Revue de pédagogie des langues anciennes, 4, 2026-2027, p. I-XXXI [pagination provisoire]

DE L'IMAGE AU TEXTE ET RÉCIPROQUEMENT : LECTURES D'EMBLÈMES LATINS ET ÉCRITURE CRÉATIVE (CLASSES PRÉPARATOIRES ET UNIVERSITÉ)

Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ
& Marie PLATON

Résumé :

Les livres d'emblèmes en latin, invention de l'Europe humaniste des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, constituent un trésor de références à la culture gréco-romaine, aussi bien littéraires que visuelles, passionnantes à exploiter en cours de latin dans l'enseignement supérieur. Objet iconotextuel déconcertant pour un lecteur-spectateur d'aujourd'hui, l'emblème exige en effet des étudiants et étudiantes un déchiffrement à la fois minutieux et stimulant, attentif au « jeu » entre texte et image. Sa grande plasticité le rend propice à toutes sortes de recréations et de réécritures personnelles.

Nous sommes deux enseignantes de la région toulousaine qui travaillons à l'enseignement des langues anciennes (latin classique et néo-latin pour Anne-Hélène Klinger-Dollé à l'université Toulouse — Jean Jaurès, latin et grec pour Marie Platon en lettres supérieures et en première supérieure au lycée Saint-Sernin) en recourant fréquemment à l'image. Intégrer à notre enseignement des éléments iconographiques, selon des modalités variées, nous est apparu comme une voie stimulante et productive.

La participation à un *workshop* sur « La lecture en V.O. » à l'Université Paul Valéry de Montpellier en 2017 a été le point de départ de notre collaboration[1]. Elle s'est concrétisée par

[1] Nous nous permettons de renvoyer à nos contributions au volume qui en est issu : Marie PLATON, « L'image comme *medium* pour la lecture cursive des textes en langues anciennes », dans A. Estèves, Fl. Kimmel-Clauzet (dir.), *La lecture antique en V.O. Lire en classe des textes latins et grecs aujourd'hui*, UGA Éditions, coll. Didaskein,

la création en 2019, puis par la direction éditoriale, par Anne-Hélène Klinger-Dollé, d'un site pédagogique en libre accès, *Imago : lire du latin*, qui comporte une section pour l'enseignement secondaire et une autre pour l'enseignement supérieur[2]. Or, ce site accueille largement des contributions de collègues et Marie Platon y a réalisé plusieurs dossiers en lien avec des éditions illustrées d'auteurs classiques.

Parmi les « livres à figures » des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles qui reposent sur une articulation étroite entre des gravures et des textes, les livres d'emblèmes constituent des supports particulièrement riches. Leur nom remonte à la première œuvre du genre, les *Emblemata* de l'humaniste milanais André Alciat (1492-1550), publiés pour la première fois à Augsbourg en 1531 par l'imprimeur Henri Steyner sous le titre d'*Emblematum liber*. Cette œuvre associe selon des modalités souples trois éléments, baptisés de noms latins par la critique ultérieure : un titre (*inscriptio*), une gravure (*pictura*) et une épigramme (*subscriptio*). L'extraordinaire développement de l'œuvre d'Alciat se caractérise par une grande plasticité. Son histoire éditoriale est marquée par un déplacement successif des lieux d'édition, d'Augsbourg à Paris, puis Lyon ou Anvers, pour ne citer que les plus marquants[3]. Au fil des projets éditoriaux menés sur plusieurs décennies, le nombre de poèmes a considérablement augmenté, du fait d'Alciat lui-même ; les mises en pages et les gravures se sont enrichies et complexifiées. Ce succès s'est accompagné aussi de nombreuses expérimentations linguistiques, par la réalisation d'éditions bilingues et de traductions en différentes langues vernaculaires. Une telle fortune éditoriale explique pour partie que les *Emblèmes* d'Alciat aient stimulé l'invention de maints recueils d'emblèmes à travers toute l'Europe humaniste. Au XVII^e^ siècle se développe la théorisation de ce qui devient un genre, ainsi que des expérimentations spécifiques, comme la réalisation, aux Pays-Bas, de recueils entièrement consacrés au thème amoureux. C'est

2021, p. 21-58 et Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ, « Textes néo-latins humanistes et images renaissantes : un *ludus seriosus* pédagogique », p. 83-105. Nous voulons aussi signaler l'existence, en ligne, de trois dossiers publiés en 2024 dans la section « Éducation » du site *Utpictura 18*, directement en prise avec la problématique du présent numéro de la *Revue de pédagogie des langues anciennes* : « Images antiques », « Images et réception de l'Antiquité », « Le livre, le texte et l'image » (https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources). Ils sont le produit de la recherche collaborative menée en 2023 et 2024 entre notre laboratoire de recherche PLH et la Structure Fédérative de Recherche de l'INSPÉ de Toulouse, dirigée par Anne-Hélène et cofinancée par l'Institut universitaire de France. On y trouvera une cinquantaine de textes de chercheurs pour aider à l'utilisation de l'image en classe dans les « disciplines humanistes », articulés à des propositions pédagogiques d'enseignants du secondaire mis en ligne sur *Imago* : https://imago-latin.fr/questions-d-images/.

[2] https://imago-latin.fr/.

[3] Sur les *Emblèmes* d'Alciat et leur histoire, nous renvoyons à l'introduction du dossier des *Emblèmes* d'Alciat sur *Imago* (https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/) et nous n'indiquons ici que des références bibliographiques minimales, parmi une immense bibliographie. Voir la préface de Pierre Laurens à André Alciat, *Emblemata / Les Emblèmes*, trad. P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, Le Cabinet des Images, 2016, p. ix-xxxvii, l'introduction d'Anne-Angélique Andenmatten à son ouvrage *Les* Emblèmes *d'André Alciat. Introduction, texte, latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Bern, Peter Lang, 2017, ainsi que l'ouvrage collectif d'Anne ROLET et Stéphane ROLET (éd.), *Alciat (1492-1550). Un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, CESR/Brepols, Études Renaissances, 2013.

dans cette veine que s'inscrivent les *Emblemata Amatoria* de Daniel Heinsius (1580-1655), dont il sera question dans notre deuxième partie[4].

Désirant donner un aperçu des riches potentialités de la littérature emblématique pour enseigner le latin, depuis des activités de lecture jusqu'à l'écriture créative, nous procéderons en deux temps. Tout d'abord, Anne-Hélène Klinger-Dollé présentera le dossier publié sur *Imago* consacré aux *Emblèmes* d'Alciat, destiné à des étudiants déjà aguerris en latin classique. Apparaîtront les différents « jeux » auxquels on peut les initier : déchiffrement allégorique des images, recherche du sens par combinaison des différentes composantes de l'emblème, perception du « bricolage » de sens nouveaux à partir de matériaux antiques à la fois textuels et plastiques. Puis Marie Platon exposera l'usage qu'elle a fait en hypokhâgne des *Emblemata Amatoria* de Heinsius, partant de l'approche inductive par les élèves de sept d'entre eux, pour aborder ensuite l'invention de nouveaux iconotextes franco-latins. Cette activité vient ajouter, pour ainsi dire, un nouveau maillon à la longue chaîne des reconfigurations qui marquent le genre emblématique.

L'écriture de cet article s'est accompagnée de la mise en ligne des matériaux relatifs à ce deuxième recueil sur *Imago*, moins connu que celui d'Alciat en France, alors qu'il nous paraît plus aisé d'un point de vue linguistique. Nos lecteurs pourront ainsi s'emparer de tous les emblèmes mentionnés pour stimuler la créativité de leurs propres classes.

Initier au « jeu » érudit entre texte et image dans les *Emblèmes* d'Alciat

[Expérience menée et section rédigée par Anne-Hélène Klinger-Dollé]

Le choix d'une édition particulière des *Emblèmes* d'Alciat

Avant de réaliser le dossier sur *Imago*, j'avais fait travailler des étudiants latinistes avancés de master Lettres sur les *Emblèmes* d'Alciat à partir du site de l'université de Glasgow, qui permet de parcourir plusieurs éditions marquantes de leur fortune éditoriale[5]. On peut y consulter les numérisations d'éditions anciennes marquantes, ce qui est très instructif pour voir comment une même œuvre a pu évoluer au fil du temps. Cependant, pour des étudiants qui découvrent ce type de recueil, ce site anglophone est trop riche. L'ordre et le nombre des

[4] Sur la littérature emblématique en général, la bibliographie est pléthorique. Nous nous contentons d'indiquer ici un ouvrage collectif de référence : Peter M. Daly, *A companion to emblem studies*, New York, AMS Press, 2008, notamment la contribution de Denys L. Drysdall, « Andrea Alciato, Pater et Princeps », p. 79-98 et celle d'Els Stronks, « The emblem in the low countries », p. 267-290.

[5] https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/. Toutes les illustrations de cet article concernant Alciat ont pour source les numérisations d'éditions anciennes d'Alciat mises à disposition sur ce site.

emblèmes varient selon les éditions, l'adéquation des gravures aux épigrammes associées est aussi inégale ; Alciat déplorait ainsi le caractère fruste et parfois très inexact des gravures publiées par Steyner. Un débat critique demeure d'ailleurs pour savoir si Alciat a été informé ou non de la décision du premier imprimeur d'intégrer des images au recueil d'épigrammes dotées de titres qu'il lui avait transmis[6].

