



GEMCA : Papers in progress

Tome 1 - 2012

http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012.pdf

La pensée figurée au cœur des savoirs et des arts de la première modernité. Le cas des *Physicae et Theologicae Conclusiones* d'Otto Van Veen

Ralph DEKONINCK (Université catholique de Louvain)
et Agnès GUIDERDONI (FNRS, Université catholique de Louvain)

Il est des champs d'investigation qui échappent encore à l'attention des chercheurs pour la raison qu'ils sont situés aux marges des disciplines instituées. Ainsi en va-t-il de l'emblématique encore trop largement négligée par les historiens de l'art. Certes, dans la perspective de l'intérêt accru pour l'étude des relations texte-image, l'attention portée à ce genre de littérature illustrée a dépassé le cadre restreint des études littéraires, qui constituaient jusqu'il y a peu l'approche privilégiée. Mais l'évolution la plus remarquable tient encore au désenclavement des études en emblématique qui ont pris leur distance par rapport à la définition canonique (alciatiq)ue) de l'emblème pour élargir le champ d'investigation à ce qu'il est désormais convenu d'appeler le processus « emblématique », c'est-à-dire au-delà d'une forme et d'un genre, un mode de pensée figurée qui traverse une grande variété de savoirs et d'arts durant la période *early modern*¹. L'emblème constitue alors une manifestation parmi d'autres de ce mode de pensée fondamental, dont le principe cardinal est le concept de *figure*. Du fait de sa richesse sémantique et de ses divers domaines d'application, ce concept s'offre comme un précieux observatoire pour étudier l'articulation principalement de trois champs, celui de la religion, de la science et de l'art, en voie d'autonomisation durant les XVI^e et XVII^e siècles, mais dont on oublie trop souvent les rapports étroits et les emprunts réciproques à ce moment de l'histoire.

¹ Voir Daniel S. RUSSELL, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995 ; Ralph DEKONINCK et Agnès GUIDERDONI-BRUSLÉ (éd.), *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré en images. The Rhetoric and Hermeneutics of Illustrated Sacred Discourse*, Brepols, Turnhout, 2007.

Dans une étude fondatrice, Erich Auerbach décrivait l'évolution philologique du mot *figura* de ses origines jusqu'à la fin du Moyen Âge et, ce faisant, identifiait une notion centrale de l'histoire des représentations en Occident². Il y mettait ainsi en évidence comment cette figure prend son origine dans une interprétation spirituelle de l'histoire sainte pour devenir, par transfert, un mode de représentation. Ainsi est-elle le produit d'une « alliance de spiritualité et de sens du réel³ », d'où l'indétermination et l'ouverture qui en constituent sa richesse et sa complexité. Une telle enquête historique et sémantique mériterait d'être prolongée vers la période de transition que constitue la première modernité, période durant laquelle on assiste à d'importants glissements de sens qui participent à la constitution des grands champs du savoir, lesquels n'en continuent pas moins de communiquer entre eux, notamment par le biais d'une réflexion commune sur les enjeux de la représentation. Afin de saisir ces enjeux, il importe de dresser préalablement la cartographie de la distribution et des relations entre les différentes significations du mot « figure », ou plutôt des différents univers de sens qu'il permet de relier.

Lorsqu'on consulte les dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles, le premier constat qui s'impose est celui d'une tension entre deux horizons sémantiques qui semblent renvoyer à des champs radicalement dissemblables : du sensible le plus concret à l'abstraction la plus idéale, de l'apparence à la vérité, le concept de figure est appliqué à une grande diversité de réalités, traversant les champs de la théologie, de la science, de la rhétorique et des arts plastiques. La variété de ces acceptions en apparence opposées ne peut occulter cependant le fait qu'elles sont toutes fondées sur une réflexion commune portant sur le statut de la représentation, cette dernière étant conçue comme une interface ou un opérateur de conversion entre différents niveaux de réalité.

