



CLASSIQUES
GARNIER

CAZALS (Géraldine), « Le *Theatre des bons engins* de Guillaume de La Perrière. Une théâtrale et opportune illustration du renouveau du stoïcisme à la Renaissance », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 29, 2015 – 1, p. 271-304

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-4804-1.p.0271](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4804-1.p.0271)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2015. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CAZALS (Géraldine), « Le *Theatre des bons engins* de Guillaume de La Perrière. Une théâtrale et opportune illustration du renouveau du stoïcisme à la Renaissance »

RÉSUMÉ – Composé par Guillaume de La Perrière pour Marguerite de Navarre en 1535, le *Theatre des Bons Engins* constitue une œuvre singulière. Théâtre philosophique de la vie humaine inspiré par le stoïcisme, il fait écho à une actualité intellectuelle, politique, et religieuse brûlante : celle de la réhabilitation des œuvres de Sénèque par Calvin, au moment même où l'évangélisme prôné par la souveraine de Navarre est mis en échec par la politique menée par François Ier au lendemain de l'affaire des Placards.

ABSTRACT – The *Theatre des Bons Engins*, composed by Guillaume de La Perrière to the attention of Marguerite de Navarre in 1535, is a singular work. A philosophical drama of human life, inspired by Stoicism, it echoes the intellectual, political and religious problems of the time : the rehabilitation of Seneca's works by Calvin at the moment when the evangelism advocated by the sovereign of Navarre is defeated by the policy of Francis I.

LE THEATRE DES BONS ENGINS DE GUILLAUME DE LA PERRIÈRE

Une théâtrale et opportune illustration du renouveau du stoïcisme à la Renaissance

Si, du XVI^e au XVII^e siècle, l'idée de théâtre a donné lieu à une foule d'imprimés¹, c'est au *Theatre des bons engins* de Guillaume de La Perrière d'ouvrir le bal². La chose peut aujourd'hui étonner. Premier ouvrage d'emblèmes français, associant selon les canons du genre de petites pièces épigrammatiques à des gravures³, le *Theatre des Bons Engins* s'avère en effet bien différent des œuvres que nous avons l'habitude de considérer comme relevant du théâtre⁴. Pourtant, dans la décennie 1530, celles-ci

1 Voir la bibliographie non exhaustive de 167 titres donnée par L. van Delft, « L'idée de théâtre (XVI^e-XVIII^e siècle) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101, 2001, p. 1349-1365.

2 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins, auquel sont contenus cent emblemes*, Paris, Denis Janot, 1540 [n. s.]. L'œuvre a fait l'objet de très nombreuses éditions, dont le nombre reste controversé, et même de plusieurs traductions à la Renaissance, voir A. Adams, S. Rawles et A. Saunders, *A bibliography of French emblem books*, Genève, Droz, II, 2002, p. 20-45. Deux éditions modernes ont été données par A. Saunders, *Le Theatre des bons engins, 1539*, Menston, Yorkshire ; London, Scolar press, 1973 ; A. Saunders, *Le Théâtre des bons engins. La Morosophie*, Aldershot, Scolar Press, 1993. Dans la mesure où cet article s'efforce notamment de resituer l'œuvre dans le contexte de sa composition, c'est la première édition, l'édition A de Denis Janot qui a été ici utilisée, plus précisément l'exemplaire Rés. Z-2556 (numérisé) de la Bibliothèque nationale de France.

3 Sur la définition du genre voir notamment *L'emblème à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1982 ; A. Saunders, *The sixteenth-century french emblem book : a decorative and useful genre*, Genève, Droz, 1988 ; *The emblem in Renaissance and Baroque Europe : tradition and variety*, éd. A. Adams et A. J. Harper, Leide-New York-Cologne, E. J. Brill, 1992 ; J.-M. Châtelain, *Livres d'emblèmes et de devise : une anthologie : 1531-1735*, Paris, Klincksieck, 1993 ; A.-É. Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, H. Champion, 1996 ; *Mundus emblematicus : studies in neo-latin emblem books*, éd. K. A. E. Enekel et A. S. Q. Visser, Turnhout, Brepols, 2003 ; V. Hayaert, « *Mens emblematica* » et *humanisme juridique : le cas du « Pegma cum narrationibus philosophicis » de Pierre Coustau, 1555*, Genève, Droz, 2008.

4 Voir sur l'œuvre notamment I. Bergal, « Discursive strategies in early French emblem books », *Emblematica*, 2/2, 1987, p. 273-291 ; S. Rawles, « The earliest editions of Guillaume

se montraient extrêmement diversifiées, tenant tout aussi bien des mystères médiévaux que des tragédies et des comédies antiques que les humanistes s'efforçaient de traduire et déjà d'imiter¹. Et, dans la société du temps, la théâtralité prenait des formes mouvantes, donnant lieu à des propositions diverses dont nous peinons encore à imaginer les contours². L'œuvre de La Perrière en constitue une illustration de poids. L'humaniste n'ignore de fait ni les formes traditionnellement associées au théâtre ni les enjeux qui peuvent être liés à la théâtralité. Plusieurs ouvrages malheureusement perdus auraient pu en attester avec une acuité toute particulière. *L'invective satirique [...] Contre les suspects monopoles de plusieurs crimineux satellites : et gens de vie reprouvée*³ était probablement une forme de sotie, un texte dramatique, en vers, susceptible d'être joué sur scène, « avatar confus du drame satyrique grec⁴ ». Le *Dialogue moral de la lettre qui occit et de l'esprit qui vivifie; interlocuteurs Engins : humains, Franc Vouloir, Bon Conseil, Glose confuse [...]*, constituait quant à lui l'une des rares pièces produites par la Renaissance toulousaine⁵. Particulièrement sensible, comme le révèlent ces titres, aux potentialités dramatiques,

de La Perrière's *Theatre des bons engins* », *Emblematica*, 2/2, 1987, p. 381-386; A. Saunders, « The *Theatre des bons engins* through English eyes (La Perrière, Combe and Whitney) », *Revue de littérature comparée*, 64/4, 1990, p. 653-673; G. Cazals, *Guillaume de La Perrière. Un humaniste à l'étude du politique*, thèse, Université des sciences sociales de Toulouse, 2003; C. Balavoine, « Le *Theatre des bons Engins* de Guillaume de La Perrière : une "écriture" de l'entrée de Marguerite de Navarre à Toulouse en 1535 », *Writing royal entries in early Modern Europe*, éd. M.-C. Canova-Green, J. Andrews, M.-F. Wagner, Turnhout, Brepols, 2013, p. 303-322; G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, Genève, Droz, à paraître.

- 1 G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956; C. Mazouer, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2002; *Le théâtre en France des origines à nos jours*, éd. A. Viala, Paris, Presses universitaires de France, 1997 (partie III, par M.-M. Fragonard); les travaux de J. Koopmans, notamment « Le théâtre à Toulouse au début du XVI^e siècle », *L'humanisme à Toulouse (1480-1596)*, éd. N. Dauvois, Paris, H. Champion, 2006, p. 393-407.
- 2 S. Chaouche, « Problématique du théâtral », *Le théâtral de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, éd. S. Chaouche, Paris, H. Champion, 2010, p. 7-21.
- 3 Notamment L. Desgraves et J. Megret, *Répertoire des livres imprimés à Toulouse au XVI^e siècle*, 20^e livraison, 151 : Toulouse, Baden-Baden, 1975, p. 68.
- 4 M. Magnien, « Approches humanistes de la satire régulière : hésitations et réticences », *La satire en vers au XVII^e siècle. Littératures classiques*, 24, printemps 1995, p. 10-28.
- 5 La Croix Du Maine, Du Verdier, *Les bibliothèques françaises [...]. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée*, éd. M. Rigoley de Juvigny (1772-1773), Austria, 1969, IV, p. 113. L'œuvre a malheureusement elle aussi disparu. Sur le théâtre à Toulouse, à la Renaissance, voir cependant la *Sotie à huit personnages [Le nouveau monde]*, éd. crit. O. A. Duhl, Genève, Droz, 2005; J. Koopmans, « Le théâtre à Toulouse au début du XVI^e siècle », p. 393-407.

philosophiques, voire polémiques du théâtre, La Perrière fait par ailleurs de ces dernières un usage intensif dans son *Theatre des Bons Engins*. Ce titre n'a certes pas été choisi au hasard. Recueil d'emblèmes particulièrement raffiné, auquel un dispositif textuel soigneusement pensé confère une singulière théâtralité, l'œuvre est l'occasion d'une véritable mise en scène de la vie humaine, qui se présente comme un authentique théâtre philosophique, et la sagesse spéculative inspirée par le stoïcisme qu'elle tend à promouvoir, à l'attention première de Marguerite de Navarre, fait écho à une actualité intellectuelle, religieuse et politique brûlante.

LE THEATRE DES BONS ENGINS,
L'EMBLÉMATIQUE COMME THÉÂTRE PHILOSOPHIQUE
DE LA VIE HUMAINE

Pour l'histoire de l'emblématique, le *Theatre des bons engins* reste un ouvrage exceptionnel : premier ouvrage d'emblèmes composé et publié après celui d'Alciat, premier ouvrage d'emblèmes français, il connaît une singulière fortune sous l'Ancien Régime, étant réédité un nombre incalculable de fois¹. Il suffit d'ouvrir l'un des précieux exemplaires qui nous ont été conservés pour le constater : au plan esthétique, ses emblèmes offrent un tableau d'une homogénéité remarquable, et l'intérêt qu'ils présentent aux plans littéraires, philosophiques et politiques, reste encore à préciser.

Dès la première édition donnée par Denis Janot, les gravures occupent la totalité de l'espace offert par les pages de gauche, précieusement encadrées dans d'élégantes bordures à l'antique ; les dizains décasyllabiques qui leur répondent, tout aussi soigneusement encadrés, remplissent l'espace correspondant sur les pages de droite. Rare dans les ouvrages d'emblèmes², ce dispositif permet de saisir chaque emblème dans sa

1 Voir *supra*, note 2, p. 271.

2 Ce sont les éditions Wechel qui ont lancé, à partir de 1534, la vogue de ce dispositif matériel, qui cependant n'a pas par la suite fait l'unanimité. S. Rawles, « Layout, typography and chronology in Chrétien Wechel's editions of Alciato », *An interregnum of the sign. The emblematic age in France*, éd. D. Graham, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2001, p. 49-71 ; G. Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique au temps de

globalité, sans égard pour ce qui est en deçà ou en delà de la page. Le lecteur peut ouvrir l'œuvre à n'importe quelle page, il découvre un diptyque qu'il embrasse d'un seul regard. Même si la relation entre les textes et les images n'est pas toujours des plus pertinentes¹, l'harmonie qui résulte de l'association des textes et des illustrations s'affiche avec force, et « le caractère monumental de l'encadrement transforme la lecture en une cérémonie dont les lenteurs sont propres à inviter le lecteur à méditer et imprimer dans sa mémoire la gravité morale des sujets qui lui sont présentés² ».

Cette harmonie n'est pas seulement le fruit d'une habile politique éditoriale. En s'attelant à la composition de cet ouvrage, La Perrière a, manifestement, pensé conjointement et peut-être composé simultanément les dizains et les illustrations correspondantes³. Quand certains auteurs d'emblèmes, à commencer peut-être par Alciat, pouvaient considérer les illustrations comme secondaires⁴, lui les juge primordiales. Inscrivant ce *Theatre* dans la lignée de la tradition hiéroglyphique, « par figures et

la Renaissance », *Revue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique*, 33, 2013, p. 37-124.

1 Voir *infra* notamment note 1, p. 282.

2 J.-M. Châtelain, *Livres d'emblèmes et de devises*, p. 75.

3 L'hypothèse selon laquelle La Perrière aurait lui-même effectué les dessins de ces emblèmes, au moins dans la première version manuscrite de ce travail, ne saurait selon nous être exclue comme le pense C. Balavoine, « Le *Theatre des bons engins* », notamment p. 306, et note 20.

4 Le rôle du maître dans l'illustration de ses emblèmes reste éminemment controversé. Il est traditionnellement affirmé et admis que c'est Steyner qui, destinant l'*editio princeps* des *Emblemata* d'Alciat à un public lettré comme à des lecteurs moins savants, a pris l'initiative d'associer aux textes des gravures sur bois de Jörg Breu, ayant jugé « fort utile d'expliciter par quelques dessins un peu frustes les profondes pensées de l'auteur, car les doctes comprendront tout cela par eux-mêmes ». Mais, à la fin du XIX^e siècle, Max Rubensohn avait émis l'hypothèse selon laquelle le manuscrit transmis à Peutinger était accompagné de dessins attribuables au peintre milanais Bernardo Zenale. Et l'hypothèse s'avère d'autant plus intéressante que, dès les premières éditions Steyner et Wechel, sont présents des emblèmes dont les illustrations sont très proches de celles incluses dans la version de son recueil des antiquités milanaises revu en 1518-1519. Voir sur cet épineux débat, notamment H. Miedema, « The Term *Emblema* in Alciati », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, p. 234-250 ; C. Balavoine, « Archéologie de l'emblème littéraire : la dédicace à Conrad Peutinger des *Emblemata* d'André Alciat », *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, éd. M.-T. Jones-Davies, Paris, J. Touzot, 1981, p. 9-21 ; C. Balavoine, « Les emblèmes d'Alciat : sens et contresens », *L'emblème à la Renaissance*, p. 49-59 ; D.L. Drysdall, « Alciat et le modèle de l'emblème », dans *Le modèle à la Renaissance*, éd. C. Balavoine, J. Lafond et P. Laurens, Paris, Librairie Vrin, 1986, p. 169-181 ; P. Laurens et F. Vuilleumier, « Entre histoire et emblème », *Revue des études latines*,

ymages », sur laquelle il a consulté les travaux de Chérémon, Horapollon « et leurs semblables¹ », Lucain (la *Pharsale*), le *Songe de Poliphile*, Caelius Rhodiginus sans oublier, bien sûr, Alciat, ayant « redigez certains emblemes et illustrez de vers latins », il l'affirme en effet :

Et nous à l'imitation des avant nommez, penserons avoir bien employé et colloqué les bonnes heures à l'invention et illustration de nosdictz presens emblemes².

