L'*Impresa* : les mystères de la volonté divine et les secrets de l'expérience humaine

Bruna Filippi
Université LUMPSA, Rome

Résumé : Comme d'autres formes symboliques composées d'images et de mots, l'*Impresa* se diffuse en Italie dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle. Cet article envisage l'*Impresa* comme un moyen de communication. Depuis sa naissance cette forme symbolique élabore en effet deux types de discours : d'une part, une communication avec la transcendance où l'*Impresa* devient un outil pour entrer en contact avec la divinité et pour se confronter avec le mystère ; de l'autre, elle se propose comme un dialogue entre les hommes, et fonctionne comme trace et indice des secrets les plus cachés de l'expérience humaine. Dans le premier cas, la tension verticale vers la transcendance assigne au symbole une fonction mystique et religieuse. Dans le deuxième, le jeu de renvois horizontaux fait émerger la subjectivité de l'auteur.

Mots-clés : Impresa, mystère, secret, transcendance, sujet moderne, Farra (Alessandro), Tasso (Ercole), relation verticale, relation horizontale, auteur.

L'*Impresa*[1] fait partie de la constellation de formes symboliques unissant des mots à une image, qui se sont diffusées en Europe au XVI[e] siècle. Depuis que Mario Praz a mis au jour l'ampleur européenne de cette production[2], de nombreux critiques se sont penchés sur la relation entre texte et image, entre langage visuel et langage verbal, et sur le statut et la fonction de ces formes symboliques dans des contextes déterminés[3]. Plutôt que revenir, à partir des traités sur l'*Impresa*, sur les tensions et

1. Appelée en italien *Impresa*, en latin *Symbolum heroïcum* et en français *Devise*, il nous semble plus convenable d'adopter ici le mot italien, plus fidèle à sa première signification : *Impresa* est le substantif du verbe « entreprendre » et est considéré comme l'expression de l'intention de son auteur d'entreprendre une action.

2. Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Londres, 1947, 2 vol. (2[e] éd. révisée et augmentée, Rome, Edizioni Storia e Letteratura, 1964).

3. Voir notamment Robert Klein, « la théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese 1555-1662 », *La Forme et l'intelligible,* Paris, Gallimard, 1970, p. 125-150 ; Ernest H. Gombrich, *Immagini simboliche*, Turin, Einaudi, 1978 ; Gennaro Savarese et Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1980 ; Gabriele Innocenti, *L'immagine significante,* Padoue, Liviana, 1981 ; Anne-Elisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique*, Paris, Honoré Champion, 1996 ; Bruna Filippi, « Le théâtre des emblèmes. Rhétorique et scène jésuite », *Diogène,* 1996, 175, p. 63-78 ; Guido Arbizzoni, "*Un nodo di parole e di cose". Storia e fortuna delle imprese,* Rome, Salerno Editore, 2002.

les conflits entre texte et image, je centrerai mon analyse sur leur dimension dialogique et communicationnelle.

Les traités théoriques adoptent la plupart du temps une structure argumentative sous forme de dialogue, présenté comme une aimable conversation entre deux ou plusieurs personnes ; c'est le cas notamment des dissertations de quatre gentilshommes dans *Il Rota* de Scipione Ammirato [4] ou des discussions érudites de deux promeneurs chez Torquato Tasso [5]. La nature dialogique s'inscrit en outre au cœur des échanges intellectuels entre académiciens qui animent toute la réflexion théorique, chaque traité relatant les discussions des auteurs précédents, pour les réfuter ou les suivre. Au-delà de cet aspect de la réflexion théorique, je voudrais m'intéresser à l'*Impresa* en tant qu'objet de communication, pour essayer d'appréhender à la fois les dynamiques discursives qui l'habitent et les relations engendrées par son fonctionnement.

Dans les cinquante premières années de son existence, l'*Impresa* met en œuvre deux grands modes de discours : d'une part, se développe une communication particulière avec la transcendance où l'*Impresa* devient un outil pour converser avec la divinité ; de l'autre, un dialogue entre humains, au sein duquel cette forme symbolique fonctionne comme trace et indice des secrets les plus cachés de l'expérience humaine. Dans un cas, on est confronté aux mystères et la parole est inscrite dans une tension verticale qui la configure ; dans l'autre, l'*Impresa* devient une manière de parler à un autre être humain par l'établissement d'un jeu de renvois horizontaux afin de faire émerger les aspects les plus indicibles du sujet-auteur.

Cette dichotomie est en fait étroitement liée au débat sur l'origine de ce symbole, au principe d'une double fonction de l'*Impresa* : d'une part, une fonction mystique et religieuse et, de l'autre, une fonction plus personnelle et subjective. J'analyserai les deux types de fonctionnement à partir de deux textes représentatifs, le *Settenario* d'Alessandro Farra [6] et le *Della realtà et della perfezione delle Imprese* d'Ercole Tasso [7], afin de saisir à la fois l'articulation interne des vecteurs du discours et les géométries relationnelles qui s'en dégagent.

1 La naissance d'une tradition

La diffusion de l'*Impresa* au XVI^e^ siècle est tributaire du lent passage de l'abstraction héraldique médiévale, qui possède un fort caractère identitaire, à une abstraction symbolique, qui correspond à l'affaiblissement des liens dynastiques, lié au détachement progressif de l'individu à l'égard des normes collectives de la hiérarchie sociale. Au Moyen Âge, comme l'explique Michel Pastoureau [8], les formes héraldiques disent l'identité d'un individu ou d'un groupe d'individus, tandis que le symbole a pour

4. Scipione Ammirato, *Il Rota ovvero delle Imprese. Dialogo del Signor Scipione Ammirato. Nel qual si ragiona di molte imprese di diversi eccellenti Autori*, Florence, Filippo Giunti, 1598 (1^e^ Naples, Gio. Maria Scotto, 1562).