La figure entre apparence et vérité

Quels sont ces niveaux ? Le premier désigne le monde naturel en général, une des acceptions du mot « figure » renvoyant en effet à

² Erich AUERBACH, *Figura*, in *Archivum Romanicum*, 22, 1939, p. 436-489 (trad. fr. par Diane Meur, Paris, Macula, 2003).

³ *Ibid.*, p. 70.

la « superficie enfermée entre une ou plusieurs lignes⁴ ». Il est donc question ici de la forme extérieure des corps, de la surface ou du volume entièrement circonscriptible ou délimitable par une ligne, un contour, ce dont témoigne ce passage des *Règles pour la direction de l'esprit* de Descartes :

Rien ne tombe plus facilement sous les sens qu'une figure : on la touche, on la voit [...]. La preuve en est que la conception de la figure est si commune et si simple qu'elle est contenue dans tout objet sensible⁵.

Ce qu'on appellerait aujourd'hui une configuration⁶ participe donc de la réalité tangible des êtres et des choses, à leurs apparences extérieures, avec les connotations morales qu'une telle acception peut entraîner⁷. Il n'en reste pas moins que c'est à travers ces apparences que le monde peut être identifié et connu. Le regard appréhende et maîtrise la réalité par le biais de ses figures détachées du *continuum* visuel. On touche là à la dimension cognitive de la figure qui suppose une intention perceptive façonnant littéralement le réel. En cela, le terme garde le souvenir de son étymologie originelle, puisqu'il dérive du verbe latin *ingere* qui signifie « façonner, donner forme », la même racine *fig* ayant donné les termes de *fictor* (le modeleur ou sculpteur), *figulus* (le potier), *effigies* (le portrait), etc. Tous ces dérivés partagent une même référence plastique qui court à travers toutes les définitions et qui renvoie également à l'idée d'artifice, comme à l'idée de feinte et de fiction.

Dans le cadre toujours de cette première acception, on peut donc déduire que la figure désigne cette réalité saisie par la perception ;

⁴ « Superficie enfermée entre une ou plusieurs lignes ; une figure circulaire, une figure quarrée, triangulaire, hexagone, pentagone, elliptique, &c. Les Mathématiques ne se peuvent bien enseigner qu'avec des figures. Figure, se dit aussi de la superficie extérieure de tous les corps... » (Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye, 1690, p. 861). Nous prenons ce dictionnaire comme point de repère car, placé au terme de la période ici envisagée, il présente l'avantage d'enregistrer les différents sens préexistants du mot figure.

⁵ René DESCARTES, *Règles pour la direction de l'esprit*, 6, 413, trad. fr. J. Sirven, Paris, Vrin, 1996, p. 74.

⁶ « FIGURE, en termes de Physique, est opposée à la forme essentielle, & signifie seulement, la configuration des corps » (Antoine FURETIÈRE, *op. cit.*, p. 862).

⁷ « FIGURE, en termes de Morale, signifie seulement, Apparence. Les Cannibales sont si cruels, qu'il semble que ce ne soient pas des hommes, ils n'en ont que la figure. cet hypocrite a la figure d'un homme de bien » (*Ibid.*).

on donne figure à l'apparence pour la connaître et la reconnaître, ce qui revient à procéder à la façon d'un artiste, le paradigme plastique et représentationnel étant ici central. On perçoit de la sorte un déplacement déterminant dans la pensée des arts et des sciences à l'aube de la modernité : de l'imitation à l'invention, il n'y a aucune solution de continuité. Représenter ne signifie pas seulement enregistrer ou reproduire une vérité inscrite dans la nature, mais plus fondamentalement recréer cette nature en vue d'en produire du savoir.