Cette phrase, qui reste d'interprétation délicate, semble signifier que La Perrière a pu non seulement composer les textes mais aussi penser l'histoire à représenter, réfléchir à l'esquisse du tableau, voire contribuer lui-même à cette dernière³. Et l'hypothèse d'un rôle actif dans la composition des illustrations qu'elle suggère est confirmée par le fait qu'il assure ailleurs avoir voulu, dès l'origine,

preparer, lymer, et parachever cent emblesmes moraulx, accompagnez de cent dixains uniformes, declaratifz et illustratifz d'iceulx⁴.

72, 1994, p. 218-237 ; P. Laurens, préface à l'édition fac-similé d'Alciat, *Les emblèmes*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 27-30.

- 1 Sur ce lien entre emblématique et hiéroglyphes, G. Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique », p. 45 *sq.*
- 2 G. de La Perrière, « Epistre. A treshaulte et tresillustre princesse, madame Marguerite de France, seur unique du treschrestien Roy de France. Guillaume de La Perrière son treshumble seriteur », *Le theatre des bons engins*, fol. [A iii^v].
- 3 Selon les théories humanistes de la peinture, la tâche de l'artiste se divise en plusieurs parties correspondant aux parties de la rhétorique romaine. Ainsi, faisant écho à la tripartition entre *inventio*, *dispositio* et *elocutio*, Dolce (*Dialogo della pittura intitolato l'Areino*, 1557) distingue-t-il *inventione*, *disegno* et *colorio*. Selon lui, l'invention correspond avant tout au travail intellectuel préparatoire au travail de la toile : il s'agit du choix de l'histoire dont sera tirée la matière du tableau, mais aussi de l'esprit créateur (« l'engin ») dont procèdent l'ordre et la convenance, les attitudes, la variété et, pour ainsi dire, l'énergie des personnages, qui toutefois font aussi partie du *disegno*. Si l'on suit cette logique (sans bien sûr suivre à la lettre les théories de Dolce que La Perrière ne connaissait sans doute pas), il faut croire que La Perrière, qui revendique « l'invention » de ses emblèmes, a pu, *a minima*, faire le choix de l'histoire à représenter et prévoir l'arrangement général de l'image. Le terme d'« illustration » qu'il utilise par ailleurs (mais dans le cadre d'une déroutante polysémie puisque souvent ce sont pour lui les dizains qui « illustrent » les figures, voir *infra*) peut quant à lui constituer l'équivalent du *disegno*, esquisse préliminaire faite à partir de l'invention du peintre, équivalent de la *dispositio* laquelle, en rhétorique, consiste en une ébauche préliminaire du discours oratoire. W. L. Rensselaer, *Ut pictura poësis. Humanisme et théorie de la peinture, xv^e-xviii^e siècles* (1967), trad. et mise à jour M. Brock, Paris, Macula, 1991, p. 183 *sq.*
- 4 G. de La Perrière, « Epistre », fol. [A iii^v-A iiiii].

Cette fois en effet le doute n'est pas permis : c'est non seulement à l'égard des dizains mais aussi à l'égard des illustrations qu'il assure être allé au-delà d'un travail préparatoire, ayant voulu finaliser le tout lui-même, ce qui inclut nécessairement qu'il se soit également investi dans la facture des dessins. Un tel travail peut expliquer le temps qui fut nécessaire à la finalisation de la centurie d'emblèmes à la composition de laquelle il dit s'être attelé à la seule intention de Marguerite de Navarre¹, dont la venue à Toulouse est annoncée début mars 1535². Bien que l'entrée de la souveraine ait été retardée, n'intervenant qu'au début du mois de juillet suivant, il n'a finalement que cinquante pièces à lui présenter. L'accueil très chaleureux que sa destinataire leur réserve incite cependant l'auteur à s'affairer jusqu'en 1536 pour en porter le nombre jusqu'à cent. L'œuvre reste par la suite plusieurs années inédite : ce n'est qu'en 1540 que la première édition sort des presses parisiennes de Denis Janot. Entre temps, les dessins ornant le manuscrit originel ont pu être confiés aux artistes capables de graver les bois destinés à l'imprimé. Et Janot dépense manifestement une belle somme d'argent pour la facture de ces bois créés tout exprès, et que pourtant il ne réutilisera pas³.

S'il faut considérer le fait que, de manière générale, les livres d'emblèmes sont le fruit d'une collaboration incluant nécessairement l'inventeur des textes (souvent considéré comme l'auteur) et un illustrateur, sans compter encore les graveurs, éditeurs, imprimeurs et typographes, il faut aussi

- 1 *Ibid.*, fol. [A iiiii] : « lesquelz des leur invention et commencement sont à vous seule tresillustre princesse, par moy vostre humble et petit serviteur (telz qu'ilz sont) consacrez et dediez ». Ce qui ne signifie pas forcément que ces emblèmes ont été composés pour la circonstance même de son entrée, comme l'affirme C. Balavoine, « Le *Theatre des Bons Engins* », p. 306.
- 2 G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, 2003, vol. 1, p. 124 sq. ; G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, à paraître.
- 3 D. Janot, « A monsieur le prevost de Paris ou son lieutenant civil », dans G. de La Perrière, *Theatre des Bons Engins*, fol. [A i']. Chose que relève Stephen Rawles, qui souligne la part potentielle pris par La Perrière dans le dispositif graphique des éditions de son *Theatre*, tant auprès de Denis Janot qu'auprès de Jean de Tournes. S. Rawles, « The earliest editions of Guillaume de la Perrière's *Theatre des bons engins* », p. 381-386 ; voir aussi A. Adams et S. Rawles, « Jean de Tournes and the *Theatre des bons engins* », *Emblems from Alciano to the Tattoo*, éd. P. M. Daly, J. Manning et M. van Vaeck, Turnhout, Brepols, 2001, p. 21-51 ; S. Rawles, « The Daedalus affair : the Lyon piracy of the *Theatre des bons engins* », *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, éd. Ph. Ford et G. Jondorf, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1993, p. 49-61 ; S. Rawles, « The full truth about Daedalus : Denis de Harsy's introduction of emblem books to the Lyons market », *Emblematica*, 7/2, 1993, p. 205-215.

reconnaître qu'il existe à cet état de fait un certain nombre d'exceptions, en particulier pour les ouvrages manuscrits¹. Le *Theatre des bons engins* pourrait bien en constituer une. Qui connaît bien les œuvres et la vie de son auteur ne saurait s'en étonner. Même lorsque le sujet a priori ne s'y prête pas, la plupart des ouvrages de La Perrière en effet sont remarquablement illustrés², souvent par des bois uniques, qui ne seront jamais réemployés³, et selon des schémas dont l'emblématisseur revendique parfois très explicitement la paternité⁴. Ces goûts et ces talents d'ailleurs étaient manifestement connus. En 1533, en prévision de l'entrée royale de François I^{er} à Toulouse, les capitouls l'embauchent pour contribuer à la mise en place des décors, arcs de triomphes, feintes, statues et peintures, tableaux vivants qui doivent rythmer le parcours du roi, comme très vraisemblablement pour l'invention de la médaille ornée qui doit lui être offerte⁵. En 1535, lors de l'entrée des souverains de Navarre, ils le chargent d'imaginer les modèles des médailles précieuses qui sont offertes aux souverains⁶. En se consacrant, à cette même occasion, à la composition d'une centurie d'emblèmes, La Perrière ne fait finalement que pousser plus avant un travail qu'il mène depuis plusieurs années et

1 « L'emblème, c'est fait par un comité ! », affirme D. Russel. Cité par A. Adams, « La conception et l'édition des livres d'emblème dans la France du XVI^e siècle. Une problématique collaboration entre un auteur et un éditeur », *Littérature*, 145, 2007/1 (« L'emblème littéraire : théories et pratiques »), p. 10.

2 Outre le *Theatre des Bons Engins*, furent également illustrés les *Annales de Foix*, les *Cent Considérations d'amour* (du moins dans sa première édition, qui a malheureusement disparu), la *Morosophie* et le *Miroir Politicque*.

3 Tel est encore le cas des *Annales de Foix*, dont la nature historiographique a priori n'appelait pas l'illustration, et dont le caractère particulièrement soigné dénote dans le cadre de la production imprimée toulousaine, dans laquelle les gravures restaient rares, et les bois étaient souvent, voire systématiquement réutilisés. Abbé R. Corraze, « L'impression des *Annales de Foix* en 1539 », *Bulletin historique du diocèse de Pamiers, Couserans et Foix*, 15^e année, 45-46, janvier-juin 1940, p. 193-199.

4 L'invention des « arbres » et des « portraits », arborescences et illustrations du *Miroir politicque* est en effet explicitement revendiquée par La Perrière, qui les avait conçus dès la première version, restée manuscrite et ayant disparu, de l'ouvrage. G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, à paraître. Le *Miroir politicque* constitue l'un des rares ouvrages politiques illustrés de la Renaissance, et reste considéré comme l'une des plus belles réalisations de l'association entre Macé Bonhomme et Georges Reverdy. L'exceptionnel « pourtrait de Prudence » qui y figure, considéré comme le chef d'œuvre de ce graveur, a été, affirme La Perrière, « disposé de notre invention et déclaré par un huytain ». G. de La Perrière, *Miroir Politicque*, Lyon, Macé Bonhomme, 1555 [a. s.], p. 54.

5 G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, 2003, p. 59 sq. ; à paraître.

6 *Ibid.*, p. 88 sq. ; à paraître.

qu'il continuera jusqu'à sa mort, notamment dans le *Miroir Politicque*¹, un travail qui porte non seulement sur le texte, mais aussi sur l'image. Ce n'est probablement pas sans raison que les portraits que l'on a de lui présentent d'étranges similitudes avec les représentations d'artistes au travail que contiennent ses livres d'emblèmes². Peut-être y a-t-il là, certes, l'évocation théorique du motif horacien *ut pictura poesis*³. Mais pourquoi s'interdire d'y voir l'autoportrait d'un poète qui pouvait aussi avoir quelques authentiques talents d'artiste ?

Si le *Theatre des bons engins* s'inscrit, comme du reste d'autres ouvrages d'emblèmes, dans la continuité de traditions ornementales liées à l'usage des devises, notamment dans le cadre d'entrées royales⁴, il ne saurait être réduit à cela et regardé comme une simple « entrée de papier⁵ », un substitut au langage symbolique d'une entrée, « co-inventé » par les capitouls et La Perrière pour suppléer d'éventuelles constructions décoratives lors de la venue des souverains de Navarre à Toulouse⁶. L'absence de ces dernières ne semble nullement en effet inquiéter les magistrats municipaux, qui ne se soucient manifestement pas de pallier la « relative pauvreté de la célébration⁷ ». Et si l'humaniste reprend

1 Voir *supra* note 2, p. 277.

2 Voir simultanément l'emblème du *Theatre des bons engins* figurant un peintre (XV) et le portrait des *Annalles de Foix* représentant l'auteur écrivant son livre, probablement vers 1539 (Toulouse, Nicolas Vieillard, 1539, fol. [B¹]); puis le portrait qui le représente à 52 ans ainsi que l'emblème représentant un tailleur de bois dans *La Morosophie* (Lyon, Macé Bonhomme, 1553, fol. [A 2¹]; emblème 78).

3 Sur ce motif classique tiré de l'*Art poétique* d'Horace (v. 361), voir notamment R. J. Clements, *Picta poesis. Literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1960; W. L. Rensselaer, *Ut pictura poesis*, p. 12 et suivantes.

4 G. Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique », notamment p. 58-60.

5 Les livrets d'entrée solennels se multiplient dans les années 1530, souvent après la cérémonie de l'entrée, pour commémorer l'événement. Voir récemment *French ceremonial entries in the Sixteenth century : event, image, text*, éd. N. Russell et H. Visentin, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007, notamment H. Visentin, « The material form and the function of printed accounts of Henri II's triumphal entries (1547-1551) », p. 1-28; M. M. McGowan, « The status of the printed text », p. 29-54 et W. Kemp, « Transformations in the printing of royal entries during the reign of François I^{er} : the role of Geofroy Tory », p. 111-132.

