



Défaire et refaire l'image :

L'illustration imprimée à l'épreuve de sa reproductibilité technique

- Trung Tran

Bien souvent soumises à la nécessité économique de la reproduction mécanique, migrant de livres en livres et de textes et en textes, les images d'illustration sont, au XVIe siècle, choses instables, formes labiles, signes plurivoques. Elles heurtent par leur résistance : résistance au sens, résistance aux textes, résistance à l'exercice de leur interprétation, si bien qu'elles ne paraissent revêtir dans bien des cas qu'une simple fonction décorative, pour satisfaire les goûts d'un public amateur de ces petits livres illustrés dont certaines officines se font alors une spécialité. De pur ornement et d'accessoire typographique, l'image répétée ne peut-elle cependant devenir ou redevenir « figure »¹ ? C'est sa figurabilité, mise à l'épreuve de sa reproductibilité, que

¹ On entendra le terme dans une acception large rejoignant à certains égards la terminologie et le processus décrit par Panofsky (*Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, pp. 17-18), synthétisée et reformulée de façon percutante par Georges Didi-Huberman dans *Dissemblance et figuration* (Paris, Flammarion, 1995, p. 28) : si la signification « primaire » (ou la description pré-iconographique), consiste à identifier un « motif », « la signification "secondaire", dite aussi "conventionnelle" ou "iconographique", se révèle lorsque le motif devient *figure*, réalise, à travers ce même "objet naturel" un "thème", personnifie un concept ou bien entre dans l'invention d'un système narratif : à ce moment, le motif pré-iconographique acquiert une nouvelle dignité de sens, qui est la dignité d'"image", d'allégorie ou bien d'*histoire* ». Précisons ici que nous nous appuyons sur Panofsky et ses commentateurs non pour en appliquer la méthode ou nous réclamer de son école, mais pour en emprunter l'outillage lexical, le vocabulaire critique qu'il met à disposition nous paraissant particulièrement opératoire pour notre propos (nous n'entrerons donc pas ici dans le débat autour de la méthode iconologique de Panofsky et les remises en cause dont elle a fait l'objet. Sur ces débats, voir la synthèse éclairante de Philippe Kaenel, « Iconologie et illustration : autour d'Erwin Panofsky » dans *L'Image à la lettre*, sous la direction de Nathalie Preiss et Joëlle Raineau, éd. Paris-

L'on voudrait ici examiner en nous livrant à un exercice de lecture consistant à suivre un seul et même bois, dans le labyrinthe des quelques éditions qui ne cessent de la remettre en jeu, dans une tension permanente entre sens et non sens, figuration et défiguration, reproduction du même et appropriation esthétique, répétition et écart.

Les éditions publiées par l'imprimeur Denis Janot constituent un corpus particulièrement propice à un tel exercice. De ses presses parisiennes et de celles de ses associés et successeurs sortirent un grand nombre d'ouvrages qui profitèrent en abondance de son important fonds d'illustrations, au gré de l'actualité littéraire et éditorial du moment². Ainsi de cette vignette représentant une femme, debout, nue, pieds, vêtue d'une toge, tenant un livre entre ses mains. Un oiseau au plumage noir se trouve à ses pieds. Remarquons le décor dans lequel elle prend place : un espace vide et vierge sépare d'une part le monde des hommes, représenté par cette ville située au loin, au-dessus de laquelle se devine un ciel tourmenté, et d'autre part la nature sauvage, presque désertique. De fait, cette femme, si elle se trouve au devant de l'espace iconique, apparaît aussi en retrait, ou retirée du monde. On serait tenté de dire que tous ces détails invitent à l'assimiler à quelque être mythique, dénuée de réalité charnelle, à quelque allégorie.

Cette vignette apparaît dans une dizaine d'éditions parues entre 1538 et 1544³, en remploi endogène ou exogène⁴ : nous la trouvons en 1538 dans l'édition *princeps* des

Musées/Des Cendres, 2005, pp. 171-199). Ajoutons enfin que les différentes acceptions dans laquelle peut s'entendre le terme « figure » et ses dérivés permettent de rendre compte, dans le cas qui nous occupe, des différents palliers de pertinence de l'image : celle-ci fera « figure » en fonctionnant soit sous le régime de la ressemblance figurative soit sous le régime de la signification figurée.

² Voir Stephen Rawles, *Denis Janot, Parisian Printer and Bookseller (ft. 1529-1544). A Bibliographical Study*, Warwick University PhD thesis, 1976. S. Rawles souligne bien le rôle important que joua Janot dans l'illustration du livre au XVIe siècle : « *The illustrated books of Denis Janot perhaps constitute his most significant contribution to printing as an art, and he was largely responsible for the introduction of a new style of illustration into Parisian printing* » (p. 54).

