

Récurrence, redondance, rupture : l'emblème français de Gilles Corrozet et son rythme de lecture

David Graham

Volume 29, numéro 1, été 1996

Le rythme : littérature, cinéma, traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501146ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501146ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Graham, D. (1996). Récurrence, redondance, rupture : l'emblème français de Gilles Corrozet et son rythme de lecture. *Études littéraires*, 29(1), 47–57.
<https://doi.org/10.7202/501146ar>

Résumé de l'article

L'emblème, fusion de courts textes et de xylographies ou gravures, apparaît avec la Renaissance. L'attention des chercheurs modernes, après de nombreuses études consacrées surtout aux origines de l'emblème et à la transmission des motifs visuels, porte désormais davantage sur la définition et sur le statut de l'emblème en tant que genre, sans qu'il ait été possible jusqu'à présent d'en arriver à une définition satisfaisante. La plupart des chercheurs tendent pourtant à voir dans l'emblème une production essentiellement redondante, où l'une des parties, soit l'image soit le texte, serait forcément superflue. La présente étude part de la lecture d'un emblème de Gilles Corrozet tiré de son *Hécatomgraphie* (1540) pour voir dans cette redondance non pas le signe d'une infériorité générique mais celui d'un effort de composition qui vise à améliorer le rapport signal /bruit de l'emblème, qui privilégie l'univocité du genre et qui impose à l'emblème ce qu'il convient de qualifier un rythme de lecture.



RÉCURRENCE, REDONDANCE, RUPTURE

L'emblème français de Gilles Corrozet et son rythme de lecture

David Graham

■ Un mot d'introduction d'abord, pour nous permettre d'aborder en douceur cette *terra incognita* que restent, pour une grande partie du public universitaire, les livres d'emblèmes. Suivent donc, en guise de préambule, et au risque sans doute inéluctable de donner dans une simplification réductrice, un certain nombre de données utiles (espérons-le du moins !). D'entrée de jeu, il convient de savoir que le recueil d'emblèmes est un livre illustré moralisant ayant connu une grande faveur au sein des milieux humanistes bourgeois des XVI^e et XVII^e siècles, avant de disparaître au XVIII^e siècle. Si l'emblème descend par sa forme des genres héraldiques, et s'il s'apparente à d'autres genres quasi héraldiques tels que l'*impresa* et la devise, ainsi qu'aux livres alchimiques, aux recueils de fables ésopiques, aux théories hermétiques de Robert Fludd, aux hiéroglyphes égyptiens d'Horapollon, aux bestiaires médiévaux et au *Physiologus*, de même qu'à l'anthologie grecque, il ne manque pas toutefois, en fin de compte, d'être

l'invention dans une grande mesure d'une seule personne, le jurisconsulte milanais Andrea Alciato, résident français pendant les années 1520-1530, date de la composition et de la publication des premiers recueils de ses *Emblemata*. Par ailleurs, l'emblème individuel, dont un recueil manuscrit ou imprimé peut en contenir jusqu'à plus de deux cents, est une composition hétérogène normalement caractérisée par la présence simultanée, sur la page, d'un court texte qui peut être réparti en plusieurs fragments, le plus souvent en vers, et d'une image plus ou moins énigmatique dont le sens et le rapport exacts avec le texte ne deviennent apparents, en règle générale, qu'après lecture de celui-ci. Ajoutons que l'emblème représente, depuis une quinzaine d'années environ, une vraie *terra nova*, pour les chercheurs en histoire littéraire, pour les historiens des mentalités, pour les adeptes de sémiotique visuelle, mais que jusqu'à présent les recherches n'ont pas permis de cerner avec exactitude les limites d'un genre

emblématique, même si sa parenté aux autres genres symboliques illustrés émerge chaque jour davantage. Ce que nous espérons pouvoir montrer, c'est d'abord que le signal émis par l'emblème français est caractérisé par un taux remarquable de redondance, que cette redondance constitue en général un phénomène qui s'apparente au rythme, et qu'en effet la redondance emblématique se répercute donc sur ce que nous appellerons le « rythme de lecture » de l'emblème. Il convient enfin de signaler que nous n'avons aucune prétention à une véritable expertise dans la théorie du rythme proprement dite. Vous risquez donc de lire un exposé naïf ; nous vous en demandons grâce.