6 C. Balavoine, « Le *Theatre des bons engins* », p. 304.

7 Contrairement à ce que semble croire C. Balavoine, *Ibid.*, p. 305. Mais aucun acte des archives municipales de Toulouse n'existe en ce sens, alors même que nous avons conservé les traces des commandes relatives aux harangues et à l'ordonnement des médailles. Si tel avait été le cas, La Perrière du reste n'eut pas manqué de s'en vanter et de chercher à se faire rémunérer pour ses services.

dans son recueil certains emblèmes politiques peut-être précédemment utilisés pour l'entrée de François I^{er}, il le fait selon toute vraisemblance de sa propre initiative, parce que ces emblèmes peuvent s'inscrire dans le cadre du projet qu'il nourrit en 1535 et qu'il poursuit par la suite plusieurs années durant. Loin d'être une *farrago*, ayant donné lieu de la part de l'auteur à un vulgaire « remplissage¹ », peut-être à la demande de l'éditeur, un « avatar éditorial » d'une version originelle disparue², le *Theatre des bons engins* publié en 1540 apparaît bel et bien comme un projet abouti, mené à son terme et parachevé selon le bon vouloir d'un auteur qui prend encore le soin d'en revoir plusieurs fois le texte à la faveur des rééditions et retirages faits par Denis Janot puis ensuite par Jean de Tournes³. Son titre du reste le suggère : rappelant les dispositifs scéniques utilisés lors des entrées, le théâtre évoquant l'échafaud ou l'estrade sur lesquels se trouvaient mis en scène les tableaux vivants⁴ comme l'engin figurant l'artefact qui se développe à la Renaissance⁵, c'est aussi à la métaphore du *theatrum mundi*⁶ qu'il renvoie, promettant le

1 « Remplissage » dont La Perrière serait coutumier et qu'illustrerait par ailleurs l'insertion, dans le *Miroir Politique*, de la partie qui correspond au mariage. C. Balavoine, *Ibid.*, p. 304 et 307. Mais le mariage fait au premier chef partie des questions politiques et juridiques fondatrices de l'État. La Perrière ne s'y trompe pas plus que Bodin. G. Cazals, *Une civile société. La République selon Guillaume de La Perrière (1499-1554)*, Toulouse, Presses de l'université des sciences sociales, 2008.

2 C. Balavoine, *Ibid.*, p. 304.

3 Sur les modifications intervenues entre les différentes éditions, voir les travaux de S. Rawles cités *supra* note 4, p. 271.

4 Et ceci d'autant plus qu'est saisissante la ressemblance entre certains emblèmes et les tableaux vivants mis en scène lors des entrées royales, lorsqu'un « expositeur » est chargé d'expliquer ces tableaux par des textes qui correspondent à des quatrains ou des dizains, éventuellement inscrits sur des rouleaux. Voir chez P. Gringore, *Les entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, éd. C. J. Brown, Genève, Droz, 2005, notamment p. 85-86, et les figures p. 108 *sq.* Voir aussi sur la notion de *pegme* V. Hayaert, « *Mens emblematica* » et *humanisme juridique : le cas du « Pegma cum narrationibus philosophicis » de Pierre Coustau, 1555*, Genève, Droz, 2008.

5 Ces techniques se complexifient à la Renaissance, l'Italie opérant la révolution scénographique qui devait amener au développement d'illusions capables de donner sur la scène l'exacte image de lieux réels grâce à l'art de la perspective et du trompe-l'œil. C. Mazouer, « Les machines de théâtre au XVI^e siècle », *L'invention au XVI^e siècle*, éd. C.-G. Dubois, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1987, p. 197-218.

6 Sur laquelle voir entre autres travaux E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, rééd. 1991, p. 238 ; R. Bernheimer, « *Theatrum mundi* », *The art bulletin*, 38, 1956, p. 225-247 ; J. Jacquot, « Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon », *Revue de littérature comparée*, 31/3, 1957, p. 341-372 ; H. Weisinger, « *Theatrum mundi* : illusion as reality », *The agony and the triumph : papers on*

traitement complet d'un thème, des perspectives d'ordre encyclopédique tendant au dénombrement, à l'inventaire et à l'indexation¹. Placée sous les auspices de Janus, dont Alciat avait fait un modèle de prudence, la centurie tient tout à la fois de la philosophie et de la poésie, de l'histoire et de la fable, des connaissances anciennes et des modernes, de celles du collègue et de celles du monde. N'ayant pas cherché à former un ensemble d'axiomes coordonné, La Perrière y aborde des thèmes pour le moins variés, pêle-mêle, en accord avec les usages du temps qui se plaisent à aller, comme devait l'évoquer Montaigne, « à sauts et à gambades² ». Comme dans les *coqs-à-l'âne* marotiques, cette diversité surprend le lecteur tout en servant la portée morale et satirique des pièces. Et, au-delà d'un apparent désordre ou éparpillement qui peut aujourd'hui déplaire à nos esprits cartésiens, l'ensemble peut être ramené à un sujet unique, éminemment cher à l'humanisme : l'Homme, qui se trouve là analysé sous bien des aspects, peint dans son intériorité, par l'analyse critique des vices et des vertus, comme dans les manifestations extérieures de sa sociabilité³.

Dans la perspective qui était celle des *théâtres* anciens, mais avec une force décuplée par le type emblématique comme par les qualités esthétiques qui sont les siennes, l'œuvre donne à voir ce que la somme de Theodor Zwinger nomme le « theatre de la vie humaine⁴ ». Permettant une approche du corps en situation, les vignettes livrent au regard (*theaomai*, regarder⁵) un spectacle des plus vivants, et des plus parlants.

the use and abuse of Mythe, Michigan, East Lansing, 1964, p. 58-70 ; L. Christian, *theatrum mundi : the history of an idea*, New York, Garland, 1987 ; G. Camillo, *L'idea tel Teatro*, éd. Lina Bolzoni, Turin, RES, 1990 ; J.-P. Bordier, *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, Paris, H. Champion, 1999.

- 1 L. van Delft, « L'idée de théâtre », p. 1350. Le terme médiéval de *theatrum* désignait l'étal du marchand et l'ambition du théâtre de la mémoire conçu par Giulio Camillo (1480-1544) était d'élaborer un système mnémotique universel, avec le but affiché de « rassembler tous les concepts humains, toutes les choses qui existent dans le monde entier ». M.-D. Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance : une lecture de la Methodus ad facilem historiarum cognitionem de Jean Bodin*, Paris, J. Vrin, 1997, p. 65-66.
- 2 M. de Montaigne, *Essais*, III, 9, « De la vanité », éd. Villey et Saulnier, Paris, PUF, 1965, p. 994.
- 3 Sur la théorie humaniste selon laquelle, pour la peinture comme pour la poésie, « l'homme était l'objet d'étude le plus approprié à l'humanité », et la représentation idéalisée des actions de l'homme, le thème de la peinture humaniste. W. L. Rensselaer, *Ut pictura poesis*, p. 175 *sq.*
- 4 L. van Delft, « L'idée de théâtre », p. 1350.
- 5 Comme le rappelle L. van Delft, « L'idée de théâtre », p. 1352-1353.

Leur solennel encadrement circonscrit et souligne, en le dramatisant, le sens qui est donné à une série d'épisodes de vie particuliers¹. Il y est tantôt question d'activités ayant un rapport clair avec la vie réelle, de situations relevant de fonctions professionnelles² ou de passe-temps ludiques³, tantôt d'images allégoriques qui évoquent les méandres de la vie humaine⁴. Sous le masque de la fable, sous celui de l'allégorie, à l'aide d'un impressionnant bestiaire et d'un intéressant répertoire végétal, la grande question posée reste celle de l'humanité⁵.

Dans la tradition de la *Poétique*, dont une nouvelle édition paraissait justement en 1536, le théâtre est ici « imitation » (*mimesis*) des « hommes en action », « au moyen d'une action », et non d'un récit, via l'utilisation d'un outil qui n'est pas exclusivement textuel mais se trouve également constitué de signes et d'images, comme le préconisait aussi Aristote⁶. L'évocation de personnages mythologiques, allégoriques ou historiques y reste rare, La Perrière privilégiant la représentation de figures neutres

1 V. Stiénon, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *Contextes*, 8, 2011, en ligne.

2 Tels le peintre (XV), l'oiseleur (LIII) ou le praticien (LXVI).

3 Tels le jeu de balle (V), le jeu de paume (XLI) ou le jeu de cartes (LXXVI).

4 L'homme s'y trouve représenté rasant un lion (III), faisant fuir des mouches (III), attisant le feu d'un glaive (VII), mettant à son doigt un anneau (IX), pesant sur une balance (X) tendant la main à un étranger (XI), affaibli par l'âge ou trop vigoureux en sa jeunesse (XII), nourrissant un porc (XVII), luttant contre les insectes qu'attire son épée couverte de miel (XXI), pêchant (XXIII, aussi XLIII), tirant à l'arc (XXV), combattant (XXVI), jouant aux échecs (XXVII, LIX), cueillant une rose (XXX), frappant l'enclume d'une épée (XXXI), cherchant à fendre la roche d'un rasoir (XXXIII), au cœur d'un labyrinthe (XXXV), cherchant à attraper le vent dans un filet (XXXVI), mort dévoré par les corbeaux (XLV), les puces et les poux (XCIII), nourrissant âne et chien (XLVI), malade (L), se regardant au miroir (LII), arrachant la queue d'un cheval (LV), conduisant un lion (LVIII), cherchant à abuser le lion avec un masque (LX), nageant chargé de fer (LXX), fixant une horloge (LXXI), appâtant ses semblables (LXXIII), versant de l'eau dans un pot (LXXIII), aux prises avec amour (LXXVII), cherchant à animer les ailes d'un moulin avec un soufflet (LXXXV), avec sa femme (LXXXVIII), brûlé par le soleil (LXXXIX), laissant s'échapper un oiseau (LXXXX), se mariant bandé (XCIII), se lamentant face à son mulet embourbé (XCV), capturant un dauphin (XCVI), foulant aux pieds le safran (XCVII).

5 L'idée est en permanence sous-jacente, et les termes d'« homme » et ou d'humains, omniprésents.

6 Voir Aristote, *La poétique*, éd. R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, notamment 1448b4. Traduite en latin en 1498, éditée en grec en 1503, la *Poétique* fit l'objet d'une nouvelle traduction latine par Paccius, en 1536. Cette édition fut l'occasion d'un intérêt renouvelé pour le modèle théâtral qu'elle proposait, dont témoignent les éditions commentées de Robortello (1548), Maggi (1550) puis Scaliger (1561).

qui, possiblement venues de la tragédie¹, font appel à une codification gestuelle connue de tous, commune à la rhétorique et aux arts plastiques. Suivant une rhétorique de l'évidence et de l'exhibition chère à la tradition romaine, laquelle assignait au visible une efficacité plus grande qu'à la parole, il frappe ainsi directement l'imagination du spectateur, le persuade en lui faisant partager un sentiment, non en cherchant à le convaincre de la vérité d'un énoncé par une argumentation². Pour ainsi dire, il fait parler les figures peintes³.

S'articulant autour d'une structure bipartite, dans la tradition épigrammatique antique, les dizains bien souvent évoquent les thèmes représentés par les gravures avant d'en découvrir la signification morale⁴. Manifestement, l'image ici n'est pas une illustration du texte. C'est au contraire le texte qui vient l'éclairer, jouant le rôle « déclaratif et illustratif » annoncé par La Perrière⁵, pour en restituer utilement le sens à l'aide, éventuellement, de quelques références savantes⁶. Par-delà le plaisir esthétique procuré par les emblèmes, l'ambition de l'œuvre est de procurer un « esbatement », une « intellectuelle recreation⁷ ».

1 Tels l'*adulescens*, le *senex*, le *parasitus*, le *servus*, l'*uxor*, la *mulier*. F. Dupont, P. Letessier, *Le théâtre romain*, Paris, A. Colin, 2011.

2 La vision de l'homme terrassé par le chagrin ou la colère peut ainsi saisir le lecteur quel que soit son degré d'instruction. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995, p. 92, 94 sq.

3 Comme l'écrivait Philostrate au sujet de Théophraste décrivant des tableaux : il « entend parler » les figures peintes. Celui qui regarde le tableau « voit les cris aigus des Bacchantes ». F. Dupont, *Ibid.*, p. 98.

4 Même si, aux yeux de certains, l'adéquation entre les illustrations et les textes ne va pas sans lourdeur, le commentaire tournant à la paraphrase amplificatrice de l'image et à la glose peu raffinée. A. Stegmann, « La théorie de l'emblème et de la devise en France et en Italie », *L'emblème à la Renaissance*, p. 65 ; A. Saunders, « *Picta Poesis* : the relationship between figure and text in the sixteenth-century French emblem Book », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 48/3, 1986, p. 621-652 ; voir aussi C. Balavoine, « Le statut de l'image dans les livres emblématiques en France de 1580 à 1630 », *L'Automne de la Renaissance*, éd. J. Lafond et A. Stegmann, Paris, Librairie Vrin, 1981, p. 163-178.

