



HAL
open science

Entre récréation de l'âme et récréation des yeux : les Figures de la Bible au XVI^e siècle

Elsa Kammerer

► **To cite this version:**

Elsa Kammerer. Entre récréation de l'âme et récréation des yeux : les Figures de la Bible au XVI^e siècle. 2012. halshs-00666111

HAL Id: halshs-00666111

<https://shs.hal.science/halshs-00666111>

Preprint submitted on 27 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre récréation de l'âme et récréation des yeux : les *Figures de la Bible* au XVI^e siècle

Elsa KAMMERER

Université Charles de Gaulle — Lille 3

Dans le cadre de la concurrence européenne que se livrent les ateliers d'imprimeurs de Lyon, Strasbourg et Francfort, le genre des *Figures de la Bible* (ou « petites Bibles »), conçues à l'origine pour rentabiliser le coût des bois ou des cuivres réalisés pour de grandes bibles illustrées, connaît un premier apogée en France avec les gravures de Bernard Salomon éditées chez Jean de Tournes à Lyon (1553-1564). Les *Neue künstliche Figuren* de Tobias Stimmer (1576), louées par Rubens, marquent un deuxième apogée du genre, avant qu'il continue de se développer, notamment en pays flamand où, aux XVII^e et XVIII^e siècles, les recueils illustrés de Tempesta connaissent un grand succès auprès des collectionneurs et des artistes¹. La tripartition de chaque page des *Figures* (référence biblique, gravure, quatrain ou sixain) reprend celle du système emblématique (*motto*, gravure, épigramme) : la disposition matérielle de ces petits recueils pose d'emblée la question de leurs rapports avec les recueils d'emblèmes qui, à partir des éditions d'Alciat dans les années 1530, connaissent eux aussi un succès continu pendant près de deux siècles. L'ambiguïté de leur public — un public de dévots qui y trouvent un abrégé de l'histoire biblique, et un public d'artistes qui viennent y puiser des modèles iconographiques — pose en même temps la question de leur utilisation : **elles offrent** une somme commode de l'histoire sainte pour la récréation de l'âme et proposent dans le même temps des gravures d'une très grande qualité esthétique pour la récréation des yeux. De fait, l'épanouissement du genre repose sur une tension, non résolue, entre deux fonctions et deux publics différents. La première fonction, traditionnelle, est pédagogique et didactique, « spirituelle », si l'on veut : le double support du texte et de l'image facilite la mémorisation de l'histoire biblique et invite à la contemplation méditative. La deuxième fonction est récréative et surtout « esthétique » : les *Figures de la Bible* constituent bien un répertoire de motifs pour les **artistes**. Graveurs, peintres, orfèvres, émailleurs, huchiers, maîtres-verriers, céramistes et même brodeuses copient abondamment les gravures des *Figures* tout au long du XVI^e siècle. C'est cette tension que nous aimerions analyser ici, dans ses relations avec le genre emblématique naissant. Nous nous concentrons pour cela sur la production de Jean de Tournes, dont le projet mûrit précisément au moment où paraît à Lyon un recueil d'emblèmes tout à fait particulier, *l'Imagination poétique* de Barthélemy Aneau, premier commentaire libre sur image qui légitime une certaine liberté du poète par rapport à la gravure et donne aux *Figures* une dimension créatrice qui mérite d'être soulignée².

Concurrence oblige

Les imprimeurs et les libraires, en prenant l'initiative de faire travailler ensemble un dessinateur, un graveur et un poète, jouent un rôle déterminant dans la constitution du genre des *Figures*. Les foires de Lyon, Francfort, Strasbourg, Anvers sont ensuite l'occasion de comparer les différentes éditions et de faire jouer la concurrence. En 1533, l'imprimeur de Francfort Christian Egenolff ouvre le feu en confiant au graveur Hans Sebald Beham la réalisation de *Biblische Historien* augmentée dès 1537 d'épigrammes latines composées par Georg Emler. Aux *Biblische Historien* d'Egenolff répondent immédiatement, à Lyon, les *Historiarum veteris instrumenti icones ad vivum expressae* publiées chez les frères Trechsel (1538), qui réalisent une belle opération commerciale en publiant la même année ces *Icones* de Holbein le Jeune et la célèbre

¹ Sur les *Figures de la Bible*, voir essentiellement les travaux de M. Engammare, dont l'article de référence sur « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVI^e-XVII^e s.) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 106/2 (1994), pp. 549-591. Voir aussi l'étude récente de P. Van de Coelen, *De Schrift verbeeld : oudtestamentische prenten uit renaissance en barok*, Nijmegen University Press, 1998 ; trad. allemande *Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentlichen Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bern, Peter Lang, 2001.

