

高盧赫克力士在《繁茂田野》的形象問題

薛詠鋆*

國立中央大學

摘要**

托立 (Geoffroy Tory · 1480 - 1533) 是法蘭索瓦一世治下的首位皇家印刷人 (Imprimeur royal) · 他的《繁茂田野》 (*Champ fleury*, 1529) 是法國文藝復興的指標性論著。在這本主要提出印刷字體造型探索的作品中 · 他繪製一幀後世咸認構成法國君主意象的高盧赫克力士 (Hercule gaulois) 圖片。這位英雄是希臘半神與高盧冥神的混合體 · 表徵古典文明與在地原生文化的淵源 · 其實出自琉善 (Lucien de Samosate · 約 125 - 約 192) 一則近乎奇幻的故事。形象 (le figural) 的維度在晚近影像理論與藝術史研究中逐漸獲得重視 · 允許我們梳理琉善的敘事中令人不安的可造型性疑問 (la figurabilité) 與托立的圖象化策略。相關概念工具如迪迪-于貝爾曼 (Georges Didi-Huberman) 的「不純的時間性」 (la temporalité impure) 和馮歇里 (Luc Vancheri) 「圖象的模稜兩可」 (le dilemme figuratif) · 都深具啟發性。本文希望針對圖像提出問題 · 藉此開展重新觀看的機會 · 並提供對於文化場域的另一種歷史考察。

關鍵詞：形象 (figural) 、圖象的模稜兩可 (dilemme figuratif) 、法國文藝復興、語言學理論史、文化史

* 國立中央大學法文系專任助理教授

** 筆者感謝兩位匿名審查者撥冗並提供寶貴意見！

Questions of the Figural of the Gallic Hercules in the Champ Fleury (1529)

Chia-Hung Hsueh*

National Central University

Abstract**

Geoffroy Tory (1480-1533) was the first royal printer (Imprimeur royal) under the reign of François I^{er}. His *Champ fleury* (1529) constitutes a milestone of the French Renaissance. In this work, the main object of which is the conception of orthotypography, he draws a figure of the Gallic Hercules which posterity considers to be a symbol of the French monarch. This hero comes from an almost fantastic story by Lucian of Samosata (ca. 125-ca. 192). He is a mixture of the Greek demi-god and the Gallic chthonic divinity and embodies the filiation of classical civilization and autochthonous culture. The dimension of the figural, which is gradually imposing itself in the fields of theories of image and art history, allows us to examine the disturbing figurability in Lucian's story and the means of figuration employed by Tory. This article uses conceptual tools such as Georges Didi-Huberman's "impure temporality" and Luc Vancheri's "figurative dilemma" to analyze this image. It asks questions about the image and, in renewing its gaze, offers another angle of historiographical attack on its cultural milieu.

Key words: Figural, figurative dilemma, French Renaissance, history of linguistic theories, cultural history

* Assistant Professor, Department of French, National Central University

** We sincerely thank the editor and reviewers for taking the time to review our manuscript and providing constructive feedback to improve our manuscript.

Questions du figural de l'Hercule gaulois dans le *Champ fleury* (1529)

Chia-Hung Hsueh*

Université Nationale Centrale

Résumé**

Geoffroy Tory (1480-1533) est le premier Imprimeur royal sous le règne du François I^{er}, son *Champ fleury* (1529) constitue un jalon de la Renaissance française. Dans cet ouvrage qui a pour objet principal la conception de l'orthotypographie, il dessine une figure de l'Hercule gaulois que la postérité considère comme le symbole du monarque français. Ce héros qui, mixte du demi-dieu grecque et de la divinité chtonienne, incarne la filiation de la civilisation classique et de la culture autochtone, provient d'un récit presque fantastique de Lucien de Samosate (ca. 125-ca. 192). La dimension du figural, qui s'impose progressivement dans les domaines des théories de l'image et de l'histoire de l'art, nous permet d'examiner la figurabilité troublante dans le récit de Lucien et les procédés de figuration employés par Tory. Les outils conceptuels tels la « temporalité impure » d'après Georges Didi-Huberman et le « dilemme figuratif » selon Luc Vancheri ont inspiré notre analyse. Cet article consiste à poser des questions sur l'image, et à renouveler le regard de celle-ci, en offrant un autre angle d'attaque historiographique sur le milieu culturel.

Mots clés: Figural, Dilemme figuratif, Renaissance française, Histoire des théories linguistiques, Histoire culturelle

* Professeur assistant, Département de français, Université Nationale Centrale

** Nous remercions sincèrement l'éditeur et les réviseurs d'avoir pris le temps d'examiner notre manuscrit et d'avoir fourni des commentaires constructifs pour améliorer notre manuscrit.

1. Introduction

Parmi une centaine des images contenues dans le *Champ fleury* de Geoffroy Tory (1529), nombreuses sont celles qui s'inspirent des mythes gréco-romains, qui jouent à la fois sur l'érudition et la fantaisie, ou qui adaptent le fameux « Homme de Vitruve » pour démontrer la « due et vraie proportion des lettres attiques ». Jusqu'à présent, en évoquant cet ouvrage, on s'en tient souvent à l'événement politique qui l'entoure: répondant à la politique culturelle du roi François I^{er} à plusieurs égards, ce livre peut se lire comme un avant-courrier de la *Défense et illustration de la langue française* de Joachim du Bellay (cf. Pénot).

Nous nous proposons d'examiner l'image curieuse de l'Hercule gaulois en particulier. Après avoir pris en compte toute une rhétorique monarchique qui lui est ultérieurement associée, nous posons quelques questions concernant ses figurabilités ou opacités figurales.¹ La figuration de cet Hercule s'inspire du texte de l'écrivain hellénophone Lucien de Samosate (ca. 125 - ca. 192), elle possède des traits atypiques voire dévalorisants par rapport au demi-dieu dans la mythologie. Cependant, il sera vite tenu pour « un emblème traditionnel de la royauté française » (Wintroub 488).

Notre hypothèse, peut-être utile pour clarifier un tel paradoxe, suggère que la figuration singulière chez Tory fournit certaines conditions disponibles et indispensables pour que le récit fantastique – ou, selon Dubel (93), une ethnographie religieuse – de Lucien soit transformé en un mythe de fondation nationale. En inspectant la validité explicative de l'hypothèse, nous trouvons que la dimension du figural permet non seulement de rencontrer la « temporalité impure » caractéristique de la Renaissance (Didi-Huberman 2002: 87), mais aussi de découvrir la valeur heuristique de la lecture plurielle de l'image.

¹ Outre les théoriciens relativement canoniques comme Didi-Huberman et Luc Vancheri, nous pouvons consulter les actes du colloque (tenu en avril 2012 au nom de « Le sens des images entre formes et forces. Du figuratif au figural et retour: analyses d'objets »), réunis dans *Au prisme du figural: Le sens des images entre forme et force* (Acquarelli).

2. Autour de l'Hercule gaulois

Le thème mis en scène (Figure 2) puise sa source au texte intitulé *Hercule* (ou *Héraclès Ogmios*), composé par Lucien, sophiste et rhéteur satirique d'expression grecque à l'époque hellénistique. La citation et traduction de son texte dans le *Champ fleury* est précédée du paragraphe concernant l'enrichissement du « langage par certaines belles Figures & Fleurs de Retorique », et elle est suivie de l'image en question. Tory emploie ce motif donc dans le but d'accentuer l'importance pour la langue d'enrichir la rhétorique.

2.1. Quelques éléments historiques de l'auteur-dessinateur

Avant tout, il convient de présenter l'auteur du *Champ fleury*. Geoffroy Tory est un imprimeur qui est né à Bourges environ 1480 et mort à Paris en 1533. Les études sur ou autour de ce berruyer sont assez nombreuses, mais loin d'être suffisantes. Comme Crépin-Leblond et al. l'ont dit dans l'introduction au catalogue pour l'exposition qui est consacrée à notre auteur en 2011, on attend aujourd'hui encore un « nouveau travail d'ensemble ».²

En particulier, deux domaines attirent nos attentions. Le premier est l'histoire du livre, dans laquelle l'importance de Tory est clairement reconnue depuis le travail historiographique d'Auguste Bernard (1811-1868). L'ouvrage révèle d'emblée la diversité de ses activités, avec un long titre fort explicatif : *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I^{er}* (1857, 1865). Pour jeter un œil sur le statut socioprofessionnel et la carrière prestigieuse de notre auteur, il suffit d'évoquer le grand honneur que François I^{er} lui fit de son vivant. Ce roi, prince de la Renaissance, créa pour ce berruyer le titre d'« imprimeur du roi », d'où l'épithète « premier ». Mais pas seulement. Selon Bernard (56-57), il imposa à l'Université de

² Nous préférons qualifier Tory de dessinateur plutôt que de graphiste qui est préféré par Crépin-Leblond et al., probablement dans le but de mettre en avant les polyvalences du métier. De manière générale, alors qu'un graphiste est chargé de réaliser des supports de communication visuelle, souvent au service d'un concepteur autre que lui-même, un dessinateur entretient un rapport plus spontané et direct avec sa figuration, dans laquelle il développe une pensée figurale. Nous clarifierons plus loin en quoi consiste le figural.