5 Voir la citation citée *supra*, note 4, p. 274.

6 Les références savantes restent rares dans le texte puisque seuls sept emblèmes se réfèrent explicitement à des sources ayant inspiré l'auteur : Pythagore (VII, VIII, IX), Homère (LVII), saint Paul (XV), Boccace (LXII) et « maint poète » (LXXXVII). Évidemment, La Perrière a bien plus largement puisé dans ses lectures que ne pourrait le laisser penser ce petit nombre de citations, assez peu dans les hiéroglyphes ou dans sa culture classique mais plus étonnamment chez les modernes Boccace, Pétrarque sinon Machiavel Francesco Colonna, Mario Equicola, Pétrarque, Alciat, Marot, et surtout Érasme, dont les *Adagia* ont fourni la matière principale du *Theatre*. G. Cazals, *Guillaume de La Perrière, à paraître*.

7 G. de La Perrière, « Au lecteur Huitain », fol. [O iiiii'] ; « Epistre », fol. [A iiiiii'].

Transformé en spectateur par la contemplation des gravures, invité à en méditer la signification profonde par les dizains, le lecteur est appelé à prendre de la hauteur, comme dans un théâtre ou amphithéâtre à l'antique. Le caractère figé de l'image permet comme une distanciation entre l'action représentée, le « tumulte temporel de la fiction tragique », et le temps de la réflexion et de la méditation¹ auquel invite la lecture des dizains. Mais, comme l'indiquent clairement les emblèmes, qui ne cessent d'interpeler le lecteur, « chacun » est invité à devenir acteur de ce théâtre pour prendre la vie à bras-le-corps, et suivre les leçons de prudence qui lui sont ici prodiguées.

La tâche de la philosophie spéculative étant de définir l'homme tel qu'il devrait être, les figures du sage ou de l'honnête homme, le modèle « surhumain » du personnage tragique, voire la personne du roi sont donnés en modèle². Tel est le cas dès le premier emblème de la centurie, qui figure Janus, dieu des commencements et des fins, des choix, des clés et des portes :

Le dieu Janus jadis à deux visages
 Noz anciens ont pourtraict, et trassé,
 Pour démonstrer que l'advis des gens sages,
 Vise au futur aussi bien qu'au passé.
 Tout temps doibt estre en effect compassé,
 Et du passé avoir la recordance,
 Pour au futur preveoir en providence,
 Suyvant vertu en toute qualité.
 Qui le fera verra par evidence,
 Qu'il pourra vivre en grand'tranquilité³.

Au-delà d'un éventuel renvoi à la symbolique d'une entrée royale⁴, Janus sert ici de prétexte au développement d'un thème des plus classiques de la philosophie antique. Cher à l'humanisme, celui-ci s'avère des plus opportuns pour ouvrir un ouvrage d'emblèmes discrètement nourri par la philosophie antique, et dont l'objectif est de promouvoir

1 Voir sur ces problématiques les lignes de G. Venet, *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, 2^e éd., Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002, p. 115-117.

2 G. Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011, p. 74.

3 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème I.

4 Celle de François I^{er} à Toulouse en 1533 selon C. Balavoine, « *Le Theatre des Bons Engins* », p. 309.

une prudence pratique capable de guider tout un chacun sur le chemin de la sagesse. Presque à chaque page, sont dénoncées les innombrables et constantes difficultés de la vie humaine. Nul épicurisme ou hédonisme ici. Inspiré par Sénèque, La Perrière l'écrivit à Marguerite de Navarre :

fortune n'est jamais en repos, et d'avantage, [...] elle n'est coutumiere de donner ioye sans tristesse, douceur sans amertume, repos sans travail, renommée sans envie, et generalmente aulcune felicité sans infortune [...].¹

Les emblèmes n'ont de cesse que d'illustrer cette idée. De la naissance à la tombe, la vie constitue un parcours semé d'embuches, qu'il convient de suivre sans trop s'illusionner sur les quelques douceurs qu'il procure : l'amour bien souvent s'avère nocif, non seulement parfois à l'égard des enfants² mais aussi bien sûr à l'endroit des femmes, dont La Perrière véhicule comme Alciat, et comme bien des hommes de leur temps, une image extrêmement négative³ ; l'amitié est soumise à rude épreuve⁴ et les aléas de la fortune sont nombreux⁵. Quant à la science, il s'agit d'une maîtresse exigeante, tout aussi insatisfaite qu'insatisfaisante, et ce d'autant plus que le statut et la place des savants dans la société restent éminemment problématiques⁶. Contribution aux réflexions contemporaines portant sur la nature de la science, l'œuvre débouche ainsi sur une analyse de la place des savants dans la société contemporaine, et sur la critique de cette dernière. En revisitant la tradition médiévale des miroirs des princes⁷, et en glissant, au passage, de très amères et récurrentes remarques sur la société de cour, les flatteurs et les princes qui les écoutent⁸.

Le *Theatre des Bons Engins* cependant n'est pas une tragédie. L'homme n'y est jamais stigmatisé comme un furieux, et les notions clés que sont le *dolor*, le *furor* et le *nefas*, autour desquelles s'organise le récit dans le théâtre antique⁹, en sont presque absentes. Pour être omniprésents, le chagrin et le malheur ne détruisent pas tout. L'homme ne saurait se

1 G. de La Perrière, « Epistre », fol. [A iii^v]. Voir également les emblèmes XXX et LVII.

2 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, XLVII.

3 *Ibid.*, XVI, XVIII, XXXVII, LXXVII, XCIII, XCVI.

4 *Ibid.*, XI, XIII, XXXI.

5 *Ibid.*, XX, XXVIII.

6 *Ibid.*, XIII, XVII, XXIX, XXX, XIX, XXIII, XLVI, LXIX, XCVIII.

7 Voir *infra*.

8 *Ibid.*, III, XLII, XLV, LIII, LVIII, LXX, LXXIII, XCIII.

9 F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, p. 55-56.

résigner, ou rester en deuil¹. Il n'est pas enfermé dans la vision tragique de la condition humaine que véhiculait le pessimisme augustinien². Et le vice n'est mis là en avant, en définitive, que pour mieux être évité. Certes, la plupart des emblèmes se concluent par l'affirmation d'une vérité péremptoire, d'une règle inéluctable et souvent sévère, à laquelle nul ne peut échapper³. Ils supposent une certaine transcendance, les lois s'imposant à des hommes qui n'y peuvent rien faire, ou presque⁴. Mais La Perrière n'en profite pas pour célébrer les « causes efficaces et finales de toutes choses », la toute puissance d'un Créateur⁵. Éluant des thèmes religieux que l'actualité rendait trop sensibles, il évite d'ailleurs les référents appartenant à la sphère chrétienne et biblique. Mettant en garde contre la plupart des péchés capitaux définis par le catholicisme, il n'emploie pas le terme, trop connoté. Au contraire d'un théâtre chrétien, théocentrique et focalisé sur la métaphysique, son *Theatre* est ainsi un théâtre païen, anthropocentrique et par conséquent focalisé sur l'éthique⁶. L'homme ne s'y trouve pas écartelé entre le Bien et le Mal, le salut et la damnation, mais entre la folie et la vertu, identifiée à la raison. Ce sont ses désirs, sa volonté, ses choix, ses refus et ses erreurs qui se retrouvent de ce fait au premier plan. À l'instar d'un héros de théâtre, confronté aux décisions à prendre, l'homme y « est le sujet dans le caractère duquel s'enracine la décision tragique, enfermé dans la sublime solitude de la morale⁷ ».

1 G. de La Perrière, *Ibid.*, XXXVIII.

2 Comme il l'est chez Boiastuau, *Theatre du Monde* (1558), éd. M. Simonin, Paris, Droz, 1981 ; C. Andrès, « La métaphore del *theatrum mundi* en Pierre Boiastuau y Calderón (en la *vida es sueño* y el *grand teatro del mundo*) », *Criticon*, 91, 2004, p. 67-78.

3 Les emblèmes démontrent, remontent ou font « notable démonstration » (I, XVIII, XVIII, XXV, XXVII), font entendre au lecteur (II), l'avisent (VII), lui font connaître (XIII), dénotent (XXVIII).

4 Comme dans de nombreux théâtres. S. Bastien, « La métaphore théâtrale pour penser la vie », *Que peut la métaphore ? Histoire, savoir et poétique*, éd. S. David, J. Przychodzen et F.-E. Boucher, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 97-111.

5 E. R. Curtius, *La littérature européenne*, p. 241. C'était le cas de l'œuvre de Jean Bodin : J. Bodin, *Universae naturae theatrum*, Lyon, J. Roussin, 1596 ; M.-D. Couzinet, *Histoire et méthode à la Renaissance*, p. 67 également p. 72. C'était aussi le cas de nombreux recueils d'emblèmes inspirés par la Contre-Réforme et l'humanisme jésuite. G. Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence dans quelques recueils d'emblèmes espagnols (XVI^e-XVII^e siècles) », dans *Hasard et Providence XIV^e-XVII^e siècles*, éd. M.-L. Demonet, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2007, p. 6, en ligne.

6 G. Navaud, *Persona*, p. 491.

7 E. R. Curtius, *La littérature européenne*, p. 241. Dans la tragédie antique les notions de sujet et de volonté sont en pleine émergence. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (1972), rééd. Paris, La découverte, 2001, p. 44-45.

Aussi la leçon primordiale qui semble pouvoir être tirée de l'œuvre est d'apprendre à lutter avec constance contre les différents obstacles qui jalonnent une vie, en développant une forme d'indifférence à l'égard de la fortune¹. En se rangeant à la récursivité immanente et en la faisant sienne, l'homme parviendra à une sorte d'*apatheia* correspondant à une forme de liberté, à l'opposé de tout ce qu'il subit passivement, contre ou en dehors de sa volonté². À la suite d'Héraclite, et à la manière des stoïciens, La Perrière affirme une corrélation des contraires aboutissant à reconnaître, finalement, que les choses mauvaises peuvent potentiellement devenir source de bien³. « Apres douleur, on ha plaisir⁴ ». À condition cependant de prendre en main son destin. Et de respecter un certain nombre de règles : vivre selon sa nature, sans vouloir la contrefaire⁵, ce qui suppose d'avoir de soi-même la connaissance⁶, avoir cette discrétion d'ôter de soi ce qui déçoit⁷, résister aux maux universels avec constance⁸, croire en la valeur de ses capacités⁹, et persévérer en cas d'échec : « vertu de bras fait voguer la gallée¹⁰ ». C'est celui qui, tel Janus, aura suivi vertu

1 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème XXVIII : « Jeu de fortune est tant impetueux, / Que grans et gros souvent elle renverse. / Le saige estant, en tous faitz vertueux, / N'est point subject à sa fureur perverse : / Car non obstant qu'elle soit trop diverse, / Contre vertu n'a toutesfois puissance. / Par la Tortue en avons reponstrance, / Qui sur son corps porte cocque si dure, / Qu'elle ne craint des mousches l'insolence, / Car pour sa cocque ont trop foyble pincture. »

2 F. Farago, *Les grands courants de la pensée antique*, Paris, A. Colin, 1998, p. 77.

3 *Ibid.*, p. 75.

4 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème XXX.

5 *Ibid.*, XXXIII, XLVIII, LVI, notamment.

6 *Ibid.*, LXXXIII.

7 *Ibid.*, LII.

8 *Ibid.*, LXVII : « L'homme constant est semblable à l'enclume, / Qui des marteaux ne craint la violence. / Cœur vertueux est de telle coutume, / Que de malheur ne doute l'insolence : / Ne craint fureur, ire, malevolence, / Contre tous maux est prompt à résister : / Pour quelque effort ne se veult desister / De parvenir en honneur et prouesse. / Constance fait le saige persister / En son entier, et conquister noblesse. » Sur la constance voir encore l'emblème XCVII.

9 *Ibid.*, XLIII : « Contre le vent et la grande tempeste / La main de l'homme a valeur et puissance [...] ».

10 *Ibid.*, XXXXIII : « Vertu de bras fait voguer la gallée, / Malgré des vents, ses forces, & renforts. / Ce que nous fait demonstance assez claire, / De ceulx, qui ont les couraiges peu forts. / Si d'aventure on n'est par ses efforts, / Du premier coup parvenu, ou l'on tend, / Sans desespoir, osté ce qu'on pretend, / Par autre endroit il fault qu'on y pourvoye : / Car qui ne peut venir, ou il s'attend, / Par un costé, si cherche une aultre voye ». Voir également l'emblème XCV : « En revenant ou allant à ta grange, / S'il advenoit que tout subitement / Cheust ton mullet au meillieu de la fange / Don't il ne peust sortir facilement : / Que

« en toute qualité » qui pourra, sinon atteindre le bonheur, du moins vivre en « grand'tranquilité¹ ».

Plusieurs de ces thèmes le révèlent : c'est un auteur des plus influencés par le stoïcisme que dévoilent ces emblèmes. La Perrière du reste reconnaît cette dette : Sénèque est évoqué dès la première ligne de l'épître dédiée à Marguerite de Navarre, Pythagore est cité dans trois emblèmes, alors même que les noms d'auteurs qui ont pu les inspirer sont rarement mentionnés, et nombreuses sont les autres pièces que le stoïcisme a pu, plus ou moins directement, influencer. Cette importance du stoïcisme dans l'œuvre, dont il conviendrait de prendre davantage la mesure, est donc loin d'être anecdotique. Il se pourrait même qu'elle explique, au fond, l'usage de la métaphore théâtrale. Pour Sénèque, en effet, l'acceptation de la brièveté de la vie et des illusions que sont les richesses et dignités mondaines constitue l'une des sources de cette métaphore². Épictète en déduisait aussi l'importance pour le sage d'être disponible, prêt à jouer le rôle qu'on lui attribue, le mieux possible, sans jamais s'y attacher³. La vie est théâtre enseignant les stoïciens⁴. L'auteur du *Theatre des Bons Engins* en est manifestement convaincu, même s'il paraît aussi le regretter, en constatant l'omniprésence des masques parmi ses contemporains⁵ et en ironisant sur leur inefficacité⁶.