³ Nous nous appuyons sur le relevé établi par Stephen Rawles, *Ibid.*, et sur le tableau synthétique qu'il fournit en annexe de son article « *Corrozet's Hecatomgraphie : where did the woodcut come from and where did they go?* », *Emblematica*, 3.1, 1988, pp. 31-64. Cette période correspond à un moment où la production illustrée de l'atelier Janot est particulièrement soutenue. Dans sa thèse (t. 1, p. 57), S. Rawles signale qu'en 1538, le matériel iconographique de Janot augmente considérablement puisqu'il fait l'acquisition de 160 bois supplémentaires.

⁴ Distinction empruntée à Philippe Maupeu et Pascale Chiron dans « L'utilisation des bois gravés : arbitraire et signification dans les premiers textes imprimés », *Le Discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, dir. Anna Arzoumanov, Anne Réach-Ngôet Trung Tran, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 44, n. 1 : « Nous nommons remploi "exogène" la réutilisation au sein d'un ouvrage d'un bois déjà utilisé pour l'illustration d'un autre texte ou d'une autre édition du même texte ; nous nommons remploi "endogène" la reprise d'un même bois au sein d'un même ouvrage ».

Angoysses douloureuses qui procedent d'amour d'Hélisenne de Crenne⁵ et, la même année, dans *Le chant de la paix de France* de François Sagon⁶. En 1539, on la retrouve dans *Les Triumpbes Petrarque*⁷ et l'année suivante, dans le *Songe de Madame Helisenne*⁸ ainsi que dans un des emblèmes de l'*Hecatographie* de Gilles Corrozet⁹, qui la recyclera en 1543 pour accompagner le premier emblème de son *Tableau de Cébès*¹⁰. Entretemps, on la retrouve en 1541 dans une édition de la *Complaincte trespiteuse de Flamette* de Boccace¹¹ et dans la *Diffinition et Perfection d'Amour* attribuée à Gilles Corrozet¹². En 1542, elle apparaît dans *Le Philosophe parfait* de François Habert¹³ puis en 1543 au sein du *Recueil de vraye poesie françoise*¹⁴. Elle intègre enfin la suite iconographique illustrant l'édition que Janot donne des *Œuvres* de Marot en 1544¹⁵. Cet ensemble d'ouvrages, pour certains très richement illustrés, regroupe aussi bien des fictions à dominante narrative ou discursive, des recueils d'emblèmes, des poèmes que des traités philosophiques ou des opuscules didactiques. Il s'agit par ailleurs aussi bien de créations originales que de traductions, réécritures ou adaptation de textes passés¹⁶.

Cette hétérogénéité générique, tout comme l'homogénéité du contexte éditorial auquel nous avons affaire (un matériel iconographique issu d'un même atelier et

⁵ Hélisenne de Crenne, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amour*, Paris, Denis Janot, 1538.

⁶ François Sagon, *Le Chant de la paix de France chanté par les troys estatx*, Paris, Denis Janot et Jean André, 1538.

⁷ *Les Triumpbes Petrarque traduictes de langue Tuscane en Rhime françoise par le baron d'opede*, Paris, Denis Janot, s.d. (édition datée de 1539 par Stephen Rawles).

⁸ Hélisenne de Crenne, *Le Songe de Madame Helisenne*, Paris, Denis Janot, 1540.

⁹ Gilles Corrozet, *Hecatographie, c'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes*, Paris, Denis Janot, 1540.

¹⁰ Gilles Corrozet *Le Tableau de Cebes de Thebes, ancien philosophe et disciple de Socrates: Auquel est paincte de ses couleurs, la vraye ymaige de la vie humaine, & quelle voye l'homme doit elire, pour parvenir à Vertu, & parfaicte science. Premièrement escripte en Graec, & maintenant expose en Rythme Francoise*, Paris, Denis Janot pour Gilles Corrozet, 1543.

¹¹ *Complaincte très piteuse de Flamette à son amy Pamphile, par Boccace, translattée d'Italien en vulgaire, françois, le tout revu et corrigé*, Paris, Denis Janot, 1541.

¹² *La Diffinition et perfection d'amour. Le Sophologe d'amour. Traictez plaisantz et delectables outre l'utilité en iceulx contenue*, Paris, Denis Janot pour Gilles Corrozet, 1542.

¹³ François Habert, *Le Philosophe parfait*, Paris, Denis Janot pour Ponce Roffet, 1542.

¹⁴ *Recueil de vraye poesie françoise prinse de plusieurs Poëtes, les plus excellents de ce regne*, Paris, Denis Janot pour Jean Longis et Vincent Sertenas, 1543.

¹⁵ *Les Œuvres de Clement Marot, valet de chambre du Roy. Desquelles le contenu s'ensuyt. L'adolescence clementine. La suite de l'Adolescence. Deux livres d'Epigramme. Les premier et second livres de la Metamorphose d'Ovide. Bien augmentées. Le tout par luy aultrement, et mieulx ordonné, que par cy-devant*, Paris, Denis Janot, 1544.