Paris, dont « le nombre des libraires jurés, fixé à vingt-quatre de toute ancienneté » fut alors complet, la création d'« un vingt-cinquième office en faveur de Tory ». Tel fut un cas unique, pour ne pas dire anormal, de l'Université qui revint au nombre de vingt-quatre, après le décès de Tory en 1533. Ainsi en témoigne la distinction exceptionnelle que notre auteur humaniste a acquise de son vivant. Il n'est pas sans intérêt de mentionner que le titre d'« imprimeur du roi » est comparable à celui de Professeur au Collège des lecteurs royaux, qui deviendra le Collège de France ; en effet, l'un et l'autre sont les institutions au moyen desquelles François I^{er} s'efforce d'encourager le développement des lettres, des sciences et des arts. Au reste, il collabore à éditer ou imprimer les textes antiques ou néo-latins, notamment « le célèbre *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti (Paris, Rembolt, 1512) » (cf. Jimenes) et plusieurs éditions de *L'adolescence clementine* (1532, 1532, 1533).

Le deuxième domaine qui importe est l'histoire des théories linguistiques et artistiques, parce que le *Champ fleury*, consiste à construire l'origine noble de la langue française, à régler ses graphies dans l'imprimerie, et à installer dans cette langue une dimension à la fois poétique et politique. Trois articles de Marie-Luce Demonet ont jalonné ce champ d'étude. Son article de 1990 donne à voir la recherche du fondement moral en « bonnes lettres » dans le *Champ fleury*. La géométrie, en tant qu'instrument de réglage pour le dessin architectural de l'espace, est utilisée pour le dessin typographique des caractères. Si la visée politique du *Champ fleury*, a été souvent soulignée³, Demonet (2011, 2019) examine la quête normative qui en est à l'origine, en mettant en parallèle les exercices figuratifs de Tory avec notamment ceux de Luca Pacioli (1445-1517), de Léonard de Vinci (1452-1519), de Jean Perréal (ca. 1455 - ca. 1528), et d'Albrecht Dürer (1471-1528).⁴ Si ce livre est conçu avant le désastre de Pavie, qui termina la sixième guerre d'Italie (1521-1526), il a pour but de guérir les « plaies faites à l'honneur de la France », en apportant « une contribution qu'il espère notable à une renaissance de la gloire gauloise » (Demonet 2019: 106). Il convient de retenir aussi le fait que les matières comme les notes, traités ou brouillons manuscrits d'artiste-théoricien, ne sont plus réservées à l'histoire de l'art. D'une part,

³ Voir entre autres Berthon (2011), Deloignon (2008, 2011, 2012, 2014), Klinger-Dollé (2013), Pénot (2020).

⁴ Leur importance dans l'histoire du livre, cf. Lommen 68-69, 82-83, 86-89.

le champ théoriquement illimitée de l'histoire culturelle⁵ et, d'autre part, les historiographies retraçant les axiomes théoriques fondamentaux pour l'histoire de l'art au XX^e siècle⁶ ont contribué au décloisonnement disciplinaire. L'« histoire des théories linguistiques et artistiques » telle qu'elle est formulée au début de ce paragraphe, permet de situer notre étude, qui bénéficie des travaux pluridisciplinaires, et qui cherche à les ramener pour jeter une lumière crue sur le statut du *Champ fleury*.

2.2. Un récit centrifuge

Le caractère insolite et énigmatique de cet Hercule gaulois nous semble digne de considération. Favreau-Linder (155) en dit qu'il est « éloigné de la figure familière au public gréco-romain du II^e siècle ap. J.-C. ». Ses attributs en fait une « figuration totalement étrange, voire parodique et sacrilège », et son allure de vieillard s'oppose aux forces et exploits qu'on avait reconnus sur la divinité grecque. En témoigne le résumé de Dubel (93), selon qui « la description du tableau élaborant une "énigme" toujours plus étrange ».

Nous allons jusqu'à dire que le cadre énonciatif du récit de Lucien est centrifuge. Il installe un complexe rapport du regard qui consiste à voir l'autre de l'autre, ou l'autre dans l'autre. Étant d'origine gauloise et nommée Ogmios, la divinité chthonienne est chargée de conduire les âmes des morts. Seulement, les Gaulois l'identifient avec l'Hercule, en sorte que le narrateur, étonné, s'est demandé s'il s'agit d'une parodie par le peuple

⁵ Pensons au fondement mis par Jacob Burckhardt, à l'intégration des Annales par Peter Burke, à l'approche anthropologique de Clifford Geertz, à l'histoire sociale, au braconnage continu des outillages critiques de ce qu'on appelle « French theories », etc. Voir à ce sujet, entre autres, Biersack et Hunt (1989), Burke (1990, 1997), Chartier (1998, 2009), Neubauer (1999), Poster (1997), Biernacki, Hunt et Victoria (1999).

⁶ Notamment autour d'Aby Warburg et de son iconologie développée ensuite par Erwin Panofsky. L'historiographie, à pulsion « archéologique » (foucauldienne ou autre), est devenu un lieu où l'on propose, réunit et expérimente les nouvelles perspectives. Les travaux de Didi-Huberman en est un exemple représentatif. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990) et *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002) jalonnent bien la mouvance d'historiographie réfléchie que nous venons d'évoquer.

autochtone.⁷ Le Gaulois cultivé, dont le statut de druide ne se révèle qu'enfin, apprend au narrateur grec comment et pourquoi les Gaulois vénèrent cet Hercule. Aux yeux du narrateur, une figure qui devait lui être familière devient à la fois un objet étranger et un objet de l'étranger – un mythe autre et autrement institué. Ce narrateur, lui aussi, est un étranger, d'ailleurs ignorant, aux yeux du Gaulois, en attendant d'être éclairé. Notre observation rejoint celle de Sandrine Dubel (95) qui constate dans ce texte la pratique de l'ethnographie religieuse.

La question de savoir si la peinture décrite par Lucien existe vraiment reste suspendue (Favreau-Linder 155-156). Suivant Bompaire (725-727), si certaines preuves archéologiques confirment l'image du même type à l'époque, il est impertinent de rejeter « la possibilité d'une fantaisie, à tout le moins partielle, de Lucien ». Quoi qu'il en soit, il est intéressant de connaître le fait que ce texte constitue un des accomplissements de son ambition littéraire. Selon Dubel (93), « Lucien recourt ici à une formule qui est celle de la fiction: la rencontre fortuite avec un exégète devant un tableau ou une série d'images est un motif topique de la littérature d'ecphrasis. » Dans son étude monographique *Lucien écrivain: Imitation et création*, Bompaire replace l'auteur dans la tradition de la mimésis, trace sa carrière sophistique, et démontre son apport à la rhétorique. Surtout dans le chapitre « IV L'ecphrasis ou la synthèse de l'art et de la littérature » (707-735), on a pu prendre plus clairement mesure des démarches progressives dans lesquelles le narrateur découvre les singularités de l'Hercule gaulois. Ces démarches ingénieusement contrôlées aboutissent à un des textes les plus fantastiques de l'écrivain hellénophone.

2.3. Enjeu de l'orthotypographie et symbolisme de l'Hercule gaulois

Le *Champ fleury* permet de comprendre pourquoi le système graphique du français admet l'utilisation de signes diacritiques, et comment le milieu culturel adopte notamment la langue grecque pour le modèle:

En nostre langage Francois navons point d'accent figure en
escripture, et ce pour le default que nostre langue nest
encores mise ne ordonnee a certaines Reigles comme les

⁷ Traduction de Dubel (96): « Je crus donc que les Gaulois voulaient se moquer des dieux de la Grèce en donnant cette forme outrageuse à Héraclès »

Hebraïque, Grecque, et Latine. Je voudrois quelle y fust ainsi
que on le porroit bien faire. (Tory f. LII r°)

La figure de l'Hercule gaulois joue, à cet égard, un rôle de passeur de civilisation. Il est un descendant de la *Théogonie*, en même temps un héros qui traverse la Gaule. Si le royaume français était fondé par cette divinité grecque (ou plus exactement, hellénistique), il aurait le droit de réclamer une noble lignée, en rivalité avec la civilisation italienne qui hérite de celle romaine. Ainsi, l'enjeu de l'orthotypographie est loin d'être seulement linguistique, mais surtout politico-culturel. D'après Berthon (7), « le *Champ fleury* est avant tout un ouvrage prospectif », ce que nous verrons également dans sa figuration de l'Hercule gaulois. Deloignon (2011: 287-288) y voit « l'éloquence gallique, descendante directe de l'art oratoire des Grecs » et le « mythe national ».