² Nous reprenons ici de manière synthétique une partie des analyses que nous proposons dans notre livre sur *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais. Un humaniste catholique au service de Marguerite de Navarre (1520-1550)*, Genève, Droz, à paraître en 2012.

« Danse de la mort » du même artiste³. Deux ans plus tard, l'imprimeur strasbourgeois Wendel Rihel fait appel à Heinrich Vogtherr l'Ancien et Hans Baldung Grien, qui s'inspirent directement des bois de Holbein⁴. En 1551, Egenolff édite à Francfort la série complète des gravures de Beham⁵. À Lyon, Jean de Tournes décide alors de publier à son tour des *Figures de la Bible*. À peine sa série est-elle parue (1553-1557) que l'éditeur de Francfort Sigmund Feyerabend, qui travaille alors avec les imprimeurs David Zöpfel et Johann Rasch, publie la série de bois réalisés par le dessinateur nurembergeois Virgil Solis (1560)⁶. À Lyon, Guillaume Roville, grand concurrent de Jean de Tournes, emploie alors Pierre Eskrich pour l'édition d'une nouvelle série de *Figures de la Bible* lyonnaise à partir de 1565.

En 1551, Jean de Tournes commande d'abord au dessinateur et graveur Bernard Salomon quelques bois pour illustrer l'*Exode* et les livres des *Rois* dans une grande Bible illustrée⁷. Dès la parution de ces premières gravures en grand format, Salomon prépare un programme complet d'illustration : la « petite suite » (*Ancien Testament*), imprimée dans la *Sainte Bible* en français de 1553 ; la « grande suite » (*Ancien et Nouveau Testaments*), que De Tournes reprend pour ses *Figures*⁸. L'imprimeur conçoit d'emblée d'adjoindre aux gravures des *Figures* des épigrammes composées en sept langues différentes, comme en témoigne l'avant-propos à l'édition en anglais de 1553⁹ : Claude Paradin est chargé des épigrammes françaises, son frère Guillaume Paradin des épigrammes latines, le poète Charles Fontaine des vers français, Damiano Maraffi des vers italiens, Caspar Scheit de la version allemande, Peter Derendel de la version anglaise et Guillaume Borluyt de l'édition flamande¹⁰.

L'idée de **juxtaposer** plusieurs langues n'est pas étrangère en soi au monde de l'imprimerie, puisque cette pratique s'observe déjà, toutes proportions gardées, dans des ouvrages contemporains de lexicologie ou de botanique. Le plurilinguisme éditorial des *Figures* s'explique surtout par le fait que Lyon est une ville de foire importante qui écoule ses marchandises dans l'Europe entière, à un moment où l'on est de plus en plus demandeur d'ouvrages en langue vernaculaire ; Lyon compte en outre une communauté italienne très importante, ainsi que de nombreux résidents espagnols, flamands, anglais et allemands dont il faut satisfaire les demandes de lecture ; dans les années 1550, les différentes langues vernaculaires européennes s'affirment de plus en plus par rapport au latin comme des langues de culture, d'art et de communication — cette affirmation se trouvant encore avivée par la confrontation entre langues vernaculaires et par l'émulation qu'elle provoque : des imprimeurs comme De Tournes ou Roville, qui publient en plusieurs

³ *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Lyon, G. et M. Trechsel pour J. et F. Frellon, 1538 [gravures de Holbein, textes de Jean de Vauzelles].

⁴ *Leien Bibel, in deren fleissig zu samen bracht sind Die Fürnemern Historien beider Testament*, Strasbourg, W. Rihel, 1540 ; éd. E. W. Kohls, *Die « Leien-Bibel » des Straßburger Druckers Wendelin Rihel vom Jahre 1540 : mit Holzschnitten von Hans Baldung Grien*, Marburg, Mauersberger, 1971.

⁵ *Biblia Veteris Testamenti et Historie artificiosis picturis effigiata. Biblische Historien, künstlich fürgemelet*, Francfort, Ch. Egenolff, 1551.

⁶ Sur ces gravures, voir F. W. H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400–1700*, vol. 3 : *Hans Sebald Beham*, 1956, t. 64 ; E. E. von Ubisch, *Virgil Solis und seine biblischen Illustrationen*, Leipzig, Ramm et Seemann, 1889.