De ce glissement est né la deuxième acception du terme qui nous fait passer de la réalité perçue à sa représentation, du naturel à l'artificiel. C'est ainsi que dans le champ des arts plastiques, la figure en est venue à désigner tout corps se dégageant sur un fond, et plus particulièrement la représentation du corps humain, d'où se profile la dimension foncièrement anthropologique du concept, qui vient compléter celle plastique⁸. Mais à cette forme de représentation que l'on qualifierait aujourd'hui de figurative s'ajoute paradoxalement tout mode de représentation conventionnel, schématique et diagrammatique, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'abstraction géométrique ou mathématique, dont la fonction cognitive apparaît ici aussi clairement. On quitte le registre de la pure apparence pour sonder l'être des choses comme pour créer une modélisation de la réalité. Du particulier on glisse donc vers le général.

La figure comme processus exégétique et rhétorique

Avec ce dernier horizon sémantique, on entrevoit le souvenir d'une signification plus ancienne du mot « figure ». Il s'agit là de la signification fondatrice, même si c'est sur ses cendres que s'érigera l'acception la plus récente, celle qui est d'application dans l'univers des sciences et des arts. L'horizon culturel ici en jeu est celui de la théologie chrétienne, et plus exactement celui de l'exégèse patristique. Si la figure désigne l'apparence, l'enveloppe externe, cela suppose qu'elle peut devenir le signe ou l'indice d'un contenant. Or, dans l'univers médiéval du symbolisme universel, toute apparence est porteuse d'un sens caché. La quête de ce sens engage ce qu'on

⁸ « FIGURE, se dit aussi en *Peinture* des lignes qui forment la représentation des hommes ou des animaux. Ce tableau contient plus de cent figures ; une telle figure est estropiée. Mais il se dit particulièrement des représentations des corps humains » (*Ibid.*, p. 861).

pourrait qualifier d'herméneutique figurative. La figure devient le substitut ou représentant d'une autre réalité dite « figurée » qui appelle une démarche de déchiffrement ou de dévoilement. Du statisme de la configuration, on passe donc au dynamisme de l'interprétation. Le paradigme qui prédomine ici n'est plus celui de la création plastique, mais celui de la trace laissée par un modèle, l'idée de contact assurant le lien ontologique entre ce modèle et son image. Ce paradigme indiciaire sous-tend en particulier le rapport typologique entre les deux Testaments, l'Ancien étant la figure du Nouveau⁹.

Si cet univers exégétique est clairement fondateur, son rôle matriciel pour la culture occidentale ne peut être compris sans tenir compte d'un autre univers avec lequel il n'a cessé de dialoguer, à savoir celui de la rhétorique antique, autre domaine d'élection de la figure qui prend cette fois le sens d'expression s'écartant d'une formulation normale¹⁰. Plus précisément, elle qualifie l'usage substitutif de termes pris dans un autre sens que celui qui leur est propre. On retrouve ici aussi non seulement l'idée de façonnage du verbe, à l'image du sculpteur modelant son œuvre, mais également le jeu de voilement et de dévoilement qui est proprement un jeu figuratif dont la fin principale devient celle du plaisir persuasif.

Notons par ailleurs que cette prévalence moderne de la fonction rhétorique finira par gagner le champ théologique, à un moment où la traditionnelle exégèse patristique se voit progressivement supplantée par la critique philologique puis historique, évolution qui porte très largement sur une modification du statut du sens littéral des Écritures. Une révolution herméneutique (dont les figures tutélaires sont certainement Érasme et Lefèvre d'Étaples) a lieu dans ce mouvement qui conduit à une modification structurelle de la hiérarchie entre les deux symbolismes reconnus par l'Église dans les

⁹ « On appelle en termes de Theologie, figure, les propheties ou mysteres qui nous ont esté annoncées ou représentées obscurément sous certaines choses ou actions du Vieux Testament. La manne estoit une *figure* de l'Eucharistie. La mort d'Abel estoit une *figure* de la mort du Juste, de la passion de Jesus-Christ. Les Juifs n'ont eu que les *figures* dont nous avons les veritez » (*Ibid.*, p. 862).

