

M. Germ

***Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682)
de Johann Weichard Valvasor: un livre d'emblèmes?**

Johann Weichard Valvasor (1641–1693) est le plus grand humaniste de la province de Carniole au XVII^e siècle (aujourd'hui en Slovénie) et il possède une immense bibliothèque. Il fait travailler plusieurs artistes dans son château. En 1682, il publie le *Theatrum mortis humanae tripartitum*, livre de morale sur la mort. Le graveur Andreas Trost ajoute des bordures décoratives aux illustrations, de 9 mm de large à peine, où se cachent des scènes de fables, des allégories, et des emblèmes. Tine Germ est le premier à avoir remarqué ces emblèmes minuscules et il les étudie dans cet article. Cela permet d'enrichir notre connaissance de Valvasor et de mieux comprendre le genre des emblèmes à la fin du XVII^e siècle en Europe.

Иоханн (Янез) Вайкард Вальвасор (1641–1693) – самый крупный гуманист XVII в. в Крайне (Словения сегодня), обладатель исключительной библиотеки. В своем замке он предоставлял работу художникам. В 1692 г. издал поучительно-морализаторскую книгу, посвященную теме смерти, «*Theatrum mortis humanae tripartitum*». Автор гравюр Андреас Тост добавляет к иллюстрациям декоративные обрамления толщиной всего в 9 мм, включающие мифологические сцены с аллегориями и эмблемами. Тине Герм первым обратил внимание на эти крошечные эмблемы, изучению которых посвящена данная статья, обогащающая наше знание о Вальвасоре и позволяющая лучше понять жанр эмблем в Европе конца XVII в.

Abstract: Due to its structure and layout that combine traditional elements of baroque emblems *Theatrum mortis humanae tripartitum* by Johann Weichard Valvasor (1682) is often described as an emblem book. However, an iconographic analysis reveals that the images and the text in *Theatrum* do not form an emblem unit, and consequently the classification is misleading. Valvasor's work can nevertheless be related to the books of emblems, because the author of the engravings used many motifs from the most popular emblem books in an ingenious way: he integrated them in the decorative borders where among the variety of miniature plants and animals many emblematic images can be recognized.

Key words: J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, A. Trost, baroque emblematics, animal symbolism

Аннотация: Благодаря структуре и внутреннему дизайну, включающему традиционные элементы барочной эмблематики, «Theatrum mortis humanae tripartitum» Йоханна (Янеза) Вайкарда Вальвазора (1682) часто описывают как эмблематическую книгу. Однако иконографический анализ показывает, что изображения и текст в «Театруме» не формируют эмблематического единства, а следовательно, подобная классификация вводит читателя в заблуждение. И тем не менее труд Вальвазора может быть соотнесен с эмблематической литературой, поскольку автор гравюр гениально использовал Valvasor's многие мотивы из наиболее популярных эмблематических книг: он встроил их в декоративный орнамент, где эмблематические изображения можно распознать среди разнообразных растительных и анималистических миниатюр.

Ключевые слова: Й.В. Вальвазор, Theatrum mortis humanae tripartitum, А. Трост, барочная эмблематика, анималистическая символика

Dans la littérature spécialisée ou les descriptions de catalogue, le *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682)¹ de l'humaniste carniolais Johann Weichard Valvasor (1641–1693)² est régulièrement qualifié de livre d'emblèmes ou livre qui a en a le caractère³. Cette classification vient d'une conception élargie de l'emblème, où texte et image se combinent: l'image (*pictura*) avec une devise (*motto*) et un court texte explicatif généralement rédigé en vers (*carmen*). En feuilletant le *Theatrum*, on peut avoir comme première impression qu'on tient dans ses mains un livre d'emblèmes; mais cette appréciation n'est pas justifiée, les images accompagnées de devises et de vers n'ont pas chez le baron Valvasor le caractère d'emblèmes. Il connaissait bien l'emblématique baroque, possédait dans