De manière générale, l'identification de cet Hercule gaulois avec la figure du roi français nourrit toute une rhétorique monarchique. Wintroub (488) affirme que « Hercule était un emblème traditionnel de la royauté française. Connue pour être l'Hercule gaulois, il était doté à la fois d'une force physique immense et d'une éloquence sans égale ». Courouau (259), pour synthétiser le rapport intime entre la langue et la politique à l'époque moderne (vers 1450-1750), il s'appuie sur les mots de Tory, et conclut que « le sujet s'exprime dans la langue de son roi ». Cela peut aller jusqu'à dire que, si une personne ne parlait pas la langue promue par le chef de l'État, elle ne serait pas un « citoyen » qualifié sous l'ancien régime. De même, Fumaroli dans ses *Trois institutions littéraires* (223) parle du « Roi-Verbe », dont le trait d'union met en corrélation la monarchie et la parole. Pierre de Ronsard dans son *Abrégé de l'art poétique français* (1565) témoigne aussi de cette langue royale en tant que « principe unificateur du royaume »:

Nous sommes contraints si nous voulons parvenir à quelque
honneur, de parler son langage [celui du roi], autrement notre
labeur, tant fût-il honorable et parfait, serait estimé peu de
chose, ou (peut-être) totalement méprisé. (Ronsard 23)

Il serait alléchant de lire, pour ne pas dire réduire, la valeur de l'image à l'aune des circonstances politique ou historique. Cependant, en redressant la frise chronologique des événements, il faut reconnaître que les mots de Ronsard, qui sont énoncés au milieu des années 1560, sont dans une continuité de la *Défense et illustration de la langue française* que Joachim du Bellay a rédigé. Cette fameuse manifeste, quant à elle, constitue principalement, ou pour certains seulement, un slogan conclusif (et le plus parlant) des recherches linguistiques dans la première moitié du XVI^e

siècle. Le *Champ fleury* qui sinon participe à, au moins témoigne de, ce mouvement artistico-national sous le règne de François I^{er}, formule « le premier appel à une codification du français, et la première esquisse d'une norme littéraire mise au service d'une illustration poétique » (Halévy 2011: 280). Il est intéressant de noter que, par rapport à la recherche étroitement poétique menée par la Pléiade, le *Champ fleury* se donne une tâche plus générale, ou linguistique dans son sens technique, de s'occuper de l'infrastructure de la langue tout entière. Le travail figural de Tory arrive au moins deux générations plus tôt que les discours de Joachim du Bellay ou de Pierre de Ronsard. Ainsi, nous avons ici affaire à l'origine, d'une part, de la quête d'une civilisation lancée par le prince emblématique de la Renaissance française (Favreau-Linder), et d'autre part, de tout un symbolisme de l'Hercule gaulois qui conviendra à l'absolutisme au XVII^e siècle (Mesnard 77-90). En comparant les figures de l'orateur renouées avec les rois, Merlin-Kajman met en avant l'aspect violent voire dévastateur de l'Hercule gaulois, en le voyant un « souverain, s'emparait de l'âme de ses auditeurs et les menait où il voulait, mais pour créer des solidarités catastrophiques: dans la guerre civile, l'amour du bien public, l'amour des membres entre eux révèle puissamment son versant haineux destructeur ». Cette figure de l'éloquence connaîtra, selon Mazeau (77-92), « un renversement symbolique pendant la Révolution française, surtout à partir du printemps 1792 » (89). Voilà un symbolisme qui est ambigu ou protéiforme.

Du point de vue de l'économie signifiante, si nous nous permettons d'emprunter ces termes à Luc Vancheri, le *Champ fleury* conçu au milieu des années 1520 semble dégager une « disponibilité des signes, figures ou images » exploitables pour la culture de la génération à venir.⁸ C'est à l'aide de cette perspective que nous trouvons possible de s'interroger

⁸ Luc Vancheri est un théoricien surtout du cinéma. Avant sa thèse « Poétique de la figure et théorie du film » (2000, sous la direction de Jacques Aumont), il travaille sur le concept de « figure » dans *Figuration de l'inhumain: essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique* (1993). L'idée de l'économie signifiante remonte sans doute dans les années où la sémiologie du cinéma s'appuie sur la linguistique saussurienne pour expérimenter les moyens de décrire et d'analyser l'image mouvante. Porteur de ce socle sémiologique, il prend en compte aussi la peinture, et ce au contact de l'histoire de l'art. La citation est de son intervention lors du colloque international « Survivance des images, transdisciplinarité et transculturalité » tenu à l'Université Nationale Centrale de Taïwan, les 27 et 28 mai 2022.

comment une figure s'opère avant la lettre – avant qu'elle devienne un emblème auquel on associera les valeurs gauloises, et qui véhiculera toute une allégorie du monarchisme français. En isolant la lecture d'une image de ses interprétations attachées ultérieurement, nous gagnons donc à mettre temporairement de côté le récit historiographique englobant, puis à apprécier le fonctionnement de la figuration en question.

3. Dimension du figural

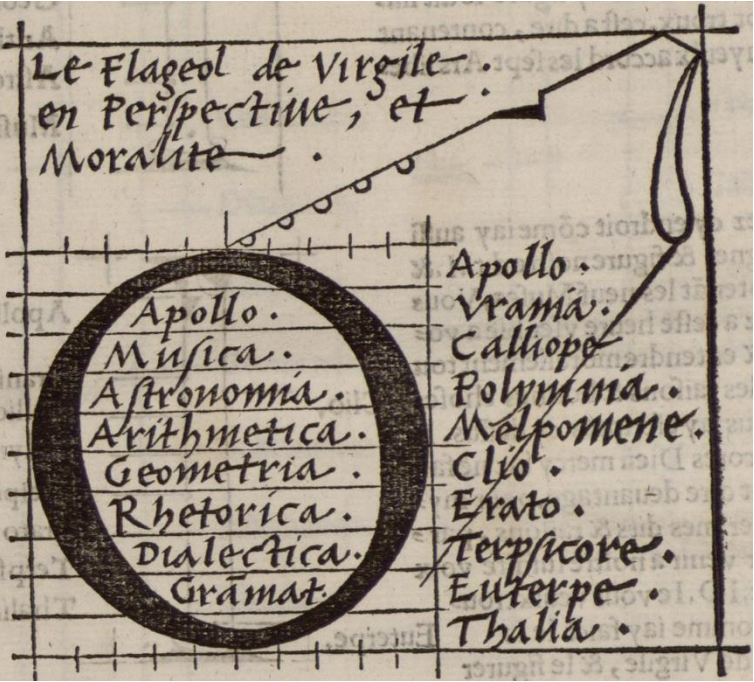


Figure 1: Planche de la lettre « O » (Tory f. XVI v°)



Figure 2: Planche de l'Hercule gaulois (Hercules Gallicus, Le Hercules Francois) (Tory f. B III v°)

Dans cette planche intitulée « Hercules Gallicus, Le Hercules Francois », on voit que le personnage à gauche, d'une taille plus grande et occupant un tiers de la surface, est suivi d'un troupeau. Le troupeau est composé d'un soldat (avec un masque, un bouclier et une lance), d'un clergé (portant la chape), de plusieurs courtisans féminins ou masculins (habillés plus ou moins élégamment), et peut-être d'une personne représentant le peuple (au pied nu, trouvé au premier plan).

3.1. Rapport indécidable entre images et mots: cas de la lettre

« O »

D'emblée, les images du *Champ fleury* posent problème à celui qui les consulte: quel rapport entretiennent-elles avec les mots qui les entourent ? Du fait que le graphisme des lettres constitue l'objet principal du traité, on dirait que les mots n'en sont qu'une glose qui est secondaire voire facultative. Or, toutes les images incluant les figures de lettre ne sont pas prêtes à graver, elles sont en bonne partie explicatives d'une vision géométrico-cosmologique de Tory.⁹ L'adjectif « démonstratif », si l'on allait envie d'en user, ne pourrait que brouiller la situation. Il est justement impossible de décider si les images sont « démonstratives » des mots, ou bien à l'inverse. Force est de constater que ce rapport entre images et mots, soit consubstantiel, soit interdépendant, résiste à la grille de lecture dualiste. Une « opacité et irréductibilité du visible au lisible » (Schefer 915) ouvre une zone à sonder et, éventuellement, une opportunité à renouveler le regard sur la situation culturelle de l'époque.

Comment Tory configure ce qu'il appelle les « bonnes lettres » ? Il faut comprendre que « configurer » ici est au double sens du terme, celui de donner aux lettres françaises une bonne et due forme dite orthographique ou typographique (Catach XXIV-XXX, 87-95), et celui d'en fixer les paramètres en termes industrielles afin de confectionner les poinçons.

La planche de la lettre « O » (Figure 1), comme une des gravures les plus savantes et fantastiques du *Champ fleury*, nous donne rapidement une

⁹ Pour percevoir une telle ambition, on peut feuilleter la table de noms du traité (Tory, f. A III r^o- A V r^o), tels Pythagore (Pythagoras), Platon, Euclide (Euclides), Vitruve, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli (Lucas Paciol) et Léonard de Vince (Leonardo da Vinci). Cordier (2006 : 26) avance que « Le système graphique de Tory en arrive à proposer une lecture synchrétique d'Euclide et de Pythagore, Platon servant probablement de passeur de l'un à l'autre: Pour Euclide, le cercle est la figure parfaite; pour Pythagore, c'est le triangle. »

idée de la complexité figurale dans le *Champ fleury*. Il y a le réglage par la géométrie qui fascine la Renaissance, l'échelle nommée par les figures mythologiques, la mise en perspective du flageol (flûte) en surimpression de la lettre « O », la référence à Virgile (70-19 av. J.-C.) grand poète de la Rome antique, et la référence aux arts libéraux caractéristiques du Moyen-Âge. Notons aussi en passant le terme « moralité », dont la recherche, d'après M.-L. Demonet (1990), constitue le point d'ancrage du projet de Tory.

