baptêmes, mariages, funérailles de hauts personnages, ou encore béatification ou canonisation d'un saint), Ménestrier argue en 1686 être l'auteur de plus de deux mille devises.¹²²⁶ Créateur depuis trente ans de devises pour de multiples occasions publiques, il a publié en 1679 *La devise du roy justifiée*, pour défendre les qualités de « Nec pluribus impar ». En 1687, il rédigera une *Lettre sur l'usage d'exposer des devises dans les églises*, en réponse à ceux qu'ont choqués les décorations funèbres faites pour le Prince de Condé.

¹²²⁵ Bouju, 1614, t. 1, « Logique », lib. 3, chap. 17, p. 102.

¹²²⁶ Voir la préface de *La science et l'art des devises*, 1686, n. p.

Cet intérêt pour un usage mondain de la devise figurait déjà dans ses cours aux gentilshommes de la province lyonnaise, qui mêlaient l'étude des arts symboliques à une culture générale étendue. Sa *Bibliothèque curieuse et instructive*, publiée à la toute fin de sa vie (1704), illustre la permanence, dans son œuvre, de cette préoccupation pour la formation à l'honnêteté. C'est dans ce cadre que Ménestrier, comme ses prédécesseurs, entreprend de se réapproprier la théorie italienne, plus précisément celle de Tesauro, en l'adaptant au goût français. Ménestrier est cependant plus méthodique et structuré que ses correligionnaires : le traitement de la devise s'articule chez lui à un projet précis, plus philosophique, alors que Le Moyne et Bouhours ont une approche plus légère, articulée à des intentions essentiellement politiques et sociales.

Comme il l'annonçait quelques années plus tôt dans les *Recherches du blason*, Ménestrier se met en quête des *principes* de l'art des devises. Il vise ainsi à régler les débats sans fin des théoriciens antérieurs¹²²⁷ : « Je ne promets pas seulement par cet essai de donner des regles seures et des demonstrations sur la nature des devises pour en établir les principes, je m'engage à les rendre aisées ». ¹²²⁸ Ménestrier veut résoudre les querelles des Italiens en proposant une approche à la fois spéculative et pratique, en fondant les règles de l'art sur une enquête préalable de ce qu'est la devise, fondée sur des principes philosophiques. Ménestrier ne prétend pas rechercher, comme Tesauro l'avait fait, « la perfection et l'excellence des devises », mais se satisfait « d'y trouver un peu de regularité et de bon sens », conformément à une esthétique de la mesure que promeuvent les théoriciens de l'honnêteté dans la ligne de Malherbe et de Balzac.¹²²⁹

L'ambition du Français est de donner des règles simples à ce que les Italiens qualifiaient de très difficile, en vue de pouvoir produire des devises

¹²²⁷ Ménestrier, 1686, « Préface », p. 6-7 : « tous les ouvrages que nous avons en matiere de devises ne sont à proprement parler, que des contestations de quelques Academies d'Italie, les unes contre les autres ; des differens entre Bargagli, Ruscelli, Contile, le Tasse, Aresi, Ferro, l'Abbé Tesoro, et le P. le Moine ; ou on ne sçait quel parti prendre, ny à quoy s'en tenir, parce qu'on n'est pas allé jusqu'aux premiers principes de cet art, quelque soin qu'on ait pris de chicaner, et de reduire les choses à des raisonnemens épineux, qui sentent plus les querelles de l'Ecole, que la manière solide de penetrer dans la nature des matieres que l'on traite pour decouvrir ce qu'elles sont. »

¹²²⁸ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 28.

¹²²⁹ Voir Mesnard, 1992, p. 145.

en grand nombre.¹²³⁰ Un tel dessein, conforme à l'idéal de simplicité qui prime alors, est aussi le symptôme d'un art fatigué, où l'ingéniosité de la devise prime moins que la capacité d'en former facilement. Cette visée pratique est une nécessité pour les jésuites qui, comme Ménestrier, contribuent aux célébrations de la cour, mais aussi pour ceux qui fréquentent les réunions mondaines et veulent y briller. Comme le décrit très bien Jean-Marc Chatelain, « la forme du savoir de l'honnête homme sera celle d'une foncière diversité qui, d'un point de vue pratique, est adaptée aux occasions multiples et imprévisibles de la conversation et prépare aux facultés d'improvisation qu'elle exige, et qui, sur un plan philosophique, garde l'empreinte de la diversité ontologique du monde sublunaire et de la contingence de l'existence humaine : un savoir à hauteur d'homme, divers à la mesure d'une philosophie du « divertissement » assumée avec une entière lucidité [...] ». ¹²³¹ Il s'agit davantage de savoir adapter son art à différentes situations, que de démontrer la supériorité de son esprit par le coup d'éclat unique que constitue une devise parfaitement choisie.

Ménestrier se pose donc en nouveau théoricien, refusant le modèle du dialogue ou de la dispute scolastique pratiqués par ses prédécesseurs pour proposer une approche de la devise capable d'en tirer enfin une définition concluante. Il méprise ainsi la méthode qui consistait à discuter les positions des auteurs antérieurs par le dialogue fictif ou le commentaire. Il qualifie ce genre d'exposés de fatigants, ennuyeux et guindés.¹²³² Il leur préfère une recherche personnelle, fondée sur les « lumières naturelles »¹²³³ et

¹²³⁰ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 59 : « Enfin j'avouë que j'ay esté surpris en lisant dans ces auteurs, qu'un homme qui avoit fait une bonne devise en sa vie, en devoit demeurer là, et se contenter de son travail. Ne diroit-on pas à les entendre parler ainsi, qu'une devise est un poëme epique, ou un de ces grands ouvrages où l'esprit s'épuise d'abord, et n'est plus capable de rien produire, quand il a esté assez heureux pour trouver le merveilleux dans une de ces images. Je veux essayer de les rendre plus communes, et d'ouvrir tellement l'esprit à ceux qui voudront s'appliquer à ces sortes de compositions, qu'ils puissent en faire vingt ou trente en un jour [...] ». »

¹²³¹ Chatelain, 2003, p. 31.

¹²³² Ménestrier, 1686, « Préface », p. 6-7 : « Ainsi dans les livres de dix ou douze Italiens, qui en ont écrit en leur langue, ce ne sont que redites ou contestations sur les sentimens de Paul Jove, de Louïs Domenechi, de Hierôme Ruscelli, de Scipion Bargagli, d'Hercole Tasso, et de quelques autres : de longues et fatigantes disputes entre Areso et l'Abbé Ferro : des dialogues ennuyeux de quelques Academiciens et des raisonnemens guindez sur quelques devises particulieres de Prince, ou d'Academie. Enfin ne convenant ny les uns ny les autres des principes qu'ils ont prétendu établir, ils ont donné des regles de cet art si fort opposées les unes aux autres, qu'on ne sçait à quoy s'en tenir [...] ». »

¹²³³ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 3.

privilégiant la raison à l'autorité.¹²³⁴ Il s'agit précisément des termes qui amenaient Jean Mesnard à identifier la présence d'un cartésianisme avant la lettre dans deux traités consacrés à l'honnêteté dont Ménestrier recommande la lecture dès 1658.¹²³⁵ Jacques Du Bosc, auteur de *L'honneste femme*, double souvent le mot « raison » de l'expression « la lumière naturelle »¹²³⁶, et Nicolas Faret observe que l'opinion empêche de discerner le vrai d'avec le faux.¹²³⁷

C'est précisément dans les opinions préconçues que Ménestrier identifie la source des désaccords sur la devise royale, lorsqu'il entreprend de la justifier en 1679 :

Il est vray que comme naturellement nous avons dans les yeux une espece de niveau, qui nous fait juger d'abord de la proportion des choses, de leur arrangement, et de leur disposition, sans prendre ny compas ny regle, nous avons aussi naturellement dans l'esprit comme une espece de balance où nous examinons les choses. C'est le jugement qui est cette balance ; l'approbation et la censure en sont comme les deux bassins ; la raison est la languette, et le balancier suspendu, qui determine ces bassins à pancher d'un côté ou d'autre ; mais à peine est-il jamais dans un parfait équilibre, et dans cette indifférence que demande le jugement pour être fait selon les regles : il y a toujours quelque poids qui previent ce jugement, et c'est moins la raison qui juge qu'une inclination violente qui la previent avec tant de precipitation, que les Latins ont eu raison de donner le nom de *moment* à cette determination de l'esprit qui devance ses jugemens.¹²³⁸

Ce terme de *momentum* était déjà présent dans la *Rhétorique* (1663) de Ménestrier, mais il signifiait à cette époque le *poids* des arguments que les sciences fournissent à l'intellect.¹²³⁹ Ici, le *momentum* désigne au contraire de

¹²³⁴ Ménestrier (1686, « Préface », p. 7) reproche à ses prédécesseurs d'avoir établi leurs règles « plutôt par autorité que par de bonnes et solides raisons ».

¹²³⁵ *Idée de l'estude d'un honeste homme*, Ms. 1514, Bibliothèque municipale de Lyon.

¹²³⁶ *La Recherche de la Vérité par les lumières naturelles qui, à elles seules, et sans le secours de la religion et de la philosophie, déterminent les opinions que doit avoir un honnête homme sur toutes les choses qui doivent faire l'objet de ses pensées, et qui pénètrent dans les secrets des sciences les plus abstraites* est un dialogue philosophique inachevé de René Descartes en français, publié pour la première fois (Amsterdam, 1684) en traduction néerlandaise, dans un recueil de lettres de Descartes (*Brieven*) par J. H. Glazemaker, et dans une traduction latine dans les *Opuscula posthuma, physica & mathematica*, Amsterdam, 1701.

¹²³⁷ Mesnard, 1992, p. 153.

¹²³⁸ Ménestrier, 1679, p. 34.

¹²³⁹ Ménestrier, 1663, p. 20-21 : « Hic ordo sit lectionis, et studii oratoris ut a grammatica et rhetorica quae sermonem expoliunt initium faciat, ab iis ad poësim procedat, quae phantasiam

manière négative le poids des conceptions préétablies qui préviennent l'indépendance du jugement et le font pencher dans une direction ou une autre. L'inflexion du sens semble à nouveau très cartésienne.¹²⁴⁰

Cette attention pour la formation du jugement, et pour son interprétation cartésienne, vient nourrir la poétique de la devise que Ménestrier esquisse en 1686. Chez François Boissière, l'*impresa* est encore, comme chez beaucoup d'Italiens, la marque d'un esprit érudit. Il estime que, pour réussir dans la production des devises, « il faut joindre la chaleur d'une belle imagination à la froideur d'un jugement profond et solide, un esprit vif et brillant avec une mémoire pleine et chargée de toutes sortes d'idées, des diversitez de l'histoire et de la fable, des finesses des langues, des secrets de la philosophie, de la poésie et de l'éloquence ». ¹²⁴¹

Cette érudition a disparu du traité de Ménestrier, tant dans la méthode de définition de la devise qu'il promet que dans les préceptes qu'il donne. Il reconnaît au contraire la part de l'expérience dans la constitution d'un art formé par l'usage et le bon sens. Cet usage, qui fait probablement référence à celui de la cour et des cercles féminins¹²⁴², donne une « justesse d'esprit qui ne se trouve pas dans tous les hommes, parce que la plupart ne s'appliquent presque jamais à former leur jugement, mais seulement à remplir leur mémoire et leur imagination d'une infinité de choses mal conceuës et mal digérées ». ¹²⁴³ La formation du jugement prime désormais sur l'exercice de la mémoire et de l'imagination. Dans ses *Essais*, Montaigne utilisait la métaphore de la digestion pour critiquer les arts de la mémoire.¹²⁴⁴ Elle

implet imaginibus ; progrediatur ab illis coloribus ad historiam, quae memoriam ornat, deinde ad philosophiam reliquasque scientias, quae *rationum momenta* suppeditant, et intellectum perficiunt ; tum ad moralem, quae artem voluntatis aperit » (je souligne). Ménestrier reprend ici une citation de Cicéron (*De natura deorum*, I, 10) : « non enim tam auctoritatis in disputando, quam *rationis momenta* quaerenda sunt. ».

¹²⁴⁰ On trouve, dans la *Logique* de Port-Royal, une allusion à la balance du jugement : « on croit le faux parce qu'on le veut croire ; ce qui nous splaist nous paroist vray ; et nos interests, et nos passions donnent ordinairement le plus grand branle à nos jugemens : c'est le poids qui emporte la balance, et qui nous determine dans la pluspart de nos doutes » (1970, p. 324). Sur l'inflexion de la conception du jugement dans le cartésianisme par rapport à la scolastique, voir Perler, 2004.

¹²⁴¹ Boissière, 1654, « Epistre », n. p.

¹²⁴² L'usage est selon Jean Mesnard une référence moderne, qui se substitue aux modèles antiques chers à la Renaissance. Voir Mesnard, 1981, p. 13.

¹²⁴³ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 3.

¹²⁴⁴ Montaigne, 1992, I, chap. 25, p. 136 : « Nous ne sommes, ce crois-je, savants que de la science présente, non de la passée, aussi peu que de la future. [...] Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire et laissons l'entendement et la conscience vide. Tout ainsi que les oiseaux

devient dans les salons le symbole de la capacité de l'honnête homme à fuir l'ostentation et à transformer à bon escient le savoir reçu des livres.¹²⁴⁵ Ces principes ne contrastent pas avec ceux de Descartes, pour qui l'homme « vient ignorant dans le monde, et comme les connoissances de ses premières années ne reposent que sur la foiblesse des sens ou l'autorité des maîtres, il peut à peine se faire que son imagination ne soit remplie d'un nombre infini d'idées fausses, avant que sa raison ait pu prendre l'empire sur elle ».¹²⁴⁶

La science des devises devient donc un *art* de bien conduire sa raison et de bien juger, dont Ménestrier définit ensuite les *règles*.¹²⁴⁷ Si un certain cartésianisme apparaît à nouveau dans cette méthode d'investigation, cette « direction de l'esprit » en vue de juger correctement de la devise, Ménestrier ne fait en réalité que reprendre largement la méthode aristotélicienne exposée par Tesauro dans son *Idea* (chap. IV)¹²⁴⁸ et plus tard dans son *Cannocchiale* (chap. XV). Les quatre « règles » de Ménestrier sont en effet l'examen 1) de l'usage et de l'étymologie des noms, 2) des usages et de la fin qui ont été donnés aux devises, 3) des meilleures devises qui peuvent servir de modèles à imiter, et enfin 4) des opinions des auteurs les plus éclairés.

Il s'agit d'une reprise légèrement adaptée des critères de Tesauro. Selon celui-ci, tout art n'est qu'une série ordonnée de préceptes provenant de la définition de son objet, définition qu'Aristote nomme *principe* (selon la

vont quelquefois à la quête du grain [...] pour en faire becquée à leurs petits, ainsi nos pédants vont pillotant la science dans les livres, et ne la logent qu'au bout de leurs lèvres, pour la dégorger seulement et mettre au vent. » Ce passage a vraisemblablement inspiré les préceptes *De la sagesse* de Pierre Charron (1968, III, XIV, p. 85) : il vaut mieux s'appliquer à « former le jugement, et par conséquent la volonté, la conscience, qu'à remplir la mémoire et l'imagination. »

Note : Montaigne et Charron connus pour être des néo-stoïciens !

¹²⁴⁵ Voir Chatelain, 2003, p. 24-25.

¹²⁴⁶ Descartes, *Recherche de la vérité par les lumières naturelles*, dans *Œuvres de Descartes*, t. 11, 1826, p. 333-334.

¹²⁴⁷ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 9 : « Nous avons quatre regles pour juger sainement des choses que les hommes ont inventées, et qui sont comme les arts, ou des imitations de la nature, ou des effets du hazard, ou des institutions libres et volontaires, dont plusieurs personnes sont ensemble convenües, pour exprimer leurs pensées, et découvrir leurs sentimens sur une infinité de choses, qui entrent dans le commerce du monde. »

¹²⁴⁸ Tesauro, 1975, p. 37 : « Tre mezzi prende Aristotele per trovar la definizione di simili arti. Prima dal nome od etimologia qualche general indizio ne trae, essendo il nome quasi confusa e popolar definizione. Di poi le operazioni dalla più parte dell'autori prende come principî, essendo moralmente impossibile che tutti s'inganinno. Terzo da quel essaminato individuo che più applauso in quel genere abbi ottenuto, come dall'*Edipo* di Sofocle nelle tragedie e dall'*Iliade* nell'epopeia e dal *Margite* nella comica, cerca di attignere le proprietà e condizioni dell'idea. »

traduction latine de l'*Éthique à Nicomaque*).¹²⁴⁹ Les critères pour opérer cette définition sont 1) l'étymologie du nom, qui est « comme une définition confuse et brève » (*una brieve e confusa diffinitione*), 2) les exemples les plus applaudis du public, et 3) l'opinion de la majorité des auteurs, « étant impossible que tous se trompent en tout » (*essendo inverisimile, che ogn'uno in ogni cosa s'inganni*).¹²⁵⁰ L'argument d'autorité réapparaît donc ici, bien que Ménestrier, conformément à la tâche qu'il s'est donnée dans ses cours et dans sa *Bibliothèque*, préfère la qualité au nombre des auteurs. Il choisit ainsi une voie moyenne entre la collation d'un grand nombre d'auteurs en vue de choisir l'opinion la plus répandue, et une quête personnelle guidée par la raison seule.

La conclusion de sa propre investigation à quatre termes est que la devise est l'expression de nos pensées, de nos desseins et de nos sentiments :

La fin de celui qui fait ces devises, n'étant pas de persuader, comme font les orateurs, ni de prouver, comme font les philosophes, mais seulement d'exprimer brièvement, agréablement et spirituellement ce qu'on a dans l'ame, tout ce qui peut servir à produire cet effet peut entrer dans les devises de quelque nature qu'il soit.¹²⁵¹

Ce passage contraste singulièrement avec la définition italienne de l'*impresa*. La devise avait été l'expression triomphante du *concetto*, rassemblant les caractéristiques du langage et de l'image, permettant en un coup d'œil d'appréhender d'ingénieux raisonnements métaphoriques et d'inciter le lecteur-spectateur à la vertu. Cette « expression » sonne désormais moins comme une synthèse brillante des disciplines que comme un pas de côté par rapport aux deux *artes sermocinales* du *trivium* que sont la rhétorique et la logique.¹²⁵² La devise se voit en effet rattachée à la nouvelle définition de la grammaire qui se développe alors :

Il y a donc autant d'especes de devises qu'il y a de figures sensibles, de couleurs et de paroles capables de distinguer les personnes, et d'être en

¹²⁴⁹ Tesauro, 1670a, p. 628. Il cite la traduction latine de l'*Éthique à Nicomaque* par Giovanni Bernardo Feliciano (1543, I, fol. 25 r°).

¹²⁵⁰ Tesauro, 1670a, p. 628.

¹²⁵¹ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 30. Je souligne.

¹²⁵² Dans le système scolastique, la grammaire fait partie des trois *artes sermocinales*. Les jésuites de Coimbra la définissent comme la discipline qui transmet les préceptes pour parler correctement (*emendate*). La rhétorique est celle qui apprend à parler (*dicendi*) avec ornement et d'une façon appropriée pour mouvoir les affects. La dialectique enfin donne les préceptes pour discourir/raisonner (*disserendi*) avec raison (*ratione*).

mesme temps des signes et des expressions de leurs pensées et de leurs sentimens, pour quelque dessein que ce soit.¹²⁵³

La *Bibliothèque curieuse et instructive*, parue en 1704, donne un éclairage *a posteriori* de ce passage. Ménestrier y atteste l'existence d'une « grammaire figurée », « espèce de grammaire que la plupart voient sans entendre » et qui considère « les figures, caractères, signes, traits, marques, notes, et autres pareilles choses ».¹²⁵⁴ Cette nouvelle discipline provient manifestement des apports, mais aussi des manquements de la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal (1660).

Cette *Grammaire*, rédigée par Antoine Arnauld et Claude Lancelot, se donnait pour mission de définir les fondements de l'art de parler, c'est-à-dire les fondements de l'art d'« expliquer ses pensées par des signes que les hommes ont inventés à ce dessein ».¹²⁵⁵ Cette ambition contraste avec la définition classique de la grammaire comme *art de parler correctement*.¹²⁵⁶ Alors que les grammaires contemporaines se veulent normatives, en vue d'apprendre à bien écrire et parler une langue particulière¹²⁵⁷, la *Grammaire* de Port-Royal se donne pour mission de retourner aux sources intellectuelles de la structure du langage : elle cherche à établir les liens entre les formes d'expression et les structures de la pensée (II, 1). Cette grammaire raisonnée constitue un premier essai historique de grammaire universelle (au sens de Noam Chomsky) : elle énonce des principes valables, selon ses auteurs, pour toutes les langues. Ces principes communs de la pensée, qui régissent le langage, sont les trois opérations de la logique, relues à la lumière du cartésianisme : concevoir, juger et raisonner.¹²⁵⁸

¹²⁵³ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 15.

¹²⁵⁴ Ménestrier, 1704, p. 121.

¹²⁵⁵ Lancelot et Arnauld, 1846, p. 3.

¹²⁵⁶ Par contraste avec la rhétorique, qui vise à parler d'une manière ornée en vue de mouvoir les affects, et la dialectique, qui vise à manier le discours rationnel.

¹²⁵⁷ Par exemple, pour le jésuite Laurent Chiflet, « la grammaire est l'art de bien parler et de bien écrire » (1659, p. 1), sans lien avec les opérations de l'esprit qui relèvent de l'étude de la logique. On consultera également avec intérêt la grammaire de Jean Despautère, *Commentarii grammatici* ; elle fut souvent rééditée, traduite et adaptée (entre autres par Du Préau, Behourt, Monet, Dupleix ou Pajot) et a servi de base à l'enseignement du latin dans les collèges des jésuites en France jusqu'au XVIII^e siècle (voir l'article de Carole Gascard, 1997).

¹²⁵⁸ Dans la *Grammaire*, concevoir n'est plus compris comme l'appréhension par l'intellect de la forme d'un objet et l'abstraction de celle-ci d'un objet concret, mais comme un « simple regard de notre esprit sur les choses » sans l'entremise des sens : soit « d'une manière

Les emprunts de la grammaire janséniste à la tradition aristotélicienne n'ont pas échappé aux jésuites. Le Père Rapin, dans ses comptes rendus des réunions de l'Académie de Lamoignon, n'hésite pas à redéfinir la logique aristotélicienne selon les exigences de Descartes : « [Aristote] oste à la *pensée* tous les defaux dont l'expression est capable de l'alterer : il dissipe tous les nuages dont l'imagination peut offusquer l'esprit ». ¹²⁵⁹ Selon Rapin, rien de raisonnable ne s'est dit depuis Aristote sur la logique et l'« œconomie universelle des operations de l'esprit » que le Stagirite n'ait pensé le premier. ¹²⁶⁰ Le *Sur l'interprétation* n'a été qu'« une espece de grammaire raisonnée ». La grammaire janséniste ne constituerait dès lors qu'une copie d'un ouvrage de l'*Organon*. Le jésuite conserve ainsi intacte l'autorité d'Aristote, en refusant tout pouvoir d'innovation aux cartésiens.

Le P. Bouhours, nous l'avons vu, reconnaissait également dans la logique port-royaliste non seulement les principes de Descartes, mais aussi la manière de « régler les trois opérations de l'entendement selon la méthode d'Aristote ». ¹²⁶¹ De même, Ménestrier avait bien identifié, dans sa *Bibliothèque*, la place que donne la *Grammaire raisonnée* à la logique (qu'il appelle dialectique) et la portée étendue de la grammaire qui en découle :

Et comme entre tous les arts que l'honnête homme doit savoir, l'un des plus nécessaires est de bien écrire et de bien parler, on traitera de la grammaire raisonnée, qui est une espèce de grammaire *philosophique*, laquelle est souvent ignorée de ceux qui sont profession de bien écrire et de bien parler, parce qu'apprenant la langue naturelle par usage, et les enfants n'apprenant que par routine les grammaires latine et grecque dans les collèges, on ne sait presque jamais cette grammaire raisonnée *qui est une espèce de dialectique* et l'un des plus beaux arts que les hommes aient inventé. ¹²⁶²

purement intellectuelle ; comme quand je connois l'estre, la durée », soit « avec des images corporelle, comme quand je m'imagine un quarré, un rond, un chien ». Le jugement, d'une manière tout à fait cartésienne, est ici le fait d'« affirmer qu'une chose que nous concevons est telle, ou n'est pas telle ». L'affirmation que la pensée est ou n'est pas telle correspond à la conception cartésienne du jugement. Pour Descartes, la pensée n'est vraie ou fausse que lorsqu'on affirme que quelque chose dans le monde réel correspond véritablement au contenu propositionnel de la pensée. La pensée n'est pas vraie ou fausse en soi, elle l'est seulement par rapport au monde extérieur. La vérité d'un jugement ne consiste donc en rien d'autre qu'en sa correspondance avec des choses ou des états de choses. Voir Dominicy, 1984, p. 27 et ss. ; Perler, 2004.

¹²⁵⁹ Rapin, 1676, p. 109.

¹²⁶⁰ Rapin, 1676, p. 120.

¹²⁶¹ Bouhours, 1687, « Avertissement », n. p.

¹²⁶² Ménestrier, 1704, p. 120-121. Je souligne.

La *Science et l'art des devises* se destine à compléter cette discipline logique constituée par la nouvelle grammaire raisonnée.¹²⁶³ Le projet en avait probablement été formé de longue date : nous l'avons vu, Judi Loach identifie déjà, dans les ouvrages cités par Ménestrier dans ses traités manuscrits, les œuvres d'Antoine Arnauld. La définition de la *Grammaire* de Port-Royal comme un art d'expliquer ses pensées par des signes donnait la possibilité théorique d'y inclure les devises, définies depuis les premiers théoriciens italiens comme l'expression d'un *concetto*. La *Grammaire* ne traite cependant que des sons et des caractères, et évacue rapidement l'expression figurée dans son dernier chapitre, sous le prétexte qu'elle constitue une irrégularité. Ses auteurs estiment en effet qu'« il n'y a guère de langue qui use moins de ces figures que la nôtre, parce qu'elle aime particulièrement la netteté, et à exprimer les choses autant qu'il se peut dans l'ordre le plus naturel et le plus désemparrassé ».¹²⁶⁴

Tel n'est cependant pas, on l'a vu, le point de vue des derniers défenseurs des arts symboliques. Ménestrier cherche dès lors à montrer, comme ses prédécesseurs jésuites, que la devise est une forme d'expression à part entière, dotée de ses avantages propres. De même que la *Grammaire raisonnée* avait d'abord considéré ce que la parole avait de matériel, c'est-à-dire les sons et les caractères (première partie), Ménestrier divise la devise en espèces selon ses manifestations visuelles¹²⁶⁵ : couleurs seules¹²⁶⁶ ; mots seuls ; figures seules ; figures et paroles. Cette dernière espèce, qui est la forme traditionnelle de la devise, est elle-même subdivisée selon les manières dont l'esprit s'exprime, tirées des opérations de l'intellect :

[La quatrième espèce de devise] se soubdivise en trois autres espèces, à la considerer du costé de l'esprit et des manieres qu'il a pour exprimer ses pensées.

Les philosophes en reconnoissent trois, dont l'une est la conception des choses et leur representation. La seconde est l'exposition des sentimens que l'on a à l'égard de ces choses que l'on loüe ou que l'on blâme, que l'on approuve ou que l'on condamne, que l'on assure ou que l'on nie, que l'on

¹²⁶³ Jean-Claude Pariente (1984, p. 57) estime qu'« il est toujours difficile de proposer un critère de démarcation net et opératoire entre la logique et la grammaire ».

¹²⁶⁴ Lancelot et Arnauld, 1846, p. 161-162.

¹²⁶⁵ Il admet qu'on appelle devise une image sans mot, voir sans dessin (couleur) ou un mot sans image. Cette définition large (celle de Ferro) était selon Aresi un moyen de fonder l'antiquité de la devise (parti des Anciens), ce que Ménestrier ne fait pas (parti des Modernes).

¹²⁶⁶ Ménestrier indique que les anciens blasonneurs les ont dotées de significations.

aime ou que l'on hait, que l'on cherche, que l'on desire etc. Et la troisième est une espèce de raisonnement par lequel on tire de divers principes des conséquences et des réflexions.¹²⁶⁷

Cette démarche rappelle nettement celle que Tesauro avait appliquée à la métaphore, et correspond aux trois opérations de l'esprit qu'Arnauld et Lancelot définissaient comme la signification des mots.¹²⁶⁸ Ménestrier estime, comme Tesauro, que la meilleure devise sera la plus complexe, c'est-à-dire celle qui peut être développée discursivement sous la forme d'un raisonnement.