¹⁰ « FIGURE, en termes de Rhetorique, est un ornement du discours qui consiste ou dans les mots, ou dans le sens, ou dans une partie de l'oraison. La Metaphore est la Reine des *figures*. L'Allegorie est une *figure* qui regne tout le long de cette periode. Sa refutation n'a esté qu'une perpetuelle exclamation, une grande prosopopée, qui sont des *figures* » (*Ibid.*).

Écritures, l'*allegoria in factis* (qui porte sur les référents) et l'*allegoria in verbis* (qui porte sur les mots et correspond essentiellement aux figures du discours). On reconnaît alors au niveau littéral de la figure la capacité à porter un sens *vrai* et, partant, on ouvre la possibilité de rattachement du discours véracé à la poétique et non plus à la théologie. La poétique, et avec elle toutes les formes de l'expression figurée, récupère non seulement le principe exégétique mais encore sa valeur de révélation, de *surcroît d'information* dégagé précisément grâce à la figure.

C'est sur ce double fondement de l'exégèse biblique et de la rhétorique classique que va s'ériger la symbolique humaniste. Durant la première modernité, cette dernière va devenir le principal champ d'épanouissement de l'*imago figurata*, c'est-à-dire d'un principe de signification figurée obtenue par le moyen d'une combinaison de figures plastiques et de figures du discours, lien assuré par un dispositif interprétatif hérité en grande partie du figurisme biblique¹¹. Décliné de bien des manières (collections et répertoires de symboles, recueils d'emblèmes, de devises, iconologies...), dans différents espaces (le livre, l'église, le palais, le théâtre, le collège...) et à diverses occasions (les processions, les pompes funèbres, les joyeuses entrées...), ce processus figuratif de voilement et de dévoilement du sens va progressivement s'éloigner de son origine hiéroglyphique (l'hiéroglyphe conçu comme dépositaire d'une vérité sacrée et d'une sagesse immémoriale cachée dans le monde de la Création, première Révélation) et biblique (les symboles légués par Dieu à travers les Écritures, seconde Révélation) pour poursuivre des buts proprement rhétoriques, qui ne conservent finalement que le protocole exégétique hérité du Moyen Âge, protocole mis à présent au service d'autres objectifs : il ne s'agit plus tant de révéler les vérités cachées sous le voile des apparences que d'inventer des figures plaisantes, certes toujours pourvoyeuses de sens. De la figure naturelle inscrite dans le monde, on glisse donc insensiblement vers la figure comme artifice agréable, dont le but reste cependant d'engager le spectateur-lecteur dans une quête du sens qui se veut édifiante et instructive.

¹¹ Il est assez symptomatique de noter que c'est dans le prolongement direct de la définition théologique du terme « figure » que Furetière introduit l'univers de la symbolique : « On le dit aussi en matieres profanes des emblemes, énigmes & fables des Anciens qui signifioient plusieurs choses » (*Ibid.*).

C'est ce sens rhétorique qui contamine les arts des XVI^e et XVII^e siècles où l'expression des passions va constituer le lieu figuratif par excellence. Sur le terrain en particulier de l'éloquence picturale, on assiste alors à la convergence de la dimension plastique et de la dimension anthropologique, la figure renvoyant avant tout au visage comme espace de représentation des affections de l'âme. Elle est donc conçue, ici aussi, comme l'interface entre le visible et l'invisible, entre l'intérieur et l'extérieur, cette dernière application ouvrant la voie à une psychologie de la subjectivité, qui correspond durant la première modernité à une sémiotique des émotions humaines.

De cette grande diversité de champs où l'on découvre la notion de figure, on peut retenir sa double relation au matériel et au conceptuel, au concret et à l'abstrait, au corps et au langage. Sur un registre moral, ce rapport peut se traduire par une opposition entre apparence, artifice, illusion, d'une part, et vérité, nature, archétype, d'autre part. Mais au-delà de cette opposition, la figure permet plus fondamentalement de faire le lien entre les deux pôles. On peut dès lors avancer l'idée que la figure ne désigne pas tant un objet qu'un processus cherchant à articuler sensible et intelligible, visible et invisible, corporel et spirituel (ce que suggèrent tous ses dérivés : figuration, figurabilité, transfiguration, préfiguration, configuration...). Bref, la figure renvoie au mouvement dialectique entre réalité et représentation, vérité et illusion, être et paraître qui est au cœur des débats théologique, scientifique et esthétique durant la première modernité.