3.2. Temporalité impure et analyse figurale

Si certains se contentent de synthèses résultantes, qui renferment bel et bien une leçon tirée dans une lecture de la lettre « O », il leur suffit d'évoquer une notion de Didi-Huberman. C'est la notion de « temporalité impure », réanimée dans *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002):

La survivance anachronise le passé: si la Renaissance fut analysée par Warburg comme un « temps impur », c'est aussi que le passé où elle convoquait ses « forces vives » – l'Antiquité classique – n'avait rien lui-même d'une origine absolue. L'origine, par conséquent, forme elle-même une temporalité impure d'hybridations et de sédiments, de protensions et de perversions. (Didi-Huberman 2002: 87)

Tous ces traits associés à la notion sont vérifiés, littéralement si nous voulons, dans la planche de la lettre « O » que nous avons précédemment regardée. Il y a l'hybridation des connaissances géométrique, typographique et mythologique. Il y a la sédimentation des savoirs antique, médiéval et renaissant. Il y a les protensions, ou en termes psychanalytiques, les périodes de latence ou de refoulement, et en l'occurrence, la figuration de Tory permet d'en capturer une manifestation. Et il y a des recherches plus ou moins transgressives, pour ne pas dire perverses, qui font du *Champ fleury* un véritable champ d'expérimentation. Bref, tout est là. Au fond, la survivance telle qu'elle est développée par le théoricien et historien de l'art consiste à pluraliser les rapports de réemploi des ressources classiques:

Dans de telles conditions, on ne voit pas comment la fameuse « résurrection de l'Antiquité » pourrait être pensée selon la temporalité d'un pur et simple retour du même (le même « idéal de beauté », par exemple). C'est son rapport –

fatalement anachronique – aux spécificités du présent et du lieu, l'Italie du XV^e siècle, qui donne à ce retour sa vocation aux différences, aux complexités, aux métamorphoses. (Didi-Huberman 2002: 80)

C'est dans la perspective de cette temporalité réfléchie que Didi-Huberman met l'accent sur le caractère anachronique de tous les réemplois du passé, en suggérant une autre manière de faire l'histoire de l'art. Évidemment, la France du XVI^e siècle n'est pas l'Italie du XV^e siècle. Citer ce qu'il a dit de la Renaissance italienne nous permet principalement de situer ce que nous allons développer sur l'Hercule gaulois par la suite. En fait, il nous appartient de spécifier comment cette image fonctionne et exerce sa force.

Nous pensons qu'il ne serait pas inutile de mentionner un certain souci de la démonstration caractéristique des historiens et théoriciens français travaillant sur l'image. Ce souci conduit Didi-Huberman, disciple du grand sémiologue et historien de l'art Hubert Damisch¹⁰, à dialoguer longuement avec l'iconologie panofskyenne et à remonter à Aby Warburg. Un des instruments conceptuels dégagés est la dimension de « figurabilité », ou dite parfois du figurable. Dans son livre *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990), Didi-Huberman examine les contraintes épistémologiques de l'histoire de l'art jusqu'alors:

Les mots « image » et « figurabilité » dépassent ici de beaucoup le cadre restreint de ce qu'on nomme habituellement un art « figuratif », c'est-à-dire représentatif d'un objet ou une action du monde naturel. [...] Et notre hypothèse tient justement à ceci que l'histoire de l'art, phénomène « moderne » par excellence – puisque née au XVI^e siècle – a voulu enterrer les très vieilles problématiques du visuel et du figurable en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du visible (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du lisible (et de l'iconologie). (Didi-Huberman 1990: 16)

¹⁰ L'auteur notamment de *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture* (1972) et *L'origine de la perspective* (1993), lui aussi, dialogue inlassablement avec *La perspective comme forme symbolique* de Panofsky (texte originel en 1932, traduction française en 1975). Sa qualité de sémiologue est globalement reconnue après son rapport général présenté au premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique. Milan, 2-6 juin 1974 ; ce rapport intitulé « Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture » discerne les limites de cette approche alors en émergence.

Dans cet extrait, nous voyons le théoricien et historien de l'image chercher à libérer l'image de la tyrannie du lisible, c'est-à-dire, de tout un appareil cognitif, descriptif et interprétatif impliqué par l'iconologie. Pour arriver à une explication iconologique telle que Panofsky l'a conçue, on tend à traverser mécaniquement et successivement deux étapes, l'une purement descriptive, et l'autre pour témoigner d'un certain *Zeitgeist*. Si la dimension restreinte du figuratif consiste seulement à identifier les références ou motifs représentés (l'iconographie) pour fonder la lisibilité d'un œuvre d'art (l'iconologie) très souvent dans un plan philosophique, la dimension du figurable permet d'examiner de près la manière dont une image opère, ou s'opère par, certains procédés ou dispositifs figuraux. À partir de là, nous croyons pouvoir découvrir le travail d'ordre figurable dans le *Champ fleury*, ou tout au moins s'affronter à ce qu'il y a d'énigmatique.

En somme, nous partageons avec Didi-Huberman une interrogation, ou peut-être plus justement une sollicitude, d'ordre méthodologique: Qu'est-ce qui aurait pu nous échapper si nous étions bornés à l'alternative exclusive des lectures iconographique ou iconologique? En d'autres termes, comment voir le travail figural chez Tory, ou la pensée figurale de sa gravure de l'Hercule gaulois en termes de Vancheri (2011), en dépit des lectures symboliques figées par la postérité?

3.3. Une délimitation du concept de « figural »

La discussion du concept de « figural » par Luca Acquarelli, loin d'être exclusive, peut donner une délimitation sur ses contours. Dans ses termes, « l'image, au-delà et en dépit de l'évidence de la figurativité éventuelle de ses formes, contient en latence sa transformation en acte par les forces du sens. » Chacune des parties prenantes de la lecture panofskyenne, une fois analysée en fonction d'une image particulière, déploie une épaisseur épistémologique: forme (problèmes d'imitation-représentation, entre autres), figure (la répartition entre figurativité et figurativité est l'enjeu central), sens (toutes ses complexités sémiotiques ou herméneutiques), force (ou énergie, ou encore intensité du *pathos*). La figurativité conserve tout ce qui est référentiel ou iconiquement reconnaissable; *grosso modo*, elle conserve ce par quoi l'art « figuratif » s'oppose à celui « abstrait ». En prêtant l'attention aux dimensions autres que celle figurative, on ne nie pas la lisibilité d'une œuvre plastique, mais s'efforce de dégager une lecture autre.

Nous pouvons entrevoir que, dans une telle reconfiguration théorique, un ensemble de pratiques assez courantes en l'histoire de l'art est réfléchi et libéré: rassembler plusieurs représentations d'un même thème, motif, technique ou composition, les organiser dans une série, et examiner leur filiation selon la chronologie (ou non), une thématique ou une problématique. C'est dans ce processus raffiné avec un esprit critique, qu'une image paraît un signe (symptôme, si en termes proprement psychanalytiques) de latence ou de patence, ou encore un acte de transformation, par rapport à la série des images dont elle fait partie. Inventorier les variations (Aubral 197), que la pratique soit venue d'un domaine philologique, sémiotique ou génétique, demeure une étape fondamentale.

Si, parmi d'autres termes qui sont similaires comme le figuratif, le visible et le visuel¹¹, le figural s'avère le plus indéfini, c'est un peu son destin dans cette mouvance de déconstruction du regard. Ce concept est initialement forgé dans *Discours, Figure* (14, 19, 64; cité de Schefer 919) de Jean François Lyotard, qui se préoccupe de « lever la répression du désir qui dans l'écrit affecte l'espace figural »; le figural, dont la place et l'opération ressemblent à celles du rêve, est au lisible ce que l'inconscient est au savoir conscient. Ainsi en dit-il Acquarelli qu'il « inaugure une instabilité féconde dans le savoir sur les images », et c'est, d'après Vancheri, l'originalité du concept. Didi-Huberman, en passant au crible le canon de « représentation figurative » à l'aide des ressources freudiennes, allait jusqu'à demander si ce serait « vraiment déraisonnable d'imaginer une histoire de l'art dont l'objet soit la sphère de tous les non-sens contenus dans l'image ? » (1990: 149) En somme, s'il y a toujours dans les lectures existantes de l'image le travail de l'inconscient, ce sont autant d'occasions pour l'enquête de la figurabilité de découvrir ce qui est refoulé dans la perception visuelle (facilement interprétable par la cognition).

Après le survol des éléments autour du figural, nous reviendrons voir une planche de l'Hercule gaulois gravée par un Hans Frank – planche que Tory lui-même a mentionnée –, puis poser plusieurs questions du point de vue figural sur la planche de l'Hercule gaulois dans le *Champ fleury*.

¹¹ Cette mise en parallèle, que nous empruntons de « 4.1. Figuratif et figural vs visible et visuel » d'une thèse intitulée *Présence de l'objet et identité des marques de luxe: approche socio-sémiotique* (Chalevelaki 2007), montre l'obstacle que le nouveau jargon impose au lecteur, et justement le gain qu'on pourrait remporter.