C'est au syllogisme, compris cette fois comme un mode d'expression ou d'exposition d'une pensée, que continue de se rattacher, dans un second temps, l'art de la devise. L'image et le mot permettent d'en former les prémisses :

il m'est aisé de démontrer toutes les règles des devises les plus parfaites sur les règles du syllogisme de la forme de celui-ci, composé de trois propositions. La première, d'une métaphore qui applique un corps naturel, artificiel, historique ou fabuleux à quelque personne particulière, comme si elle disoit *je suis le soleil, une rivière, un flambeau, un lion, un laurier, un lys, une tour, un vaisseau*, etc. La seconde est l'exposition d'une propriété de ce corps ou de cette figure par des paroles. Et la troisième, une application de tous les deux au dessein et à la pensée de celui qui prend cette devise.¹²⁶⁹

Ménestrier passe ensuite de la théorie à la pratique, de la science à l'art, en déduisant de ce principe syllogistique les règles de la devise. Il les limite désormais à quatre, de manière tout à fait symétrique aux règles qui guidaient, nous l'avons vu, sa réflexion théorique. Elles sont nettement corrélées à celles de la poétique classique, et se coordonnent aux règles de la prédication logique.

La première règle relève de la bienséance. Il faut que l'image de la devise montre une chose noble, parce que personne ne souhaitera dire « je suis un âne »¹²⁷⁰, et qu'il faut « faire convenir les corps et les figures des devises aux lieux où elles sont mises et aux sujets auxquels elles sont attribuées ».¹²⁷¹ Deuxièmement, selon Ménestrier, la figure ne doit point être

¹²⁶⁷ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 20-21.

¹²⁶⁸ Ils estimaient cependant que raisonner n'est qu'une extension du jugement : c'est se servir de deux jugements pour en faire un troisième (Lancelot et Arnauld, 1846, p. 46).

¹²⁶⁹ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 25.

¹²⁷⁰ À l'exception, dit Ménestrier, des devises satiriques.

¹²⁷¹ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 26.

nommée, parce qu'elle est le sujet, et le mot l'attribut. Or, on ne cite pas deux fois le sujet dans une proposition : on ne dit pas qu'un lion est un lion. La traditionnelle complémentarité de l'image et du *motto* trouve à nouveau un appui dans les schèmes de la prédication. La troisième règle exige que l'image représente une chose connue :

la figure doit estre connuë, parce qu'elle fait l'office de la premiere apprehension de l'esprit, et qu'elle ne serviroit de rien si elle n'estoit connuë de tout le monde. C'est ce que signifie le mot de *devise* : qui veut dire *voir de loin, connoistre, distinguer et discerner*.¹²⁷²

Suivant la définition du syllogisme, le premier élément appréhendé par le lecteur-spectateur doit être une chose connue, afin de pouvoir l'amener à la connaissance d'une autre chose moins connue.¹²⁷³

La quatrième règle enfin porte sur la propriété en jeu dans la métaphore et adapte en quelque sorte le précepte de l'unité d'action à la devise. On ne peut se servir de plusieurs corps que s'ils opèrent à l'identique, comme un essaim d'abeilles ou plusieurs oiseaux de nuit qui fuient le soleil : « la raison de cela est que le sujet doit avoir une espèce d'unité à l'égard de la propriété ». Par ailleurs, cette propriété ne doit pas nécessairement être vraie ou réelle, tant qu'elle est « poétiquement vrai-semblable ».¹²⁷⁴ Cette vraisemblance s'appuie moins sur l'opinion contemporaine du public que sur l'« usage » permettant de conserver les images populaires issues de la mythologie. La légitimité de plusieurs symboles chrétiens, mais aussi celle de certaines créations de Ménestrier, était en effet directement en jeu, par exemple la décoration pour la canonisation de François de Sales à Embrun, en 1667, intitulée « La nouvelle naissance du phénix ».¹²⁷⁵ On peut selon Ménestrier continuer de se servir de cet oiseau mythique, comme de la salamandre qui résiste au feu et s'en nourrit, parce que « l'usage a introduit ces choses dans le monde, comme si elles estoient vraies ».¹²⁷⁶

¹²⁷² Ménestrier, 1686, « Discours », p. 28.

¹²⁷³ C'est ainsi que les *Conimbricenses* définissent l'acte de *disserere* : « aliquid ignotum ex iis, quae nota sunt, oratione patefacere ». Voir *Collegium Conimbricense*, 1606, « Quaestiones prooemiales », q. 4, a. 1, p. 13.

¹²⁷⁴ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 29.

¹²⁷⁵ On pense également à plusieurs devises du P. Le Moyne dans ses *Devises heroïques et morales*, 1649.

¹²⁷⁶ Ménestrier, 1686, « Discours », p. 29. Outre leurs fréquentes apparitions dans la littérature emblématique, le phénix est mentionné dans la Vulgate (Job 29:18), et les propriétés de la salamandre, telles qu'on les trouvait chez Plinie l'Ancien (*Histoire naturelle*,

Ainsi la devise se plie-t-elle finalement aux règles de l'esthétique classique, suivant une démonstration synthétique qui tente de concilier une approche d'honnête homme, présentée comme simple et fondée sur la raison, avec la méthode héritée de Tesauro. La devise suit cependant l'évolution du statut du syllogisme : il ne s'agit plus d'un moyen pour mettre au jour de nouvelles connaissances, ni même d'un instrument pour convaincre, mais d'un simple mode d'expression, conséquence de la rhétoricisation de la logique opérée par Descartes, et de l'élargissement de la définition de la grammaire par Port-Royal.

XXXVI, 53), sont décrites par Augustin dans *La Cité de Dieu* (21, 4) pour confirmer la possibilité d'une souffrance éternelle dans les flammes de l'enfer.

3.7. Conclusion intermédiaire

Ce chapitre cherchait à mettre en évidence la dimension logique des traités consacrés à l'émblématique, principalement ceux traitant de la devise. Cet aspect logique repose sur trois textes clés du corpus aristotélicien, à savoir le *De l'interprétation*, ainsi que les *Premiers* et les *Seconds analytiques*. On a d'abord montré la manière dont les théoriciens empruntent à la triade sémiotique d'origine aristotélicienne et à ses relectures scolastiques. Le *conchetto* possède une dimension logique, qui apparaît dans les différentes tentatives de définir la devise comme un signe langagier motivé se rapprochant de l'idéal d'un langage universel. Définie depuis Giovio comme un composé d'âme et de corps, la devise a pu par ailleurs être comparée à un autre type de signe, à savoir celui qu'étudient les adeptes de la physiognomonie. L'*impresa* révèle en effet le caractère d'une personne, d'une manière jugée plus sûre que les signes corporels.

Peut-être par analogie avec ce signe physiognomonique dont elle est en quelque sorte le pendant rhétorique ou poétique, la devise a pu être associée aux syllogismes non démonstratifs traités dans les *Premiers analytiques*. Plusieurs auteurs ont souligné la proximité de la devise avec l'enthymème rhétorique, défini comme un syllogisme fondé sur des prémisses seulement probables (Ammirato, Palazzi). Mais les auteurs ultérieurs, en définissant la devise comme une métaphore, vont peu à peu déplacer l'accent de la rhétorique vers la logique. Ammirato déjà avait suggéré, dans une autre de ses œuvres, que la poétique se rapporte à la logique. Cette conception instrumentale de la logique, encouragée par les dialectiques d'Agricola et de Ramus, mais aussi par les logiques vernaculaires de Varchi ou de Piccolomini, se révélera propre à soutenir une approche philosophique de la devise, produit des opérations de l'intellect (Farra), capable de faire apprendre par des associations ingénieuses (Bargagli). Aux lieux rhétoriques se substitue une attention pour l'articulation des termes du raisonnement. Si Caburacci estime que la devise met en évidence des relations réelles entre les êtres, l'accent se déplace, chez Aresi et Tesauro, sur le regard subjectif posé par l'intellect sur le monde.

En France, la critique du langage figuré obscur amène les P. Bouhours et Le Moyne à présenter la devise comme un simple moyen de présenter le savoir de manière agréable. La référence au syllogisme se replie sur la rhétorique. Si les principes de la logique démonstrative sont évoqués par les jésuites, c'est moins pour défendre un ancrage philosophique de la devise que

pour insister sur la nécessité de « prémisses » vraies, c'est-à-dire sur une approche réglée du *motto* et de l'image. Quant à Ménestrier, s'il affirme que la devise relève des opérations de l'intellect et du syllogisme, son intention est plus grammaticale que logique, et constitue un symptôme du déclin de la symbolique. La fonction de l'*impresa* se réduit à exprimer agréablement une pensée.

Conclusion générale

L'ambition générale de ce travail était de montrer que la scolastique est un élément incontournable du paysage intellectuel de la première modernité, et constitue à ce titre une référence pertinente pour étudier les traités consacrés à la devise et à l'emblème. Le but n'était pas de remettre en cause les recherches menées sur d'autres arrières-plans de l'emblématique comme l'humanisme littéraire, le néoplatonisme florentin ou la spiritualité chrétienne, mais de leur ajouter un paradigme jusqu'ici peu exploré. Il est cependant apparu, tout au long de cette étude, qu'il n'y a pas « une » scolastique moderne, qui correspondrait à un champ de références homogène, disponible et figé, mais bien des héritages de la pensée médiévale issus de ses diverses écoles (thomisme, scotisme,...), ainsi que des développements nouveaux. Ceux-ci sont parfois induits par de nouvelles traductions et par la réception d'œuvres antiques jusque-là ignorées, parfois dépendants d'un certain contexte local ou national, comme un enseignement supérieur spécifique à certaines universités ou régions, ou l'émergence de traités de philosophie en langue vulgaire qui intègrent des préoccupations rhétoriques.

La présence de la scolastique dans le champ de l'emblématique se manifeste selon différentes modalités. La méthode d'exposition qui consiste à citer et discuter les opinions des auteurs précédents, qui caractérise le corpus italien sur les *imprese*, rappelle évidemment la pratique de la *disputatio*, qu'elle se fasse sous la forme du dialogue ou du discours suivi ; l'*Entretien sur les devises* du P. Bouhours, dont Barbier d'Aucour dénonçait l'absence d'originalité en même temps que les trop nombreux emprunts, en constitue une tentative de « traduction » française sous la forme d'une discussion honnête. On observe aussi et surtout un recours maintenu à des notions d'origine médiévale (*species*, *forma corporeitatis*, *relatio realis*, *entia rationis*,...). À côté de ces notions spécifiquement scolastiques, on trouve aussi toute une série de termes qui ont à la fois un sens général dans le langage courant et un ou plusieurs sens spécifiques dans le domaine philosophique (*âme*, *corps*, *concept*,...). À l'inverse, on a aussi observé que des termes qui pouvaient apparaître comme appartenant en propre au champ scolastique (comme le *syllogisme*) ont dans le corpus aristotélicien un sens plus large que la Renaissance s'est appliquée à réhabiliter dans d'autres domaines comme la rhétorique et la poétique.

Ce travail a mis en évidence quelques grandes préoccupations ou questions qui caractérisent selon nous une approche scolastique de l'emblématique. Le premier chapitre a montré l'intérêt de Ménestrier et de Tesauro pour le fonctionnement de l'âme, et en particulier pour le rôle des

images et du discours figuré dans l'émotion et dans l'acquisition de la connaissance. Outre cette fonction « pathique » et noétique, les métaphores jouent également un rôle dans la construction du discours philosophique lui-même. Les analogies avec les arts plastiques, dont les origines remontent à l'Antiquité et qui rencontrent un terrain fertile dans le corpus philosophique du XVII^e siècle, servent à décrire le fonctionnement des facultés de l'âme et les modalités de leurs interactions avec le monde sensible. À côté de leur fonction didactique, en raison des éclaircissements voire du plaisir esthétique qu'elles apportent, ces métaphores permettent également de rendre dicible l'inconceptualisable. Elles résistent aux tentatives de les réduire à un discours rationnel. Ce discours figuré – qui n'est plus figuré si l'on considère qu'il doit pour cela pouvoir être réduit au propre – vient soutenir dans les écrits de Ménestrier la pertinence de l'emblématique, parce qu'elle rend à son tour tangible ce qui échappe aux sens, tout en présentant les avantages rhétoriques et didactiques des images.

La portée heuristique du discours figuré se voit confirmée dans le discours théorique portant sur l'emblématique. La référence aux arts pour expliquer l'âme trouve son reflet inversé dans l'omniprésence de la référence figurée aux êtres animés dans les traités visant à définir l'emblématique. Les composés vivants permettent en effet de penser les rapports texte-image et signifiant-signifié selon les différentes thèses scolastiques touchant l'articulation de l'âme et du corps. Leur étude a confirmé la nature plurielle de la scolastique, dont la diversité des thèses se prête particulièrement à un usage à la fois théorique et polémique. On trouve par exemple chez Paolo Aresi une « forme de corporéité » intermédiaire entre l'âme et le corps, chez Tesauro une « âme matérielle » ou, chez Ménestrier, des « accidents » ajoutés à la substance. Ces éléments additionnels permettent de complexifier une définition de la devise qui se voudrait uniquement formelle, en y intégrant des éléments de sémantique et de poétique. Quant au choix des métaphoriques du discours théorique, il est lié aux opinions sur la vraisemblance des motifs figurés, selon qu'on considère qu'ils doivent être fondés sur le vrai, ou qu'ils peuvent s'appuyer sur le possible voire le faux. Ainsi, alors que les auteurs baroques sont plus ouverts aux figures exagérées comme l'hyperbole, et donc, dans leur discours théorique, aux métaphores mettant en jeu des thèses scolastiques plus débattues, certains humanistes et les auteurs français de la deuxième moitié du XVII^e siècle défendent plus volontiers les vertus d'un fondement véridique.

Le rapport entre l'âme et le corps, que la physique thomiste définit comme un rapport de proportion et de détermination, a été identifié par la physiognomonie à un rapport sémiotique. Le corps est selon cette « science »

un signe de l'âme. De même, la devise a pu être pensée à l'aide de la logique et de son étude des signes, langagiers ou non. Suivant la volonté des théoriciens d'inscrire la devise dans la recherche d'une langue universelle, la référence à la représentation des Idées supérieures côtoie également une réflexion poussée sur les moyens d'expression des idées humaines et sur le fonctionnement inférentiel des signes. Le *conchetto* rhétorique prend ainsi un sens sémantique qui est celui du signifié de l'*impresa*, elle-même intégrée dans une relecture de la triade mot-concept-chose d'origine aristotélicienne. Les théoriciens tentent de définir la devise en dehors du cadre des signes conventionnels posé par les commentaires au *Peri hermeneias*. Ils insistent sur le caractère motivé du rapport signe-signifiant, par le biais de la similitude ou de la relation entre les êtres que la devise met en lumière.

Au XVII^e siècle, la réflexion sur le rapport de la devise au réel tend à laisser place à l'exploration des modalités du regard que l'intellect pose sur le monde. Les analogies ne sont plus déposées parmi les êtres sensibles, mais activement trouvées par l'esprit humain. Tesauro va jusqu'à évoquer le surnaturel pour mettre en évidence les qualités de la devise, qui imite selon lui la transparence du langage angélique qui n'existe que sous une forme intelligible. Dès la fin des années 1660, Ménestrier se montre plus terre-à-terre, et rapproche l'émblématique des signes fondés sur une connaissance préalable, en soulignant la proximité de l'emblème avec certains signes naturels comme la fumée. Le but n'est plus de souligner les extraordinaires potentialités de la métaphore, mais de déterminer son fonctionnement sur une base logique et naturelle.

Le signe avait en outre pu être décrit, dans le contexte plus large des *Premiers analytiques*, comme une prémisses démonstrative nécessaire ou probable. Encouragés par la discussion contemporaine sur les usages de la logique en dehors de la philosophie démonstrative, plusieurs théoriciens des années 1560 et 1570 introduisent le syllogisme et les opérations de l'intellect au sein de leurs réflexions rhétoriques et poétiques sur la devise. Selon Bargagli, Caburacci et Tesauro, l'*impresa*, définie comme une métaphore, peut emprunter la forme du raisonnement à trois termes. Cette référence à la logique permet de mettre en évidence une créativité intellectuelle que ne permettait pas la rhétorique, attachée au savoir partagé de la *doxa*.

Si Tesauro poussera très loin ce recours à la logique, en tirant profit, pour sa méthode d'invention des devises, des catégories et de l'analogie, les Français se montreront plus modérés. La description en termes de syllogisme change chez eux de fonction. Probablement influencés par les critiques du mouvement rationaliste contre la métaphore et le syllogisme, désormais associés aux lieux communs qui n'apprennent rien de neuf, les jésuites

français s'appuient sur le syllogisme pour *régler* la métaphore. Ils tendent à réduire la devise à un moyen d'expression langagier plaisant, voire même à une branche de la grammaire.

Les trois chapitres de ce travail ont donc mis en évidence les processus de traduction de concepts philosophiques d'une langue à une autre (du latin vers le français), et d'un domaine à un autre (de la scolastique à l'emblématique). Tous ces concepts ont subi un double processus de décontextualisation et de recontextualisation. Ils sont employés (« domestiqués ») en langue vernaculaire dans le domaine littéraire, en apportant avec eux un arrière-plan philosophique que ce travail a cherché à reconstruire, en considérant les motivations personnelles des auteurs, influencées par leur contexte national, local et religieux. L'écriture des traités d'emblématique thématise ainsi son objet : l'intégration de la culture philosophique dans la théorie littéraire est un processus emblématique tel que l'a défini Daniel Russell à l'aide du concept lévi-straussien de « bricolage »¹²⁷⁷ : il implique une fragmentation d'un matériau donné connu, puis la recombinaison des éléments fragmentés en une nouvelle unité signifiante. Il s'agit, pour les lecteurs, de saisir les implications signifiantes derrière les motifs philosophiques que la théorie littéraire sélectionne et déplace hors de leur lieu « propre ». Espérons que ce travail encouragera une prise en compte plus systématique de la scolastique au sein des études littéraires portant sur la première modernité.

¹²⁷⁷ Russell, 1985, p. 164.

Table des illustrations

Figure 1. Giuseppe Cesari (graveur), Cesare Ripa, « Cognitione », <i>Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invention</i> , Rome, Lepido Facio, 1603, p. 71 (Getty Research Institute).	40
Figure 2. Pierre Woeiriot (graveur) et Georgette de Montenay, « Converté oculus », <i>Emblemes ou devises chrestiennes</i> , Lyon, Jean Marcorelle, 1571, p. 76 (Glasgow University Emblem Website).	59
Figure 3. Cesare Ripa, « Apprensiva », <i>La novissima iconologia</i> , Padoue, Pietro Paolo Tozzi, 1625, p. 42 (University of Illinois Urbana-Champaign).	74
Figure 4. Emanuele Tesauro, Frontispice d' <i>Il cannocchiale aristotelico</i> , Venise, Paolo Baglioni, 1663 (Getty Research Institute).	77
Figure 5. Giuseppe Cesari (graveur), Cesare Ripa, « Volontà », <i>Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invention</i> , Rome, Lepido Facio, 1603, p. 519 (Getty Research Institute). ..	81
Figure 6. Claude-François Ménestrier, Frontispice des <i>Novae et veteris eloquentiae placita</i> , Lyon ?, s.e., 1663 (Bibliothèque municipale de Lyon).	94
Figure 7. Comparaison des figures et de leurs facultés correspondantes chez Emanuele Tesauro et Claude-François Ménestrier (tableau personnel). ...	120
Figure 8. Jacques de Bie (graveur), Cesare Ripa et Jean Baudoin (traducteur), « Imagination », <i>Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures</i> , Paris, Mathieu Guillemot, 1643, p. 91 (Wikisource).	124
Figure 9. Bernard Salomon (graveur), Claude-François Ménestrier, « Pèlerin offrant des fleurs à Mercure », <i>L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature</i> , Paris, R. J. B. de la Caille, 1684, p. 114 (Bibliothèque municipale de Lyon).	134

Figure 10. Paolo Giovio, « Cursum intendimus alis », <i>Dialogo dell'impresa militari et amorose</i> , Lyon, Guillaume Rouillé, 1559, p. 11 (Getty Research Institute).	143
Figure 11. André Alciat, « Foedera », <i>Emblematum liber</i> , Paris, Chrétien Wechel, 1534, p. 6 (Glasgow University Emblem Website).	153
Figure 12. Silvester Petrasancta, « Amor addidit », <i>Symbola heroica</i> , Amsterdam, Johannes Janssonius van Waesberge et Hendrik Wetstein, 1682, p. 211 (Getty Research Institute).	185
Figure 13. André Alciat, « Concordia insuperabilis », <i>Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en françois vers pour vers juxte les latins. Ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes</i> , Lyon, Guillaume Rouillé, 1549, p. 40 (University of Illinois Urbana-Champaign).....	200
Figure 14. André Alciat, « Vino prudentiam augeri », <i>Emblematum libellus, nuper in lucem editus</i> , Venise, chez les fils d'Alde, 1546, fol. 40v° (Glasgow University Emblem Website).	217
Figure 15. André Alciat, « Gourmandie », <i>Emblemes d'Alciat, de nouveau translatez en françois, vers pour vers, juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles conçues aux derniers emblèmes par Barthelemy Aneau</i> , Lyon, Macé Bonhomme, 1549, p. 112 (Glasgow University Emblem Website).	218
Figure 16. Silvester Petrasancta, « Dederitne viam casuve Deusve », <i>Symbola heroica</i> , Amsterdam, Johannes Janssonius van Waesberge et Hendrik Wetstein, 1682, p. 211 (Getty Research Institute).	235
Figure 17. Pierre Le Moyne, « Laudatur et ardet », <i>Devises heroiques et morales</i> , Paris, Augustin Courbé, 1649. p. 69 (Gallica).	241
Figure 18. Giuseppe Cesari (graveur), Cesare Ripa, « Etica », <i>Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichita e di propria inventione</i> , Rome, Lepido Facio, 1603, p. 135 (Getty Research Institute).252	
Figure 19. Jacques de Bie (graveur), Cesare Ripa et Jean Baudoin (traducteur), « Metaphysique », <i>Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont</i>	

<i>représentées sous diverses figures</i> , Paris, Mathieu Guillemot, 1643, p. 113 (Wikisource).....	258
Figure 20. Nicolas Poussin, <i>Le Ravissement de saint Paul</i> , 1649/1650, RMN-Grand Palais (Musée du Louvre).....	268
Figure 21. Jacques de Bie (graveur), Cesare Ripa et Jean Baudoin (traducteur), « Grâce de Dieu », <i>Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures</i> , Paris, Mathieu Guillemot, 1643, p. 79 (Wikisource).....	272
Figure 22. Paolo Giovio, « Cominus et minus », <i>Dialogo dell'impresa militari et amorose</i> , Lyon, Guillaume Rouillé, 1559, p. 20 (Getty Research Institute).	292
Figure 23. Girolamo Ruscelli, « Inclinata resurgo », <i>Le imprese illustri</i> , Venise, Francesco Rampazetto, 1566, p. 256 (National Central Library of Rome).....	297
Figure 24. Accademia filarmonica, « Cælorum imitatur concentum », <i>Libro con impresa dell'accademia filarmonica</i> , Verone, 1617 (Museo di Castelvechio, Wikimedia Commons).....	306
Figure 25. Paolo Aresi, « Male operantibus pavor », <i>Imprese sacre con triplicati discorsi, illustrate et arricchite. Con le aggiuntione ultimamente fattevi dall'istesso autore et in questa terza impressione, con sei copiosissime tavole molto più che prima adornate</i> , lib. II, Venise, D. Pasquardi, 1629, p. 22 (Duke University Library).....	311
Figure 26. Giambattista della Porta, « Caput mediocre », <i>De humana physiognomonia libri IIII</i> , Naples, Josephus Cacchius, 1586, p. 34 (U.S. National Library of Medicine).	333
Figure 27. Giambattista della Porta. « De syllogismo physiognomonic », <i>De humana physiognomonia libri IIII</i> , Naples, Josephus Cacchius, 1586, p. 27 (U.S. National Library of Medicine).....	334
Figure 28. Bartolomeo Arnigio, Frontispice des <i>Rime degli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi</i> , Brescia, Vincenzo di Sabbio, 1568 (Royal Academy of Arts Collection).	337

- Figure 29. Paolo Aresi, « Frustra conturbatur », *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate, et arricchite. A predicatori, à gli studiosi della Scrittura Sacra, et à tutti quelli, che si diletmano d'impres, di belle lettere, e di dottrina non volgare non meno utili che dilettevoli*, t. 1, Milan, Giovanni Battista Piccaglia, 1621, p. 689 (National Central Library of Rome). 340
- Figure 30. Joachim Camerarius, « Natura potentior ars », *Symbola et emblemata ex animalibus quadrupedis desumptorum centuria altera collecta*, Nuremberg, Paul Kaufmann, 1595, p. 29 (Depósito de Investigación Universidad de Sevilla). 356
- Figure 31. Emanuele Tesauro, « Metafora di simiglianza analoga », *Il Cannocchiale aristotelico. O sia Idea dell'arguta et ingenuosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*, Turin, Bartolomeo Zavatta, 1670, p. 282 (Getty Research Institute). 381
- Figure 32. Denis Eugène de Linville, « Modèle ébauché de la table ou indice catégorique », *Traité second, de la conduite du jugement ou pratique des preceptes de la logique pour toutes les sciences et particulièrement pour la rhétorique*, Marseille, Claude Garcin, 1675, p. 8 (Bibliothèque municipale de Lyon). 394
- Figure 33. Pierre Le Moyne, « Urit et ardet », *De l'art des devises*, Paris, Cramoisy, 1666, p. 473 (Getty Research Institute). 408

Bibliographie

Sources primaires

Documents manuscrits

Idée de l'estude d'un honeste homme, Ms. 1514, Bibliothèque municipale de Lyon, s. d.

L'idée d'un honneste homme, Ms. 2074, Bibliothèque municipale de Lyon, 1663.

Recueil de traités, Ms. 15502, Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), 1658.

Rhetorica, artis primae forma antiqua et nova, Ms. 132, Bibliothèque municipale de Lyon, 1621.

Rhetorica Philiberti de Gland, tradita a reverendo patre de Boissieu, professore rhetorices Societatis Jesu. Burgi Sebusianorum, Ms. 135, Bibliothèque municipale de Lyon, 1654.

Rhetorica seu Nova et veteris eloquentiae praeceptiones. Data a Reverendo Patre de saint Just professore anno domini MDCLXXXI, Ms. 138, Bibliothèque municipale de Lyon, 1681.

Documents imprimés

AGRICOLA, 2018 — AGRICOLA Rodolphe, *Écrits sur la dialectique et l'humanisme*, édités et traduits par Marc Van der Poel, Paris, Classiques Garnier, 2018 (Textes de la Renaissance, n° 18).

ALCIAT, 1537 — ALCIAT André, *De verborum significatione*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1537.

AMBOISE, 1620 — AMBOISE Adrien d', *Discours ou traicté des devises ou est mise la raison et difference des emblemes, enigmes, sentences et autres*, Paris, Rolet Boutonné, 1620.

AMMIRATO, 1562 — AMMIRATO Scipione, *Il Rota overo dell'imprese dialogo, nel qual si ragiona di molte imprese di diversi eccellenti autori, e di alcune regole e avvertimenti intorno questa materia*, Naples, Giovanni Maria Scotto, 1562.

AMMIRATO, 1970 — AMMIRATO Scipione, *Il dedalione o ver del poeta*, dans Bernard Weinberg (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 2, Bari, Laterza, 1970, p. 477-512.

ARESI, 1611 — ARESI Paolo, *Arte di predicar bene, nella quale, oltre a'precetti de'retori a questo proposito applicati, si danno nuove regole per tesser'ordinatamente una predica, per arricchirla di concetti, per ispiegarla convenevolmente, e per recitarla con decoro, con un trattato della memoria et un altro della imitatione e con alcune osservationi retoriche sopra una predica in lode di san Tomaso d'Aquino et altre cose utilissime a questo fine*, Venise, B. Giunti, 1611.

ARESI, 1613-1615 — ARESI Paolo, *Delle imprese sacre. Con utili e dilettevoli discorsi accompagnate*, 4 t., Vérone, Angelo Tamo, 1613-1615.

ARESI, 1617 — ARESI Paolo, *In Aristotelis libros de generatione et corruptione notationes ac disputationes*, Milan, G. Bordonio, 1617.

ARESI, 1621 — ARESI Paolo, *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite. A predicatori, à gli studiosi della Scrittura Sacra, et à tutti quelli che si diletano d'imprese, di belle lettere, e di dottrina non volgare non meno utili che dilettevoli*, 3 t., Milan, Giovanni Battista Piccaglia, 1621.

ARESI, 1629 — ARESI Paolo, *Imprese sacre con triplicati discorsi, illustrate et arricchite. Con le aggiuntione [sic] ultimamente fattevi dall'istesso autore et in questa terza impressione, con sei copiosissime tavole molto più che prima adornate*, Venise, D. Pasquardi, 1629.

