



HAL
open science

La Doctrine des mœurs, un cas limite dans l’histoire de l’emblème ?

Bernard Teyssandier

► **To cite this version:**

Bernard Teyssandier. La Doctrine des mœurs, un cas limite dans l’histoire de l’emblème?. *Emblematica*, 2002, 12, pp.165-183. hal-02082736

HAL Id: hal-02082736

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02082736v1>

Submitted on 2 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

La Doctrine des mœurs, un cas limite dans l'histoire de l'emblème ?

Bernard Teyssandier
Paris IV

Dans une communication récente, on a pu s'interroger sur le processus créatif qui a prévalu à la parution, en 1646 à Paris, de *La Doctrine des mœurs*, livre d'emblèmes directement inspiré des *Quinti Horatii Flacci Emblemata* d'Otho Van Veen (Teyssandier 2000). S'agissait-il d'un simple plagiat ou d'un travail calculé de réécriture, d'une plate imposture mercantiliste ou d'une transformation calculée et subtile, portant témoignage d'une évolution capitale dans l'histoire d'un genre complexe ? La réponse à ces questions nécessitait une réflexion d'ensemble sur le problème général de la réception. C'est en effet à travers la question de la lecture que pouvaient se dessiner des esquisses d'appréciations concernant cet ouvrage que Tallemant des Réaux dans ses *Historiettes* (II, 468), qualifiait de « bizarre ».

Il convient d'abord de rappeler que le recueil qui vit le jour en 1646 est le résultat d'une entreprise collégiale. Le graveur Pierre Daret escomptait assurément un succès éditorial et l'académicien Le Roy de Gomberville, en conflit avec le ministre des finances de l'époque, espérait à la fois une intervention de Mazarin en sa faveur¹ et, sans doute aussi, une élection au poste convoité de précepteur du roi. Rappelons que l'ouvrage dédié à Louis XIV, âgé de huit ans en 1646, se présente comme une vulgarisation de « la philosophie des Stoïques » élaborée en « cent tableaux » et « cent discours » et destinée à « l'instruction de la jeunesse ». Il est certain que Daret, qui fit reproduire dans ses ateliers les cent trois gravures du livre paru en 1607, et que Gomberville, qui fit un choix parmi les citations et les *motti* latins retenus par l'Anversois, disposaient l'un et l'autre du livre de Van Veen : en 1646, cet ouvrage connaissait déjà une large diffusion.

Le recueil qui paraît à Paris, et dont Gomberville revendique pleinement « l'auctorialité », résulte d'abord d'une appropriation de lecteur. En effet, en donnant la revanche aux oreilles sur les yeux (Teyssandier 1999),

¹ On lira notamment, dans l'édition de *La Doctrine des mœurs* de 1646, le texte : « Daret au lecteur » non paginé. Voir aussi le témoignage de Gomberville : *Les Mémoires de Monsieur le duc de Nevers, prince de Mantoue* (Paris : T. Jolly, 1665), Préface, texte non paginé.

Gomberville imprimait sa propre lecture des images gravées de Van Veen² et, par amplification, donnait la primeur à la Poésie sur sa sœur la Peinture. D'où l'apparition de titres, d'explications moralisantes et d'épigrammes en langue française, d'où une disposition nouvelle des images et une mise en page originale des composantes textuelles, d'où encore l'invention d'une structure en forme de galerie (Teyssandier 2002), la création de gravures liminaires inédites exécutées sans doute par l'atelier de Daret et l'insertion d'une pièce poétique élogieuse mise en exergue, signée Tristan l'Hermitte. Mais tandis que ce phénomène d'appropriation de l'image par la lecture gombervillienne donnait naissance à de nouveaux textes et à des images inédites, l'ouvrage soumettait en même temps l'original à une expropriation. L'exclusion de certains fragments latins dans la version de 1646 témoigne en effet d'un choix subjectif de lecture, d'une vision autre, qui se manifeste aussi par une occultation voulue et assumée.

Or l'œuvre nouvelle résulte, selon nous, d'un choix de lecture autorisé par le système emblématique mis en place par Van Veen et non d'un banal détournement. L'étude de la version initiale des *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Gerards-Nelissen) permet ainsi d'envisager *La Doctrine des mœurs* moins comme le continuum dévalorisé d'un chef d'œuvre que comme la trace de processus d'appréhension et de lisibilité de l'emblème que Van Veen concevait comme un système ouvert et générateur de sens. En appelant conjointement à la réflexion sage et à l'imagination maîtrisée, le peintre humaniste semblait, en effet, souhaiter un lecteur actif, qui en vînt à tisser des parcours autres, à inventer, pour son profit et son plaisir, des formes nouvelles³. Avec Wenceslaus Hollar⁴, Gomberville fut sans doute le lecteur le plus inventif des emblèmes d'Horace.

Notre étude tentera de répondre à la question suivante : *La Doctrine des mœurs*, première véritable adaptation du livre de Van Veen, première transformation, ferme-t-elle définitivement le processus emblématique initial ou autorise-t-elle encore d'autres perspectives de lecture en modifiant les rapports anciens entre texte et image sur lesquels reposait le système premier ? L'ouvrage richement illustré et dédié au jeune roi Louis XIV en 1646 signe-t-il en définitive la mort de l'emblème tel que Van Veen l'avait adopté ou est-il lui-même le creuset de nouvelles formes de lisibilité ?

² « Les figures ont été gravées non par Vaenius, comme on le dit souvent, mais par Boël, Corn. Galle et Pierre de Jode ». Praz, 563, citant Vinet.

³ « *Reperies itaque in hoc libello non pauca ethicae sine moralis ac stoica philosophia dogmata, imaginibus expressa. Ex quibus non modo oblectamentum sed et uberrimum fructus havries... vale, fave et fruere* ». Van Veen 1607, 6-7.