¹⁶ Nous avons pu avoir accès à chacune de ces éditions, à l'exception de celle du *Chant de la paix de France*, qu'il nous a été impossible de consulter. Les reproductions que nous donnons sont toutes tirées de Gallica, sauf celles du *Tableau de Cébès* issues du fonds numérisé de la Stirling Maxwell Collection de l'université de Glasgow.

migrant au cours d'une période très circonscrite), n'ont rien de surprenant, pas plus que la relation instable et précaire que notre vignette noue avec ses différents cotextes¹⁷, entre concordance voulue ou forcée, coïncidence fortuite, dissonance recherchée ou discordance absolue. Qu'on en juge par exemple au vu de la présence de notre « dame au livre » dans l'édition que Janot donne en 1539 des *Triumphes* de Pétrarque. Elle se trouve quatre fois répétée au sein du *Triumphe de la Mort* : une fois en position liminaire¹⁸, puis pour introduire certaines des prises de parole de Chasteté¹⁹. Elle est reprise en 1540 dans le *Songe de Madame Helisenne*, songe allégorique mettant en scène dans sa première partie, les échanges entre la dame et l'amant puis, dans la seconde partie, le débat entre Vénus et Pallas et, dans la dernière, entre Raison et Sensualité. L'ouvrage est pourvu d'illustrations insérées à la suite de la mention du nom du personnage prenant la parole, sans toutefois que cela soit systématique. Leur apparition paraît donc totalement aléatoire, les images semblant en outre parfaitement interchangeables : les paroles de Vénus peuvent être introduites indifféremment par notre « dame au livre » comme par de tout autres bois tandis que, dans la troisième partie, notre vignette introduit le discours de Raison. Dans la seconde édition du *Songe*, parue en 1541, certaines images de l'édition *princeps* sont d'ailleurs remplacées par d'autres, pas plus adaptées aux textes que ne l'étaient les premières : aucune logique ne semble présider aux choix des vignettes.

On pourrait en dire autant de celles dont est pourvue la *Complainte trespitense de Flamette* que Janot publie un an après le *Songe*. Notre « dame au livre », comme toutes les autres gravures qui ornent cette édition, s'insère dans le flux de la narration pour en ponctuer certaines étapes²⁰, tel un ornement typographique venant aérer et structurer l'espace de la page et l'espace du récit : une fonction similaire était d'ailleurs dévolue aux bois illustrant les précédentes éditions du texte de Boccace, dont il faut rappeler que la première traduction paraît en 1531 chez Jean Longis, dans une édition ornée de vignettes copiées, pour la majorité d'entre elles, sur des bois

¹⁷ Nous entendons par cotexte aussi bien l'environnement textuel immédiat de l'image que l'œuvre dans son ensemble ou bien le genre littéraire ou la pratique scripturaire dont elle relève.

¹⁸ f° 47 v°.

¹⁹ f° 50 r°, 59 r° et 60 r°.

²⁰ f° xlviij r°.

ayant servi à des éditions de *l'Enéide*²¹. En 1532, Longis procure une seconde édition du texte et la même année, à Lyon, Claude Nourry et François Juste donnent chacun leur *Flammette*. Ces éditions lyonnaises sont elles aussi illustrées de bois ouvrant un chapitre ou introduisant les paroles de l'héroïne²². La page de titre de l'édition Nourry calque celle de l'édition Longis²³ et fournit la matrice iconographique des vignettes intérieures puisqu'elles représentent toutes Flammette soit seule, soit accompagnée d'un autre personnage : si les bois sont répétés, ils diffèrent par leur encadrement, qui souligne la valeur décorative des illustrations dont la variété satisfait ainsi au plaisir des yeux. Si l'édition illustrée de Denis Janot est conforme à ses habitudes éditoriales²⁴, un tel choix témoigne donc sans doute de la volonté de l'imprimeur de placer son édition dans la continuité de celles qui l'ont immédiatement précédée, toutes illustrées, et qui marquèrent la « carrière française » de la *Flammette*²⁵. Le geste de l'illustration se place donc au croisement entre habitudes (et politiques) d'atelier et traditions éditoriales constituées par les éditions et rééditions successives d'un même texte. C'est sans doute de cette logique que relève l'édition illustrée des *Œuvres* de Marot que Janot donne en 1544²⁶ où la « dame au livre » se contente d'ouvrir la section des complaintes, sans que l'on puisse établir quelque rapport que ce soit entre le texte et l'image.

Dans chacun des cas que nous venons d'évoquer, notre gravure vaut ainsi comme balise textuelle ou embrayeur discursif bien plus qu'elle ne revêt de valeur pour elle-même, pour son contenu figural, qui fait l'objet d'une subduction

²¹ Voir William Kemp, « Les éditions parisiennes et lyonnaises de la *Complainte de Flammette* de Boccace (1531-1541) », dans *Studi Francesi*, XXXIII, 1989, pp. 247-265 ; Michèle Clément, « Co-élaborations à Lyon entre 1532 et 1542 : des interventions lyonnaises en réseau sur les "récits sentimentaux" ? », *Réforme-Humanisme-Renaissance*, n°71, janvier 2011, pp. 35-44.

²² Nous procurons ici une reproduction de l'édition Nourry. L'édition Juste est consultable en ligne sur le site de l'Université de Virginie.