⁷ *La Sainte Bible. Avec les figures et Pourtraits du Tabernacle de Moïse, et du Temple de Salomon, et maison du Liban*, Lyon, Jean de Tournes, 1551 ; B. T. Chambers, *Bibliography of French Bibles. Fifteenth- and Sixteenth-Century French-Language Editions of the Scriptures*, Genève, Droz, 1983, n° 153 et 117. Sur Salomon, outre l'ouvrage de synthèse de P. Sharrat, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, on consultera les mises en ligne progressives de Robert A. Baron dans le cadre du « Bernard Salomon Project » : <http://www.studiolo.org/BSProject/BSindex.htm>. Voir aussi E. Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genève, Droz, 2007.

⁸ Sur la façon dont **De Tournes** met en place à Lyon un véritable projet humaniste qui comprend l'attention au texte biblique, la poursuite explicite du grand œuvre des peintres italiens et des graveurs allemands, la défense de la langue française, la constitution progressive d'une emblématique lyonnaise et la promotion de Lyon comme lieu humaniste par excellence, nous nous permettons de renvoyer à notre notice sur les *Quadrans historiques de la Bible* (1553) dans M. Jourde, *Les Écrits de Jean de Tournes*, Lyon, Presses de l'ENS-LSH, à paraître, et à notre chapitre « La lettre biblique et l'esprit lyonnais. Humanisme et pensée religieuse à Lyon (1510-1560) », dans Y. Krumenacker (éd.), *Lyon 1562, capitale protestante. Une histoire religieuse de Lyon à la Renaissance*, Lyon, Olivétan, 2009, pp. 58-89.

⁹ P. Derendel, *The true and lively historyke purtreasures*, Lyon, Jean de Tournes, f. A4v^o : « ... I have thought it mete to endever miself to translate the argument of eche figure in Englishe meter, being likewise putte in sixe other languages... ».

¹⁰ Sur tous ces personnages, voir notre *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais*.

langues, participent activement de cette dynamique¹¹. La réalisation magistrale, par De Tournes, de ces recueils en plusieurs langues n'a d'ailleurs, à notre connaissance, aucun précédent ; elle connut en revanche une belle postérité dont témoignent les éditions de Georgette de Montenay au début du siècle suivant.

Des figures pour les dévots et les artistes

Les préfaces des différentes éditions des *Figures de la Bible* de De Tournes offrent une réflexion explicite sur les rapports nécessaires qu'entretiennent poésie et peinture – rapports qui renvoient à cette tension non résolue entre un public dévot et un public artiste¹². On y retrouve, encore avivées par la compétition entre imprimeurs et par le succès des recueils d'emblèmes, les réflexions qui vont de Plutarque à Vinci¹³. Borluyt comme Maraffi soulignent l'indéflectible unité de la peinture et de la poésie, liées entre elles comme les deux anses d'un panier, ou comme des liens irrévocables de gemmellité¹⁴. Poésie et peinture soutiennent la capacité de représentation qui passe par l'imagination¹⁵. Elles ont surtout ensemble la puissance de mouvoir les passions et les affections :

Ceux qui ont assez bon jugement sur toutes choses [...] ont escrit la Peinture et la Poësie avoir telle contraction et contrectacion d'affinité ensemble, qu'ils disent la Peinture estre muette Poësie : et aussi la Poësie estre Peinture parlante. L'une est le corps, et l'autre est l'ame. Et à la verité l'une et l'autre ont quasi un mesme effet et propriété. Attendu que toutes deux resjouissent, repaissent, consolent et animent l'esprit à choses vertueuses : et d'avantage peuvent esmouvoir les passions et affections avec si grande vehemence, qu'il est impossible de pouvoir trouver plus ardans et affectionnez aguillons, que ceux qui incitent à la mort.¹⁶

Dépassant ces considérations topiques, Scheit, l'auteur du livret en allemand, donne explicitement la primauté à la fonction artistique du livret, abandonnant, si l'on veut, la dimension spirituelle au profit de l'esthétique. À la différence des autres poètes des *Figures*, qui choisissent comme dédicataires des personnalités politiques ou religieuses, Scheit s'adresse à l'humaniste strasbourgeois Nicolas Gerbel, dont il flatte les qualités d'amateur d'art. Il rappelle en effet le « plaisir » (« lust ») que Gerbel éprouve à regarder les cartes et les paysages qu'il vient de publier dans sa *Graeciae descriptio*¹⁷, et la fonction qu'il accorde aux images : susciter le désir d'étudier en procurant un « rafraichissement » à l'âme et une « récréation » aux « esprits fatigués »¹⁸.