5. Torquato Tasso, *Dialogo delle Imprese*, Naples, Stamperia dello Stigliola, s.d. [1594].

6. Alessandro Farra, *Settenario di Alessandro Farra Giureconsulto Alessandrino. Nel quale si discute et mostra con nobilissime, et dottissime considerationi l'inalzarsi che fa l'anima alla contemplatione di Dio, et il ridursi et riunirsi con S.D. Maestà*, Venise, La Minima Compagnia, 1594 (1^e^ éd. Venise, Cristoforo Zanetti, 1571).

7. Ercole Tasso, *Della realtà et perfezione delle imprese*, Bergame, Comin Ventura, 1612.

8. Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

signifié non pas une personne physique mais une entité abstraite, idée, notion ou concept. L'héraldique produisait des personnes juridiques car elle authentifiait à la fois le droit et la personne qui en était investie ; elle était liée à une généalogie, à une transmission héréditaire. Or, depuis le XIII^e siècle, elle s'oppose progressivement aux nouvelles formes de représentation de l'identité dynastique, comme, par exemple, le portrait [9].

C'est dans le milieu des académies italiennes que l'*Impresa* apparaît et se diffuse au XVI^e siècle. Dans ces associations de *sodalitas litteraria*, chaque académicien peut créer sa propre *Impresa* comme blason individuel ; un blason qui peut s'ajouter souvent à celui de la lignée, mais qui, dans la plupart de cas, sert à doter d'un blason ceux qui en sont dépourvus. Comme le rappellent souvent les créateurs d'*Imprese* de l'époque, même les « rustres enrichis » peuvent désormais se forger une *Impresa* personnelle. On assiste ainsi à une généralisation de l'étiquette chevaleresque dans le milieu des commerçants et de la bourgeoisie urbaine.

Tous les traités de la Renaissance s'accordent pour reconnaître en Paolo Giovio l'initiateur de la tradition des *Imprese* [10]. En 1555, il établit cinq règles pour composer « une *Impresa* parfaite » : il s'agit moins, à ses yeux, de déterminer « les conditions universelles nécessaires pour faire une *Impresa* », que de forger une « mémoire des hommes illustres ». Utilisé par cet auteur, le mot *Impresa* présente pourtant une ambiguïté : il identifie un objet précis, qui se définit techniquement par ces règles, mais il renvoie aussi – selon son sens étymologique – à l'expression synthétique et allusive de l'intention de l'auteur.

À partir de l'œuvre de Giovio, une vaste littérature se développe sur le sujet où chaque dialogue ou traité fait le point sur l'art de la composition, mais en le corrigeant et en apportant des nouveaux éclaircissements. Dans cet ample débat, je voudrais m'arrêter sur la discussion qui porte sur l'origine de cette forme symbolique car elle manifeste la tension entre l'usage sacré et l'usage personnel. Cette tension demeure d'ailleurs présente en filigrane au fil des siècles et ce, malgré la prédominance de l'usage personnel à partir du XVII^e siècle.

Giovio fait remonter l'origine de cette pratique aux « anciens chevaliers » et tout particulièrement à ceux de l'armée française lors de la campagne d'Italie. Girolamo Ruscelli, dans son *Discorso* qui accompagne la publication de la deuxième édition du *Dialogo* de Giovio, conteste cette déclaration en remontant jusqu'à l'origine du langage et en l'articulant à la perception sensorielle [11]. Son approche n'est donc pas historico-anecdotique, ni ludique comme chez Baldassare Castiglione, mais philosophique et rhétorique, puisqu'il donne une place centrale à la valeur d'expression. Dans son *Discorso*, il souligne la nature de l'apprentissage et le rôle prééminent de la vue, par sa capacité à solliciter la mémoire et à graver l'intelligence. Faisant écho au *De anima*, il écrit : « comme l'écrit Aristote, nous aimons plus ce sens de la vue, car

9. Sur la relation entre blason et portrait, voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2005, chap. IV, p. 153-181.

10. Paolo Giovio, *Dialogo dell'Imprese militari et amorose*, Rome, A. Barre, 1555.

11. Girolamo Ruscelli, *Discorso di Girolamo Ruscelli intorno all'inventioni delle imprese, dell'insegne, de' Motti, et delle Livree,* in *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra i motti et disegni d'arme et d'amore*, Venise, Giordano Ziletti, 1560, p. 105-216.

il nous enseigne plus de choses, nous transmet plus de savoir qu'aucun autre de nos sens [12] ». Cette primauté de la vue se fonde d'ailleurs sur la capacité de saisir les choses qui sont « visibles aux yeux du corps et de l'esprit, ou bien celles qui sont visibles seulement aux yeux de l'esprit, et invisibles à ceux du corps [13] ».

Ce partage entre le visible et l'invisible fait écho à la correspondance qui existe, selon Giovio, entre l'intention du créateur et le corps de l'*Impresa*, correspondance fondée sur une comparaison littéraire s'inspirant à l'*Histoire naturelle* de Pline. Ruscelli, en revanche, confère à la même correspondance une intensité d'expression différente : il se réfère aux figures symboliques des quatre évangélistes et aux hiéroglyphes de l'Égypte ancienne, en établissant un lien avec l'expression symbolique mythique et sacrée, considérée comme source antique de l'*Impresa*.