De toutes les productions nationales, l'emblématique française peut à juste titre se considérer la plus ancienne. Non seulement la première publication autorisée par André Alciat de ses *Emblemata* est livrée au public parisien en 1536 par Christian Wechel, après la parution d'une édition quasi pirate chez l'imprimeur allemand Steyner à Augsbourg deux ans plus tôt, mais les *Emblemata* d'Alciat ont rapidement été suivis d'une série d'œuvres emblématiques en langue vernaculaire. C'est ainsi que l'on constate la parution, à partir de 1540, de plusieurs traductions différentes des emblèmes d'Alciat et d'une série de recueils d'emblèmes rédigés en français par Guillaume de La Perrière, Gilles Corrozet, Guillaume Guérout et Georgette de Montenay, pour ne parler que des auteurs les plus importants. L'emblème français, après ces débuts prometteurs, n'a pas manqué d'intéresser le public cultivé du XVI^e et du XVII^e siècle, avant de se vider progressivement de son contenu moral et de tomber d'abord dans une désuétude décorative au XVIII^e siècle, et ensuite dans un oubli critique quasi total

d'où il a n'a été tiré que vers le milieu de notre siècle.

L'on sait bien en effet aujourd'hui, grâce surtout aux travaux de Michel Pastoureau (1981, 1986), combien l'emblème français s'apparente aux formes héraldiques. Nous commençons à comprendre, par les travaux de Daniel Russell (1981, 1982, 1985), comment il s'insère dans un ensemble de traditions culturelles et littéraires qui remontent à l'époque médiévale. Nous savons enfin, par les travaux de Russell et d'Alison Saunders (1986, 1988), qu'il représente un mode de pensée caractéristique de la Renaissance. Malgré des progrès spectaculaires dans notre compréhension de l'*aetas emblematica* qui s'étend de 1535 environ au début des Lumières, les recherches n'ont toujours pas proposé de définition exacte de l'emblème. Le corpus des livres qui s'accordent un statut emblématique explicite (par leur titre notamment, comme *le Premier livre des emblèmes* de Guillaume Guérout ou *les Emblèmes ou devises chrétiennes* de Georgette de Montenay, ou encore leur préface, comme celles du *Théâtre des bons engins* de Guillaume de La Perrière, ou de l'*Hécatomgraphie* de Gilles Corrozet), pour ne parler même pas des ouvrages poétiques, décoratifs ou autres auxquels différents chercheurs ont souhaité accorder ce statut de « livres d'emblèmes », se distingue par son caractère farouchement hétéroclite et chaotique : il n'existe pas deux recueils d'emblèmes qui se ressemblent réellement, ni par la « forme », ni par le « fond ».

Pour cette raison, une bonne partie de la problématique actuelle des études emblématiques tourne autour de quelques questions de définition. Certains chercheurs soutiennent (Loach, 1987) qu'avant

de pouvoir parler de livres d'emblèmes en véritable connaissance de cause, il faut d'abord dépouiller le corpus théorique (surtout rédigé au XVII^e siècle) consacré à l'emblème afin d'en tirer l'essentiel des règles de composition d'un « bon emblème », ce qui permettrait par la suite, en principe du moins, de classer le corpus en emblèmes « réguliers » et « irréguliers », voire de dire avec certitude que tel livre se présentant comme un recueil d'emblèmes n'est en fin de compte qu'une misérable imposture. D'autres chercheurs affirment par contre que de telles tentatives de compréhension globale de la mentalité des auteurs, des lecteurs et des théoriciens de l'emblème sont vouées à l'échec, et qu'il sera sans doute plus fructueux de consulter d'abord le corpus des ouvrages présentés au public comme des livres d'emblèmes, pour tenter d'en dégager, dans la mesure du possible, l'ensemble des règles internes ayant gouverné leur composition et leur lecture. C'est ce deuxième sentier que nous nous proposons d'explorer aujourd'hui, mais il convient d'abord de résumer rapidement un certain point de vue selon lequel beaucoup de chercheurs en emblématique sont amenés à déprécier systématiquement l'objet de leur recherche, qui leur semble presque indigne d'une attention critique.