ARGYROPOULOS, 1965 — ARGYROPOULOS Jean, « Translatio De interpretatione ex editione Veneta, 1496 », dans Laurent Minio-Paluello (éd.), *De interpretatione vel Perihermenias*, Bruges, Desclée De Brouwer, 1965, p. 86-90 (*Aristoteles latinus*, II, 1-2).

ARIOSTO, 1556 — ARIOSTO Lodovico, *Orlando Furioso, tutto ricorretto e di nuove figure adornato, alquale di nuovo sono aggiunte le annotationi, gli avvertimenti e le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli*, Venise, Vincenzo Valgrisi, 1556.

ARISTOTE, 1543 — ARISTOTE, *Moralia Nichomachia cum Eustatii, Aspasii, Michaelis Ephesii, nonnullorumque aliorum Graecorum explanationibus, nuper a Ioanne Bernardo Feliciano latinitate donata, et cum antiquo codice collatione, sive integritati restituta*, Paris, Jean Roigny, 1543.

ARISTOTE, 1552 — ARISTOTE, *Rhetoricorum libri tres. Quos M. Antonius Majoragius vertebat*, Venise, Giovanni Patavino, 1552.

ARISTOTE, 1588 — ARISTOTE, *Artis rhetoricæ libri tres ab Antonio Riccobono Latine conversi*, Francfort, André Wechel, Claude de Marne et Jean Aubri, 1588.

ARISTOTE, 1936 — ARISTOTE, « Physiognomics », dans *Minor Works*, traduit par Walter S. Hett, Cambridge, Harvard University Press, 1936, p. 84-137.

ARISTOTE, 1966 — ARISTOTE, *Physique (I-IV)*, texte établi et traduit par Henri Carteron, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

ARISTOTE, 1980 — ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARISTOTE, 1989 — ARISTOTE, *De la génération et de la corruption*, nouvelle traduction et notes par J. Tricot, Paris, Vrin, 1989.

ARISTOTE, 2000 — ARISTOTE, « De la mémoire et de la réminiscence », dans *Petits traités d'histoire naturelle (Parva naturalia)*, traduction et présentation par Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, 2000, p. 105-120.

ARISTOTE, 2002 — ARISTOTE, *Physique*, traduction et présentation par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2002.

ARISTOTE, 2004a — ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduction, présentation, notes et bibliographie par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004.

ARISTOTE, 2004b — ARISTOTE, *Topiques. Organon V*, traduit par J. Tricot, Paris, Vrin, 2004.

ARISTOTE, 2005 — ARISTOTE, *Seconds Analytiques. Organon IV*, présentation et traduction par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2005.

ARISTOTE, 2007a — ARISTOTE, « Catégories », dans *Organon I-II*, traduction par Pierre Pellegrin et Michel Crubellier, Paris, Flammarion, 2007, p. 102-244.

ARISTOTE, 2007b — ARISTOTE, « Sur l'interprétation », dans *Organon I-II*, traduction par Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, 2007, p. 260-346.

ARISTOTE, 2007c — ARISTOTE, *Rhétorique*, présentation et traduction par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007.

ARISTOTE, 2008 — ARISTOTE, *Métaphysique*, présentation et traduction par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008.

ARISTOTE, 2011 — ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, traduction et présentation par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2011.

ARISTOTE, 2014 — ARISTOTE, *Premiers Analytiques. Organon III*, traduction et présentation par Michel Crubellier, Paris, Flammarion, 2014.

ARISTOTE, 2018 — ARISTOTE, *De l'âme*, traduction et présentation de Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2018.

ARISTOTE, 2019 — ARISTOTE, *Physiognomonica*, traduit par Bartolomeo da Messina, édité par Lisa Devriese, Turnhout, Brepols, 2019.

ARNAULD et NICOLE, 1970 — ARNAULD Antoine et Pierre Nicole, *La logique ou L'art de penser contenant, outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*, introduction de Louis Marin, Paris, Flammarion, 1970.

ARNIGIO, 1568 — ARNIGIO Bartolomeo, *Rime de gli'Academici occulti con le loro imprese et discorsi*, Brescia, Vincenzo di Sabbio, 1568.

ARRIAGA, 1639 — ARRIAGA Rodrigo de, *Cursus philosophicus*, Paris, Jacques Quesnel, 1639.

AUGUSTIN, 1899-1900 — AUGUSTIN, *De civitate Dei : libri XXII*, édité et commenté par Emanuel Hoffmann, 2 vols., Vienne, Tempsky, 1899-1900.

AUGUSTIN, 1997 — AUGUSTIN, *La doctrine chrétienne*, introduction et traduction de Madeleine Moreau, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997.

AUGUSTIN, 2000 — AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, édité sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 2000 (*Œuvres*, II).

BACON, 1619 — BACON Francis, *La sagesse mystérieuse des anciens. Ombragée du voile des fables, appliquées moralement aux secrets de l'état, et de la nature. De la traduction de J. Baudoin*, Paris, François Julliot, 1619.

BACON, 1986 — BACON Francis, *Novum Organum*, introduction, traduction et notes par Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

BACON, 1991 — BACON Francis, *Du progrès et de la promotion des savoirs (1605)*, traduction et notes par Michèle le Doeuff, Paris, Gallimard, 1991.

BARBIER D'AUCOUR, 1672 — BARBIER D'AUCOUR Jean, *Sentimens de Cleante sur les Entretiens d'Aristote et d'Eugene*, Paris, Pierre le Monnier, 1672.

BARGAGLI G., 1572 — BARGAGLI Girolamo, *Dialogo de' givochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato*, Sienne, Luca Bonetti, 1572.

BARGAGLI S., 1594 — BARGAGLI Scipione, *Dell'imprese*, Venise, Francesco de' Franceschi Senese, 1594.

BARY, 1656 — BARY René, *La rhetorique françoise. Ou l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et sur les figures. Ou l'on traite a fonds de la matiere des genres oratoires. Et ou le sentiment des puristes est rapporté sur les usages de nostre langue*, Paris, Pierre le Petit, 1656.

BARY, 1660 — BARY René, *La fine philosophie accomodée à l'intelligence des dames*, Paris, Siméon Piget, 1660.

BARY, 1663 — BARY René, *La morale où après l'examen des plus belles questions de l'Ecolle, l'on rapporte sur les passions, sur les vertus, et sur les vices, les plus belles remarques de l'histoire*, Paris, Gervais Alliot, 1663.

BASILE DE CÉSARÉE, 1943 — BASILE DE CÉSARÉE, *De virginitate*, texte vieux-slave et trad. française par André Vaillant, Paris, Institut d'études slaves, 1943.

BAUDOIN, 1638-1639 — BAUDOIN Jean, *Recueil d'emblèmes divers*, 2 vols., Paris, Jacques Villery, 1638-1639.

BAUDOIN, 1643 — BAUDOIN Jean, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, Paris, Mathieu Guillemot, 1643.

BELLARMIN, 1586-1593 — BELLARMIN Robert, *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis Haereticos*, 3 vols, Ingolstadt, David Sartorius, 1586-1593.

BENI, 1525 — BENI Paolo, *In Aristotelis libros Rhetoricorum secundum et tertium commentarii*, Venise, Giovanni Guerilio, 1525.

BINET, 1622 — BINET Étienne, *Essay des merveilles de nature, et des plus nobles artifices*, Rouen, Jean Maurice, 1622.

BOCCACCIO, 1552 — BOCCACCIO Giovanni, *Il Decamerone di M. Giovan Boccaccio, alla sua intera perfettione ridotto, et con dichiarationi et avvertimenti illustrato, per Girolamo Ruscelli*, Venise, Vincenzo Valgrisi, 1552.

BOÈCE, 1891 — BOÈCE, « In librum Aristotelis De interpretatione commentaria majora », dans Jean-Paul Migne (éd.), *Patrologiae cursus completus*, t. LXIV, Paris, Garnier, 1891, col. 393-638.

BOÈCE, 1961 — BOÈCE, « Liber Aristotelis de decem praedicamentis », dans Laurent Minio-Paluello (éd.), *Categoriae vel Praedicamenta*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1961, p. 5-41 (*Aristoteles Latinus*, I, 1-5).

BOÈCE, 1965 — BOÈCE, « Liber Periermeneias Aristotelis », dans Laurent Minio-Paluello (éd.), *De interpretatione*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1965, p. 5-38 (*Aristoteles Latinus*, II, 1-2).

BOÈCE, 1978 — BOÈCE, *De topicis differentiis*, traduit par Eleonore Stump, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

BOILEAU, 1674 — BOILEAU DESPRÉAUX Nicolas, *Œuvres diverses du sieur D***: Avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours. Traduit du grec de Longin*, Paris, chez la veuve de la Coste, 1674.

BOILEAU, 1963 — BOILEAU Nicolas, *L'art poétique*, Paris, Bordas, 1963.

BOISSIÈRE, 1654-1657 — BOISSIÈRE François, *Les devises. Avec un traité des reigles de la devise*, 2 t., Paris, Augustin Courbé, 1654-1657.

BOUHOURS, 1687 — BOUHOURS Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1687.

BOUHOURS, 2003 — BOUHOURS Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commentée par Bernard Beugnot e.a., Paris, Champion, 2003.

BOUJU, 1614 — BOUJU Théophraste, *Corps de toute la philosophie divisé en deux parties... le tout par demonstration et auctorité d'Aristote, avec eclarcissement de sa doctrine par luy mesme*, 2 t., Paris, Jean Orry, 1614.

CABURACCI, 1580 — CABURACCI Francesco, *Trattato dove si dimostra il vero, e nuovo modo di fare le imprese*, Bologne, Giovanni Rossi, 1580.

CALLIÈRES, 1668 — CALLIÈRES François de, *La logique des amans, ou l'amour logicien*, Paris, Thomas Jolly, 1668.

CAMERARIUS, 1595 — CAMERARIUS Joachim, *Symbola et emblemata ex animalibus quadrupedis desumptorum centuria altera collecta*, Nuremberg, Paul Kaufmann, 1595.

CAMERARIUS, 1658 — CAMERARIUS Joachim, *Symbola et emblemata ex re herbaria desumptorum centuria una[-quarta] collecta*, Francfort, Johann Ammonius, 1654.

CANISIUS, 1977 — CANISIUS Pierre, *De Maria Virgine incomparabili et Dei genitrice sacrosanta*, Ingolstadt, D. Sartorius, 1577.

CAPACCIO, 1592 — CAPACCIO Giulio Cesare, *Delle imprese*, Naples, Horatius Salvanus, 1592.

CASMANN, 1594 — CASMANN Otho, *Psychologia anthropologica ; sive animae humanae doctrina. Methodice informata, capitibus dissecta, singulorumque Capitum disquisitionibus, ac controversarum questionum ventilationibus illustrata*, Hanau, Guilielmus Antonius, 1594.

CERIZIERS, 1643 — CERIZIERS René de, *Le philosophe français*, Paris, Antoine de Sommaville, 1643.

CHAMPAIGNAC, 1595 — CHAMPAIGNAC Jean de, *Physique française*, Bordeaux, S. Millanges, 1595.

CHAMPAIGNAC, 1595 — CHAMPAIGNAC Jean de, *Traité de l'immortalité de l'âme*, Bordeaux, S. Millanges, 1595.

CHAMPAIGNAC, 1606 — CHAMPAIGNAC Jean de, *Sommaire des quatre parties de la philosophie logique, éthique, phisique et metaphisique*, Paris, Jean Gesselin, 1606.

CHARRON, 1968 — CHARRON Pierre, *De la sagesse*, éd. Par Amaury Duval, 3 vols., Genève, Slatkine Reprints, 1968.

CHIFLET, 1659 — CHIFLET Laurent, *Essay d'une parfaite grammaire de la langue française*, Anvers, Jacques van Meurs, 1659.

CHIOCCO, 1601 — CHIOCCO Andrea, *Discorso della natura delle imprese, et del vero modo di formarle*, Vérone, Angelo Tamo, 1601.

CICÉRON, 1924 — CICÉRON, *Divisions de l'art oratoire. Topiques*, texte édité et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

CICÉRON, 1964 — CICÉRON, *L'orateur*, texte édité et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

CICÉRON, 1966 — CICÉRON, *De l'orateur. Livre deuxième*, texte édité et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

CICÉRON, 1976 — CICÉRON, *De inventione; De optimo genere oratorum; Topica*, textes édités et traduits par Harry M. Hubbell, Cambridge, Harvard University Press, 1976.

COLLEGIUM CONIMBRICENSE, 1592 — COLLEGIUM CONIMBRICENSE, *Commentarii in octo libros Physicorum Aristotelis Stagiritae*, Coimbra, A. Mariz, 1592.

COLLEGIUM CONIMBRICENSE, 1593 — COLLEGIUM CONIMBRICENSE, *In libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum, aliquot Conimbricensis Cursus Disputationes in quibus praecipua quaedam Ethicae disciplinae capita continentur*, Lisbonne, S. Lopes, 1593.

COLLEGIUM CONIMBRICENSE, 1604 — COLLEGIUM CONIMBRICENSE, *Commentarii doctissimi in universam Logicam Aristotelis, nunc primum editi*, 2 t., [Basel], Bibliopolus Frobenianus, 1604.

COLLEGIUM CONIMBRICENSE, 1606 — COLLEGIUM CONIMBRICENSE, *Commentarii in universam Dialecticam Aristotelis Stagiritae*, Coimbra, Diogo Gomes de Loureiro, 1606.

COLLEGIUM CONIMBRICENSE, 2001 — COLLEGIUM CONIMBRICENSE, *Some questions on signs*, traduction, introduction et notes par John P. Doyle, Milwaukee, Marquette University Press, 2001.

COLLEGIUM CONIMBRICENSE, 2002 — COLLEGIUM CONIMBRICENSE, *Commentarii in tres libros De anima Aristotelis Stagiritae*, édité par Santiago de Carvalho (en ligne), 2002, URL : <http://www.conimbricenses.org/in-tres-libros-de-anima-aristotelis-stagiritae/>.

COUTO, 2013 — COUTO Sebastião do, *Os sinais (Comentário conimbricense sobre A interpretação de Aristóteles, I, 1)*, introduction, traduction et notes par Amândio Coxito, Porto, Imago Mundi, 2013.

CRESPET, 1604 — CRESPET Pierre, *Discours catholiques de l'origine, de l'essence, excellence, fin et immortalité de l'âme*, Paris, Chappellain, 1604.

CUREAU DE LA CHAMBRE, 1660 — CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *L'art de connoistre les hommes*, Amsterdam, Jacques le Jeune, 1660.

CUREAU DE LA CHAMBRE, 1665 — CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *Le systeme de l'ame*, Paris, Jacques d'Allin, 1665.

DESCARTES, 1824-1826 — DESCARTES René, *Œuvres complètes*, publiées par Victor Cousin, 12 t., Paris, F. G. Levrault, 1824-1826.

DESCARTES, 1977 — DESCARTES René, *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la verité*, traduction selon le lexique cartésien, et annotation conceptuelle par Jean-Luc Marion, La Haye, Nijhoff, 1977.

DESCARTES, 2009 — DESCARTES René, *La dioptrique*, Paris, Gallimard, 2009, p. 148-262 (*Œuvres complètes*, III).

DIOGÈNE LAËRCE, 1999 — DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduction française sous la direction de Marie-Odile Goulet-Gazé, Paris, La Pochothèque, 1999.

DOMENICHI, 1556 — DOMENICHI Ludovico, *Ragionamento di M. Lodovico Domenichi. Nel quale si parla d'impreses d'armi, et d'amore*, dans Paolo Giovio, *Dialogo dell'impreses militari et amoroze di monsignor Giovio Vescovo di Nocera*, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556, p. 86-144.

DONATI, 1631 — DONATI Alessandro, *De arte poetica libri tres*, Rome, Guglielmo Facciotti, 1631.

DONATI, 2019 — DONATI Alessandro, *De arte poetica libri tres*, édition, traduction et commentaire de chapitres du livre III par Caroline Longton, mémoire de master non publié sous la direction d'Aline Smeesters, Louvain-la-Neuve, 2019.

DUNCAN, 1687 — Daniel Duncan, *Histoire de l'animal, ou La connaissance du corps animé par la mécanique et par la chymie*, Montauban, Samuel Dubois, 1687.

DUPLEIX, 1620a — DUPLEIX Scipion, *La physique ou science des choses naturelles*, Lyon, Simon Rigaud, 1620.

DUPLEIX, 1620b — DUPLEIX Scipion, *La métaphysique ou science surnaturelle*, Lyon, Simon Rigaud, 1620.

ENGELGRAVE, 1648 — ENGELGRAVE Henri, *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita in anni dominicas. Selecta historia et morali doctrina variè adumbrata*, Anvers, veuve et héritiers de Jan Cnobbaert, 1648.

ENGELGRAVE, 1658 — ENGELGRAVE Henri, *Cæleste pantheon, sive Cælum novum, in festa et gesta sanctorum totius anni, morali doctrina varie illustratum*, Cologne, Johann Busäus, 1658.

ENGELGRAVE, 1668 — ENGELGRAVE Henri, *Cælum empyreum, non vanis et fictis constellationum monstris belluatum, sed divum domus, Domini Iesu Christi, eiusque illibatae Virginis Matris Mariæ, sanctorum apostolorum, martyrum, confessorum, virginum*, Cologne, Johann Busäus, 1668.

ESTIENNE, 1645 — ESTIENNE Henri (IV), *De l'art de faire des devises, où il est traité des hiéroglyphes, symboles, emblèmes, énigmes, sentences*,

paraboles, revers de médailles, armes, blasons, cimiers, chiffres et rébus, avec un traité de rencontres ou mots plaisants, Paris, Jean Paslé, 1645.

FABRI, 1666 — FABRI Honoré, *Tractatus de homine*, Paris, François Muguet, 1666.

FARRA, 1571 — FARRA Alessandro, *Settenario dell'humana riduzione*, Casalmaggiore, Farra di Bartoli, 1571.

FERRO, 1623 — FERRO Giovanni, *Teatro d'impres*, 2 t., Venise, Giacomo Sarzina, 1623.

FILÈRE, 1636 — FILÈRE Joseph, *Le miroir sans tache, enrichy des merveilles de la nature dans les miroirs, rapportées aux effets de la grace : pour voir Dieu en toutes choses, et toutes choses en Dieu, et s'avancer par les degrés des vertus jusques à la perfection*, Lyon, Claude Rigaud & Philippe Borde, 1636.

FONSECA, 1567 — FONSECA Pedro da, *Institutionum dialecticarum libri octo*, Cologne, Materne Choline, 1567.

FORGE, 1999 — FORGE Louis De La, *L'homme de René Descartes*, Paris, Fayard, 1999.

FURETIÈRE, 1690 — FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 t., La Haye, Arnout & Reinier, 1690.

FURETIÈRE, 1967 — FURETIÈRE Antoine, *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*, édité par Eva Van Ginneken, Genève, Droz, 1967.

GIOVIO, 1555 — GIOVIO Paolo, *Dialogo dell'impres militari et amorose*, Rome, Antonio Barre, 1555.

GIOVIO, 1559 — GIOVIO Paolo, *Dialogo dell'impres militari et amorose di monsignor Giovio, vescovo di Nocera. Con un ragionamento di messer Lodouico Domenichi nel medesimo soggetto*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1559.

GOCCLENIUS, 1590 — GOCCLENIUS Rudolph, *Aristotelis Organon. Hoc est Logica ad utiles praeceptiones contracta, cum sylloge quadam necessarium annotationum, et bonorum ac illustrium exemplorum*, Marbourg, Paul Egenolff, 1590.

GRANGE, 1675-1679 — GRANGE Jean-Baptiste de la, *Les principes de la philosophie contre les nouveaux philosophes, Descartes, Rohault,*

Régius, Gassendi, le p. Maignan, etc., 2 vols., Paris, Georges Josse, 1675-1679.

GREGORIO, 1627 — GREGORIO Maurizio di, *Condottiere de'predicatori per tutte le scienze. D'onde potranno cavar concetti non solo da quelle, ma da poeti, e da tutti i professori di belle, e di curiose lettere*, Venise, Gervasio Anesi, 1627.

HIPPOCRATE, 2017 — HIPPOCRATE, « Superfétation », dans *Œuvres complètes*, t. XII, 4^e partie, texte établi et traduit par Florence Bourbon, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 276-329.

HIPPOLYTE DE ROME, 1928 — HIPPOLYTE DE ROME, *Philosophumena ou Réfutation de toutes les hérésies*, première traduction française avec une introduction et des notes par Auguste Siouville, 2 vols., Paris, Les Éditions Rieder, 1928 (Les Textes du Christianisme, VI).

HOBBS, 2000 — HOBBS Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, traduit par Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000.

JOSSET, 1697 — JOSSET Pierre, *Rhetorice placida quam pieris irrigat unda, grandia facundae referans praecepta loquela. Haec etiam logica praeludia docta sagacis, strictaque grammatica compendia digerit artis*, Munich, Maria Magdalena Rauchin, 1697.

JURIEU, 1689 — JURIEU Pierre, *La religion des jésuites, ou réflexions sur les inscriptions du Père Menestrier, et sur les écrits du Père le Tellier pour les nouveaux Chrétiens de la chine et des Indes, contre la dixneuvième observation de l'Esprit de Mr. ARNAUD*, La Haye, Abraham Troyel, 1689.

LABIA, 1685 — LABIA Carlo, *Dell' imprese pastorali*, Venise, Nicolo Pezzana, 1685.

LABIA, 1692 — LABIA Carlo, *Simboli predicabili estratti da Sacri Evangeli che corrono nella quadragesima, delineati con morali et eruditi discorsi*, Ferrara, Bernardin Barbieri, 1692.

LABIA, 1700 — LABIA Carlo, *Horto simbolico che con gieroglifici di verii alberi, e diverse piante rappresenta le virtù singolari d'alcuni santi, e molte sante. Descritto con morali, e eruditi discorsi*, Venise, Nicolo Pezzana, 1700.

LALEMANDET, 1644 — LALEMANDET Jean, *Decisiones philosophicae*, 3 vols., Munich, Cornelius Leyserius, 1644.

LANCELOT et ARNAULD, 1846 — LANCELOT Claude et Antoine Arnauld, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Hachette, 1846.

LANDINO, 1980 — LANDINO Cristoforo, *Disputationes Camaldulenses*, édité par Peter Lohe, Florence, Sansoni, 1980.

LANGLOIS DE BÉLESTAT, 1583 — LANGLOIS DE BÉLESTAT Pierre, *Discours des hieroglyphes aegyptiens, emblemes, devises et armoiries*, Paris, Abel l'Angelier, 1583.

LE BRUN, 1698 — LE BRUN Charles, *Conférence sur l'expression generale et particuliere*, Amsterdam, J. L. De Lorme, 1698.

LE MOYNE, 1640-1643 — MOYNE Pierre Le, *Les peintures morales, où les passions sont représentées par tableaux, par caracteres et par questions nouvelles et curieuses*, 2 t., Paris, Sébastien Cramoisy, 1640-1643.

LE MOYNE, 1649 — LE MOYNE Pierre, *Devises heroiques et morales*, Paris, Augustin Courbé, 1649.

LE MOYNE, 1665 — LE MOYNE Pierre, *De l'art de régner. Au roy*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1665.

LE MOYNE, 1666 — LE MOYNE Pierre, *De l'art des devises*, Paris, Cramoisy, 1666.

LE MOYNE, 1996 — LE MOYNE Pierre, *Les hymnes de la sagesse divine et de l'amour divin. Le discours de la poésie*, édité par Anne Mantero, Paris, Miroir volant, 1996.

LESCLACHE, 1648-1650 — LESCLACHE Louis de, *La philosophie divisée en cinq parties*, 2 vols., Paris, Charles Chastellain, 1648-1650.

LESCLACHE, 1666a — LESCLACHE Louis de, *Première partie de la philosophie, ou La logique, divisée en quatre parties*, Paris, Laurent Rondet, 1666.

LESCLACHE, 1666b — LESCLACHE Louis de, *L'ordre des principales choses dont il est parlé dans la philosophie*, Paris, Laurent Rondet, 1666.

LESCLACHE, 1667 — LESCLACHE Louis de, *Les avantages que les femmes peuvent recevoir de la philosophie, et principalement de la morale, ou l'abrégé de cette science*, Paris, Laurent Rondet, 1667.

LESCLACHE, 1675 — LESCLACHE Louis de, *La philosophie en tables, divisée en cinq parties*, Marseille, Claude Garcin, 1675.

LESCLACHE, 2012 — LESCLACHE Louis de, *La Rhétorique ou l'Éloquence française*, manuscrit inédit découvert par Odile Le Guern et

publié par Michel Le Guern, Paris, Classiques Garnier, 2012 (Bibliothèque du XVII^e siècle, 11).

LETOURNEUR, 1572 — LETOURNEUR Jean, *Summulae logicales*, Venise, Francesco Sansovino, 1572.

LINVILLE, 1675 — LINVILLE Denis Eugène de, *Traité second, de la conduite du jugement, ou pratique des preceptes de la logique pour toutes les sciences et particulièrement pour la rhétorique*, Marseille, Claude Garcin, 1675.

LISIEUX, 1660 — LISIEUX Zacharie de, *Relation du pays de Jansenie, où il est traité des singularités qui s'y trouvent, des coutumes, moeurs et religion des habitants*, Paris, chez la veuve et Denys Thierry, 1660.

LUCIEN DE SAMOSATE, 1874 — LUCIEN DE SAMOSATE, « XLI. Toxaris ou l'amitié », dans *Œuvres complètes*, vol. 2, traduction et notes par Eugène Talbot, Paris, Hachette & C^{ie}, 1874, p. 25-54.

MAGGI et LOMBARDI, 1550 — MAGGI Vincenzo et Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes*, Venise, Vincenzo Valgrisi, 1550.

MAGIRUS, 1601 — MAGIRUS Johann, *Commentarius, in quo praecepta eius perspicue eruditeque explicantur, ex optimis quibusque peripateticae philosophiae interpretibus, Platone, Aristotele, Zabarella, Archangelo Mercenario, Thomas Erasto, Jacobo Schegkio, Scaligero, Vico Mercurio, Contareno Cardin, Hermolao Barbaro, Francisco Patritio, et aliis disceptantur*, Lich, Conrad Nebenius, 1601.

MARANDÉ, 1642 — MARANDÉ Léonard de, *Abregé curieux et familier de toute la philosophie, Logique, Morale, Physique et Metaphysique, et des matieres plus importantes du theologien françois*, Paris, Thomas Blaise et Gervais Alliot, 1642.

MARANDÉ, 1645-1648 — MARANDÉ Léonard de, *Morale chrestienne du théologien françois*, 2 vols., Paris, Soly, 1645-1648.

MARTINI, 1609 — MARTINI Jacobus, *Centuria prima. Quaestionum illustrium philosophicarum. In Incluta Witebergensi Academia publicis disputationum exercitiis*, Wittenberg, Johannes Schmidt, 1609.

MASEN, 1650 — MASEN Jacob, *Speculum imaginum veritatis occultae. Exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni, tam materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum*, Cologne, Antoine Kinchius, 1650.

MEISNER, 1605 — MEISNER Balthasar, *Generalis animae theoria physica. Quam, Consensu et voluntate Amplissimae Facultatis Philosophicae in inclyta Witebergensum Academia. Respondente Conrado Degen, Wittenberg, Iohannes Schmidt, 1605.*

MÉNESTRIER, 1658 — MÉNESTRIER Claude-François, « Remarques sur la conduite des ballets », dans Claude-François Ménestrier, *L'autel de Lyon consacré a Louis Auguste et placé dans le temple de la Gloire. Ballet dédié à sa Majesté en son entrée à Lyon*, Lyon, Jean Molin, 1658, p. 50-56.

MÉNESTRIER, 1659 — MÉNESTRIER Claude-François, *Le veritable art du blason, où les regles des armoiries sont traitées d'une nouvelle methode, plus aisée que les precedentes*, Lyon, Benoist Coral, 1659.

MÉNESTRIER, 1660a — MÉNESTRIER Claude-François, *Les rejoüissances de la paix faites dans la ville de Lyon le 20 mars 1660*, Lyon, Guillaume Barbier, 1660.

MÉNESTRIER, 1660b — MÉNESTRIER Claude-François, *Les rejoüissances de la paix, avec un recueil de diverses pieces sur ce sujet. Dedié a Messieurs les Prevost des Marchands et Eschevins de la ville de Lyon*, Lyon, Benoist Coral, 1660.

MÉNESTRIER, 1662a — MÉNESTRIER Claude-François, *L'art des emblemes*, Lyon, Benoist Coral, 1662.

MÉNESTRIER, 1662b — MÉNESTRIER Claude-François, *Description des ceremonies et jouysances faites à Chambery, à la publication du bref de la beatification du glorieux evesque de Geneve, Francois de Sales. Par les ordres de Madame Royale, et par les soins des syndicqs de ladite ville, le 12 mars 1662*, Lyon, Pierre Guillimin, 1662.