Seul Torquato Tasso, vers la fin du XVI^e^ siècle, dans son *Dialogo*, renverse les termes du rapport entre *Imprese* et hiéroglyphes, en leur refusant d'être les ancêtres de l'*Impresa* [14]. *Il Forestiero napoletano* (l'Étranger napolitain qu'est Tasso lui-même) et son interlocuteur, le Comte, regardent les hiéroglyphes de l'obélisque du Latran et s'interrogent sur les symboles mystérieux qui y sont gravés. Tasso en fait remonter l'origine aux hommes « bien avant la guerre de Troie et de Thèbes [15] » ; il considère l'*Impresa* comme un perfectionnement du hiéroglyphe et pose une congruence entre les deux formes : les symboles égyptiens ne relèvent pas de l'écriture puisqu'ils comportent une dimension phonétique. Selon lui, l'origine doit en être plutôt recherchée dans la théologie chrétienne. En établissant la différence entre la signification des choses sacrées et celles des choses profanes, il se réfère à Denys l'Aréopagite et à saint Thomas et assigne aux choses sacrées des « similitudes dissemblables », et les « similitudes semblables » aux choses profanes. La raison, selon Tasso, est à chercher dans le premier chapitre de la *Hiérarchie céleste* :

> Dans les choses divines les négations sont vraies, mais les affirmations ne conviennent pas, elles ne sont pas dignes de la Majesté de Dieu tout à fait caché ; quant aux choses qui restent invisibles aux yeux des mortels, il est bien plus convenable de les évoquer avec des images non ressemblantes. [16]

Cette référence à la théologie négative lui permet d'opter pour une définition de l'*Impresa* où l'origine en résulte diminué d'autorité et dépouillée de sacralité : « nous dirons donc que l'*Impresa* est une expression ou une signification de l'idée de l'âme, qui s'obtient avec des images ressemblantes et appropriées [17] ».

---

12. Ruscelli, *Discorso...*, p. 113 : « disse Aristotele, che noi più amiamo questo sentimento della vista, et che esso più cose ci insegna, et fa sapere che alcun altro de nostri sensi ».

13. *Ibid.*, p. 107 : « visibili a gli occhi del nostro corpo, et a quei della mente, o ch'elle sono visibili solamente à quei della mente, et a quei del corpo sono invisibili ».

14. Tasso, *op. cit.*

15. *Ibid.*, p. 97.

16. *Ibid.*, p. 13-14 : « nelle cose divine, le negationi sono vere, ma le affermationi non convengono, né sono degne della Maestà d'Iddio occultissimo ; e più conviene nelle cose non soggette à gli occhi de' mortali, l'esprimersi con pitture di imagini non somiglianti ».

17. *Ibid.*, p. 17 : « diremo odunque che l'Impresa è un'espressione, o vero, una significazione del concetto dell'anima, la quale si faccia con imagini somiglianti et appropriate ».

2 Les mystères divins

Au XVI[e] siècle le sens mystique de l'*Impresa* se confond avec celui de l'interprétation de l'Écriture sainte, qui cesse d'être cantonnée à la seule sphère religieuse. L'allégorie des faits bibliques, « *allegoria in factis* », s'étend aux représentations des mystères des sages de l'Antiquité pour rendre sensibles les voyages indicibles de la vie intérieure. On assiste ainsi à l'usage généralisé de l'allégorie, qui montre « *in factis* » l'effort conjoint de la théologie et de la rhétorique, qui bouleverse tout l'horizon du sens en postulant une métaphoricité inscrite au cœur même de la Création [18].

En contestant tous ceux qui n'accordent pas de sens mystique à l'*Impresa*, Paolo Aresi soutient que, comme pour l'Écriture sainte, « dans l'*Impresa* on peut considérer un sens littéral et [un sens] mystique, c'est-à-dire allégorique et figuré » et qu'on peut les distinguer ainsi :

> Le sens littéral est celui qu'on attribue à la figure de l'*Impresa* ; le sens allégorique, à l'Auteur. Par exemple, dans l'*Impresa* d'une flamme, avec les mots *deorsum nunquam*, le sens littéral sera que la flamme ne se dirige jamais vers la terre ; l'allégorique, que l'Auteur de l'*Impresa* tourne en permanence ses pensées vers le Ciel. [19]

L'un des auteurs de traités parmi les plus remarquables et qui a plus clairement exposé le sens mystique de cette forme symbolique a été Alessandro Farra. Dans son *Settenario*, édité à Venise en 1571, l'auteur conçoit l'*Impresa* comme la forme la plus parfaite pour établir le dialogue avec la divinité. La tâche de l'*Impresa* est de réaliser ce que ni la parole, ni la matière ne peuvent arriver à concrétiser : l'expression de la divinité. La contemplation mystique est une manière de voir qui s'exprime par l'*Impresa*, créée et suggérée par le Verbe même : l'expression de la divinité est visible dans l'objet/image, autant qu'elle est invisible sous sa forme divine, réceptacle de deux sortes de lumières, la terrestre rendue perceptible par l'image et la divine qui soutient le signe mystique.

18. Jean-François Groulier, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les jésuites au XVII[e] siècle », in Philippe Dujardin (dir.), *Le Secret*, Lyon, CNRS-Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 109-132 ; Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne,* Paris, Macula, 2003 ; François Lecercle, « L'œil de l'exégète. À propos des *In Ezechielem Explanationes* des Pères Prado et Villalpando, SJ (1596-1604) »*, in* Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni (dir.), *Emblemata Sacra. Rhétorique et Herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Tournhout, Brepols, 2007, p. 129-145 ; Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni, « Introduction », *La Part de l'Œil*, 2017-2018, n° 31, « Force de Figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image », p. 7-8.