Au fil des pages, La Perrière décrit ainsi les rôles à tenir, donne les normes d'une conduite avisée pour proposer, finalement, une leçon de prudence. Suivant le modèle des exercices spirituels proposés par Lucien,

ferois-tu ? Vers Dieu premierement t'adresseras, implorant son secours : / Mais cependant qu'as à luy ton recours / metz y la main, avant qu'arrester plus, Releve le par la queue à plain cours, / priant que Dieu parface le surplus ».

1 *Ibid.*, I.

2 C. Andrès, « La métáfora del *theatrum mundi* », p. 67-78.

3 M. Trédé, « Le théâtre comme métaphore au II^e siècle ap. J.-C. : survivances et métamorphoses », *Comptes-Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 146/2, 2002, p. 585.

4 *Mundus est fabula* affirmeront les philosophes classiques. J.-P. Cavallé, *Descartes : la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991, p. 34.

5 G. de La Perrière, *Le Theatre des bons engins*, emblème VI : « Masques seront cy apres de requeste, / Aultant ou plus qu'elles furent iamais. / On n'en usoit en banquet ou en feste / Anciennement, sinon par entremetz, / Encor non pas toute personne : mais / Pour le present, n'est homme qui n'en use, / Chascun veult faindre & colorer sa ruse, / Dissimuler, soubz contrefaict languaige. / Merveille n'est, si de masque on abuse, / Car chascun tasche à faulser son visaige ».

6 *Ibid.*, LX par exemple.

il met devant les yeux les événements de la vie pour les faire défiler dans une sorte de théâtre intérieur et les évaluer selon les critères de la sagesse¹. Dans le sillage du stoïcisme, il cherche à construire une sorte de morale « indépendante » qui s'épanouit sous une forme pédagogique, sur la base d'une certaine idée de l'unicité de la nature et de la dignité humaine². Un art de vivre³ qui se donne sous les traits d'une sagesse pratique, impliquant une technique tournée, dans la tradition aristotélicienne, vers l'action⁴. Bien vivre consiste aussi, comme le préconisait l'éthique chrétienne, à bien agir⁵.

Cette vision très anthropocentrique et très volontariste de la nature humaine aboutit à un rétrécissement de la scène : le théâtre s'intériorise : « le théâtre de la conscience a remplacé celui du monde ». Le lieu, cette fois, est « le cœur de l'homme⁶ ». Dans ces emblèmes, c'est le cœur de l'homme dont est sondée la conscience, le cœur de celui des lecteurs qui assistent et méditent le spectacle de ses errances qui est interrogé. Au-delà de ces perspectives intimistes, le *Theatre* recèle aussi des perspectives autrement plus vastes, en lien avec les enjeux politiques et religieux du temps, et cela à l'attention toute particulière de la destinataire pour laquelle il fut premièrement conçu : Marguerite de Navarre.

1 M. Trédé, « Le théâtre comme métaphore au II^e siècle ap. J.-C. : survivances et métamorphoses », p. 594.

2 L. Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, Paris, 1914 ; Genève, Slatkine reprints, 1975, p. 75-94.

3 P. Veyne, *Sénèque*, p. 18-19.

4 L. van Delft, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 224-226.

5 Comme le préconise également l'éthique chrétienne, et notamment Saint Thomas qui syncretise dans la Somme théologique le rapport entre vertus théologiques et vertus cardinales. G. Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence », p. 1-18, p. 2.

6 L. van Delft, *Ibid.*, p. 205-206.

LE THEATRE DES BONS ENGINS, UN MIROIR DES PRINCES
THÉÂTRE DE L'ACTUALITÉ INTELLECTUELLE,
POLITIQUE ET RELIGIEUSE DU TEMPS

L'importance qui est celle du stoïcisme dans le *Theatre des bons engins* contribuait en soi à l'inscrire au cœur de l'actualité intellectuelle, politique et religieuse de son temps. S'excusant, dès les premières lignes de l'épître dédicatoire à Marguerite de Navarre, de n'avoir point mené à terme la composition des cent emblèmes qu'il avait initialement prévu de lui offrir, La Perrière faisait, de fait, un hommage appuyé à un philosophe en réalité jusque là fort décrié :

Madame, Senecque philosophe stoicque (auquel sans aucune controverse, les doctes attribuent entre les philosophes latins la principaulté de morale philosophie), dict en petites parolles pleines de grande substance : que fortune n'est jamais en repos [...]¹.

C'est dès l'Antiquité, en effet, que l'œuvre de Sénèque avait attiré les critiques. Tacite, Quintilien, Fronton et Aulu-Gelle avaient dénoncé au niveau formel son « absence de grâce et de dignité », sur le fond l'insuffisance de son contenu philosophique, une « science bouffonne et plébéienne ». Au Moyen Âge, l'intérêt que pouvaient lui porter les Pères de l'Église n'avait pas permis de lui rendre meilleure justice². Et, bien qu'ayant publié plusieurs fois ses œuvres, Érasme la regardait encore avec sévérité. Suivant les auteurs antiques, il en dénonçait évidemment le style, qu'il jugeait incomparable à celui de Cicéron, puis, en bon chrétien, il en critiquait en outre le panthéisme, condamnant les positions de l'auteur sur la Providence et sur l'immortalité de l'âme, le caractère peu religieux de sa morale³. Ce

1 G. de La Perrière, « Epistre », fol. [A iii'].

2 Sur ces critiques, voir notamment P. Faider, *Études sur Sénèque*, Gand, Van Rysselberghe et Rombaut, 1921 ; M. Spanneut, « Permanence de Sénèque le Philosophe », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, 39, 1980, p. 361-407 ; M. Armisen-Marchetti, « Des mots et des choses : quelque remarques sur le style du moraliste Sénèque », *Vita Latina*, 141, 1996, p. 5-13 ; V. Trovato, *L'œuvre du philosophe Sénèque dans la culture européenne*, Paris, L'Harmattan, 2005.

3 La première édition des œuvres de Sénèque donnée par Érasme (*Senecae opera*, Bâle, Froben, 1515), est rapidement désavouée par lui, et suivie de plusieurs rééditions. Sur les différentes éditions de Sénèque et des auteurs stoïciens à la Renaissance, voir J. Eymard d'Angers,

n'est qu'avec l'essor de la Réforme protestante que s'amorça, en définitive, une authentique réhabilitation. Auteur important pour Zwingli¹, Sénèque attira l'attention de Calvin. Consacrant au *De clementia*, en 1532, sa première œuvre d'humaniste, c'est lui qui, le premier, lui rendit un éloge vigoureux². Tout en regrettant certains excès et surtout l'absence d'ordre du texte (« cette lumière du discours »), Calvin loue la langue « pure et brillante », élégante et fleurie, de Sénèque, un style qui coule sans efforts ; il reconnaît en lui un « philosophe complet », d'une grande érudition, lequel « connaissait à fond les mystères de la nature qui ressortissent à cette partie de la philosophie que les Grecs nomment *physique* ». Et l'assure : « Sénèque est le premier après Cicéron, il est une colonne de la philosophie et de la littérature romaines³ ».

« Le renouveau du stoïcisme en France au XVI^e et au début du XVII^e siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, mars 1964, p. 122-147 ; W. Trillitzsch, « Erasmus und Seneca », *Philologus*, 109, 1965, p. 270-293 ; J. Eymard d'Angers, *Recherches sur le stoïcisme aux XVI^e et XVII^e siècles*, Hildesheim et New York, 1976 ; *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, éd. P.-F. Moreau, Paris, Albin Michel, 1999 ; L. Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle* ; F. de Caigny, *Sénèque le tragique en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, *Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

- 1 Le *Sermon sur la Providence* de Zwingli donnant l'impression d'être un commentaire de morceaux choisis de Sénèque, selon F. Wendel, *Calvin, sources et évolution de sa pensée religieuse*, Paris, Presses universitaires de France, 1950 ; rééd. Genève, Labor et Fides, 1985 ; P. Stephens, *Zwingli le théologien*, Genève, Labor et Fides, p. 129.
- 2 Calvin, *L. Annae Senecae, romani senatoris, ac philosophi clarissimi, libri duo de clementia, ad Neronem Caesarem [...] commentariolis illustrati*, [Paris], L. Cyaneum, 1532 ; voir l'édition de F. L. Battles et A. M. Hugo, *Calvin's commentary's on Seneca's De clementia*, Leiden, E. J. Brill, 1969. L'hypothèse selon laquelle Calvin aurait pu avoir, en commentant ce texte, comme arrière-pensée politique celle de recommander à François I^{er} la clémence à l'égard des protestants n'est étayée par aucune source. La date de la publication ne s'y prête guère puisque ces commentaires sont publiés au moment où les persécutions sont rares, le roi de France paraissant justement disposé à ouvrir son règne aux idées nouvelles. L'œuvre paraît en revanche prioritairement témoigner des travaux humanistes conduits par le jeune Calvin, notamment à Bourges. H. Lecoultré, « Calvin d'après son commentaire sur le *De clementia* de Sénèque », *Revue de théologie et de philosophie*, Lausanne, 24, 1891, p. 51-77 ; Q. Breen, *John Calvin. A Study in French Humanism*, Grand Rapids, Michigan, 1936, p. 67-99 ; F. Wendel, *Calvin, sources et évolution*, p. 12-20 ; V. Mellinshoff-Bourgerie, « Calvin émule d'Érasme », *Calvin et ses contemporains*, éd. O. Millet, Genève, Droz, 1998, p. 225-245 ; D. Crouzet, *Jean Calvin. Vies parallèles*, Paris, Fayard, 2000 ; *Calvin et l'humanisme*, éd. B. Boudou, A.-P. Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2012, notamment M. Engammare, « Jean Calvin Exégète humaniste », p. 53-72.
- 3 Calvin, dans la préface du *Libri duo de clementia*, cité par H. Lecoultré, « Calvin d'après son commentaire », p. 57-59.

En reconnaissant à Sénèque « la principauté de morale philosophie », La Perrière se situait immanquablement dans le sillage de cette réhabilitation. Bien qu'il ne cite pas explicitement le commentaire de Calvin sur le *De clementia*, qui avait été imprimé à frais d'auteur et n'avait connu qu'une diffusion modeste¹, il n'avait pu manquer d'être informé de sa publication. Dès 1532, à Toulouse, la diffusion des travaux humanistes et des idées réformées allait bon train². Tandis que la présence dans la ville de prélats possédants d'exceptionnelles bibliothèques favorisait la venue d'ouvrages rares, les contacts avec l'Italie, notamment avec Padoue, y facilitaient la diffusion d'un esprit curieux, intéressé précocement au rationalisme comme au néo-stoïcisme³, et la diffusion des idées réformées s'accompagnait de la diffusion des œuvres de ses Pères⁴. Un temps proche, à Toulouse, de Jean de Boyssoné, La Perrière fréquentait Clément Marot lorsqu'il accompagnait la souveraine de Navarre⁵. La parution du commentaire du *De clementia* pouvait d'autant moins avoir pu passer inaperçue à un tel entourage que c'est auprès de Marguerite que Calvin avait pu se réfugier en 1534⁶ et que c'est ce milieu toulousain qui devait jouer un rôle majeur dans le développement du stoïcisme en France⁷. Après l'affaire des Placards, pendant sa retraite forcée dans le comté de Foix, la souveraine de Navarre avait incessamment la bible

1 H. Lecoultré, *ibid.*, p. 59.

2 En atteste l'affaire Caturce, en 1532. G. Cazals, « Des procès humanistes au procès de Toulouse : Toulouse barbare ? », *Littérature et droit, du Moyen Âge à la période baroque : le procès exemplaire*, éd. S. Geonget et B. Méniel, Paris, H. Champion, 2008, p. 161-189.

3 H. Busson, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance, 1533-1601*, Paris, J. Vrin, rééd. 1971 ; F. de Caigny, *Sénèque le tragique en France*, p. 34 note 4.

4 G. Cazals, « Des procès humanistes ».

5 G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, à paraître.

6 Après le 1^{er} novembre 1533, date à laquelle Nicolas Cop, nouveau recteur de l'université de Paris, a prêché la justification par la foi, Calvin s'enfuit. La tradition veut qu'avant de s'installer à Bâle et après être passé par Poitiers et Angoulême, il se soit réfugié à Nérac où il aurait été reçu par Marguerite. P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême. Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549). Étude biographique et littéraire*, Paris, H. Champion, 1930 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 181, 185 note 90 ; M. Vial, *Jean Calvin. Introduction à sa pensée théologique*, Genève, Labor et Fides, 2008, p. 17.