3.4. Planche de Hans Frank

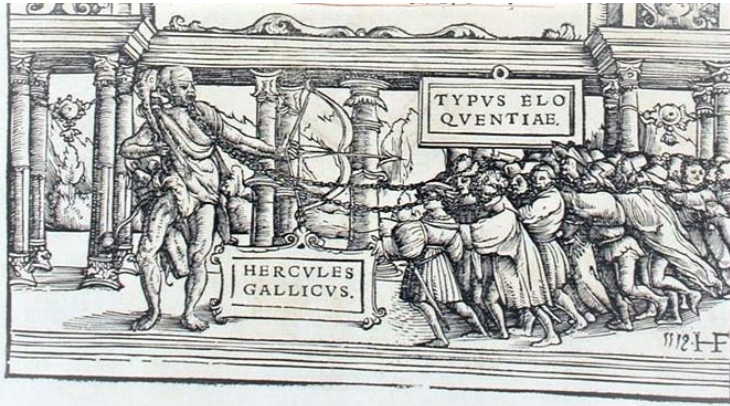


Figure 3: Planche de l'Hercule gaulois par Hans Frank (*Dictionarium Graecum* édité par Andreas Cratander, page de titre)

En fait, Tory a vu deux représentations avant de concevoir la sienne. Il nous dit qu'il a observé « ceste dicte fiction en riche peinture dedans Rome au pres de la tour Sanguine », et elle est « ung peu myeulx ordonnee que n'est celle qui est au premier feuillet de Pompone Mela commente, & a este imprime par ung nomme Andreas Cratan drus Basiliensis ». ¹² Cette dernière image nous est heureusement parvenue. Le *Dictionarium graecum* (1519) imprimé par Andreas Cratander en 1519¹³, conserve en bas de la page de titre la planche gravée par Hans Frank.¹⁴ La composition de cette planche gêne pourtant notre auteur:

Cedict Andreas luy faict tenir de la main senestre ung arc
delachant une fleche tandis qu'il tient de sa dextre sa massue,
ou il ne fault seullement que l'arc tendu sans fleche, les fleches

¹² Selon Bernard (4, 13), Tory fit (au moins) deux voyages en Italie, respectivement aux premières années du XVI^e siècle et entre 1516 et 1518. L'article récent de Deprouw (24), ayant une attitude très incertaine à ce propos, ne peut suggérer la période de 1516 à 1521, période dans laquelle les guerres d'Italie cessent.

¹³ D'après Klinger-Dollé (2019), ce fut le premier dictionnaire de grec imprimé à Bâle.

¹⁴ L'image numérisée est disponible en ligne sur Bibliothèque de l'Université de Basel (Universitätsbibliothek Basel).

veulent estre en leur trousse, & si Hercules en veult tirer, il doit mettre la teste de la massue a terre, & le manche droit & debout contre son estomac. (Tory f. B III r°)

Aux yeux de Tory, la composition contrarie la logique du monde physique puisque l'arc tendu avec la flèche est déraisonnable, à moins que la main droite laisse la massue par terre et participe au tir à l'arc. Comment identifier le niveau dans lequel s'opère cette remarque critique ? En un sens, elle dit qu'il est impossible que l'image soit figurative, dans la mesure où l'arc tendu avec une seule main est irréalisable à cause de la pesanteur, loi naturelle. Au contraire, dans le monde figural, cette composition comme toutes les autres est figurable. Notons en passant que c'est pourquoi la notion du « figural » est plus large et exacte que celle du « figuratif » (sans parler du « pictural » qui est contraint par un ensemble particulier de matériels et techniques). Donc, la remarque de notre auteur, en interrogeant la figurabilité, se situe déjà au niveau figural. L'occasion permet aussi d'explicitier une définition opératoire du figural / figurable: cette perspective attire l'attention à tout procédé de figuration qui fonctionne ou « fait signe » dans la vue devant l'image.

Nous nous rendons aussi vite compte que la flèche pointée vers le peuple ne serait pas adéquate à la figuration du *Champ fleury*. C'est un élément que le texte de Lucien n'a pas précisé: il a dit seulement « en la main dextre estoit la massue, & en la senestre l'arc » et rien de plus. Face à cette imprécision, deux dessinateurs peuvent donc déployer librement leur imagination figurale. Tandis que la scène de Frank paraît une menace destinée à contrôler les comportements des captifs, en mettant l'accent sur la grande autorité du chef; l'Hercule gaulois conçu par Tory fait penser à une parade, en donnant à voir la société comme un ensemble organique.

4. Poser les questions

Poser la question, c'est une des leçons que l'auteur de ces lignes, en se formant comme un seiziémiste, apprend de l'ouvrage de Lucien Febvre. Que ce soit « Poser la question », longuement, en guise d'introduction dans *Amour sacré, amour profane: autour de l'Heptaméron* (1944), ou « On peut, on doit poser la question. » dans *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle: La Religion de Rabelais* (1947: 295). C'est aussi à travers cette pratique

interrogative que nous allons rejoindre ce que Vancheri appelle le « dilemme figuratif ».

Afin d'explorer la dimension du figural de l'Hercule gaulois, nous nous proposons quelques questions.

1. La langue de cet Hercule gaulois, elle « tire », « attire » ou « entraîne » ?
2. Les chaînes sont-elles les « carcans » ou les « beaux colliers » ?
3. Pourquoi ce héros est-il doté de traits « dévalorisants » ?
4. Comment comprendre le motif de « la langue percée » ?

4.1. Première question: La langue de cet Hercule gaulois, elle « tire », « attire » ou « entraîne » ?

La première question que nous nous posons en contemplant l'image est celle de savoir comment décrire l'action de la langue.

Ces chaînes permettent à Hercule, selon les termes de Tory (f. B III v°), de « tire[r] apres luy une merueilleusement grande multitude d'hommes & femmes tous ataches l'ung a part de l'autre par l'oreille ». La traduction du terme latin *traho* (*is, ere, traxi, tractum*) par « tirer » chez notre auteur est d'une tonalité neutre. Devant le même terme, deux traducteurs Eugène Talbot (1874: 262) et Sandrine Dubel (2014: 96) mettent « attirer » de façon délibérément méliorative, un autre Jacques Bompaire (1993[1958]: 61) met « entraîner » en accentuant sur le contrôle contraignant. Un autre encore Émile Chambry (2015[1933]: 58) revient tourner avec le terme le plus neutre « tirer ». ¹⁵

L'image ainsi décrite ressemble à un « dilemme figuratif ». Forgé par Vancheri (1993: 23-27, 49-53, 71-75), ce concept décrit le phénomène dans lequel une image peut être contemplée dans (au moins) deux sens. Que ce soit deux prises de vue opposées, en termes optiques, ou deux lectures contradictoires, en termes herméneutiques. Par exemple, dans une séquence où de nombreux policiers poursuivent le comédien burlesque américain Buster Keaton (*Seven chances*, 1925), il peut s'agir d'une chasse ou d'une procession, ou encore d'un jeu scénique volontairement ambigu – en défiant le pouvoir autoritaire avec le rire.

¹⁵ La date de publication de leur première édition étant indiquée ici, nous citons désormais 5 traductions simplement par le nom du traducteur.

Telle qu'elle représentée dans le texte de Lucien, la figuration l'Hercule gaulois qui tire, attire ou entraîne la foule des gens, est, elle aussi, ouverte aux lectures paradoxales. Notre auteur suit bien littéralement ce texte dans sa propre énonciation qui a pour lectorat les gens de la Renaissance. Il réserve une distance certaine, celle d'un observateur avec la composition picturale sous ses yeux, en s'abstenant de l'interpréter. Avec les termes de Todorov (1970), on dirait que notre auteur joue sur le registre mythique du demi-dieu, pour installer un degré du vraisemblable qui balance entre le fantastique (improbable mais croyable) et le merveilleux (le surnaturel pur). Ainsi, le réemploi du récit par Tory conserve la polysémie diégétique, maintient au mythe la part artificielle ou hésitante de l'affabulation.

4.2. Deuxième question: Les chaînes sont-elles les « carcans » ou les « beaux colliers » ?

Dans la prochaine phrase du texte: « Les liens estoient petites chaines d'or & d'ambre bien faictes, & semblables a carquans », la comparaison des traductions peut montrer encore plus nettement l'attitude ambiguë de Tory. À la place de « carcans », tous les quatre traducteurs que nous avons cités adoptent une tournure valorisante: Talbot met « de beaux colliers », Chambry met « [les] plus beaux colliers », Bompaigne met « [les] colliers les plus jolis », et Dubel « de très beaux colliers ». Si le choix entre « tirer », « attirer » ou « entraîner » paraît subtil pour certains, la connotation, négative ou positive, entre « carcan » et « collier » n'est plus négligeable.

Tandis que le vocable « collier », à partir du XIV^e siècle¹⁶, dénote un ornement qui consiste à décorer ou à plaire, le terme « carcan » implique d'avoir pour le complément d'objet direct, depuis la première moitié du XII^e siècle, un criminel, un captif, un esclave ou un condamné qu'on prive de la liberté.¹⁷

Dans un tel survol de traductions « discutables », l'essentiel n'est pas de trouver une meilleure traduction, mais de constater le flottement de la

¹⁶ Selon la section étymologique du mot dans le *Trésor de la langue française informatisée* - *TLFi* en ligne: En 1389 « bijou porté autour du cou » (Ducs de Bourgogne, 5452 ds Laborde),

¹⁷ Également du *TLFi*: 1^{re} moitié du XII^es. *charcanz* « collier de fer servant à attacher un condamné au pilori » (*Li ver del Juise*, 266 ds T.-L.); 1172-74 *carcan* (G. de Pont-Ste-Maxence, *Vie de St Thomas*, éd. E. Walberg, 2915); 1867 « collier de fer pour les forçats » (Lar. 19e).

dimension du lisible. Chemin faisant, nous éprouvons la difficulté à effectuer ce que Panofsky appelle la description iconographique. En plus, la traduction de « carcan » par Tory pourrait trahir ce qu'il pense du rapport entre Hercule et son peuple. Il développe ainsi une glose à propos du carcan:

Et jacoit que de ces tant fragiles chaines ils soient tous tirez & menez, toutesfois il n'y en a pas ung qui s'en veille reculer, combien qu'ilz le pouroient bien faire facilement si le vouloient. Ils ne reculent point, ne ne retirent le pied en arriere en eulx repanchant, mais tous alegres & joyeux le suyvent en eulx emerveillant de luy. Tous de leur plain gre se hastent de le suyvre, & en laschant leurs liens s'estudient marcher plustost que luy quasi comme s'ilz estoient marris qu'ilz fussent deliez (f. B II r^o)¹⁸

Dans l'économie figurale en question, l'action de tirer et le tracé de la liaison avec la foule ne suffisent, semble-t-il, à dépeindre la nature du lien que l'Hercule gaulois tisse avec les gens qui le suivent. Il faudrait un autre élément, à valeur négative, pour balancer le rapport entre le gouvernant et ses gouvernés. Dans ce rapport, il y d'une part une certaine force coercitive en sorte que les gens sont tirés et menés, et d'autre part, une volonté libre des gouvernés (combien qu'ils pourraient bien se reculer, fuir, résister) qui est démonstrative du charisme du gouvernant (pourtant personne ne veut le faire). Afin d'explicitier ce « dilemme figuratif », Tory et Lucien avant lui ont insisté sur le fait que ces gens ont l'air allègres et joyeux et ont le vif désir de suivre le pas de leur conducteur. On voit donc bien que la question du figural est bien celle d'une économie, dont le choix de « carcan » ou de « collier » décèle le champ de force tel que notre auteur l'a pensé ou senti.