¹ Un exemplaire du *Theatrum mortis humanae tripartitum* de Valvasor est conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale et universitaire (NUK) de Ljubljana (R 12471). L'exemplaire de la NUK, auquel se rapporte la pagination utilisée dans notre étude, est consultable sur le site: <http://www.dedi.si/virtualna-knjiga/24745>. Une réédition, avec la traduction slovène de Jože Mlinarič et une introduction d'Emilijan Cevc, paraît en 1969 (J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum / Prizorišče človeške smrti v treh delih*, Založba Obzorja, Maribor / Dolenjska založba, Novo mesto 1969); en 2004, un fac-similé avec une introduction d'Hartmut Freytag paraît dans la série allemande Emblematisches Cabinet: *Johann Weichard zu Valvasor, Theatrum mortis humanae tripartitum. Das ist: Schau-Bühne dess Menschlichen Todts in drey Theil. Mit schönen Kupffer-Stichen geziehrt vnd an Tag gegeben. Mit einem Nachwort von Hartmut Freytag*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2004. Pour une courte présentation du livre d'un point de vue iconographique, cf. Martin Germ, *Theatrum mortis humanae tripartitum: iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor*, in Richard Crescenzo (éd.), *Espaces de l'image*, (Europe XVI–XVII, 10), Nancy 2002, p. 77–99.

² Parmi les études récentes d'envergure sur Valvasor, avec une bibliographie fournie, cf. Irmgard Palladino et Maria Bidovec, *Johann Weichard von Valvasor (1641–1693): Protagonist der Wissenschaftsrevolution der Frühen Neuzeit: Leben, Werk und Nachlass*, Böhlau, Wien 2008.

³ Par exemple, Susanne Warda range le livre dans la série «Emblematica» en le décrivant dans sa notice de la version électronique du livre, à l'Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel. L'Université de l'Illinois adopte la même classification, dans le groupe «Emblem books at the University of Illinois», ainsi que d'autres bibliothèques. Quand le *Theatrum mortis humanae* n'est pas qualifié de livre d'emblèmes dans les notices de bibliothèques, elles le rapprochent quand même de la catégorie «emblèmes».

sa bibliothèque de Bogenšperk (ou Wagensberg, près de Ljubljana) plusieurs livres d'emblèmes, il n'a en aucune façon conçu le *Theatrum* comme tel. Il y voit un ouvrage instructif qui invite l'homme à méditer sur le côté passager de sa vie, où l'existence humaine et son livre sont comparés à «une scène et un théâtre où il y a les danses les plus diverses et où l'on joue différentes comédies et tragédies»¹. C'est un ouvrage de didactique morale, à caractère hybride, son but principal étant de rappeler au lecteur la fragilité de tout ce qui est, et donc la nécessité de fortifier la vie qui conduit au Salut. Ceci s'insère dans la poétique baroque didactique qui, par ses illustrations suggestives, représente le genre littéraire et artistique du *memento mori*².

Dans la première partie du livre, Valvasor reprend en gros la *Danse macabre* de Hans Holbein le Jeune, cependant il ajoute aux images (en partie adaptées et enrichies de nouveautés iconographiques) un texte original³. Les gravures de la *Danse macabre* et le double accompagnement textuel appartiennent donc à une certaine tradition éditoriale, qui n'est pas celle de l'emblème, mais représente un thème iconographique autonome dans l'art européen. Il en va de même pour la seconde partie – combinaisons d'images, de versets bibliques et de textes accompagnateurs de Valvasor pour illustrer la mort de personnages célèbres et moins célèbres – qu'on ne peut définir comme livre d'emblèmes au sens propre du terme. De même pour la troisième partie, où l'auteur nous met face aux tourments des âmes perdues en enfer⁴. Il faut enfin signaler que les versets de la Bible sont souvent peu judicieux quant au motif de la gravure, ce qui est contraire à la tradition des emblèmes où le *motto* exprime toujours avec concision le sujet. L'explication la plus plausible pour classer le *Theatrum* dans les livres d'emblèmes tient, d'une part, à sa structure qui en est très semblable à première vue et, d'autre part, au fait que cet ouvrage n'ait pas encore bénéficié d'une analyse poussée dans la littérature spécialisée.

C'est précisément pour cela que les descriptions du *Theatrum mortis humanae tripartitum* n'ont pas relevé un point qui nous permet, certes, de relier Valvasor à la tradition de l'emblème européen au début de l'époque moderne, mais dans une

¹ *Theatrum*, «Au lecteur», fol. 9r.