MÉNESTRIER, 1663a — MÉNESTRIER Claude-François, *Novae et veteris eloquentiae placita. Ex antiquis recentioribusque rhetoribus deprompta. Et nova methodo unum in corpus digesta*, Lyon ?, s.e., 1663.

MÉNESTRIER, 1663b — MÉNESTRIER Claude-François, *Le temple de la sagesse. Allegorie representée par les ecoliers du College de la Compagnie de Jesus : en la reception des magistrats fondateurs de ce College de la Tres-Sainte Trinité*, Lyon, Pierre Guillimin, 1663.

MÉNESTRIER, 1665 — MÉNESTRIER Claude-François, *L'assemblée des sçavants et les présens des Muses, pour les nopces de Charles Emmanuel II, duc de Savoye, Roi de Chypre, etc., Avec Marie Jeanne Baptiste de Savoye, princesse de Nemours*, 1665.

MÉNESTRIER, 1666 — MÉNESTRIER Claude-François, *Le nouvel astre du Ciel de l'Eglise. Dessein de l'appareil dressé dans le premier monastere de la Visitation Sainte Marie d'Annessy à l'occasion de la premiere solemnité faite pour la Canonisation de Saint François de Sales, Evesque et Prince de Geneve, Fondateur de l'Institut de la Visitation, depuis le 9 May de l'année 1666 jusques au seizième du mesme mois*, Grenoble, Robert Philippes, 1666.

MÉNESTRIER, 1667 — MÉNESTRIER Claude-François, *Les transfigurations sacrees de S. François de Sales, ou le Thabor de sa gloire. Dessein de l'appareil de la solemnité de sa canonisation, faite dans le second monastere de la Visitation Sainte Marie de Grenoble, avec le journal des ceremonies depuis le 19. may jusques au 27*, Grenoble, Robert Philippes, 1667.

MÉNESTRIER, 1669a — MÉNESTRIER Claude-François, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669.

MÉNESTRIER, 1669b — MÉNESTRIER Claude-François, *Eloge historique de la ville de Lyon, et sa grandeur consulaire sous les Romains, et sous nos rois*, Lyon, Benoist Coral, 1669.

MÉNESTRIER, 1673 — MÉNESTRIER Claude-François, *Les recherches du blason. Seconde partie. De l'usage des armoiries*, Paris, Estienne Michallet, 1673.

MÉNESTRIER, 1679 — MÉNESTRIER Claude-François, *La devise du Roy justifiée. Avec un recueil de cinq cens devises faites pour S. M. & toute la Maison Royale*, Paris, Estienne Michalet, 1679.

MÉNESTRIER, 1681a — MÉNESTRIER Claude-François, *Lettre d'un gentil-homme de province à une dame de qualité, sur le sujet de la comète*, Paris, Estienne Michallet, 1681.

MÉNESTRIER, 1681b — MÉNESTRIER Claude-François, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, René Guignard, 1681.

MÉNESTRIER, 1682a-1683 — MÉNESTRIER Claude-François, *La philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matiere*, 2 t., Paris, Robert J. B. de la Caille, 1682-1683.

MÉNESTRIER, 1682b, MÉNESTRIER Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, Paris, René Guignard, 1682.

MÉNESTRIER, 1683 — MÉNESTRIER Claude-François, *Décoration de la sale du Collège de Louis le Grand pour l'oraison latine de l'ouverture des classes*, s. l., s. e., 1683.

MÉNESTRIER, 1684a — MÉNESTRIER Claude-François, *L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature*, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1684.

MÉNESTRIER, 1684b — MÉNESTRIER Claude-François, *Des decorations funebres. Ou il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornemens funebres. Avec tout ce qui s'est fait de plus considerable depuis plus d'un siecle pour les papes, empereurs, rois, reines, cardinaux, princes, prelates, sçavans et personnes illustres en naissance, vertu et dignité, etc.*, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1684.

MÉNESTRIER, 1686 — MÉNESTRIER Claude-François, *La science et l'art des devises, dressez sur de nouvelles règles, avec six cens devises sur les principaux événements de la vie du Roy. Et quatre cens devises sacrées, dont tous les mots sont tirés de l'Ecriture Sainte*, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1686.

MÉNESTRIER, 1687a — MÉNESTRIER Claude-François, *Réflexions sur les applications des passages de l'Écriture Sainte dans les actions publiques pour les réceptions des princes, entrées solennelles, spectacles, décorations, éloges, inscriptions, harangues et autres sujets politiques*, s.l., s.e., 1687.

MÉNESTRIER, 1687b — MÉNESTRIER Claude-François, *Lettre sur l'usage d'exposer des devises dans les églises. Pour les décorations funèbres*, Paris, Robert Pepie, 1687.

MÉNESTRIER, 1689a — MÉNESTRIER Claude-François, *Lettre à Mr. Guionnet de Vertron sur la description du feu d'artifice de l'Hostel de ville sous le titre du Temple de l'Honneur*, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1689.

MÉNESTRIER, 1689b — MÉNESTRIER Claude-François, *Seconde lettre, pour justifier l'inscription latine du Temple de l'Honneur*, Paris, Robert J. B. de la Caille, 1689.

MÉNESTRIER, 1690 — MÉNESTRIER Claude-François, *Les respects de la ville de Paris en l'érection de la statue de Louis Le Grand. Justifiés contre les ignorances et les calomnies d'un hérétique français réfugié en Hollande*, Lyon, s. e., 1690.

MÉNESTRIER, 1694a — MÉNESTRIER Claude-François, *La philosophie des images enigmatiques, ou il est traité des enigmes, hieroglyphiques,*

oracles, propheties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes, Centuries de Nostradamus, de la baguette, Lyon, Hilaire Baritel, 1694.

MÉNESTRIER, 1694b — MÉNESTRIER Claude-François, *La philosophie des images énigmatiques, où il est traité des enigmes, hieroglyphiques, oracles, propheties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes, Centuries de Nostradamus, de la baguette*, Paris, Veuve Daniel Horthemels, 1694.

MÉNESTRIER, 1694c — MÉNESTRIER Claude-François, *Réflexions sur les usages et les indications de la baguette tirées du traité de la Philosophie des images*, Lyon, Jacques Lions, 1694.

MÉNESTRIER, 1694d — MÉNESTRIER Claude-François, *Factum justificatif*, Paris, La Caille, 1694.

MÉNESTRIER, 1695 — MÉNESTRIER Claude-François, *Philosophia imaginum id est sylloge symbolorum amplissima, qua plurima regum, principum, nobilium, foeminarum illustrium, eruditorum, aliorumque virorum in Europa praestantium, quae prostant, summa diligentia sunt congesta methodoque succincta exhibita*, Amsterdam, Janssonius Waesbergius, 1695.

MÉNESTRIER, 1704 — MÉNESTRIER Claude-François, *Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens et modernes, de littérature et des arts. Ouverte pour les personnes qui aiment les Lettres*, 2 tomes, Trévoux, Imprimerie de S.A.S., 1704.

MIGNAULT, 2017 — MIGNAULT Claude, « Syntagma de symbolis, stemmatum et schematum ratione quae insignia seu arma gentilitia, ulgo nominantur, deque emblematis », dans Florence Vuilleumier Laurens (éd.), *L'université, la robe et la librairie à Paris. Claude Mignault et le Syntagma de Symbolis (1571-1602)*, Genève, Droz, 2017, p. 153-252.

MIRANDOLA, 1562 — MIRANDOLA Antonio Bernardi della, *In logicam universam institutio*, Rome, Paul Manuce, 1562.

MONTAIGNE, 1992 — MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, édité par Pierre Villey, Paris, PUF, 1992.

MONTENAY, 1571 — MONTENAY Georgette de, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Jean Marcorelle, 1571.

MOSNERIO, 1646 — MOSNERIO Petro, *Philosophiae tomus primus, qui complectitur scientiarum methodum sex libris explicatam : logicam analyticam, duodecim libris demonstratam, et aliquot controversias logicas,*

breviter disputatas, d'après les cours d'Honoré Fabri, Lyon, Jean Champion, 1646.

NICOLAS, 1693 — NICOLAS Jean, *La verge de Jacob, ou L'art de trouver les tresors, les sources, les limites, les metaux, les mines, les mineraux et autres choses cachées, par l'usage du bâton fourché*, Lyon Hilaire Baritel, 1693.

PALAZZI, 1575 — PALAZZI Giovanni Andrea, *I discorsi sopra l'impresa, recitati nell'Academia d'Urbino*, Bologne, Alessandro Benacci, 1575.

PASCAL, 1985 — PASCAL Blaise, *De l'esprit géométrique : Entretien avec M. de Sacy ; Écrits sur la grâce et autres écrits*, édité par André Clair, Paris, Flammarion, 1985.

PAZZI, 1538 — PAZZI Alessandro de', *Aristotelis Stagiritae Poetica*, Paris, Chrétien Wechel, 1538.

PELLETIER, 1641 — PELLETIER Gérard, *Palatium reginae eloquentiae*, Paris, Nicolas Buon, Jean Camusat et Claude Sonnius, 1641.

PETRASANCTA, 1634 — PETRASANCTA Silvester, *De symbolis heroicis libri IX*, Anvers, Balthasar Plantin Moretus, 1634.

PICCOLOMINI, 1565 — PICCOLOMINI Alessandro, *Copiosissima parafrase nel primo libro della Retorica d'Aristotele*, Venise, Giovanni Varisco, 1565.

PICCOLOMINI, 1575 — PICCOLOMINI Alessandro, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele con la traduttione del medesimo libro, in lingua volgare*, Venise, Giovanni Guarisco, 1575.

PICCOLOMINI, 1576 — PICCOLOMINI Alessandro, *Instrumento della filosofia naturale*, Venise, Daniel Zaneti, 1576.

PIERRE D'ESPAGNE, 2014 — ESPAGNE Pierre d', *Summaries of Logic*, traduction et notes par Brian P. Copenhaver, Calvin Normore et Terence Parsons, Oxford, Oxford University Press, 2014.

PILES, 1668 — PILES Roger de, *L'art de peinture de Charles Alphonse Dufresnoy, traduit en français avec des remarques très nécessaires et très amples*, Paris, Langlois, 1668.

PLATON, 1955 — PLATON, *Œuvres complètes. Tome VIII – 2^e partie. Théétète*, texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

PLINE L'ANCIEN, 1977 — PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, traduit par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

POMEY, 1659 — POMEY François, *Candidatus rhetoricae seu Aphthonii Progymnasmata in meliorem formam redacta usumque redacta*, Lyon, Antoine Molin, 1659.

PONTANUS, 1588-1594b — PONTANUS Jacobus, *Progymnasmata latinitatis, sive dialogi*, 3 vols., Ingolstadt, David Sartorius, 1588-1594.

PONTANUS, 1594a — PONTANUS Jacobus, *Poeticarum institutionum libri tres. Eiusdem Tyrocinium poeticum*, Ingelstadt, David Sartorius, 1594.

PORTA, 1586 — PORTA Giambattista della, *De humana physiognomonia libri IIII*, Naples, Josephus Cacchius, 1586.

PORTA, 1655 — PORTA Giambattista della, *La physionomie humaine, nouvellement traduite du latin en françois par le Sieur Rault*, Rouen, Jean et David Berthelin, 1655.

POSSEVIN, 1593 — POSSEVIN Antoine, *Bibliotheca selecta, qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, 2 vols., Rome, Ex typographia apostolica Vaticana, 1593.

PRISCIEN, 1961 — PRISCIEN, « Institutionum grammaticarum libri XVIII », dans *Grammatici Latini*, édité par Martin Hertz, t. 2-3, Hildesheim, Georg Olms, 1961.

PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, 1958 — PSEUDO-DENYS L'ARÉOPAGITE, *La hiérarchie céleste*, traduction par Maurice de Gandillac, Paris, Cerf, 1958.

PUENTE, 1610 — PUENTE Luis de la, *Tres-excellentes meditations sur tous les mysteres de la foy, avec la pratique de l'oraison mentale. Composees par le R. P. Louys Du Pont. Et traduites de l'espagnol par M. R. Gaultier*, 2 t., Paris, Guillaume de la Noüe, 1610.

PUENTE, 1615 — PUENTE Luis de la, *La guide spirituelle ou il est traicté de l'oraison, meditation et contemplation [...]. Composé en espagnol par Louys Du Pont [...]. Et traduit en françois par M. René Gaultier*, Paris, Denys de la Noue, 1615.

QUINTILIEN, 1975-1980 — QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, 7 t., Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

RAMÉE, 1555 — RAMÉE Pierre de la, *Dialectique*, Paris, André Wechel, 1555.

RAPIN, 1671 — RAPIN René, *La comparaison de Platon et d'Aristote, avec les sentimens des Peres sur leur doctrine, et quelques reflexions chrestiennes*, Paris, C. Barbin, 1671.

RAPIN, 1674 — RAPIN René, *Reflexions sur la Poetique d'Aristote, et sur les ouvrages des poetes anciens et modernes*, Paris, François Muguet, 1674.

RAPIN, 1676 — RAPIN René, *Reflexions sur la philosophie ancienne et moderne, et sur l'usage qu'on en doit faire pour la religion*, Paris, François Muguet, 1676.

RATIO STUDIORUM, 1997 — *Ratio studiorum. Plan raisonné et institution dans la Compagnie de Jésus*, présentée par Adrien Demoustier, traduite par Léone Albrieux, annotée et commentée par Marie-Madeleine Compère, Belin, Paris, 1997.

RHODES, 1671 — RHODES George de, *Philosophia peripatetica, ad veram Aristotelis mentem. Libris quatuor digesta et disputata. Pharos ad theologiam scholasticam. Nunc primum in lucem prodit*, Lyon, Jean Antoine Huguetan et Guillaume Barbier, 1671.

RICHEOME, 1600 — RICHEOME Louis, *Trois discours pour la religion catholique*, Paris, P. Berthault, 1600.

RICHEOME, 1601 — RICHEOME Louis, *Tableaux sacrés des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie. Dédiés à la très chrétienne Royne de France et de Navarre Marie de Médicis*, Paris, Laurens Sonnius, 1601.

RICHEOME, 1611 — RICHEOME Louis, *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutare*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

RIPA, 1593 — RIPA Cesare, *Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi*, Rome, Per gli heredi di Giovanni Gigliotti, 1593.

RIPA, 1603 — RIPA Cesare, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichita e di propria inventione*, Rome, Lepido Facio, 1603.

RIPA, 1625 — RIPA Cesare, *La novissima iconologia*, Padoue, Pietro Paolo Tozzi, 1625.

RIPA, 1636 — RIPA Cesare, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyéroglyphiques des vertus, des*

vices, des arts, des sciences ... Tirée des recherches et des figures de César Ripa, dessinées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin, Paris, Jacques De Bie, 1636.

ROBORTELLO, 1555 — ROBORTELLO Francesco, *In librum Aristotelis de arte Poetica explicationes. Qui ab eodem ex manuscriptis libris, multis in locis emendates fuit, ut iam difficillimus, ab obscurissimus liber a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi*, Basel, Johann Herwagen, 1555.

ROLLENHAGEN, 1613 — ROLLENHAGEN Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Johannes Janssonius, 1613.

RUBIO, 1613 — RUBIO Antonio, *Commentarii in libros Aristotelis Stagyrtae philosophorum principis de anima*, Cologne, Johann Crith, 1613.

RUSCELLI, 1553 — RUSCELLI Girolamo, *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli, a M. Lodovico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, l'altro all'osservationi della lingua volgare, et il terzo alla tradottione dell'Ovidio*, Venise, Plinio Pietrasanta, 1553.

RUSCELLI, 1556 — RUSCELLI Girolamo, « Discorso intorno all'inventioni dell'impres, dell'insegne, de'motti e delle livree », dans Paolo Giovio, *Raggionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, e disegni d'arme, e d'amore, che communemente chiamano impres. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*, Venise, Giordano Ziletti, 1556, p. 112-236.

RUSCELLI, 1566 — RUSCELLI Girolamo, *Le impres illustri*, Venise, Francesco Rampazetto, 1566.

SAINT-PAUL, 1609 — SAINT-PAUL Eustache de, *Summa philosophiae quadripartita, de rebus dialecticis, moralibus, physicis et metaphysicis*, 2 t., Paris, Charles Chastellain, 1609.

SAINT-PAUL, 1639 — SAINT-PAUL Eustache de, *Brief traité des puissances et facultez de l'âme*, Paris, Michel Soly, 1639.

SANDÆUS, 1626 — SANDÆUS Maximilianus, *[Theologia] Symbolica. Ex omni antiquitate sacra, ac profana in artis formam redacta, oratoribus, poësis, et universe philologis, ad omnem commoditatem amoenae eruditionis concinnata*, Mayence, Joannes Theobald Schönwetter, 1626.

SANDÆUS, 1640 — SANDÆUS Maximilianus, *Artifex evangelicus. Cum similitudinum ac symbolorum sylva*, Cologne, Johann Kinckius, 1640.

SANDÆUS, 1640 — SANDÆUS Maximilianus, *Pro theologia mystica clavis elucidarium. Onomasticon vocabulorum et loquutionum obscurarum*,

quibus Doctores Mystici, tum veteres, tum recentiores utuntur ad proprium suae Disciplinae sensum paucis manifestum, Cologne, Officina Gualteriana, 1640.

SCALIGER, 1557 — SCALIGER Jules César, *Exotericarum exercitationes liber quintus decimus, de Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Paris, Michel de Vascosan, 1557.

SIMEONI, 1559 — SIMEONI Gabriello, *Les devises ou emblemes heroques et morales, inventées par le S. Gabriel Symeon*, Lyon, Guillaume Rouillé, 1559.

SOAREZ, 1579 — SOAREZ Cypriano, *De arte rhetorica libri tres. Ex Aristotele Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Cologne, Maternus Cholinus, 1579.

SUÁREZ, 1600 — SUÁREZ Francisco, *Disputationes metaphysicae*, Mayence, Arnold Mylius, 1600.

SUÁREZ, 1998 — SUÁREZ Francisco, *Disputes métaphysiques : I, II, III*, texte intégral présenté, traduit et annoté par Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 1998.

SUÁREZ, 2001 — SUÁREZ Francisco, *Les êtres de raison. Dispute métaphysique LIV*, texte latin présenté, traduit et annoté par Jean-Paul Coujou, Paris, Vrin, 2001.

TAEGIO, 1571-1572 — TAEGIO Bartolomeo, *Il liceo, dove si ragiona dell'arte di fabricare le imprese conformi a i concetti dell'animo, et si discorre intorno al portico figmento delle muse*, 2 t., Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1571-1572.

TAEGIO, 1577 — TAEGIO Bartolomeo, *Les doctes et subtiles responces de Barthelemi Taegio ou sont contenus maints beaux et agreables discours sur diverses et notables matieres. Mises d'italien en françois par Antoine du Verdier*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1577.

TASSO E., 1612 — TASSO Ercole, *Della realtà e perfetione delle imprese. Con l'essamine di tutte le openioni infino a qui scritte sopra tal'arte*, Bergame, Comino Ventura, 1612.

TASSO T., 1592 — TASSO Torquato, « Il Manso, o vero dell'amicizia (1592) », dans Guasti Cesare (dir.), *I dialoghi*, vol. 3, Florence, Felice Le Monnier, 1859, p. 315-359.

TASSO T., 1594 — TASSO Torquato, « Il Conte, o vero de l'imprese (1594) », dans Guasti Cesare (dir.), *I dialoghi*, vol. 3, Florence, Felice Le Monnier, 1859, p. 361-444.

TASSO T., 1997 — TASSO Torquato, *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien, présenté et annoté par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.

TAURELLUS, 1573 — TAURELLUS Nicolaus, *Philosophiae triumphus, hoc est, Metaphysica philosophandi methodus, qua divinitus inditis menti notiriis, humanae rationes eo deducuntur, ut firmissimis inde constuctis demonstrationibus, aperte rei veritas elucescat, et quae diu philosophorum sepulta fuit autoritate, philosophia victrix erumpat : quaestionibus enim vel sexcentis, ea quibus eum revelata nobis veritate philosophia pugnare videbatur, adeo vere conciliantur, ut non fidei solum servire dicenda sit, sed eius esse fundamentum*, Bâle, Sebastian Henricpetrus, 1573.

TAURELLUS, 1595 — TAURELLUS Nicolaus, *Emblemata Physico-Ethica, hoc est, Naturae Morum moderatricis picta praecepta*, Nuremberg, Paul Kaufmann, 1595.

TESAURO, 1654 — TESAURO Emanuele, *Il Cannocchiale aristotelico. O sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese. Et di tutta l'arte simbolica, et lapidaria contenente ogni genere di figure et inscrittioni espressive di arguti et ingenuosi concetti. Esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele, che comprendono tutta la rettorica, e poetica elocutione*, Turin, Giovanni Sinibaldo, 1654.

TESAURO, 1670a — TESAURO Emanuele, *Il Cannocchiale aristotelico. O sia Idea dell'arguta et ingenuosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*, Turin, Bartolomeo Zavatta, 1670.

TESAURO, 1670b — TESAURO Emanuele, *La Filosofia morale derivata dall'alto Fonte del Grande Aristotele Stagirita*, Turin, Bartolomeo Zavatta, 1670.

TESAURO, 1712 — TESAURO Emanuele, *Introduction aux vertus morales et héroïques*, traduite de l'italien par le P. Thomas Croset, 2 tomes, Bruxelles, François Foppens, 1712.

TESAURO, 1975 — TESAURO Emanuele, *Idea delle perfette imprese*, texte inédit édité par Maria Luisa Doglio, Florence, Leo S. Olschki, 1975.

TESAURO, 1992 — TESAURO Emanuele, *L'idée de la parfaite devise*, traduction de Florence Vuilleumier, préface de Florence Vuilleumier et Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1992 (Le corps éloquent).

THOMAS D'AQUIN, 1856 — THOMAS D'AQUIN, *Scriptum super Sententiis*, édité par Roberto Busa, Textum Parmae, 1856 (en ligne), URL : <https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>.

THOMAS D'AQUIN, 1888 — THOMAS D'AQUIN, *Pars prima Summae theologiae a quaestione I ad quaestionem XLIX*, édition et étude par les Frères prêcheurs, Rome, Ex typographia polyglotta, 1888 (*Opera omnia*, IV).

THOMAS D'AQUIN, 1918 — THOMAS D'AQUIN, *Summa contra Gentiles*, lib. II, édition et étude par l'Ordre des Prêcheurs, Rome, Riccardo Garrone, 1918 (*Opera omnia*, XIII).

THOMAS D'AQUIN, 1929-1947 — THOMAS D'AQUIN, *Scriptum super libros Sententiarum magistri Petri Lombardi*, 4 t., édité par Pierre Mandonnet et Maria Fabianus Moos, Paris, Lethielleux, 1929-1947.

THOMAS D'AQUIN, 1930 — THOMAS D'AQUIN, *Summa contra Gentiles*, lib. IV, édition et étude par l'Ordre des Prêcheurs, Rome, Riccardo Garrone, 1930 (*Opera omnia*, XV).

THOMAS D'AQUIN, 1969 — THOMAS D'AQUIN, *De rationibus fidei*, édition et étude par Pietro Caramello, Rome, Sainte Sabine, 1969 (*Opera omnia*, XL).

THOMAS D'AQUIN, 1972 — THOMAS D'AQUIN, *Quaestiones disputatae de veritate*, édition et étude par l'Ordre des Prêcheurs, Rome, Sainte Sabine, 1972 (*Opera omnia*, XXII, 2).

THOMAS D'AQUIN, 1984-1986 — THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, coordination Albert Raulin, traduction Aimon-Marie Roguet, 4 t., Paris, Cerf, 1984-1986.

THOMAS D'AQUIN, 1985 — THOMAS D'AQUIN, *Sentencia libri de sensu et sensato cuius secundus tractatus est de memoria et reminiscentia*, édition et étude par l'Ordre des Prêcheurs, Rome, Commissio Leonina, 1985 (*Opera omnia*, XLV, 2).

THOMAS D'AQUIN, 1992 — THOMAS D'AQUIN, *Questions disputées sur le mal (De Malo)*, traduction par les moines de Fontgombault, Paris, Nouvelles éditions latines, 1992 (Docteur Angélique, VIII).

THOMAS D'AQUIN, 1993 — THOMAS D'AQUIN, *Somme contre les Gentils*, traduction du latin par Roger Bernier *et al.*, Paris, Cerf, 1993.

THOMAS D'AQUIN, 1996 — THOMAS D'AQUIN, *De la Vérité. Question 2 (La science en Dieu)*, traduit par Serge-Thomas Bonino, Paris, Cerf, 1996 (Vestigia, 17).

THOMAS D'AQUIN, 2007-2008 — THOMAS D'AQUIN, *Commentaire des sentences de Pierre Lombard*, traduction par Jacques Ménard, 2007-2008 (en ligne), URL : <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/sommes/SENTENCES4.htm>.

THOMAS D'AQUIN, 2009 — THOMAS D'AQUIN, *Commentaire de la première épître de saint Paul aux Corinthiens*, édition Louis Vivès (1870), traduction par l'Abbé Bralé, reprise et corrigée par Charles Duyck, 2009 (en ligne), URL : <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/ecriture/1co.htm>.

THOMAS D'AQUIN, 2012 — THOMAS D'AQUIN, *Les 29 questions disputées sur la vérité*, traduction par les moines de l'Abbaye Sainte Madeleine du Barroux, août 2012 (en ligne), URL : <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/questionsdisputees/questionsdisputeessurlaverite.htm>.

TOLEDO, 1575 — TOLEDO Francisco de, *Commentaria una cum quaestionibus in tres libros Aristotelis De anima*, Venise, Juntas, 1575.

TOLEDO, 1649 — TOLEDO Francisco de, *La Somme des cas de conscience, ou l'Instruction des prestres*, Paris, 1619.

TRAFFICHETTI, 1565 — TRAFFICHETTI Bartolomeo, *L'arte di conservare la sanità, tutta intiera trattata in sei libri*, Pesaro, Gieronimo Concordia, 1565.

VARCHI, 1590 — VARCHI Benedetto, *Lezzioni. Lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse materie, poetiche e filosofiche*, Florence, Filippo Giunti, 1590.

VETTORI, 1560 — VETTORI Piero, *Commentarii in primum librum Aristotelis De Arte Poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris. Iisdem ad verbum Latine expressis*, Florence, Bernardo Giunta, 1560.

VON DER KETTEN, 1699 — VON DER KETTEN Joannes Michael, *Apelles symbolicus*, Amsterdam, Janssonius-Waesbergius, 1699.

ZABARELLA, 1578 — ZABARELLA Jacopo, *Opera logica*, Venise, Paolo Megietti, 1578.

Sources secondaires

ADAMS, RAWLES et SAUNDERS, 2012 — ADAMS Alison, Stephen Rawles et Alison M. Saunders, *A Bibliography of Claude-François Menestrier. Printed Editions, 1655 – 1765*, Genève, Droz, 2012 (Travaux du Grand Siècle, 40).

AÏT-TOUATI, 2014 — AÏT-TOUATI Frédérique, « Littérature et science : faire histoire commune », *Littératures classiques*, n° 85, 2014, p. 31-40.

ALBRILE Ezio (2004), « La genìa triforme. Aspetti della mitografia gnostica », *Antonianum*, vol. 79, n° 1, p. 143-155.

ALLUT, 1856 — ALLUT Paul, *Recherches sur la vie et sur les œuvres du P. Claude-François Menestrier de la Compagnie de Jésus, suivies d'un Recueil de Lettres inédites de ce Père à Guichenon, & de quelques autres Lettres de divers Savans de son temps, inédites aussi*, Lyon, N. Scheuring & C^{ie}, 1856.

ANDENMATTEN, 2017 — ANDENMATTEN Anne-Angélique, *Les "Emblèmes" d'André Alciat : introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Bern, Peter Lang, 2017 (Sapheneia, 19).

AOUAD et SCHOELER, 2002 — AOUAD Maroun et Gregor Schoeler, « Le syllogisme poétique selon al-Fārābī : un syllogisme incorrect de la deuxième figure », *Arabic Sciences and Philosophy*, vol. 12, 2002, p. 185-196.

APPIAH, 1993 — APPIAH Kwame Anthony, « Thick Translation », *Callaloo*, vol. 16, n° 4, 1993, p. 808-819.

ARBIB, 2017 — ARBIB Dan, « Un enjeu interne à l'école cartésienne : les formes substantielles selon Descartes, Malebranche et Arnauld », *Archives de Philosophie*, t. 80, 2017, p. 733-753.

ARBIZZONI, 1983 — ARBIZZONI Guido, « Note su Giovanni Andrea Palazzi e i 'Discorsi sopra le imprese' », *Res publica litterarum*, n° 6, 1983, p. 9-18.

ARDISSINO, 1998 — ARDISSINO Erminia, « Immagini per la predicazione : le *Imprese Sacre* di Paolo Aresi », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, vol. 35, n° 1, 1998, p. 3-25.