Une consultation même des plus rapides des rééditions des recueils d'emblèmes suffit à démontrer combien les éditeurs, pour ne pas parler de l'ensemble de la critique littéraire et artistique, se sont montrés sévères pour le style des emblématises français¹. Greta Dexter affirme par exem-

ple, dans son introduction au *Théâtre des bons engins*, que

[La Perrière's] Latin verse is more accomplished than his French verse. This has a certain homely crudeness about it which can scarcely gain it the title of poetry ; indeed, the style is formless, full of clichés ; the rhythm is often faulty ; and the 'pointe', that final flourish of wit which concludes the emblem, all too often turns out to be a pointless pun (Dexter, rééd. 1964, p. viii).

De même, Alison Saunders conclut que « the style of the poetry of the *Théâtre des bons engins* is hardly less pedestrian than that of Corrozet » (Saunders, 1973, n.p.), lui-même qualifié de « médiocre » (Saunders, 1974, p.n.n.). D'une manière analogue, en rééditant les *Fables du très-ancien Ésope* de Corrozet, recueil de fables à vrai dire assez « emblématiques », le marquis de Queux de Saint-Hilaire écrit, en évitant de nommer les *Fables* de La Fontaine dont « [l]e souvenir, je ne veux pas dire la comparaison, serait écrasant » :

L'intérêt de ces fables d'Ésope, outre la curiosité qu'elles ont, ainsi que nous l'avons dit, d'être la première traduction ou paraphrase en vers publiée en France, réside encore dans la grande variété des rythmes employés par Corrozet. On peut dire que l'auteur s'est servi de presque toutes les formes de vers et de rythmes employés par ses confrères, les poètes du XVI^e siècle, si savants en ces sortes de tours de force poétiques. À ce point de vue, la lecture et l'étude de ces fables sont fort curieuses (Queux de Saint-Hilaire, p. 363).

L'emblème serait donc avant tout caractérisé, sur le plan stylistique, par son manque d'originalité. Jean-Claude Choul a affirmé qu'« [u]n énoncé " original " [jugement subjectif] portera à la limite du tolérable la non-reprise des sèmes... » (Choul, p. 32). *A contrario*, nous croyons que le

1 J'ai tenté de dégager l'histoire de ce mépris de l'emblème dans mon article : « L'emblème et les autres arts ».

« cliché », le « manque d'originalité », la « médiocrité » poétique enfin, tiennent le plus souvent au caractère redondant ou répétitif du discours. Un examen des recueils emblématiques ne manque pas de révéler que le discours emblématique est en effet hautement redondant, et certains chercheurs en ont profité pour tenter de prouver la superfluité d'une partie de l'ensemble texte / image.

Alison Saunders s'est efforcée par exemple de montrer que dans bien des cas l'image serait superflue. Ayant constaté qu'Alciat, dans ses *Emblemata*, tend à décrire le contenu de l'image avant d'en donner une interprétation morale dans les derniers vers, elle retrouve à peu près le même procédé chez La Perrière et chez Corrozet. Elle en conclut que « The woodcut figures are not so much the essential key to comprehension that is often suggested, but rather an important means of making more palatable the moral lesson to be learned » (Saunders, 1986, p. 181). L'image n'est donc présente, en somme, que pour faciliter le *delectare* plutôt que le *docere* emblématique, pour dorer la pilule morale.