Pour regarder de plus près l'énonciation figurale de Tory, nous pouvons appliquer ce que Roland Barthes (84) appelle l'« effet de réel » sur ce passage qui dépeint longuement les mouvements de la foule. Il faut admettre que l'auteur-dessinateur berruyer, en tant que passeur de texte et dessinateur d'image, possède une liberté non négligeable pour visualiser

¹⁸ Pour ce qui trouve le texte un peu obscur, nous fournissons la traduction de Talbot (262): « ils suivent avec joie celui qui les guide, le comblent d'éloges, s'empressent de l'atteindre, et voudraient même le devancer, mouvement qui leur fait relâcher la chaîne et donne à croire qu'ils seraient désolés d'en être détachés. Mais ce qui me parut le plus bizarre, c'est ce que je veux vous dire sans délai. » Celle de Bompaire (61): « Ils suivent gais et joyeux, louant celui qui les emmène ; ils s'empressent tous et, dans leur désir de le devancer, ils font que le lien se relâche. On dirait qu'ils seraient fâchés qu'on les détachât. »

l'Hercule gaulois que Lucien a décrit. Tout au moins, il peut choisir la précision avec laquelle représenter la scène. Sous l'apparence des « détails inutiles », la grande précision du curieux rapport entre le dominant et ses dominés rend vraisemblables le témoignage du rhéteur antique Lucien et la certitude d'un lecteur humaniste Tory. Ce faisant, Tory acquiert un grand crédit pour engager ses lecteurs contemporains. Schématiquement parlant, nous assistons à une transformation, qui convertit le vraisemblable d'une fable antique en la crédibilité de la démarche humaniste, c'est-à-dire, celle de la mythification de l'ascendance grecque de la civilisation française.

La précision écrite se traduit par un détail figural qu'on dirait du décor: ces gens de la foule sous le pinceau de Tory ont chacun une expression faciale ou attitude plus ou moins nette, et le vêtement caractéristique d'une profession ou position définie; d'ailleurs, leurs dimensions sont relativement égales en comparaison avec celle du héros. En revanche, dans la planche de Frank ils sont sans visage et forment une masse des corps agrégés; de plus, la taille du demi-dieu est deux fois plus grande que le groupe de figurants, ce qui fait accroître la domination du premier sur ces derniers.

En somme, Tory allégorise l'organisation harmonieuse des différentes classes dans une nation. Ces hommes et femmes ne sont pas physiquement *tirés* de manière violente par l'Hercule gaulois – sous-entendu, tenus pour les captifs – mais mentalement *attirés* par la langue éloquente du héros, ou pour éviter l'ambiguïté du terme, son éloquence. Plus que la force coercitive, c'est la fascination rhétorique qui unit le peuple.

4.3. Troisième question: Pourquoi ce héros est-il doté de traits « dévalorisants » ?

Fidèle au texte de Lucien, l'Hercule gaulois dessiné par l'auteur-dessinateur berruyer en est un qui a quelques traits singuliers: il est âgé, chauve, noirci comme vieux marins, même invraisemblable pour être la divinité grecque. Ainsi dit-il:

Ilz le figurent en vieillard chauve, n'ayant que ung bien peu de cheveux derriere, & Iceulx tous chenus & blancs. Sa peau est ridee, & toute noire brulee du chault au soleil, comme on voit que sont coulerez ces vieux mariniers, vous diriez qu'il seroit ung droit Charon, ou ung Iapetus, lesquelz frequentent aux enfers. En somme, vous penseries plustost a le voir qu'il fust autre chose que ung Hercules. (f. B II v°)

Cet Hercule est doté encore d'une allure sombre voire ténébreuse, et d'un physique hybride de deux personnages mythologiques funèbres, Charon et Japet, qui « fréquentent aux enfers ». Certes, ces traits de vieillesse et de mortalité existent dans le texte originel de Lucien. Un Gaulois lettré (Celte, dans d'autres traductions) a expliqué pourquoi il n'y a pas de quoi s'étonner devant la représentation de cet Hercule comme un vieillard, car « l'esprit des jeunes gens est flottant », et que « la vieillesse peut parler plus sagement que la jeunesse ».¹⁹ Néanmoins, c'est Tory qui accentue l'in vraisemblance du demi-dieu, en assurant au lecteur que « vous penseriez plutôt à le voir qu'il fût autre chose qu'un Hercule ». Malgré tout, l'équipement permet de l'identifier sans difficulté: une massue dans la main droite, un arc tendu dans la main gauche, une trousse remplie de flèches, etc. À certains qui insistent de voir dans cet Hercule un emblème de la royauté française, on sera en droit de demander pourquoi notre auteur conçoit François I^{er}, son roi, sous une forme aussi dévalorisante. Au fond, pourquoi choisir une figure divine aussi atypique et ce texte fantastique de Lucien ? Avec cette question ouverte, l'essentiel est de voir qu'il y a lieu de reconsidérer la motivation d'un Tory courtisan, qu'on a jusqu'ici présumée, de diviniser le monarque.

D'ailleurs, le travail figural de Tory et son choix d'une figure complexe exemplifient bien la temporalité impure selon les termes de Warburg. Si le modèle classique du héros gréco Hercule est marqué par la force dans sa maturité, l'exploit d'avoir accompli tout seul les 12 travaux, et la beauté masculine au plus haut niveau, l'Hercule gaulois du dessinateur berruyer est doté d'un physique vieux, rude, voire ténébreux. Le demi-dieu splendide dans l'Antiquité s'est métamorphosé en un mortel terne au commencement de la Renaissance française. Certes, la figure antique sous la plume de Lucien reste à l'origine du travail figural mené par notre auteur-dessinateur; évidemment, elle fournit le modèle en référence duquel on mesure les différences de ce qui s'en inspire. Cependant, c'est la part dérivée ou déviée qui, une fois discernée, s'impose au centre de nos études sur la figuration de l'humaniste. Ces traits singuliers ou atypiques nous permettent d'observer la temporalité impure d'un dessinateur du XVI^e siècle ou, d'après Didi-Huberman, la façon dont il « anachronise le passé ». Bref, c'est durant ce temps que s'individualisera une figure prête à devenir un emblème du royaume français.

¹⁹ Deux citations sont de Homère, *Illiade*, III, 108, et d'Euripide, *Phéniciennes*, 528-530. Citées de Dubel 2014: 97, notes 17 et 18.

4.4. Quatrième question: Comment comprendre le motif de « la langue percée » ?

À part la chaîne, dont le sens péjoratif ou mélioratif reste relativement ambigu, le motif de la langue percée retient nos attentions. À la vue de l'image, nous constatons que la langue percée permet de lier le bout de toutes les chaînes avec le corps du héros. En fait, dans le récit originel de Lucien, le procédé de figuration a provoqué un doute ou une incompréhension – « ce qui me parut le plus bizarre » (Dubel 96) – sinon un désagrément selon les termes de Tory:

Et certes il ne me déplaira de dire encores ce qui me sembloit entre tout estre le plus mal a propos. Seurement quant le paintre ne trouvoit lieu pour atacher les bouts de toutes cesdites chaines. (Tory f. B II v°)

En tant que témoin oculaire, le narrateur attire l'attention sur le fait que l'artiste ne sait pas comment disposer le bout des chaînes. Force est de constater que la question de figurabilité a été posée là dès l'origine. La fabrique de ce motif est située au niveau figural, à double titre. Chez Lucien déjà, il s'agit d'une figuration qui défie le bon sens du spectateur (et lecteur) ordinaire. Il n'est pas inutile de nous rappeler que l'écrivain hellénophone est un rhéteur antique qui a développé notamment la technique d'« ecphrasis ». Cette technique enrichit le côté texte et celui image, d'une manière réursive, si l'on prend en compte leur rapport de mise en abyme. Et chez le dessinateur Tory, il s'agit d'une image fantasmée ou d'un fantasme imagé, dont il ne peut que lire la description sous forme écrite. C'est à lui de rendre une image visible et visuellement convaincante.

Le sentiment perplexe dans lequel le narrateur se trouve devant ce motif de la langue percée, persiste avant qu'il en ait trouvé la raison. Pour motiver cet étrange motif de la langue percée, il se donne deux explications plus ou moins artificielles. Disons que le travail figural doit passer ici deux étapes. Premièrement, la logique du monde physique pose une question pratique: cet Hercule, avec ses mains remplies d'une massue et d'un arc, comment peut-il saisir le bout des chaînes ?