⁴ Sur Hollar et sur le détournement de certains emblèmes de Van Veen à des fins polémiques, voir Astington

I. La tentation de la fermeture : vers l'œuvre close

1. Le dogmatisme moral de Gomberville

L'édition de 1646 est, à plus d'un titre, une œuvre édifiante : elle se donne pour objectif de mener l'enfant royal et, au-delà, tout enfant de Dieu, sur le sentier de la Vertu et de la Sagesse universelle. En cela, elle ne trahit pas l'esprit éducatif de l'ouvrage de Van Veen dont la préface, en référence à l'*Art Poétique* d'Horace⁵, rappelait l'intérêt pédagogique de l'image. Le recueil nouveau reprend également le dispositif initial de lisibilité élaboré par le peintre et graveur anversois : malgré les modifications, l'unité de la page demeure puisque, sur un même feuillet, et en vis-à-vis, le texte et la gravure se font face. Reste que les explications prolixes de Gomberville manifestent un dogmatisme qui rompt avec l'esprit de l'ouvrage originel, où le primat était donné à la gravure, et où la lecture et l'interprétation étaient, en quelque sorte, à venir. En commentant les tableaux, Gomberville poursuit en effet un triple objectif : maintenir, et de façon incessante, l'attention du spectateur auditeur – d'où le recours constant aux apostrophes, injonctions et modalités impératives – indiquer précisément les points focaux sur lesquels doit se concentrer le regard – d'où l'usage des démonstratifs embrayeurs de discours – et enfin, dégager de l'image une interprétation morale afin qu'elle s'inscrive dans la mémoire (Teyssandier 2001 b).

Les explications ou narrations en prose recourent ainsi à l'image comme illustration de généralités morales qui lui préexistent. De fait, la gravure est bien prétexte à la glose edificatrice. Elle n'est pas seulement analysée pour elle-même, elle est intégrée à un projet qui l'englobe et la dépasse. Quand l'ingéniosité technique du peintre est louée, c'est parce qu'elle sert la démonstration morale en la rendant immédiatement compréhensible par l'esprit et assimilable par l'entendement. Le caractère redondant des propos, qui se contentent parfois de dire ce que l'image montre explicitement, est frappant. Parallèlement, des aspects des gravures sont négligés par le commentaire. Au dix-septième tableau de la première partie, par exemple, le guide croit bon de noter à propos d'un roi qui regarde ostensiblement au-dessus de lui : « il lève les yeux » mais aucune attention n'est prêtée en revanche à l'homme qui figure au premier plan, et dont le regard, dans un effet de mise en abyme pourtant intéressant, se porte vers le spectateur.

Quant aux épigrammes, elles participent apparemment d'un même processus de fermeture des potentialités de l'image. Outre qu'elles

⁵ « L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur ». Horace, *Art Poétique*, v. 180-82, p. 212.

contribuent souvent à infléchir le sens des gravures en les christianisant, elles aident à la mémorisation du message moral en revenant, par la répétition ou la variation, sur le thème glosé dans le commentaire. Elles relayent ainsi les explications en prose. Mais l'importance donnée aux figures de l'injonction et de l'apostrophe est telle que la voix du « guide », le plus souvent, interpelle davantage le spectateur, sommé de réagir, qu'elle ne décrit les tableaux. Quant aux *motti* en français ajoutés par Gomberville aux titres latins, ils reprennent aussi le sujet abordé par le commentaire et l'épigramme. En fait, tout se passe comme si l'image, saisie par une lecture univoque, avait pour fonction d'illustrer une idée à caractère moral, idée développée dans le commentaire par l'exemple, concentrée dans l'épigramme par la versification et saisie par le *motto* dans la fulgurance d'une formule lapidaire et concise. On le voit, la lecture de l'image est ici au service d'une *doxa*. Le texte gombervillien, dans sa triple variété formelle, tente d'absorber, d'épuiser et de concentrer les sens de l'image gravée.

2. Le catholicisme espagnol des éditions Foppens

Fermeture du sens et suprématie du texte : ce double infléchissement se retrouve dans des adaptations postérieures à *La Doctrine des mœurs*. En 1669, Francis Foppens fait paraître à Bruxelles un *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* qu'il reprend en 1672 sous le titre de *Theatro moral de la vida humana en Cien emblemas*. Ces éditions en langue espagnole doivent beaucoup à *La Doctrine des mœurs*. Le classement des images n'est pas tout à fait le même que celui de Gomberville mais il s'en inspire. Quant aux gravures, elles sont, comme en 1646, accompagnées de narrations, d'épigrammes et de *motti* en langue vernaculaire. Pour autant, certaines modifications témoignent d'un projet nouveau. Car l'ouvrage espagnol, s'il s'inscrit dans la tradition des miroirs du prince au même titre que la version française, rompt avec l'esprit mondain qui la caractérisait. En effet, la préface de Gomberville et les gravures liminaires inventées par Daret métamorphosaient le livre d'emblèmes en livre-galerie. Il s'agissait, certes, d'instruire un roi mais il convenait aussi de séduire un public d'honnêtes gens pour qui l'enseignement moral n'était plus dissociable de l'agrément. Or la préface inventée par Gomberville disparaît dans l'édition espagnole. Foppens écrit bien une épître dédicatoire adressée à la reine régente⁶ « *A la magestad catholica la Reyna regente nuestra senora* » (1669), dans laquelle il confesse,

⁶ Marie-Anne d'Autriche (1635-1696), fille de l'empereur allemand Ferdinand III, exerce la régence de 1665 à 1675. Charles II monte sur le trône à quatre ans, à la mort de son père Philippe IV. En 1669, il a huit ans, l'âge qu'avait Louis XIV en 1646, année où *La Doctrine des mœurs* lui fut dédiée.

comme Daret dans son « Avis au lecteur⁷ », avoir eu recours à un « auteur » pour commenter ses gravures. Mais le caractère fabuleux de la version française, sa perspective galante sont condamnés par Foppens : « depuis le jour où m'échurent les lames originelles des cent trois emblèmes contenus dans ce volume... je décidais de les faire imprimer et de faire d'elles un théâtre éclatant et signifiant au lieu d'une galerie de peintures coûteuses et artificieuses » (« *proemio desta Obra y la vida del autor* »).