19. Paolo Aresi, *Delle Imprese sacre*, Vérone, Angelo Tamo, 1615, p. 191 : « il letterale è quello che si attribuisce alla figura dell'Impresa, l'allegorico quello che si fa all'Autore. Per esempio, nell'Impresa di una fiamma, col motto deorsum nunquam, il letterale è che la fiamma mai si muove verso la terra ; l'allegorico è che l'Autore dell'impresa ha tutti i suoi pensieri sempre rivolti al Cielo. »

Pour Farra, l'*Impresa* suppose que :

> Les images de nos pensées les plus nobles ont nécessairement un principe très haut, parce que dans leur formation les Esprits humains viennent à se faire disciples et imitateurs de l'Âme Royale, ou de la grande Nature, ou de l'Esprit premier et finalement de Dieu, le grand architecte de la Création du Monde idéal, de l'intelligible et du sensible. [20]

Au cours de la « contemplation sublime » de l'*Impresa*, l'homme entre en contact avec la divinité et apprend à lui parler. Le *Settenario* décrit à la fois un parcours vers Dieu et l'apprentissage progressif d'une langue différente qui permet la rencontre avec la divinité. Divisé en sept chapitres, nombre qui traduit l'harmonie unissant la Création divine et l'être humain [21], ce traité accompagne le fidèle dans l'élévation graduelle de son esprit vers Dieu pour atteindre la rencontre avec l'Un où :

> *Toutes les choses sont une*, c'est-à-dire qu'elles sont comprises en une seule vérité infinie, laquelle est le Verbe éternel. Celui qui veut être sage doit s'unir et se joindre à cette unique vérité, par le moyen de la Religion, au point de ne former avec elle qu'une seule et même chose [...]. Comme le dit encore Plotin, le Voyant et le Vu ne sont pas deux, mais un seul, si bien qu'il n'y a pas pour ainsi dire celui qui voit et celui qui est vu, mais un seul être, créé ou résultant du Voyant et du Vu joints ensemble. [22]

En se référant à la cabale des hébreux, aux lettres d'Égypte, aux mystères des fables dans la théologie d'Orphée, aux nombres et aux symboles de Pythagore, etc., considérés comme « les sources véritables, originaires et ordonnées, d'où viennent et dérivent les *Imprese* dans l'usage moderne [23] », l'auteur décrit les étapes du parcours de l'âme en s'inspirant de la philosophie néoplatonicienne de Marcile Ficin et de Pic de la Mirandole [24].

Si la référence platonicienne est très présente dans les traités sur les *Imprese*, Farra associe néoplatonisme et christianisme, en donnant forme à un syncrétisme audacieux qui lui permet d'élargir le panthéon des dieux, en même temps qu'il propose la centralité absolue du « Verbe éternel ». C'est ainsi que l'intelligence et la volonté structurent les sept chapitres de l'œuvre qui analyse en détail comment l'esprit s'élève de la réalité créée vers la « contemplation sublime » et qui aboutit dans le dernier

20. Farra, *Settenario*, *op. cit.*, p. 269 : « le immagini de' nostri concetti più nobili, hanno necessariamente un altissimo principio, percioche nella formatione loro gli Animi humani vengono a farsi seguaci, et imitatori dell'Anima Regia, o gran Natura, o Mente prima, et finalmente di Dio sommo opefice, nella creazione del Mondo ideale, del ragionevole, et del sensibile. »

21. Dans l'introduction, Farra explique longuement le choix du nombre sept par son caractère symbolique se référant aux thèmes néoplatoniciens et cabalistiques pour démontrer l'harmonie entre la Création divine et l'être humain, voir *ibid.*, « Introduzione », n.p.

22. *Ibid.*, p. 161 : « Tutte le cose sono uno, cioè, sono comprese da una sola verità infinita, la quale è il Verbo eterno. Chi vuole esser sapiente, bisogna che co'l mezzo della Religione a quella unica verità s'unisca, et congiunga talmente, ch'egli et essa sia una cosa medesima [...]. Soggiunge Plotinio, il Vidente co'l Veduto non sono due, ma uno solo, quasi che non vi sia propriamente ne chi vede, né chi è veduto, ma uno fatto, o risultante dal Videante et dal Veduto insieme congionte. »

23. *Ibid.*, p. 271 : « tutte sono i veri et nativi, et ordinati fonti, dai quali scaturiscono, et derivano le imprese dell'uso moderno. »

24. Sur cette influence, voir Klein, *op. cit.*, p. 145 et suiv. et Gombrich, *op. cit.*, p. 158 et suiv.

chapitre à l'analyse de l'*Impresa*. Tributaire de la découverte par les humanistes de la « splendeur première » des lettres, cette forme symbolique « la plus parfaite de toutes celles inventées jusqu'à aujourd'hui » va accroître l'éclat et la magnificence des lettres « par la ressemblance qu'elle entretient avec l'homme, son auteur et créateur, elle peut se dire homme idéal, et *opération et entreprise vraiment propre à l'intelligence humaine* [25] ».

L'*Impresa*, selon Farra, exprime l'intention de l'homme d'entreprendre une action (conformément à l'étymologie) ; elle est opération en acte et, comme telle, elle est habitée par le mouvement vers le haut imprimé par les instances célestes, en même temps que le contemplateur attend la descente de la « gloire du Seigneur ». Pour mieux appréhender la tension verticale qui traverse les sept chapitres du *Settenario*, il convient de diviser l'œuvre en trois parties : 1. les deux premiers chapitres, « Du bonheur ; De l'ignorance », décrivent l'introspection nécessaire du sujet afin de se détacher des choses du monde ; 2. les trois chapitres suivants, « Du Royaume de Dieu ; Du repas du Seigneur ; De la mort », racontent les efforts pour établir un dialogue avec la divinité et, en même temps, l'ascension jusqu'à la « contemplation sublime » grâce à l'apprentissage d'une nouvelle langue ; 3. les deux derniers chapitres, « De la fureur poétique ; De la philosophie symbolique », montrent les effets sur la langue de cette ascension qui « peut servir à quelqu'un pour composer des *Imprese* mystérieuses et remarquables [26]. »

Le premier chapitre, « Du Bonheur », concerne le contemplateur qui convertit son regard vers l'intérieur de lui-même pour entamer la purification de son âme : « Au milieu des souillures et des infirmités corporelles où il était tombé, l'homme se recueille en lui-même et, considérant sa fin, désire en sortir et se libérer de ses misères pour atteindre le Bonheur [27] ». Le bonheur vient du désir d'entrer en contact avec le divin.