²³ On en retrouvera une reproduction dans l'article de W. Kemp. La page de titre de l'édition Juste donne elle aussi à voir une image de Flammette.

²⁴ A l'instar de ses collègues imprimeurs et libraires, il suit alors la mode lancée quelques années plus tôt par Romain Morin : voir William Kemp, « Les petits livres français illustrés de Romain Morin (1530-1532) », dans *Il Rinascimento a Lione*, A. Possenti, G. Mastrangelo (éd.), Rome, 1988, 2 vol., vol. 1, pp. 467-523.

²⁵ Voir Serge Stolf, « Traductions et adaptations françaises de l'*Elegia di madonna Fiammetta* », dans *Cahiers d'études italiennes*, n° 8, 2008, pp. 177-194.

²⁶ Beaux-Arts, Masson 0292, f° 53 v°. Denis Janot a fourni un certain nombre d'éditions illustrées de Marot, tout comme Denis de Harsy à Lyon. Voir Véronique Duché-Gavet, « Marot illustré », dans *Poésie et illustration*, dir. Lise Sabourin, Presses universitaires de Nancy, 2008, pp. 23-42.

progressive. Dans *Le Triumphe de la Mort*, le *Songe de Madame Hélisienne* et *La Complainte de Flamette*, elle apparaît pour introduire un discours, une parole vive (que le livre désignerait alors métaphoriquement ?) fonctionnant dès lors comme une marque d'énonciation et en particulier d'une énonciation féminine. Chez Marot en revanche, l'évidement iconographique de l'image est total.

Ainsi une gravure, usée et épuisée par ses remplois successifs, aura tôt fait de devenir un « lieu de vacance signifiante »²⁷. Illustrative, l'image l'est-elle encore ? Si sa mobilité s'autorise de sa malléabilité, est-elle seulement encore « image » dès lors que sa répétition se fait au prix d'une mise à mal de sa densité figurale et un évidement progressif de son contenu iconographique ? Elle n'en mérite pas moins cependant d'être revue et relue : défaite mais aussi refaite (ou inversement) par ses cotextes et ses contextes successifs, l'image répétée est une invite à penser les conditions et les modes de sa figurabilité ou de sa dé-figuration.

Il convient de faire retour sur la toute première apparition de notre image, c'est au sein de l'édition *princeps* des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amour* d'Hélisienne de Crenne que Denis Janot l'utilise pour la première fois. Il s'agit d'une édition abondamment illustrée de vignettes dont certaines reviennent à l'identique au sein du volume²⁸. Trois fois répétée dans le corps de l'ouvrage, la "Dame au livre" prend d'abord place au sein de l'« Epistre dedicative de Dame Helisienne à toutes honnestes Dames », puis en tête de la seconde partie du roman, avant que la narratrice ne s'adresse, en une formule topique, aux « lecteurs benevoles ». La place de la vignette dans l'espace du livre et du texte est essentielle à remarquer, pour peu que l'on prête attention à cette « grammaire des emplacements »²⁹, laquelle met tout particulièrement en avant l'intérêt des liminaires en tant qu'ils se situent « à la jointure

²⁷ Selon la formule de Philippe Maupeu et Pascale Chiron, art.cité, n. 4, p. 44.

²⁸ Sur les images des *Angoysses*, voir Trung Tran, « L'image dans l'espace visuel et textuel des narrations illustrées de la Renaissance », dans *Le Livre et ses espaces*, dir. Alain Milon et Marc Perelman, Presses de l'Université Paris X-Nanterre, 2007, pp. 85-107 ; *id.*, « Le texte illustré au XVI^e siècle, stratégie éditoriale ou création littéraire ? », dans *L'Acte éditorial à la Renaissance et aujourd'hui*, dir. Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 59-87. Sur les gravures de l'édition de 1539, voir Christine de Buzon et William Kemp, « Intervention lyonnaise sur un texte parisien : l'édition des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisienne de Crenne (Denys de Harsy, vers 1539) », dans *L'Emergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 186.

²⁹ Ségolène Le Men, « Iconographie et illustration », dans *L'Illustration. Essai d'iconographie*, dir. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, Paris, Klincksieck, pp. 9-17.