Le fait de choisir « théâtre » pour titre est d'ailleurs révélateur du tour nouveau donné au livre : ce mot, qui s'inscrit dans une tradition savante encyclopédique, signale, associé au caractérisant « moral » que l'importance assignée à la vision (van Delft 2001 a-b) s'inscrit dans un projet d'édification. Si l'inflexion moralisatrice était constitutive de l'édition de 1646, c'est bien l'intention spirituelle qui prédomine en effet dans celle de 1669. Le refus de toute mise en scène plaisante d'une part, et la méfiance de Foppens envers les « artifices » de la rhétorique d'autre part⁸ en témoignent. En outre, l'épître dédicatoire de l'éditeur est suivie d'une très longue préface dans laquelle l'auteur anonyme des commentaires de tableaux revient sur les errements de sa vie passée. Il professe une foi indéfectible en Dieu et prône la nécessité d'une réforme morale pour prétendre à la vertu (« *proemio desta Obra y la vida del autor* »). Cette confession tranche avec la fable pédagogique inventée par Gomberville. Le caractère déceptif de cette préface, son austérité, sont même assez peu conformes au projet souhaité par Foppens lequel rappelait, dans son épître dédicatoire, que l'ouvrage qu'il éditait, pour être édifiant, devait aussi servir « de jouet et divertissement à l'enfance innocente du roi ». Foppens considérait aussi l'ouvrage comme un miroir destiné à la fleur de l'aristocratie (« *Y como el rey es el espejo en que se miran los vassallos, procurando imitar cada cual sus acciones, no hay duda que si esta Obra merece llegar à la vista de su Magestad, seguir toda la corte el mismo ejemplo y se aplicará facilmente a la doctrina moral, que es el estudio de la Virtud.* »), mais l'auteur de la préface, prédicateur et prosélyte, vise un public plus large. Ainsi, celui qui dit avoir renoncé à l'orgueil de l'étude et à la vanité de la guerre par amour pour Dieu, s'adresse sans doute à tous les chrétiens pourvu qu'ils aient l'esprit sain et probe, l'entendement « modeste » et la volonté « déterminée ». Tout entier préoccupé par l'édification, il oppose les « *ingenios* », beaux esprits enclins à privilégier les fleurs d'éloquence à la profondeur de la doctrine, aux « *sabios* », vrais sages qui préfèrent la substance à l'écorce. La connaissance de soi-même, indispensable à l'acquisition de la sagesse, se doit toujours

⁷ Ce texte ne figure pas dans tous les exemplaires de l'édition de 1646.

⁸ Dans sa dédicace, Foppens considère que l'auteur anonyme a usé d'un style plus « philosophique » que « rhétorique ». Notre traduction, texte non paginé.

d'être subordonnée à la crainte de Dieu. L'intention pédagogique constitutive de l'édition de 1646 disparaît ainsi au profit de l'édification des consciences. En commentant les gravures de Van Veen, cet auteur s'attache ainsi plus systématiquement encore que Gomberville à décrypter l'allégorie dans les gravures, afin d'en épuiser les significations et d'en révéler les implications.

Prenons l'exemple de l'emblème « *Grande malum envidia* » (29). Gomberville renonce à identifier le personnage de l'Envie dans son commentaire en prose, peut-être parce que le *motto* latin, reproduit de l'édition de 1607, lui semble suffisamment explicite. Par ailleurs, il n'évoque que très sommairement « l'invention de l'inhumain Perille⁹ », n'accordant aucune importance au taureau d'airain, qui figure pourtant sur l'image, en point de fuite. Quant à l'épigramme en langue française, elle oppose, par le recours à la figure de l'antithèse, l'Envie à l'Amour, ce qui marque une certaine liberté par rapport à la représentation gravée mais qui signale aussi, chez Gomberville, l'intention de faire appel à la mémoire du lecteur spectateur, qui a dû apercevoir au vingt-sixième tableau, une scène figurant justement le combat de l'Amour et de l'Envie.

Or le commentaire espagnol se situe dans une autre perspective. Le recours au pathétique est systématique. Dans l'explication, l'auteur désigne d'abord clairement l'Envie comme personnage et incarnation du Vice ; dans l'épigramme, par le biais de la figure de la prosopopée, il donne la parole au monstre. Par ailleurs, le texte en prose insiste sur la cruauté de Perille¹⁰ et sur la fin malheureuse de l'inventeur (61). Le spectacle projeté verse ainsi volontiers dans un théâtre des supplices (Larue). Outre donc qu'elle rejoint le dogmatisme de *La Doctrine des mœurs* en donnant aux gravures un sens résolument chrétien, la version espagnole travaille plus systématiquement encore à appréhender l'image et à la réduire à un réseau sémiologique fermé. Elle adopte le schéma de lecture close que Gomberville avait appliqué à Van Veen, mais le radicalise en critiquant et en supprimant le polissage mondain imaginé par l'académicien pour plaire à l'enfant royal. Le précepte horatien du doux et de l'utile¹¹ est, sinon occulté, du moins minoré.

⁹ *Ibid.*, explication du vingt-neuvième tableau.

¹⁰ « ... *fabricó un toro de bronce, con tal arte, que metido dentro algun hombre, o animal, y puesto fuego por debajo, los miserables llantos y aullidos del atormentado imitaban el natural bramido del toro, y así se disimulaba la crueldad con el artificio* ». In *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos*, 61.

¹¹ « Mais il ne suffit pas que les vers soient beaux ; il faut qu'ils soient encore pleins d'une émouvante douceur et s'emparent à leur gré du cœur de l'auditeur » (Lambert et Mizrachi, 85).

3. Les textes philosophiques annexes

Or ce phénomène de clôture du sens, dont nous venons de parler, est encore amplifié par le fait que certaines éditions associent d'autres œuvres aux cent trois emblèmes initiaux.

Parmi elles, *Le Tableau de Cébès*. En publiant à Bruxelles, en 1672, *Le Théâtre moral de la vie humaine représentée en plus de cent tableaux divers, tirés du poète Horace, par le sieur Otho Venius, et expliqués par le sieur de Gomberville, avec la table du philosophe Cébès*, et un *Theatro moral de la vida humana en Cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto etc. y La Tabla de Cebes, philosopho platonico*, Foppens publie « sa » *Doctrine des mœurs* en français et réédite en espagnol la version de 1669. Dans l'édition française de 1672, il prend soin comme en 1669 d'exhiber la source anversoise en enchâssant le portrait de Van Veen et il modifie aussi le titre du recueil de Gomberville en adoptant le modèle du « théâtre ». Fait nouveau cependant, il reproduit la traduction française du *Tableau de Cébès* par Gilles Boileau ainsi qu'une explication du tableau, liste récapitulative permettant au lecteur de retrouver les personnages allégoriques qui apparaissent dans le récit. De l'ouvrage de Boileau paru en 1655, Foppens reprend encore l'idée d'une ample gravure sur laquelle figurent des personnifications. En supprimant en grande partie le modèle du livre-galerie¹² au profit de celui du « théâtre », et en enchâssant ainsi un « tableau » panoramique de la vie humaine commenté et illustré, Foppens privilégie l'effet synthétique sur l'aspect esthétique : la gravure accompagnant le *Tableau de Cébès* offre un raccourci saisissant et syncrétique de l'existence¹³. Cette image illustrant une psychomachie déplie d'un seul tenant tout le voyage humain que les emblèmes d'Horace détaillaient eux, en plus de cent gravures.