Allant plus loin encore dans cette primauté donnée à l'esthétique, De Tournes expose dans la dédicace de l'édition espagnole son intention très claire de s'inscrire dans la lignée de Giotto et Michel-Ange pour

¹¹ Sur ces problématiques, voir le projet « Eurolab. Dynamique des langues vernaculaires dans l'Europe de la Renaissance. Acteurs et lieux », <http://eurolab.meshs.fr>.

¹² Dans les *Partitiones theologicae* de 1549, qui rassemblent l'ensemble de la production imprimée contemporaine en domaine religieux, Conrad Gesner rappelle explicitement cette même idée que « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante » pour introduire la rubrique des « *Picturae rerum et historiarum sacrarum in libris impressis* » qui comprennent précisément, outre des Bibles illustrées, différents recueils de *Figures de la Bible*. Le catalogue de Gesner montre donc à quel point les éditions lyonnaises d'Holbein et, potentiellement, celles de De Tournes, participent pleinement, dans le domaine « théologique », à la constitution progressive de l'emblème à Lyon. Sur ce point, voir E. Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais*, *op. cit.*

¹³ Sur ces problématiques, voir R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton and Company Inc., 1967 ; trad. fr. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.

¹⁴ D. Maraffi, *Figure del vecchio testamento*, Lyon, Jean de Tournes, 1554 f. A4v^o ; G. Borluyt, *Historiarum memorabilium ex Exodo*, Lyon, Jean de Tournes, 1558 f. A3r^o.

¹⁵ [J. de Tournes], *Quadernos ystoricos de la Biblia*, Lyon, Jean de Tournes, 1553, f. A3r^o.

¹⁶ C. Paradin, *Quadrens historiques*, Lyon, Jean de Tournes, 1553, f. A2r^o.

¹⁷ N. Gerbel, *Pro declaratione picturae sive descriptionis Graeciae Sophiani libri septem*, Bâle, Oporin, 1550. Ce manuel de géographie de la Grèce ancienne est abondamment pourvu de cartes.

¹⁸ C. Scheit, *Wol gerissnen und gecnidten figuren Ausz der Bibel*, Lyon, Jean de Tournes, 1553, f. A3r^o : « ... ir würden auch neben andren geschäftten damit ir die jugent beharren zü furdren, disze figuren zu zeytten an statt einer erfrischung des gemüts, und die müde geister zu erlütigen von blatt zu blat umwenden, und übersehen ».

faire honneur à la « peinture » qui est née à Rome, s'est épanouie à Florence et vient connaître son apogée à Lyon, où se parachève la Renaissance italienne :

... La Peinture est une Poésie muette dont la vertu sert à l'imagination de nos conceptions. Et l'on ne peut pas douter qu'à toutes les époques passées, il n'y eut de personnes renommées dans cet art, comme fut renommé en MCCCXL [sic] un Florentin, Zotus [Giotto], qui fut tenu en grande estime, dont on trouve à présent de nombreuses et diverses œuvres dans toute l'Italie, surtout à Florence et à Rome où l'on peut actuellement voir la Barque de Saint-Pierre renversée par les ondes marines, à la porte de son Église¹⁹. Pour abréger ce long catalogue des excellentes peintures de notre temps, disons que Michel Ange, est, de loin, le plus fameux de tous. Il est évident que cet art est un don de Dieu, duquel l'homme peut se servir, pour se remémorer, orner, et instruire les ignorants. En laissant maintenant les fables poétiques, voici une démonstration et une représentation des passages et des œuvres les plus admirables et dignes de ne pas être oubliés du livre de la Genèse, si fidèlement représentés, que sans la légende il est facile d'en prendre connaissance ; cependant, afin d'aider ceux qui n'ont pas lu ces récits, les quatrains qui figurent en bas donnent le sens et la signification de chaque peinture...²⁰

Enfin, plus intéressant encore, De Tournes, dans sa préface à l'édition en français des *Figures* (1553), adopte successivement sur les images un point de vue pédagogique, exégétique et pastoral qui lui permet de jouer sur le terme de « figure » :