ARDISSINO, 2001 — ARDISSINO Erminia, *Il Barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 2001.

ARICÒ, 1987 — ARICÒ Denise, *Il Tesaurus in Europa. Studi sulle traduzioni della Filosofia morale*, Bologne, CLUEB, 1987.

ARIEW, 2011 — ARIEW Roger, *Descartes among the Scholastics*, Leiden, Brill, 2011.

ARIEW, 2014 — ARIEW Roger, *Descartes and the First Cartesians*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

ARIEW, 2015 — ARIEW Roger, « La Logique de Port-Royal, les premiers cartésiens et la scolastique tardive », *Archives de Philosophie*, t. 78, 2015, p. 29-48.

ARMISEN-MARCHETTI, 1980 — ARMISEN-MARCHETTI Mireille, « La notion d'imagination chez les Anciens : II. La rhétorique », *Pallas*, n° 27, 1980, p. 3-37.

ASHWORTH, 1974 — ASHWORTH Jennifer E., *Language and Logic in the Post-Medieval Period*, Dordrecht, Reidel, 1974.

ASHWORTH, 1977 — ASHWORTH Jennifer E., « Chimeras and Imaginary Objects: A Study in the Post-Medieval Theory of Signification », *Vivarium*, vol. 15, n°1, 1977, p. 57-77.

ASHWORTH, 1988 — ASHWORTH Earline J., « Traditionnal logic », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 139-172.

ASHWORTH, 1995a — ASHWORTH Jennifer E., « La doctrine de l'analogie selon quelques logiciens jésuites », dans Luce Giard (dir.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, PUF, 1995, p. 107-126.

ASHWORTH, 1995b — ASHWORTH Jennifer E., « Late Scholastic Philosophy: Introduction », *Vivarium*, vol. 33, n° 1, 1995, p. 1-8.

ASHWORTH, 2008 — ASHWORTH Jennifer E., *Les théories de l'analogie du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 2008.

ASHWORTH, 2021 — ASHWORTH Jennifer E., « Medieval Theories of Analogy », dans Edward N. Zalta (éd.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (en ligne), article publié pour la première fois le 29 novembre 1999, révision

substantielle le 1^{er} décembre 2021, URL : <https://plato.stanford.edu/entries/analogy-medieval/>.

AZOUVI, 1978 — AZOUVI François, « Remarques sur quelques traités de physiognomonie », *Les Études philosophiques*, n° 4, 1978, p. 431-448.

BALAVOINE, 1981 — BALAVOINE Claudie, « L'image dans les livres emblématiques en France », dans Jean Lafond et André Stegmann (éds.), *L'Automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Vrin, 1981, p. 163-178.

BALAVOINE, 1992 — BALAVOINE Claudie, « Classement thématique des *Emblèmes* d'Alciat. Recherches en paternité » dans Alison Adams et Anthony J. Harper (éds.), *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe, Tradition and Variety, Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13-17 August 1990*, Leiden, Brill, 1992, p. 1-21.

BALLISTRERI, 1972 — BALLISTRERI Gianni, « CABURACCI, Francesco », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1972 (en ligne), URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-caburacci_%28Dizionario-Biografico%29/.

BARNES, 2005 — BARNES Jonathan, « Les catégories et les *Catégories* », dans Otto Bruun et Lorenzo Corti (éds.), *Les Catégories et leur histoire*, Paris, Vrin, 2005, p. 11-80.

BARTHES, 1970 — BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223.

BASCHET, 2000 — BASCHET Jérôme, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 112, 2000, p. 5-30.

BATTAGLIA, 1995 — BATTAGLIA Salvatore (éd.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 vols., Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995.

BAUER, 1990 — BAUER Barbara, « Masen, Jacob », dans Bayerische Akademie der Wissenschaften (éd.), *Neue Deutsche Biographie*, vol. 16, Berlin, Duncker und Humblot, 1990, p. 353-354.

BAYDOVA, 2021 — BAYDOVA Anna, « L'illustration des *Hieroglyphica* d'Horapollon au XVI^e siècle », dans Jean-Luc Fournet (dir.), *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, ACHCByz, 2021, p. 255-269.

BAYLEY, 1980 — BAYLEY Peter, *French pulpit oratory, 1598-1650: a study in themes and styles, with a descriptive catalogue of printed texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

BAZÁN, 1983 — BAZÁN Bernardo Carlos, « La corporalité selon saint Thomas », *Revue Philosophique de Louvain*, t. 81, n° 51, 1983, p. 369-409.

BAZÁN, 2016 — BAZÁN Bernardo C., « Les questions 75 et 76 de la première partie de la *Somme de théologie*. Esquisse d'une anthropologie philosophique selon Thomas d'Aquin », dans Thomas d'Aquin, *L'âme et le corps : somme de théologie : première partie, questions 75 et 76*, texte latin et traduction par Jean-Baptiste Brenet, Paris, Vrin, 2016, p. 7-113 (Sic et Non).

BEALL, 1942 — BEALL Chandler B., *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, Oregon, 1942.

BÉGUIN, 1978 — BÉGUIN André, *Dictionnaire technique et critique du dessin*, Bruxelles, Oyez, 1978.

BELLUCCI, 1998 — BELLUCCI Dino, *Science de la Nature et Réformation. La physique au service de la Réforme dans l'enseignement de Philippe Mélanchthon*, Rome, Vivere, 1998.

BÉLY, 1996 — BÉLY Lucien, « L'opéra et la cérémonie politique : la vision du Père Ménestrier », dans Marie-Claire Le Moigne-Mussat, Herbert Schneider et Jean Gribenski (éds.), *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédien*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 315-322.

BENASSI, 2018 — BENASSI Alessandro, *'La filosofia del cavaliere': emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucques, Maria Pacini Fazzi, 2018.

BERGAMO, 1994 — BERGAMO Nino, *L'anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, traduit de l'Italien par Marc Bonneval, Grenoble, Jérôme Million, 1994.

BERGER, 2017 — BERGER Susanna, *The art of philosophy. Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 2017.

BÉROUJON, 2010 — BÉROUJON Anne, « 'Les marbres le diront à la postérité'. Claude-François Ménestrier et l'écriture du pouvoir au XVII^e siècle », *Histoire urbaine*, n° 28, 2010, p. 105-122.

BESNIER, 2003 — BESNIER Bernard, « Aristote et les passions », dans Bernard Besnier, Pierre-François Moreau et Laurence Renault (éds.), *Les passions antiques et médiévales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 29-94.

BIARD, 2012 — BIARD Joël, *Science et nature. La théorie buridanienne du savoir*, Paris, Vrin, 2012 (Études de philosophie médiévale, 49).

BISI, 2006 — BISI Monica, « Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel *Cannocchiale Aristotelico* », *Studi Secenteschi*, vol. XLVII, n° 326, 2006, p. 57-87.

BLACK, 1962 — BLACK Max, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.

BLACK, 1990 — BLACK Deborah L., *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, Leiden, Brill, 1990.

BLACK, 2007 — BLACK Robert, « The philosopher and Renaissance culture », dans James Hankins (éd.), *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 13-29.

BLAIR, 2006 — BLAIR Ann, « Natural Philosophy », dans Katherine Park et Lorraine Daston (éds.), *The Cambridge History of Science. 3: Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 365-405.

BLANCHARD, 2005 — BLANCHARD Jean-Vincent, *L'optique du discours au XVII^e siècle : de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2005.

BLANCHARD, 2009 — BLANCHARD Jean-Vincent, « Claude-François Ménéstrier and the 'querelle des monuments' », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 36, n° 71, 2009, p. 507-514.

BLANCO, 1992 — BLANCO Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Éditions Slatkine, 1992 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance, série 3, t. XXVII).

BLUM, 1993 — BLUM Paul Richard, « Jacobus Pontanus SJ », dans Stephan Füssel (éd.), *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600)*, Berlin, Erich Schmidt, 1993, p. 626-635.

BLUM, 2012 — BLUM Paul Richard, *Studies on Early Modern Aristotelianism*, Leiden, Brill, 2012.

BLUMENBERG, 2006 — BLUMENBERG Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, Paris, Vrin, 2006 (Problèmes et Controverses).

BOEHM, 1965 — BOEHM Alfred, « Deux essais de renouvellement de la Scolastique au XVII^e siècle. II. — L'aristotélisme d'Honoré Fabri », *Revue des Sciences Religieuses*, t. 39, fasc. 4, 1965, p. 305-360.

BOESPFLUG, 1998 — BOESPFLUG François, « Le diable et la trinité tricéphales. À propos d'une pseudo- 'vision de la Trinité' advenue à un novice de saint Norbert de Xanten », *Revue des sciences religieuses*, n° 72, 1998, p. 156-175.

BOULNOIS, 1989 — BOULNOIS Olivier, « Analogie et univocité selon Duns Scot : la double destruction », *Les Études philosophiques*, n° 3/4, 1989, p. 347-369.

BOULNOIS, 2008 — BOULNOIS Olivier, *Être et représentation : une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot (XIII^e-XIV^e siècle)*, 2^e éd., Paris, PUF, 2008.

BOULNOIS, 2011 — BOULNOIS Olivier, « La théologie symbolique face à la théologie comme science », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 95, n° 2, 2011, p. 217-250.

BOUREAU, 1987 — BOUREAU Alain, « Les livres d'emblèmes sur la scène publique. Côté jardin et côté cour », dans Roger Chartier (éd.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987, p. 343-379.

BRAGUE, 2004 — BRAGUE Rémi, « Intuition, ar. 'hads' », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 593.

BRAY, 1957 — BRAY René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957.

BROCKLISS, 1981 — BROCKLISS Laurence W. B., « Aristotle, Descartes and the New Science: Natural philosophy at the University of Paris, 1600–1740 », *Annals of Science*, vol. 38, n° 1, 1981, p. 33-69.

BROCKLISS, 1987 — BROCKLISS Laurence W. B., *French higher education in the seventeenth and eighteenth centuries: a cultural history*, Oxford, Clarendon, 1987.

BROCKLISS, 2006 — BROCKLISS Laurence W. B., « The moment of No Return: The University of Paris and the Death of Aristotelianism », *Science & Education*, vol. 15, n° 2-4, 2006, p. 259-278.

BROWER, 2018 — BROWER Jeffrey, « Medieval Theories of Relations », dans Edward N. Zalta (éd.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (en ligne), article publié pour la première fois le 29 mai 2001, révision substantielle le 19 décembre 2018, URL : <https://plato.stanford.edu/entries/relations-medieval/>.

BUFFIÈRE, 1956 — BUFFIÈRE Félix, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

BUHLMANN, 1975 — BUHLMANN Joan A.. « The Question of Menestrier's Scevian Emblems », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 37, 1975, p. 431-444.

BURKE, 2006 — BURKE Peter, « The Jesuits and the Art of Translation in Early Modern Europe », dans John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris *et al.* (éds.), *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 24-32.

BURKE, 2007 — BURKE Peter, « Cultures of translation in early modern Europe », dans Peter Burke et R. Po-Chia Hsia (éds.), *Cultural translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 7-38.

BURY, 1993 — BURY Emmanuel, « Les 'lieux' de la sagesse humaine et la formation de l'honnête homme », dans Volker Kapp (dir.), *Les lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 117-129.

BURY, 1996 — BURY Emmanuel, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

BURY, 2006 — BURY Emmanuel, « Espaces de la République des Lettres : des cabinets savants aux salons mondains », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon (éds.), *Histoire de la France littéraire*, t. 2, Paris, PUF, 2006, p. 88-116.

BURY, 2007 — BURY Emmanuel, « La rhétorique classique au fondement d'une pédagogie : l'exemple de la *Ratio studiorum* et ses conséquences littéraires », *Dix-septième siècle*, n° 236, 2007, p. 487-499.

BUSSELS et VAN OOSTVELDT, 2012 — BUSSELS Stijn et Bram Van Oostveldt, « 'One Never Sees Monsters Without Experiencing Emotion'. *Le Merveilleux* and the Sublime in Theories on French Performing Arts (1650-1750) », dans Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke *et al.* (éds.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination*

of Longinus *Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden, Brill, 2012, p. 139-161.

CALDWELL, 2000 — CALDWELL Dorigen, « The Paragone between Word and Image in Impresa Literature », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 63, 2000, p. 277-286.

CALDWELL, 2004 — CALDWELL Dorigen, *The Sixteenth-Century Italian 'Impresa' in Theory and Practice*, New-York, AMS Press, 2004.

CALLUS, 1960 — CALLUS Daniel, « The Problem of the Plurality of Forms in the Thirteenth Century. The Thomist Innovation », dans *L'homme et son destin, d'après les penseurs du Moyen Âge, Actes du premier colloque international de philosophie médiévale (Louvain-Bruxelles 28 août — 4 septembre 1958)*, Louvain, Editions Nauwelhaerts, 1960, p. 577-585.

CAMPANGNE, 2000 — CAMPANGNE Hervé, « Claude-François Ménestrier : des *Histoires prodigieuses* à *L'Art des Emblèmes* », *XVII^e siècle*, n° 209, 2000, p. 691-701.

CAMPBELL, 2022 — CAMPBELL Douglas R., « Plato's Theory of Reincarnation: Eschatology and Natural Philosophy », *The Review of Metaphysics*, vol. 75, n° 4, 2022, p. 643-665.

CARVALHO, 2021 — CARVALHO Mário Santiago de, « Editorial History of *In universam Logicam Aristotelis* », dans Mário Santiago de Carvalho et Simone Guidi (éds.), *Conimbricenses encyclopedia*, 2021 (en ligne), URL : <http://www.conimbricenses.org/in-universam-logicam-aristotelis-logica-furtiva/>.

CASALINI, 2019 — CASALINI Cristiano (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019.

CASANOVA-ROBIN, 2019 — CASANOVA-ROBIN Hélène, « La lecture de l'*Énéide* par Cristoforo Landino : élaboration et aboutissement du genre du commentaire chez un humaniste du Quattrocento », *Exercices de rhétorique*, n° 13 (en ligne), 2019, URL : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.905>.

CASPAR, 1991 — CASPAR Philippe, « La problématique de l'animation de l'embryon. Survol historique et enjeux dogmatiques (suite) », *Nouvelle revue théologique*, n° 113, 1991, p. 239-255.

CASTELLOZZI, 2019 — CASTELLOZZI Massimo, « TASSO, Ercole », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019 (en ligne), URL :

https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-tasso_%28Dizionario-Biografico%29/ -
:~:text=TASSO%2C%20Ercole.,di%20Tasso%2C%20morto%20nel%201556.

CAVAILLÉ, 1991 — CAVAILLÉ Jean-Pierre, *Descartes, la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991.

CERNOGORA, 2004 — CERNOGORA Nadia, « De l'ornement au vice : réflexions sur l'évolution de la théorie de la métaphore et des normes du *bene dicendi* d'Aristote à Pierre de Deimier », dans Jean-Claude Arnould et Gérard Milhe Poutingon (dir.), *Les normes du dire au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 249-275.

CESALLI et ROSIER-CATACH, 2018 — CESALLI Laurent et Irène Rosier-Catach, « 'Signum est in praedicamento relationis': Roger Bacon's Semantics Revisited in the Light of His Relational Theory of the Sign », *Oxford Studies in Medieval Philosophy*, vol. 6, 2018, p. 62-99.

CHAMPION, HASKELL, RUYS *et al.*, 2016 — CHAMPION Michael, Yasmin Haskell, Juanita F. Ruys *et al.*, « But were they talking about emotions? *Affectus*, *affectio* and the history of emotions », *Rivista Storica Italiana*, vol. 128, n° 2, 2016, p. 521-543.

CHANTALAT, 1992 — CHANTALAT Claude, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992.

CHANTRENNE, 2009 — CHANTRENNE Damien, « La cour du collège des Jésuites à Lyon : des décors au service d'une pédagogie active : le père Claude-François Menestrier (Lyon 1631-1705) et le peintre Pierre Paul Sevin (Tournon c. 1645-1710) », *Cahiers d'histoire de l'art*, n° 7, 2009, p. 6-16.

CHARDIN, 2009 — CHARDIN Jean-Jacques, « Les images dans les emblèmes : pouvoir de voir et limites du savoir », dans Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie *et al.* (éds.), *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 393-405.

CHARLES, 1981 — CHARLES Michel, « Claude François Ménestrier. Poétique de l'énigme », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n° 45, 1981, p. 28-52.

CHARRAK, 2005 — CHARRAK André, « La critique du syllogisme dans Bacon et Descartes », *Les Études philosophiques*, vol. 4, n° 75, 2005, p. 469-484.

CHARTON, 2009 — CHARTON Fabrice, « Claude-François Ménéstrier, l'Académie des inscriptions et l'histoire métallique du règne de Louis XIV », dans Gérard Sabatier (dir.), *Claude-François Ménéstrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009, p. 205-218.

CHARTON, 2010 — Fabrice CHARTON, « Quand les Provinces-Unies attaquent le roi très chrétien. Les médailles 'scandaleuses' au cœur des relations entre la France de Louis XIV et les Provinces-Unies », dans Yves Krumenacker (éd.), *Entre Calvinistes et Catholiques. Les relations religieuses entre la France et les Pays-Bas du Nord (XVI^e- XVIII^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 97-111.

CHASTEL, 1978 — CHASTEL André, *Fables, formes, figures*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1978.

CHATELAIN, 1993 — CHATELAIN Jean-Marc, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993. (Corpus iconographique de l'histoire du livre).

CHATELAIN, 2003 — CHATELAIN Jean-Marc, *La bibliothèque de l'honnête homme. Livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

CHAUVET, 2008 — CHAUVET Louis-Marie, « Causalité et efficacité : enjeux médiévaux et contemporains », *Transversalités*, n° 105, 2008, p. 31-51.

CHEIKH MOUSSA, 2013 — CHEIKH MOUSSA Ijjou, « Essai. *Il Cannocchiale aristotelico* d'Emanuele Tesauro », *Langues et littératures*, vol. XXIII, 2013, p. 102-112.

CHENU, 1957 — CHENU Marie-Dominique, « *Spiritus*. Le vocabulaire de l'âme au XII^e siècle », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 41, n° 2, 1957, p. 209-232.

CHENU, 1976 — CHENU Marie-Dominique, *La théologie au douzième siècle*, Paris, Vrin, 1976.

CHÉROT, 1887 — CHÉROT Henri, *Étude sur la vie et les œuvres du P. Le Moyne (1602-1671)*, Paris, Alphonse Picard, 1887.

CHEVALIER, 2010 — CHEVALIER Jean-Frédéric, « La violence dans le théâtre jésuite en France au début du XVII^e siècle : formes et enjeux d'une réécriture », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 215-227.

CHEVROLET, 2007 — CHEVROLET Teresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

CHIESA, 1982 — CHIESA Curzio, « Note historique sur une définition post-médiévale du signe », *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. 114, n° 2, 1982, p. 141-158.

CIGOGNA, 1824-1861 — CIGOGNA Emmanuele Antonio, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 vols., Venise, Giuseppe Picotti, 1824-1861.

CLIFTON, 2020 — CLIFTON James, « The Limits of 'Mute Theology': Charles Le Brun's Lecture on Nicolas Poussin's Ecstasy of Saint Paul Revisited », dans Walter Melion, Elizabeth Carson Pastan et Lee Palmer Wandel (éds.), *Quid est sacramentum? Visual Representation of Sacred Mysteries in Early Modern Europe, 1400-1700*, Leiden, Brill, 2020, p. 580-605 (Intersections, 65/1).

COADOU, 2003 — COADOU François, « Descartes et Aristote. Essai de réflexion concrète sur les rapports entre philosophie et histoire de la philosophie », *Le philosophoire*, n° 20, 2003, p. 155-170.

CODINA MIR, 1968 — CODINA MIR Gabriel, *Aux sources de la pédagogie des Jésuites : le « modus parisiensis »*, Rome, Institut historique de la Compagnie de Jésus, 1968.

COHEN, 1995 — COHEN Marc S., « Hylomorphism and Functionalism », dans Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (éds.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 57-74.

COJANNOT-LE BLANC, 2012 — COJANNOT-LE BLANC Marianne, *À la recherche du rameau d'or. L'invention du Ravisement de saint Paul de Nicolas Poussin à Charles Le Brun*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

CONTE, 2008 — CONTE Sophie, « La rhétorique au XVII^e siècle : un règne contesté », *Modèles linguistiques*, n° 58, 2008, p. 111-130.

COSTE, 2000 — COSTE Joël, « Les 'envies' maternelles et les marques de l'imagination : histoire d'une représentation dite 'populaire' », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 158, n° 2, 2000, p. 507-529.

COURTINE, 1980 — COURTINE Jean-François, « Note complémentaire pour l'histoire du vocabulaire de l'être », dans Pierre Aubenque (éd.), *Concepts et catégories dans la pensée antique*, Paris, J. Vrin, 1980, p. 79-86.

COURTINE, 2004 — COURTINE Jean-François, « Essence », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 400-414.

CRANFIELD, 1970 — CRANFIELD Paul F., « On the Origin of the Phrase NIHIL EST IN INTELLECTU QUOD NON PRIUS FUERIT IN SENSU », *Journal of the history of medicine and allied sciences*, vol. XXV, n° 1, 1970, p. 77-80.

CRESCENZO, 1999 — CRESCENZO Richard, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999 (Travaux du Grand Siècle, 10).

CRUBELLIER et PELLEGRIN P., 2007 — CRUBELLIER Michel et Pierre PELLEGRIN, « Introduction aux *Catégories* », dans *Catégories. Sur l'interprétation. Organon I-II*, présentation et traduction par Michel Crubellier, Catherine Dalimier et Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2007, p. 51-87.

CRUBELLIER, 2009 — CRUBELLIER Michel, « Y a-t-il un 'syllogisme topique' chez Aristote ? », dans Joël Biard et Fosca Mariani Zini (éds.), *Les lieux de l'argumentation. Histoire du syllogisme topique d'Aristote à Leibniz*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 11-32 (Studia Artistarum, 22).

CRUBELLIER, 2011 — CRUBELLIER Michel, « Du sullogismos au syllogisme », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 136, n° 1, 2011, p. 17-36.

DAINVILLE, 1978 — DAINVILLE François de, *L'éducation des jésuites (XVI^e - XVII^e siècles)*, textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Les éditions de Minuit, 1978.

DANDREY, 1983 — DANDREY Patrick, « La physiognomonie comparée à l'âge classique », *Revue de synthèse*, n° 109, 1983, p. 5-27.

DAWSON, 2000 — DAWSON David, « Plato's Soul and the Body of the Text in Philo and Origen », dans Jon Whitman (éd.), *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*, Leiden, Brill, 2000, p. 89-107.

DE FILIPPIS, 2020 — DE FILIPPIS Renato, « Essence and substance in Boethius », *Chôra*, n° 18, 2020, p. 289-304.

DE WULF, 1903 — DE WULF Maurice, « La décadence de la scolastique à la fin du Moyen Âge », *Revue néo-scholastique*, n°40, 1903, p. 359-371.

DECLERCQ, 1999 — DECLERCQ Gilles, « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) », dans Marc Fumaroli (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 629-706.

DEKONINCK, 2005a — DEKONINCK Ralph, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 (Travaux du Grand Siècle, XXVI).

DEKONINCK, 2005b — DEKONINCK Ralph, « *Ut pictura/sculptura meditatio*. La métaphore picturale et sculpturale dans la spiritualité du XVII^e siècle », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 665-694.

DEKONINCK, 2007a — DEKONINCK Ralph, « Ad imaginem. Plaisir et connaissance dans la pensée iconologique de Nicolas Caussin », dans Sophie Conte (éd.), *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, Berlin, Lit Verlag, 2007, p. 317-325 (« Ars Rhetorica », 19).

DEKONINCK, 2007b — DEKONINCK Ralph, « *Ars symbolica et ars meditandi*. La pensée symbolique dans la spiritualité jésuite », *Littérature*, n° 145, 2007, p. 105-118.

DEKONINCK, 2008 — DEKONINCK Ralph, « *Dum premis imprimis*. L'imaginaire de la gravure au XVII^e siècle », dans Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck et al. (éds.), *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 261-276.

DEKONINCK, 2009 — DEKONINCK Ralph, « La Philosophie des images. D'une ontologie à une pragmatique de l'image », dans Gérard Sabatier (éd.), *Claude-François Ménestrier, les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, p. 103-113.

DEKONINCK, 2010a — DEKONINCK Ralph, « 'C'est la figure et non pas l'étoffe qui fait la gloire des Artisans' : l'iconoplastie jésuite à travers les *Peintures morales* de Pierre Le Moyne », *Oeuvres et Critiques : revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. 35, n° 2, 2010, p. 23-31.

DEKONINCK, 2010b — DEKONINCK Ralph, « Maximilianus Sandæus (1578-1656), théoricien de l'image mystique et symbolique », dans Pedro F. Campa et Peter M. Daly (éds.), *Emblematic Images and Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler*, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2010, p. 171-181.

DEKONINCK, 2011a — DEKONINCK Ralph, « Entre *logica* et *caligo*. La Philosophie des images de Claude-François Ménéstrier », dans Frédéric Cousinié et Clélia Nau (éds.), *L'artiste et le philosophe. L'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 199-211.

DEKONINCK, 2011b — DEKONINCK Ralph, « 'Ce qui n'a point forme d'homme n'est pas image'. Le corps de l'image, de la devise à l'allégorie », dans Clotilde Thouret et Lise Wajeman (éds.), *Corps et interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 220-230.

DEKONINCK, 2015 — DEKONINCK Ralph, « Between Fiction and Reality: The Image Body in the Early Modern Theory of the Symbol », dans Walter S. Melion, Bret Rothstein et Michel Weemans (éds.), *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leiden, Brill, 2015, p. 323-337 (Intersections, 34).

DEKONINCK, 2016 — DEKONINCK Ralph, « The Jesuit *Ars* and *Scientia Symbolica*: From Richeome and Sandæus to Masen and Ménéstrier », dans Wiestse de Boer, Karl A. E. Enenkel et Walter S. Melion (éds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 2016, p. 74-88 (Intersections, 45).

DEKONINCK, 2018a — DEKONINCK Ralph, « *L'art des emblèmes* or the Art of Intellectual Seduction », dans Annette Kappeler, Jan Lazardzig et Nicola Gess (éds.), *'Images d'action'. Claude-François Ménéstrier's Theoretical Writings on Festivals and Performing Arts: Translation and Commentary*, Leiden, Wilhelm Fink, 2018, p. 119-129.

DEKONINCK, 2020 — DEKONINCK Ralph, « Le sens du décor. Claude-François Ménéstrier et la chapelle Sainte-Marie-d'en-Haut à Grenoble », dans Bernard Dompnier (éd.), *Les langages du culte aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020, p. 253-265.

DEKONINCK, EMS et GUIDERDONI, 2019 — DEKONINCK Ralph, Grégory Ems et Agnès Guiderdoni, « La figure chez Sandaeus, à l'interface de la théologie mystique et de la théologie symbolique », dans Agnès Guiderdoni, Ralph Dekoninck et Clément Duyck (éds.), *Maximilianus Sandæus, un jésuite entre mystique et symbolique*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 11-37 (Mystica).

DELARUE, 2014 — DELARUE Fernand, « L'hyperbole d'Aristote à Quintilien », *Tranel*, n° 61-62, 2014, p. 153-169.

DELATTRE, 1940-1957 — DELATTRE Pierre (dir.), *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles : répertoire topobibliographique publié à l'occasion du 4e centenaire de la fondation de la Compagnie de Jésus*, 5 t., Enghien, Institut supérieur de théologie, 1940-1957.

DELHAYE, 1949 — DELHAYE Philippe, « L'Enseignement de la Philosophie Morale au XII^e siècle », *Mediaeval Studies*, 1949, XI, t. II, p. 77-99.

DEMANGE, 2003 — DEMANGE Dominique, « La 'définition' aristotélicienne de l'âme », *Le Philosophoire*, n° 21, 2003, p. 65-85.

DEMONET, 1998 — DEMONET Marie-Luce, « Les êtres de raison, ou les modes d'être de la littérature », dans Eckhart Kessler et Ian MacLean (éds.), *Res et Verba in der Renaissance*, Wolfenbüttel, Harrassowitz Verlag, 1998, p. 177-195.

DEMONET, 2002 — DEMONET Marie-Luce, « Scolastique française et mondes possibles », dans Ullrich Langer (éd.), *Au-delà de la Poétique : Aristote et la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 139-160.

DEMONET, 2009 — DEMONET Marie-Luce (2009), « Que reste-t-il du langage mental dans les textes philosophiques français à la fin de la Renaissance ? », dans Joël Biard (dir.), *Le langage mental du moyen âge à l'âge classique*, Louvain, Peeters, 2009, p. 241-264.