Dans les versions espagnoles de 1672 et 1733 (Anvers, veuve de H. Verdussen), Foppens et ses continuateurs modifient également la perspective élaborée par Daret et Gomberville en supprimant d'abord en partie le dispositif paratextuel de 1646 et en insérant, ensuite, en annexe de la traduction du texte grec, un commentaire qui réfère continûment à la morale de l'Évangile. De fait, l'« *Argumento y breve declaración de la tabla de Cebes* » se termine par une évocation de l'Enfer chrétien. Dans *La Doctrine des mœurs*, la déambulation pédagogique s'effectuait dans le cadre aulique d'une galerie constituée de deux ailes et Gomberville prenait soin de préciser

¹² Foppens, dans cette « traduction » française, supprime les gravures liminaires de Daret ainsi que la seconde partie de la préface imaginée par Gomberville. Dans la version espagnole, qu'il publie la même année sous le titre de « *Theatro* », il reprend le dispositif de 1669.

¹³ Sur la cartographie morale, et plus généralement sur les modèles classificatoires concernant la mise en cadastre des mœurs, voir les travaux de Louis Van Delft 1993.

que les peintures qui en faisaient la splendeur n'avaient pas pour sujet la religion. Dans *La Tabla de Cebes*, en revanche, l'action se passe dans le temple de Saturne, lieu de culte propice à l'initiation spirituelle. L'« *Argumento* » et la carte gravée accentuent par ailleurs la coloration religieuse du texte antique en recourant de manière systématique à l'interprétation allégorique à des fins d'édification dévote.

Autre ouvrage parfois annexé aux adaptations des emblèmes d'Horace, le *Manuel* d'Épictète. La version espagnole parue en 1669 l'intègre aux cent trois emblèmes de Van Veen. Foppens s'inspire sans doute de l'ouvrage de Gilles Boileau dont nous venons de parler, *La Vie d'Épictète et l'Enchiridion ou l'Abrégé de sa philosophie*, avec le *Tableau de Cébès*, traduits du grec en français. Parmi les deux textes antiques réunis par le Français, Foppens choisit d'abord d'en éditer un, en 1669, puis les deux, en 1672¹⁴.

Or la perspective de Boileau n'était pas du tout la même en 1655 que celle qu'adopte Foppens lorsque qu'il fait traduire en espagnol, en 1672, les textes philosophiques qu'il annexe aux emblèmes d'Horace. Le Français s'inscrit dans une logique d'auteur mondain. Il se flatte d'abord d'avoir écrit une « vie » d'Épictète¹⁵ et s'enorgueillit ensuite d'avoir traduit le *Tableau de Cébès* en sacrifiant à la mode des cartes morales¹⁶. L'auteur anonyme de la préface de l'édition de 1669, au contraire, s'est retiré du monde pour fuir ses vanités. Son intention n'est pas d'être à la mode mais de christianiser la morale païenne. Il garde d'ailleurs symboliquement le titre grec du texte d'Épictète, alors que Boileau, par conformité à l'usage, refuse de traduire

¹⁴ Foppens choisit de publier en 1672 une version en français de *La Doctrine des mœurs*, à laquelle il adjoint le texte du *Tableau de Cébès* et, la même année, une réédition de l'ouvrage qu'il fit paraître en 1669 en espagnol à laquelle il adjoint *Le Tableau et l'Enchiridion*.

¹⁵ « La seule chose que j'estime ici, c'est la Vie d'Épictète, qui n'a jamais été écrite en aucune langue, et qu'il m'a fallu tirer de quantité d'auteurs ». In *La Vie d'Épictète et sa philosophie, troisième édition, revue et augmentée* (Paris : Guillaume de Luyne, 1667), préface. Texte non paginé.

¹⁶ « Ce tableau est un raccourci de tout ce qui se passe dans le monde, ou plutôt, pour parler à la mode, c'est la carte de la vie humaine. Ce qui m'a excité particulièrement à y travailler, c'est que j'ai reconnu que ces sortes de pièces étaient du goût de notre siècle. Je ne doute point que celle-ci ne soit fort bien reçue puisqu'on ne peut pas contester que ce ne soit l'original et le modèle sur quoi toutes les autres de cette nature, soit enjouées ou sérieuses ont été faites. Ce n'est pas que je prétende diminuer par là la réputation que mon cher ami l'illustre Monsieur l'Abbé d'Aubignac s'est acquise par sa belle et ingénieuse *Carte du Royaume de Coquetterie*. Il n'y a personne qui ait pour lui plus d'estime que moi, et si je ne lui donne pas tout à fait la gloire de l'invention, au moins lui donné-je celle d'avoir enchéris sur l'original », *La Vie d'Épictète et l'Enchiridion, ou l'Abrégé de sa philosophie, avec le Tableau de Cébès*. Texte non paginé.

« enchiridion » par « poignard ¹⁷ ». Il enchâsse des gloses et des commentaires afin de justifier une morale préfigurant le christianisme et d'éclairer une doctrine qu'il qualifie de « robuste et de virile ¹⁸ ». Même démarche en 1672 chez l'auteur de l'« Argumento y breve declaración ».