L'affection mienne tousjours envers toy entierement sincere, Ami Lecteur, estant continuellement commandée du devoir de ma profession, ne peut non journellement s'estudier de te satisfaire en la part, que tu desires et attens en ma vacation : laquelle pour te complaire, je desirerois estre à ma volonté aussi libre et licencieuse en son estendue, comme elle est par le malheur du temps restreinte et abbregee. Restreinte elle est vrayement, non de soy, mais par la diversité des cerveaux d'aujourd'hui, les uns tendres et delicats, les autres trop rudes et grossiers, et les derniers trop estrangement differents de ces deux, scrupuleux et obstinez : de sorte, qu'autant me vaudroit rouler la pierre de Sisyphus, que de cuider satisfaire à si grand nombre de gens remplis de variables et diverses opinions, que le siecle present soutient : je delaisse l'ingratitude et moquerie, dont tout est plein. Toutefois faisant diligence et devoir, d'illustrer notre langue Gallique en toute sorte, selon mon petit pouvoir et entendement, congnoissant aussi que breveté est accompagnée de bonne grace, à fin de mieux retenir en ton cœur les grands et admirables œuvres et miracles de notre Dieu, Createur et conservateur de toutes choses, j'ay tasché de te plaire en cestui labeur, qui est la representation de la sainte Bible, à celle fin que, si tu n'as le loisir de lire et jouir de la lettre comme tu desirerois, tu puisses pour le moins tapisser les chambres de ta memoire des figures

¹⁹ Pour la mosaïque de la barque de Saint-Pierre par Giotto, voir Giorgio Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, éd. Luciano Bellosi et Aldo Rossi, Turin, Einaudi, 1991 : « Fu di sua mano la nave di San Pietro, la quale fu sí maravigliosa, et in quel tempo di tal disegno, d'ordine e di perfezzione, che le lode universalmente datele da gli artefici e da altri intendenti ingegni meritamente se le convengono » (cf. note 20 : la *Navicella* était une des œuvres les plus renommées de Giotto).

²⁰ [J. de Tournes], *Quadernos ystoricos de la Biblia*, ff. A3r^o-v^o : « ... la Pintura es vna Poësia taciturna de laquel la vertud sirue a la ymaginacion de nostros cõpcepciones : y no es menester dudar que en todos los tiempos passados no aya avido personas nombradas en esta arte como fueron nombrados enel año de MCCCXL [sic] un Florentino Zotus que fue en grande estima, de laqual se hallam muchas y diversas obras por el presente por toda Italia maxime a Florentio, y a Roma se vee la Barca de san Pedro echada de las ondas marinas, al portal de su yglesia agora. A la fin de la nostra prolixidad en recitando el catalogo de las Pinturas ecelentes deste nostro tiempo facilmente lleva la fama sobre todos los otros Miguel Angel, la cosa es bien cierta, que este arte sea don de Dios, del aqual el hombre se puede servir, por rememorar, y para aornar, y instruir los yñorantes. Agora dexando las fabulas Poëticas yo os hago aqui vna demostracion y representacion de los passajes, obras mas admirables, y diños de no ser oluidados, del libro de Genesis, tan viuamente pintadas, que sin la letra es facil cosa de preueuir en la conoscencia della: todavia para ajudar a los que no han leydo estas ystorias, los quadernos que son de baxo, dan la inteligencia y sinificacion de cada pintura solamente... » (éd. et trad. du texte dans *Les Écrits de Jean de Tournes, op. cit.*).

d'icelle, et plus honnestement, selon nous, que tu ne fais les chambres et salles de ta maison des histoires ethniques, parainsi mal convenantes à fideles. Et quand ce ne seroit que pour tesmoignage, et te reduire à memoire, que tout le vieil testament n'estoit que l'image, et figure de celui, que nous tenons, je le t'ay bien voulu figurer ici : à celle fin aussi, que ayant souvent devant tes yeux l'histoire de la vie des saints Patriarches, tu puisses si bien conformer la tienne à leur exemple, qu'elle soit à l'acompliment de la volonté de Dieu, et de ton salut. Ainsi soit.²¹

Après avoir mis en scène l'imprimeur qui doit contenter un public extrêmement varié — on devine en toile de fond la vitalité du marché du livre et le foisonnement de l'humanisme lyonnais —, De Tournes s'inscrit dans la tradition de l'Église catholique qui fait jouer aux images le rôle de « Bible des illettrés » depuis le VI^e siècle ; l'invitation à remplacer l'imaginaire païen (« ethnique ») par des représentations chrétiennes « plus honnestes » est un lieu commun de la poésie religieuse (ce sont d'ailleurs bien souvent les mêmes personnages qui éditent, illustrent et versifient les ouvrages religieux et les *Métamorphoses* d'Ovide ou les *Fables* d'Ésope). De Tournes joue ensuite sur le double sens possible de « figure » : la figure désigne bien sûr la gravure elle-même ; mais le verbe « figurer » renvoie en même temps à l'interprétation typologique traditionnelle qui voit dans telle scène de l'*Ancien Testament* la « figure » (antitype) de telle scène du *Nouveau Testament* (type), dans la mesure où la première constitue la préfiguration de la seconde. Ce jeu de mot que seuls des lettrés peuvent comprendre permet à De Tournes de jouer avec une pratique d'exégèse encore usuelle tout au long du XVI^e siècle, en la transposant en quelque sorte sur un plan purement iconographique. La pointe de l'épître souligne la nécessité pour le chrétien de suivre le Christ et les Patriarches en les imitant en tout point, en se « conformant » à eux. Le lecteur de De Tournes doit à son tour devenir l'image des figures qu'il a sous les yeux...