DEMONET, 2020 — DEMONET Marie-Luce, « Bouju, Théophraste », dans Luc Foisneau (dir.), *Dictionnaire des philosophes français du XVII^e siècle. Acteurs et réseaux de savoir*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 314-317 (Dictionnaires et synthèses, 3).

DEMPSEY, 1999 — DEMPSEY Charles, « Poussin's Ecstasy of Saint Paul: Charles Le Brun's 'over-interpretation' », dans Katie Scott et Genevieve Warwick (dir.), *Commemorating Poussin: reception and interpretation of the artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 114-133.

DERRIDA, 1971 — DERRIDA Jacques, « La mythologie blanche », *Poétique*, n° 5, 1971, p. 1-52.

DES CHENE, 1996 — DES CHENE Dennis, *Physiologia. Natural Philosophy in Late Aristotelian and Cartesian Thought*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

DESLAURIERS, 2007 — DESLAURIERS Marguerite, *Aristotle on Definition*, Leiden, Brill, 2007.

DIETZ MOSS, 1987 — DIETZ MOSS Jean, « Aristotle's Four Causes: Forgotten Topos of Renaissance Rhetoric », *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 17, n° 1, 1987, p. 71-88.

DIMLER, 1996 — DIMLER Richard D., « *Imitatio, Innovatio* and Jesuit Emblem Theory », dans György Endre Szönyi (éd.), *European iconography East and West: selected papers of the Szeged international conference, June 9-12, 1993*, Leiden, Brill, 1996, p. 209-222.

DIMLER, 1998 — DIMLER Richard G., « 'Emblematum liber' of Andreas Alciato and Jakob Masen's theory of the 'Imago figurata' », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 67, 1998, p. 293-304.

DIMLER, 1999 — DIMLER Richard G., « Jakob Masen's Critique of the *Imago Primi Saeculi* », dans John Manning et Marc van Vaecck (éds.), *The Jesuit and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 279-295 (Imago Figurata Studies, vol. 1a).

DOMINICY, 1984 — DOMINICY Marc, *La naissance de la grammaire moderne. Langage, logique et philosophie à Port-Royal*, Bruxelles, Mardaga, 1984.

DONDAINE, 1951 — DONDAINE Hyacinthe-François, « À propos d'Avicenne et de saint Thomas. De la causalité dispositive à la causalité instrumentale », *Revue thomiste*, t. 51, n°1, 1951, p. 441-453.

DONNELLY, 1982 — DONNELLY John, « The Jesuit College at Padua: Growth, Suppression, Attempts at Restoration: 1552-1606 », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 51, 1982, p. 45-79.

DROSS, 2011 — DROSS Juliette, « Les métamorphoses de l'arbre de la philosophie, de l'ancien stoïcisme à Descartes », *Revue de Philosophie Ancienne*, vol. 29, n° 2, 2011, p. 75-96.

DRYSDALL, 1992 — DRYSDALL Denis L., « The Emblem according to the Italian *Impresa* Theorists », dans Alison Adams et Anthony J. Harper (éds.), *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe: tradition and variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13-17 August, 1990*, Leiden, Brill, 1992, p. 22-32.

DRYSDALL, 1995 — DRYSDALL Denis L., « A Lawyer's Language Theory: Alciato's *De verborum significatione* », *Emblematica*, vol. 9, n° 2, 1995, p. 269-292.

DVOŘÁK et SCHMUTZ, 2019 — DVOŘÁK Petr et Jacob Schmutz, « Introduction: Special Issue on Baroque Scholasticism », *American Catholic Philosophical Quarterly*, vol. 93, n° 2, 2019, p. 187-189.

EAMON et PAHEAU, 1984 — EAMON William et Françoise Paheau, « The Accademia Segreta of Girolamo Ruscelli: A Sixteenth-Century Italian Scientific Society », *The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society*, vol. 75, n° 2, 1984, p. 327-342.

ECO, 1994 — ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, 1994.

ECO, 2011 — ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 2011 (Quadrige).

EMS, 2015 — EMS Grégory, « Variété des 'mises en scène' emblématiques dans la province jésuite flandro-belge au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n° 269, 2015, p. 705-734.

EMS, 2016 — EMS Grégory, *L'emblématique au service du pouvoir : la symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernement de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2016.

EMS, 2017 — EMS Grégory, « Poétique de l'emblème. Enjeux de la théorisation d'un genre nouveau par les jésuites aux XVI^e et XVII^e siècles », *GEMCA : Papers in Progress*, t. 4, 2017, p. 83-110 (en ligne), URL : http://sites.uclouvain.be/gemca/docs/pp/GEMCA_PP_4_2017_1 EMS.pdf.

ESCOLA, 1998 — ESCOLA Marc, « Une archéologie du visible. Sémiotique et herméneutique des comportements au XVII^e s. », *Caractères et passions au XVII^e siècle*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1998, p. 111-128 (Publications de l'Université de Bourgogne, 94).

ESSARY, 2017 — ESSARY Kir, « Passions, Affections, or Emotions? On the Ambiguity of 16th-Century Terminology », *Emotion Review*, vol. 9, n° 4, 2017, p. 367-374.

FALCON, 2019 — FALCON Andrea, « Aristotle on Causality », dans Edward N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (en ligne), article publié pour la première fois le 11 janvier 2006, révision substantielle le 7 mars 2019, URL : <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aristotle-causality/>.

FARA, 2013 — FARA Giovanni Maria, « L'Iconologia di Cesare Ripa e la letteratura scientifica del suo tempo », dans Gabriele Mino, Cristina

Galassi et Roberto Gerrini (éds.), *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012*, Florence, Leo S. Olschki, 2013, p. 65-82.

FATTAL, 2022 — FATTAL Philippe, *Séparation et relation chez Platon et chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 2022.

FATTORI, 2014 — FATTORI Marta, « Francis Bacon et la culture française (1576-1625) », dans Elodie Cassan et Jean-Pascal Anfray (éds.), *Bacon et Descartes : Genèse de la modernité philosophique*, Lyon, ENS Éditions, 2014, p. 25-48.

FELIPE, 2020 — FELIPE Donald, « Fonseca on Topics », dans Ignacio Angelelli et María Cerezo (éds.), *Studies on the History of Logic*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 43-64.

FILIPPI, 2010 — FILIPPI Bruna, « Le corps suspendu : le martyr dans le théâtre jésuite », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 229-239.

FIORANI, 2005 — FIORANI Malvina, « Aristotelismo e innovazione barroca nel concetto di ingegno del *Cannocchiale Aristotelico* di Tesauro », *Studi Secenteschi*, vol. XLVI, n° 324, 2005, p. 91-129.

FOLLON, 1988 — FOLLON Jacques, « Réflexions sur la théorie aristotélicienne des quatre causes », *Revue Philosophique de Louvain*, t. 86, n° 71, 1988, p. 317-353.

FONTAINE, 1903 — FONTAINE André (éd.), *Conférences inédites de l'Académie Royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'Ecole des Beaux-Arts : la querelle du dessin et de la couleur, discours de Le Brun, de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne, l'année 1672*, Paris, Albert Fontemoing, 1903.

FORLIVESI, 2014 — FORLIVESI Marco, « Il problema storiografico della nozione di 'Filosofia scolastica' e la genesi della nozione di 'seconda scolastica' », *Trans/Form/Ação*, n° 37, 2014, p. 169-208.

FOUCAULT, 1966 — FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FOURNET, 2021 — FOURNET Jean-Luc (dir.), *Les Hieroglyphica d'Horapollon de l'Égypte antique à l'Europe moderne. Histoire, fiction et réappropriation*, Paris, ACHCByz, 2021.

FRAGONARD, 2010 — FRAGONARD Marie-Madeleine, « Morts en martyrs, morts en service de charité : la mémoire de l'ordre jésuite », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 191-214.

FREDE, 1995 — FREDE Michael, « On Aristotle's Conception of the Soul », dans Martha C. Nussbaum et Amélie Oksenberg Rorty (éds.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 93-108.

FROMAGET, 1991 — FROMAGET Michel, *Corps, âme, esprit : introduction à l'anthropologie ternaire (corpus, anima, spiritus)*, Paris, Albin Michel, 1991.

FUMAROLI, 1979 — FUMAROLI Marc, « Une Pédagogie de la parole : Les *Progymnasmata latinitatis* du P. Jacobus Pontanus », dans Pierre Tuynman (éd.), *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis: proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies, Amsterdam 19-24 August 1973*, Munich, Fink, 1979, p. 410-425.

FUMAROLI, 1980 — FUMAROLI Marc, « Définition et description : scolastique et rhétorique chez les jésuites des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n°18, 1980, p. 37-48.

FUMAROLI, 1988 — FUMAROLI Marc, « Hiéroglyphes et lettres : la 'Sagesse mystérieuse des Anciens' au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 158, 1988, p. 7-20.

FUMAROLI, 1990 — FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990 (Histoire des idées et critiques littéraire, 227).

FUMAROLI, 1994 — FUMAROLI Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994.

FUMAROLI, 1995 — FUMAROLI Marc, « Préface », dans Jean de la Fontaine, *Œuvres. Sources et Postérité d'Ésope à l'Oulipo*, édition établie et présentée par André Versaille, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. I-XLII.

FUMAROLI, 1998 — FUMAROLI Marc, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998.

FUMAROLI, 2001 — FUMAROLI Marc, « Les abeilles et les araignées », dans Anne-Marie Lecocq, Marc Fumaroli, et Jean-Robert Armogathe (éds.), *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7-218.

GALACTÉROS-DE BOISSIER, 1975 — GALACTÉROS-DE BOISSIER Lucie, « Théâtre de Jésuites et décors monumentaux à Lyon, au temps de Louis XIV, Claude-François Ménéstrier et Thomas Blanchet », dans Roger Duchêne (éd.), *Actes du 4^e colloque de Marseille, janvier 1974*, Marseille, Robert, 1975, p. 223-227 (Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, 17).

GARDES TAMINE, 2011 — GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.

GASCARD, 1997 — GASCARD Carole, « Les commentateurs de Despautière : Présentation d'une bibliographie des manuels de grammaire latine au XVII^e siècle », *Histoire de l'éducation*, n° 74, 1997, p. 215-234.

GAYLARD, 2013 — GAYLARD Susan, *Hollow Men. Writing, Objects, and Public Image in Renaissance Italy*, New York, Fordham University Press, 2013.

GENDREAU-MASSALOUX et LAURENS, 1983 — GENDREAU-MASSALOUX Michèle et Pierre Laurens, « Introduction », dans Baltasar Gracián, *La pointe ou l'art du génie*, traduit par Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

GENETTE, 1968 — GENETTE Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21.

GENETTE, 1970 — GENETTE Gérard, « La rhétorique restreinte » *Communications*, n° 16, 1970, p. 158-171.

GÉRARDY, 2020 — GÉRARDY Elise, « Emanuele Tesauro's Poetics of the Device in the Light of Scholastic Logic », *Emblematica*, vol. 4, 2020, p. 33-69.

GIACOMOTTO-CHARRA, 2009 — GIACOMOTTO-CHARRA Violaine, *La forme des choses. Poésie et savoirs dans la Semaine de Du Bartas*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009.

GIACOMOTTO-CHARRA, 2014a — GIACOMOTTO-CHARRA Violaine, « Champaignac, Jean de », dans Marco Sgarbi (éd.) *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Springer (en ligne), 2014, URL : https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_291-1.

GIACOMOTTO-CHARRA, 2014b — GIACOMOTTO-CHARRA Violaine, « Dupleix, Scipion », dans Marco Sgarbi (éd.) *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Springer (en ligne), 2014, URL : https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_297-1.

GIACOMOTTO-CHARRA, 2014c — GIACOMOTTO-CHARRA Violaine, « Bouju, Théophraste », dans Marco Sgarbi (éd.) *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Springer (en ligne), 2014, URL : https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_288-1.

GIACOMOTTO-CHARRA, 2020 — GIACOMOTTO-CHARRA Violaine, *La philosophie naturelle en langue française. Des premiers textes à l'œuvre de Scipion Dupleix*, Genève, Droz, 2020 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, n° DCV).

GIARD ET DE VAUCELLES, 1996 — GIARD Luce et Louis de Vaucelles (éds.), *Les Jésuites à l'âge baroque (1540-1640)*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1996.

GIARD, 1986 — GIARD Luce, « L'aristotélisme padouan : histoire et historiographie », *Les Études philosophiques*, n° 3, 1986, p. 281-307.

GIARD, 1995 — GIARD Luce (dir.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, PUF, 1995.

GIGANTE, 2019 — GIGANTE Claudio, « TASSO, Torquato », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019 (en ligne), URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/torquato-tasso_%28Dizionario-Biografico%29/.

GILLOT, 2007 — GILLOT Pascale, *L'esprit, figures classiques et contemporaines*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

GILSON, 1961 — GILSON Étienne, « Autour de Pomponazzi : problématique de l'immortalité de l'âme en Italie au début du XVI^e siècle », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, vol. 28, 1961, p. 163-279.

GILSON, 1979 — GILSON Étienne, *Index scolastico-cartésien*, 2^e éd., Paris, J. Vrin, 1979.

GILSON, 2003 — GILSON Étienne, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, Vrin, 2003 (Études de philosophie médiévale, XI).

GOMBRICH, 1948 — GOMBRICH Ernst H., « *Icones Symbolicae*: The Visual Image in Neo-Platonic Thought », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, p. 163-192.

GOMBRICH, 1976 — GOMBRICH Ernst H., « *Icones symbolicae*. L'image visuelle dans la pensée néoplatonicienne », dans D. Arasse et G.

Brunel (dir.), *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1976, p. 17-29.

GORDON, 1997 — GORDON Alex L., « Les figures de rhétorique au XVI^e siècle », *L'information grammaticale*, n° 75, 1997, p. 15-21.

GRAHAM, 1987 — GRAHAM David, « Pour une rhétorique de l'emblème : *L'Art des emblèmes* du Père Claude-François Ménestrier », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°14, 1987, p. 13-36.

GRAHAM, 2016 — GRAHAM David, « Claude-François Ménestrier: The Founder of 'Early Modern Grounded Theory' », dans Wiestse de Boer, Karl A. E. Enenkel et Walter S. Melion (éds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 2016, p. 119-145 (Intersections, 45).

GRANGER, 1996 — GRANGER Herbert, *Aristotle's Idea of the Soul*, Dordrecht, Kluwer, 1996.

GRAZIANI, 1989 — GRAZIANI Françoise, « L'art comme vertu intellectuelle : L'aristotélisme du Tasse et de Tesauro », *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 25-41.

GRAZIANI, 2019 — GRAZIANI Françoise, *Variété du conceptisme*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

GREENFIELD, 1981 — GREENFIELD Concetta Carestia, *Humanist and Scholastic Poetics (1250-1500)*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1981.

GRENDLER, 2002 — GRENDLER Paul F., *The Universities of the Italian Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.

GRENDLER, 2004 — GRENDLER Paul F., « The Universities of the Renaissance and Reformation », *Renaissance Quarterly*, vol. 57, n° 1, 2004, p. 1-42.

GRENDLER, 2019 — GRENDLER Paul F., « Philosophy in Jesuit Schools and Universities », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 13-33.

GRESS, 2013 — GRESS Thibaut, *Descartes. Admiration et sensibilité*, Paris, PUF, 2013 (Philosophies).

GROULIER, 1986 — GROULIER Jean-François, « Constitution et statut de la figure dans *les Décorations funèbres* de Claude-François Ménestrier », *L'Ecrit-Voir. Revue d'histoire des arts*, n° 8, 1986, p. 99-107.

GROULIER, 1987 — GROULIER Jean-François, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les

jésuites au XVII^e siècle », dans Dujardin Philippe (éd.), *Le Secret*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 109-134.

GROULIER, 1988a — GROULIER Jean-François, « Le dépassement de l'*Ut Pictura poesis* dans l'œuvre du Père Claude-François Ménestrier », *Word & Image*, n° 4, 1988, p. 109-115.

GROULIER, 1988b — GROULIER Jean-François, « Monde symbolique et crise de la figure hiéroglyphique dans l'œuvre du P. Ménestrier », *XVII^e Siècle*, n° 158, 1988, p. 93-108.

GROVE et RUSSELL, 2000 — GROVE Laurence et Daniel Russell, *The French Emblem. Bibliography of Secondary Sources*, Genève, Droz, 2000 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, n° CCCXLII).

GROVE, 2000 — GROVE Laurence, *Emblematics and seventeenth-century French literature: Descartes, Tristan, la Fontaine and Perrault*, Charlottesville, Rookwood Press, 2000.

GUENANCIA, 2006 — GUENANCIA Pierre, « La critique de la critique de l'imagination chez Descartes », dans Tamás Pavlovits et Chantal Jaquet (éds.), *Les facultés de l'âme à l'âge classique : Imagination, entendement et jugement*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2006, p. 55-75.

GUIDERDONI, 2002 — GUIDERDONI Agnès, *De la figure scripturaire à la figure emblématique. Emblématique et spiritualité. 1540-1740*, thèse de doctorat non publiée soutenue à Paris 4 en cotutelle avec l'Université catholique de Louvain, 2002.

GUIDERDONI, 2011 — GUIDERDONI Agnès, « Hiéroglyphes, prototype des figures de la symbolique humaniste (XVI^e – XVII^e siècles), entre théologie et sémiotique », *Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique*, vol. 145-146, 2011, p. h1-h10.

GUIDERDONI, 2014 — GUIDERDONI Agnès, « Exegetical Immersion. The Festivities On The Occasion Of Francis De Sales's Canonization (1665-1667) », dans James Clifton, Walter S. Melion et Michel Weemans (éds.), *Imago Exegetica: Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, Leiden, Brill, 2014, p. 855-884 (Intersections, 33).

GUIDERDONI, 2016a — GUIDERDONI Agnès, « 'Le feu sacré des vestales': Profane Light for a Christian Saint (Francis de Sales canonization, 1665) », dans Inmaculada Rodríguez Moya et Víctor Mínguez (éds.), *Visiones de un Imperio en Fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016, p. 293-308.

GUIDERDONI, 2016b — GUIDERDONI Agnès, « The Theory of Figurative Language in Maximilian van der Sandt's Writings », dans Wiestse de Boer, Karl A. E. Enenkel et Walter S. Melion (éds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 2016, p. 89-101 (Intersections, 45).

GUIDERDONI, 2023 — GUIDERDONI Agnès, « 'M'estant donc accommodé aux meurs et humeurs de ce temps...' : l'accommodation de la philosophie scolastique au XVII^e siècle en France », dans Mathilde Bernard, Carole Boidin, Flavie Kerautret *et al.* (dir.), *Être de son siècle (Moyen-Âge-XVIII^e siècle)*, dans *Les Colloques en lignes de Fabula*, 2023 (à paraître).

HALLYN, 1980 — HALLYN Fernand, « Port Royal vs Tesauro : signe, figure, sujet », *Baroque*, n° 9-10, 1980, p. 76-86.

HALLYN, 1987 — HALLYN Fernand, *La Structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.

HALLYN, 1999 — HALLYN Fernand, « Dialectique et rhétorique devant la 'nouvelle science' du XVII^e siècle », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 601-628.

HECKSCHER et WIRTH, 1967 — HECKSCHER William et Karl-August Wirth, « Emblem, Emblembuch », dans Otto Schmitt (éd.), *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. V, Stuttgart, Metzler, 1967, cols. 85-228.

HEIDER, 2016 — HEIDER Daniel, *Cognitive Psychology in Early Jesuit Scholasticism*, Neunkirchen, Editiones scholasticae, 2016.

HEIDER, 2019 — HEIDER Daniel, « Jesuit Psychology and the Theory of Knowledge », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 115-134.

HENKEL et SCHÖNE, 1967-1976 — HENKEL Arthur et Albrecht Schöne (éds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 vols., Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1967-1976.

HEPP, 1979 — HEPP Noémi, « Entre le siècle de l'honnête homme et le siècle du philosophe : 'La Bibliothèque curieuse et instructive' du P. Menestrier », *Revue française d'histoire du livre*, n° 24, 1979, p. 737-745.

HERSANT, 2001 — HERSANT Yves, *La métaphore baroque d'Aristote à Tesauro. Extraits du Cannocchiale aristotelico et autres textes*, Paris, Seuil, 2001.

HILGERT, 2016 — HILGERT Emilia, « L'analogie est-elle plus explicite que la métaphore ? », *Langue française*, n° 189, 2016, p. 67-86.

HILL, 2019 — HILL Benjamin, « Francisco Suárez: A 'New' Thomistic Realism », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 373-402.

HOFFMANN, 2008 — HOFFMANN Tobias, « Henry of Ghent's Voluntarist Account of Weakness of Will », dans Thomas Hoffmann (éd.), *Weakness of Will from Plato to the Present*, Washington (D.C.), Catholic University of America Press, 2008, p. 115-137.

HOMANN, 1971 — HOMANN Holger, *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhunderts. Sebastian Brant. Andrea Alciati. Johannes Sambucus. Mathias Holtzwardt. Nicolaus Taurellus*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1971.

HOURS, 2005 — HOURS Bernard, « Les jésuites, Lyon et les Lyonnais », dans Étienne Fouilloux et Bernard Hours (dir.), *Les jésuites à Lyon. XVIe-XXe siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 7-13.

HOURTICQ, 1921 — HOURTICQ Louis, *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture*, Paris, Hachette, 1921.

HOWARD, 2021 — HOWARD Rebecca M., « Giovio's *Impresa*: Portrait of the *Concetto* », *Emblematica. Essays in Word and Image*, vol. 5, 2021, p. 219-247.

IPARRAGUIRRE, 1955 — IPARRAGUIRRE Ignacio (éd.), *Directoria exercitiorum spiritualium 1540-1599*, Rome, Monumenta historica Societatis Iesu, 1955.

JACQUIOT, 1988 — JACQUIOT Josèphe, « Dilemmes posés par des médailles sur le rôle joué par le Père Claude-François Ménestrier sous le règne de Louis XIV », dans Geneviève Demerson, Guy Demerson, Bernard Dompnier et Annie Regond (éds.), *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand. Faculté des lettres et sciences humaines, 1988, p. 481-490.

JACQUIOT, 1988 — JACQUIOT Josèphe, « L'histoire de Louis-le-Grand par les médailles par le P. Ménestrier, publiée en 1689, contrefaçon ou nouvelle édition en 1691 ? », dans François Moureau (éd.), *Les Presses grises, la contrefaçon du livre (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988.

JAKOBSON, 1963 — JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JARDINE, 1988 — JARDINE Lisa, « Humanistic logic », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler *et al.* (éds.), *The Cambridge*

history of Renaissance philosophy, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 173-198.

KESSLER, 2006 — KESSLER Eckhard, « Renaissance Humanism: the Rhetorical Turn », dans Angelo Mazzocco (éd.), *Interpretations of Renaissance Humanism*, Leiden, Brill, 2006, p. 181-198.

KLECKER, 2007 — KLECKER Elisabeth, « Des signes muets aux emblèmes chanteurs : les *Emblemata* d'Alciat et l'emblématique », *Littératures*, n° 145, 2007, p. 23-52.

KLEIMAN-LAFON et LOUIS-COURVOISIER, 2018 — KLEIMAN-LAFON Sylvie et Micheline Louis-Courvoisier, « Les Esprits animaux : retour sur un concept oublié », dans Sylvie Kleiman-Lafon et Micheline Louis-Courvoisier (éds.), *Les esprits animaux. XVI^{ème}-XXI^{ème} siècle : littérature, histoire, philosophie*, [s. l.], Épistémocritique (en ligne), 2018, p. 1-11, URL : <https://epistemocritique.org/category/ouvrages-en-ligne/actes-de-colloques/les-esprits-animaux/>.

KLEIN, 1957 — KLEIN Robert, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese*, 1555-1612 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 19, n° 2, 1957, p. 320-342.

KNECHT, 1981 — KNECHT Herbert H., *La Logique chez Leibniz : essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.

KNECHT, 1987 — KNECHT Herbert H., « Le fonctionnement de la science baroque : le rationnel et le merveilleux », *Baroque*, n° 12, 1987, p. 53-70.

KRANTZ, 1882 — KRANTZ Émile, *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVII^e siècle*, Paris, Germer Baillière et C^{ie}, 1882.

KRAYE, 1988 — KRAYE Jill, « Moral Philosophy », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 303-386.

KRISTELLER, 1944-1945 — KRISTELLER Paul Oskar, « Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance », *Byzantion*, vol. 17, 1944-1945, p. 346-374.

KRISTELLER, 1967 — KRISTELLER Paul Oskar, *Le thomisme et la pensée italienne de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1967.

LAGERLUND, 2022 — LAGERLUND Henrik, « Medieval Theories of the Syllogism », dans Edward N. Zalta (éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (en ligne), publié pour la première fois le 2 février 2004, révision substantielle le 2 avril 2022, URL : <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/medieval-syllogism/>.

LAMY, 2014 — LAMY Alice, « La rhétorique scolastique : un rayonnement doctrinal, de la logique à l'éthique », dans Danièle James-Raoul et Anne Bouscharain (dir.), *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge - Renaissance)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, p. 201-211 (Eidôlon, 112).

LAURENS et VUILLEUMIER LAURENS, 2016 — LAURENS Pierre et Florence Vuilleumier Laurens, « Cesare Ripa lecteur d'Alciat : Emblématique et Iconologie », *Journal des savants*, n° 1, 2016, p. 53-70.

LAURENS, 1979 — LAURENS Pierre, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle : Baltasar Gracián et Emanuele Tesauro », *La licorne*, n° 3, 1979, p. 185-213.

LE BRUN, 1961 — LE BRUN Jacques, « Le Père Pierre Lalemant et les débuts de l'Académie Lamoignon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 1961, p. 153-176.

LE CADET, 2015 — LE CADET Nicolas, « La métaphore dans les *Adages* d'Erasmus », dans Bruno Petey-Girard et Caroline Trotot (dir.), *Métaphore, savoirs et arts au début des temps modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 141-155.

LE GUERN, 2012 — LE GUERN Michel, « Introduction », dans Louis de Lesclache, *La Rhétorique ou l'Éloquence française*, manuscrit inédit découvert par Odile Le Guern et publié par Michel Le Guern, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 7-33 (Bibliothèque du XVII^e siècle, 11).

LE GUERN, 2020 — LE GUERN Michel, « Cureau de la Chambre, Marin », dans Luc Foisneau (dir.), *Dictionnaire des philosophes français du XVII^e siècle. Acteurs et réseaux de savoir*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 471-475.

LEBLANC, 2014 — LEBLANC Hélène, « Intention et signe dans le *Tractatus de signis* de Jean Poinset », *Methodos*, n° 14 (en ligne), 2014, URL : <https://doi.org/10.4000/methodos.3705>.

LEBLANC, 2020 — LEBLANC Hélène, « Théories scolastiques du signe », dans M. Kristanek (dir.), *L'Encyclopédie philosophique* (en ligne), publié

en janvier 2020, URL: <http://encyclo-philo.fr/theories-scolastiques-du-signa/>.

LEBLANC, 2021 — LEBLANC Hélène, *Théories sémiotiques à l'âge classique : translatio signorum*, Paris, Vrin, 2021.

LECOMPTE, 2015 — LECOMPTE Jérôme, *L'assemblée du monde. Rhétorique et philosophie dans la pensée de René Rapin*, Paris, Honoré Champion, 2015.

LEMONNIER, 1997 — LEMONNIER Delphine, « Emblèmes et secret : autour des hiéroglyphes », dans François Laroque (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 145-151 (Monde anglophone).

LEROUX et SÉRIS, 2018 — LEROUX Virginie et Émilie Sérís (éds.), *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018.

LEYENBERGER, 1998 — LEYENBERGER Georges, « Métaphore, fiction et vérité chez Descartes », *Littérature*, n° 109, 1998, p. 20-37.

LIBERA et ROSIER CATACH, 1997 — LIBERA Alain de et Irène Rosier-Catach, « Les enjeux logico-linguistiques de l'analyse de la formule de la consécration eucharistique », *Cahiers de l'institut du Moyen Âge grec et latin*, vol. 67, 1997, p. 33-77.

LIBERA, 1996 — LIBERA Alain de, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1996.

LIBERA, 2005 — LIBERA Alain de, « L'onto-théo-logique de Boèce : doctrine des catégories et théorie de la prédication dans le *De trinitate* », dans Otto Bruun et Lorenzo Corti (éds.), *Les Catégories et leur histoire*, Paris, Vrin, 2005, p. 175-222.

LICHTENSTEIN et MICHEL, 2006 — LICHTENSTEIN Jacqueline et Christian Michel (éds.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1681)*, 2 t., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2006.

LICHTENSTEIN, 1999 — LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999.

LINES, 2002 — LINES David A., *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650)*, Leiden, Brill, 2002 (Education and society in the Middle Ages and Renaissance, vol. 13).