Ainsi, choisir d'annexer la *Tableau de Cébès* et le *Manuel d'Épictète* à l'ouvrage de Van Veen revu par Gomberville n'est pas innocent. Ces deux textes, souvent regroupés à la Renaissance à des fins pédagogiques d'édification participent, dans les éditions parues à Bruxelles chez Foppens, d'un projet de formation philosophique et doxologique global auquel les emblèmes d'Horace sont associés. Les versions de 1669 et 1672 constituent avant tout, et ce, en dépit de l'intention éducative qui les anime, des lectures religieuses et politiques à la gloire de l'Espagne catholique. Le recueil de 1669 ¹⁹, surtout, cuirasse l'emblème dans des gloses annexe ²⁰. L'emblématique se met alors au service d'un combat spirituel et le livre illustré devient « arme de poing » pour « progressant » (*Manuel d'Épictète*, 33), réservoir de sagesse ²¹. Foppens substitue à la fable de l'académicien français la confession d'un guerrier spirituel dont l'unique objectif est de faire œuvre utile ²². À en croire ce prédicateur, mêmes ceux qui ne savent pas lire pourront faire leur miel des images gravées, interroger leur maître et apprendre la vérité de l'Évangile sans savoir qu'on la leur enseigne. Le culte de l'esprit et l'idéal de l'*otium litterarum* disparaissent au profit de la sainte loi de Jésus-Christ.

¹⁷ « Mais par la suite du temps, j'ai bien reconnu qu'en matière de langue, l'usage l'emportait par dessus la raison. En effet, hormis les savants, je n'ai trouvé presque personne qui ait lu ou prononcé ce mot comme il faut... si j'eusse intitulé mon livre *Le Poignard d'Épictète*, j'aurais fait peur à mes lecteurs ». *Ibid.*

¹⁸ « *robusta y varonil* » in « *proemio de esta obra* », texte cité.

¹⁹ La gravure de titre, signée P. Clouwet, représente l'Esprit saint sous les traits d'une colombe, entourée de chérubins. La figure est associée au *motto* « *Spirat spiritus ubi vult* » [l'Esprit vole où il veut].

²⁰ La dédicace « *Al excellentissimo señor Don Luis de Benavides, carillo y Toleda, marques de Fromista y Caracena, conde de Pinto...* » est suivie d'un « *motivo desta version* », d'une « *advertencia al lector* », de vers espagnols traduisant les « *palabras de Epicteto* », du texte d'Épictète lui-même et des « *ensayos de christiano* ».

²¹ L'auteur du « *proemio* » considère que, pour accéder à la porte unique de la Sagesse, il faut repousser les faux principes, fuir les vicieux et imiter les vertueux, non seulement paraître mais être bon et employer son intelligence à connaître, choisir ce qui est véritablement bien et s'appliquer à le vouloir et à l'aimer.

²² Afin que le lecteur puisse suivre le récit de sa vie édifiante, l'auteur anonyme inscrit des titres sur la marge de gauche du texte. Citons par exemple « Définition de la sagesse », « La sage ignorance », « L'amour lascif principe de perdition », « Les dangers de la vie », « La déception du monde ».

II. L'irrésistible ouverture : le livre à venir

1. Les avatars du livre originel : vers une efflorescence poétique

Il convient cependant de bien comprendre que les phénomènes de clôture que nous venons d'analyser ne sont pas les seuls autorisés par le système emblématique élaboré par Van Veen. La traduction, qui s'inscrit encore au XVII^e siècle dans l'impulsion de la *translatio studii* peut, sans doute, être analysée en termes d'ouverture au contraire, par le fait notamment qu'elle contribue à la polyphonie de l'œuvre.

La version des *Quinti Horatii Flacci emblemata*, parue à Florence au XVIII^e siècle, par exemple, s'attache à reproduire en italien l'édition de 1607 de Van Veen (1777). Mais cette traduction fidèle et littérale tire surtout son originalité du fait qu'elle cherche à embellir l'ouvrage originel. Le choix de l'in-folio contribue à faire du recueil un livre d'apparat et les images sont teintées par des encres de couleurs différentes.

Mais le plus souvent, ce sont de « belles infidèles » qui accompagnent les éditions des emblèmes d'Horace : les auteurs, fort nombreux, s'attachent soit à imiter les citations, soit plus fréquemment à commenter ou à décrire les images en vers, dans la tradition bien connue de l'épigramme-ekphrase. En 1612, une version européenne voit par exemple le jour à Anvers. Elle adjoint aux fragments latins des poésies en langues vernaculaires, espagnol, allemand, italien et français. Cette édition témoigne d'une appréhension plurielle de l'image. La langue française y est particulièrement à l'honneur puisque l'éditeur enchâsse sur la page de gauche, en face de la gravure, un huitain et un quatrain. Ces lectures imputables à plusieurs voix, loin de figer la représentation gravée dans un discours univoque, la réfractent en la démultipliant. Magistrale illustration de la diffusion des lieux communs à travers l'Europe, l'édition de 1612, véritable efflorescence poétique, est un hymne à l'ekphrase poétique tout autant qu'une invitation à l'écriture créative. Le lecteur semble même convié à réaliser à son tour sa propre lecture de l'image²³.

L'édition de 1683 des *Quinti Horatii Flacci emblemata* est également intéressante. Elle reprend les épigrammes françaises de l'édition de 1646, mais ajoute des *motti* et des pièces poétiques inédites en français. Les *motti* nouveaux constituent une traduction littérale des titres latins choisis par Van Veen en 1607. Cette édition ajoute par ailleurs un grand nombre de

²³ Au dix-neuvième siècle, l'historien d'art écossais William Stirling Maxwell reproduit l'édition originelle de 1607 en adjoignant des vers originaux de James Ford : *Ut pictura poesis, or an Attempt to Explain the Emblemata Horatiana of Otho van Veen* (Londres, ouvrage édité à titre privé, 1875). Nous empruntons cette information à Michael Bath 1993, 265n6.

citations latines. Quant à la version de 1684, qui paraît sous le titre de *Emblemata horatiana*, elle reprend les *motti* et les vers en français de Gomberville mais ajoute les épigrammes en néerlandais de Antoine Jansen van Ter Goes, reproduites dans l'édition de 1683.

Autre exemple d'adaptation originale, l'édition de 1755, publiée à La Haye. Il s'agit là d'un processus de panachage intéressant dans la mesure où il associe clairement à l'ouvrage de Van Veen celui de Gomberville : cette version reprend le classement des images de 1646 et reproduit les vers en langue vernaculaire de l'édition de 1684 calquée elle-même, mais pour partie seulement, sur celle de 1612. Les explications en prose de Gomberville ont incontestablement servi de modèle à l'adaptation de Jean Le Clerc qui, sans citer l'académicien, plagie d'abord ses commentaires en langue française puis les traduit ensuite en néerlandais.

