

Introduction

Le genre de l'emblème voit le jour en 1531, avec la publication de l'*Emblematum liber* d'André Alciat (1492-1550)¹. À la suite de cet ouvrage, l'emblème va être l'objet, aux côtés des autres genres symboliques – dont font partie entre autres les hiéroglyphes, les énigmes et les devises – d'un engouement marqué qui perdure tout au long des XVI^e, XVII^e et même XVIII^e siècles, et qui vaut à ces trois siècles le nom d'*aetas symbolica* ou *emblematica*².

Reconnaissant dans le raisonnement par analogie une fonction cognitive, cette période perçoit l'emblème comme un outil efficace à la fois en tant que mode de connaissance du monde, mais aussi en tant que moyen d'expression permettant d'en révéler tous les arcanes et les mystères³. La démarche à l'œuvre dans un tel mode de pensée est foncièrement double⁴ : soit elle va du signifié au signifiant, soit du signifiant au signifié. Dans le premier cas, il s'agit de trouver dans le monde des exemples évidents où s'observe une vérité. Dans le second cas, il s'agit de voir dans une scène ou un objet singulier ce qu'ils peuvent nous enseigner comme vérité transcendante. Dans ce contexte, chaque objet peut devenir « le support d'une s[igni]fiance⁵ ».

Parce qu'il est une création originale et typiquement humaniste, l'emblème nous apparaît comme l'une des empreintes les plus caractéristiques et représentatives de l'*aetas symbolica*. Pourtant, le mode de pensée qui est à l'œuvre dans l'emblème dépasse de loin ce genre spécifique et concerne aussi d'autres formes d'expression. En particulier, la musique fut perçue comme un moyen privilégié pour exprimer des vérités transcendantes de différentes façons, que seuls les esprits les plus érudits et les plus astucieux pouvaient déceler.

Pour comprendre la place de la musique dans la « pensée symbolique », rappelons que, depuis Pythagore, on sait que les intervalles musicaux peuvent s'exprimer sous la forme de rapports numériques⁶. Sur la base des découvertes de Pythagore, Platon développe dans son *Timée* une théorie de l'harmonie universelle selon laquelle tous les éléments du cosmos entretiennent des rapports harmonieux, à l'image de ceux qui définissent les intervalles musicaux⁷. De cette conception découle l'idée d'une musique des sphères, qui résulte de la révolution

des corps célestes autour de la terre, dont les différentes vitesses donnent naissance à une gamme musicale basée sur ces mêmes rapports⁸.

Les conceptions héritées de Platon eurent largement cours au Moyen Âge, notamment grâce au *De institutione musica* de Boèce qui fut une référence incontournable pour les théoriciens de la musique durant plus d'un millénaire. Elles se retrouvent également chez Gioseffo Zarlino (1517-1590), généralement considéré comme le principal théoricien de la musique du XVI^e siècle. Au XVII^e siècle, la réalité de la musique des sphères est mise en cause par certains auteurs, notamment par Marin Mersenne (1588-1648), mais l'idée d'une harmonie universelle continue de faire l'objet de discussions et d'adaptations diverses de la part de nombreux savants, parmi lesquels figurent Johannes Kepler (1571-1630) et Athanase Kircher (1601-1680)⁹.