LINES, 2007 — LINES David A., « Humanistic and scholastic ethics », dans James Hankins (éd.), *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 304-318.

LOACH, 1986 — LOACH Judi, « L'influence de Tesauro sur le père Ménestrier », dans Jean Serroy (éd.), *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986, p. 167-171.

LOACH, 1987 — LOACH Judi, « Menestrier's Emblem Theory », *Emblematica*, n° 2, 1987, p. 317-336.

LOACH, 1999a — LOACH Judi, « The Influence of the Counter-Reformation Defence of Images on the Contemporary Concept of Emblem: the Theoretical Foundations laid by Théophile Raynaud », dans Peter M. Daly and John Manning (éds.), *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*, New York, N.Y. AMS, 1999, p. 155-195.

LOACH, 1999b — LOACH Judi, « The Teaching of Emblematics and Other Symbolic Imagery by Jesuits within Town Colleges in Seventeenth- and Eighteenth-Century France », dans John Manning et Marc Van Vaecck (éds.), *The Jesuits and the Emblem Tradition: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 161-186.

LOACH, 2002a — LOACH Judi, « Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm », *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, n° 12, 2002, p. 31-60.

LOACH, 2002b — LOACH Judi, « Why Menestrier Wrote about Emblems, and What Audience(s) He Had in Mind », *Emblematica*, n° 12, 2002, p. 223-283.

LOACH, 2004 — LOACH Judi, « Le jardin céleste de Racconigi : la conception et l'usage d'un jardin d'apparence laïque de la Contre-Réforme », dans René Taveneaux et Paulette Choné (éds.), *Flore au paradis : emblématique et vie religieuse aux XVI^e et XVII^e siècles*, Glasgow, University of Glasgow, 2004, p. 37-48 (Glasgow emblem studies, 9).

LOACH, 2006a — LOACH Judi, « In the eye of the beholder », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé et Marc van Vaecck (éds.), *Emblemata sacra: emblem books from the Maurits Sabbe Library*, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2006, p. 65-82.

LOACH, 2006b — LOACH Judi, « Revolutionary Pedagogues? How Jesuits Used Education », dans John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey,

Steven J. Harris *et al.* (éds.), *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 66-85.

LOACH, 2007 — LOACH Judi, « Emblem Books as Author-Publisher Collaborations: The Case of Menestrier and Coral's Production of the 1662 *Art des Emblemes* », *Emblematica*, n° 15, 2007, p. 229-318.

LOACH, 2013 — LOACH Judi, « Performing in Latin in Jesuit-Run Collegese in Mid- to Late-17th-Century France: Why, and with what consequences? », dans Philip Ford et Andrew Taylor (éds.), *The Early Modern Culture of Neo-Latin Drama*, Leuven, Leuven University Press, 2013, p. 113-140.

LOHR, 1974 — LOHR Charles, « Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Authors A-B », *Studies in the Renaissance*, vol. 21, 1974, p. 228-289.

LOHR, 1995 — LOHR Charles H., « Les jésuites et l'aristotélisme du XVI^e siècle », dans Luce Giard (dir.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, PUF, 1995, p. 79-91.

LONFAT, 2004 — LONFAT Joël, « Archéologie de la notion d'analogie d'Aristote à Saint Thomas d'Aquin », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, t. 71, n° 1, 2004, p. 35-107. (Averroès)

LONG, 1948 — LONG Herbert S., « Plato's Doctrine of Metempsychosis and Its Source », *The Classical Weekly*, vol. 41, n° 10, 1948, p. 149-155.

MACK, 2005 — MACK Peter, « Rhetorics, ethics and reading in the Renaissance », *Renaissance Studies*, vol. 19, n° 1, 2005, p. 1-21.

MAGEE, 1989 — MAGEE John, *Boethius on Signification and Mind*, Leiden, Brill, 1989.

MAGGI, 2001 — MAGGI Marco, « La biblioteca del Tesoro : L'inventario del 1675, con un saggio di indentificazione e un inedito », *Lettere Italiane*, vol. 53, n° 2, 2001, p. 193-246.

MAIGNIEN, 1913 — MAIGNIEN Edmond, « Les Nicolas, libraires à Grenoble (1608-1681) », *Petite revue des bibliophiles dauphinois*, n° 4, 1913, p. 220-242.

MÂLE, 1972 — MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente (Italie, France, Espagne, Flandres)*, Paris, Armand Collin, 1972.

MAÑAS NÚÑEZ, 2019 — MAÑAS NÚÑEZ Manuel, « Los *Emblemata physico-ethica* de Nicolás Taurello », *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XLII, 2019, p. 169-187.

MANNING, 1999 — MANNING John, « *Tres potentiae animae*: The Aims and Methodology of Royal Library, Brussels MS 4040 », dans John Manning et Marc van Vaecck (éds.), *The Jesuit and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 323-339 (Imago Figurata Studies Vol. 1a).

MANSION, 1946 — MANSION Suzanne. « La première doctrine de la substance : la substance selon Aristote », *Revue Philosophique de Louvain*, t. 44, n° 3, 1946, p. 349-369.

MANSUETO, 2002 — MANSUETO Donato, « The impossible Proportion: Body and Soul in Some Theories of the Impresa », *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, n° 12, 2002, p. 5-29.

MANZINI, 2011 — MANZINI Frédéric, « La philosophie d'Aristote dans le second XVII^e siècle. Rémanences institutionnelles et usages philosophiques », *Philosophie antique*, n° 11, 2011, p. 17-42.

MARCUCCI, 2015 — MARCUCCI Lætitia, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'Âge classique », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 15, 2015, p. 123-133.

MARGOLIN, 1981 — MARGOLIN Jean-Claude, « Place et fonction(s) de la métaphore à l'époque de la Renaissance », *Nouvelles de la République des Lettres*, n° 2, 1981, p. 105-127.

MARGOLIN, 1999 — MARGOLIN Jean-Claude, « L'apogée de la rhétorique humaniste (1500-1536) », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 191-257.

MARINO, 1973 — MARINO Adrian, « Essai d'une définition de la notion de 'baroque littéraire' », *Baroque*, n° 6, 1973, p. 43-61.

MARMO, 2010 — MARMO Costantino, *La semiotica del 13. secolo : tra arti liberali e teologia*, Milan, Bompiani, 2010.

MARMO, 2016 — MARMO Costantino, « Logic, Rhetoric, and Language », dans Peter Eardley (éd.), *A Companion to Giles of Rome*, Leiden, Brill, 2016, p. 212-254.

MARTIN, 1972 — MARTIN Henri-Jean, « Le Père Menestrier et l'Estude d'un honnête homme », dans Henri-Jean Martin, Amable Audin et Henri Hours (éds.), *Mélanges de travaux offerts à maître Jean Tricou*, Lyon, Audin, 1972, p. 219-234.

MARTIN, 2014 — MARTIN Craig, *Subverting Aristotle. Religion, History, and Philosophy in Early Modern Science*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.

MATHIEU-CASTELLANI, 1993 — MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « 'Consacrer la mémoire': Art de la mémoire et rhétorique dans le traité *Des décorations funèbres* du Père Menestrier », dans Volker Kapp (éd.), *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 343-352.

MATHIEU-CASTELLANI, 2000 — MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.

MATTEI, 1972 — MATTEI Rodolfo de, « AMMIRATO, Scipione », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961 (en ligne), URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-ammirato_%28Dizionario-Biografico%29/.

MCGOWAN, 1963 — MCGOWAN Margaret M., *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1963.

MCGOWAN, 1970 — MCGOWAN Margaret M., « Les fêtes de Cour en Savoie. L'œuvre de Philippe d'Aglié », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, n° 22, 1970, p. 183-242.

MCGOWAN, 1976 — MCGOWAN Margaret, « Racine, Menestrier and Sublime Effects », *Theatre Research International*, vol. 1, 1976, p. 1-11.

MCGOWAN, 1985 — Margaret MCGOWAN, « Les contributions du Père Ménestrier aux fêtes de Savoie », dans Gianni Mombello et Lionello Sozzi (éds.), *Culture et pouvoir dans les Etats de Savoie du XVII^e siècle à la Révolution*, Genève, Slatkine, 1985.

MCKEON, 1942 — MCKEON Richard, « Rhetoric in the Middle Ages », *Speculum*, vol. XVII, 1942, p. 1-32.

MEERHOFF, 1998 — MEERHOFF Kees, « Aristote à la Renaissance », dans Gilbert Dahan et Irène Rosier-Catach (éds.), *La 'Rhétorique' d'Aristote*.

Traditions et commentaires de l'antiquité au XVII^e siècle, Paris, Vrin, 1998, p. 315-330.

MELI, 2018 — MELI Cinthia, « Usages modernes de la rhétorique antique. La question des passions dans les arts de prêcher du second XVII^e siècle », *Rhetorica*, vol. 36, n° 1, 2018, p. 39-57.

MENN, 2003 — MENN Stephen, « The intellectual setting », dans Daniel Garber et Michael Ayers (éds.), *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, vol 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 33-86.

MERCER, 1993 — MERCER Christia, « The Vitality and Importance of Early Modern Aristotelianism », dans Tom Sorrell (éd.), *The Rise of Modern Philosophy: the Tension Between the New and Traditional Philosophies from Machiavelli to Leibniz*, Oxford, Clarendon, 1993, p. 33-67.

MÉROT, 1996 — MÉROT Alain (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

MESNARD, 1981 — MESNARD Jean, « Genèse d'une modernité », dans Jean Lafond et André Stiegmann (éds.), *L'Automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Vrin, 1981, p. 5-16. (sur essor du français, caractéristiques de la modernité littéraire, etc.)

MESNARD, 1992 — MESNARD Jean, *La culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992.

MEYER, 1999 — MEYER Michel, *Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de Poche, 1999 (coll. « Biblio-Essais »).

MICHON, 2000 — MICHON Cyrille, « Le nominalisme et les relations », dans Dominique Rousseau et Michel Morvan (dir.), *La dénomination*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 121-151 (Le Temps des savoirs, 1).

MIKKELI, 1999 — MIKKELI Heikki, « The cultural programmes of Alessandro Piccolomini and Sperone Speroni at the Paduan Accademia degli Infiammati in the 1540s. », dans Constance Blackwell et Sachiko Kusakawa (éds.), *Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Conversations with Aristotle*, Aldershot, Ashgate, 1999, p. 76-85.

MIRANDOLA, 1969 — MIRANDOLA Giorgio (éd.), *L'italianisme en France au XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1969.

MISONO, 2004 — MISONO Keisuke, « Léonard de Marandé, polémiste antijanséniste », *Courrier du centre international Blaise Pascal*, n° 26, 2004, p. 7-23.

MONOD, 2006 — MONOD Jean-Claude, « La patience de l'image. Éléments pour une localisation de la métaphorologie », dans Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gammelin, Paris, Vrin, 2006, p. 171-195.

MONTAGNE, 2010 — MONTAGNE Véronique, « Savoir(s) et rhétorique(s) à la Renaissance », *Noesis*, n° 15, 2010, p. 45-68.

MONTAGNES, 1962 — MONTAGNES Bernard, *La doctrine de l'analogie de l'être d'après saint Thomas d'Aquin* (thèse de doctorat non publiée), Louvain, 1962.

MORA, 2001 — MORA Francine, « Réceptions de l'*Enéide* au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 173-189.

MORA-MÁRQUEZ, 2011 — MORA-MÁRQUEZ Ana María, « *Peri Hermeneias* 16a3-8. Histoire d'une rupture de la tradition interprétative dans le bas Moyen Âge », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 136, 2011, p. 67-84.

MOSS, 1996 — MOSS Ann, *Printed Common-Place Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

MOSS, 2002 — MOSS Ann, *Les recueils de lieux communs : méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, traduit de l'anglais par Patricia Eichel-Lojkine e.a., Genève, Droz, 2002.

MURRAY, 1996 — MURRAY Michael, « Intellect, Will, and Freedom: Leibniz and His Precursors », *The Leibniz Review*, vol. 6, 1996, p. 25-59.

NADOR, 1962 — NADOR Georg, « Métaphores de chemins et de labyrinthes chez Descartes », *Revue philosophiques de la France et de l'Étranger*, n° 152, 1962, p. 37-51.

NARDI, 1958 — NARDI Bruno, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze, G. C. Sansoni, 1958.

NAUERT, 1998 — NAUERT Charles G., « Humanism as Method: Roots of Conflict with the Scholastics », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 29, n° 2, 1998, p. 427-438.

NAUTA, 2007 — NAUTA Lodi, « Lorenzo Valla and the rise of humanist dialectic », dans James Hankins (éd.), *The Cambridge Companion*

to Renaissance Philosophy, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 193-210.

NIÈPCE, 1884 — NIÈPCE Léopold, « Le catalogue des œuvres imprimées de Claude-François Ménestrier et un manuscrit nouvellement découvert de cet auteur », *La Revue Lyonnaise*, t. VII, 1884, p. 275-290.

NIVELON, 2004 — NIVELON Claude, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, édition critique et introduction par Lorenzo Pericolo, Genève, Droz, 2004.

NORMAN, 2015 — NORMAN Larry F., « Classicisme et herméneutique : un paradoxe ? », *Fabula-LhT*, n° 14, février 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/norman.html>.

NOVÁK, 2014 — NOVÁK Lukáš, « Regaining the context for Suárez », dans Lukáš Novák (éd.), *Suárez's Metaphysics in Its Historical and Systematic Context*, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 1-7 (Contemporary Scholasticism, 2).

NOVOTNÝ, 2009 — NOVOTNÝ Daniel D., « In Defense of Baroque Scholasticism », *Studia Neoaristotelica*, vol. 6, n° 2, 2009, p. 209-233.

NOVOTNÝ, 2015 — NOVOTNÝ Daniel, « Suárez on Beings of Reason », dans Mário Santiago de Carvalho et Simone Guidi (éds.), *Conimbricenses Encyclopedia* (en ligne), 2015, URL : <http://www.conimbricenses.org/encyclopedia/suarez-on-beings-if-reason/>.

O'MALLEY, 2015 — O'MALLEY John W., *Art, Controversy, and the Jesuits: The Imago Primi Saeculi (1640)*, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2015. (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, vol. 12).

ONG-VAN-CUNG, 2022 — ONG-VAN-CUNG Kim-Sang, « Introduction. Idées, sensations et signes », dans Kim-Sang Ong-Van-Cung (dir.), *La voie des idées ? : Le statut de la représentation XVII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2022, p. 5-28.

OTTAVIANI, 2003 — OTTAVIANI Didier, « Le paradigme de l'embryon à la fin du Moyen Âge », *Astérion*, n° 1, 2003 (en ligne), URL : <http://asterion.revues.org/25>.

PANACCIO, 1999 — PANACCIO Claude, *Le discours intérieur. De Platon à Guillaume d'Ockham*, Paris, Seuil, 1999.

PANACCIO, 2004 — PANACCIO Claude, « Conceptus », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. 248-250.

PANACCIO, 2011 — PANACCIO Claude, *Qu'est-ce qu'un concept ?*, Paris, Vrin, 2011 (Chemins philosophiques).

PANIER, 2014 — PANIER Louis, « Quelques notes sur la 'théologie négative' – Incidences sémiotiques », *Actes sémiotiques*, n° 117 (en ligne), 2014, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5170>.

PANOFSKY, 1967 — PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Editions de Minuit, 1967.

PANOFSKY, 1989 — PANOFSKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989 (collection Tel).

PARIENTE, 1984 — PARIENTE Jean-Claude, « Grammaire et logique à Port-Royal », *Histoire Épistémologie Langage*, t. 6, fasc. 1, 1984, p. 57-75.

PARK, 1988 — PARK Katharine, « The Organic Soul », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 464-484.

PASNAU, 2009 — PASNAU Robert, « Form and matter », dans Christina van Dyke et Robert Pasnau (éds.), *The Cambridge History of Medieval Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 635-646.

PASNAU, 2011 — PASNAU Robert, *Metaphysical Themes (1274-1671)*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

PASQUA, 2018 — PASQUA Hervé, « La réception d'Avicenne dans l'œuvre de saint Thomas d'Aquin », *Noesis*, n° 32 (en ligne), 2018, URL : <http://journals.openedition.org/noesis/5019>.

PAVLOVITS, 2007 — PAVLOVITS Tamás, *Le rationalisme de Pascal*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2007.

PELLEGRIN M.-Fr., 2013 — PELLEGRIN Marie-Frédérique, « 'Être cartésienne', un devenir ? De Descartes à Poulain de la Barre ; d'Élisabeth de Bohème à Eulalie », dans Delphine Kolesnik-Antoine (dir.), *Qu'est-ce qu'être cartésien ?*, Lyon, ENS Editions, 2013, p. 365-384.

PÉPIN, 1976 — PÉPIN Jean, *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études augustinienes, 1976.

PÉREZ, 2015 — PÉREZ Alejandro, « Le problème des universaux chez Thomas d'Aquin, vu avec des lunettes analytiques », *Praxis Filosófica Nueva serie*, n° 40, 2015, p. 113-135.

PERLER, 2004 — PERLER Dominik, « La théorie cartésienne du jugement. Remarques sur la IV^e méditation », *Les Études philosophiques*, n° 4, 2004, p. 461-483.

PERLER, 2009 — PERLER Dominik, *Transformations of the Soul: Aristotelian Psychology 1250-1650*, Leiden, Brill, 2009.

PERNOT, 1986 — PERNOT Laurent, « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, 1986, p. 253-284.

PERNOT, 2000 — PERNOT Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2000.

PETRESCU, 2018 — PETRESCU Lucian, « Scholastic Logic and Cartesian Logic », *Perspectives on Science*, vol. 26, n° 5, 2018, p. 533-547.

PICOT, 1995 — PICOT Joseph, *Les jésuites à Lyon de 1604 à 1762. Le collège de la très sainte Trinité*, Lyon, Editions Aux Arts, 1995.

PINBORG, 1982 — PINBORG Jan, « Speculative grammar », dans Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100–1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 254-269.

PINI, 2022 — PINI Georgio, *Categories and Logic in Duns Scotus. An Interpretation of Aristotle's Categories in the Late Thirteenth Century*, Leiden, Brill, 2022.

PIPERKOV, 2019 — PIPERKOV Nikola, « 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 Ronnie Mulryne et Krista De Jonge (éds.), *Occasions of State*, London, Routledge, 2019, p. 121-140.

PORTEMAN, 1996 — PORTEMAN Karel, *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A Study of the Commemorative Manuscripts (Royal Library, Brussels)*, trad. Anna E. C. Simoni, Bruxelles, KBR; Turnhout, Brepols, 1996.

PRANDI, 1992 — PRANDI Michele, *Grammaire philosophique des tropes : mise en forme et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de minuit, 1992.

PRAZ, 1975 — PRAZ Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2^e éd., Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.

PROCACCIOLI, 2017 — PROCACCIOLI Paolo, « RUSCELLI, Girolamo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017 (en ligne), URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-ruscelli_%28Dizionario-Biografico%29/.

RAND, 1946 — RAND Edward K., *Cicero in the Courtroom of St. Thomas Aquinas*, Milwaukee, Marquette University Press, 1946.

RASTIER, 2008 — RASTIER François, « La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 111 (en ligne), 2008, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1640>.

REMMERT, 2005 — REMMERT Volker R., « Picturing Jesuit Anti-Copernican Consensus: Astronomy and Biblical Exegesis in the Engraved Title-Page of Clavius's *Opera mathematica* (1612) », dans John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris *et al.* (éds), *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 291-313.

RENARD, 1883 — RENARD Joseph, *Catalogue des oeuvres imprimées de Claude-François Menestrier*, Lyon, Pitrat aîné, 1883.

RENAULT, 2003 — RENAULT Laurence, « Nature humaine et passions selon Thomas d'Aquin et Descartes », dans Bernard Besnier, Pierre-François Moreau et Laurence Renault (éds.), *Les passions antiques et médiévales*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 249-279.

REY, 2018 — REY Anne-Lise, « Retour sur le pouvoir de l'imagination des femmes enceintes », dans Sylvie Kleiman-Lafon et Micheline Louis-Courvoisier (éds.), *Les esprits animaux. XVI^{ème}-XXI^{ème} siècle : littérature, histoire, philosophie*, s. l., Épistémocritique (en ligne), 2018, p. 129-144, URL : <https://epistemocritique.org/category/ouvrages-en-ligne/actes-de-colloques/les-esprits-animaux/>.

RIBARD, 2003 — RIBARD Dinah, *Raconter, vivre, penser : histoire(s) de philosophes, 1650-1766*, Paris, Vrin, 2003.

RIBARD, 2007 — RIBARD Dinah, « Réflexions sur l'écriture comme lieu de savoir dans les livres de philosophie en France au XVII^e siècle », *Revue de synthèse*, t. 128, 6^e série, n° 3-4, 2007, p. 395-417.

RIBARD, 2014 — RIBARD Dinah, « La science comme littérature à l'époque moderne », *Littératures classiques*, vol. 85, n° 3, 2014, p. 135-152.

RICHARDS, 1936 — RICHARDS Ivor A., *The Philosophy of Rhetoric*, New York and London, Oxford University Press, 1936 (The Mary Flexner Lectures on the Humanities, 3).

RICOEUR, 1975 — RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

RIOUX-BEAULNE, 2009 — RIOUX-BEAULNE Mitia, « Théorie de l'imagination en France à l'aube des lumières : Malebranche et Fontenelle », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 64, 2009, p. 489-510.

RIZZI, 1973 — RIZZI Gualterio (éd.), *Repertorio di feste alla corte di Savoia (1346-1669), raccolto dai trattati di C.F. Menestrier*, Turin, Centro studi piemontesi, 1973.

ROSIER, 1997 — ROSIER Irène, « Prata rident », dans Alain de Libera, Abdelali Elamrani-Jamal et Alain Galonnier (éds.), *Langages et philosophie. Hommage à Jean Jolivet*, Paris, Vrin, 1997, p. 155-176 (Études de philosophie médiévale, 74).

ROSIER-CATACH, 2004 — ROSIER-CATACH Irène, *La parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004.

ROSIER-CATACH, 2006 — ROSIER-CATACH Irène, « Le parler des anges et le nôtre », dans Stefano Caroti (éd.), « *Ad ingenii Acuitionem* ». *Studies in Honour of Alfonso Maierù*, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, 2006, p. 377-401.

ROSIER-CATACH, 2008 — ROSIER-CATACH Irène, « Arts du langage et théologie au Moyen Âge », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, n° 115, 2008, p. 277-284.

ROSIER-CATACH, 2009 — ROSIER-CATACH Irène, « Une forme particulière de langage mental, la *locutio angelica*, selon Gilles de Rome et ses contemporains », dans Joël Biard (dir.), *Le langage mental du Moyen âge à l'âge classique*, Peeters, Louvain, 2009, p. 61-93.

ROSSI, 1993 — ROSSI Paolo, *Clavis Universalis : arts de la mémoire, logique combinatoire et langue universelle de Lulle à Leibniz*, traduit de l'italien par Patrick Vighetti, Paris, Milla, 1993.

ROSSI, 2004 — ROSSI Paolo, *Aux origines de la science moderne*, traduit de l'italien par Patrick Vighetti, Paris, Seuil, 2004.

ROUDAUT, 2017 — ROUDAUT Sylvain, « Formes partielles et *esse partialia*. Les débuts d'une controverse (ca. 1250-1350) », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 101, 2017, p. 379-403.

ROUSSET, 1968 — ROUSSET Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1968.

ROUX, 2005 — ROUX Sophie, « La philosophie naturelle d'Honoré Fabri (1607-1688) », dans Étienne Fouilloux et Bernard Hours (dir.), *Les jésuites à Lyon. XVI^e-XX^e siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 25-66.

ROUX, 2012 — ROUX Sophie, « Logique et méthode au XVII^e siècle », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n° 32, 2012, p. 21-45.

RUMMEL, 1995 — RUMMEL Erika, *The Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Cambridge, Harvard university press, 1995.

RUSSELL, 1985 — RUSSELL Daniel S., *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum, 1985.

RUSSELL, 1995 — RUSSELL Daniel, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

SABATIER, 2009a — SABATIER Gérard (éd.), « Ménestrier, ou la jubilation des images », dans Gérard Sabatier (éd.), *Claude-François Ménestrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, PUG, 2009, p. 7-9 (La Pierre & l'Écrit).

SABATIER, 2009b — SABATIER Gérard (éd.), « Du dessein au décor. Les peintures de la chapelle de Sainte-Marie-d'en-haut à Grenoble », dans Gérard Sabatier (éd.), *Claude-François Ménestrier. Les jésuites et le monde des images*, Grenoble, PUG, 2009, p. 289-320 (La Pierre & l'Écrit).

SAKAMOTO, 2010 — SAKAMOTO Kuni, « Creation, the trinity and 'Prisca Theologia' in Julius Caesar Scaliger », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 73, 2010, p. 195-207.

SAUNDERS, 1988 — SAUNDERS Alison, *The sixteenth-century French emblem book: a decorative and useful genre*, Genève, Droz, 1988.

SAUNDERS, 1999 — SAUNDERS Alison, « Make the Pupils Do It Themselves: Emblems, Plays and Public Performances in French Jesuit Colleges in the Seventeenth Century », dans John Manning et Marc van Vaeck (éds.), *The Jesuit and the Emblem Tradition. Selected Papers of the*

Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996, Turnhout, Brepols, 1999, p. 187-206 (Imago Figurata Studies Vol. 1a).

SAUNDERS, 2000 — SAUNDERS Alison, *The Seventeenth-Century French Emblem: a Study in Diversity*, Genève, Droz, 2000 (Travaux du Grand Siècle, n° XVIII).

SCARPATI et BELLINI, 1990 — SCARPATI Claudio et Eraldo Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milan, Via e Pensiero, 1990.

SCHLANGER, 1971 — SCHLANGER Judith E., *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

SCHMITT, 1983 — SCHMITT Charles B., *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, Harvard University, 1983.

SCHMITT, 1992 — SCHMITT Charles B., *Aristote et la Renaissance*, traduit de l'anglais et présenté par Luce Giard, Paris, PUF, 1992 (Épiméthée).

SCHMUTZ, 2002 — SCHMUTZ Jacob, « L'héritage des Subtils. Cartographie du scotisme de l'âge classique », *Les Études philosophiques*, n° 60, vol. 1, 2002, p. 51-81.

SCHMUTZ, 2007a — SCHMUTZ Jacob, « Hurtado et son double. La querelle sur les images mentales dans la scolastique moderne », dans Lambros Couloubaritsis et Antonino Mazzù (éds.) *Questions sur l'intentionnalité*, Bruxelles, Ouzia, 2007, p. 157-232.

SCHMUTZ, 2007b — SCHMUTZ Jacob, « L'invention jésuite du 'sentiment d'existence', ou comment la philosophie sort des collèges », *Dix-septième siècle*, n° 237, 2007, p. 615-631.

SCHMUTZ, 2015 — SCHMUTZ Jacob, « Philosophies et théologies scolastiques », dans Luc Foisneau (dir.), *Dictionnaire des philosophes français du XVII^e siècle. Acteurs et réseaux du savoir*, Paris, Garnier, 2015, p. 41-49.

SCHMUTZ, 2019 — SCHMUTZ Jacob, *Scholasticon. Ressources en ligne pour l'étude de la scolastique moderne (1500-1800) : auteurs, sources, institutions* (en ligne), dernière mise à jour le 21 novembre 2019, URL : <http://www.scholasticon.fr/>.

SCHOELER, 1983 — SCHOELER Gregor, « Der poetische Syllogismus. Ein Beitrag zum Verständnis der 'logischen' Poetik der Araber », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, vol. 133, n° 1, 1983, p. 43-92.

SCHOLZ, 2002 — SCHOLZ Bernhard F., *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, Berlin, Erich Schmidt, 2002 (Allgemeine Literaturwissenschaft, 3).

SCHÖNE, 1964 — SCHÖNE Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich, Beck, 1964.

SELLIER, 1995 — SELLIER Philippe, *Pascal et saint Augustin*, Paris, Albin Michel, 1995.

SENEILLART, 1997 — SENEILLART Michel, « Simuler et dissimuler : l'art machiavélien d'être secret à la Renaissance », dans François Laroque (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelle, 1997, p. 99-106.

SGARBI, 2014 — SGARBI Marco, *The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540–1551)*, Leiden, Brill, 2014.

SHEPPARD, 2014 — SHEPPARD Anne, *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, Londres, Bloomsbury, 2014.

SIMMONS, 1999 — SIMMONS Alison, « Jesuit Aristotelian Education: The *De anima* Commentaries », dans John W. O'Malley (éd.), *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 522-537.

SKINNER, 1966 — SKINNER Quentin, « Thomas Hobbes and His Disciples in France and England », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 8, n° 2, 1966, p. 153-167.