Dans le deuxième chapitre, « De l'ignorance », l'homme prend conscience par l'intellect de son état de manque et il se réfère avec espoir aux opérations de la « docte Ignorance » qui « nous fait connaître que toutes les félicités résident dans le monde intelligible et c'est de lui qu'elles descendent toujours vers nous [28]. »

C'est dans la deuxième partie que se mettent en place les procédures typiques du langage mystique, à commencer par le déploiement du *colloquium* dont parlent les mystiques chrétiens, fondé sur un acte articulé par le binôme de l'émission d'une parole et du désir d'entendre « celui qui parle ». Comme l'écrit Michel de Certeau à propos de la communication mystique, « parler et entendre : le binôme définit l'espace où s'effectuent les démarches des "saints" (ainsi appelait-on les mystiques) [29]. » L'énonciation qui détermine les élaborations mystiques prend sa source dans la prière,

25. *Ibid.*, p. 462 : « per la simiglianza che tiene con l'huomo autore, et opefice suo, può dirsi huomo ideale, et vera, *et propria operatione, et impresa dell'intelletto humano* ».

26. *Ibid.*, p. 463.

27. « L'uomo dall'immondizia et dalla stupidezza corporale, nella quale era caduto, si riduce in sè stesso, e nella considerazione del suo fine, desidera di uscire et liberarsi dalle presenti miserie et di raggiungere alla felicità. », *ibid.*, « Introduzione », n.p.

28. « Ci fa conoscere che tutte le felicità consistono nel mondo intelligibile et da esso a noi discendono sempre », *ibid.*, « Introduzione », n.p.

29. Michel de Certeau, *La Fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 216.

l'*invocatio*, en tant que « parler à » Dieu est aussi « croire en » Lui [30]. Dans le troisième chapitre, « du Royaume de Dieu », il s'agit d'apprendre à parler avec le divin pour pouvoir atteindre le « Royaume où l'on jouit du Nectar et de l'Ambroisie », en invoquant Dieu par une prière. Selon Farra, l'acte contemplatif peut s'amorcer seulement si le sujet articule un langage qui soit « signe » ou « mémoire » du Père. C'est ainsi que le contemplateur doit prononcer « les mots qu'apportent la mémoire du signe paternel [31] » déjà soulignés par Mercure Trismégiste, Orphée, Socrate et Platon. La prière du *Pater noster* est pour Farra « la *septénaire* oraison du Seigneur », par laquelle on invoque Dieu afin qu'Il

> infuse notre Esprit, c'est-à-dire qu'il éclaire notre intelligence, qu'il descende en nous avec sa gloire et qu'il y prenne résidence, en nous faisant participer à sa divinité en vertu de Jésus Christ véritable médiateur en qui se rejoignent Dieu et l'homme, infiniment éloignés. [32]

C'est ici que Farra introduit le chapitre suivant, « Du dîner du Seigneur », où il va savourer le « Sacrement du verbe éternel », c'est-à-dire l'eucharistie, puisqu'« Il contient en lui-même réellement la nature divine, et le corps et le sang du Verbe éternel [33] ». Dans ce sacrement, le contemplateur rencontre pour la première fois le « Verbe vivifique du Père vivifiant. Donc elle [l'eucharistie] porte la vie et la nourriture éternelle aux intelligences [34] », qui va le mener à l'illumination de son âme. Cette illumination, qui procède du Père par la médiation du Fils/Verbe, devient ainsi le sommet de l'acte contemplatif où l'œil éclairé par la lumière divine et par la vision du Verbe porte le contemplateur à atteindre la compréhension mystique, c'est-à-dire une vision qui se manifeste dans l'*Impresa*, crée et suggérée par le Verbe même.

En ayant goûté le Verbe incarné, qui est mort sur la croix pour l'homme, le contemplateur ne peut qu'être saisi par le désir de sa propre fin. Dans le cinquième chapitre « De la mort », Farra distingue la mort « philosophique » de la mort « naturelle ». L'Esprit du contemplateur, dit-il, est comme un pèlerin qui comprend que sa transformation ne peut pas advenir s'il ne quitte pas sa propre résidence, c'est-à-dire s'il ne « meurt spirituellement en se séparant du corps, des sens et de tout discours humain [35] ». Cette séparation est produite par la rupture de deux royaumes qui gouvernent la nature humaine : Saturne, esprit premier, et Jupiter, esprit vivifiant l'univers. Ces deux royaumes « forment en nous l'*Esprit* et le *Discours* ». Cette rupture comporte, d'une part, la jouissance intellectuelle, de l'autre, l'imitation de l'âme royale ou divine. Par sa propre mort, le contemplateur se sépare du discours humain pour atteindre « le

30. Sur les déterminants de l'acte de communication dans la tradition mystique, voir le chapitre « Le "conversar" », *ibid.*, p. 216-279.

31. Farra, *op. cit.*, p. 58 : « che 'l padre non riceverebbe mai l'animo nostro, se prima [...] non dicessimo le parole, ch'apportano la memoria del paterno segno ».

32. « c'infonda la Mente, cioè che ci illumini l'intelletto, che discenda in noi con la gloria sua et faccia in noi residenza, facendoci partecipi della sua divinità in virtù di Gesu Christo vero mediatore, che Dio e l'huomo così lontani estremi congiunge », *ibid.*, p. 80.

33. « egli ha in se la nature divina, e'l corpo, e'l sangue del Verbo eterno », *ibid.*, p. 109.

34. « Verbo vivifico del padre vivificante. Adunque ella porta la vita, e'l cibo eterno agli intelletti », *Ibid.*, p. 106.

35. « muor spiritualment separandosi dal corpo, dai sensi et da ogni discorso », *ibid.*, « Introduzione », s.n.

discours de l'Âme Royale [36] ». Depuis cette dualité intérieure, l'homme parvient par étapes à se soustraire à la parole et au regard humain, jusqu'à l'anéantissement de sa propre subjectivité. Lorsque l'homme se détache du discours humain et apprend le langage mystique avec lequel il communique avec le Verbe, il contemple l'*Impresa* avec un « regard muet », dans une conversation véhiculée par le silence. Pour accueillir le discours divin, il faut rejoindre ce non-lieu discursif où il n'y a plus ni vision, ni parole.