7 La première traduction française du *Manuel* d'Épictète (Lyon, Jean de Tournes, 1544) est due à Antoine Du Moulin que Marguerite rencontre justement lors de son voyage à Toulouse en 1535. C'est ensuite Jean De Coras qui traduit de l'Épictète apocryphe la fameuse *Altercation en forme de dialogue* (Paris, G. Buon, 1558). Par la suite, ce ne sera pas un Toulousain, mais un franc réformé, Antoine de Rivaudeau, qui publie *La doctrine d'Épictète stoïcien, comme l'homme se peut rendre vertueux, libre, sans passion* (Poitiers, E. de Marnef, 1567). L. Zanta, *La renaissance du stoïcisme au xv^e siècle*, p. 143-144.

entre les mains, consacrant toutes ses méditations aux choses divines¹. Or, même si le commentaire du *De clementia* était avant toute chose un travail d'humaniste, dans lequel « le souffle religieux ne se fait pas sentir d'une façon distincte² », il avait été pour Calvin l'occasion de prendre position sur certaines questions cruciales, qui devaient jouer un rôle majeur dans le système posé dans l'*Institution chrétienne*, terminée en 1535. Ainsi en était-il de la définition de l'*apatheia*, à laquelle Marguerite de Navarre, tentée par un mysticisme quiétiste, s'intéressait tout particulièrement³, comme s'en plaint du reste quelque peu Rabelais⁴. Ainsi en était-il aussi de la notion de *fatum*, que Calvin voulait distinguer de la prédestination⁵, raison pour laquelle il reprochait à Sénèque l'emploi du terme de fortune en place de celui de providence divine⁶.

Averti de ces débats polémiques, et potentiellement dangereux, La Perrière s'y réfère dans son épître à Marguerite de Navarre :

Mais pour autant (madame) que vostre majesté ne me puisse inculper, d'autant que suyvant l'erreur des gentils et ethniques j'attribue à fortune, ce que (comme chrestien escripvant à princesse chrestienne) je doibs attribuer à providence divine. J'estime que vostre dicte heureuse venue ne dependit onc de fortune, ains (ainsi que sont tous aultres actes et negoces humains) de seule providence

-
- 1 Selon Bertrand Hélié qui relate dans l'*Historia Fuxensium comitum* (Toulouse, N. Vieillard, 1540) le séjour qu'elle fit dans le comté de Foix, à Mazères, où l'accueillit l'évêque de Mirepoix Philippe de Lévis. Voir aussi P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, p. 188-189; R. Ritter, *Les solitudes de Marguerite de Navarre (1527-1549)*, Paris, Ancienne librairie H. Champion, 1953, p. 39-41.
 - 2 Pour paraphraser H. Lecoultre, « Calvin d'après son commentaire », p. 61.
 - 3 C. Schmidt, « Le mysticisme quiétiste en France au début de la réformation », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 1857, p. 449-464 ou tiré à part, 1858. Voir également F. Higman, « De l'affaire des Placards aux nicodémites : le mouvement évangélique français sous François I^{er} », *Lire et découvrir : la circulation des idées au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1998, p. 619-625.
 - 4 À l'ouverture du *Tiers Livre*, Rabelais invite Marguerite de Navarre à abandonner pour un temps sa divine « apathie ». A. Dickow, « "Remede contre fascherie?" Critique de l'*Apatheia* dans le *Tiers Livre* de Pantagruel », *Études Rabelaisiennes*, 46, 2008, p. 77-99, notamment p. 77 note 3.
 - 5 M. Spanneut, « Permanence de Sénèque le Philosophe », ici p. 384. Convaincu que le monde, étant l'œuvre de la providence divine, ne saurait être dominé par le hasard, Calvin y défend les doctrines stoïciennes par rapport à celles d'Épicure. Sans aller jusqu'à les suivre en totalité. Tandis que pour les stoïciens la fortune est une nécessité aveugle, liée à la connexion des causes (que Calvin compare souvent à un labyrinthe), pour Calvin rien n'est fortuit, Dieu décide de tout, conservant son libre arbitre. Voir aussi P.-F. Moreau, « Calvin : fascination et critique du stoïcisme », *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, p. 61.
 - 6 P.-F. Moreau, *Ibid.*, p. 53-54.

divine : laquelle (comme il est nécessaire de croire) faict toutes choses pour le mieulx : Et que consequemment vostre heureuse venue n'a esté vers moy hastive que pour le mieulx¹.

Vu comme une « très précautionneuse déclaration de foi catholique² », ce passage indique en réalité très subtilement comment l'emblémate se situait par rapport à Calvin. En humaniste se jouant de la polysémie des termes employés, La Perrière y maintient l'usage de celui de fortune tout en reconnaissant la toute puissance d'une providence constituant elle aussi un concept d'origine hellénique, ayant été synonyme de nécessité et de raison universelle avant d'être christianisé³. Considérant que la providence s'étend non seulement au domaine des choses extérieures mais aussi aux actes humains, auxquels le gouvernement divin s'impose, il paraît y nier tout libre arbitre. Au-delà de ce qu'affirmait Calvin⁴, il semble même opter (« comme il est nécessaire de croire ») en faveur du maintien de la finalité de la providence, même s'il tend à reconnaître l'impossibilité de comprendre cette dernière et, en définitive, l'impossibilité pour l'homme de déchiffrer la sagesse divine. Dans ce passage, il rebondit ainsi sur une actualité brûlante, tenant en grande partie aux questionnements humanistes liés à la redécouverte des œuvres de Sénèque comme, évidemment, à l'actualité religieuse.

« Chrestien escripvant à princesse chrestienne », La Perrière revendique avec finesse une certaine connivence avec les sensibilités religieuses de Marguerite de Navarre. Celles-ci pourtant s'avéraient à la mi-temps de l'année 1535 difficiles à tenir. Quelques mois après l'affaire des placards, après la mise en circulation dans le royaume de textes extrêmement provocateurs à l'égard du culte catholique, les espoirs d'une alliance avec les princes allemands comme la politique de réconciliation entre les réformistes fidèles à Rome et les luthériens iréniques que Lefèvre et les siens s'étaient efforcés de faire progresser sous le regard bienveillant de François I^{er} s'étaient trouvés anéantis⁵. Beaucoup se refusaient cepen-

1 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, fol. [A iii^r].

2 Par nous même, dans notre thèse et dans G. Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique », p. 72.

3 G. Bossé-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence », p. 2-3.

4 P.-F. Moreau, « Calvin : fascination et critique du stoïcisme », p. 55.

5 Si l'année 1533 avait paru être une année miraculeuse, le 1500^e anniversaire de la mort du Christ, les choses s'étaient rapidement gâtées. D. Crouzet, « Circa 1533 : anxieties, desires, and dreams », *Journal of early modern history*, 5, 2001, p. 24-61. Les vrais vaincus

dant à accepter la bipolarité religieuse qui était en train de se mettre en place, et continuaient de rêver à un christianisme réformé mais unifié. Marguerite était de ceux-là. Et nombreux étaient ceux qui s'activaient autour d'elle, dans l'ombre, pour atteindre cet objectif¹. Jusqu'aux années 1540, plus de deux cent personnes pourraient s'être efforcé de promouvoir la mise en œuvre d'une réforme de l'Église de France selon les principes évangéliques². Pour tous ceux qui appartenaient à ce réseau, l'heure était à la discrétion. Même après l'édit de Coucy qui devait permettre, au lendemain de l'entrée toulousaine des souverains de Navarre (ou quasiment, le 16 juillet 1535) d'apaiser quelque peu la situation, il fallut jouer serré. Pour ce faire, toutes les ressources utiles furent mobilisées, à commencer, bien sûr, par l'écriture. Depuis la disparition des imprimeurs les plus intrépides, Simon Du Bois, Antoine Augereau et Martin Lempereur, il était impossible de publier, en France, des œuvres trop audacieuses³. Mais il était permis d'user de subterfuges. Les questions de dialectique, de rhétorique et de linguistique, entraînant la revalorisation du statut de l'image et la remise à l'honneur, voire l'invention, de certains types d'œuvres littéraires, firent non sans raison

des années 1540-1550 ne furent pas les hommes de l'exil, l'incandescent duo Farel-Calvin, mais ceux qui restèrent dans le royaume et dans l'Église catholique. P. Cabanel, *Histoire des protestants en France (xvi^e-xxi^e siècle)*, Paris, Fayard, 2012, p. 38, 43 sq. Dans la mesure où l'affaire des Placards fut le fruit d'une politique consciente et non pas un acte de folie, elle représente pour Higman une tentative de saboter cette « réforme douce » qui progressait si bien en France. F. Higman, « De l'affaire des Placards aux nicodémistes », p. 623.

- 1 Tels Roussel, Du Bourg, Fumée, d'Espence. F. Higman, « De l'affaire des Placards aux nicodémistes », p. 625 ; J. A. Reid, « French evangelical networks before 1555 : proto-chruches ? », *La réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons, et contrastes*, Rome, École française de Rome, 2007, p. 105-124, 123 ; J. A. Reid, *King's sister-queen of dissent : Marguerite of Navarre (1492-1549) and her evangelical network*, Leide, Brill, 2009.
- 2 Selon Higman, ce mouvement de réforme qui rejetait la « solution suisse » et faisait des progrès importants vers 1534, et qui subit les lourdes conséquences de l'affaire des Placards, se prolongea même jusqu'à la fin du siècle. Pour eux, Genève n'était pas le seul modèle possible. Ainsi, quand le cardinal Odet de Châtillon s'exila de France, c'est en Angleterre qu'il se réfugia. Ces gens menaient une vie à haut risque (Anne Du Bourg fut envoyé au bûcher en 1550 pour avoir critiqué contre la persécution des hérétiques) et la discrétion était de rigueur. L'identification de ces personnes, l'étude de leurs réseaux de contacts et de clientèles, l'analyse de leurs idées forment un domaine de recherche loin d'être épuisé. F. Higman, « De l'affaire des Placards aux nicodémistes », p. 625. La formation tardive des églises serait due non au manque de leadership mais aux directions que les leaders donnaient. J. A. Reid, *King's sister* ; J. A. Reid, « French evangelical networks », p. 123.
- 3 J. A. Reid, *King's sister*, vol. 2, p. 449 ; renvoyant à F. Higman, *Piety and the people : religious printing in french, 1511-1551*, Aldershot, Scolar press, 1996.

l'objet d'intenses débats. Tandis que Melanchthon s'interrogeait sur les genres capables de répondre aux besoins des prédicateurs luthériens pour l'instruction des fidèles et de fournir des outils pour les controverses religieuses¹, Marot inventait le coq-à-l'âne, qui lui permettait de laisser libre cours à son génie satirique², et Marguerite utilisait le théâtre polémique pour confronter les thèses évangéliques avec les normes institutionnelles représentatives de l'orthodoxie³. Dès lors la question doit être posée : La Perrière nourrissait-il quant à lui des aspirations

- 1 O. Millet, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Champion, 1992 ; I. Garnier-Mathez, *L'épithète et la connivence : écriture concertée chez les évangéliques*, Genève, Droz, 2005.
- 2 C. A. Mayer, « Coq-à-l'âne : définition, invention, attributions », *French Studies*, 16, 1962, p. 1-13, rééd. dans *Clément Marot et autres études sur la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1993, p. 145-158 ; J. E. Girot, « La poétique du coq-à-l'âne : autour d'une version inédite du "Grup" de Clément Marot », *La génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, éd. G. Defaux, Paris, H. Champion, 1997, p. 315-346.
- 3 Première dramaturge française connue à ce jour, Marguerite de Navarre a été nourrie, dès son enfance, par les spectacles qui rythmaient la vie sociale de son époque : mystères, passions, moralités, farces, sorties et autres jeux dramatiques. Héritière d'un théâtre qui se veut un lieu de communion entre les puissants et leurs sujets, elle n'hésite pas à donner à ses pièces un contenu satirique ou revendicatif. Au lendemain de l'affaire des Placards, entre 1534 et 1534, elle s'attèle à la composition du *Mallade* et de *l'Inquisiteur*, lesquelles confrontent les thèses évangéliques avec les normes institutionnelles représentatives de l'orthodoxie, avec des tendances polémiques nettes. Dans le Midi, dans le Béarn et en Navarre, où elle compose ses pièces, elle et son cercle d'intimes se laissent fréquemment aller à faire, comme à Nérac, en 1543, « mommeries et farces », comme elle l'écrit à M. d'Izernay le 12 janvier 1543. P. Jourda, *Répertoire analytique et chronologique de la correspondance de Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492-1549)*, Paris, H. Champion, 1930, n. 926, p. 205. Voir M. de Navarre, *Théâtre profane*, éd. V. L. Saulnier, Genève-Paris, Droz-Librairie Minard, 1978, p. xvii-xviii ; M. de Navarre, *Œuvres complètes*, IV : *Théâtre*, éd. G. Hasenohr et O. Millet, Paris, H. Champion, 2002, notamment p. 9 ; et sur les œuvres, G. Dirk Jonker, *Le protestantisme et le théâtre en langue française au xvi^e siècle*, Groningen-Batavia, J. B. Wolter, 1939 ; F. R. Atance, « Les comédies profanes de Marguerite de Navarre : aspects de la satire religieuse en France au xvi^e siècle », *Revue d'histoire et de philologie religieuse*, 56, 1976, p. 289-313 ; J. Beck, *Théâtre et propagande au début de la réforme*, Genève-Paris, Slatkine, 1986 ; *Marguerite de Navarre 1492-1992, actes du colloque de Pau*, éd. N. Cazauran et J. Dauphiné, Mont-de-Marsan, éditions interuniversitaires, 1995, p. 235-241 ; *Renaissance et réforme*, 26, 2002, *Quêtes spirituelles et actualités contemporaines dans le théâtre de Marguerite de Navarre*, éd. O. A. Duhl, notamment R. Reynolds-Cornell, « Comédies bibliques, comédies profanes de Marguerite de Navarre, deux faces d'un Janus évangélique », p. 11-31 ; J. Koopmans, « L'allégorie théâtrale au début du xvi^e siècle : le cas des pièces profanes de Marguerite de Navarre », p. 65-89 ; *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, xvi^e siècle*, éd. A. Evain, P. Gethner, H. Goldwyn, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 16-17 ; O. A. Duhl, « La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre », dans *Le théâtre polémique français 1450-1550*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 189-210.

similaires, qui pouvaient l'avoir rapproché de Marguerite de Navarre ? Au vrai, la chose n'est pas impossible. Si l'appartenance de La Perrière à ces réseaux n'est pas manifeste, il faut en effet relever sa proximité avec Boyssoné, dont la rétractation en 1532 s'attaque aux thèses évangéliques, et celle qu'il a pu avoir avec Clément Marot, qui l'invita en 1538 à dîner dans une épigramme pleine de sous-entendus¹, au moment où le poète célèbre « ung grand nombre de freres [...] tous enfans d'Apollo » attachés à servir l'évangélisme². Il faut aussi souligner que si la proximité humaine et intellectuelle qui pouvait unir La Perrière à la souveraine de Navarre reste à préciser, les témoignages de la fidélité montrés par l'humaniste à la souveraine de Navarre se maintiennent jusqu'à son décès, se prolongeant même ensuite à sa famille, notamment à Antoine de Bourbon³. Et il faut constater enfin que le texte de certains de ses emblèmes semble se prêter très opportunément aux interprétations les plus favorables à cette hypothèse.