Ma première tâche, pour réaliser le dossier Alciat sur *Imago*, a été le choix de l'édition principale dans laquelle donner le titre, la gravure et l'épigramme des emblèmes retenus. J'ai privilégié la première édition des *Emblemata* publiée à Paris chez Christian Wechel en 1534. Par rapport aux éditions augsbourgeoises, l'imprimeur prétend offrir des gravures d'une plus grande fidélité aux poèmes. Si la réussite demeure imparfaite, les images, tout en reprenant le plus souvent des partis pris adoptés dès 1531, corrigent en effet certaines erreurs ; en outre, elles se caractérisent par une finesse plus grande, et une inventivité parfois bienvenue. L'emblème reprenant le motif de « l'Hercule gaulois » en donne un exemple[7]. La gravure de 1531 (fig. 1) est en porte-à-faux avec l'épigramme, tout comme avec sa source d'inspiration, l'opuscule de Lucien du même nom, car elle montre une foule enchaînée à la taille, alors que l'Hercule gaulois « captive » ses auditeurs par des chaînes qui relient sa bouche et l'oreille de ses auditeurs. La gravure de 1534 (fig. 2) rectifie ce détail important pour le sens. En outre, l'image intègre ingénieusement un relief dans le paysage, ce qui permet de suggérer une foule, au-delà des « captifs » visibles.



Figure 1 — Gravure de l'emblème « Hercule Gaulois », Alciat, *Emblematum liber*, Augsbourg, Henrich Steyner, 28 février 1531 (1re éd.), f. E6r (source : Alciato at Glasgow).

[6] Pour une forte réévaluation de l'intérêt d'Alciat pour l'iconographie antique et sur la composante figurée d'une autre de ses œuvres, son recueil d'inscriptions milanaises, restée manuscrite, voir Pierre Laurens, « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149e année, n. 2, 2005. p. 883-910.

[7] https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/alciat-et-hercule-gaulois/. Pour ne pas surcharger cet article, je renvoie aux différentes pages du site pour la bibliographie spécifique à chaque emblème sur laquelle se fondent nos remarques.



Figure 2 — Gravure de l'emblème « Hercule Gaulois », Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Ch. Wechel, 1534, p. 98 (source : Alciato at Glasgow).

Par ailleurs, j'ai délibérément évité de recourir aux éditions plus riches qui paraissent à partir de la fin des années 1540 à Lyon. Dans les éditions lyonnaises marquées par l'intervention éditoriale de l'humaniste et pédagogue Barthélemy Aneau, l'organisation, la mise en page typographique, l'ornementation et le contenu des *Emblemata* se complexifient[8]. Alors que le recueil initial était marqué par un principe de *varietas* voulu par l'auteur, Aneau introduit un classement thématique et symbolique : il subsume les emblèmes sous des « lieux communs » qu'il organise, affirmant vouloir parcourir l'ordre même de la création, depuis les emblèmes traitant de « Dieu ou la religion » (*Deus siue religio*), comme celui consacré à Ganymède (fig. 3), jusqu'aux créatures les plus humbles — soit des emblèmes relatifs à des espèces d'arbres. En outre, dans les éditions postérieures à celles des années 1530, beaucoup d'éléments de sens sont ajoutés à ceux donnés par Alciat : indication thématique, catégorisation stylistique, commentaires érudits ou moraux. Les mettre sous les yeux des étudiants et étudiantes aurait risqué de rendre moins lisible la structure de l'emblème alciatique appelée à se perpétuer, avec des variantes, dans la littérature emblématique ultérieure, et de disperser l'attention. On pourra comparer ainsi la figure 3 à la figure 4, c'est-à-dire la page contenant l'emblème de Ganymède dans l'édition lyonnaise de 1550 à la page du même emblème dans l'édition de 1534.

[8] On peut ainsi se référer à l'édition latine de 1550 parue chez Macé Bonhomme pour Guillaume Rouillé : https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm265_a1r. Il faut consulter l'édition numérisée accessible depuis cette page plutôt que le matériel transcrit sur le site, qui ne permet pas de se faire une idée précise de la mise en page (*Imago* présente le même inconvénient).

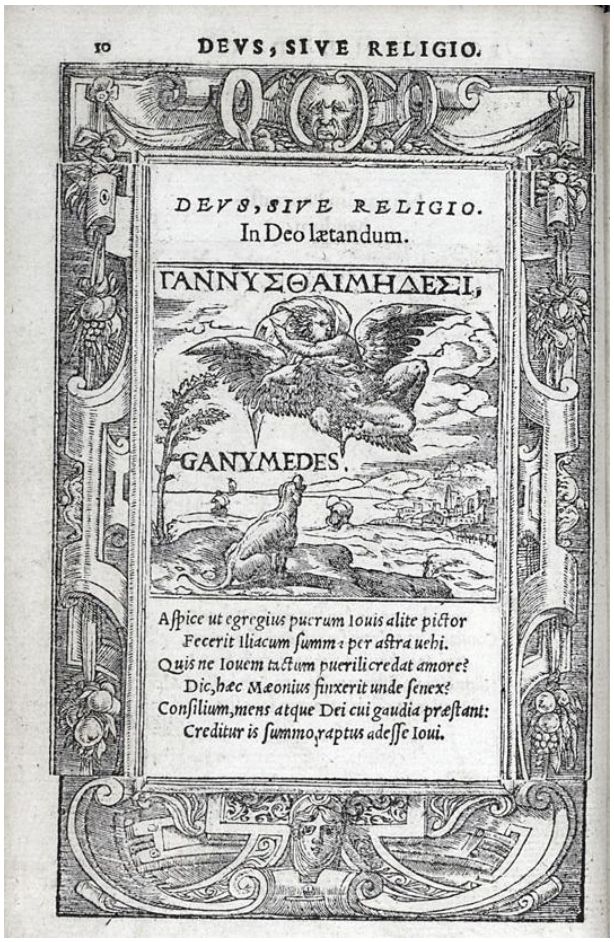


Figure 3 — Emblème complet de Ganymède, Alciat, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme pour Guillaume Rouillé, 1550, p. 10 (source : Alciato at Glasgow).

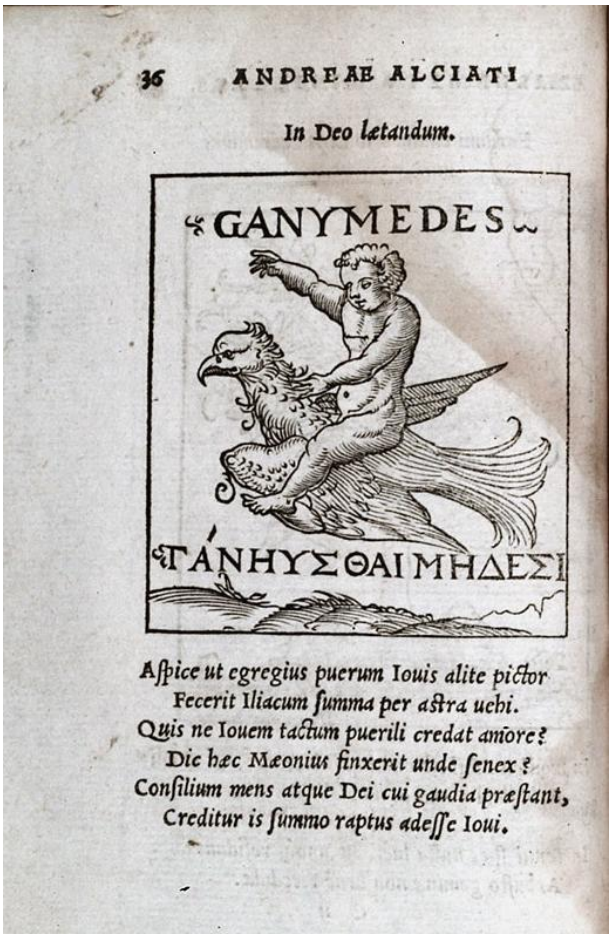


Figure 4 — Emblème complet de Ganymède, Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Ch. Wechel, 1534, p. 36 (source : Alciato at Glasgow).

Une sélection d'emblèmes pour rendre compte d'une variété de « jeux » entre texte et image

La deuxième tâche a été de proposer une sélection d'emblèmes, parmi les 113 présents dans l'édition retenue. Plusieurs critères ont présidé à mon choix. J'ai préféré des textes relativement courts. J'ai choisi certains emblèmes dont les références antiques pouvaient entrer en résonance avec la culture classique des étudiants, et d'autres qui leur feraient découvrir des sources qui excèdent le canon scolaire le plus courant. Enfin, j'ai voulu faire découvrir aux étudiants la *varietas* formelle qui caractérise le recueil d'Alciat. Les huit emblèmes proposés sont ainsi différents par leur thématique, leurs sources ou encore la longueur de leur épigramme. Ils proposent aussi des interactions variables entre leurs composantes[9]. Sur le

[9] Pour des raisons de place, cet article laisse de côté deux des huit emblèmes présentés, « Sur le silence » et « Fortune compagne de Vertu », déjà abordés dans la contribution à l'ouvrage collectif sur *La lecture antique en V.O.* mentionnée à la note 1.

site, ils reçoivent des dénominations plus courtes et plus immédiatement parlantes que leur titre original chez Alciat pour faciliter la navigation sur le site.

Initier au jeu du déchiffrement allégorique

L'emblème « Occasion »[10] appartient au noyau originaire du projet alciatique : il s'agit de la traduction en latin d'une épigramme célèbre de Posidippe, réalisée auparavant par Alciat, pour une anthologie regroupant diverses traductions-adaptations latines d'épigrammes de l'*Anthologie de Planude*, redécouverte au Quattrocento. Cet emblème initie l'étudiant à un fonctionnement récurrent dans plusieurs emblèmes : la gravure (fig. 5) donne à voir une personnification d'Occasion, tandis que le poème évoque l'*ekphrasis* d'une statue d'Occasion qu'aurait réalisée le célèbre statuaire grec Lysippe. L'épigramme, composée de six distiques élégiaques, procède par questions-réponses adressées à la statue elle-même, détaillant divers aspects de son apparence et de ses attributs. Un déchiffrement allégorique terme à terme est progressivement proposé dans ses réponses, qui invite le lecteur à une contemplation plus attentive des détails (comme la longue mèche qui flotte à l'avant de sa tête) et lui permet de préciser l'identification de certains d'entre eux (tel le rasoir qu'elle tient en main).