Figures et emblèmes : libertés créatrices

L'analyse minutieuse des rapports entre texte et image dans les *Figures* de De Tournes montre surtout une liberté créatrice prise par certains poètes qu'il a engagés et qui doit, nous semble-t-il, être mise en rapport avec la publication concomitante, à Lyon, de l'*Imagination poétique* de Barthélemy Aneau qui paraît chez Macé Bonhomme en 1552, entre le moment où De Tournes conçoit son projet (1551) et ses premières réalisations (1553). Aneau, personnage haut en couleurs qui mourut assassiné, régent du Collège de la Trinité et auteur notamment de l'« histoire fabuleuse » du coq Alektor, est le traducteur français et le premier commentateur des *Emblèmes* d'Alciat qui paraissent à Lyon, chez Roville, en 1549. Selon nous, l'influence manifeste des *Emblèmes* et de l'*Imagination poétique* sur les *Figures* ajoute à la double dimension spirituelle et esthétique des petits ouvrages de l'imprimeur lyonnais une dimension proprement réflexive sur la figuration : le rôle de la figure comme source de plaisir est évident ; mais la figure, encadrée par la référence biblique et par une épigramme, devient également le support d'une aide à la pensée, que stimule un décalage voulu entre image et texte.

Il est usuel, dans les ateliers d'imprimeurs, de faire un emploi systématique des gravures pour le simple plaisir de les contempler, sans qu'on puisse nécessairement déceler de lien logique avec l'ouvrage dans lequel elles sont insérées. L'*Imagination poétique* est un cas extrême de cette absence de lien : Bonhomme, qui dispose dans un coin de son atelier d'un stock de gravures dont les motifs viennent pour la plupart des *Métamorphoses* d'Ovide mais qui ne sont pas tous identifiés, et dont les inscriptions sont perdues, accepte la proposition d'Aneau : rendre à ces images la parole qu'elles ont perdue.

J'ay privée familiarité à Macé Bonhomme Imprimeur Lyonnais, par laquelle estant un jour en sa maison, trouvoy quelques petites figures pourtraictes et taillées, demandant à quoy elles servoient, me respondit, A rien pour n'avoir point d'inscriptions propres à icelles, ou si aucunes en avoit eües, icelles estre perdues pour luy. Alors je estimant que sans cause n'avoient esté faictes, luy promis que de muetes et mortes, je les rendroie parlantes et vives, leur inspirant ame par vive Poësie. Ce que par moy de bon gré promis, fut par luy de meilleur gré receu...²²

Ce faisant, Aneau donne de chaque gravure une interprétation totalement libre — et souvent étonnante. Ainsi, l'une des gravures représente deux épisodes de l'histoire de Callisto métamorphosée en ourse par la

²¹ [C. Paradin], *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 1553, « L'imprimeur au lecteur », ff. A5r^o-v^o.

²² B. Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, M. Bonhomme, 1552, Préface, f. A3v^o.

jalouse Diane²³ : au premier plan, Callisto, le dos déjà recouvert de fourrure, est maintenue à quatre pattes par Diane qui lève le bras droit pour accomplir la métamorphose ; au second plan, le jeune fils de Callisto, Arcas, manque de tuer sa propre mère, qu'il ne reconnaît pas²⁴. Aneau détourne totalement la signification originelle de la gravure : il interprète les deux personnages au premier plan comme une allégorie de la tyrannie des maîtres qui, en frappant les enfants, les rendent sauvages. L'emblème est donc intitulé : « Abetissement d'enfants par tyrannie des magisters »²⁵. Aneau prouve ainsi qu'une « histoire » (une gravure qui raconte quelque chose) « ne dit mot » parce qu'elle peut renvoyer à plusieurs significations : elle ne dit rien parce qu'elle en dit trop²⁶. Ce sont donc les principes de libre jeu, de contemplation et d'invention qui prévalent chez lui. Il ne s'agit pas d'un recueil d'emblèmes *stricto sensu*, puisque les gravures et les poèmes n'ont pas été conçus ensemble dans la nécessité organique d'un programme commun : Aneau invente en quelque sorte le commentaire libre sur image.