De fait, relus à la lumière du délicat contexte qui est celui de l'actualité politique et religieuse de 1535, plusieurs emblèmes du *Theatre des bons engins* paraissent se charger d'un sens favorable au message évangélique, voire aux positions calvinistes. La figure de Janus elle-même est susceptible de prendre un tel relief : le roi capable de fixer son attention dans des directions opposées donnant le modèle du sage roi capable de conserver les opposés en équilibre⁴, la clé qu'il tient en la main pouvant être vue comme celle qui permet d'entrer dans le royaume de dieux, selon le langage du Psaume 43, celle qui distingue et sépare les royaumes intérieur et extérieur et permet l'entrée au royaume céleste de la providence⁵. Délivrant un message de prudence à l'attention de

1 Que révèle l'invitation à dîner qu'adresse le poète à Boyssoné, Villars, et La Perrière : « Demain que Sol veult le jour dominer, / Vien Boyssoné, Villas, & La Perriere, / Je vous convie avec moy à disner, / Ne rejectez ma semonce en arriere : / Car en disnant, Phebus par la Verriere / (Sans la briser) viendra veoir ses Supposts, / Et donnera saveur a noz propos, / En les faisant dedans noz bouches naistre : / Fy du repas, qui en paix, & repos / Ne sçait l'esprit (avec le corps) repaistre » (C. Marot, « Second Livre des Epigrammes », L, « Il convie troys poëtes a disner », *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Bordas, vol. II, 1993, p. 269).

2 J. A. Reid, *King's sister*, vol. II, p. 389 et 448.

3 G. Cazals, *Guillaume de La Perrière*, à paraître.

4 Selon l'analyse de J. Schwartz, « Emblematic theory and practice : the case of the Sixteenth century French emblem books », *Emblematica*, 2/2, 1987, p. 295 sq.

5 Tel sera le sens de l'emblème repris par Thomas Combe, et explicité par John Selden. P. Goodrich, « Devising law : on the philosophy of legal emblems », *Law, Culture and*

ceux qui voudraient « trop cuyder¹ », les emblèmes relatifs à la sagesse et à la science se montrent conformes au discours calviniste considérant l'impossibilité et les dangers de déchiffrer le monde², en avertissant contre le péril mortel qui guette les audacieux³. Dans la veine des emblèmes plus tard inspirés par la contre-réforme et les jésuites, tendant à mettre en garde le lecteur contre les choses vaines⁴, ils font écho au message évangélique qui dénonçait la radicalisation d'Antoine de Marcourt et des « suisses » de Neuchâtel pour préconiser l'apaisement, voire l'effacement, en s'abstenant de tout propos susceptible d'envenimer la situation, et en cherchant à ne pas nourrir les polémiques⁵. Celui qui, inspiré par Pythagore, enseigne que « Feu ne se doit de cousteaux attiser⁶ », pourrait quant à lui renfermer une condamnation des provocations des Placards. Par ailleurs, certaines pièces se trouvent répondre très directement aux préoccupations politiques qui étaient celles de Marguerite de Navarre en 1535, en lien avec son combat évangélique. Bien qu'en exil, perdue dans les Pyrénées, la souveraine ne cessait en effet de s'intéresser à la politique générale. Dès le lendemain de sa visite à Toulouse, elle revient aux affaires, avec stratégie⁷. Pour mener à bien la politique de pacification et de réconciliation à laquelle elle ne renonce

Visual Studies, éd. A. Wagner et R. K. Sherwing, Dordrecht, Springer, 2013, p. 3-23.

- 1 *Le theatre des bons engins*, XV, XXIII, XXXIII, LXXXV. Selon une thématique déjà fort présente chez Alciat, une éthique de la parole fondée avant toute chose sur la sobriété du langage. G. Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique », p. 66.
- 2 En lien avec le problème de la traduction des Saintes Écritures. P. Cabanel, *Histoire des protestants en France (XVI^e-XXI^e siècle)*, Paris, Fayard, 2012, p. 28.
- 3 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème XXXIII.
- 4 G. Bosse-Truche, « Les représentations de la Prudence et de la Providence », p. 6.
- 5 S'abstenant de parler de la vénération des saints, du purgatoire, des reliques, du système sacramental, des *adiaphora*, dont l'Évangile ne parle pas. F. Higman, « De l'affaire des Placards aux nicodémistes », p. 622 ; H. Daussy, « Les élites face à la Réforme dans le royaume de France (ca 1520-ca 1570) », *La réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons, et contrastes*, éd. P. Benedict, S. Seidel Menchi et A. Tallon, Rome, École française de Rome, 2007, p. 331-349.
- 6 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème VII : « Feu ne se doit de cousteaux attiser / Disoit ce beau propos pithagorique : / Duquel le sens est, pour nous adviser, / Que celuy la commet folle pratique, / Qui le cheval felon au ventre picque. / Pareillement ne débvons irriter / Gens courroucez, mais plustost inviter / A bonne amour, par joyeuse parole : / Cheval qui court vouloit trop inciter, Ne vint jamais que d'entreprise folle ».
- 7 Dès la fin d'année 1535, elle correspond avec les souverains anglais, reçoit de Genève des remerciements pour la charité dont elle témoigne à l'égard des réformés et s'inquiète d'obtenir pour Georges d'Armagnac et René du Bellay des abbayes à Seez et au Mans. P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, p. 192.

pas, elle doit, comme l'enseignent les emblèmes, jouer de ruse, faire en sorte que ses troupes conservent l'espoir et le cœur haut¹, que ses secrets ne soient points révélés, en prenant garde notamment à la fiabilité des étrangers², et La Perrière insiste fortement dans ce cadre sur l'amitié, la nécessité d'éprouver les mœurs et les façons de vivre des gens avant que de s'en faire des amis³.

Quelques rares, mais virulentes charges sont aussi adressées à l'Église romaine et à certains de ses membres. Et, outre la dénonciation de l'hypocrisie de certains pèlerins⁴, il faut souligner l'intransigeance de l'attaque visant la noce d'« asnerie et dignité » que La Perrière observe en quelques « lourdaux, massifz à testes grosses » qui « en plusieurs lieux portent mitres et crosses⁵. Comme celle qu'il adresse encore aux prélats déviants :

Tout bon prelat doit monstrer la lumiere
 Sur le hault lieu, affin que tous la voyent :
 S'ilz ne le font ne suyvent la maniere
 De tout bon droict, ains de raison fourvoient :
 Quand les plus grans du droict chemin desvoient
 A leurs subjectz donnent occasion

-
- 1 Voir G. De La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème XXVI (qui cependant peut aussi faire référence aux combats intellectuels menés par Alciat) : « Toy qui te bas à gens forclos d'espoir, / Trop entreprendz perilleuse bataille [...] ». Voir également sur la nécessité de mener des troupes avec hardiesse l'emblème XXXIX. Or, animée, en 1536, d'un souffle guerrier, Marguerite de Navarre passe justement en revue les troupes du roi, en espérant une guerre courte qui se terminera par le succès du roi. P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, p. 199-249.
- 2 *Le theatre des bons engins*, LXXIII. En particulier pour mener à bien la politique conduite par les Du Bellay auprès des princes allemands avec lesquels ils essaient de renouer et pour la tentative de récupération de la Navarre espagnole, qui amène alors les souverains de Navarre à négocier secrètement avec Charles Quint. P. Jourda, *Marguerite d'Angoulême*, notamment p. 188, 215, 228, 234.
- 3 *Le theatre des bons engins*, XI, XIII.
- 4 *Le theatre des bons engins*, LI : « Le pelerin en abus trop se fonde, / Qui soubz couleur de saint pelerinaige / Pense abuser dieu, la court, et le monde : / Portant le signe et la croix du saint passage : / Qui continue en ce train n'est pas saige, / Apres qu'aura cheminé mer et terre, / De colicuth jusques en Engleterre, / Encor fault il qu'en ung point s'evertue / Bourdon volant, se doit tenir en serre, / Et sur la fin faire pas de tortue ».
- 5 *Le theatre des bons engins*, XIII : « En Thessalie on voit communement / Asnes bien gras, de belle corpulence, / Qui toutesfois sont lourds en mouvement / Et n'ont d'esprit quelque honneste excellence : / Pour le present voyons grand affluence / De telz lourdaux, massifz à testes grosses / En plusieurs lieux porter mitres et crosses / Et les chevaux estre chargez de batz. Puis qu'asnerie et dignité font nopces, Gens litzerez cherchez aillieurs esbats ».

De faire mal, et pour l'abusion
 Seront puniz au respect de leur reng,
 Et tomberont en grand confusion :
 Car des subjectz dieu requerra le sang¹.

Les espoirs que pouvait placer l'humaniste dans la victoire éventuelle de ceux qui s'attaquaient à de tels abus étaient minces : « Contre plus fors (comme scavent bien tous) / L'on prend debat, à son tresgrand dommaige² », affirme un emblème ; « qui cuyde abatre abuz inveteré, est bien frustré de tout ce qu'il pourchasse³ », insiste l'autre. Avant d'entreprendre un quelconque combat, il faut en mesurer les chances : « l'homme rassis ayant instruction, / chose impossible oncques ne mist en lice » assène un troisième⁴. Conformément à la philosophie qu'il avait acquise, cela pour autant ne pouvait l'inciter à la résignation : « il n'est pas temps de jouer aulx eschetz, lors que le feu te brusle ta maison⁵ ». Engageant à une action prudente, tout autant réfléchie⁶ que modérée, c'est en constatant la perpétuité des maux et la nécessité de lutter qu'il achève sa centurie⁷.

1 *Le theatre des bons engins*, LXXXI. Dans cette logique nous semble s'inscrire l'extrême rigueur qu'il préconise à l'égard des larrons s'attaquant au bien public, à l'encontre desquels la roue (XL), ou le gibet (LXXV), lui semblent nécessaires. Claudie Balavoine les analyse au contraire comme une « approbation inconditionnelle » des agissements les plus contestables de François I^{er}, au nombre desquels la pendaison de Semblançay, et même le « vol » du camaïeu toulousain récupéré par le souverain après sa visite à Toulouse en 1535. C. Balavoine, « *Le Theatre des Bons Engins* », p. 319.

2 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème XXXIII : « Quy d'ung rasouer la roche cuyde fendre, / N'avance rien fors que perdre son temps : / Et le fillet du rasouer fin et tendre : / Gaste du tout en maigre passetemps : / Sur ce notons, que noyses ou contendz / Ne fault avoir à gens plus fors que nous. / Le rasouer a le taillant mol et doux, / La roche est dure, et forte à l'avantaige. / Contre plus fors (comme scavent bien tous) / L'on prend debat, à son tresgrand dommaige ».

3 *Le theatre des bons engins*, XXXVI : « Qui cuyde abatre abuz inveteré / est bien frustré de tout ce qu'il pourchasse : / Car si souvent il est reiteré, / Que l'on n'a rien à suivre telle chasse. / Fort fascheuse est, et bien sottte l'audace, / De ceulx qui ont ce lourd entendement, / De prendre aux rez les ventz soudainement : / Les ventz qui n'ont ne corps ne bras ny teste / Qui veult aussi trop temerairement / changer abus sans prévoir est bien beste ».

4 *Le theatre des bons engins*, LXXXV.