On comprend dès lors tout l'intérêt d'enquêter sur les différents champs d'application de la pensée figurée durant cette période de l'histoire. Une telle enquête revient à éclairer les diverses modalités de construction et de communication du savoir, mais aussi celles de l'expérience de ce savoir, à travers les divers canaux plastiques et linguistiques, et surtout à travers leur articulation étroite. Cette articulation mérite d'être étudiée aussi bien en synchronie qu'en diachronie, afin de comprendre à la fois les enjeux des rapports entre principalement religion, science et arts, et l'évolution de ces rapports durant la première modernité, époque de hautes turbulences épistémiques qui voit l'univers de l'analogie et de la *pansemiosis* perdre du terrain au profit d'un univers conquis par les sciences de l'observation, domaine dans lequel le terme de figure se

dépouille de toute valeur ontologique pour devenir l'instrument de la démonstration scientifique.

Vaenius ou la figure en action

Pour illustrer l'intérêt d'une telle approche, nous voudrions convoquer un exemple qui nous apparaît assez représentatif des rapports que le concept de figure permet de tisser entre théologie, science et art. Il s'agit d'un ouvrage qui n'a jusqu'à présent guère attiré l'attention, pour la raison à nouveau qu'il apparaît inclassable dans les catégories aujourd'hui consacrées des savoirs. L'auteur n'est autre qu'Otto Van Veen, exemple même du *pictor doctus*, à l'image de son maître Lampsonius et de son ami Zuccari. On connaît aujourd'hui toute l'importance de son œuvre d'emblémiste, mais on n'a pas encore apprécié à sa juste mesure l'importance des interactions de cette production avec son œuvre picturale, du fait précisément du partage actuel des spécialités¹². Qui plus est, dans cette œuvre plurielle, peu d'attention a été accordée à un écrit en particulier qui échappe à tout cadrage disciplinaire : il s'agit des *Physicae et Theologicae Conclusiones*¹³, ouvrage publié en 1621 semble-t-il à l'insu même de Van Veen si l'on en croit la note du typographe, qui affirme en effet assez mystérieusement que :

Ce petit livre, que son auteur avait communiqué à un ami, m'est venu entre les mains ; je lui ai fait graver des illustrations et (quoique l'auteur ne soit pas au courant), j'ai décidé de l'édition, afin de pouvoir peut-être apaiser quelques personnes tourmentées par les controverses sur la prédestination et le libre arbitre [...]¹⁴.

¹² Voir entre autres A. BUSCHOFF, *Die Liebesemblematik des Otto van Veen. Die Amorum Emblemata (1608) und die Amoris Divini Emblemata (1615)*, Bremen, 2004 ; Inemie GERARDS-NELISSEN, « Otto van Veen's Emblemata Horationa », *Simiolus*, 5, 1971, p. 20-63 ; Margit THØFNER, « Making a Chimera : Invention, Collaboration and the Production of Otto Vaenius's Emblemata Horatiana », dans Alison ADAMS and Marleen VAN DER WEIJ (ed.), *Emblems of the Low Countries*, Glasgow, 2003, p. 17-44.

¹³ VAENIUS, *Physicae et Theologicae Conclusiones*, Orselis, 1621. Pour de plus amples détails sur cet ouvrage, sur son contexte historique et intellectuel notamment, nous renvoyons au livre à paraître : Otto VAN VEEN, *Physicae et Theologicae Conclusiones* (1621), trad. fr. par Aline Smeesters, avec une introduction d'Andrea Catellani, Ralph Dekoninck, Émilie Granjon, Agnès Guiderdoni et Aline Smeesters, Brepols, coll. « Imago Figurata », à paraître fin 2013.

