Espaces de l'image. Éd. Richard Crescenzo. Nancy, Groupe « XVI^e–XVII^e siècles en Europe », Université de Nancy II, 2002. P. 274.

Richard Crescenzo place l'ensemble de cette recherche sous le patronage du père Richeome pour qui « la similitude des catégories rhétoriques et des catégories picturales est un [...] indice de [la] convergence des mots et des images », puisque « la notion de figure [...] appartient conjointement [...] au signe et à l'image ». On va ainsi retrouver au fil des pages le rappel des « trois espèces » bien connues : la peinture muette, la peinture parlante et les allégories.

Les quatorze contributions dont se compose le volume ont été réparties en cinq sections de trois articles chacune, sauf la dernière (deux articles). La première, « portraits d'auteurs », traite des images que les auteurs veulent donner d'eux-mêmes par le texte ou la page de titre illustrée. Miha Pintaric évoque le discours ironique par lequel, selon lui, Du Bellay donne une « image de soi » dans les *Regrets*. Silvia Fabrizio-Costa traite de « la première traduction française de la lettre *Posteritati* (1644) par François de Grenaille » en s'interrogeant (toujours dans le titre) : « images de l'auteur ? », et elle explique que cette traduction d'un texte latin de Pétrarque par le lettré très ordinaire qu'était Grenaille ait rencontré un grand succès en son temps par le fait que Pétrarque y apparaissait non seulement comme une référence morale mais comme une « source pour l'institution de l'homme moderne ». Mme Fabrizio-Costa note en outre que, significativement, ce n'est pas le *Canzoniere* qu'a choisi Grenaille mais « le Pétrarque exemplaire du *De remediis* et de la *Posteritati* ». Le troisième article de la série, dû à Charlotte Simonin, porte sur un sujet paradoxal : « Les portraits de femmes auteurs ou l'impossible représentation ». Sujet difficile puisqu'il y a non seulement peu de femmes auteurs mais que celles qui existent — du moins au XVII^e et au XVIII^e siècle — cachent leur nom et à plus forte raison leur visage. Sont ainsi présentées successivement Georgette de Montenay, Mlle de Gournay, Mme du Coudray (« sage-femme du roi » au XVIII^e siècle) et, sur la gravure qui figure en tête du *Parnasse français* (1732) de Titon du Tillet, trois femmes de lettres du siècle précédent que l'auteur regrette de voir célébrées pour leur belle apparence plutôt que pour leurs vertus littéraires.

La deuxième section, « Le livre et ses images », évoque les livres illustrés, les recueils d'emblèmes et d'iconologie. Christian Bouzy retient deux emblèmes de Jean-Jacques Boissard, lettré éclectique et curieux qui, comme d'autres d'ailleurs, puisait dans la tradition antique et biblique pour commenter l'histoire. Martin Germ présente un de ses compatriotes slovènes du XVII^e siècle, le baron Valvassor, « figure de proue de la renaissance culturelle en Carniole », pour son *Theatrum mortis humanae tripartitum*, suite de tableaux parlants richement illustrés sur le thème moral de la mort, lequel thème, bien qu'épuisé depuis longtemps de l'aveu même de M. Germ, offre ici quelque intérêt à propos de l'évolution de l'iconographie. Le dernier article de cette section est

une belle étude d'Angelo Colombo : « Sur les traces d'un langage européen : l'*Iconologie* de C. Ripa et les vertus du prince (Milan, fin XVIII^e siècle-début XIX^e siècle) ». Après avoir situé Ripa et comparé son *Iconologie* au *Songe de Poliphile* de Colonna, l'auteur entreprend d'en examiner la « réception » au XVIII^e et au XIX^e siècle, telle qu'on peut en juger d'après les peintres qu'elle inspira. Colombo prouve ainsi que, quoi qu'on en dise généralement, le goût pour l'allégorie ne disparaît nullement à partir du XVIII^e siècle et que non seulement « l'*Iconologie* ne cesse de jouer le rôle de référence pour l'allégorisme moderne » mais qu'elle constitue un « gisement de matériaux » qui demeure la clé d'accès au sens multiple des signes utilisés par le pouvoir afin de mieux s'enraciner dans l'imagination des sujets ».

Le premier des trois articles de la troisième partie, « Images symboliques », est signé de Sylvie Ballestra-Puech et consiste en une lecture suivie de l'adage *Araneorum telas texere* d'Érasme. Igor Skampele propose une réflexion sur le rôle de l'irrationnel et de la magie dans les structures cognitives à la Renaissance. Enfin Claude-Gilbert Dubois, avec une contribution intitulée « Deux représentations imagées de l'Europe (1544–1624) », s'intéresse à l'origine et à l'histoire du terme *Europe*. Il en rappelle la représentation anthropomorphe dans la *Cosmographie* de Sébastien Munster en 1544, conformément au « goût maniériste pour les paysages anthropomorphes », et il évoque les interprétations de la fable (l'enlèvement d'Europe) en particulier dans la gravure de Hendrik Van Balen (1624). Par la diversité de ses représentations, conclut-il, « l'Histoire d'Europe est l'avant-scène mythifiée des histoires de l'Europe, auxquelles le continent va se retrouver, au cours des siècles, confronté ».