5 *Le theatre des bons engins*, LIX : « Il n'est pas temps de jouer aulx eschetz, / lors que le feu te brusle ta maison / Lors que noz cœurs de douleur sont tachez / Musique et jeux ne sont pas de saison. / Si nous avons negoces à foison, / Fault qu'aulx plus grandz venons à droicte luycte : / Il n'est pas temps d'en faire la poursuyte. / Ne quand c'est fait, dire, donnons dedans. / rayson nous a baillé sens et conduite, / Pour obvier aulx futurs accidens ».

6 *Le theatre des bons engins*, car « esprit vaut mieux que force », LV.

7 *Le theatre des bons engins*, C : « Quand Hercules apres plusieurs conquestes / Cuydoit avoir repos de ses labeurs, / Hydra survnt avecques ses sept testes : / Renouvelant ses travaux et

Ainsi, s'il faut bien voir dans ce *Theatre des bons engins* non seulement un miroir de la vie¹ mais aussi un miroir des princes², ce qui le situe encore dans la lignée des traditions théâtrales et du stoïcisme³, une œuvre dans laquelle le développement et l'importance des thématiques politiques est à mettre en lien avec un destinataire dont l'auteur espérait en partie faire l'éducation politique, encore reste-t-il à identifier précisément les ambitions et les idéaux qui se cachent derrière l'emploi de référents susceptibles d'interprétations divergentes. Récemment, et sur la base de certaines des pièces précitées, il a pu être affirmé que l'œuvre avait une coloration « ouvertement machiavélienne », et qu'il tendait à faire un « portrait allusif et audacieusement laudatif du véritable prince régnant » « où François I^{er} était amené à se reconnaître. Et à s'admirer », via notamment l'apologie des guerres de conquête conduites par le souverain⁴. Rien ne nous semble plus improbable. Si la Perrière avait entendu faire l'apologie du pouvoir de François I^{er}, ce qui serait bien en contradiction avec les perspectives qu'il développe dans ses autres œuvres, il aurait naturellement mobilisé bien des ressources que sa formation de juriste lui avait laissées ; il aurait pu aussi puiser dans sa culture humaniste et notamment dans les œuvres de Sénèque qui ont si bien su inspirer ce *Theatre*⁵, comme Calvin l'avait lui-même fait

douleurs. / Quand par vertu avons acquis honneurs / Pensant avoir bonne paix assouvie, /
 Quelque meschant surviendra par envie, / Pour nous donner plus que devant affaire : / Tel
 travail n'eust Hercules en sa vie, / Ne tel danger, que pour Hydra deffaire ».

- 1 Selon une thématique rappelée par plusieurs emblèmes. *Le theatre des bons engins*, XXXVII, LIII.
- 2 G. Cazals, « Les juristes et la naissance de l'emblématique », p. 72, et sur la tradition des miroirs des princes J. Krynen, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge : 1380-1440. Étude de la littérature politique du temps*, Paris, A. et J. Picard, 1981.
- 3 Sur le rôle des tragédies antiques (dont le stoïcisme dans l'instruction des grands personnages de l'État), voir notamment F. de Caigny, *Sénèque le tragique en France*, p. 30 ; C. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. M. Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991 ; P. Vidal-Naquet, *Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- 4 C. Balavoine, « *Le Theatre des Bons Engins* », notamment p. 326, 314, 317 : on voit « La Perrière défier l'apologie humaniste de la paix qui ne tolère que la guerre défensive pour appliquer explicitement le cynisme machiavélien aux guerres de conquête qui furent la ruineuse passion de François I^{er}. Jusqu'à justifier ces dépenses mêmes et les terribles expédients auxquels le roi eut recours pour s'en libérer. Pour ce faire il suit, une fois de plus, Machiavel qui, considérant que la crainte que le souverain inspire est la plus sûre alliée de son pouvoir, défend l'intérêt du châtement exemplaire, plus efficacement et finalement plus "pitoyable" que la miséricorde ». C. Balavoine, « *Le Theatre des Bons Engins* », p. 308.
- 5 La Perrière ne traite pas des maximes classiques du droit romain contrairement à Calvin, élève de Pierre de l'Estoile. Il ne reprend pas non plus la notion de loi naturelle. En

dans son propre travail sur le *De clementia*¹. Par ailleurs, si tant est que La Perrière ait pu connaître l'œuvre de Machiavel lorsqu'il composait ces emblèmes², il ne faut pas négliger l'importance, dans sa réflexion, d'une philosophie pratique inspirée par les Romains, et qui, notamment, via le stoïcisme, était prête à admettre que la politique est l'art du possible et qu'il faut sacrifier certains moyens à certaines fins, sans voir là forcément une trace de « machiavélisme³ ». Ni l'oublier, comme La Perrière lui-même nous le rappelle : c'est Marguerite de Navarre qui est, dès l'origine, la destinataire première de l'œuvre⁴, dans un contexte sur lequel il serait curieux de faire totalement l'impasse, et qui n'est pas celui d'une franche communion avec François I^{er}. Relier cette œuvre à ce contexte immédiat comme à l'actualité philosophique, religieuse, et politique du temps semble incontournable. Et urgent, tant les questions qui restent sur ces différents plans en suspens s'avèrent d'importance.

CONCLUSION

En concluant sa centurie d'emblèmes, La Perrière entendit prévenir ses lecteurs :

Fut mis à fin nostre present theatre,

revanche, il reprend, à la suite de Sénèque et des stoïciens, les notions de justice et d'équité, évoquées par Calvin. F. Wendel, *Calvin, sources et évolution*, p. 14-15.

- 1 Voir l'édition donnée par F.L. Battles et A.M. Hugo, *Calvin's commentary's on Seneca's De clementia*, Leiden, E. J. Brill, 1969.
- 2 Le *Miroir Politicque* de La Perrière est de fait l'un des premiers ouvrages attestant de la connaissance de l'œuvre de Machiavel en France. G. Cardascia, « Machiavel et Jean Bodin », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, 3, 1943, p. 129-167 ; G. Procacci, *Studi sulla fortuna del Machiavelli*, Rome, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1965 ; G. Procacci, *Machiavelli nella cultura europea dell'Età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1995 ; G. Cazals, *Guillaume de La Perrière* ; G. Cazals, *Une civile société*. Une éventuelle et plus précoce influence du *Prince* sur les emblèmes du *Theatre des bons engins* reste plus incertaine, même si deux emblèmes de l'œuvre, les pièces XXII et XCIII, remémorent les chapitres XVIII et XVII du traité.
- 3 P. Veyne, *Sénèque. Une introduction*, p. 30.
- 4 Même si l'on peut s'étonner dans ce cadre des propos misogynes que tient La Perrière dans l'œuvre, comme le fait P.L. Tawn, *Women and women voices : their literary expression in France c. 1500-c. 1540*, thèse, Université de Durham, 1993, en ligne.

L'an mil cinq cens avecques trente six.
 Pource lecteur quand te voudras esbater
 Tu le pourras lire de sens rassis.
 Si le langage est rude et mal assis,
 Le sens est grand si tu le veulx comprendre
 Veuilles nous donc benignement reprendre¹.

Par delà l'« intellectuelle recreation » promise à Marguerite de Navarre et l'« esbatement » de ses futurs lecteurs, que devait servir l'élégance du dispositif emblématique qu'il avait imaginé, La Perrière espérait ainsi contribuer à l'éducation philosophique de ces derniers. Le succès éditorial de l'œuvre confirme que, dès la première édition, son *Theatre* trouva son public². Les raisons de ce succès semblent évidentes. L'auteur réalise là une alliance entre le texte et l'image qui propose une connaissance intuitive de la vérité profonde des êtres³. Prolongeant la tradition érasmiennne selon laquelle les proverbes constituent des « étincelles » de vieille sagesse⁴, il propose une sorte de nouveau langage, une peinture du monde lisible par tous et une philosophie pratique utilisable par tous. Fait de « bons engins », l'œuvre cependant s'adressait aussi aux « bons engins », à ceux qui sauraient comprendre et découvrir le grand sens caché derrière les emblèmes, deviner et confondre les masques. La chose relevait en partie du jeu. Il s'agissait de saisir les réminiscences littéraires, de décrypter les énigmes recélées par les gravures et les dizains et d'en interpréter les allusions codées. Mais il s'agissait d'un jeu sérieux, et des plus érudits. Visant l'apprentissage, pour tout un chacun, de la sagesse⁵, celui-ci traitait en effet de perspectives poli-

1 G. de La Perrière, *Le theatre des bons engins*, emblème LXXXI.

2 Sur les différentes éditions du *Theatre des bons engins*, *A bibliography of French Emblem books*, I, 1999, p. 364-381.

3 Sur l'inscription des emblèmes dans le cadre de problématiques herméneutiques, ou des réflexions humanistes sur la difficulté de considérer comme parfaite l'adéquation entre le langage et le sens, la lettre et l'esprit, J.-M. Châtelain, *Livres d'emblèmes et de devises*, p. 25 *sq.* ; sur la signification des hiéroglyphes, C.-F. Brunon, « Signe, figure, langage : les *Hieroglyphica* d'Horapollon », dans *L'emblème à la Renaissance*, p. 44.

4 D. Érasme, *Prolégomènes* à l'édition des *Adages*, *Opera Omnia*, I, p. 52-62 ; épître à Lord Mountjoy, Paris, [Juin 1500], dans *La Correspondance*, vol. I (1484-1514), Bruxelles, Presses académiques européennes, 1967, lettre 126, p. 264 *sq.* ; P. Jacopin, J. Lagrée, *Érasme, humanisme et langage*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 114 *sq.*

5 A. Saunders, « The sixteenth century French emblem : decoration, diversion or didacticism », *Renaissance studies*, 3/2, juin 1989, p. 133.

tiques engageant le salut et le bien être de l'État¹, et possiblement de la défense de vues spirituelles qui n'avaient pas, en 1535, le vent en poupe. Nul ne sait comment les nombreux lecteurs qui furent les siens interprétèrent les messages inscrits dans ces emblèmes, dont certains étaient susceptibles d'interprétations fort divergentes. Au fil du temps certaines allusions à l'actualité de la décennie 1530 ne pouvaient que s'évanouir. Dans les versions ultérieures, notamment dans les traductions, la portée satirique des pièces les plus piquantes fut du reste altérée². Encore aujourd'hui, comprendre l'œuvre n'est pas chose aisée. Son type emblématique comme sa théâtralité servent une « mobilité doctrinale plus souple que la poésie lyrique ou la prose³ ». Les doctrines elles-mêmes qui l'inspirent, le stoïcisme en particulier, s'avèrent d'une grande malléabilité, dont les auteurs d'emblèmes religieux du second seizième siècle s'empareront sans ambages⁴. Malgré ces difficultés, l'œuvre nous paraît délivrer plusieurs enseignements notables. Tout d'abord, qu'il convient de restituer au théâtre la plénitude de son sens ancien, et aller plus avant dans l'étude des liens possibles entre l'emblématique et le théâtre⁵. Ensuite, qu'il est urgent de relire les œuvres d'emblèmes en s'attachant à l'étude du discours philosophique qu'il délivre, ce qui, à n'en pas douter, permettra d'apprécier plus sûrement le développement et la portée de certaines doctrines à la Renaissance, voire de mieux entendre la réceptivité des élites françaises à certaines thèses religieuses, à l'évangélisme non schismatique comme, peut-être, au calvinisme⁶.

1 Sur lesquelles voir G. Cazals, *Une civile société*.

2 Ainsi dans la traduction de Combe. M. V. Silcox, « The translation of La Perrière's *Le theatre des bons engins* into Combe's *The theater of fine devices* », *Emblematologica* 2/1, 1987, p. 61-94.

3 O. A. Duhl, « Introduction », *Renaissance and reformation*, 26/4, automne 2002, p. 7.

4 P. Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633)* : « Comme un jardin au cœur de la chrétienté », Paris, Klincksieck, 1991 ; A. Saunders, « The sixteenth-century French emblem book as a form of religious literature », *The sixteenth century French religious books*, éd. A. Pettegree et al., Aldershot, Ashgate, 2001, p. 38 sq. ; A. Adams, *Webs of allusion : French protestant emblem books of the sixteenth-century*, Genève, Droz, 2003 ; G. Richard Dimler, *The Jesuit emblem : bibliography of secondary literature with select commentary and descriptions*, New York, AMS Press, 2005 ; R. Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 ; *Emblematic images and religious Texts : studies in honor of G. Richard Dimler, S.J.*, éd. P. F. Campa and P. M. Daly, Philadelphie, 2010.

5 L. van Delft, « L'idée de théâtre », p. 1356, donne quelques pistes en ce sens.

6 Laquelle doit être réaffirmée selon H. Daussy, « Les élites face à la Réforme dans le royaume de France (ca 1520-ca 1570) », p. 349.

De tels travaux s'avèreront fort utiles, non seulement pour l'étude littéraire, philosophique et religieuse de la Renaissance, mais aussi pour l'étude historique du droit, et en particulier pour l'étude des doctrines juridiques portées par l'humanisme. L'importance du stoïcisme dans les évolutions connues par la pensée juridique à la Renaissance reste en effet à préciser, et dans ce cadre la fortune du *De clementia* de Sénèque, comme celle des doctrines stoïciennes vulgarisées par l'emblématique, n'est certainement pas à négliger.

Géraldine CAZALS
Institut universitaire de France
Université d'Avignon
et des Pays de Vaucluse
Laboratoire « Biens, normes,
contrats »