Deuxièmement, du point de vue de la figurabilité, on doit élaborer une forme à valeur « conjonctive », afin de pouvoir *éventuellement* rendre dans la perception visuelle l'idée de la « connexion » bout à bout entre la langue du dominant et les oreilles des dominés. C'est dans cette considération que s'impose la question technique: Avec quel organe ou membre du corps le héros s'associe avec le peuple ? La langue, en tant que moyen disponible, est alors envisagée.

Dans l'ensemble, nous remarquons qu'il incombe à la recherche d'ordre figural de traverser la logique du monde physique et la rationalité de la figuration.

Quelque lignes plus loin, le Gaulois cultivé²⁰, avec qui le narrateur parle, cherche à éclairer l'énigme de cette langue percée, en empruntant un discours au domaine comique. « En voz comedies y a des metres iambicques qui disent, que les hommes qui sont grans caqueteurs ont tous la langue percee. » D'après Dubel (97), cette citation pourrait « tout simplement inventée – une pratique courante à l'époque de la seconde sophistique ».

À notre avis, la figuration énigmatique et la réponse du druide gaulois dans leur ensemble implique deux idées qui peuvent s'articuler de façon intelligible. En référence du modèle de communication figuré par Saussure, il n'est pas étonnant de voir l'idée de circularité, qui prend la forme de chaîne, caractériser le rapport entre la langue et les oreilles.²¹ L'analogie proposée par le Gaulois ajoute une autre idée: la langue s'abîme au fur et à mesure de son exercice. Si la langue percée, comme un dommage résultant de l'utilisation (excessive ?) de cet organe, suggère en apparence la leçon de l'éviter, elle décèle au fond la structure fondamentalement sociale de la communication. La parole, qui n'a lieu qu'entre le locuteur et l'auditeur, s'accompagne toujours d'un certain processus ou acte social: soit elle s'appuie sur un lien ou canal existant, soit elle finit par en établir ou « percer » un. Au fur et à mesure que la parole s'échange, il est inévitable que le réseau des liens s'ancre, s'enfonce ou s'installe – dans la langue. Un jeu de mots, si l'on nous le permet, pourrait mettre en clair tout ce réseau thématique: la langue constitue le « corps » qui est un nom autre de la communauté ou institution. Si notre lecture de la langue percée est tenable, nous voyons émerger, en ce début de la Renaissance française, une conscience aiguë de la concomitance du pouvoir linguistique et de la responsabilité politique.

4.5. Question de l'analogie entre la flèche et la parole

Aux motifs de la chaîne et de la langue percée, s'ajoute l'analogie de la flèche et de la parole. Pour autant que les lettres qui, comme « les fleches

²⁰ Que Tory tourne ici par « Francois », sans hésitation.

²¹ Saussure (27): « Cet acte [la parole] suppose au moins deux individus; c'est le minimum exigible pour que le circuit soit complet. »

de la trousse, signifiant ses raisons [celles de Hercule] » (3r), constituent l'instrument indispensable pour diriger les affaires publiques, la politique incarnée par Hercule doit apprendre à exercer son charme d'éloquence sur les membres de la société, en les faisant vivre ensemble, vivre en entente les uns avec les autres. Peut-être, le mythe étiologique consiste à instruire le prince plus qu'il cherche à lui plaire, ou mieux, à dresser la perspective dans laquelle la langue fournit le socle à la politique. Par la langue nous entendons non seulement un quelconque instrument à s'en servir, mais essentiellement une infrastructure de la morale, que nous dirions aussi primordiale que le respect sous-jacent de la loi naturelle.

Ainsi rejoignons-nous la dimension éclairée par Demonet (1990) dans son article « l'architecture morale de Geoffroy Tory ». Pour faire bref, nous dirions que l'espace esthétique-éthique ainsi ouvert permet à la France renaissante de tracer la reconfiguration des ordres imaginaire et symbolique. La dimension du figural paraît à ce titre un lieu méthodologiquement intéressant, grâce auquel l'on est autorisé de prendre un recul par rapport aux grands récits historiographiques et d'examiner localement une pensée non-verbale pourtant extrêmement révélatrice.

5. En guise de conclusion

La dimension du figural offre une occasion de réexaminer l'Hercule gaulois, son symbolisme monarchique, son association avec la civilisation grecque, et surtout sa figuration polysémique dans le *Champ fleury* qui est une des premières et peut-être la plus influente. Elle n'est pas gratuite, elle ne peut être ouverte que lorsqu'on creuse sur l'image, puis isole méthodologiquement celle-ci des lectures reconnues. Souvent, elle a besoin d'éviter au moins l'écueil indécidable, sinon la voix sirénique, des significations données par la description iconographique et l'interprétation iconologique.

Nous pouvons schématiser notre étude du figural en deux volets. Dans le premier, il importe de percevoir la disponibilité ou complexité signifiante de l'Hercule gaulois gravé par Tory. En pratique, la prise en compte des références et études existantes n'est autre qu'un travail élémentaire et typique en histoire. Dans la deuxième étape, poser des questions sur l'image contemplée, nous semble-t-il, une démarche intuitive et instructive. Ce faisant, notre regard, tout en restant naïf et attentif, parcourt toute la surface visible et déclenche un dialogue qui est propre à

sa subjectivité. Jusqu'au moment où le pensable et le figurable s'imprègnent l'un avec l'autre et ourdissent une trame complète, on a pu renouveler le regard sur l'image et éventuellement sur le milieu culturel à l'époque concernée.

Une fois qu'on commence à poser des questions sur cet Hercule gaulois, nous éprouvons le besoin de distinguer les différents niveaux de l'analyse figurale (symbolique, allégorique, figuratif, figurable, ou autre). En prenant compte du sentiment perplexe du témoin-narrateur du tableau dans le texte originel de Lucien, et de la critique que notre auteur-dessinateur dresse sur la planche de Hans Frank dans le *Champ fleury*, nous constatons que la figuration de l'Hercule gaulois pose problèmes figuraux. Dans l'ensemble, s'il est relativement certain que la divinité hellénico-gauloise consiste à ennoblir le royaume français, il reste de savoir si de nombreux d'éléments excentriques intéressent tous et également Tory: l'énigme de la scène, l'effet de suspense, l'énonciation centrifuge, l'identité balançante de cette divinité (du point de vue tantôt du druide gaulois tantôt du narrateur grec), etc. Si tel est le cas, on n'aurait pas tort de reconnaître en lui un esprit curieux de la figurabilité, et ce notamment du genre extravagant. Là encore, si tel est le cas, il y a lieu de considérer un malentendu dans la réception de cet Hercule gaulois dans son temps.

Bibliographie

- Acquarelli, Luca, et Luc Vancheri. « L'énergie des images: Entretien avec Luc Vancheri ». *Au prisme du figural: Le sens des images entre forme et force*, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 159-89. <http://books.openedition.org/pur/53597>.
- Alberti, Leon Battista. *Libri de Re aedificatoria decem*. Édité par Geoffroy Tory et Robert de Dure, dit Fortunatus, Berthold Rembolt et Ludwig Hornken, 1512. <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/ENSBA208Index.asp>.
- Aubral, François. « Variations figurales ». *Figure, figural*. Édité par François Aubral et Dominique Château. 1999, p. 197.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications*, vol. 11, no. 1, 1968, pp 84-89.
- Bernard, Auguste. *Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I^{er}*. 1^{ère} édition en 1857, Paris: Tross, 1865.
- Berthon, Guillaume. « La 'Briefve doctrine' et les enjeux culturels de l'orthotypographie: Tory et les autres ». Communication au colloque *Geoffroy Tory: arts du livre, pensée linguistique et création littéraire (1523-1533)* tenu le 10 juin 2011, à paraître. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01488658/document>.
- Biernacki, Richard, Lynn Hunt et Victoria E. Bonnell, éditeurs. *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. University of California Press, 1999.
- Biersack, Aletta, and Lynn Hunt, editors. *The New Cultural History: Essays*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Bompaire, Jacques. *Lucien écrivain: Imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958.
- Burke, Peter. *The French Historical Revolution: The Annales School, 1929-89*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- . *Varieties of Cultural History*. New York: Cornell University Press, 1997.
- Catach, Nina. *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance: Auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie*. Librairie Droz, 1968, pp. XXIV-XXX, 87-95.
- Chalevelaki, Maria. « 4.1. Figuratif et Figural vs Visible et Visuel ». *Présence de l'objet et Identité des marques de luxe: Approche Socio-Sémiotique*. 2007. Lyon 2, These de doctorat, sous la direction de Louis Panier.