¹⁴ Une publication sans autorisation de l'auteur apparaît fort improbable. On peut plutôt interpréter cette note comme une façon de préserver l'auteur des poursuites qu'un tel traité ne manquerait pas d'entraîner.

Quoi qu'il en soit du mystère qui enveloppe encore la genèse et les objectifs de cet écrit¹⁵, nous nous contenterons ici de mettre en évidence comment la notion de figure permet d'articuler des champs en apparence dissemblables, à l'intersection desquels se situe une riche réflexion quant aux enjeux de la représentation chez un artiste qui n'a cessé de penser sa pratique.

Le premier constat qui s'impose est que ce traité opère la jonction entre théologie et physique. Le titre est à lui seul explicite à cet égard : « Conclusions de Physique et de Théologie, exposées et démontrées par des signes et des figures, sur les principaux chapitres de la foi, et en particulier sur la Prédestination : de quelle manière son effet est surmonté par le Libre Arbitre. » L'adresse « au lecteur et spectateur » renforce encore l'affirmation de cette jonction en rappelant une tradition de l'Académie platonicienne dans laquelle « la coutume voulait, à ce qu'on rapporte, que personne ne soit admis s'il n'était pas capable de représenter et d'exposer ses arguments par des figures mathématiques (*figuris mathematicis*) ». Le lecteur-spectateur est placé d'emblée devant une formalisation originale du savoir, et revendiquée comme telle, qui entend faire coïncider de manière signifiante et comme autant de niveaux figuratifs, théologie, physique et chimie, ou plus exactement alchimie.

Le point de départ est celui de la rhétorique, un des principaux domaines d'élection de la figure comme nous l'avons vu. Mais c'est ici par un défaut de maîtrise du verbe que le recours aux figures et aux signes est recommandé. La figure apparaît ainsi comme un mode d'argumentation ou une forme de raisonnement à part entière. C'est là que l'on retrouve sa fonction cognitive. Mais cette fonction n'est pas mise au service d'une démonstration de type mathématique ou géométrique ; elle sert l'élucidation d'un problème théologique des plus épineux : la brûlante question de la prédestination et du libre arbitre. Donner figure à ce qui apparaît infigurable, mais surtout à ce qui s'est révélé indémontrable, indécidable et dont la vérité n'a pu être atteinte, tel est le défi que tente de relever Vaenius et le risque qu'il prend en tentant de modéliser et ainsi résoudre

¹⁵ Il n'est pas question ici d'offrir une étude complète sur ce riche et complexe traité. Cette étude sera fournie en introduction à l'édition et traduction française que nous sommes en train de préparer, et où seront présentées les différentes facettes du recueil.

cette délicate question, solution qui passe par la création d'une voie moyenne entre les thèses opposées déchirant alors les consciences. Il convient de rappeler en effet que les nombreux débats qui ont agité la chrétienté depuis la mise en cause en 1597 du livre de Molina (*Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis*, 1588) avait finalement abouti à la décision du pape Paul V en 1605-1606 d'interdire l'évocation de ces questions entre les adversaires qui s'étaient affrontés jusqu'alors, à savoir entre Dominicains et Jésuites. Le problème échappait de toute évidence aux théologiens même, et à leur mode de raisonnement.

Plutôt que le fond de l'argumentation de Vaenius, ce qui nous intéresse ici est la forme qu'il lui donne. Cette forme dérive d'une espèce de synthèse entre physique et théologie de laquelle Vaenius tire ses propres conclusions. Le résultat de cette synthèse est proprement iconique, ou plutôt figuratif, puisque l'enjeu majeur de son entreprise consiste à donner une figure à la dynamique des échanges entre Dieu et l'homme, dynamique pensée sous la forme physique et alchimique de l'attraction et de la répulsion des corps et des substances. La traduction visuelle rend ainsi compte de l'interaction entre les opérations divines et humaines par une diversité de modes figuratifs (diagrammes, symboles, allégories...) cherchant à donner l'idée de mouvement dans l'image.