Figure 5 — Gravure de l'emblème « Occasion », Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Ch. Wechel, 1534, p. 20 (source : Alciato at Glasgow).

L'emblème déjà mentionné, consacré au motif de l'Hercule gaulois, peut être rapproché du précédent dans son fonctionnement, alors que l'épigramme est de l'invention complète d'Alciat. Le titre donne déjà à lui seul la leçon de cet Hercule atypique : *Eloquentia*

[10] https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/occasion/.

fortitudine praestantior (« L'éloquence est plus puissante que la force[11] »). Constituée de cinq distiques élégiaques, elle met en évidence l'énigme que constitue le type iconographique supposément gaulois commenté dans l'opuscule de Lucien, et dont la Renaissance humaniste a donné de multiples traductions plastiques. Le poème mentionne les attributs inhabituels de cet Hercule âgé, interroge sur leur signification, avant de reprendre la leçon du titre, tout en l'associant à l'idéal cicéronien par les trois mots qui ouvrent le dernier distique : *Cedunt arma togae, et quamuis durissima corda / Eloquio pollens ad sua uota trahit* (« Les armes le cèdent à la toge, et les cœurs même les plus durs / celui qui est fort de son éloquence les amène à ses choix »).

Enfin, l'emblème sur la figure mythique de Ganymède peut également être rapproché des deux précédents. L'épigramme s'ouvre sur une interpellation du lecteur (*Aspice ut…* ; « Regarde comment… »), l'interrogeant sur la pertinence de la représentation qu'il a sous les yeux : Ganymède emporté aux cieux « par l'oiseau de Jupiter » (*Iouis alite*). Constituée de trois distiques uniquement, elle propose dans le dernier une lecture allégorique du mythe : *Consilium, mens atque Dei cui gaudia praestant, / Creditur is summo raptus adesse Ioui* (« L'homme auquel la sagesse et l'esprit de Dieu offrent leurs joies, / c'est lui dont on pense qu'il a été ravi pour être auprès de Jupiter très haut[12] »).

Cette lecture fait écho au titre de l'épigramme, de prime abord énigmatique : *In Deo laetandum* (« Il faut se réjouir en Dieu »). À partir de l'édition parisienne de 1534, elle est aussi confortée par la gravure (voir *supra*, fig. 4) : sur celle-ci figurent au-dessus du jeune homme son nom en caractères latins, et au-dessous, en grec, l'étymologie de « Ganymède » fournie par Xénophon (*Banquet* VIII, 30), Γάνυσθαι μήδεσι (« se réjouir par la pensée »). Le rapt de l'échanson des dieux, dont la signification allégorique était discutée dans l'Antiquité, loin de légitimer l'amour entre hommes, ainsi que l'auraient imaginé les Crétois selon Platon (*Lois*, I, 636 c), serait au contraire une allégorie de l'âme humaine éprise de Dieu et mystiquement « ravie ».

Sur le site, une fois que l'étudiant a travaillé sur l'édition de 1534, il peut comparer la gravure avec celles d'autres éditions marquantes : la première de 1531, celles parues à Lyon chez Macé Bonhomme pour Guillaume Rouillé en 1549 et en 1550, et celle publiée à Padoue chez Pietro Paulo Tozzi en 1621, témoin intéressant d'une volonté de représentations plus

[11] Les traductions sont celles que je donne dans la partie cachée d'*Imago*, accessible gratuitement aux enseignant(e)s qui en font la demande par le formulaire de contact : https://imago-latin.fr/contact/. J'ai recherché avant tout à faciliter la compréhension syntaxique du texte d'Alciat. La traduction de Pierre Laurens aux Belles Lettres est beaucoup plus élégante, mais, dans la mesure où elle est métrique, elle s'écarte nécessairement plus de la littéralité.

[12] L'ordre des mots est difficile. Sur le site, une aide à la traduction propose de construire *Cui Dei consilium atque mens gaudia praestant.*

antiquisantes. L'exercice de comparaison ainsi proposé invite l'étudiant à s'interroger sur le « jeu », c'est-à-dire l'espace de liberté, laissé par certains termes du texte d'Alciat et à la façon dont les gravures s'en sont emparées. Ainsi, dans l'emblème « Occasion », la statue affirme qu'elle « tourne sans cesse » (*usque rotor*, v. 3). Alors que cela n'est guère visible sur la gravure de 1534, celle de 1550 la place sur une roue, et celle de 1621 sur une boule.

Un cas particulier : les fables

Tous ces ensembles iconotextuels, cependant, n'instaurent pas exactement la même relation d'énigme à résoudre par la voie d'un symbolisme qui demande à être déchiffré. Certains, en effet, proposent un rapport plus directement mimétique entre texte et image, si bien que la vue de la gravure peut assez simplement mettre l'étudiant sur la voie du sens. C'est ainsi le cas de deux fables que le site propose à la lecture, « Le Renard et le Masque »[13] et « L'Âne qui portait une représentation d'Isis »[14], qui ont l'une et l'autre des antécédents antiques et une postérité chez La Fontaine. Le site invite d'ailleurs l'étudiant à les lire en confrontant la version d'Alciat à celles de ses prédécesseurs antiques et de La Fontaine.

Sur la gravure de 1534, le Renard est représenté tenant dans ses pattes une tête d'homme, dont on peut se demander s'il s'agit d'un masque de théâtre ou d'un buste sculpté. La morale est donnée dès le titre de l'emblème qui prend la forme, comme certains de nos thèmes latins, d'une proposition infinitive : *Mentem non formam plus pollere* (« L'intelligence prime, non la beauté »). La gravure de la deuxième fable (fig. 6) figure un âne, fouetté par son maître, devant lequel s'agenouille curieusement une foule. Le titre est très elliptique, avec sa formulation au datif : *Non tibi sed religioni* (« Non à toi, mais au culte »). Il faut lire l'épigramme en entier pour imaginer les mots à suppléer, comme *honor praestatur* (« l'honneur est rendu »). La lecture de l'épigramme permet aussi d'identifier la divinité représentée sur l'espèce d'autel portatif fixé sur le baudet. Elle commence ainsi par ce vers : *Isidis effigiem tardus gestabat asellus* (« Un pauvre âne, d'un pas lent, portait une représentation d'Isis »). La lecture complète de l'épigramme permet à qui ne connaît pas l'histoire de comprendre en quoi consiste la sottise de l'animal : il prend pour personnels les hommages destinés à la divinité dont il porte la représentation. On remarquera qu'aucune autre morale explicite ne figure dans l'emblème, à l'exception du titre, contrairement à ce que font Ésope ou La Fontaine.

[13] https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/le-renard-et-le-masque/.
[14] https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/lane-qui-portait-une-representation-disis/.

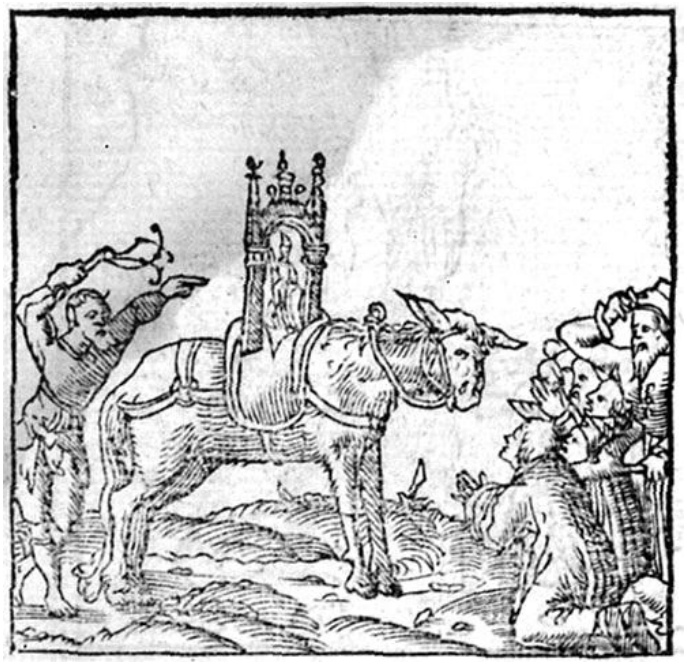


Figure 6 — Gravure de l'emblème « L'Âne qui portait une représentation d'Isis », Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Ch. Wechel, 1534, p. 39 (source : Alciato at Glasgow).

Quand l'énigme se résout par l'intertexte antique : Hector défunt insulté

Enfin, je voudrais aborder un dernier cas de « jeu » entre le texte et l'image présent dans le corpus à l'aide de l'emblème intitulé sur *Imago* « Hector défunt insulté »[15]. L'image peut intriguer (fig. 7) : une dépouille de lion est entourée d'animaux, assimilable à première vue à des lapins. La formule sentencieuse qui constitue le titre de l'emblème, *Cum laruis non luctandum* (« Il ne faut pas lutter contre les fantômes »), n'aide guère. Il s'agit d'une expression antique déjà intégrée par Érasme à ses *Adages*. Or, l'intertexte en jeu dans le poème est capital pour comprendre : il s'agit d'une version amplifiée de l'épigramme XVI, 4 de l'*Anthologie de Planude*. Constituée de trois distiques, l'épigramme d'Alciat comporte dans sa pointe une comparaison. Hector mourant défie ses ennemis qui l'insultent par l'intermédiaire d'une analogie : « *Distrahite ut libitum est, sic cassi luce leonis / Conuellunt barbam uel timidi lepores* » (« Écartelez-moi autant que vous en avez envie ; c'est ainsi que le lion, privé de la vie / même les lièvres craintifs lui arrachent la crinière »). S'éclairent ainsi la gravure et le contraste qu'elle propose entre deux espèces animales aux valeurs symboliques opposées : force, courage et suprématie d'une part, lâcheté et bassesse de l'autre.