Selon Alain Boureau, par contre, c'est non pas l'image mais l'ensemble du texte emblématique qui serait redondant chez La Perrière et Corrozet :

[...] ces deux ouvrages, qui se présentent explicitement comme des livres d'emblèmes, se détournent de la devise : le « mot », absent, ou réduit à un titre, n'y joue aucun rôle. Le luxe de l'illustration renforce alors une tendance allégorique, virtuellement présente chez Alciat : l'image impose sa présence massive et énigmatique, dont le commentaire déplie le sens, aux antipodes de la zéthèse emblématique. Le rapport entre texte et image s'inverse : l'illustration absorbe le regard et le sens, tandis que le commentaire s'efface en simple notice ; loin de se dégager d'un mouvement de circulation entre le propre et le figuré, la notion adhère à sa figuration ; l'emblème se fait effigie (Boureau, p. 361).

Boureau profite de ces observations pour conclure à la supercherie pure et simple :

Il semble donc, pour en revenir à nos livres d'emblèmes, qu'un éditeur comme Denys Janot capte à son profit, en soignant l'image imprimée, cette fascination par le rébus, pimentée de vagues réminiscences néo-platonisantes. Par là, il inaugure une pratique éditoriale qui conduit au livre d'art contemporain... (*ibid.*).

Loin de croire que cette redondance résulte de la simple maladresse des auteurs ou qu'elle témoigne tout simplement d'un « défaut », qu'il s'agisse du mélange des codes ou du caractère répétitif du texte emblématique, nous avons cru y discerner un phénomène délibéré visant à imposer à l'ensemble un rythme de lecture particulier. Les limites imposées au présent exposé nous interdisant absolument toute prétention à épuiser la matière, nous avons préféré étudier ce problème d'une manière sommaire en prenant comme objet d'analyse l'emblème « La cruauté d'amour », que nous tirons de l'*Hécatomgraphie* de Gilles Corrozet (Voir annexe I, p. 54-55). Un premier coup d'œil sur cet emblème révèle évidemment la coprésence des codes visuel et textuel (déjà constitutif de redondance pour certains critiques, comme nous l'avons vu), mais permet en même temps de constater la présence d'un réseau de renvois référentiels actualisé au moyen de déictiques et d'embrayeurs par lequel l'instance parlante cherche constamment à attirer l'attention du lecteur sur telle ou telle facette de l'image, quitte à en dévoiler explicitement le statut d'artefact. Corrozet multiplie en effet les renvois déictiques (« ce malheureux soudard », « ce fol amant », « ce pauvre homme tout nu ») et n'hésite pas à briser le cadre fictif en faisant parler l'image de l'homme brûlant (« Puis que ie sens par amoureux encombres... »).

La présence de ce réseau référentiel nous oblige, pour prendre connaissance de l'ensemble, et avant de « comprendre » quoi que ce soit, à parcourir dans tous les sens l'image et le texte, à lire l'image à la lumière du texte et vice-versa. Ce va-et-vient continu malgré nous ralentit toute tentative de lecture rapide et linéaire. Le caractère fortement énigmatique et « ouvert » de l'image (pourquoi cet homme brûle-t-il ? que fait la dame avec cette branche ? pourquoi l'homme est-il nu et la dame vêtue ?) nous contraint lui aussi à recourir au texte pour tenter d'en tirer une explication satisfaisante. Une deuxième lecture jetée sur le texte permet en outre de constater qu'il est marqué lui aussi par un nombre extraordinaire de répétitions et de redondances tant syntaxiques qu'isotopiques et lexicales (Voir tableau, annexe II, p.56). Des structures entières reviennent ainsi sous la plume de Corrozet, parfois à l'intérieur d'un seul vers, parfois séparées par quelques vers. Les isotopies — du feu, de la guerre des sexes, de la perception sensorielle — foisonnent dans cet ensemble de courts textes d'une longueur totale de 200 mots environ. L'usage qu'y fait Corrozet de la synonymie et de la paronomase, souvent sans séparation aucune ou presque entre les termes en question, est tout à fait frappant.