C'est donc à ce point du parcours mystique que l'esprit du contemplateur est surpris par le langage divin. Dans la troisième partie, au chapitre « De la fureur poétique », son esprit est ravi par une intense exultation suscitée par un chant qui lui parvient. Dans cet état d'exaltation, l'esprit se met à « chanter » un chant qui vient en réalité du Verbe : « je suis arrivé, ô Père, au monde intelligible et ton chant a tellement éclairé mon esprit que je brûle encore et j'ai le très grand désir de chanter [37] ». Ce chant venu de loin et qui porte le contemplateur à chanter n'est que « ravissement de notre âme aux âmes célestes », dont les paroles « transcendent toute intelligence humaine ». Le poète est devenu véhicule d'une communication découlant de « l'esprit divin », comme les Sibylles prononcent des paroles que personne ne comprend et lui non plus. Ces paroles sont déjà signe de la transcendance. La « fureur poétique » est à la fois transformation du langage par l'élévation de l'esprit vers la divinité et accomplissement de l'apprentissage de la langue divine qui aboutira à la composition de l'*Impresa*.

Dans le dernier chapitre, « De la philosophie symbolique », Farra décrit l'*Impresa* comme l'« image de nos concepts les plus nobles », habitée par un double mouvement : d'une part, elle a un « très haut principe », c'est-à-dire Dieu, qui en suggère la composition au contemplateur tourné vers le haut ; de l'autre, par la descente vers le bas, l'homme se départ de la hauteur de l'esprit et se fait imitateur de la divinité pour arriver à réaliser l'*Impresa*. Celle-ci devient ainsi le produit de l'intelligence humaine, qui transforme l'élément naturel, fixé dans l'image, pour atteindre le monde idéal coïncidant avec celui de la divinité.

En se référant à la philosophie de Ficin, l'auteur définit le hiéroglyphe comme expression conjointe d'un mystère et d'une intuition. L'*Impresa*, expression du mystère comme intuition, se réalise ainsi par le concours mutuel de l'image et des mots qui doivent atteindre l'Idée. Pour éclairer ce parcours vers l'Idée, dans le dernier chapitre, Farra se réfère au mythe orphique de Dionysos déchiré par les Titans, où l'*Impresa* est le produit de l'incendie des Titans qui opèrent sur les « membres » de l'esprit (le concept et le discours) pour faire reconnaître à l'esprit même que son sens réside dans les « archétypes idéaux, dont se forme la perfection de notre savoir [38] ». L'ardeur des « membres » de l'esprit promu par la « contemplation sublime » et la présence de la nature dans l'image sert à Farra pour définir une correspondance entre la nature humaine et l'*Impresa*. La structure de l'*Impresa* composée de deux parties, image et mot, est analogue à la nature de l'homme. Dans le sillage de la philosophe platoni-

36. *Ibid.*, p. 167-168.

37. « io sono gionto, o Padre, al mondo intellegibile e la tua canzone ne ha di maniera illustrata la mente, ch'ancor io ardo et ho sommo desiderio di cantare », *ibid.*, « Introduzione », n.p.

38. *Ibid.*, p. 464-465.

cienne, l'homme est divisé en cinq parties (l'Esprit ou Âme intellectuelle, la Raison ou Âme céleste, l'Esprit vital ou véhicule éthéré, la qualité du tempérament du corps, le corps matériel), qui correspondent aux parties de l'*Impresa* (le *concetto* ou intention de l'auteur, les mots, la proportion entre la figure et les mots, la signification littérale de la figure, la figure même). Le processus de construction de l'*Impresa* est alors décrit comme une mise en relation entre la figure et les mots produit par la « Raison » qui reçoit sa signification de l'interaction entre « ce que l'on voit » et l'Esprit vital qui lui donne le sens, le projet mental et l'intention de son auteur.

L'*Impresa* analysée dans le *Settenario* de Farra témoigne du transfert des procédures de l'interprétation spirituelle de l'histoire sainte vers une forme de représentation, mais plutôt qu'à l'intelligence théologique des desseins divins inscrits dans les événements, elle renvoie à un procédé rhétorique ou poétique, à une manière de parler.

3 Les secrets du sujet

Le secret n'est pas seulement quelque chose qui échappe ou que dévoile un savoir, mais il désigne principalement un jeu relationnel entre les acteurs : il noue entre ceux qui le créent, le regardent et le dévoilent un lien substantiel, autant qu'il se fonde sur l'exclusion d'un tiers qui est mis à part du contenu et de la communication. Le secret prévoit qu'entre l'émetteur et le destinataire, entre celui qui cache et celui qui veut savoir, soit instituée une relation spécifique comme condition d'une herméneutique, c'est-à-dire que le secret doit susciter le désir de chercher quelque chose de caché à décrypter dans les signes.

Un siècle s'est écoulé depuis la naissance de la tradition des *Imprese* quand Emanuele Tesauro [39], dans son *Cannocchiale aristotelico*, explique que l'agrément de la composition de l'*Impresa* réside dans le « double plaisir » de « celui qui construit » et de « celui qui comprend » : « parce que l'un est heureux de donner vie dans l'esprit d'autrui à sa noble création ; tandis que l'autre se réjouit de dérober, grâce à son propre esprit, ce que l'esprit d'autrui lui cache furtivement [40] ». Cette relation mutuelle, engendrant du plaisir et du secret, est donc le fondement de cette composition symbolique qui prévoit toujours un interlocuteur capable de décrypter l'intention de l'auteur enfouie sous un jeu de renvois à un réseau de correspondances.