[15] https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/hector-defunt-insulte/.



Figure 7 — Gravure de l'emblème « Hector défunt insulté », Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Ch. Wechel, 1534, p. 61 (source : Alciato at Glasgow).

J'utilise ce dossier sur les *Emblèmes* d'Alciat avec des étudiants de licence 3 de Lettres classiques et de master recherche. Le premier objectif est d'inciter à la lecture autonome de textes latins en langue originale, en laissant aux étudiants une certaine liberté pour naviguer entre ces pages. Les traductions, accessibles aux enseignants sur inscription gratuite au site, ne sont pas toutes visibles et le travail sur les pages nécessite donc un effort de l'étudiant. Le deuxième objectif est d'élargir la culture classique des étudiants et étudiantes, en leur donnant à lire ou à voir des sources textuelles ou iconographiques antiques dont ils n'ont pas nécessairement connaissance. Le troisième est de faire découvrir la richesse de la littérature néo-latine, le goût des humanistes pour les formes symboliques issues de l'Antiquité gréco-latine, ainsi que les ressources offertes par le livre imprimé de l'époque moderne. Dans les imprimés du XVI^{e} siècle, en effet, le rapport aux images est différent de celui qui préside aux « livres illustrés » auxquels nous sommes habitués. L'image n'entretient pas un rapport de subordination strict avec le texte, et les recueils d'emblèmes exploitent tout particulièrement le « jeu » que les lecteurs d'alors sont prêts à accepter entre texte et image.

Au gré des différentes éditions, les *Emblèmes* d'Alciat, on l'a vu, sont marqués par une grande diversité formelle, thématique et structurelle. Les recueils d'emblèmes innombrables réalisés par d'autres auteurs, sur le modèle implicite ou revendiqué d'Alciat, constituent d'excellents matériaux pédagogiques, parfois plus abordables, dans la mesure où ils choisissent

de privilégier une thématique plus unifiée et d'adopter un fonctionnement récurrent. C'est le cas des *Emblemata amatoria* de Daniel Heinsius, centrés sur la thématique amoureuse comme l'indique leur titre, et marqués par l'adjonction de poèmes en trois langues aux formes métriques identiques d'un emblème à l'autre.

De la lecture des *Emblemata amatoria* de Heinsius à la composition d'emblèmes autour des figures de Cupidon et Psyché : compte-rendu d'une expérience pédagogique en classe de Lettres supérieures

[Expérience menée et section rédigée par Marie Platon]

Présentation du projet

Lorsque j'ai entrepris, au mois de juin 2025, de faire lire et composer des emblèmes à mes latinistes de Lettres supérieures, je ne soupçonnais pas encore que j'étais sur le point de ressusciter une ancienne pratique scolaire particulièrement vivace dans les collèges jésuites aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, notamment dans le nord de l'Europe[16]. Dans le système pédagogique général de la Compagnie de Jésus, les études d'humanités étaient distribuées sur cinq années qui visaient à la maîtrise des langues grecque et surtout latine, par l'étude de la grammaire durant les trois premières années et par celle de la poésie et de la rhétorique durant les deux dernières. C'est donc à partir de la quatrième année, quand les collégiens étaient suffisamment rompus aux littératures classiques et maîtrisaient les bases morphosyntaxiques et lexicales du latin et du grec, que leurs professeurs pouvaient les amener, à travers des exercices variés, à composer des vers et des emblèmes, qui faisaient parfois même l'objet d'expositions publiques[17] (*affixiones*) ou bien de débats *(disputationes).* Latinistes « confirmés » — c'est-à-dire ayant commencé l'apprentissage du latin au collège, puis, pour une majorité d'entre eux, ayant suivi l'option au lycée avant de poursuivre leurs études en classe

[16] Voir Grégory Ems, *L'emblématique au service du pouvoir. La symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du Collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernorat de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, volume 1, Presses universitaires de Louvain, 2016, https://books.openedition.org/pucl/7784. Voir aussi Karel Porteman, « The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education », *Paedagogica Historica*, 36 (2000), p. 179-198.

[17] Voir en particulier Anne-Élisabeth Spica, « Enseigner et louer. Les *affixiones* au collège jésuite de Bruxelles sous le gouvernorat de Léopold-Guillaume de Habsbourg » (préface à l'ouvrage de Grégory Ems précédemment cité), p. I-XIV.

préparatoire littéraire —, mes étudiants me semblaient posséder eux aussi des compétences linguistiques suffisantes pour se confronter au même type d'activité[18].

Reste que l'emblème, derrière une apparence trompeuse de simplicité liée à sa dimension esthétique et ludique, est un objet iconotextuel d'une grande complexité, dont l'appréhension fine nécessite une assez grande familiarité avec l'Antiquité. En effet, par sa structure sémiotique combinant un centre visuel et un encadrement textuel, il joue sur de multiples références culturelles aussi bien iconologiques que littéraires, puisant dans un vaste répertoire de formes, d'images, de citations, *loci*… constitué depuis l'Antiquité et inlassablement enrichi et réinterprété par les humanistes de l'époque moderne. La maîtrise des intertextes me semblait donc un prérequis indispensable pour faire participer pleinement les étudiants à ce jeu intellectuel de reconnaissance de signes qui fait tout l'agrément et l'intérêt de l'exercice emblématique. Une telle activité ne pouvait, par conséquent, être raisonnablement envisagée qu'au terme d'un parcours d'étude qui avait amené mes latinistes à (re)découvrir les grands textes classiques traitant de l'amour[19] : au cours de l'année qui venait de s'écouler, nous avions ainsi successivement lu et/ou traduit des extraits des *Métamorphoses* d'Ovide, du chant IV de l'*Énéide* de Virgile, une sélection de *Carmina* de Catulle, une ode d'Horace (III, 9), l'« hymne à Vénus » du *De rerum natura* de Lucrèce, deux versions de l'histoire de la matrone d'Éphèse (Phèdre, *Appendix Perottina* 15 ; Pétrone, *Satiricon,* 111-113), et, pour finir, des morceaux choisis du conte d'Amour et Psyché dans les livres IV à VI des *Métamorphoses* d'Apulée — je reviendrai plus en détail sur cette dernière référence. Ces différentes lectures avaient donné lieu non seulement à des mises au point grammaticales, mais aussi à divers relevés lexicaux autour de thématiques telles que le coup de foudre, et à la mise en évidence de *topoi* propres aux élégies érotiques ou à l'expression épique du sentiment amoureux (métaphores récurrentes de la blessure par flèche, de la chasse et de la fuite, du feu…).

En somme, le moment était venu, avant de clore cette année de latin riche et studieuse, de proposer aux étudiants une activité à la fois littéraire et créative, qui permette de maintenir jusqu'au bout du semestre leur intérêt et leur investissement, et qui soit en même temps l'occasion d'un double travail de synthèse et d'appropriation personnelle par l'*imitatio* des références culturelles et du lexique vus en classe depuis le mois de septembre.

[18] L'intégration de l'image dans la pédagogie à un niveau avancé est relativement originale au regard de l'histoire de l'enseignement sur le temps long. L'ouvrage collectif *Image et enseignement* montre que les pratiques les plus courantes ont recouru à l'image dans les niveaux débutants (abécédaires, catéchisme…). Voir Florence Ferran, Ève-Marie Rollinat-Levasseur et François Vanoosthuyse (éd.), *Image et enseignement. Perspectives historiques et didactiques*, Paris, Champion, 2017.

[19] « Amour et amitié » était le thème de culture antique au programme du concours des ENS pour les années 2024-2026.

Un travail en diptyque : lecture et écriture d'*emblemata amatoria*

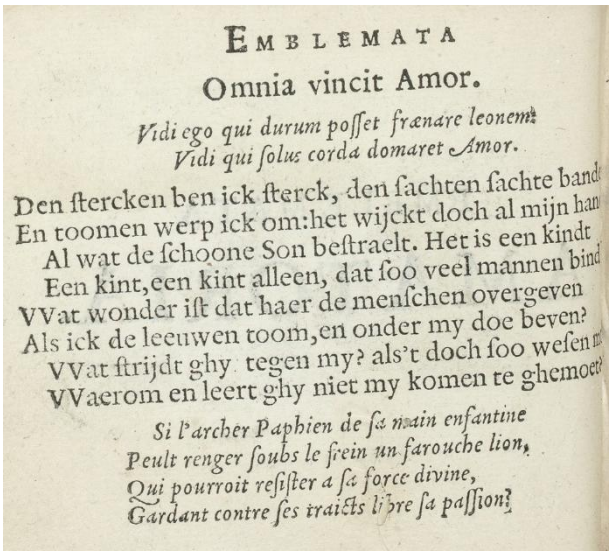
Avant de demander aux étudiants de produire eux-mêmes des emblèmes, il était nécessaire de les familiariser avec ce genre littéraire nouveau pour eux (le vaste corpus néo-latin étant généralement exclu du canon scolaire français, même si les programmes de LCA depuis 2019 font une place plus importante aux textes et auteurs de la latinité médiévale et humaniste). Nous avons donc procédé en deux temps, que je développerai successivement ici : une première séance a été consacrée à la découverte et à l'analyse d'un corpus emblématique, les *Emblemata amatoria* de l'humaniste gantois Daniel Heinsius, et la séance suivante à l'élaboration d'emblèmes autour des figures de Cupidon et Psyché.