Notons en outre qu'au cœur de ce dispositif démonstratif se situe la question primordiale de la configuration de l'homme à l'image et à la ressemblance de Dieu, horizon anthropologique que nous avons déjà rencontré à propos de la notion de figure et qui sous-tend ici la logique d'attraction et de répulsion, de séparation ou de retour, qui se joue entre l'homme et Dieu, suivant que le premier tend vers la création ou vers le Créateur. L'homme peut donc être défini lui-même comme figure. Et c'est en tant que figure de son Créateur qu'il pense nécessairement sous un mode figuratif comme l'avance le chapitre 14, où l'imagination est présentée sous la forme d'une puissance capable de créer des êtres réels, d'incarner littéralement les idées, à l'instar de la puissance divine elle-même ([fig. 1](#)). Or, ce pouvoir est précisément celui des figures inventées par Vaenius, l'objet de la démonstration et son mode même d'exposition coïncidant ainsi. Ces figures sont de divers ordres, puisqu'on retrouve à la fois des constructions abstraites, des représentations mimétiques et des formes allégoriques situées à mi-chemin entre les deux derniers modes de figuration.

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que le dernier chapitre conclut l'ouvrage sur le thème du pouvoir des images et des signes extérieurs à mouvoir la nature divine de l'homme. On observe sur la planche gravée une des rares représentations mimétiques du recueil, celle d'un crucifix, archétype du mystère de l'Incarnation et de la Rédemption (fig. 2). L'ensemble de l'ouvrage semble ainsi décrire une progression depuis l'abstraction géométrique jusqu'à la figuration réaliste. Plus important encore est le rendu visuel de la relation de l'homme à l'image, et de l'efficacité de cette dernière, traduite par un rayonnement émanant du crucifix et se dirigeant vers l'homme symbolisé par un triangle trinitaire, figure de la déité en l'âme. L'homme étant image et ne pouvant raisonner sans image, il sera naturellement attiré vers Dieu par les formes et *species*, et conduit à parfaire la ressemblance qui le lie à son Créateur.

Une telle foi dans l'efficacité des images, investies d'une véritable force agissante, quasi magique, à tout le moins alchimique, est probablement à l'origine des déboires de Vaenius avec les autorités ecclésiastiques. Ainsi en 1630, avec le Paracelsite Van Helmont, il fut accusé par les théologiens de Louvain de pratiques « diaboliques » au titre qu'il aurait introduit dans son art la doctrine pernicieuse de Paracelse. La lettre officielle qui incrimine l'auteur ordonne que son livre illustré soit brûlé étant « possédé de l'esprit diabolique¹⁶ ». Le livre condamné n'est certes pas identifié mais il semble légitime, et plausible, de penser aux *Conclusiones*.

Nous voudrions enfin replacer cet ouvrage étrange dans l'ensemble de l'œuvre de Vaenius. En effet, si son choix de traiter d'un tel sujet théologique s'explique, en partie du moins, par ses affinités néostoïciennes, exprimées clairement dans ses emblèmes horatiens en 1607¹⁷, ce n'est vraiment que replacé dans la perspective d'ensemble que l'on s'aperçoit à quel point Vaenius a pratiqué un nombre important de formes relevant de l'*imago figurata* et a puisé son inspiration dans les divers aspects évoqués plus haut de la *figura*. La pratique de l'emblème, au travers des trois recueils qu'il a

¹⁶ Voir Tine MEGANCK, « Rubens on the Human Figure : Theory, Practice and Metaphysics », dans Joost VANDER AUWERA and Sabine VAN SPRANG (éd.), *The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*. [Cat. exh. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, September 14, 2007 - January 27, 2008.] Tielt, Lannoo, 2007, p. 57.