Traduction, panachage, ajouts, expropriations, tous ces avatars témoignent de parcours de lectures, de choix d'écritures qui se justifient selon les conditions liées à la réception²⁴. Ils signalent dans leur variété, et bien que le relevé ne soit pas exhaustif, la portée séminale de l'ouvrage de Van Veen et l'impulsion créatrice dont il fut à l'origine²⁵.

2. La tradition manuscrite

Autres marques des lectures auxquelles les emblèmes d'Horace ont donné lieu, les traces manuscrites. Elles sont de nature, d'extension et de portée variables, mais leur importance est loin d'être négligeable.

Dans un exemplaire de l'édition de 1612 de la Bibliothèque nationale de France, un index est ajouté manuellement à la suite des emblèmes. Il est précédé des deux phrases écrites en latin dans lesquelles l'auteur se nomme²⁶ et justifie l'ajout d'un index et d'une pagination en fin d'ouvrage. Ce procédé ingénieux permet de retrouver les emblèmes grâce à des mots-clés choisis dans les *motti* de Van Veen ou dans certains fragments latins. L'exemplaire comporte aussi un ex-libris : l'ouvrage appartenait au collègue des jésuites de Huy. La diffusion du recueil de Van Veen dans l'ordre fondé par Loyola n'a rien de surprenant, le genre emblématique, en effet, était particulièrement prisé dans les collèges, notamment pour ses vertus pédagogiques.

²⁴ La version de 1684, par exemple, retient, pour ce qui est des vers français, ceux de l'édition de 1646 et non de 1612, jugés sans doute trop archaïques.

²⁵ Certaines des gravures de Van Veen réapparaissent dans la décoration d'un couvent de Bahia. Voir Pinheiro et Praz. Dix-sept gravures de Van Veen figurent aussi dans le programme iconologique de la grande galerie peinte du château de Pinkie, construite à Musselburgh en 1613. Voir Bath 1993, 265n6.

²⁶ « *Ego Ioannes mes hanc indicem sic ponebam* », « *index eorum que in hoc opere continentur* ».

Des collages, autres traces de lectures, ont également été pratiqués. Dans un exemplaire correspondant à l'édition de 1684, toujours consultable à la Bibliothèque nationale de France, un lecteur a ajouté une gravure représentant David jouant de la harpe et une citation des Psaumes en français : « Vous êtes toujours le sujet de mes louanges ». Dans l'édition de 1607 conservée en Sorbonne, des vers en néerlandais avec leur traduction en français en vis-à-vis sont intégrés par collage au bas des citations latines. Les quatrains en langue française attestent un état de langue ancien²⁷.

Par ailleurs, une édition de *La Doctrine des mœurs* cette fois-ci, disponible à la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris, offre des traces originales d'une lecture suivie et cohérente du livre. Tous les fragments latins retenus par Gomberville sont scrupuleusement traduits en français. Trace manuscrite et subjective d'une lecture anonyme mais méthodique et exhaustive, cette appropriation des marges par l'écriture témoigne bien d'un dépassement du dispositif comminatoire mis en place par Gomberville. Ces traductions, qui datent du XVII^e siècle, sont le plus souvent fidèles aux textes latins.

Enfin, la découverte, par Daniel Russell, d'un manuscrit de la *Doctrine des mœurs* donne une indication capitale sur la diffusion et l'appropriation des emblèmes d'Horace. Les images de Van Veen ont pu, en effet, être gravées seules, « en blanc », sans les textes de Gomberville, puis vendue. Les amateurs et curieux qui se les procuraient pouvaient alors les classer et les commenter à leur guise. Le manuscrit trouvé par Daniel Russell est à la fois fidèle et inventif par rapport à l'édition de 1646 : les explications en prose de Gomberville sont scrupuleusement recopiées, peut-être dans un simple exercice d'écriture mais, plus intéressant, certaines des épigrammes sont inédites. Daniel Russell, après étude du recueil, opte pour une œuvre collégiale, rédigée à plusieurs mains. L'ouvrage ne comporte pas une mais plusieurs traces de lecteurs en effet, lesquels donnent parfois leurs propres visions des images gravées. Russell conclut que le type de lecture instauré par Gomberville a sans doute impulsé des combinaisons, des créations insolites et nouvelles dont ce manuscrit porte témoignage.

²⁷ « Le guerdon de Vertu est seul la Vertu même, / Elle n'attend honneur, argent, n'étant d'autrui / L'Espoir ne l'éblouit, la peur ne la rend blême / Vertu a tout à soi, n'emprunte de nullui. » (Van Veen 1607, 8). En 1612, à titre d'exemple, nous reproduisons le quatrain et le huitain correspondant au premier *motto* « *Virtus inconcussa* : La Vertu foule aux pieds la Fortune volage/ Et ne s'émeut au bruit du vulgaire éventé / Non plus que le rocher dans les ondes planté / Qui plus est menacé qu'ébranlé de l'orage » ; « La Vertu tenant la Fortune / Dessous ses pieds ne brigue pas / Par une poursuite importune / Ni ne délaisse ses états / A l'appétit du populaire / Ains tout le monde du brandon / De son lot, franc de tâche, éclaire/ Lequel lui sert pour tout guerdon » (Van Veen, 1612, 8).

3. La tentation romanesque

Il serait donc certainement hâtif de conclure, à propos de *La Doctrine des mœurs*, à un dispositif total de fermeture et de clôture. À l'aune de l'édition espagnole de 1669, surtout, la version française brille en potentialités polyphoniques.

En créant le motif ingénieux de la galerie de peintures, Gomberville « rhabille » le livre humaniste aux couleurs de la cour. Pour ce faire, il choisit par exemple d'infléchir le genre de l'emblème vers le roman (Teyssandier 2001a).

Le motif de la galerie peinte, emprunté à Philostrate, est constitutif du roman grec ; en effet, il contribue à la dramatisation du récit. Or dans sa préface, Gomberville imagine qu'un curieux a retrouvé l'antique *stoa* de Zénon de Cittium, le père du Portique. Cette fable invite dès lors à voir dans les planches de Van Veen l'exacte reproduction de l'ancien Portique. Palingénésie stoïcienne et merveille romanesque se mêlent ainsi dans un ouvrage insolite et syncrétique qui illustre une méthode pédagogique nouvelle, où la transmission du savoir n'est plus dissociable du plaisir qu'elle procure (Teyssandier 2003).