Découverte et analyse du corpus emblématique

Le choix comme support d'étude du recueil de Heinsius les *Emblemata amatoria* dans l'édition de 1616[20] s'est imposé à moi pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il entretenait un lien thématique évident avec notre programme. En second lieu, l'intertextualité de certains emblèmes avec des textes vus au cours de l'année était forte. Enfin comptait la possibilité de consulter et de télécharger gratuitement l'œuvre sur le site BnF Gallica et le caractère aisément reproductible de ces emblèmes : la netteté du trait permettait, en effet, d'en fournir des reproductions aux élèves sans trop les dénaturer, pour qu'ils puissent observer de près tous les détails.

Plutôt qu'une présentation magistrale et théorique de l'histoire du genre emblématique depuis André Alciat, j'ai opté pour une démarche plus empirique et inductive, en demandant aux étudiants et étudiantes d'observer un corpus composé de sept emblèmes et d'en dégager les principales caractéristiques. Ma sélection comprenait les emblèmes suivants, donnés dans l'ordre du recueil : *Omnia vincit amor* (fig. 8 bis), *Ni spirat immota* (fig. 9), *Inter omnes* (fig. 10), *Te stante virebo* (fig. 11), *Et piu dolsi* (fig. 12), *Solatium, non auxilium* (fig. 13), et pour finir *Sero detractat onus qui subiit* (fig. 14)[21].

[20] Pour la présentation générale de ce recueil, dont la première édition remonte à 1601, voir la page d'accueil du dossier sur *Imago* : https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-damour-de-heinsius/.
[21] Chacun de ces emblèmes fait l'objet d'une page sur *Imago*, accessible depuis la page de présentation générale dont la référence est donnée à la note précédente.



EMBLEMATA

Omnia vincit Amor.

Vidi ego qui durum posset frænare leonem:
Vidi qui solus corda domaret Amor.

Den ſtercken ben ick ſterck, den ſachten ſachte bandt
En toomen werp ick om:het wijckt doch al mijn han
Al wat de ſchoone Son beſtraelt. Het is een kindt
Een kint,een kint alleen, dat ſoo veel mannen bind
VVat wonder iſt dat haer de menſchen overgeven
Als ick de leeuwen toom,en onder my doe beven?
VVat ſtrijdt ghy tegen my? als't doch ſoo weſen m
VVaerom en leert ghy niet my komen te ghemoet?

Si l'archer Paphien de ſa main enfantine
Peult renger ſoubs le frein un farouche lion,
Qui pourroit reſiſter a ſa force divine,
Gardant contre ſes traicts libre ſa paſſion?



Figures 8 et 8 bis — Texte et gravure de l'emblème « *Omnia uincit amor* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 24v pour le texte, 18r pour l'image, placée de manière erronée dans le recueil (source : Gallica).

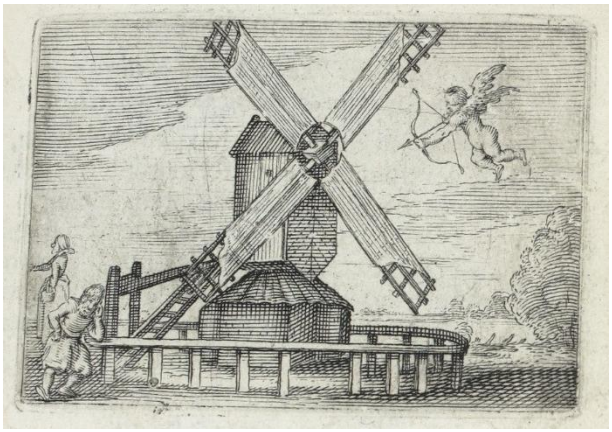


Figure 9 — Gravure de l'emblème « *Ni spirat immota* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 33r (source : Gallica).



Figure 10 — Gravure de l'emblème « *Inter omnes* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 34r (source : Gallica).



Figure 11 — Gravure de l'emblème « *Te stante virebo* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 38r (source : Gallica).



Figure 12 — Gravure de l'emblème « *Et piu dolsi* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 39r (source : Gallica).



Figure 13 — Gravure de l'emblème « *Solatium, non auxilium* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 40r (source : Gallica).



Figure 14 — Gravure de l'emblème « *Sero detractat onus qui subiit* », Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, W. Janssen, 1616, f. 45r (source : Gallica).

Si la composition des emblèmes est peut-être moins évidente pour des non-spécialistes que dans l'édition d'Alciat de 1534 mentionnée en première partie, les étudiants en discernent néanmoins sans grande difficulté les principaux éléments constitutifs : sur la page de gauche figurent le titre sous forme de devise ou *motto* (formulé ici en latin ou en italien), résumant la quintessence morale du sujet abordé, ainsi qu'un distique en vers latins, suivi de deux épigrammes en langue vernaculaire (un huitain en néerlandais et un quatrain d'alexandrins français). Sur la page de droite — et donc particulièrement mise à l'honneur — se trouve une image gravée, placée en miroir du texte et entrant en dialogue avec lui (voir fig. 8 et 8 bis). La systématisation de ce dispositif (aucune image qui ne soit accompagnée d'un texte poétique) est une preuve du caractère indissociable des éléments littéraires et visuels : le sens naît de leur combinaison et de leurs interactions multiples, et — excepté peut-être dans le cas du proverbial *omnia vincit amor* — la devise ne saurait en général être comprise indépendamment de la représentation graphique. Par exemple, le sens de *Ni spirat immota* n'apparaît clairement que si l'on associe le verbe *spirat* au souffle du vent (et/ou de Cupidon) et l'adjectif *immota* aux ailes du moulin[22] (et/ou à la femme qui tourne le dos) ; de même, *Et piu dolosi* ne se comprend qu'en référence à la flèche fichée dans le flanc du cerf en pleine course et *inter omnes* au soleil (ou peut-être plutôt à la lune, si l'on se fie au distique) dardant ses rayons au milieu des astres dans le coin supérieur droit de la gravure. Ainsi, la curiosité est éveillée par la devise et/ou l'image, puis l'épigramme complète ces deux éléments et fournit une explication logique de l'ensemble.

[22] Cet élément confère à l'ensemble une touche pittoresque typiquement néerlandaise, car aux Pays-Bas au XVII^e siècle, les moulins à vent furent utilisés avec succès dans la lutte contre la montée des eaux (voir le site de l'université d'Utrecht qui propose un parcours interactif très complet permettant de découvrir une sélection d'emblèmes amoureux hollandais du début du XVII^e siècle : https://emblems.hum.uu.nl/emblems/educational/home.html).

Essentielle dans ce dispositif symbolique, l'image n'a pas pour seule fonction de répondre au texte en vis-à-vis, elle entre également en résonance avec les autres représentations figurées du recueil : comme le font remarquer plusieurs étudiants, l'unité visuelle des emblèmes est assurée par la figure récurrente de Cupidon, présente sur toutes les images à l'exception d'une (*Solatium, non auxilium*). Le petit dieu ailé, figure allégorique du désir amoureux, possède les attributs fixés par la tradition antique (le carquois, les flèches), mais il est représenté dans des attitudes variées : chevauchant un lion (fig. 8 bis), en suspension dans les airs et bandant son arc (fig. 9 et 11), assis sur un petit tertre et tendant un bras vers le ciel (fig. 10), debout à côté d'un arbre, en train de chasser (fig. 12), en plein labour, la main gauche posée sur le mancheron de la charrue et la main droite levée, s'apprêtant à flageller avec la corde de son arc le bœuf attelé (fig. 14).

L'influence de la tradition antique ne se fait pas seulement sentir dans l'iconographie, mais également dans les nombreuses références aux auteurs classiques. Les étudiants repèrent sans difficulté la citation du vers 69 de la dixième *Bucolique* de Virgile : *Omnia vincit amor*, devenu proverbial[23]. En revanche, *Inter omnes* leur demande un petit effort de recherche sur internet pour identifier la source et contextualiser la citation : il s'agit d'un emprunt aux *Odes* d'Horace (I, 12, 46-48), réinterprétant et transposant dans le domaine amoureux et intime un éloge politique de Jules César et Auguste[24]. Ce sont parfois même plusieurs strates intertextuelles qui se superposent : *Et piu dolsi* emprunte ainsi au 209e sonnet du *Canzoniere* de Pétrarque, qui, lui-même, s'inspire du chant IV de l'*Énéide* de Virgile (vers 69-73), bien connu et immédiatement identifié par les étudiants. La comparaison épique entre Didon éperdue d'amour et la *cerua* percée d'un trait qui aggrave sa blessure par sa fuite trouve ici sa traduction visuelle, à la différence près que la biche est devenue un cerf. Ce n'est donc plus la femme, mais l'homme qui est victime des flèches de Cupidon, conformément au schéma pétrarquiste.

L'emblème est un jeu érudit qui multiplie les allusions et les références aussi bien bibliques que païennes, antiques ou plus récentes. La représentation du cerf qui se désaltère dans une source fraîche, symbolisant la langueur amoureuse qui ne peut être apaisée, est peut-être une réminiscence biblique du Psaume 41.2 (« comme le cerf brame après les courants d'eau, ainsi mon âme crie après toi, ô Dieu ! »), mais elle rappelle surtout aux étudiants le passage des *Métamorphoses* d'Ovide (III, 415-146) dans lequel Narcisse, cherchant à apaiser sa soif, sent grandir en lui une autre soif impossible à étancher : *dumque sitim sedare cupit,*

[23] Cette citation de Virgile avait déjà été utilisée par l'humaniste allemand Nikolaus Reusner dans un livre d'emblèmes où elle accompagnait l'image d'un âne lourdement chargé symbolisant l'amour parental (*Emblemata*, Francfort, S. Feyerenbendius, 1581).