² Cf. aussi Freytag 2004, p. 265. Freytag ajoute que Valvasor, par la structure du livre comme combinaison d'images, de devise et de vers, s'appuie sur la tradition du livre d'emblèmes, bien que le titre de l'œuvre et l'introduction de l'auteur peuvent se comprendre comme une allégorie – une scène de théâtre métaphorique où les images de la vie et de la mort passent devant nos yeux dans le but de nous diriger sur la bonne voie, celle qui mène au Salut.

³ Pour le rapport entre la *Danse Macabre* de Hans Holbein et celle de Valvasor, cf. Martin Germ, *Saltus Mortis in Valvasor's Theatrum Mortis Humanae Tripartitum: A Copy of Holbein's Dance of Death?*, *Ikona*, 7 (2014), p. 313–326.

⁴ Les vers brefs sont tirés de la Bible, alors que les dialogues poétiques de la danse macabre, les descriptions des morts diverses et les vers moralisateurs qui accompagnent les tourments de l'enfer sont de Valvasor. Il a été aidé par Pavel Ritter-Vitezović (1652–1713) pour les vers latins; cet humaniste croate, poète et peintre, avait séjourné à Bogenšperk lorsque Valvasor a écrit le *Theatrum mortis*, et il a aussi versifié la dédicace du livre.

tout autre perspective. Les gravures des trois parties du *Theatrum* sont entourées de bordures décoratives par Andreas Trost (1643–1708), et il y inséra des représentations animalières miniatures qui ont sans aucun doute le caractère d’emblèmes. Les rares historiens de l’art qui se sont attardés sur les gravures du *Theatrum mortis humanae* se sont presque tous concentrés sur la scène principale qui contient le message iconographique, alors que les bordures décoratives aux motifs tirés de la faune et de la flore sont à peine évoquées¹. Il y a encore peu, on considérait que les cadres décoratifs d’Andreas Trost avaient plutôt valeur de décorations sans signification profonde et qu’ils n’avaient rien à voir avec la scène centrale². Cependant, une analyse précise des motifs miniatures dans ces bordures, larges de 9 à 10 mm, découvre un autre monde³. Déjà, la virtuosité d’exécution saute aux yeux; la grande exactitude est tout aussi révélatrice, cela démontre que l’auteur ne se contentait pas de leur valeur décorative, il voulait également que le lecteur reconnaisse les fleurs, les fruits, les légumes, les animaux locaux et exotiques d’espèces diverses. Dans cet enchevêtrement de plantes et d’animaux, c’est le monde des insectes qui est le plus riche, on les identifie facilement par des termes généraux (tels que papillons, diurnes et nocturnes, abeilles, bourdons, guêpes, mouches et moustiques, libellules, divers coléoptères, sauterelles et mantes religieuses, araignées, chenilles, punaises); mais pour classifier avec précisions tous ces insectes il faut de réelles connaissances en entomologie.

Les comparaisons avec des bordures similaires sur les gravures flamandes et hollandaises des XVI^e et XVII^e siècles montrent qu’il y a chez Trost beaucoup plus de fraîcheur et d’imagination, les combinaisons de la faune et la flore sont complètement nouvelles, plus riches et plus variées. Il ressort de leur analyse que Trost s’est principalement inspiré de l’*Archetypa studiaeque* de Jacob Hoefnagel, publié à Francfort en 1592, pour représenter les plantes, insectes et petits animaux tels que les souris, les grenouilles, les escargots, les coquillages, etc⁴ Valvasor en

¹ Parmi les premières études sur le *Theatrum mortis humanae tripartitum*, cf. en particulier: Peter von Radics, *Johann Weikhhard Freiherr von Valvasor*, Krainische Sparkasse, Ljubljana 1910, p. 174–184. L’œuvre est également brièvement présentée par Branko Reisp, *Kranjski polihistor Janez Vajkard Valvasor*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1983, p. 133–137. C’est Emilijan Cevc qui a montré le plus d’attention pour les bordures, mais seulement dans la présentation de l’édition contemporaine du *Theatrum*, *Prizorišče človeške smrti v treh delih* (Cevc 1969, p. 281–319). Cevc revient sur ce sujet dans l’introduction au fac-similé d’un autre livre de Valvasor, *Pasijonska knjižica* (Janez Vajkard Valvasor, *Dominicae passionis icones / Pasijonska knjižica*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1970, p. 50–51).