La théorie de l'harmonie universelle relève d'une pensée analogique évidente et ses partisans considèrent logiquement que la musique participe, d'une manière ou d'une autre, d'une réalité transcendante. Pour cette raison, ils estiment généralement que la pratique et l'écoute musicale constituent un bienfait pour l'âme et lui permettent d'atteindre une forme d'harmonie. De ce point de vue, la musique revêt donc des qualités morales voire thérapeutiques.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, la pensée analogique appliquée au domaine musical ne se manifeste cependant pas seulement par le biais de la théorie de l'harmonie universelle. Les musiciens créent également des modes d'expression participant d'une même forme de pensée et se réapproprient notamment l'écriture en canon, qui était apparue au XIII^e siècle et qui avait connu un âge d'or au XV^e et au début du XVI^e siècle. Le canon consiste en un procédé d'imitation mélodique rigoureux entre les différentes voix d'une œuvre polyphonique¹⁰. Le terme « canon » est issu étymologiquement du mot grec κανών, qui désigne la règle (écrite ou implicite) qui gouverne l'imitation. En principe, une seule voix doit être notée et toutes les autres en sont déductibles par l'interprétation correcte de cette règle. En fonction de sa complexité, le canon peut revêtir un aspect plus ou moins énigmatique apprécié des compositeurs de l'*aetas symbolica*¹¹. Par exemple, le motto biblique *Quaerite et invenietis* qui accompagne divers canons ne dit rien quant à leur mode de fonctionnement¹². Seul le musicien initié peut les comprendre. Au-delà du jeu combinatoire qui consiste à élaborer plusieurs voix au départ d'une même mélodie, les compositeurs se servent de ce genre particulier pour véhiculer des idées cryptées que l'interprète ou le lecteur doit décoder, à la fois pour obtenir une exécution musicale correcte, mais aussi atteindre au sens caché de l'œuvre. Le canon sert ainsi de prétexte à des jeux de l'esprit qui ne sont pas sans rappeler les emblèmes, notamment par leur caractère plus ou moins énigmatique et par leurs combinaisons d'allusions, de références et de symboles de natures diverses, fréquemment intégrés dans une présentation graphique ou picturale qui confère au genre un aspect pluridisciplinaire caractéristique.

Si le canon n'est pas propre au XVII^e siècle, il est un autre phénomène, plus typique de l'esprit de l'*aetas symbolica*, qui peut être mis en parallèle avec la pensée par analogie et l'emblématique : la rhétorique musicale. Il s'agit d'associations plus

ou moins conventionnelles ou intuitives établies entre des tournures musicales et des idées extra-musicales¹³. Dans son application la plus simple, ce phénomène, surtout lié à la musique vocale, permet par exemple d'exprimer le mot « ciel » à l'aide de notes aiguës, l'« enfer » par des notes graves, la « douleur » au moyen de tournures dissonantes, etc. Au cours du XVII^e siècle, cette imagerie musicale est théorisée dans le cadre d'un discours plus large qui s'efforce d'importer les règles de la rhétorique classique dans la composition musicale¹⁴. Cette rhétorique musicale rappelle l'emblématique, dans la mesure où l'auditeur est invité à traquer les figures pour comprendre l'œuvre et ainsi apprécier la subtilité du compositeur.

Dans la présente étude, il ne sera pas question d'examiner les théories ou les formes musicales développées à l'époque de l'*aetas symbolica*, ni d'en étudier les tenants et les aboutissants. Nous avons choisi de travailler sur un aspect moins exploré et plus inédit : la place et le rôle joués par l'iconographie musicale dans les emblèmes¹⁵. Nous nous intéresserons donc à une famille de signifiants, de type musical, afin d'examiner les différents sens qui ont pu leur être prêtés, mais aussi d'apprécier dans quelle mesure l'iconographie musicale permettait, de manière particulière, de rendre compte de vérités que les auteurs cherchaient à véhiculer. Notre but est donc de proposer, sur la base d'un corpus très ciblé, une contribution à l'identification et à l'étude des apports spécifiques de la musique, envisagée dans sa dimension de source figurative, au sein de la pensée symbolique et hermétique du XVII^e siècle.

Cette enquête sera menée sur une collection spécifique d'emblèmes réalisés en grec ancien et en latin par des élèves de deux collèges jésuites flandro-belges, Bruxelles et Courtrai, au XVII^e siècle¹⁶. Grâce à sa singularité, ce corpus ouvre des pistes de recherche aussi nombreuses que variées. S'il permet de cerner la place qui fut ménagée à l'emblématique dans l'enseignement et d'en questionner les enjeux pédagogiques, il forme aussi un laboratoire exceptionnel pour comprendre la culture et la pensée d'une époque et d'une société. En outre, il donne un accès direct à l'imaginaire particulier qui régnait dans les collèges jésuites et dans l'esprit des élèves qui les fréquentaient. L'étude de l'iconographie musicale dans un tel corpus permet d'évaluer comment le phénomène musical était perçu et compris auprès d'un groupe social déterminé, au sein d'un milieu tout à fait spécifique, mais dont l'influence sur les mentalités fut profonde compte tenu de l'énorme contingent d'élèves que brassaient les établissements pédagogiques jésuites.