[24] « *Micat inter omnis / Iulium sidus, uelut inter ignis / luna minores* » (« L'astre des Jules brille au milieu de nos gloires, comme la lune entre des feux mineurs »).

sitis altera creuit, / dumque bibit, uisae correptus imagine formae (« et tandis qu'il désire apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui : / en buvant, il est saisi par l'image de la beauté qu'il aperçoit »). Le plaisir des lecteurs-spectateurs vient donc non seulement du décodage des symboles, mais également de la reconnaissance des réminiscences littéraires.

Le caractère polyglotte de ces emblèmes est également un point qui retient l'attention des élèves : la prédominance du latin leur paraît logique dans la mesure où il s'agit de la *lingua franca* de tous les érudits de l'époque. La présence du néerlandais se justifie aussi étant donné la nationalité de l'auteur (Daniel Heinsius) et du graveur. Mais comment expliquer le *motto* en italien et les alexandrins français, sinon par le fait que ces textes multilingues étaient également destinés et adaptés au marché européen ? Comme l'écrit Carsten-Peter Warncke, « la littérature emblématique du début des Temps modernes est une des formes les plus belles et les plus spirituelles de l'échange intellectuel pratiqué par-delà les nations et les frontières linguistiques[25] ».

Cela m'amène ensuite à poser la question du public ciblé. D'après les observations précédentes, les étudiants formulent l'hypothèse que ce type d'ouvrage s'adressait plutôt à des personnes fortunées et lettrées, en mesure de lire des textes polyglottes et de comprendre ce qu'avaient à leur dire des représentations puisant dans tout un fonds de culture. Sans doute aussi, eu égard à la thématique abordée, visait-il des personnes assez jeunes dont il fallait parfaire « l'éducation sentimentale » en les initiant aux mystères de l'amour et de la vie en commun. Beaucoup de ces ouvrages étaient en effet offerts aux jeunes couples en cadeau de fiançailles ou de mariage.

La réflexion s'étend alors à la vision des relations entre homme et femme véhiculées par ces emblèmes : comme nous l'avions déjà observé dans l'emblème *Et piu dolsi,* le cerf (aussi présent dans *Solatium, non auxilium,* fig. 13) et le bœuf (*Sero detractat onus qui subiit,* fig. 14) sont plutôt des symboles masculins. L'homme serait donc, plus que la femme, présenté comme une victime souffrante de la force toute-puissante de l'amour, ce que tend d'ailleurs à confirmer l'image de *Ni spirat immota :* le personnage féminin tourne le dos (en signe de refus) à l'homme désespéré qui est accoudé à la clôture. La plupart de ces symboles inversaient donc les rôles traditionnels des hommes et des femmes, reprenant le *topos* galant, hérité de la tradition pétrarquiste, de l'homme plaintif et impuissant face à une femme puissante et insensible. Cette vision des relations entre homme et femme était en décalage avec la réalité sociale des Pays-Bas à la fin du XVI[e] et au début du XVII[e] siècle, où la femme ne pouvait, sans encourir l'opprobre publique, prendre l'initiative d'une relation amoureuse, n'était pas nécessairement consultée pour le choix d'un époux et, une fois mariée, devait se consacrer

[25] Carsten-Peter Warncke, « Badineries d'amour » (in *Théâtre d'amour*, Taschen, 2004, p. 315).

au foyer et à la vertu. Toutefois, ces emblèmes n'insistent pas tous sur les tourments infligés par l'amour : *Te stante virebo* (fig. 11), par exemple, montre l'idéal d'un couple solide et harmonieux (symbolisés par l'obélisque et le lierre), uni par des sentiments durables. On peut y voir une illustration de la morale conjugale protestante[26] : tandis que l'Église catholique romaine privilégiait la procréation et l'éducation des enfants, les enseignements des théologiens réformés considéraient que l'essentiel était le soutien mutuel des époux.

Une fois toutes ces observations réalisées, je fais procéder à la traduction des devises et des distiques en latin. Malgré leur laconisme et leur caractère souvent elliptique, les *mottos* ne présentent pas de difficultés insurmontables aux étudiants. Leur traduction, en revanche, pose parfois d'intéressants problèmes : quel genre faut-il donner, par exemple, au *omnes* d'*inter omnes* qui, en latin, est épicène ? Le distique[27] laisse penser qu'il désigne la gent féminine, mais le rendre par « toutes » n'enlève-t-il pas à l'universalité de la formule ? Dans la devise *Ni spirat immota,* si *spirat* renvoie au vent (et à la faveur de Cupidon), à qui ou à quoi faut-il rattacher le féminin *immota* : l'aile du moulin, la femme qui tourne le dos ? Vraisemblablement aux deux, mais dès lors, comment restituer en français le double sens — propre et figuré — de l'adjectif *immotus, -a, -um* : à la fois « immobile » (le moulin) et « inébranlable » (la femme) ? Faut-il traduire *Solatium non auxilium* par : « Un soulagement, mais pas un secours » (en référence au cerf qui se désaltère sans soulager durablement sa soif) ou par : « La consolation n'est pas une aide » (il n'y aurait donc pas de remède à l'amour) ? Dans l'emblème *Te stante virebo,* qui est le locuteur, sujet du verbe principal au futur et symbolisé dans l'image par le lierre, et qui est l'allocutaire, le *te* de l'ablatif absolu qui est représenté par l'obélisque ? Le lierre verdoyant est-il une représentation de l'homme rendu vigoureux par la faveur d'un amour constant et partagé, et l'obélisque de pierre une image de la compagne fidèle, pilier du foyer — la coiffe de la dame rappelle d'ailleurs, par sa forme, la sphère à pointe qui surmonte le monument ? Ou bien est-ce le contraire, l'épouse dépendant de la stabilité affective et financière offerte par son mari qui subvient aux besoins du ménage ? Ainsi que le constatent les étudiants dans l'emblème, l'énigme visuelle est parfois redoublée par une énigme textuelle et les mots n'épuisent jamais toutes les significations possibles de l'image, pas plus que l'image ne permet de lever toutes les ambiguïtés du texte écrit !

[26] Ainsi que nous y invitent les rédacteurs du site de l'université d'Utrecht mentionné *supra.*
[27] *Obtenebrat stellas Phoebe : tu sola <obtenebras alias> puellas. / Pulc(h)rae essent aliae, tu nisi pulc(h)ra fores.* (« Phoebé obscurcit l'éclat des étoiles, tout comme toi celui des autres filles : / Les autres seraient belles si, belle, tu n'existais »).

Réalisation d'un nouveau corpus en réinvestissant des illustrations du conte d'Apulée

Après avoir envisagé, dans un premier temps, de laisser les étudiants totalement libres d'inventer leur emblème, j'ai finalement choisi, par souci d'efficacité (nous ne disposions en effet que d'une seule séance de deux heures pour mener à bien l'activité) de leur proposer un échantillon d'images destinées à servir de support à leur création.

Ces dernières n'étaient pas à l'origine des figures d'emblèmes, mais des illustrations du conte de Cupidon et Psyché dont nous avions étudié quelques extraits en classe, ce qui facilitait la maîtrise de l'intertexte par les étudiants. La fable d'Apulée, avec ses personnages mythologiques représentant l'amour destructeur (Vénus) ou rédempteur (Cupidon), et son héroïne, dont le nom évoque en grec l'âme humaine, possède un caractère éminemment allégorique qui n'a pas échappé aux mythographes antiques, tels que Fulgence[28], et cela la rendait tout à fait apte aux généralisations et aux énoncés sentencieux relatifs aux inconvénients de la beauté, aux effets dévastateurs de la jalousie et de la curiosité, au rôle essentiel de la confiance dans la relation amoureuse, etc. De plus, l'œuvre d'Apulée jouit d'une abondante iconographie dès l'Antiquité, et, du fait de ses nombreuses réécritures à l'époque moderne (par Jean de La Fontaine notamment), elle offre un répertoire très fourni de gravures sur bois ou sur cuivre, plus faciles à reproduire pour nous que des tableaux en couleur, et parfaitement en accord avec le style des *Emblemata amatoria* de Heinsius.

J'ai donc puisé dans ce répertoire pour sélectionner six illustrations correspondant à des épisodes-clés de l'histoire : les honneurs divins rendus à Psyché pour sa beauté qui lui attirent la haine de Vénus[29], la jeune fille portée en grande pompe sur la montagne où elle doit épouser un horrible monstre[30], la nuit de noces avec son mystérieux mari invisible[31], les retrouvailles avec ses sœurs dont les perfides conseils vont causer la perte de son amour[32], la fuite de Cupidon blessé par l'huile brûlante de la lampe[33], et, enfin, l'apothéose de l'héroïne

[28] Voir Fulgence, *Mythologie*, livre III (https://www.laviedesclassiques.fr/lego/anthologie/anthologie-cupidon-et-psyche-par-fulgence).
[29] Gravure de Bernardo Daddi (dit le Maître au Dé), XVI^e siècle (https://timelessmoon.getarchive.net/amp/media/plate-2-people-rendering-divine-honors-to-psyche-from-the-story-of-cupid-and-51d5ab)
[30] Gravure de Bernardo Daddi, XVI^e siècle (https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/344269)
[31] François-Édouard Picot, *L'Amour et Psyché,* 1817 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:L%27Amour_et_Psych%C3%A9_%28Picot%29.jpg — il s'agit non d'une gravure, mais d'une peinture académique du XIX^e siècle dont nous donnons une copie en noir et blanc).
[32] Gravure de Bernardo Daddi (dit le Maître au Dé), XVI^e siècle (https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Master-of-the-Die/1301438/Psych%C3%A9-racontant-son-malheur-%C3%A0-ses-s%C5%93urs.html)
[33] La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon,* Illustrations de Raphaël Sanzio-Marc-Antoine, Bibliotheca magna, À l'enseigne du pot cassé, 1939 (https://mediterranees.net/mythes/psyche/lafontaine/raphael/psyche7.html).

emportée sur l'Olympe par son amant divin[34]. J'ai volontairement laissé de côté la *catabase* de Psyché et les épreuves que lui impose Vénus pour retrouver son amour, car nous n'avions étudié que la première partie du conte et le dénouement.