² Emilijan Cevc a écrit, dans la postface du *Theatrum* édité en 1969, qu’une étude de la possible symbolique de la flore et de la faune serait nécessaire (Cevc 1969, p. 313).

³ La taille des gravures dans le *Theatrum* (illustration avec ses bordures décoratives) n’est pas partout identique, elle varie de 89×76 à 91×78 mm. La bordure est large de 11 à 13 mm, la bande intérieure avec flore et faune est large de 9 à 10 mm.

⁴ Le livre *Archetypa studiaeque patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso scalpta omnibus philomusis amice D. ac perbenigne communicat* a quatre parties de douze folios chacune, avec des gravures d’animaux et de végétaux; avec les pages de titre et de garde, cela fait 52 feuillets. Les pages de l’*Archetypa* ont eu une très grande influence, l’œuvre était attrayant tant par

possédait la série complète, de 52 feuillets, dans sa collection graphique¹. Nombre de fleurs, fruits et légumes, et surtout la foule d'insectes (reportés à une échelle plus petite et quelque peu simplifiés) sont la preuve directe que Trost s'est inspiré des gravures de l'*Archetypa*, on y reconnaît les motifs de Hoefnagel. Il est également révélateur, entre autres, que les motifs de Trost sont repris en miroir, ce qui est courant dans les techniques de reproduction. Il y a différentes sources pour les animaux plus grands; la recherche des celles potentielles auprès desquelles le graveur de Valvasor aurait pu trouver de l'inspiration montre qu'il cherchait bien plus que des modèles graphiques adéquats, à l'évidence il s'intéressait aussi à leur signification.

On trouve dans les bords décoratifs de petites histoires narratives qui ne sont pas que simples jeux, chasses ou recherche de nourriture, on a régulièrement affaire à des épisodes connus des fables d'Esopé. Emilijan Cevc est le seul à avoir remarqué que les bordures incluent des scènes animalières empruntées à Esopé, cependant il n'en a reconnues que trois: la fable du renard et du corbeau, celle du chien avec un morceau de viande, et celle du renard et de la cigogne². Il y a en réalité beaucoup d'autres épisodes. Par exemple, celui du renard héroïque dont le petit a été enlevé par un aigle, mais le sauve en menaçant le rapace de brûler l'arbre où nichent les aiglons (*Theatrum*, p. 33). On trouve sur la même page la fable du combat de deux coqs au terme duquel triomphe le perdant, le vainqueur étant emporté par un aigle. Il y a aussi l'histoire de la souris des champs et de son parent des villes (représentée deux fois, *Theatrum*, p. 43 et 55); celle du mouton impuissant, humilié par un corbeau (*Theatrum*, p. 191); celle du loup affamé qui propose son aide à la truie en train de mettre bas (*Theatrum*, p. 167); celle des lièvres apeurés qui se ressaisissent lorsqu'ils réalisent que les grenouilles sont encore plus peureuses qu'eux (*Theatrum*, p. 213); et tant d'autres.

l'excellence de l'observation que par leur caractère d'emblèmes. Pour leur analyse et leur sens, cf. Thea Vignau-Wilberg, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592: Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, Staatliche Graphische Sammlung, München 1994; Idem., *In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600*, Hirmer, München 2005.

¹ La collection graphique de Valvasor est conservée dans la section de la Bibliothèque métropolitaine de l'archévêché de Zagreb, déposée aux Archives nationales de Croatie à Zagreb; elle compte 6690 gravures et 931 dessins et aquarelles que Valvasor a classé en 18 cahiers. Le quatrième cahier manquait déjà à l'époque de l'évêque Maksimilijan Vrhovec en 1815, donc seuls 17 cahiers sont conservés. Toute cette collection de gravures et dessins est disponible dans une édition fac-similé: Lojze Gostiša (éd.), *Iconotheca Valvasoriana*, 17 vol., Fundacija Janeza Vajkarda Valvasorja SAZU, Ljubljana 2009. Il est intéressant de noter qu'outre la série graphique *Archetypa studiaque* (*Iconotheca Valvasoriana* IX, 157–208), Valvasor l'avait aussi sous forme de livre. Le catalogue des livres de la bibliothèque de Valvasor a été établi par Božena Kukulja et Vladimir Magić, *Bibliotheca Valvasoriana, katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, Valvasorijev odbor pri slovenski akademiji znanosti in umetnosti, Ljubljana / Nacionalna i sveučilšina knjižnica, Zagreb 1995. Dans *Bibliotheca Valvasoriana*, l'*Archetypa studiaque* est inscrite au n° 1096.