En réalité, la construction de l'*Impresa* ne vise pas seulement l'institution d'un dialogue avec un Autre, mais elle suppose aussi une interlocution de l'auteur avec lui-même, mettant en jeu son individualité et ses ressorts les plus intimes en tant que « sujet » créateur. Sa création implique le dévoilement de l'identité de l'auteur en tant que construction d'une présence constituée par le dialogue triadique entre l'image, les mots et le sujet même, qui tend à se comprendre par le jeu rhétorique et linguistique inhérent à ce médium expressif. La composition de l'*Impresa* révèle l'identité de son auteur puisqu'elle est toujours une réflexion sur la rhétorique d'un « se montrer », « se

39. Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguzia et ingegnosa elocuzione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica. Esaminata co' principi del divino Aristotele dal conte D. Emanuele Tesauro*, Venise, Stefano Curti, 1682 (1e éd. Turin, 1654).

40. « Peroche l'un gode di dar vita nell'intelletto altrui, a un nobil parto suo, et l'altro si rallegra d'involar col proprio ingegno ciò, che l'ingegno altrui furtivamente nasconde », *ibid.*, p. 11.

révéler » et « se proposer » au monde. Comme l'a très bien expliqué Umberto Eco [41] en se référant à la tradition hermétique de la Renaissance, l'écriture de l'*Impresa* tend à produire un « théâtre de miroirs » qui articule le discours en un ensemble polyvalent de signes dont la composition même révèle une réalité autrement indéfinissable et incommunicable, l'identité de son auteur.

Concernant ces doubles vecteurs du discours de l'*Impresa*, il nous semble important de nous arrêter sur un passage significatif du traité d'Ercole Tasso, *Della realtà et perfezione delle imprese*, où l'auteur pose des questions essentielles sur la nature et sur les formes de la communication de ce symbole. D'abord, il propose une liste de dix-neuf définitions de l'*Impresa*, empruntées aux théoriciens les plus connus de l'époque. Selon ces auteurs, elle est « représentation de l'image de nos pensées », « expression du concept singulier de notre âme », « signification de notre esprit », « instrument de notre intellect », « notre idée intérieure », etc... [42]. Tasso propose alors de réduire les prédicats indiqués à sept : selon lui, les *Imprese* représentent, sont images, expriment, font signe, couvrent, signifient et comparent.

En fait, l'auteur essayant de « mettre en pratique » tous ces attributs s'interroge sur leur destination et il se demande :

> en dehors de la personne de l'Auteur, à qui [peut-on] représenter, figurer, exprimer, faire signe, cacher, signifier et recueillir notre esprit, ou notre état, si obscurément qu'il se présente ?

Et il en déduit :

> Personne ne se parle à lui-même, à moins d'être fou. [...] Et les choses ne se révèlent pas à celui qui les sait déjà. Et qui les sait mieux que celui dont ce sont les propres passions, les propres desseins ? [43]

Étant donné que dans les *Imprese*, les figures excitent l'intelligence, les mots réveillent l'esprit, l'acuité du sentiment et la grâce de la composition délectent, l'auteur pose alors une question cruciale, qui creuse un écart entre lui et son interlocuteur, entre celui qui est en train de « faire » et celui qui « décrypte » :

> Celui qui excite, réveille et plaît peut-il être le même que celui qu'il est excité, réveillé et délecté ? Je ne pourrai jamais le croire. [...] Or, si de moi à moi-même je fais une *Impresa* [...] ce serait folie de l'avoir faite pour moi. [44]

Et, après quelques digressions, il ajoute une considération qui sépare clairement l'auteur en train de composer l'*Impresa* et celui qui la voit et doit la déchiffrer :

41. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, p. 44.

42. Tasso, *Della realtà delle imprese*, *op. cit.*, p. 118-120.

43. « fuori della persona dell'Autore, a chi rappresentare, raffigurare, esprimere, accennare, occultare, significare, et assembrare l'animo, o stato nostro, più o meno oscuramente che s'avvenga ? Non parlano con se medesimi, se non i Pazzi. [...] Non si manifestano le cose a chi le sa. Et chi meglio le sa, di colui, di cui sono o passioni, o proponimenti ? », *ibid.*, p. 121.

44. « che lo Eccitatore, lo Svegliatore, et il Dilettante sia, lo stesso con l'eccitato, svegliato, et dilettato ? Non già ch'io creda mai [...] Or, se io di me, a me stesso faccio un'Impresa [...] follia sarebbe l'haverlami fatta. », *loc. cit.*

> Comment puis-je être appelé à une telle compréhension, si moi-même je me trouve en acte ? Les choses cachées aux autres et claires à soi-même se manifestent aux autres, mais personne ne se signifie à lui-même dans le moment où il est en train de faire une action, sauf s'il délire. [45]

La composition de l'*Impresa* comme vision de moi-même et, en même temps, préfiguration de la vision de l'Autre qui observe l'image de mon moi par la mise en relation de l'acte de voir et d'être vu, constitue l'enjeu relationnel de ce symbole. C'est le regard que l'Autre porte sur nous, qui demeure pourtant invisible à nous-même, et à qui est confiée le sens de notre être. L'*Impresa* devient ainsi le médium par lequel le sujet se montre idéalement à un Autre et offre sa présence par une invisibilité du « dire » irréductible à la parole. On pourra dire que l'*Impresa* n'est rien d'autre qu'un discours adressé à un Autre qui écoute le sujet exprimer sa propre image. Elle n'est donc pas un objet fermé, mais plutôt une forme d'expression qui cache et révèle une présence, une manière de sentir personnelle, clairement confiée à l'interprétation de l'Autre.