Il serait certes possible d'attribuer cette remarquable accumulation de redondances à une simple maladresse ou incompetence de la part de l'auteur. Précisons toutefois qu'il s'agit d'un phénomène qui se répercute nécessairement sur le fond rythmique du texte. Quiconque lit cet emblème est forcé, pour arriver jusqu'au bout, de tenir compte de ces redondances allant de la simple multiplication des accents rythmiques qu'occasionne l'emploi des

multiples groupes synonymiques à l'intégration épistémologique des isotopies et à l'assimilation des renvois multiples à l'image. La récurrence syntaxique, lexicale ou sémantique constitue pour Corrozet une manière de briser sans cesse le parcours de lecture, d'obliger son lecteur à rendre compte du « déjà vu, déjà lu » et donc à interrompre son trajet textuel pour revenir en arrière, ne fût-ce que momentanément.

Pour bien comprendre l'usage de la redondance emblématique, nous avons été amenés à rapprocher « redondance » et « rythme ». La notion d'itération est évidemment fondamentale à la saisie de phénomènes tous deux basés sur la récurrence, c'est-à-dire sur le retour d'éléments déjà rencontrés. Si pour Greimas et Courtés la redondance consiste en une « itération d'éléments donnés dans un même discours », elle manifeste tout comme le rythme « des régularités qui servent à son organisation interne » (Greimas et Courtés, cf. « redondance »). Dans le cas du rythme, on parlera de l'ictus et de l'arsis, du retour régulier ou irrégulier de l'accent ou de la pause, mais également de variations dans la longueur des périodes ou des épisodes, le tout allant jusqu'à se situer bien au-delà de la simple césure, voire de la phrase. Le rythme, « introduction du discontinu dans le continu » selon Bachelard (Greimas et Courtés, cf. « rythme »), est en effet porteur d'informations : il effectue, par ce qu'il apporte d'artificiel au texte, une mise en valeur du signifiant accentué ou élidé en imposant au lecteur un arrêt, une pause, un rebond de la voix ou un retour en arrière de la pensée. L'emploi de termes ou de structures récurrents astreint en effet le lecteur à effectuer constamment une série de comparaisons afin

de mesurer la séparation qu'il peut y avoir entre deux occurrences d'un lexème, d'un sémème, d'un syntagme récurrent. Rythme et redondance s'apparentent donc dans la mesure où chacun de ces phénomènes est constitué d'une combinaison de ruptures du parcours idéalement uniforme et linéaire du discours². C'est précisément cette régularité récurrente, faite d'un système de renvois et de ruptures internes, qui nous semble caractéristique du texte de Corrozet.

Si redondance il y a dans ce texte, et dans d'autres similaires, il nous semble donc qu'elle n'est en aucun sens réductible ni à une quelconque superfluité de la partie visuelle ou de la partie textuelle de l'emblème, ni à la superfluité d'un ou de plusieurs éléments intégrés à celles-ci. Au procédé qui chercherait ainsi à établir la véritable nature de l'emblème en retranchant tout ce qui paraît « excédentaire », nous souhaitons opposer une définition dérivée de la théorie de l'information, qui voit en la redondance un supplément d'informations volontairement fournies au destinataire du message pour pallier la non-réception de certaines données perdues au cours de la transmission du message (Choul, p. 5). De nombreux facteurs peuvent rendre souhaitable, voire strictement nécessaire, une telle redondance d'informations : la complexité du message peut par exemple entraîner l'émetteur à en réitérer certaines parties sous une autre forme pour faciliter la compréhension du contenu « difficile » ; la présence de signaux parasites peut nécessiter la retransmission de certaines parties brouillées et donc rendues incompréhensibles. Ces facteurs ne

sauraient cependant expliquer chez Corrozet la présence d'un message si hautement redondant, car ses emblèmes sont en général loin d'être difficilement compréhensibles (c'est d'ailleurs pour cette raison qu'Alison Saunders est amenée à souligner la superfluité de l'image), et aucun signal ne peut apparemment venir de l'extérieur perturber la transmission ou la réception de ce message.