² Cf. Cevc 1969, p. 313.

Les recherches sur les rapports entre les animaux dans les bordures montrent qu'outre les fables d'Esopé on rencontre des motifs dont il faut rechercher l'origine dans l'emblématique Renaissance et baroque, très populaire parmi les gens instruits de cette époque. Valvasor appréciait à n'en pas douter les emblèmes, il en avait plusieurs livres dans sa bibliothèque, dont trois éditions de l'*Emblematum liber* d'Andrea Alciati¹. On trouve d'autres livres d'emblèmes célèbres dans la bibliothèque de Valvasor, dont le *Symbolicarum quaestionium de universo genere* d'Achille Bocchi, l'*Emblematum liber* de Jean-Jacques Boissard, l'*Emblemata* d'Hadrian Junius, le *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata* de Jacob Masenius, le *Nucleus Emblematum Selectissimorum* de Gabriel Rollenhagen, l'*Emblemata* de Joannes Sambucus, et l'*Emblemata Psycho-ethica* de Nicolaus Taurellus². Valvasor possédait aussi les deux ouvrages les plus éminents dans le domaine des hiéroglyphes : l'*Hieroglyphica* d'Horapollon et l'*Hieroglyphica* de Pierio Valeriano³. Sans compter nombre d'emblèmes et de motifs allégoriques apparentés, présents dans sa collection graphique⁴.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, les livres d'emblèmes et les recueils de fables sont intimement liés, tant des points de vue du contenu que de la forme. Les auteurs des premiers puisent dans les secondes – les histoires animalières furent déjà une source d'inspiration créatrice pour le «*père des emblèmes Renaissance*», Andrea Alciati, puisque le message de ces fables convient parfaitement aux leçons morales et allégoriques des emblèmes. Beaucoup suivirent la voie d'Alciati; parmi les auteurs les plus importants qui se consacrèrent particulièrement aux emblèmes animaliers, Joachim Camerarius le Jeune s'en dégage, avec son célèbre ouvrage *Symbolorum et emblematum*⁵. Camerarius est dans le même temps l'auteur d'une

¹ Pour l'œuvre d'Alciati, cf. *Bibliotheca Valvasoriana*, n° cat. 50, 51, 52.

² Valvasor possédait les livres d'emblèmes cités dans des éditions de la fin du XVI^e s., à l'exception des livres de Taurellus (1602) et Rollenhagen (1611). Cf. *Bibliotheca Valvasoriana*, n° cat. 282, 314, 1204, 1545, 2003, 2058 et 2308. Valvasor avait aussi le livre de devises et d'emblèmes de Claude Paradin, *Symbola heroica (Les devises heroïques)*, Lyon 1600 (*Bibliotheca Valvasoriana*, n° cat. 1749).

³ Horapollon Niliacus, *Hieroglyphica*, Valvasor en avait l'édition commentée par David Hoeschel (Augsbourg, 1595); Pierio Valeriano (Francfort, 1678). Cf. *Bibliotheca Valvasoriana*, n° cat. 1116 et 2043. Quant à l'intérêt de Valvasor pour les emblèmes, cf. Freytag 2004, p. 263–264.

⁴ Dans cette collection, il avait aussi 29 emblèmes du livre d'Achille Bocchi *Symbolicarum quaestionium de universo genere*, 1555 (*Iconotheca Valvasoriana* XV, 405b–413d; l'auteur des gravures en est Giulio Bonansone), quatre emblèmes du livre de Georgette de Montenay *Emblèmes ou devises chrestiennes*, 1571 (*Iconotheca Valvasoriana* XV, 413d; l'auteur des gravures en est probablement Pierre Woeiriot), et huit emblèmes du livre de Gaspar-Joseph Charioner *Lyon rebati ou le Destin forcé*, publié en 1667 par Jacques Canier à Lyon (*Iconotheca Valvasoriana* XIII, 368–378; l'auteur des gravures en est Johann Jakob Thurneysen).