de l'énonciation et de l'énoncé »³⁰. Or la position liminaire de notre image – en tête du roman puis en tête de la deuxième partie – invite à y voir une variante remarquable de ce stéréotype iconographique qu'est le portrait d'auteur, si souvent exhibé en tête des manuscrits et des imprimés pour mettre en image l'instance (ou les instances) incarnant – ou se disputant – la légitimité de l'écrit, l'autorité du livre ou la paternité du texte, ou figurant encore les ambiguïtés de son énonciation³¹. Derrière notre image se décèle ainsi la présence d'un modèle, *potentiellement inscrit* (par la présence et la combinaison de certains des motifs qui la constituent) *activé* par le contexte (l'emplacement dans l'espace physique de l'œuvre) et *remotivé* par le cotexte fictionnel et narratif. Rappelons en effet brièvement la trame du roman : dans la première partie, Hélienne fait le récit de son aventure amoureuse avec Guénélic, évoque leurs échanges épistolaires, la destruction des lettres des amants par le mari jaloux, sa séquestration au château de Cabasus où elle consigne dans un livre l'histoire de ses amours contrariées. Ainsi donne-t-elle « commencement à l'œuvre présente », espérant que le manuscrit tombe un jour dans les mains de son amant. Dans la deuxième et la troisième partie du roman, Guénélic prend le relais de la narration et conte le récit de ses aventures, de sa quête pour retrouver sa bien-aimée, accompagné de son fidèle ami Quezinstra. Ce dernier prend enfin en charge la fin du récit, qui s'achève sur la mort des deux amants. Près du corps d'Hélienne est alors découvert un petit paquet de soie blanche dans lequel est enveloppé le livre renfermant le récit de ses amours. Mercure le présente au « consistoire celeste ». Vénus et Pallas se le disputent jusqu'à ce que Jupiter ordonne de le faire imprimer à Paris, « afin de manifester au monde les peines, travaux, et angoysses douloureuses qui procedent à l'occasion d'amours »³². Dans cette fiction dont la matière et la manière reposent ainsi sur la specularité, la multiplicité des foyers énonciatifs et le statut complexe d'Hélienne, autrice du roman mais aussi narratrice et personnage de sa propre histoire, on comprend que son image liminaire soit donc à même de « symbolise[r] l'œuvre et l'auteur » et de « désigne[r] métonymiquement le livre »,

³⁰ *Ibid.*

³¹ Voir Cynthia J. Brown, *Poets, Patron and Printers*, London, Cornell University Press, 1995.

³² f° HHH v°.

comme l'affirme à juste titre Christine de Buzon³³. À l'évidence, l'image « fait figure » en contribuant à la construction d'une énonciation fictive multiple.

Mais si elle revêt une forte pertinence dans ses deux premières occurrences, on ne peut guère en dire autant de la troisième : insérée au milieu de la seconde partie du roman, elle précède immédiatement un discours que Guénélic adresse à Vénus³⁴. Voilà qui nous ramène, *in fine*, au remploi de notre bois dans *Le Songe de Madame Hélisenne*, dont nous avons vu qu'elle était fortuitement associée à Vénus dont, rappelons-le, elle introduit alors le discours. Il faudrait donc à nouveau conclure à un affaiblissement de l'image dont le rapport au texte relève au mieux d'une concordance forcée, invitant à assimiler la figure féminine, des *Angoisses* au *Songe*, à la déesse, mère de Cupidon. Faisons cependant retour sur sa première occurrence, dans l'épître liminaire du roman. Nous l'avons dit, le modèle iconographique qu'est le portrait d'auteur, certes ici opératoire, n'est que *potentiellement* inscrit dans l'image : « potentiellement », car il va de soi que la seule présence d'un personnage tenant un livre en main ne suffit pas à en faire une variante de ce modèle : il ne s'agit là que d'un possible figuratif, appelé ou non à être actualisé par le contexte et le cotexte. L'écart par rapport aux conventions du genre, qu'il soit fortuit ou volontaire, est à relever : le personnage n'est pas représenté assis à son pupitre, lisant ou écrivant, environné de livres, dans un espace social et institutionnel figurant l'autorité voire l'auctorialité en acte. Le fait que le livre, fermé, soit tenu voire présenté ou même offert invite en outre à superposer au topos du portrait d'auteur celle de la scène de dédicace, mais dont le dédicataire est ici absent : est-ce aux lecteurs que nous sommes que le livre est offert ? ou bien faut-il lire l'image tout autrement pour faire de la figure féminine quelque instance présentant le manuscrit à l'auteur qui devra alors en noircir les pages ? Car notons qu'à ces écarts iconographiques, il faut encore ajouter un écart topographique : si la vignette figure bien au seuil du livre, elle ne figure pas

³³ *Les Angoisses douloureuses d'Hélisenne de Crenne (1538) : lectures et « écritures »*, thèse dactylographiée, Université de Tours, 1990, pp. 92-107, suivie en cela par Anne Réach-Ngô dans « Représentations iconographiques du livre à la Renaissance : la naissance de l'auctorialité », communication prononcée lors de la journée d'études « Textes, images et métamorphoses du support », org. C. Pascal et T. Tran, Montpellier III, mai 2009. Pour une analyse de cette gravure en rapport avec les autres illustrations liminaires du roman, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse, *Du livre illustré au texte imagé : image, texte et production du sens au XVI^e siècle*, Université Paris IV, 2004.

³⁴ f^o. EE7 v^o.

en tête du texte liminaire, comme c'est si souvent le cas. Elle vient le clore. C'est une autre image qui l'inaugure, représentant manifestement la naissance de Vénus, plaçant ainsi le roman sous l'égide des amours vénériennes, sous le patronage et l'autorité du mythe, qui donne sa substance thématique au roman. Vénus, née de l'écume des mers, sera celle qui permettra la naissance de l'écriture et donc du livre qu'en un geste ultime, elle tend à un destinataire fictif, dont la présence s'inscrit en creux, dans un au-delà du champ figuratif de l'image, l'autrice ? le lecteur ?