Pour mener à bien cette recherche, nous avons choisi de procéder en deux étapes. Dans un premier temps, nous présenterons le corpus, son histoire et ses particularités, ainsi que son rapport à la musique. Dans un second temps, nous procéderons à une analyse détaillée des emblèmes qui font usage du phénomène musical comme signifiant. L'objectif de cette partie sera de mettre en exergue les principales tendances à l'œuvre dans un corpus qui révélera ce que la musique avait de particulier aux yeux des élèves ou de commode sur le plan sémiologique.

Notes

1. Viri clarissimi D(omini) Andreae Alciati [...] *Emblematum liber*, M.D.XXXI [= ALCIAT André, *Emblematum liber*, Augsburg, H. Steyner, 1531]. Le lieu d'édition et le nom de l'éditeur sont livrés à la fin de l'ouvrage sur la page des *errata*: excusum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum die 28 Februarii, anno M.D.XXXI. Il existe une réimpression moderne des emblèmes d'Alciati: *Les emblèmes, fac-similé de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551*, Paris, Klincksieck, 1997.
Pour tous les personnages historiques, nous précisons les dates de naissance et de décès entre parenthèses à la première mention du nom, en nous appuyant sur le *Grove Music Online*, Oxford University Press (J. Kepler, A. Kircher, M. Mersenne, J. Tinctoris, G. Zarlino); MEISSNER Günter *et al.* (dir.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Bio-bibliographischer Index A-Z*, 2^e éd., Munich, Saur, 2007-2009 (A. Collaert, C. de Passe I, A. Sallaert[s], J. Stradanus, G.-H. Wilmart); NATIVEL Colette *et al.* (dir.), *Centuriae Latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières*, vol. 1, Genève, Droz, 1997 (A. Alciati, D. Heinsius, J. Sambucus); O'NEILL Charles E., DOMÍNGUEZ Joaquín M. (dir.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Rome, Institutum Historicum Societatis Jesu – Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001 (N. Caussin, G. Hesius, J. Masen, S. Pietrasanta, J. Pontanus, F. Strada).
2. *L'aetas emblematica* a été formulée et définie par Daniel Russell (*Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 1995). Pour plus de renseignements sur la pensée symbolique, voir SPICA Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996; VUILLEUMIER LAURENS Florence, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève, Droz, 2000. Les ouvrages consacrés à l'emblématique sont nombreux et nous nous contentons de référencer les études les plus importantes ou les plus récentes qui guideront notre lecteur: CHATELAIN Jean-Marc, *Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993; DALY Peter M. (dir.), *Emblem Scholarship. Directions and Developments. A Tribute to Gabriel Hornstein*, Turnhout, Brepols, 2005; *id.* (dir.), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 2008; *id.* *et al.* (dir.), *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory. 1500-1700*, New York, AMS Press, 1999; ENENKEL Karl A.E. *et al.* (dir.), *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, 2003; HARMS Wolfgang *et al.* (dir.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2002; MANNING John *et al.* (dir.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout, Brepols, 1999; VAN VAECK Marc *et al.* (dir.), *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*, Louvain, Peeters, 2003. Voir aussi la collection *Emblematica*.
3. Information partiellement inspirée par WUIDAR Laurence, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 228. Voir plus généralement DUBOIS Claude-Gilbert, *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
4. Nous reprenons à Jean-Marie Fritz cette réflexion sur la démarche de la pensée symbolique: « Cithare de la foi et harpe de la dame. Allégories instrumentales dans la théologie et la littérature du Moyen Âge », dans CLOUZOT Martine *et al.* (dir.), *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, Cité de la musique, 2005, p. 100.
5. *Ibidem*.
6. La littérature relative à la théorie musicale grecque est abondante. Nous renvoyons le lecteur à une synthèse: ZAMINER Frieder, « Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland », dans ERTELT Thomas *et al.* (dir.), *Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 47-256. La tradition pythagoricienne est abordée plus spécifiquement aux p. 81-119.