⁵ Le livre est paru en quatre parties, avec chaque fois 100 emblèmes: *Centuria I* (1590, emblèmes avec végétaux), *Centuria II* (1595, emblèmes avec quadrupèdes), *Centuria III* (1596, emblèmes avec oiseaux et insectes), *Centuria IV* (1604, emblèmes avec serpents et poissons). La dernière partie est posthume, dans les rééditions ultérieures les quatre parties forment généralement une unité (d'abord en 1605 à Nuremberg, arrangé par le fils de l'auteur, Ludwig Camerarius: *Symbo-*

édition des fables d'Esopé où il insiste particulièrement sur leur dimension allégorique. Cela transparait dès l'introduction du livre, et cet intérêt pour le sens allégorique des fables saute aux yeux dans le double index: l'index alphabétique des titres est suivi d'un index alphabétique des concepts, idées, traits de caractère, vertus et vices illustrés par les fables. Valvasor avait dans sa bibliothèque deux éditions de cet ouvrage, ce qui en fait un précieux outil pour comprendre les motifs animaliers dans les bordures du *Theatrum*¹. Les motifs des fables sont également très fréquents dans les emblèmes de Gabriel Rollenhagen, dont le livre d'emblèmes choisis était aussi en possession du baron.

D'un autre côté, dès avant le milieu du XVI^e siècle, les recueils de fables se rapprochent à tel point des livres d'emblèmes par la structure, la manière de traiter l'écriture et la forme des illustrations, qu'on peut parler de livres d'emblèmes de fables, qui réunissent les deux types². L'exemple le plus précoce de ce type, ce sont *Les Fables du très ancien Ésope* de Gilles Corrozet, en 1542³. Vingt-cinq ans plus tard, le livre d'emblèmes de fables d'Esopé *De warachtighe fabulen der dieren* paraît à Bruges, selon une structure similaire, si ce n'est qu'au lieu de modestes gravures sur bois Marcus Gheeraerts l'Ancien grave des illustrations de très belle qualité⁴. Son influence s'est étendue surtout grâce à l'édition française augmentée, *l'Esbatement moral des animaux*⁵, et l'édition latine intitulée *Mythologia ethica*⁶, mais le livre connaît encore des traductions dans d'autres

lorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta...

¹ Valvasor avait l'édition de Nuremberg de 1558 (*Fabulae Aesopi iam denuo multo emendatius antea aeditae*), et celle de Stockholmu de 1689, *Fabulae Aesopice*. Ce sont des histoires animalières que Camerarius emprunte à Esopé et d'autres auteurs antiques qui n'ont pas tous écrit des fables (Camerarius indique également comme source Platon, Hérodote, Livius, et d'autres).

² Cf. Alison Saunders, *The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity*, Droz, Genève 2000 (voir en particulier le chapitre Emblems and emblematic fables: a continuation of the generalist tradition, p. 21–64).

³ Gilles Corrozet, *Les fables du très ancien Ésope Phrigien, premièrement escriptes en grec, et depuis mises en rithme françoise*, publié par Denis Janot, Paris 1542. L'oeuvre est consultable sur le site

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70299v.image.r=les+fables+du+tr%C3%AAs+ancien+Esop%C3%A9.f4.langFR>

Cf. Barbara Tiemann, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, Fink, München 1974.

⁴ Il y a 107 emblèmes, complétés par des traductions libres des fables d'Esopé en vers, rédigées par un ami de Gheeraerts, l'écrivain et poète flamand Eduard (Edewaerd) de Dene. Le livre est publié par Pieter de Clerck à Bruges en 1567. Pour les rééditions, traductions et son influence, cf. Paul J. Smith, *Dispositio: Problematic Ordering in French Renaissance Literature*, Brill, Leiden 2007 (voir en particulier le chapitre Dispositio in Fable Books. The Gheeraerts Filiation 1567–1617, p. 143–168.) Le recueil de fables *Die warachtighe fabulen der dieren* est accessible sur le site

<http://cabrio.bibliotheek.brugge.be/browse/webgalleries/St137/index.html>

⁵ Publié par Philip Galle (Antwerpen, 1578). Il y a 18 fables supplémentaires dans l'édition française, pour laquelle Marcus Gheeraerts l'Ancien grave les illustrations.