¹⁷ Q. *Horatii Flacci emblemata*, Anvers, Jérôme Verdussen, 1607.

conçus de 1608 à 1615 (*Amorum emblemata*, 1608 ; *Q. Horatii Flacci Emblemata*, 1612 ; *Amoris divini emblemata*, 1615) est au premier chef un travail sur des figures rhétoriques. Dans un autre recueil, moins connu, publié en 1624 et intitulé *Emblemata sive symbola a principibus*¹⁸, la forme « symbole » y est en fait mise en équivalence avec l'emblème et la devise, pour constituer un système symbolique posant les fondements d'un langage figuratif, dont les principes sont exposés dans l'adresse au lecteur. La figure biblique, au plein sens herméneutique, y est largement convoquée dans le cas des œuvres religieuses. Enfin, comme nous venons de le voir dans les *Conclusiones*, la figure géométrique fournit une nouvelle modélisation d'un savoir impossible à saisir par la voie du raisonnement ordinaire, de même que les figures alchimiques cachent et révèlent en même temps un savoir paracelsien. Il faudrait sans nul doute y ajouter l'œuvre peinte de Vaenius, dont de récentes analyses ont montré la propension à thématiser régulièrement la figurabilité¹⁹.

Ce faisceau de figures dans l'œuvre de Vaenius ressemble à une entreprise obstinée et cohérente de déchiffrement du monde et de la Vérité à travers la forme spécifique de l'*imago figurata*, c'est-à-dire une figure conçue comme combinaison indistincte d'image et de texte. Rappelons, presque à titre anecdotique, l'insistance de Vaenius à toujours s'adresser au lecteur et spectateur dans ses préfaces (*Ad lectori et spectatori*). Dans l'épître de Cupidon à la jeunesse des *Amorum emblemata*, le recueil est qualifié de « livre peinture » (4r) dans la version française, ce qui donne dans la version anglaise : « Read and regard this book ». Vaenius exploite toutes les virtualités de la figure, à la fois tout son spectre sémantique et ses modalités pratiques et efficaces.

Conclusion

Comme le montre clairement l'exemple des *Conclusiones* de Vaenius, la figure apparaît bien comme un mode de penser, qui est mode de connaître et de représenter — de connaître en représentant — spécifique à la première modernité. Elle opère non seulement comme interface entre des registres de discours en voie d'autono-

¹⁸ Voici le titre complet : *Emblemata sive symbola a principibus: viris Ecclesiasticis [sic], ac militaribus, aliisque usurpanda. Devises ou emblemes pour princes, gens d'Eglise, gens de guerre, & aultres*, Bruxelles, 1624.

¹⁹ Voir les travaux en cours de Walter Melion.

misation à cette époque, mais permet également de lier des *épistémès* qui finiront par s'opposer. Une période de transition entre la Renaissance proprement dite et le triomphe de la raison éclairée semble se dégager dans les premières décennies du XVII^e siècle, dont les *Conclusiones* de Vaenius seraient représentatives et dont le point d'aboutissement pourrait être les vingt-et-une *Règles pour la direction de l'esprit* que Descartes écrit autour de 1628 et qu'il laisse inachevées. Ainsi assiste-t-on au tournant des XVI^e et XVII^e siècles à une tentative de conciliation entre modes analogiques de penser, encore fort empreints de symbolisme hermétique, et modes rationnels et empiriques de représentation.

TABLE DES FIGURES

- [Fig. 01](#) Vaenius, *Physicae et Theologicae Conclusiones*, Orselis, 1621, p. 30-31 (Londres, British Library)
- [Fig. 02](#) Vaenius, *Physicae et Theologicae Conclusiones*, Orselis, 1621, p. 42-43 (Londres, British Library)

Pour citer cet article :

Ralph DEKONINCK et Agnès GUIDERDONI, « La pensée figurée au cœur des savoirs et des arts de la première modernité. Le cas des *Physicae et Theologicae Conclusiones* d'Otto Van Veen », *GEMCA : papers in progress*, t. 1, 2012, p. 5-17, [En ligne].
URL : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/pp/GEMCA_PP_1_2012_001.pdf