Les étudiants et étudiantes ont alors reçu la consigne de choisir parmi ces six images celle qui les inspirait le plus et d'imaginer, à partir de la scène représentée, une devise en latin qui en résume la portée morale ainsi qu'un court texte explicatif en français. Possibilité leur était laissée de retravailler l'image soit en la découpant (quitte à en modifier le cadrage, voir annexe 3), soit en la redessinant (voir annexe 5), soit en la faisant réinterpréter par une IA générative (voir annexe 6). Au demeurant, le remploi d'œuvres graphiques préexistantes était déjà pratiqué au XVII^{e} siècle pour créer de nouveaux emblèmes destinés aux *affixiones* (expositions des travaux réalisés par les élèves des jésuites), ou bien aux *libri amicorum,* ces cahiers personnels où l'on recueille dessins et mots de camarades ou de professeurs pour garder un souvenir de ses études.

L'appropriation personnelle par l'*imitatio* semble avoir bien fonctionné aussi auprès de mes étudiants, comme en témoignent leurs *mottos*, qui réinvestissent le vocabulaire rencontré lors des lectures effectuées dans l'année sans trop recourir au dictionnaire de thème. Les stratégies de composition adoptées divergent selon les groupes : reprise des structures syntaxiques des *Emblemata* (ainsi, dans l'emblème de l'annexe 1[35], *Gloria non amor* fait écho *à Solatium non auxilium)*, jeux sur les sonorités (*In forma miseria* et *Rumores, livores, amoris carnifices*, annexes 2 et 4 : les étudiants ont privilégié les noms *forma* plutôt que *puchritudine*, et *livores* au lieu d'*invidia*, pour ménager des effets d'assonances). Quatre de ces devises (annexes 1 à 4) font l'économie du verbe, comme c'est souvent la règle dans les énoncés de type parémiologique. L'ordre des mots fait également l'objet de toutes les attentions : ainsi le nom *amor* (ou l'accusatif *amorem)* occupe-t-il le plus souvent la dernière place, afin de mettre en valeur la notion (annexes 1, 5 et 6).

Un groupe de quatre étudiantes a malicieusement détourné une représentation de Cupidon quittant le lit de Psyché endormie (annexe 3) pour en donner une réinterprétation « féministe » : *Omnes viri similes,* bien à l'opposé des représentations pétrarquisantes des *Emblemata amatoria* où c'est l'homme qui est victime de l'inconstance et de l'insensibilité de son aimée.

[34] Illustration de Paul Thumann pour le livre de Paul Carus *Eros and Psyche : A Fairy-Tale of Ancient Greece retold after Apuleius*, 1900 (https://i0.wp.com/bombaxpress.com/wp-content/uploads/2019/12/cupidandpsyche flying300_highres300-1024x1020.jpg?ssl=1).
[35] Pour les annexes, voir *infra*, p. XXVII sqq.

Autre initiative personnelle intéressante, une étudiante a choisi d'intégrer un texte en langue étrangère (yiddish) à son emblème, renouant ainsi avec le caractère polyglotte du genre (annexe 5).

Enfin, le temps a parfois manqué à certains groupes pour rédiger la *subscriptio*, mais l'on note cependant quelques belles réussites, comme le distique en alexandrins composé par Noëllie (annexe 2) ou encore le sixain de Clément (annexe 4) et l'épigramme en acrostiche composant le nom *AMOUR* (annexe 3).

L'exercice a donc permis aux étudiants impliqués de mettre en œuvre un grand nombre de compétences, aussi bien linguistiques (remployer le vocabulaire vu en cours en respectant les règles morphosyntaxiques) que créatives : trouver une « morale » à l'image, composer une épigramme en vers, imaginer une mise en page et un encadrement qui mettent en valeur l'ensemble… L'image a servi ici de matrice à l'écriture créative et non de simple ornement dont l'agrément est supposé faire oublier aux élèves les rigueurs de la grammaire latine ou faciliter l'accès au sens du texte écrit.

Pour conclure, l'étude des emblèmes dans un cadre scolaire ou universitaire permet un usage de l'image plus riche et plus nuancé que ceux auxquels elle est généralement cantonnée dans nos pratiques pédagogiques habituelles : très souvent, en effet, elle a pour unique fonction d'accompagner et d'illustrer un texte, d'en éclairer les significations (car elle est supposée être d'un abord plus aisé que ce dernier), elle est donc seconde par rapport à l'œuvre littéraire et subordonnée à elle. Dès lors, une fois le sens du texte compris, elle n'a plus de raison d'être, sauf à comparer et recenser les écarts entre les deux, preuve de ce que René Magritte nommait « la trahison des images ». Or, dans les emblèmes, l'image n'explique pas le texte ; c'est même souvent l'inverse qui se produit, la devise ou l'épigramme donnant une clé d'interprétation de l'énigme visuelle proposée. C'est à la fois déroutant pour les étudiants qui s'y confronterait pour la première fois et extrêmement stimulant, une fois les codes du genre expliqués. Identifier le sens de ces figures symboliques est en effet un défi lancé aux lecteurs-spectateurs d'aujourd'hui comme d'il y a quatre siècles. Cela suppose d'abord, comme nous l'avons vu, un temps assez long pour familiariser les élèves avec les références littéraires et artistiques qui étaient celles des lettrés européens de l'époque moderne, ainsi qu'un effort de contextualisation. Néanmoins, le rapprochement frappant entre le mot et l'image qui est au cœur de l'emblème caractérise aussi, sous une forme certes différente, notre civilisation audiovisuelle moderne : une image réemployable à loisir, engendrant un texte qui n'en épuise jamais totalement le sens et peut être recommencé à l'infini… voilà qui rappelle une pratique bien actuelle et, cette fois, très familière de nos étudiants : celle du « mème »

internet ! Les « mèmes » sont en effet des images « virales » souvent drôles et percutantes, reprises et détournées par des internautes qui s'amusent à leur donner un autre sens, tout comme une même représentation graphique, associée à un autre *motto* et une autre *subscriptio* pouvait donner lieu à un nouvel emblème. Dans les deux cas, ce procédé de remploi favorise un sentiment de complicité entre les initiés (la communauté des internautes ou celle des gentilshommes lettrés) qui en possèdent les références et les codes culturels.

Il est, enfin, un développement possible à ces expérimentations que nous souhaiterions tester dans les prochaines années : de même que les recueils d'emblèmes amoureux ont souvent été plurilingues au XVII^e^ siècle, l'invention en classe de nouveaux ensembles iconotextuels pourrait être l'objet de projets interdisciplinaires associant enseignement des arts plastiques, des langues anciennes, des lettres modernes et des langues vivantes. De tels projets pourraient être menés tant dans l'enseignement supérieur que secondaire.

Anne-Hélène Klinger-Dollé,
MCF HDR en Langue et littérature latines, Université Toulouse-Jean Jaurès, PLH
(dolle@univ-tlse2.fr)

Marie Platon,
Professeur agrégée, Hypokhâgne et Khâgne du Lycée Saint-Sernin (Toulouse),
membre associé PLH
(Marie.Platon@ac-toulouse.fr)

Bibliographie

Sources primaires

Alciat André, *Emblematum liber*, Augsbourg, Henri Steyner, 28 février 1531(accessible sur le site *Alciato at Glasgow* : https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a).

Alciat André, *Emblematum libellus*, Paris, Christian Wechel, 1534 (numérisé sur Gallica et disponible sur le site *Alciato at Glasgow* : https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A34b).

Alciat André, *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme pour Guillaume Rouillé, 1550 (disponible sur le site *Alciato at Glasgow* : https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A50a).

Alciat André, *Emblemata*, Padoue, Petro Paolo Tozzi, 1621 (disponible sur le site *Alciato at Glasgow* : https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A21a).

Alciat André, *Emblemata / Les Emblèmes. Fac-similé de l'édition lyonnaise Macé Bonhomme de 1551*, préface et traduction de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, Le Cabinet des Images, 2016.

Alciat André, *Les Emblèmes d'André Alciat*, introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux par Anne-Angélique Andenmatten, Bern, Peter Lang, 2017.

Apulée, *Les Métamorphoses. Tome II : Livres IV-VI,* CUF, Paris, les Belles Lettres, 2024.

Heinsius Daniel, *Emblemata amatoria,* Amsterdam, Willem Janssen, 1616 (numérisé sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1519362k?rk=193134;0).

Sources secondaires

Daly Peter M., *A companion to emblem studies*, New York, AMS Press, 2008.

Drysdall Denys L., dans *A companion to emblem studies, op. cit.*, « Andrea Alciato, Pater et Princeps », p. 79-98.

Ems Grégory, *L'emblématique au service du pouvoir. La symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du Collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernorat de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, Volume 1, Presses universitaires de Louvain, 2016, https://books.openedition.org/pucl/7784.

Ferran Florence, Rollinat-Levasseur Ève-Marie et Vanoosthuyse François (éd.), *Image et enseignement. Perspectives historiques et didactiques*, Paris, Champion, 2017.

Laurens Pierre, « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149e année, N. 2, 2005. p. 883-910.

Porteman Karel, « The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education », *Paedagogica Historica,* 36 (2000), p. 179-198.

Rolet Anne et Rolet Stéphane (éd.), *Alciat (1492-1550). Un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Études Renaissances, CESR/Brepols, Études Renaissantes, 2013.

Spica Anne-Élisabeth, « Enseigner et louer. Les *affixiones* au collège jésuite de Bruxelles sous le gouvernorat de Léopold-Guillaume de Habsbourg » (préface à l'ouvrage de Grégory Ems cité *supra*), p. I-XIV.