- Chartier, Roger. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel, 2009.
- Cordier, Pierre. «Geoffroy Tory et les leçons de l'Antique ». *Anabases*, no. 4, 2006, pp. 11-32.
- Courouau, Jean-François. « La plume et les langues: Réflexions sur le choix linguistique à l'époque moderne ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, no. 177-178, June 2006, pp. 251-78.
- Crépin-Leblond, Thierry et al. « Introduction ». *Geoffroy Tory: imprimeur de François I^{er}, graphiste avant la lettre*. Édité par Musée national de la Renaissance - Château d'Ecouen, et Bibliothèque nationale de France, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011.
- Damisch, Hubert. *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- . « Huit thèses pour (ou contre ?) une sémiologie de la peinture ». *Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique*, 1974.
- . *L'origine de la perspective*. Éd. revue et corr, Paris: Flammarion, 1993.
- Deloignon, Olivier. « Maître Geoffroy Tory de Bourges libraire, auteur du Champ fleury premier traité de typographie... ». *La construction savante: les avatars de la littérature technique*. Édité par Jean-Philippe Garric et al., Paris: Picard, 2008.
- . « Une variation autour de Vitruve. L'«esthétique architecturante» des milieux curiaux français sous François I^{er} ». *Cahiers des études anciennes*, no. XLVIII, Apr. 2011, pp 283-302.
- . « '...de vous en faire a tous ung present ...'. Le Champ fleury comme reflet de l'imaginaire du don et du contre-don à l'aube de la Renaissance française ». *Le Verger*, no. 2, 2012.
- . « Le plomb et la plume: la figure du 'Libraire, & auteur du dict livre' dans les pages liminaires du 'Champ fleury.' » *Seizième Siècle*, no. 10, 2014, pp. 161-74.
- Demonet, Marie-Luce. « L'architecture morale de Geoffroy Tory ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 31, no. 1, 1990, pp. 17-33.
- . « Geoffroy Tory, Jean Perréal et l'homme normé ». *Bourges à La Renaissance, Hommes de Lettres, Hommes de Lois*. Édité par Stéphan Geonget, Paris: Klincksieck, 2011, pp. 99-135.
- . « Physionomie de la lettre dans le Champ fleury ». *Geoffroy Tory de Bourges: humanisme et arts du livre à la Renaissance*. Édité par Rémi Jimenes and Colette Puynège-Batard, Bourges:

- Bibliothèque de Bourges - Editions des mille univers, 2019, pp. 106-109.
- Deprouw, Stéphanie. « De Bourges à Paris en passant par l'Italie » *Geoffroy Tory: imprimeur de François I^{er}, graphiste avant la lettre*. Édité par Musée national de la Renaissance - Château d'Ecouen, et Bibliothèque nationale de France, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011, pp. 18-29.
- « Définition de COLLIER ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* - CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/collier>. Consulté le 12 août 2023.
- « Définition de CARCAN ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* - CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/carcan>. Consulté le 12 août 2023.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Editions de Minuit, 1990.
- . *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit, 2002.
- Frank, Hans. « Planche de Hercules Gallicus ». *Dictionarium Graecum (Griechischer Geist Aus Basler Pressen: GG 22)*. Basel: Andreas Cratander, 1519, consultable sur Universitätsbibliothek Basel <https://ub.unibas.ch/cmsdata/spezialkataloge/gg/higg0022.html>. Accessed 2 Nov. 2021.
- EduScol (Ministère de l'Éducation nationale). « Héraclès en Gaule, Hercule gaulois ». 2009. Téléchargeable sur le Site de lettres - l'Académie de Limousin, <http://pedagogie.ac-limoges.fr/lettres/spip.php?article61>
- Favreau-Linder, Anne-Marie. « Lucien et le mythe d' Ἡρακλῆς ὁ λόγος: le pouvoir civilisateur de l'éloquence ». *Pallas. Revue d'études antiques*, no. 81, 81, Dec. 2009, pp. 155-68.
- Febvre, Lucien. *Amour sacré, amour profane: autour de l'Heptaméron*. Gallimard, 1944.
- . *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle: La Religion de Rabelais*. 1^{re} éd 1942, Albin Michel, 1947.
- Fumaroli, Marc. *Trois institutions littéraires*. Paris: Gallimard, 1994, p. 223.
- Halévy, Olivier. « A travers Champ Fleury. Norme typographique et imagination visuelle ». *Geoffroy Tory: imprimeur de François I^{er}, graphiste avant la lettre*. Édité par Musée national de la Renaissance - Château d'Ecouen, et Bibliothèque nationale de France, Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011, pp. 70-105.

- Halévy, Olivier. « Des règles poétiques à la norme linguistique. Les fleurs nouvelles du Champ fleury ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 21, mai 2011, p. 265-82. <https://doi.org/10.4000/crm.12448>.
- Jimenes, Rémi. « Geoffroy Tory de Bourges: retour au pays natal ». *Histoire du livre*, 2019, <https://histoirelivre.hypotheses.org/4630>.
- Klinger-Dollé, Anne-Hélène. « Hercule Gaulois », *IMAGO*. 2019, <https://imago.langues-anciennes.be/secontaire/vie-politique/empire/hercule-gaulois/>.
- Lommen, Mathieu. *The Book of Books: 500 Years of Graphic Innovation*. London: Thames & Hudson, 2012, pp. 68-69, 82-83, 86-89.
- Lucien de Samosate. *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*. Traduit par Eugène Talbot, 1re édition en 1857, Paris: Hachette, 1874.
- . *Œuvres complètes*. Traduit par Émile Chambry, 1re édition en 1933 (Vol. I, 527 p.) & 1934 (Vol. II, 509 p.), Paris: Robert Laffont, 2015.
- . *Œuvres*. Traduit par Jacques Bompaigne, Paris: Belles Lettres, 1993.
- . *Portrait du sophiste en amateur d'art*. Traduit par Sandrine Dubel, Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2014.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971, pp. 14, 19, 64.
- Marot, Clément. *Ladollescence clementine. Autrement les Oeuvres de Clement Marot, composees en leage de son Adolescence. Avec la Complainte sur le Trespas de feu Messire Florimond Robertet. Et plusieurs autres Oeuvres faictes par ledict Marot depuis leage de sa dicte Adolescence. Le tout reveu, corrige, et mis en bon ordre. N. Beraldus, in Clementi Adolescentiam. Hi sunt Clementis juveniles. aspice. Lusius. Sed tamen his ipsis est juvenile nihil*. Édité par Pierre Roffet et Geoffroy Tory, Paris, 1532 (le 12 août 1532). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70121n>.
- . *Ladollescence clementine. Autrement les Oeuvres de Clement Marot... , composees en leage de son Adolescence. Avec la Complainte sur le Trespas de feu Messire Florimond Robertet. Et plusieurs autres Oeuvres faictes par ledict Marot depuis leage de sa dicte Adolescence. Le tout reveu, corrige, et mis en bon ordre. Plus ample que les... premiers imprimez de ceste, ny autre Impression*. Édité par Pierre Roffet et Geoffroy Tory, Paris, 1532 (le 13 novembre 1532). <https://bp16.bnf.fr/ark:/12148/cb41880026b/>
- . *Ladollescence clementine. Autrement les Oeuvres de Clément Marot, de Cahors en Quercy composees en laage de son adolescence. Avec*

- la complainte sur le trespas de feu Messire Florimond Robertet et plusieurs autres oeuvres faictes par ledict Marot depuis le âge de sa dicte adolescence... Le tout reveu, corrige et mis en bon ordre. Plus amples que les premiers imprimez de ceste ny autre impression.* Édité par Pierre Roffet et Geoffroy Tory, Paris: Roffet & Tory, 1533 (le 12 février 1533), <http://bp16.bnf.fr/ark:/12148/cb41880315h/>.
- Mazeau, Guillaume. « La Révolution française et les ancêtres gaulois: les ambiguïtés d'une généalogie politique du peuple ». *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, vol. N° 32, no. 2, Sept. 2020, pp. 77-92.
- Merlin-Kajman, Hélène. « Langue, rhétorique et politique: des apories en tous genres ». *Dix-septieme siecle*, vol. n° 236, no. 3, Dec. 2007, pp. 457-71.
- Mesnard, Jean. « Chapitre IV - L'empire de l'Hercule Gaulois (XVII^e siècle) ». *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, 1990, pp. 77-90.
- Neubauer, John. *Cultural History after Foucault*. New York: Aldine de Gruyter, 1999.
- Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique: et autres essais*. Traduit par Guy Ballange, Paris: Les Editions de Minuit, 1975.
- Pénot, Alexandra. « L'art et science de la vraie proportion des Lettres Attiques de Geoffroy Tory (1549): défense et codification de la langue française ». *Corpus Eve. Émergence du Vernaculaire en Europe*, Dec. 2020.
- Poster, Mark. *Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Ronsard, Pierre de. *Abbrégé de l'art poétique françois; Art poétique françoys*. 1565.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Édité par Charles Bally et Tullio De Mauro, Payot, 1995.
- Schefer, Olivier. « Qu'est-ce que le figural ? ». *Figure, figural*. Édité par François Aubral et Dominique Château. 1999, pp 912-25.
- Seven Chances*. Réalisé par Buster Keaton, Buster Keaton Productions, 1925.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Tory, Geoffroy. *Champ fleury, au quel est contenu Lart & Science de la deue & vraie proportiō des Lettres Attiques, quō dit autremēt Lettres Antiques & vulgairement Lettres Romaines proportionnees felon le Corps & Visage humain*. Édité par Gilles de Gourmont, Paris: Geoffroy Tory & Gilles de Gourmont, 1529. Téléchargeable et

consultable sur BVH, http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B410186201_I65/B410186201_I65_tei.xml

Vancheri, Luc. *Figuration de l'inhumain: essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1993.

---. *Poétique de la figure et théorie du film*. 2000. École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Aumont.

---. *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Colin, 2011.

Wintroub, Michael. « L'ordre du rituel et l'ordre des choses: l'entrée royale d'Henri II à Rouen (1550) ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 56e année, no. 2, Apr. 2001, pp. 479-505.

Address for correspondence

Chia-Hung Hsueh
Department of French
National Central University
No. 300, Zhongda Rd.
Zhongli Dist.
320317 Taoyuan City
Taiwan

chiahung.hsueh@gmail.com

Submitted Date: August 8, 2023

Accepted Date: October 10, 2023