Les deux gravures de l'épître des *Angoisses* dessinent ainsi une trajectoire construisant, dans l'espace resserré du liminaire, une belle fiction d'autorité à l'élaboration de laquelle il nous est donné d'assister. La « dame au livre » se prête à un remarquable jeu d'identité (figure à la fois de l'autrice fictive et de la déesse qui inspire et autorise l'écrit ?) et, dans tous les cas, à la mise en scène d'une énonciation figurée, dont s'autorise peut-être ses emplois ultérieurs dans le *Songe de Madame Helisenne*, la *Flamette* et le *Triumphe de la Mort* où, comme on l'a vu, elle figure toute forme d'énonciation féminine, conservant dès lors la mémoire de son tout premier usage. C'est ce multiple investissement identitaire qui restitue à notre image une part de sa figurabilité, rendant peut-être moins arbitraire son recyclage, et moins fortuit le lien, même lâche, qu'elle noue avec ses nouveaux textes, dès lors qu'on la replace dans la chaîne « iconotextuelle » que permet de construire sa lecture « en réseau ».

Cette tension qui, au gré de ses emplois, ôte à l'image sa pertinence ou bien la lui restitue en faisant jouer « la gamme de ses possibilités figuratives », pour reprendre l'heureuse formule de Jérôme Baschet³⁵, se vérifie encore dans la remise en jeu de notre vignette au sein d'un ensemble d'ouvrages à teneur didactique et morale. Hors contexte fictionnel et narratif, que devient notre image dépourvue des vêtements de l'histoire ? Elle n'en est cependant pas tout à fait délestée dans l'emblème 9 de l'*Hecatographie* de Gilles Corrozet³⁶, qui en fait un emploi remarquable dès lors qu'on le met en rapport avec les *Angoisses douloureuses*. L'emblème 9 est surmonté de

³⁵ Jérôme Baschet, *L'Iconographie médiévale*, chap. 7 « Inventivité et sérialité des images médiévales », Paris, « Folio », 2008, p. 267.

³⁶ Les bois qui illustrent les cent emblèmes furent, pour certains d'entre eux, spécialement exécutés pour le recueil, l'imprimeur ayant, pour les autres, puisé dans son stock existant. Voir Stephen Rawles, art. cit., n. 5, et Alison Saunders, « *Emblem books for a popular audience ? Gilles Corrozet's Hecatographie and Emblems* », *Australian Journal of French Studies*, vol. xvii, n°1, 1980, pp. 5-29.

la devise « Amour ne se peut celer ». A l'*inscriptio* fait suite la gravure à laquelle le quatrain donne littéralement la parole :

Je suis ung livre auquel on apperçoit
Les grans secretz de l'amoureuse flamme,
Je suys gardé de ceste belle dame,
Pour ung amy quelque part ou il soit.

La *subscriptio* oriente la lecture de l'image en faisant du motif du livre son figurant central. La dame en devient la gardienne mais la glose poétique qui commente l'ensemble en fait aussi l'auteur :

Amour est de si grand puissance,
Qu'il ne se peult tousjours celer
Car il tend à la jouyssance ;
Nonobstant baiser ou parler,
Regard ne peult le cueur saouler,
Le penser repest quelques temps,
Mais cela n'est que l'aer,
Jouyr faict les amans contens.

Mais quand on pert tous ses accès,
Qu'on ne peult veoir, baiser ou dire,
Le cueur tresbuche en tel excès,
Qu'il veult ses grans douleurs escripre,
Affin que l'aymé puisse lire
Le deuil que l'aultre peult souffrir,
Et comme il est en ce martire,
Par faulte d'amour luy offrir.

Ceste dame donc esgarée
De son amy trop rigoureux,
A escripre s'est préparée,
Ses regretz, et plainctz amoureux,
Pour le montrer à l'amoureux
Affin qu'à elle se ralie,
Mais par telz escriptz malheureux,
A chascun monstre sa follie.

Si les deux premiers huitains évoquent, en un discours moralisant et généralisant, la puissance de la passion amoureuse et les vertus de l'écriture d'amour, le dernier particularise le propos par le recours à l'histoire, l'ensemble de l'emblème pouvant constituer au final un frappant commentaire du roman d'Hélisenne : la réitération de l'image, accédant dès lors au rang de citation volontaire, active la relation intertextuelle qui unit l'emblème et la fiction, l'un générant l'autre et inversement.

L'emblème de Corrozet corrobore rétrospectivement l'interprétation de l'image dans le contexte du roman hélisénien ainsi que la pertinence du modèle topique du portrait d'auteur. Nous avons insisté sur la régénération du modèle par la fiction, et plus précisément son défigement par la fictionnalisation dont fait l'objet l'instance auctoriale : ajoutons ici combien ce défigement se trouve confirmé, et renforcé, par le déplacement de l'image (au sens tout à fait littéral et physique du terme) d'un livre à l'autre.