Pourquoi Corrozet imprime-t-il donc à son emblème un rythme de lecture saccadé, brisé, constamment ralenti ? On sait bien que le xvi^e siècle a souvent favorisé une double esthétique de la répétition et de la disjonction, comme dans le cas des vers dits « rapportés » où, « au lieu d'énumérer des syntagmes divers, on en disjoint les éléments en les regroupant par fonctions ou catégories » (Aquièn, cf. « rapportés »). Cette esthétique pourrait expliquer, du moins partiellement, la redondance des textes de Corrozet, mais ne saurait à elle seule en fournir une explication complète, d'autant plus que l'emblémate, dans sa préface, insiste davantage sur le plaisir qui est toujours mêlé à l'instruction morale. Bien plus que la simple mise en valeur de la beauté du signe poétique, l'emblème de Corrozet chercherait donc à véhiculer un message au sens propre du terme, un « contenu », un « ensemble d'informations ».

Une rhétorique de la répétition et de la disjonction peut également découler d'une véritable stratégie discursive (et non seulement esthétique) de l'auteur. De nos jours, c'est bien entendu le cas de Claude Simon, qui dit dans la préface de son *Orion aveugle* combien il souhaite par ce texte

2 Sur la notion de rupture du discours emblématique, voir l'article de Claude-Françoise Brunon.

« fatiguer », voire « perdre » le lecteur qui, pour en suivre les méandres,

[...] tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées [...] [ici un dessin d'une ligne enchevêtrée qui revient plusieurs fois sur elle-même].

Aussi ne peut-il avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable (Simon, p.n.n.).

Plus près de l'époque de Corrozet, toutefois, on songe à Pascal, qui souhaite confondre son lecteur libertin par l'usage de la contradiction et du paradoxe :

S'il se vante, je l'abaisse. S'il s'abaisse, je le vante. Et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible.

Une notion relevée chez Umberto Eco nous a semblé tout aussi capitale :

[...] un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser — même si on n'espère pas (ou ne veut pas, que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement (Eco, p. 64).

Que faire dans le cas d'un destinataire incompetent, *a priori* incapable pour une raison ou une autre de capter le message émis par le texte ? D'après Eco,

[...] prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire (*ibid.*, p. 69).

Or, quel type de Lecteur Modèle l'emblème français de Gilles Corrozet préconise-t-il ? Non pas le lecteur humaniste pleinement compétent que présupposent les

Emblemata latins d'Alciat, de Boissard ou d'autres emblématises, mais plutôt le bourgeois instruit, mais dont les connaissances fautives et surtout lacunaires doivent constamment être rappelées, corrigées, complétées par un texte et par des images destinés à se graver autant que possible dans la mémoire du lecteur. Dans le cas particulier de l'emblème de Corrozet, « La cruauté d'amour », il est par ailleurs clair que son texte s'adresse à un entendement humain détraqué par les passions. L'homme amoureux représenté par l'image est « bruslant en ardeur excessive », « fol », « d'une sottise nature », un « fol amant », destiné à « nourrir... ce feu trop rigoureux » et à mourir comme un pauvre criminel. L'ensemble texte / image est donc conçu pour faire pénétrer la leçon morale même jusque au fond de cet esprit détraqué qui en a le plus besoin.

Dans ces conditions, il nous semble légitime de suggérer que ce n'est pas une perturbation quelconque de l'encodage ou de la transmission du message emblématique qui rendent nécessaires sa redondance et son rythme de lecture artificiellement ralenti. Dans le sillage de la Réforme, et bien avant la naissance des tendances jansénistes du XVII^e siècle, la cause est plutôt attribuable à la méfiance des emblématises à l'égard d'un entendement humain qu'ils supposent affaibli par ses passions à tel point qu'il peut difficilement capter le sens d'un message destiné à le sauver de lui-même. On constate de nos jours combien les stratégies rhétoriques des publicités télévisées, pariant sur la cupidité et la faiblesse des téléspectateurs, sont à proprement parler emblématiques, même si la publicité, comme nous l'a récemment rappelé Michel Bateau, n'a le plus souvent rien de salutaire.