7. Sur l'idée d'harmonie universelle et son évolution historique, voir VAN WYMEERSCH Brigitte, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », dans *Revue philosophique de Louvain*, 97/2 (1999), p. 289-311 ; *id.*, « Le Timée de Platon et la philosophie de la musique au Moyen Âge », dans *Les études classiques*, 71 (2003), p. 71-89 ; *id.*, « Proportion, harmonie et beauté chez Mersenne. Entre lecture analogique et lecture physico-mathématique de la musique », dans ROMMEVAUX Sabine *et al.* (dir.), *Proportions*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 249-262.
8. HAAR James, « Music of the Spheres », *Grove Music Online*.
9. FEND Michael, « Seventeenth Century Criticisms of the Use of Analogy and Symbolism in Music Theory », dans *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology*, 17 (1990), p. 54-64 ; FIELD Judith V., « Musical Cosmology. Kepler and his Readers », dans FAUVEL John *et al.* (dir.), *Music and Mathematics. From Pythagoras to Fractals*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 29-44.
10. MANN Alfred *et al.*, « Canon (i) », *Grove Music Online*.
11. SCHILTZ Katelijne et BLACKBURN Bonnie J. (dir.), *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries. Theory, Practice, and Reception History*, Louvain, Peeters, 2007 ; SCHILTZ Katelijne, « Das Rätsel in der Musik und anderen Kunstformen der Renaissance », dans GROOTE Inga Mai (dir.), *Musik in der Geschichte. Zwischen Funktion und Autonomie*, Munich, Herbert Utz, 2011, p. 47-63 ; WUIDAR, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux, op. cit.*
12. WUIDAR, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux, op. cit.*, p. 42 sqq.
13. CARTER Tim, « Word painting », *Grove Music Online*.
14. Voir notamment MCCRELESS Patrick, « Music and Rhetoric », dans CHRISTENSEN Thomas (dir.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 847-879.
15. Une approche plus globale du phénomène musical dans l'ensemble du corpus symbolique a été tentée dans RAASVELD Paul P., *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in emblemliteratuur, met een geannoteerde corpusbeschrijving van emblematische eenheden met liederen, en van emblemen met muzikale notatie in de picturae*, thèse de doctorat, Universiteit Utrecht, 1995.
16. Sur le collège jésuite de Bruxelles, voir essentiellement BROUWERS Lodewijk, *De Jezuïeten te Brussel. 1586-1773-1833*, Malines, Huis van Leliëndaal, 1979 ; STENUIT Bernard (dir.), *Les collèges jésuites de Bruxelles. Histoire et pédagogie. 1604-1835-1905-2005*, Bruxelles, Lessius, 2005 ; VANHOUTTE Jürgen *et al.*, *Latijnse scholen in de Zuidelijke Nederlanden (16de-18de eeuw). Repertorium en archiefgids. Vlaanderen en Brussel*, Bruxelles, Algemeen rijksarchief, 2007, p. 201-211. Pour le collège jésuite de Courtrai, nous avons consulté CALLEWIER Hendrik, « Onderwijs en apostolaat in het jezuïetencollege van Kortrijk 1584-1773 », dans *De Leiegouw*, 48/2 (2006), p. 247-265 ; DEBBAUDT Pierre P., « Le collège des Jésuites à Courtrai », dans *Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk. Handelingen – Cercle historique et archéologique de Courtrai. Mémoires*, 7 (1928), p. 83-89 ; DE MAN R., « De eerste Jezuïeten te Kortrijk. Jan David, eerste rector. Zijn geschil met pastoor Jan Coens (1582-1589) », dans *Handelingen van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk*, 45 (1978), p. 237-281 ; MADDENS Niklaas *et al.*, *De geschiedenis van Kortrijk*, Tiel, Lannoo, 1990, p. 273-274 ; THURMAN Paul, « De opheffing van het Jezuïetenklooster en -college te Kortrijk, de oprichting van het Koninklijk College en van de Sint-Michielsparochie 1773 », dans *Handelingen van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk*, 49 (1982), p. 1-237 ; VANHOUTTE *et al.*, *Latijnse scholen in de Zuidelijke Nederlanden, op. cit.*, p. 417-429.