Or, De Tournes semble adopter la même démarche que Macé Bonhomme telle qu'Aneau la décrit dans sa Préface : envoyer aux poètes les gravures seules afin de susciter chez eux une réelle liberté d'écriture. Il ne s'agit pas en effet, dans le cas des *Figures*, de traductions mutuelles des épigrammes, mais bien de compositions originales que chaque poète doit réaliser à partir de la seule gravure qu'il a sous les yeux. La publication de *l'Imagination poétique* d'Aneau semble bien avoir provoqué, voire légitimé une certaine liberté du poète par rapport à la gravure biblique. Ainsi, dans la *Genèse*, trois anges apparaissent à Abraham sous le chêne de Mambré ; le patriarche leur offre l'hospitalité (*Genèse* 18, 1-8). Lorsqu'ils promettent à Abraham que son épouse Sarah aurait un fils, celle-ci se met à **rire et nie** aussitôt avoir ri (*Genèse* 18, 9-15). Abraham se rend alors à Sodome avec les trois anges, qui le quittent peu après. Le patriarche reste seul avec Dieu, qui déclare vouloir détruire la ville. Il marchandait avec lui fait promettre qu'il ne détruira pas Sodome s'il y trouve cinquante, quarante, trente, vingt, dix justes ; à chaque fois, Dieu accède à sa prière (*Genèse* 18, 16-33). Dans les *Icones* de 1538, Holbein avait choisi de ne retenir de ce récit que la promesse de fécondité : la gravure représentait l'apparition des trois anges à Abraham agenouillé devant eux, tandis que l'on apercevait derrière lui Sarah cachée derrière un pilier de bois, souriant. En 1553, Bernard Salomon choisit de représenter les trois anges qui montrent à Abraham la ville que Dieu veut détruire ; Holbein montrait le Dieu de la promesse, Salomon révèle celui de la justice. Dans son épigramme, Guillaume Paradin fait du Dieu justicier de Salomon un Dieu vengeur et impitoyable, qui ne prend « nulle compassion » : Abraham le supplie en vain. Damiano Maraffi, lui, choisit délibérément de raconter une autre histoire que celle qui est représentée par la gravure : Abraham tombe à genoux devant les trois anges, présentés comme une manifestation de la Trinité, et entend la promesse faite à Sarah. La liberté d'interprétation de la gravure peut donc engager la portée théologique de l'épisode. Aussi l'analyse de tels corpus implique-t-elle une indispensable dimension herméneutique.

Quelques considérations méthodologiques en conclusion

Le large corpus des *Figures de la Bible* à la Renaissance et durant toute l'époque moderne mérite d'être encore exploré. L'analyse de ces recueils suppose toutefois quelques clarifications méthodologiques préalables. On peut aborder les *Figures* par le biais de la bibliographie matérielle et les analyser dans le cadre de la concurrence sur le marché du livre européen. Mais elles se prêtent tout aussi bien à une approche d'histoire de l'art : quelle est la réception des *Figures* dans l'art (iconographie, mobilier, émail, vitraux...) ou, inversement, quelle est la répercussion, par les *Figures*, d'œuvres d'art contemporaines ? On peut enfin étudier, dans les *Figures*, les liens souvent complexes entre texte et image. Il faut bien prendre conscience, en effet, du déplacement progressif des fonctions de l'image dans ce corpus dont la production et la diffusion s'étendent sur plus de deux siècles. Au début du XVI^e siècle, les trois fonctions de l'image religieuse selon saint Thomas sont encore bien présentes dans les esprits : mémorisation, pédagogie et incitation à la dévotion. Mais la fonction esthétique prend de plus en plus d'importance tout au long du XVI^e siècle : elle constitue un argument commercial de première importance et participe dans le même temps à la diffusion d'une piété qui repose sur le plaisir des sens.

²³ Ovide, *Métamorphoses*, II, 401-495.

²⁴ *Ibid*, II, 496-530.

²⁵ Aneau, *Imagination poétique*, éd. citée, p. 43.

²⁶ Marie Madeleine Fontaine, « Stories beyond words », dans *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque nationale de France*, éd. C. Burlingham, M. Grivel et H. Zerner, UCLA, 1994, pp. 58-77 ; trad. fr. « Des histoires qui ne disent mot », Paris, BnF, 1995, pp. 58-77.