Mais la voilà aussitôt défaite par son recyclage semble-t-il arbitraire dans la *Diffinition et perfection d'amour*, traduction/adaptation partielle du *De amore* de Marsile Ficin, publiée en 1541 par Gilles Corrozet à qui l'écriture du texte a par ailleurs été attribuée³⁷. Les vignettes introduisent chaque chapitre du traité et jouent à l'évidence une fonction purement rythmique et structurante : leur rapport au cotexte qu'elles introduisent apparaît des plus distendus, voire totalement inexistant. Remarquons cependant que, si Corrozet se sert de cette image pour son *Hécatomgraphie*, il la reprend en 1543 en ouverture des emblèmes de son *Tableau de Cébès* de 1543. Dans les deux cas, l'image se prête à une lecture totalement différente. Dans le *Tableau de Cébès*, nous sommes loin d'une quelconque figuration d'auteur. Il s'agit plutôt ici de tirer parti de la plasticité sémantique d'une figure apte à endosser l'identité de quelque allégorie dont le livre constituerait l'attribut. Ainsi est-ce avec un livre que Cesare Ripa représente la muse Calliope, ou encore la Poesie mais aussi la Philosophie et la Sapience, dont on sait par ailleurs la proximité avec la Prudence. Aussi notre image introduit-elle la « Ballade de Science qui se complaint estre au jourdhuy villipendée » du *Recueil de vraye poesie françoise* de 1543³⁸ ainsi que le chapitre « Prudence requise au parfait Philosophe » du *Philosophe parfait* (1542), court traité en vers où François Habert déclare vouloir peindre

Le Philosophe accomply et parfait,
Que je interprete homme scientifique
Et vertueux (...) ³⁹.

³⁷ Voir André-Jean Festugière, *La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1980, pp. 8-9 et 78-82.

³⁸ f^o 8r^o. L'ouvrage est en ligne sur le site de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich.

³⁹ f^o aii v^o.

Corrozet, quant à lui, en fait une allégorie de la Science dont le huitain nous explique qu'elle est plus durablement acquise et fixée par l'écrit qu'elle ne l'est par l'oral⁴⁰, par la langue, c'est-à-dire par cette parole « ailée » dont parle Erasme dans un des adages auquel cet emblème, si l'on suit Alison Adams⁴¹, ferait écho : « *Levissima res oratio* », nous dit l'humaniste, « *La parole est une chose très légère* » : parole légère et « ailée » qui inviterait à assimiler l'oiseau à la pie, souvent évoquée pour symboliser la langue qui s'envole.

Si l'image s'adapte particulièrement bien au texte, il faut cependant rappeler que la particularité du *Tableau de Cébès* vient de ce que chaque bois introduit non pas un seul texte mais un groupe de deux ou trois huitains⁴². La nôtre n'accompagne donc pas seulement le huitain « Science acquise en deux manières » mais aussi ceux intitulés respectivement « Ne renouveler les haynes » et « Concorde entre amys », dont voici le texte :

<i>Ne renouveler les haynes</i>	<i>Concorde entre amys</i>
Nous ne devons ramentevoir L'injure qui est oubliée, Evitant à nostre pouvoir Que jamais ne soit publiée: Car il en vient guerre et meslée Qui faict l'honneur et corps perir. Vieille plaie renouvelée Est trop difficile à guerir	On void à l'œil prospérer un lignage Quand les parens en amour se maintiennent, Tousjours s'acroist l'honneur de mariage Alors qu'en paix les mariez se tiennent, Freres et seurs qui de noises s'abstiennent Eulx et leurs hoirs vivront honnestement: Si les chaynons sont jointctz et s'entretiennent La chayne est bonne, et dure longuement.

Ces deux huitains déclinent la thématique de la concorde, souvent associée chez Corrozet à l'amour et à l'amitié. Ils font en cela écho à l'emblème 69 de l'*Hécatomgraphie*, « Amour du bien publique », donnant à voir Amour « lequel tient en

⁴⁰ Alison Adams remarque qu'à ce titre, cette image introduit non pas seulement le premier emblème mais aussi le recueil en son entier (éd. citée, p. lii).

⁴¹ *Ibid.*, p. lii.

⁴² A l'exception de l'ultime bois, auquel est associé un seul huitain.

sa corde/Tous les estatz en grand'paix et concorde ». La glose qui se trouve en regard assimile précisément le personnage ailé à « Amour honneste pur et munde ». À l'inverse, rappelons que l'emblème 9 développait tout un discours sur la puissance d'amour, pouvant mener à la folie. Des *Angoysses douloureuses* à l'*Hécatomgraphie*, de l'*Hécatomgraphie* au *Tableau de Cébès*, nous passons ainsi du régime de la citation à celui de l'autocitation. S'il est vrai que le remploi de l'image dans le recueil de 1543 défait la lecture qu'il faut en faire dans le recueil de 1540 (lequel se lit en revanche à la lumière du roman de 1538), sa répétition d'un recueil d'emblèmes à l'autre n'en est pas moins dénuée d'intérêt en ce qu'elle met en évidence le réseau iconique et textuel auquel elle appartient, lequel porte tout un discours philosophique et éthique sur l'amour dans la plus pure tradition néo-platonicienne condamnant ici « fol amour » pour prôner ailleurs « vray amour »⁴³.