L'avant-dernière section s'intitule « L'image et le pouvoir ». Elle commence par un bel article d'Yves Pauwels sur l'Entrée de Philippe d'Espagne à Gand en 1549, avec comme sous-titre : « Une rhétorique de l'éphémère ». L'auteur revient d'abord sur les Entrées des Princes à la Renaissance, pour signaler le changement qui s'opère au milieu du XVI^e siècle : « Les nouvelles Entrées sont l'affaire des intellectuels » et leurs scénaristes en France sont des hommes comme Scève, Jean Martin, Sébillet, *etc.* Il en va de même à Gand, dont un témoignage illustré qui nous est parvenu de la cérémonie de 1549 montre cinq arcs de triomphe (toscan, dorique, ionique, corinthien et composite), tous évidemment éphémères, accompagnés de leurs relations rédigées pour l'occasion. L'auteur analyse leur « nouveau langage décoratif », il en commente la signification architecturale pour noter en conclusion qu'une Entrée comme celle de Gand en 1549 « se situe parfaitement dans l'esthétique que l'on nomme *maniériste*, dans laquelle la totalité des sens (si tant est que l'on puisse y parvenir) n'est accessible qu'en référence à une culture étrangère aux formes artistiques seules », alors qu'au XVII^e siècle « la pompe sera plus fastueuse encore, mais le sens facilement perceptible. Le langage et la rhétorique restent alors fondamentalement les mêmes ; mais ils deviendront, ou

redeviendront plus accessibles ». L'article suivant, de Michèle Guiraud-Rojtmann, évoque d'autres arcs de triomphe « érigés en la ville de Lisbonne (1666) » et célébrés dans un poème inédit d'Antonio Serrão de Castro, cité ici sur plusieurs pages. La contribution de David Krasovec porte sur « l'Antique en Autriche intérieure au XVII^e siècle » : après un rappel (de huit pages) sur la passion que l'Europe de la Renaissance éprouva pour l'antique, l'auteur développe son sujet qui est de montrer qu'en somme l'antique n'occupe qu'une place réduite dans la production plastique du sud de l'Autriche à l'époque annoncée.

La cinquième section, la dernière, « Regards sur la peinture », ne comporte que deux articles. Le premier, de Gabrielle Rèpaci-Courtois, s'intitule « Iconographie et peinture en France au XVI^e siècle : causes et effets d'un conflit épistémologique ». L'auteur commente l'extraordinaire succès de l'emblème en France, qui « témoigne d'une sorte de compromis tacite entre intellectuels et "ouvriers" de l'image ». Elle s'appuie sur deux exemples, celui de Tyard pour les *Douze fables de fleuves et de fontaines* et celui de Nicolas Houel pour l'*Histoire de la reine Artémise*. Il s'agit de deux œuvres qui sont l'une et l'autre des descriptions d'images inexistantes, et qui font ainsi penser à des *ecphrasis*. Dans le sillage des travaux d'Henri Zerner, qu'elle ne manque d'ailleurs pas de citer, Mme Rèpaci-Courtois insiste sur la culture surtout livresque des Français et sur la conception artisanale que les artistes de ce pays se faisaient encore de leur métier au XVI^e siècle. Le dernier article du recueil, dû à Patricia Eichel-Lojkine, porte sur les « réactions de la critique d'art face aux *bizarries* (de Vasari à Le Brun) ». Ces réactions consistent la plupart du temps à ignorer ou à réinterpréter les « *bizarries* » en question pour les réduire à des choix moins dérangeants et conformes aux usages et aux idées en vigueur.

Le volume, orné de trente-huit illustrations, se termine par la table de ces illustrations et la table des matières. (Pas de bibliographies, pas d'index. On le regrette un peu.) Sur un thème ouvert, sans doute inégalement nouveau et inégalement « porteur », les quatorze contributions, comme l'écrit Richard Crescenzo dans son avant-propos, « confirment la centralité de la notion d'image comme mode d'expression et de pensée dans l'Europe moderne », cependant que la diversité des domaines et des pays abordés et l'ouverture des recherches sur plus de deux siècles démontrent l'intérêt de la démarche interdisciplinaire. J'ajouterai que j'ai été surprise et intéressée de voir que plusieurs auteurs, même hors de la IV^e section sur « L'image et le pouvoir », associaient à la représentation de l'image non seulement une réflexion sur l'histoire, mais un commentaire politique.

YVONNE BELLENGER, *Université de Reims*