Le fait que les explications en prose soient cousues et constituent de véritables épisodes signale aussi l'influence d'une technique d'écriture romanesque. Ces narrations attestent même parfois les difficultés liées à un exercice de variation de grande ampleur : irritations d'un romancier contraint de suivre une trame qu'il n'a pas tissée, efforts redoublés pour justifier, devant chacun des cent trois tableaux l'inflexion morale et chrétienne qui en justifient le commentaire.

Les gravures liminaires de Daret assignent enfin aux trois dédicataires et lecteurs de l'ouvrage des jeux de rôles. Comme souvent dans les romans, ces lecteurs potentiels sont appelés à s'identifier aux personnages : la reine régente devient Minerve, et le jeune roi revêt les vêtements d'Hercule. Quant à Mazarin, il incarne le patriarche des stoïques, Zénon lui-même, qui enseignait sa doctrine dans la *stoa* d'Athènes. Mazarin accomplit ainsi le miracle de la *translatio imperii et studii ad Francos*. Dans l'épître dédicatoire qu'il lui adresse, Gomberville insiste d'ailleurs sur le moment solennel où il choisit de se donner à la France par amour (Teyssandier 2001 a). En devenant français du fait même de sa libre volonté, Mazarin/Zénon signale ostensiblement aux yeux du monde que la Sagesse, le Pouvoir et la Beauté, après Athènes et Rome ont désormais élu domicile à Paris. Ainsi le livre-galerie imaginé par Gomberville est-il à la fois un hymne aux prouesses politiques et diplomatiques du cardinal ministre et un hommage à ses goûts artistiques.

L'édition de 1646 des emblèmes d'Horace semble donc traversée par des tensions duelles et parfois contradictoires. Elle ferme à l'évidence le processus de lisibilité mis en place par Van Veen en versant dans une certaine forme de dogmatisme. Le recours à l'*amplificatio* et à la *narratio philosophica* rompt l'équilibre entre l'image et le texte au profit de ce dernier. Le système emblématique qui se constitue à partir des années 1530-1550, et qui repose à la fois sur la solidarité et l'infusion des composantes iconiques et phrastiques, s'en trouve donc gauchi. À ce titre, les éditions françaises de 1681 et 1688 de *La Doctrine des mœurs*, qui adoptent le format maniable de l'in-12, n'entretiennent plus que des liens fort ténus avec l'emblème : le commentaire en prose, par exemple, est dissocié de l'image, et les gravures, de fort mauvaise qualité, ne font qu'illustrer les propos édifiants. Plus de citations latines, plus de traductions possibles, plus de circulation entre les textes et les images. Quant aux gravures liminaires et à la préface fabuleuse, elles ont pour partie disparu, emportant avec elles l'idée d'une déambulation morale. Dans le titre nouveau²⁸, d'ailleurs, il n'est plus fait référence au stoïcisme.

Pour autant, la version de 1646 ne met pas fin au système originel élaboré en 1607. Les commentaires qui prétendent en faire l'explication n'épuisent pas l'image peinte. De fait, l'œuvre demeure ouverte à d'autres lectures dont les traces manuscrites découvertes ou qui restent à découvrir sont à elles seules la preuve. Sans remettre en cause l'intention édifiante de Gomberville, il convient dès lors, sans doute, d'atténuer le caractère comminatoire de son adaptation de Van Veen : alors que ses explications en prose invitent par exemple à une lecture linéaire, les épigrammes autorisent, par un effet de compensation, à un parcours de lecture plus aléatoire, plus primesautier. L'ouvrage peut être lu comme un roman d'apprentissage, mais il peut être aussi feuilleté comme un authentique livre d'emblèmes, dans un désordre bienveillant qui est malgré tout profitable à l'apprentissage moral. Si le dispositif explicatif en prose prend littéralement en charge le lecteur, le dispositif épigrammatique l'interpelle et l'invite à la sagacité méditative.

Dans l'histoire de la diffusion européenne des emblèmes d'Horace de Van Veen, l'adaptation de Gomberville et de Daret est ainsi la seule à avoir été imitée, adaptée et modifiée. En témoignent à la fois les éditions Foppens, la version de 1755 par Jean Le Clerc, mais aussi la traduction en allemand par Philipp von Zesen en 1656²⁹ et en anglais par Thomas Gibbs en 1721.

²⁸ Ces versions françaises « moralisées » rappellent l'édition Foppens parue à Bruxelles en 1672 : la seconde partie de la préface imaginée par Gomberville et les gravures liminaires de Daret ne sont pas reproduites.

²⁹ Philipp von Zesen (1656) entendait contribuer à la grandeur de la langue allemande en traduisant la prose de l'académicien français. Il reproduisit l'œuvre en allemand dans son intégralité mais il inventa aussi des épigrammes. Pour la traduction anglaise voir : *The*

L'édition parisienne de 1646 peut donc être analysée comme un cas limite d'équilibre entre un processus de clôture du sens, généré par une intention édifiatrice, et une dynamique d'ouverture propre à la plasticité originelle de l'emblème mais aussi à la scénographie mondaine inventée par un académicien à la fois ami de Port-Royal et romancier. C'est à l'aune de la polygraphie, sans doute, qu'il convient de rendre compte au plus juste de cette œuvre profuse (Teyssandier 2003).