ANNEXE I

La cruaulté d'amour



Puis que **ie** *sens* par amoureux encombres,
Ung feu qui met cueur & *corps* à *torment*,
Sans recevoir de **dame** alegement
Fault que l'esperit, s'en voise soub les umbres.

[Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie* (1540)]

Identification provisoire de quelques isotopies :

caractères gras : guerre des sexes

termes soulignés : feu

caractères italiques : perception sensorielle

L'Homme bruslant en ardeur excessive
De son **amour**, pour la beaulté nayfve,
De quelque **dame** ou **belle damoyelle**,
Est il pas fol de tant *souffrir* pour elle ?
L'homme est il pas d'une sotte nature,
De tant *souffrir* pour beaulté qui peu dure ?
Maulx & travaulx, tristesses & malheurs,
Pour ung *plaisir* on à mille *douleurs*.
Tu voy lecteur ce malheureux **souldard**,
Dont sort ung feu qui le consume & ard.
Et lequel feu ne vient poinct de dehors :
Ains vient du cueur au millieu de son corps,
Parquoy ne peult ce fol **amant** se plaindre,
Sy ceste ardeur le vient *brusler* & *poingdre*,
*Ve*u que c'est par luy qui le souffle & allume,
Pour se *brusler* : mais **femme** par coustume,
Quand elle *void* ce pauvre homme tout nu
Sans biens, sans croix, sans quelque revenu
Elle le hait, & de soy le dechasse,
En lieu **d'aymer rudement le menasse** :
Il appert donc que tout **homme amoureux**,
Nourrit en soy ce feu trop rigoureux,
Mais quand il a tout son bien despendu
Il est **chassé** comme ung homme **pendu**.

ANNEXE II

Tableau des différents types de récurrences et de redondances relevés dans *La cruauté d'amour* de Gilles Corrozet

1. Structurelle	(image constamment rappelée dans le texte par deixis, par embrayage, par parabase)
Exemples	a. reprise de l'image de l'homme brûlant par 'L'Homme bruslant', particularisation ensuite généralisée par la répétition de 'l'homme' b. renvois: 'Tu voy lecteur', 'ce malheureux souldard', 'ce fol amant', 'ce pauvre homme tout nu' c. image parlante: 'Puis que ie sens par amoureux encombres...'
Effet	Empêche toute lecture linéaire, tend à placer l'emblème sous le signe de la circularité; rend insuffisante toute lecture qui ne tiendrait compte que d'un seul code; concrétisation 'impossible' d'une métaphore du 'feu de l'amour'
2a. Lexicale	(gémiation, répétition) [Longueur du texte: 203 mots]
Exemples	a. 'L'Homme/l'homme/homme' (5 fois en tout) b. 'de tant souffrir/de tant souffrir' c. 'feu' (4 fois); 'bruslant/brusler' (3 fois); 'ardeur/ardre' (3 fois) d. 'amour[eux]/amant/aymer' (6 fois)
Effet	Appauvrissement lexical apparent: un lexique restreint, limité, répétitif ; (≈ 'redondant', 'peu original', 'stéréotypé')
2b. Lexicale	(synonymie, paronomase)
Exemples	a. 'maulx & travaux', 'tristesses & malheurs', 'consume & ard', 'brusler & poindre', 'souffle & allume', 'cueur & corps' b. 'beaulté nayfve', 'belle damoyselle', 'beaulté qui peu dure' c. 'ne vient point de dehors', 'vient du cueur au milieu de son corps'
Effet	Enrichissement lexical apparent: multiplication artificielle des accents 'ralentissement (i.e. changement de tempo); surdétermination sur le plan de la segmentation?
3. Syntaxique	(parallélisme; reprises de structures à l'intérieur du texte)
Exemples	a. 'est-il pas [X] de tant souffrir pour [Y]' b. 'sans biens, sans croix, sans quelque revenu'
Effet	Multiplication des retours 'ralentissement (i.e. changement de tempo); interférence sur le plan de la segmentation?
4. Sémantique	(isotopie, isosémie)
Exemples	a. feu ('bruslant' / 'brusler', 'ardeur/ard', 'feu', 'consume', 'souffle, allume' etc.) b. 'guerre des sexes': 'homme', 'dame', 'damoyselle', 'souldard', 'elle le hait', 'rudement le menasse', 'chassé', 'pendu', 'souffrir', 'torment' etc. c. perception sensorielle ('Tu voy', 'veu que', 'elle void', 'il appert que', 'plaisir', 'douleur', 'ie sens', 'torment', 'brusler' etc.)
Effet	Génératrice de cohérence spectaculaire [amant ardent ' amant brûlant ' amant mort ('feu mon amant'!?)]; oblige la lecture à intégrer chaque nouvelle occurrence à l'isotopie croissante