A ce réseau textuel et iconographique appartient bien évidemment la *Diffinition et perfection d'amour*, dont les images retrouvent alors leur pertinence. Certaines d'entre elles sont identiques aux bois des emblèmes de l'amour de Corrozet : l'image inaugurale de la *Diffinition* illustre ainsi l'emblème 90 de l'*Hécatomgraphie* (« Amour accompagné de vertu », tandis que celle qui, dans le texte ficinien, précède la description de la « semblance » d'Amour apparaît dans l'emblème 29 du même recueil (« La Force d'amour ») mais aussi dans l'emblème 25 du *Tableau de Cébès* (« Du feu d'amour »). La présence de la dame au livre dans la traduction de Ficin retrouve dès lors sa raison d'être, là où elle paraît dé-figurée dans l'intimité du seul espace cotextuel dans laquelle elle se trouve. S'il est permis de rattacher cette image aux « choses d'amour », ce n'est certes pas par ressemblance mais bien plutôt par contiguïté, non en vertu de sa valeur iconique mais bien plutôt par la valeur indicielle⁴⁴ que lui confère à la fois son environnement iconotextuel et la chaîne de ses remplois successifs, depuis les *Angoysses douloureuses* jusqu'aux emblèmes de Corrozet, en passant par la *Flamette* de Boccace (qui, comme on sait, constitue d'ailleurs une des sources des deux fictions d'Hélisenne de Crenne) : autant de textes

⁴³ Sur ce point, nous renvoyons à l'introduction d'Alison Adams à son édition des deux recueils ainsi qu'à Barbara Tiemann, *Fabel ou Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München, W. Fink, 1974, pp. 13-20.

⁴⁴ Nous suivons ici la distinction de Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, pp. 139-140.

qui appartiennent à cette « littérature sentimentale » et à ces écrits sur l'amour qui marquent le paysage culturel et littéraire en France durant cette période.

Ainsi, si la reproductibilité des bois peut certes constituer une entrave à la productivité des images, un affaiblissement voire un déni de leur figurabilité, celle-ci peut cependant être rendue à sa densité. De fait, l'image, parce que répétée, se doit de faire l'objet non seulement de ce que nous appellerons une analyse occurrenceielle – l'image prise dans un contexte singulier et examiné au regard de ce seul contexte –, mais aussi d'une analyse relationnelle, laquelle tiendra compte de l'entrelacs qui se tisse entre elle et ses textes⁴⁵. Son retour implique, voire exige, le processus de sa reconnaissance et de sa mémorisation, lequel permet la reconstitution du réseau iconographique à laquelle elle appartient et du réseau textuel que sa répétition contribue à construire et qui peut lui conférer un surcroît de pertinence. Une telle approche, qui serait à poursuivre, permettrait encore de voir comment la répétition participe éventuellement d'une reconfiguration de familles textuelles dont elle fixe les *topoi* et lieux communs, ou contribue à un phénomène de classification ou de recatégorisation générique des textes. Dans tous les cas, plus que jamais se trouve vérifiée la fécondité de ce qu'Hubert Damisch appelle avec bonheur la « traversée réciproque du texte par l'image et de l'image par le texte »⁴⁶ qui, dès lors qu'elle se place sous le régime de la répétition et de la variation, montre d'autant mieux combien « ce qui importe est moins ce qu'une œuvre d'art représente que ce qu'elle transforme »⁴⁷.

⁴⁵ Nos propos doivent ici beaucoup à Jérôme Baschet (*L'Iconographie médiévale, Op.cit.*, n. 22) et à cette « iconographie relationnelle » qu'il appelle de ses vœux à ceci près qu'il s'agit bien d'examiner « les rapports tissés entre de multiples images » mais aussi d'interroger leur pertinence au regard du réseau textuel dans laquelle on les retrouve. Par ailleurs, le rapport fécond entre répétition et écart montre encore combien sont suggestives les propositions de Baschet, dont l'iconographie relationnelle affirme avec force que le sens des images tient à la relation qu'elles entretiennent entre elles, « les unes agencées au sein du même lieu ou du même objet, les autres *absentes*, appartenant à d'autres lieux et à d'autres temps. Ces rapports *in absentia* peuvent être de révérence ou de filiation revendiquée, d'émulation et d'amplification, de radicalisation ou d'euphémisation, de déplacement toujours, qu'il soit explicite ou non. Chaque image prend appui sur d'autres, pour marquer, par rapport à elles, ses options propres. Une iconographie relationnelle est donc aussi une iconographie transformationnelle : (...) elle met en évidence une forte inventivité figurative, ainsi que l'amplitude des écarts et des transformations dont elle est capable » (*Ibid.*, pp. 171-172).

⁴⁶ Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », préface à l'ouvrage de Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 22.

⁴⁷ Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris*, Paris, Flammarion, p. 168.