Par ces jeux de renvois relationnels, l'*Impresa* configure un geste fondateur, par lequel le sujet moderne s'approprie le secret pour définir sa propre subjectivité et par là, la fait glisser du plan de la transcendance à celui de l'immanence. Ses créateurs envisagent le secret comme effet, comme effectivité des opérations de représentation, où un sujet singulier se montre et démontre, se présente et s'absente, constituant sa singularité dans ce jeu de prise et de déprise, d'ostentation et d'occultation. Cette forme symbolique participe ainsi du vaste mouvement d'exfiltration du sujet hors du champ de la relation à Dieu, pour promouvoir un sujet qui, au cours du XVII^{e} siècle, deviendra bientôt un « sujet civil [46] ».

En conclusion, l'*Impresa*, tout en recouvrant des réalités très différentes, développe des manières de communiquer qui sont configurées par les actions intellectuelles du sujet-auteur : l'interrogation qui supporte l'ascension verticale vers la parole de la divinité et la composition de sa propre image qui définit une subjectivité ouverte à l'interprétation d'un Autre. C'est ainsi que les mystères et les secrets dessinent les coordonnées de l'espace intellectuel de l'*Impresa* à l'aube de la modernité.

Bibliographie

Ammirato, Scipione, *Il Rota ovvero delle Imprese. Dialogo del Signor Scipione Ammirato. Nel qual si ragiona di molte imprese di diversi eccellenti Autori* (1^{e} éd. Naples, Gio. Maria Scotto, 1562), Florence, Filippo Giunti, 1598.

Arbizzoni, Guido, *"Un nodo di parole e di cose". Storia e fortuna delle imprese*, Naples, Salerno Editore, 2002.

Aresi, Paolo, *Delle Imprese sacre Con utili e dilettevoli discorsi accompagnate Libro primo, Nel quale dopo l'impresa premiale e i suoi discorsi si dichiara esattamente et con principi filosofici la vera natura*

45. « ma come posso io esser il chiamato a tale intendimento, se io stesso mi ci trovo in atto ? Le cose occulte ad altri, et chiare a se, ad altri si manifestano ma niuno significa a se quello, di che egli è in pruova, salvo se non farnetica », *ibid.*, p. 122.

46. Sur l'émergence et les transformations du « sujet » à l'aube de la modernité, voir Daniel Vidal, « Mystique du Pur Amour et désaffect : de la "créature au sujet civil », *in* Pierre-Antoine Fabre, Pascal Gruson et Michèle Leclerc-Olive, *Le Sujet absolu. Une confrontation de notre présent aux débats du XVII^{e} français*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 201-224 ; Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001.

delle imprese e si danno regole per formarle non solo buone ma perfettissime. Del P.D. Paolo Aresi Milanese Chierico Regolare, Vérone, Angelo Tamo, 1615.

Auerbach, Erich, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris, Macula, coll. « Argo », 2003.

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2005.

Certeau, Michel de, *La fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1982.

Dekoninck, Ralph, et Agnès Guiderdoni, « Introduction », *La Part de l'Œil*, 2017-2018, n° 31, « Force de Figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image ».

Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, 1990.

Farra, Alessandro, *Settenario di Alessandro Farra Giureconsulto Alessandrino. Nel quale si discute et mostra con nobilissime, et dottissime considerationi l'inalzarsi che fa l'anima alla contemplatione di Dio, et il ridursi et riunirsi con S.D. Maestà* (1^e^ éd. Venise, Cristoforo Zanetti, 1571), Venise, La Minima Compagnia, 1594.

Filippi, Bruna, « Le théâtre des emblèmes. Rhétorique et scène jésuite », *Diogène*, 1996, 175, p. 63-78.

Foucault, Michel, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil / Gallimard, coll. « Hautes Études », 2001.

Giovio, Paolo, *Dialogo dell'Imprese militari et amorose*, Rome, A. Barre, 1555.

Gombrich, Ernest, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, (1^e^ éd. Phaidon Press Ltd, Londres, 1972) Mondadori – Electa, 2002.

Groulier, Jean-François, « Présupposés théologiques et philosophiques dans l'enseignement de l'énigme chez les jésuites au XVII^e^ siècle », *in* Philippe Dujardin (dir.), *Le Secret*, Lyon, CNRS-Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 109-132.

Innocenti, Gabriele, *L'immagine significante*, Padoue, Liviana, 1981.

Klein, Robert, « La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese 1555-1662 », *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

Lecercle, François, « L'œil de l'exégète. À propos des *In Ezechielem Explanationes* des Pères Prado et Villalpando, SJ (1596-1604) », *in* Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni (dir.), *Emblemata Sacra. Rhétorique et Herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Turnhout, Brepols, coll. « Imago Figurata Studies », 2007, p. 129-145.

Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e^ siècle », 2004.

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Londres, 1947, 2 vol. ; 2^e^ éd. révisée et augmentée, Rome, Edizioni Storia e Letteratura, 1964.

Ruscelli, Girolamo, *Discorso di Girolamo Ruscelli intorno all'inventioni delle imprese, dell'insegne, de' Motti, et delle Livree,* in *Ragionamento di Monsignor Paolo Giovio sopra i motti et disegni d'arme et d'amore. . .* , Venise, Giordano Ziletti, 1560.

Savarese, Gennaro, et Andrea Gareffi, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1980.

Spica, Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », France, 1996.

Tasso, Ercole, *Della realtà et perfezione delle imprese*, Bergame, Comin Ventura, 1612.

Tasso, Torquato, *Dialogo delle Imprese,* Naples, Stamperia dello Stigliola, s.d. [1594].

Tesauro, Emanuele, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguzia et ingegnosa elocuzione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica. Esaminata co' principi del divino Aristotele dal conte D. Emanuele Tesauro* (1^e^ éd. Turin, 1654), Venise, Stefano Curti, 1682.

Vidal, Daniel, « Mystique du Pur Amour et désaffect : de la créature au sujet civil », *in* Pierre-Antoine Fabre, Pascal Gruson et Michèle Leclerc-Olive (dir.), *Le Sujet absolu. Une confrontation de notre présent aux débats du XVII^e^ français*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 201-224.