N.B. Ce tableau ne se prétend en aucun cas exhaustif..

Références

- AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poésie. Les Usuels de Poche*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
- BOUREAU, Alain, « Les livres d'emblèmes sur la scène publique. Côté jardin et côté cour », dans *les Usages de l'Imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1987, p. 343-380.
- BRUNON, Claude-Françoise, « Lecture, rupture ou les vertus du discontinu ; la communication emblématique », dans *Lectures, systèmes de lecture*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- CHOUL, Jean-Claude, « Redondance », dans *Fascicules pédagogiques*, Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens, vol. 2 (1981).
- DEXTER, Greta (éd.), « Introduction », dans *le Théâtre des bons engins*, Guillaume de La Perrière, Gainesville, Scholars' Facsimiles and Reprints, 1964 [1539].
- ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Livre de Poche (Biblio Essais), Paris, Grasset, [1979] 1985.
- GRAHAM, David, « L'emblème et les autres arts », dans *Baroque : Essays in Honor of Robert Nicolich*, Paris / Seattle / Tübingen, Biblio 17 / PFSC, XVII, 29 (1988), p. 477-496.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- LOACH, Judi, « Menestrier's Emblem Theory », dans *Emblematika*, 2.2 (1987), p. 317-336.
- PASTOUREAU, Michel, « Aux Origines de l'emblème : la crise de l'héraldique européenne aux XV^e et XVI^e siècles », dans *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1981, p. 129-133.
- — —, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986.
- QUEUX DE SAINT-HILAIRE, le Marquis de (éd.), « Préface », dans *les Fables du tres-ancien Ésope mises en rithme françoise*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882.
- RUSSELL, Daniel, « Alciati's Emblems in Renaissance France », dans *Renaissance Quarterly*, 34.4 (1981), p. 534-554.
- — —, « Emblematic Structures in Sixteenth-Century French Poetry », dans *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 14, 1 (1982), p. 54-100.
- — —, « The Emblem and Device in France », dans *French Forum Monographs*, Lexington, French Forum, vol. 59 (1985).
- SAUNDERS, Alison (éd.), « Introductory Note », dans *le Théâtre des bons engins*, Guillaume de la Perrière, Yorkshire, The Scholar Press Limited, 1973 [1539].
- — — (éd.), « Introductory Note », dans Gilles Corrozet, *Hecatombgraphie*, Yorkshire, The Scholar Press Limited, 1974 [1540].
- — —, « Picta Poesis : The Relationship between Figure and Text in the Sixteenth-Century French Emblem Book », dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. XLVIII, 1986, 3 (1986), p. 621-652.
- — —, « The Sixteenth-Century French Emblem Book : A Decorative and Useful Genre », dans *Travaux d'Humanisme et de Renaissance*, Genève, Droz, vol. CCXXIV (1988).
- SIMON, Claude, *Orion aveugle. Les Sentiers de la création*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970.