Max Engammare a récemment plaidé pour une approche herméneutique des gravures bibliques²⁷ : quel rapport au texte sacré les gravures instaurent-elles dans l'ordre de la compréhension et de la représentation ? Il s'agit de mieux cerner l'influence encore méconnue des illustrations bibliques sur l'appréhension du texte sacré lui-même : les illustrations, en effet, orientent la lecture du texte. On lira par exemple différemment l'histoire de Loth selon que le graveur aura choisi de représenter Loth entouré des deux anges apparus à Sodome, Loth fuyant la cité perdue ou Loth buvant lascivement avec ses deux filles. Le choix de l'illustration fixe donc une représentation partielle, voire partielle de l'épisode biblique. Il convient alors, face au corpus des *Figures* – et plus largement des Bibles illustrées – de se demander si la représentation relève d'une construction théologique (montrer ce qui est à croire, à espérer et à aimer), esthétique (montrer ce qui est beau ou laid), historique (montrer ce que l'on doit connaître de l'histoire biblique), éthique (montrer ce qui est à faire ou à éviter) ou critique (exprimer une réprobation, dénoncer la caducité de l'*Ancien Testament*). Pour cela, M. Engammare dresse une typologie des représentations de l'Écriture dans les Bibles illustrées du XVI^e siècle qui, nous semble-t-il, peut être fort utile aux doctorants qui s'intéresseraient à ce sujet. **M. Engammare** distingue ainsi l'image superfétatoire, la représentation archéologique savante, la représentation historique et narrative (la plus courante au XVI^e siècle), la représentation critique de l'*Ancien Testament* (par ex. représenter David en meurtrier adultère), la critique de l'économie vétéro-testamentaire (par ex. préférer la nudité de Bethsabée à la pénitence de David), la représentation polémique actualisante (par ex. donner les traits de Luther à Matthieu ou Jérôme) et enfin les représentations spirituelles de l'Écriture (par ex. représenter le Christ et l'Église à l'ouverture du *Cantique*). On l'aura compris : un positionnement méthodologique clair permettra aux jeunes chercheurs que ce large corpus européen des *Figures de la Bible* intéresse de faire encore de belles découvertes.

Bibliographie

- CHAMBERS (Bettye Thomas), *Bibliography of French Bibles. Fifteenth- and Sixteenth-Century French-Language Editions of the Scriptures*, Genève, Droz, 1983
- ENGAMMARE (Max), « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVI^e-XVII^e s.) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 106/2 (1994), pp. 549-591
- , « Les représentations de l'Écriture dans les Bibles illustrées du XVI^e siècle. Pour une herméneutique de l'image imprimée dans le texte biblique », *Revue française d'histoire du livre* 86–87 (1995), pp. 119–189
- FONTAINE (Marie Madeleine), « Stories beyond words », dans *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque nationale de France*, éd. C. Burlingham, M. Grivel et H. Zerner, UCLA, 1994, pp. 58-77 ; trad. fr. « Des histoires qui ne disent mot », Paris, BnF, 1995, pp. 58-77
- KAMMERER (Elsa), *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais. Un humaniste catholique au service de Marguerite de Navarre (1520-1550)*, Genève, Droz, à paraître en 2012
- , notice sur les *Quadrins historiques de la Bible* (1553) dans M. Jourde, *Les Écrits de Jean de Tournes*, Lyon, Presses de l'ENS-LSH, à paraître
- , « La lettre biblique et l'esprit lyonnais. Humanisme et pensée religieuse à Lyon (1510-1560) », dans Y. Krumenacker (éd.), *Lyon 1562, capitale protestante. Une histoire religieuse de Lyon à la Renaissance*, Lyon, Olivétan, 2009, pp. 58-89
- LEE (Rensselaer W.), *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton and Company Inc., 1967 ; trad. fr. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991
- LEUTRAT (Estelle), *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*, Genève, Droz, 2007
- SHARRAT (Peter), *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005
- VAN DE COELEN (Peter), *De Schrift verbeeld : oudtestamentische prenten uit renaissance en barok*, Nijmegen University Press, 1998 ; trad. allemande *Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentlichen Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bern, Peter Lang, 2001.

²⁷ M. Engammare, « Les représentations de l'Écriture dans les Bibles illustrées du XVI^e siècle. Pour une herméneutique de l'image imprimée dans le texte biblique », *Revue française d'histoire du livre* 86–87 (1995), pp. 119–189.