SMEESTERS, 2019 — SMEESTERS Aline, « La *Pro theologia mystica clavis* de Sandæus, un lexique mystique sous la loupe scolastique », dans Agnès Guiderdoni, Ralph Dekoninck et Clément Duyck (éds.), *Maximilianus Sandæus, un jésuite entre mystique et symbolique*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 77-107 (Mystica).

SOMMERVOGEL, 1960 — SOMMERVOGEL Carlos S. J., Augustin De Backer et Aloys De Backer (éds.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première partie : bibliographie*, 12 vols., Bruxelles, Oscar Schepens, 1960.

SORTAIS, 1929 — SORTAIS Gaston, « Le cartésianisme chez les jésuites français au XVII^e et au XVIII^e siècle », *Archives de Philosophie*, vol. 6, 1929, p. 1-109.

SOUCHON, 1980 — SOUCHON Henri, « Descartes et Le Brun : Étude comparée de la notion cartésienne des 'signes extérieurs' et de la théorie de

l'Expression de Charles Le Brun », *Les Études philosophiques*, n° 4, 1980, p. 427-458.

SPICA, 1996 — SPICA Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Honoré Champion, 1996.

SPICA, 1998 — SPICA Anne-Élisabeth, « Emblématique et périodisation du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 34, 1998, p. 191-201.

SPICA, 2007 — SPICA Anne-Élisabeth, « Les jésuites et l'emblématique », *Dix-septième siècle*, n° 237, 2007, p. 633-651.

SPICA, 2012 — SPICA Anne-Élisabeth, « Peut-on écrire glamment sans les Anciens ? Pour une dévotion galante dans les *Peintures morales* de Pierre Le Moyne », *Littératures classiques*, n° 77, 2012, p. 245-262.

SPICA, 2013 — SPICA Anne-Élisabeth, « S'assurer du latin pour mieux défendre la mystique : Maximilian van der Sandt 'grammairien' », *Revue de l'histoire des religions*, t. 230, n° 4, 2013, p. 629-651.

SPIELMANN, 1997 — SPIELMANN Guy, « La Philosophie des images du Père Ménestrier : de l'herméneutique de la nature à la propagande politique », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, n° XXVI, 47, 1997, p. 445-464.

SPOERRI, 1957 — SPOERRI Thomas, « La puissance métaphorique de Descartes », *Philosophie*, n° 2, 1957, p. 273-287.

SPRUIT, 1994-1995 — SPRUIT Leen, *Species intelligibilis: From Perception to Knowledge*, 2 vols., Leiden, Brill, 1994-1995.

STABILE, 2000 — STABILE Giorgio, « Qualités primaires et qualités secondaires chez Galilée », dans Olivier Bloch (dir.), *Philosophies de la nature*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2000, p. 110-118.

STEGMÜLLER, 1931 — STEGMÜLLER Friedrich, « Zur Literargeschichte der Philosophie und Theologie an der Universitäten Évora und Coimbra im XVI. Jahrhundert », *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft*, vol. 3, 1931, p. 385-438.

STRASSER, 1988 — STRASSER Gerhard F., « La contribution d'Athanase Kircher à la tradition humaniste hiéroglyphique », *Dix-septième siècle*, vol. 40, n° 158, 1988, p. 79-92.

STRAZZONI, 2022 — STRAZZONI Andrea, « Ramism », dans Marco Sgarbi (éd.), *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Cham, Springer International Publishing, 2022, p. 2745-2759.

TAGLIABUE MORPURGO, 1954 — TAGLIABUE MORPURGO Guido, « Aristotelismo e Barocco », dans Enrico Castelli (éd.), *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Rome, Fratelli Bocca, 1954, p. 119-195.

TANNIER, 1997 — TANNIER Bernard, « L’hermétisme à la Renaissance », dans François Laroque (dir.), *Histoire et secret à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 85-97.

THOMSON, 1992 — THOMSON Ann, « Guillaume Lamy et l’âme matérielle », *Dix-huitième siècle*, n° 24, 1992, p. 63-71.

TOCHON-DANGUY, 2018 — TOCHON-DANGUY Baptiste, « *Per forza di levare* : matière et création dans la sculpture de Michel Ange », *Appareil*, n° 20, 2018 (en ligne), URL : [10.4000/appareil.2952](https://doi.org/10.4000/appareil.2952).

TRENTMAN, 1982 — TRENTMAN John, « Scholasticism in the Seventeenth Century », dans Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100–1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 818-837.

TRISTAN, 1981 — TRISTAN Marie-France, « L’art des devises au XVI^e siècle en Italie : une théorie du symbole », dans Marie Thérèse Jones-Davies (dir.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, J. Touzot, 1981, p. 47-63.

TROPIA, 2019 — TROPIA Anna, « Francisco de Toledo: Setting a Standard for Jesuit philosophy », dans Cristiano Casalini (éd.), *Jesuit Philosophy on the Eve of Modernity*, Leiden, Brill, 2019, p. 251-269.

TROPIA, 2020a — TROPIA Anna, « Jesuit Psychology, Early Modern », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences* (en ligne), publié le 7 juillet 2020, URL: https://doi.org/10.1007/978-3-319-20791-9_579-1.

TROPIA, 2020b — TROPIA Anna, « Nature and Immortality of the Soul », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, Springer, 2020 (en ligne), URL : https://doi.org/10.1007/978-3-319-20791-9_364-1.

TROTOT, 2015 — TROTOT Caroline, « Introduction », dans Bruno Petey-Girard et Caroline Trotot (dir.), *Métaphore, savoirs et arts au début des temps modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 7-20.

URBAIN, 1894 — URBAIN Charles, « Louis de Lesclache (1600?-1671) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1894, p. 353-358.

VALOIS, 1994 — VALOIS Raynald, « La définition et la démonstration dans la logique d'Aristote », *Laval théologique et philosophique*, vol. 50, n° 2, 1994, p. 349-361.

VAN DAMME, 1995 — VAN DAMME Stéphane, « Les livres du Père Claude-François Ménéstrier (1631-1705) et leur cheminement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 42, 1995, p. 5-45.

VAN DAMME, 2001 — VAN DAMME Stéphane, « Sociabilité et culture urbaines. Le rôle du collège de la Trinité à Lyon (1640-1730) », *Histoire de l'éducation*, n° 90, 2001, p. 79-100.

VAN DAMME, 2005 — VAN DAMME Stéphane, *Le temple de la sagesse. Savoirs, écritures et sociabilité urbaine (Lyon, XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

VAN DELFT, 1985 — VAN DELFT Louis, « Physiognomonie et peinture du caractère : G. Della Porta, Le Brun, La Rochefoucauld », *L'Esprit Créateur*, vol. 25, 1985, p. 43-52.

VAN OOSTVELDT et BUSSELS, 2017 — VAN OOSTVELDT Bram et Stijn Bussels, « The Sublime and French Seventeenth-Century Theories of the Spectacle: toward an Aesthetic Approach to Performance », *Theatre Survey*, vol. 58, n° 2, 2017, p. 209-232.

VANUXEM, 1971 — VANUXEM Jacques, « Les hiéroglyphes et les devises aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1971, p. 243-255.

VANUXEM, 1975 — VANUXEM Jacques, « Le père Ménéstrier et le Piémont », dans Daniel Ternois (dir.), *L'art baroque à Lyon. Actes du colloque (Lyon 27-29 octobre 1972)*, Institut d'Histoire de l'Art, Lyon, 1975, p. 9-29.

VASOLI, 1968 — VASOLI Cesare, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. Invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Milan, Feltrinelli, 1968.

VERGEER, 2019 — VERGEER Charles, *Philosophy in Late Antiquity. Boundaries of Being*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

VERNEAUX, 1956 — VERNEAUX Roger, *Philosophie de l'homme*, Paris, Beauchesne, 1956.

VIANO, 2010 — VIANO Cristina, « Les passions comme causes dans la *Rhétorique* d'Aristote : mobiles de l'action et instruments de la persuasion », *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 4, n° 1, 2010, p. 1-31.

VIANO, 2014 — VIANO Cristina, « Le paradigme des passions : Aristote et les définitions non physiques de la colère », *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 8, n° 1, 2014, p. 1-19.

VICKERS, 1988 — VICKERS Brian, « Philosophy and humanistic disciplines: Rhetoric and poetics », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 713-745.

VICKERS, 1994 — VICKERS Brian, *Storia della retorica*, Bologne, Il Mulino, 1994.

VIDAL, 2020 — VIDAL Fernando, « Psychology in the Early Modern Period », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, Cham, Springer, 2020.

VIEILLARD-BARON, 1991 — VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Le Problème de l'âme et du dualisme autour de Descartes*, Paris, Vrin, 1991.

VIGNES, 2015 — VIGNES Jean, « Conclusion », dans Bruno Petey-Girard et Caroline Trotot (dir.), *Métaphore, savoirs et arts au début des temps modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 335-341.

VUILLEUMIER LAURENS, 2000 — VUILLEUMIER LAURENS Florence, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Etudes sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève, Droz, 2000 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, n° CCCXL).

VUILLEUMIER LAURENS, 2017 — VUILLEUMIER LAURENS Florence, *L'université, la robe et la librairie à Paris. Claude Mignault et le Syntagma de Symbolis (1571-1602)*, Genève, Droz, 2017 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, n°DLXXVII).

VUILLEUMIER, 1999 — VUILLEUMIER Florence, « Les conceptismes », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 517-537.

WAKÚLENKO, 2005 — WAKÚLENKO Serhii, « As fontes dos Commentarii Collegii Conimbricensis », *Philosophica*, n° 26, 2005, p. 229-262.

WALLACE, 1972 — WALLACE William A., *Causality and scientific explanation*, Ann Arbor, University of Michigan press, 1972.

WALLACE, 1988 — WALLACE William A., « Traditional natural philosophy », dans Charles B. Schmitt, Quentin Skinner, Eckhard Kessler *et al.* (éds.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 199-235.

WÉBER, 1991 — WÉBER Edouard-Henri, *La personne humaine au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1991.

WERNER, 1977 — WERNER Gerlind, *Ripa's Iconologia. Quellen – Methode – Ziele*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1977 (Bibliotheca emblematica, VII).

WILD, 2015 — WILD Christopher, « 'A Just Proportion of Body and Soul': Emblems and Incarnational Grafting », dans Walter Melion and Lee Palmer Wandel (éds.), *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, Leiden, Brill, 2015, p. 231-250.

WOLFE Charles T., « Life as Concept and as Science in Early Modern Thought », dans Dana Jalobeanu et Charles T. Wolfe (éds.), *Encyclopedia of Early Modern Philosophy and the Sciences*, Springer, 2020 (en ligne), URL : https://doi.org/10.1007/978-3-319-20791-9_171-2.

WOLFE et VAN ESVELD, 2014 — WOLFE Charles T. et Michaela van Esveld, « The Material Soul : Strategies for Naturalising the Soul in an Early Modern Epicurean Context », dans Danijela Kambaskovic (éd.), *Conjunctions of Mind, Soul and Body from Plato to the Enlightenment*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2014, p. 371-421.

WOOLLEY, 2012 — WOOLLEY Alexandra, « L'œuvre de miséricorde du Roi : la statue de Louis XIV pour l'Hôtel de Ville de Paris par Antoine Coysevox, 1687-1689 », *Les Cahiers de Framespa*, n° 11, 2012, p. 1-24.

WUNENBURGER, 1997 — WUNENBURGER Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.

YATES, 1975 — YATES Frances A., *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

ZANARDI, 1978 — ZANARDI Mario, « Vita ed esperienza di Emanuele Tesauro nella Compagnia di Gesù », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, n° 47, 1978, p. 82-84.

ZANARDI, 1980 — ZANARDI Mario, « La metafora e la sua dinamica di significazione nel 'Cannocchiale aristotelico' di Emanuele Tesauro », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, n° 49, 1980, p. 1-14.

Giornale Storico della Letteratura Italiana, vol. 157, n° 499, 1980, p. 321-368.

ZANIN, 2012 — ZANIN Enrica, « Les commentaires modernes de la *Poétique* d'Aristote », *Etudes littéraires*, vol. 43, n° 2, 2012, p. 55-83.

ZIMMERMANN, 2001 — ZIMMERMANN Price T. C., « GIOVIO, Paolo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 2001 (en ligne), URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giovio_%28Dizionario-Biografico%29/.

Index

- Agricola
(Rodolphe), 99, 118, 348, 349, 350,
351, 352, 423
- Alciat
(André), 10, 133, 148, 149, 153, 200,
213, 215, 216, 217, 218, 220, 256,
279, 290, 291, 381
- Alexandre d'Aphrodise, 186, 187, 189,
345, 347
- Ammirato
(Scipione), 30, 31, 155, 159, 160, 161,
164, 165, 170, 275, 285, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 347, 355, 360,
364, 423
- Apulée, 68, 146
- Aresi
(Paolo), 20, 30, 31, 100, 126, 156,
158, 169, 170, 171, 172, 173, 175,
176, 177, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 190, 192, 193, 204, 209, 235,
275, 303, 306, 307, 308, 309, 310,
311, 330, 338, 339, 352, 371, 411,
419, 423, 426
- Argyropoulos
(Jean), 299
- Aristote, 11, 12, 15, 16, 22, 23, 24, 28,
29, 36, 37, 38, 40, 41, 46, 49, 52, 54,
55, 60, 61, 64, 66, 73, 74, 75, 86, 93,
95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 105,
106, 108, 112, 113, 114, 115, 116,
118, 121, 122, 132, 135, 139, 141,
142, 143, 146, 147, 148, 161, 162,
163, 172, 177, 178, 188, 199, 203,
205, 207, 208, 210, 227, 228, 230,
231, 233, 234, 236, 237, 241, 242,
257, 263, 280, 281, 282, 284, 286,
290, 291, 293, 295, 298, 299, 300,
304, 308, 309, 313, 314, 315, 324,
326, 331, 332, 333, 334, 339, 344,
345, 347, 348, 351, 352, 355, 356,
357, 358, 361, 362, 364, 366, 369,
370, 373, 375, 376, 379, 380, 381,
382, 383, 384, 385, 393, 397, 398,
402, 406, 409, 410, 415, 418
- Arnauld
(Antoine), 39, 327, 392, 393, 417,
419, 420
- Arriaga
(Rodrigo de), 29, 80, 85, 107, 181,
182, 205
- Augustin, 61, 74, 110, 201, 211, 241,
252, 253, 254, 291, 313, 315, 316,
327, 335, 422
- Auriol
(Pierre), 308
- Averroès, 98, 161, 186, 187, 189, 345,
346
- Avicenne, 45, 186, 308, 313, 345
- Bacon
(Francis), 12, 395, 399, 400
(Roger), 291, 296, 316, 320
- Barbier d'Aucour
(Jean), 238, 239, 240, 242, 243, 404,
425
- Bargagli
(Girolamo), 167
(Scipione), 31, 158, 179, 180, 182,
192, 229, 338, 360, 361, 363, 364,
423, 427
- Bartolomeo da Messina, 332
- Bary
(René), 53, 54, 85, 99, 100
- Baudoin
(Jean), 124, 255, 256, 258, 272, 273,
399
- Beni
(Paolo), 324
- Bernardi della Mirandola
(Antonio), 352

- Bertaut
(Jean), 126
- Binet
(Étienne), 56, 125
- Blanchet
(Thomas), 19
- Boèce, 11, 91, 99, 146, 163, 282, 286,
287, 289, 293, 299, 313, 314, 350,
352, 373
- Boileau
(Nicolas), 225, 248, 254
- Boissière
(François), 293, 294, 396, 407, 414
- Bonaventure, 172, 296
- Borgia
(Cesare), 189
- Bosc
(Jacques Du), 413
- Bouhours
(Dominique), 20, 30, 31, 144, 223,
225, 226, 227, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243,
244, 246, 247, 248, 275, 327, 395,
396, 402, 403, 404, 408, 409, 410,
411, 418, 423, 425
- Bouju
(Théophraste), 38, 44, 52, 69, 70, 72,
85, 100, 146, 405, 406, 409, 410
- Bruno
(Giordano), 2, 12
- Buridan
(Jean), 287
- Caburacci
(Francesco), 31, 285, 286, 288, 289,
290, 291, 292, 294, 295, 296, 297,
299, 303, 304, 305, 307, 308, 309,
311, 312, 318, 322, 365, 366, 373,
423, 427
- Cajetan
(Thomas de Vio, dit), 313, 383
- Callières
(François de), 53
- Canisius
(Pierre), 322
- Capaccio
(Giulio Cesare), 278, 279, 300, 367
- Carbone
(Ludovico), 99, 352
- Cardan
(Jérôme), 201
- Caussin
(Nicolas), 169
- Ceriziers
(René de), 25, 52
- Champaignac
(Jean de), 51, 52, 53
- Champagne
(Philippe de), 266
- Chapelain
(Jean), 246
- Chiocco
(Andrea), 30, 156, 170, 187, 189, 196,
209, 275, 303, 304, 305, 312, 369,
370, 371
- Cicéron, 46, 95, 101, 102, 103, 109, 110,
114, 117, 118, 178, 233, 234, 256,
257, 315, 342, 350, 351, 352, 355,
360, 375, 378, 414
- Colbert
(Jean-Baptiste), 225, 226, 270
- Copernic
(Nicolas), 11, 239
- Coton
(Pierre), 245
- Couto
(Sebastião do), 27, 317, 318, 325,
328, 329
- Croset
(Thomas), 205, 208
- Cureau de La Chambre
(Marin), 66, 246
- Cygne
(Martin du), 372
- Damascène
(Jean), 211, 313
- de La Chapelle
(Jean), 265

Descartes
 (René), 12, 13, 14, 34, 38, 45, 62,
 196, 261, 262, 263, 395, 396, 397,
 399, 400, 402, 413, 415, 418, 422
 Domenichi
 Ludovico, 156, 165
 Donati
 (Alessandro), 20, 30, 156, 191, 192,
 193, 209, 275, 371, 372
 Dufresnoy
 (Charles Alphonse), 265
 Dumarsais
 (César Chesneau), 118
 Duns Scot
 (Jean), 14, 24, 174, 175, 176, 177,
 192, 291, 308, 313, 316, 320, 359
 Dupleix
 (Scipion), 52, 69, 73, 85, 238, 417
 Engelgrave
 (Henri), 2, 171, 277
 Érasme, 10, 11, 68, 110
 Fabri
 (Honoré), 13, 46, 214
 Faret
 (Nicolas), 413
 Farra
 (Alessandro), 178, 279, 288, 356, 357,
 358, 359, 360, 361, 364, 377, 423
 Ferro
 (Giovanni), 20, 155, 157, 158, 159,
 164, 183, 184, 229, 230, 275, 367,
 368, 369, 371, 411, 412, 419
 Ficin
 (Marsile), 84, 165, 202, 279
 Filère
 (Joseph), 56, 68, 122
 Fishacre
 (Richard), 296
 Fonseca
 (Pedro da), 16, 29, 202, 288, 313,
 352, 353
 Furetière
 (Antoine), 45, 221, 250, 395, 397, 398
 Galien
 (Claude), 50
 Galilée, 12, 239
 Garcin
 (Claude), 389, 394
 Gassendi
 (Pierre), 12, 62, 399
 Gautruche
 (Pierre), 25
 Gilles de Rome, 321, 359
 Giovio
 (Paolo), 20, 30, 140, 141, 142, 143,
 145, 149, 150, 155, 156, 157, 158,
 159, 164, 165, 167, 168, 169, 170,
 174, 176, 177, 180, 189, 191, 192,
 193, 194, 204, 209, 220, 229, 230,
 232, 233, 235, 236, 237, 238, 275,
 278, 283, 286, 292, 322, 331, 335,
 341, 344, 409, 423
 Goclenius
 (Rudolph), 163
 Gontery
 (Jean), 245
 Gracián
 (Baltasar), 100, 286, 378
 Grégoire de Naziance, 211
 Grégoire de Nysse, 211
 Grégoire le Grand, 211
 Guarino de Vérone, 110
 Guillaume d'Ockham, 9, 201, 287, 308
 Guillaume de Moerbeke, 299, 315
 Henri de Gand, 80, 174, 291
 Hippocrate, 49, 403
 Hobbes
 (Thomas), 262, 395, 396, 397
 Horace, 131, 228, 229, 234, 406
 Horapollon, 10, 278
 Isocrate, 110
 Jean de Saint Thomas, 308
 Jean de Salisbury, 110
 Jurieu
 (Pierre), 82, 249
 Kepler
 (Johannes), 62, 239

- Labbé
 (Pierre), 246
 Labia
 (Carlo), 171
 Lamoignon
 (Guillaume de), 54, 225, 263, 418
 Landino
 (Cristoforo), 202, 203
 Le Brun
 (Charles), 265, 266, 267, 269, 270,
 271, 272, 273, 336, 340
 Le Jay
 (Gabriel-François), 126, 372
 Le Moyne
 (Pierre), 20, 30, 31, 122, 144, 223,
 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,
 232, 234, 240, 241, 243, 244, 246,
 247, 248, 324, 325, 326, 327, 395,
 396, 401, 402, 403, 406, 407, 408,
 410, 411, 421, 423
 Leibniz
 (Gottfried Wilhelm), 13
 Lesclache
 (Louis de), 53, 389, 390, 391, 393
 Letourneur
 (Jean), 288, 290, 293, 366
 Linville
 (Denis Eugène de), 389, 390, 391,
 392, 393, 394, 395
 Lombardi
 (Bartolomeo), 346, 381
 Louis de Grenade, 207
 Louis XIII, 122, 169
 Louis XIV, 18, 19, 66, 220, 226, 265,
 293
 Loyola
 (Ignace de), 56
 Lucien de Samosate, 203
 Luther
 (Martin), 11
 Majoragio
 (Marco Antonio), 324
 Malebranche
 (Nicolas), 50, 83
 Malherbe
 (François de), 396, 399, 411
 Manfredi
 (Muzio), 178
 Manuce
 (Alde), 161, 278, 332
 Marandé
 (Léonard de), 46, 52, 61, 98, 99, 146,
 147, 148, 203, 216, 230, 242, 257,
 293, 308, 366
 Masen
 (Jacob), 20, 30, 128, 213, 214, 215,
 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222,
 250, 252, 254, 260, 371
 Ménéstrier
 (Claude-François), 1, 18, 19, 20, 21,
 22, 23, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37,
 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
 48, 51, 54, 56, 62, 63, 64, 66, 67,
 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 78,
 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88,
 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 100,
 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
 109, 112, 113, 117, 118, 119, 120,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 137, 139, 143, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
 155, 165, 169, 170, 171, 183, 194,
 213, 214, 220, 221, 222, 223, 225,
 226, 227, 243, 244, 245, 246, 247,
 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
 255, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
 265, 266, 267, 270, 271, 272, 273,
 274, 275, 277, 280, 293, 325, 326,
 327, 328, 329, 330, 339, 395, 410,
 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417,
 418, 419, 420, 421, 424, 425, 426,
 427
 Mersenne
 (Marin), 396, 399
 Michallet
 (Étienne), 35, 245

Mignault
 (Claude), 214, 215, 216, 217, 222
 Molière
 (Jean-Baptiste Poquelin, dit), 25
 Montaigne
 (Michel de), 58, 414, 415
 Montenay
 (Georgette de), 58, 59
 Nadal
 (Jerónimo), 16, 122
 Nicole
 (Pierre), 39, 327, 392, 393
 Nivelon
 (Claude), 270
 Nocret
 (Jean), 269
 Palazzi
 (Giovanni Andrea), 170, 178, 179,
 236, 355, 356, 360, 373, 423
 Pascal
 (Blaise), 82
 Pazzi
 (Alessandro de'), 161, 315, 324, 362,
 380
 Pétrarque, 11
 Petrasancta
 (Silvester), 185, 235, 371, 372
 Piccolomini
 (Alessandro), 60, 167, 179, 197, 226,
 362, 363, 382, 423
 Picinelli
 (Filippo), 169
 Pierre d'Espagne, 16, 288, 290, 293, 351
 Piles
 (Roger de), 265, 266, 274
 Platon, 11, 48, 54, 55, 61, 68, 142, 201,
 202, 233, 237, 280, 297, 304, 336,
 369, 402
 Plotin, 279, 357
 Polanco
 (Alfonso de), 16
 Pomponazzi
 (Pietro), 11, 190, 197
 Pontanus
 (Jacobus), 20, 26, 30, 156, 209, 210,
 211, 213, 216, 220, 275
 Porta
 (Giambattista della), 333, 334, 336,
 340
 Poussin
 (Nicolas), 267, 268, 269, 270
 Priscien, 180, 286
 Pseudo-Denys l'Aréopagite, 78, 91, 211,
 300, 301
 Puente
 (Luis de la), 78, 81
 Quintilien, 46, 95, 102, 103, 104, 107,
 110, 117, 121, 122, 123, 185, 350,
 360, 373, 375, 381
 Ramus
 (Pierre), 12, 118, 348, 351, 364, 423
 Rapin
 (René), 54, 55, 61, 225, 263, 418
 Raynaud
 (Théophile), 22, 149
 Reggio
 (Carlo), 111
 Rhodes
 (Georges de), 29, 37, 44, 46, 50, 51,
 64, 65, 66, 67, 84, 85, 111, 112,
 197
 Riccoboni
 (Antonio), 226, 324
 Richard de Saint-Victor, 110
 Richelieu
 (Armand Jean du Plessis de), 66, 226,
 264
 Richeome
 (Louis), 56, 57, 91, 122, 199, 245,
 252, 253
 Ripa
 (Cesare), 10, 39, 40, 41, 74, 76, 80,
 81, 249, 251, 252, 254, 255, 256,
 257, 258, 259, 260, 272, 273
 Robortello
 (Francesco), 161, 164, 226, 364

Rubio
 (Antonio), 29, 37, 49
 Ruscelli
 (Girolamo), 30, 31, 156, 159, 160,
 165, 166, 167, 176, 181, 209, 275,
 278, 283, 284, 285, 288, 289, 290,
 344, 360, 411, 412
 Saint-Paul
 (Eustache de), 207, 245, 390
 Salomon
 (Bernard), 133, 134
 Sandæus
 (Maximilianus), 20, 26, 88, 156, 209,
 211, 212, 213, 216, 220, 252, 275
 Scaliger
 (Jules César), 201, 202, 203
 Séguier
 (Pierre), 66, 225, 246
 Seguiran
 (Gaspard de), 126
 Sevin
 (Pierre-Paul), 19
 Simeoni
 (Gabriello), 335, 336
 Soares
 (Cypriano), 99, 102, 103
 Socrate, 57, 68, 319, 336, 383
 Speroni
 (Sperone), 347
 Sturm
 (Jean), 118, 351
 Suárez
 (Francisco), 14, 16, 22, 25, 29, 45,
 117, 172, 173, 174, 177, 286, 306,
 309, 310, 397
 Suffren
 (Jean), 126
 Taegio
 (Bartolomeo), 178, 278, 279, 280,
 283, 342
 Tallemant
 (Paul), 265
 Tasso
 (Ercole), 20, 180, 181, 182, 319, 371
 (Torquato), 31, 156, 180, 187, 191,
 203, 209, 237, 275, 297, 299, 300,
 301, 307
 Taurellus
 (Nicolaus), 26, 60, 61, 214
 Tesauro
 (Emanuele), 20, 22, 23, 30, 31, 34, 42,
 75, 76, 77, 86, 88, 100, 103, 104,
 106, 107, 113, 114, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 122, 139, 156, 178,
 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 217, 247, 275, 294, 303, 312,
 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320,
 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
 328, 330, 336, 366, 371, 372, 373,
 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380,
 381, 382, 386, 387, 389, 390, 391,
 392, 393, 395, 404, 406, 408, 411,
 415, 416, 420, 422, 423, 425, 426,
 427
 Themistius, 99
 Thomas d'Aquin, 14, 22, 36, 49, 50, 86,
 91, 95, 98, 102, 110, 112, 113, 116,
 117, 139, 146, 157, 159, 172, 173,
 174, 176, 177, 186, 187, 188, 191,
 192, 194, 213, 220, 235, 237, 238,
 261, 275, 286, 287, 288, 291, 298,
 300, 301, 308, 316, 320, 321, 359,
 360, 383, 385, 402, 409
 Toledo
 (Francisco de), 25, 29, 37, 197, 201,
 202, 205
 Tolomei
 (Claudio), 283
 Tozzi
 (Pietro Paolo), 73
 Vair
 (Guillaume du), 95
 Valla
 (Lorenzo), 11, 161, 348, 349, 350
 Varchi
 (Benedetto), 346, 347, 362, 423
 Virgile, 118, 202

Wechel
(Chrétien), 152, 153
Woeiriot
(Pierre), 58, 59

Zabarella
(Jacopo), 197, 345, 346, 359
Zimara
(Marcantonio), 347

Image de couverture : Crispin de Passe (graveur), Gabriel Rollenhagen, « Scientia immutabilis », *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Johannes Janssonius, 1613, fol. 11r° (University of Illinois Urbana-Champaign).

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique www.uclouvain.be/fial