Stronks Els, « The Emblem in the Low Countries », dans *A companion to emblem studies, op. cit.*, p. 267-290.

Sitographie

Alciato at Glasgow, disponible en ligne sur https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/ (consulté le 30/04/2026).

Dutch Love Emblems, disponible en ligne sur https://emblems.hum.uu.nl/emblems/educational/home.html

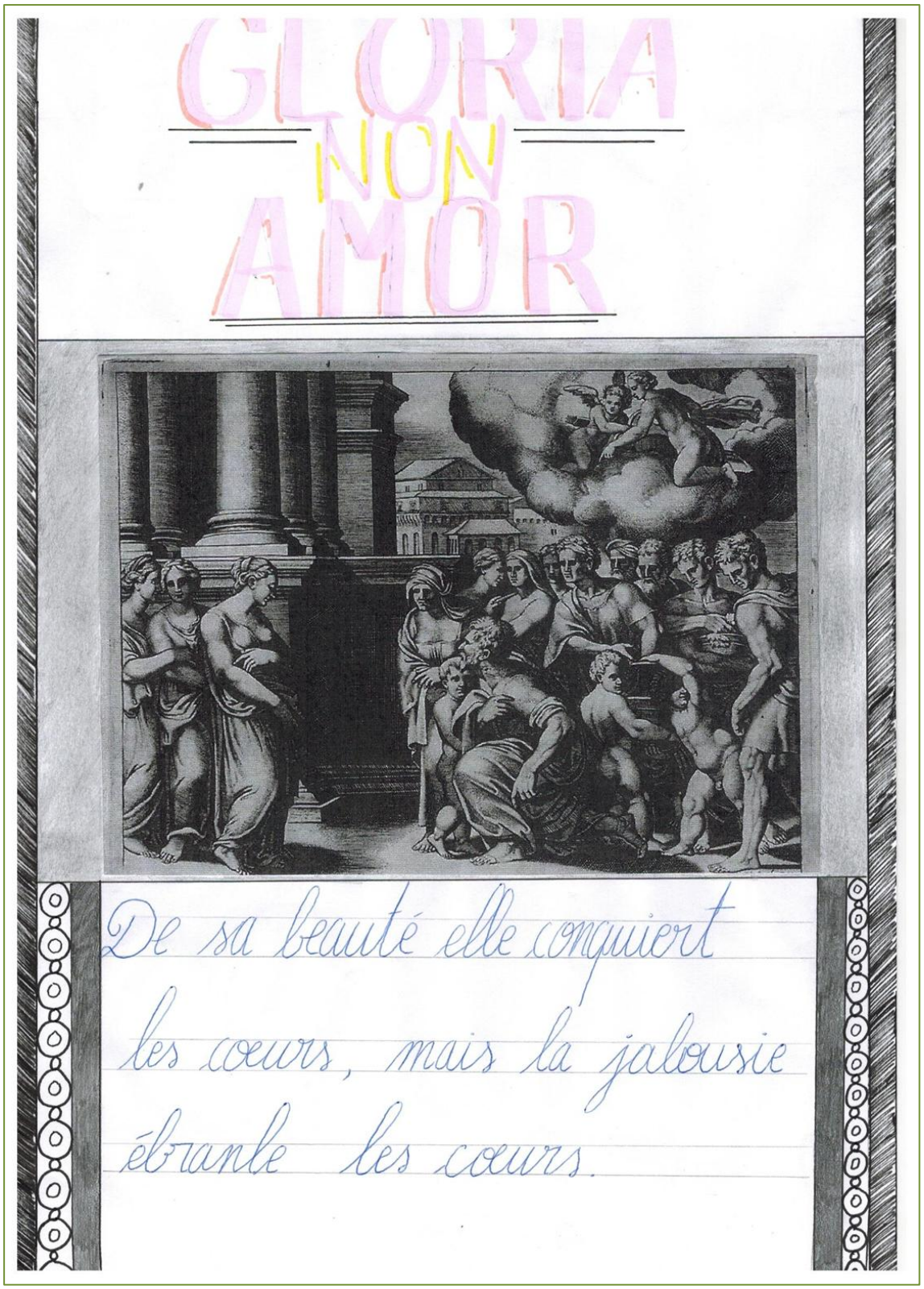
Emblem project Utrecht, disponible en ligne sur https://emblems.hum.uu.nl/ (consulté le 30/04/2026).

Klinger-Dollé Anne-Hélène, « Emblèmes d'Alciat », *Imago. Lire du latin illustré*, disponible en ligne sur https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-alciat/ (consulté le 30/04/2026).

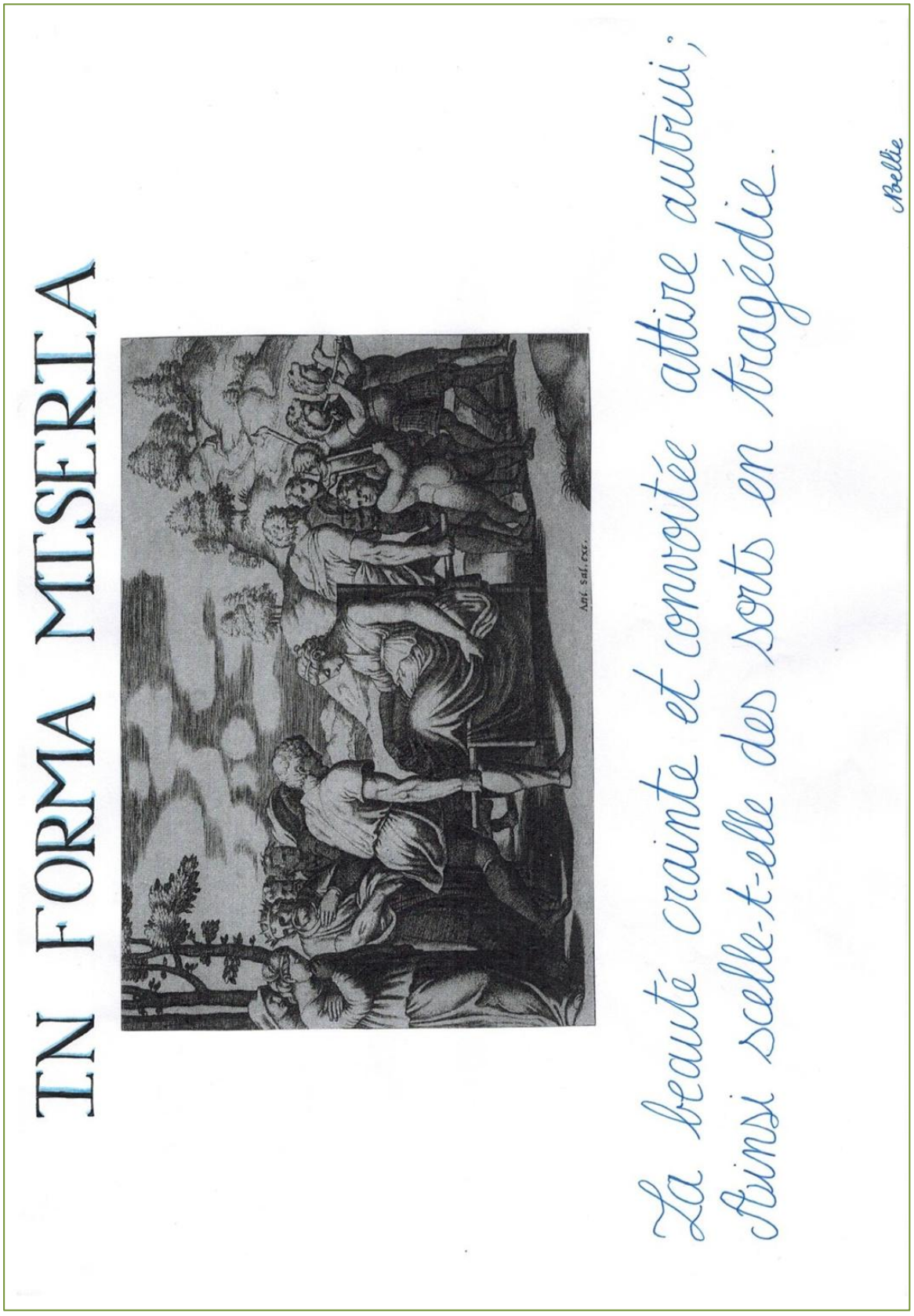
Platon Marie, « Emblèmes d'amour de Heinsius », *Imago. Lire du latin illustré*, disponible en ligne sur https://imago-latin.fr/superieur/poemes-illustres/emblemes-damour-de-heinsius/.

ANNEXES : TRAVAUX D'ÉLÈVES

Annexe 1 : emblème créé par Lola



Annexe 2 : emblème créé par Noëllie



Annexe 3 : emblème créé par Louïse, Margaux, Délia et Faustine

omnes viri similes



Quand tu te réveilleras, il sera déjà parti et en t'attachant à lui, tu tomberas dans un amour aveugle, secret des hommes et des dieux.

A chaque homme suffit sa peine
Mais sans nuit pas de jour
Ou de Soleil sans Lune
Une histoire tragique
Reste gravée en mémoire, garde espoir

L.M.D.F

Annexe 4 : emblème créé par Clément.

RUMORES, LIVORES,
AMORIS CARNIFICES



Quand les bruits de couloirs ébranlent le palais,
Quand les sœurs de Psyché voient en l'Amour un monstre,
On voit le vrai pouvoir des esprits mal lunés
Qui de cette passion n'ont eu que les échos.
Car vous, jaloux des autres et propageant le faux,
Vous êtes de l'amour les uniques bourreaux.

Annexe 5 : emblème créé par Héloïse



Annexe 6 : emblème créé par Matisse