Ouvrages cités

- Astington, John H. « From Emblem to Polemic: Hollar's Emblemata Nova ». In *The Emblem Tradition and the Low Countries, Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August 1996*. Ed. John Manning, Karel Porteman et Marc Van Vaeck. Imago Figurata, Studies vol. 1 B. Turnhout, 1999. Pp. 315-35.
- Bath, Michael. « Applied Emblematics in Scotland: Painted Ceilings, 1550-1650 ». *Emblematica* 7 (1993): 259-305.
- Boileau, Gilles. *La Vie d'Épictète et l'Enchiridion, ou l'Abrégé de sa philosophie, avec le Tableau de Cébès*, traduits du grec en français. Paris, 1655.
- Boileau, Nicolas. *L'Art poétique... suivi de l'Épître aux Pisons*. Ed. Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi. 10/18. Paris, 1966.
- Epictetus. *Manuel d'Épictète*. Ed. L. Jaffro. Paris, 1997.
- Gerards-Nelissen, Inemie. « Otto van Veen's Emblemata Horatiana ». *Simiolus, A Quarterly Journal for the History of Art* 5 (1972): 20-63.
- Gomberville, Marin Le Roy de. *La Doctrine des mœurs*. Paris, 1646.
- _____. *La Doctrine des mœurs qui représente en cent tableaux la différence des passions Et enseigne la manière de parvenir à la sagesse universelle*. Paris, 1681; Paris, 1688.
- Horace. *Art Poétique*. In *Épîtres*. Ed. François Villeneuve. Paris, 1955.
- Larue, Anne. « Théâtre du monde et théâtralité des supplices ». In Jean Dagen, *Entre Epicure et Vauvenargues, Principes et formes de la pensée morale*. Paris, 1999. Pp. 289-315.
- Le Clerc, Jean. *Le Spectacle de la vie humaine ou leçons de sagesse exprimées avec art en 103 tableaux en taille douce dont les sujets sont tirés d'Horace par l'ingénieur Othon Vaenius, accompagnés non seulement des principales maximes de la morale, en vers français, hollandais, latins et allemands, mais encore par des explications très belles sur chaque tableau par feu le savant et très célèbre Jean Le Clerc*. La Haye, 1755
- Pinheiro, Silvanisio. *Azulejos do Convento de S. Francisco de Assis da Bahia*. Salvador-Bahia, 1951.
- Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2^e édition. Rome, 1964.

Doctrine of Morality or a View of Human life, according to the Stoick Philosophy, exemplify'd in One Hundred and three copper-plates done by the celebrated Monsieur Daret, engraver to the Late French King With an Explanation of each Plate written originally in French by Monsieur de Gomberville, for the use of the said Prince, translated into English by T. M. Gibbs (Londres, E. Bell, 1721), Voir aussi *Moral Virtue delineated in one hundred and three short lectures*. Londres, 1726.

- Russell, Daniel. « Thoughts on a Newly Discovered Manuscript Version of Gomberville's *Doctrine des Mœurs* (1646) ». In *Emblems and the Manuscript Tradition*. Ed Laurence Grove. Glasgow Emblem Studies. Glasgow, 1997. Pp. 1-18.
- Tallemant des Réaux. *Historiettes*. Ed. Antoine Adam. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1961.
- Teyssandier, Bernard. « La Galerie de M. de Gomberville ou la peinture sérieuse ». In *The Emblem Tradition and the Low Countries, selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August 1996*. Ed. John Manning, Karel Porteman et Marc Van Vaeck. « Imago Figurata, Studies », vol. 113. Turnhout, 1999. Pp. 337-53.
- _____. « *La Doctrine des mœurs* : d'un exercice de l'intuition à une rhétorique de l'intention ». In *Recherches des jeunes dix-septémistes, Actes du V^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 28-30 janvier 1999. Ed. Charles Mazouer. Tübingen, 2000. Pp. 175-85.
- _____. « *La Doctrine des mœurs*, roman emblématique pour l'instruction d'un jeune prince ». In *Le Point de vue de l'emblème*. Ed. Paulette Choné. Dijon, 2001a. Pp. 153-69.
- _____. « *La Doctrine des mœurs* ou les lunettes académiques : correction optique pour une galerie politique ». In *Le Point de vue de l'emblème*. Ed. Paulette Choné. Dijon, 2001b. Pp. 171-84
- _____. « Les métamorphoses de la *stoa* : de la galerie architecturale au livre-galerie. Historique, descriptif et enjeux d'une appropriation de l'espace au XVII^e siècle ». In *Études Littéraires. Figures de l'espace au XVII^e siècle*. Séminaire de Patrick Dandrey, Université de Paris IV-Sorbonne. Québec : Presses de l'Université de Laval, 2002, à paraître.
- _____. « Gomberville : une version mondaine de la polygraphie ». In *Littératures classiques. Polygraphes et polygraphie*. Séminaire de Patrick Dandrey, Université de Paris IV-Sorbonne. Toulouse, 2003, à paraître.
- _____. « La fable comme modèle et source de la pensée morale : l'exemple de *La Doctrine des mœurs* de Marin Le Roy de Gomberville, 1646 ». In *ELISEM. L'idée et ses fables*. Université Paris XII-Val de Marne, 2003, à paraître.
- Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos con el Enchiridion de Epicteto, Obra propia para enseñanza de Reyes y Principes*. Bruxelles, éd. F. Foppens, 1669.
- Van Delft, Louis. « Le concept de théâtre dans la culture classique ». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures romanes* (2001) : 73-85.
- _____. « L'idée de théâtre (XVI^e-XVII^e siècle). » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 5. (2001) : 1349-65.
- _____. *Littérature et anthropologie*. Paris, 1993.
- Van Veen, Otto. *Quinti Horatii Flacci emblemata*. Anvers, 1607. [Sorbonne R-301-40]
- _____. *Quinti Horatii Flacci emblemata*. Anvers, 1612. [BnF Z-7141].
- _____. *Theatro moral de la vida humana en Cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, philosopho platonico*. Bruxelles, 1672.
- _____. *Le Théâtre moral de la vie humaine représentée en plus de cent tableaux divers, tirés du poète Horace, par le sieur Otho Venius, et expliqués par le sieur Gomberville, avec la table du philosophe Cebes*. Bruxelles, 1672.
- _____. *Quinti Horatii Flacci emblemata*. Bruxelles, 1683. [B.N.F Rés-Z-893].
- _____. *Zinnebeelden getrokkenint Horatius Flaccus, noer de geestrijke vinding van Otto van Veen*. Trad. Antoine Jansen de Ter Goes. Amsterdam, 1683.
- _____. *Emblemata Horatiana*. Amsterdam, 1684.

_____. *Emblemi di Q. Orazio Flacco adorni di figure dincise in rame ed illustrati con note da Ottone Venio*. Florence, 1777.
Zesen, P. Von. *Moralia horatiana*, Amsterdam, 1656 ; réim. Wiesbaden, 1963.