⁶ Arnold Freitag en fait une traduction latine, l'édition est préparée par Philip Galle et Christophe Plantin (Antwerpen 1579). Cf. Paul J. Smith, Arnold Freitag's *Mythologia ethica* (1579) and the

langués. Valvasor avait l'édition allemande, quelque peu modifiée et augmentée, parue à Prague en 1608 sous le titre *Theatrum morum*, chez Aegidius Sadeler II¹.

Trost le prend comme principale source d'inspiration, pour les épisodes de fables qu'on peut aussi comprendre comme des vignettes d'emblème, bien qu'il ait pu ici et là utiliser d'autres livres d'emblèmes de la collection de Valvasor. En raison du large choix parmi les modèles artistiques possibles, et surtout parce que le genre qui relie emblèmes et histoires animalières didactiques est nouveau, on comprend que dans les bordures de Trost il ne soit pas possible de faire une distinction nette entre les scènes de fables et les motifs d'emblèmes. Reste le fait que dans les bordures du *Theatrum mortis humanae* on trouve des motifs animaliers isolés qui ne renvoient pas à des fables, cela indique que Trost était particulièrement attentif à la valeur d'emblème des animaux.



III. 1.

L'identification des motifs d'emblèmes dans les bordures du *Theatrum mortis humanae* est parfois assez difficile, ils sont enchevêtrés dans la faune et la flore sans que Trost ne les fasse ressortir visuellement avec les moyens classiques que sont les cadres, les bords, les cartouches, et la devise. Dans les livres et les séries d'emblèmes, la représentation est d'une façon ou d'une autre clairement délimitée par un cadre, de plus elle est accompagnée d'une devise et d'une épigramme². Quand les emblèmes sont insérés dans un ensemble graphique plus large, l'auteur

tradition of the emblematic fable, in Karl A. E. Enenkel in Arnoud S. Q. Visser (éd.), *Mundus emblematicus: studies in Neo-Latin emblem books*, Brepols, Turnhout 2003, p. 173–200.

¹ Aegidius Sadeler, *Mythologia ethica: artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*. (imprimé par Paul Sesse, Prague, 1608). Les gravures du *Theatrum mori* sont de Sadeler, d'après celles de Marcus Gheeraerts, mais ne sont pas en miroir. Sadeler a ajouté 15 fables dans son *Theatrum mori*, avec des gravures originales. Les fables ajoutées mettent en scène des animaux exotiques, tel le rhinocéros, le buffle, le chameau, le tigre, le léopard, la civette africaine et le crocodile. Valvasor avait deux exemplaires du livre de Sadeler dans sa bibliothèque (*Bibliotheca Valvasoriana*, n° cat. 31 et 2328). Le livre est disponible sur le site

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606663w/f9.image.r=Theatrum%20Morum.langEN>

En ce qui concerne le *Theatrum morum*, cf. Paul J. Smith, Cognition in emblematic fable books: Aegidius Sadeler's *Theatrum morum* (1608) and its reception in France, 1659–1743, in Karl A. E. Enenkel in Wolfgang Neuber (éd.), *Cognition and the Book: Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Brill, Leiden 2004, p. 161–185.

Ibi morieris, & ibi erit currus gloriæ tuæ.

Isaia cap. 22.



Daselbst wirst du sterben / vnd da werden die Wägen deines
Brachts bleiben. *Isaia cap. 22.*

F

REX.

III. 2.



III. 2a.

s'efforce de placer visuellement le message de telle manière qu'il soit possible d'en reconnaître le caractère. Reconnaître une image d'emblème à l'intérieur d'une œuvre artistique complexe, lorsque

² Trost connaissait bien la structure classique des livres d'emblèmes, il en a lui-même gravés quelques uns d'après les dessins de Justus van der Nypoorta pour le livre de Paris Gille *Novi Paradis Judicium*, publié en 1684 à Salzbourg par Johann Baptista Mayr (qui a aussi publié le *Theatrum mortis* de Valvasor). Cf. Uroš Lubej, *Justus van der Nypoort: življenje in delo holandskega umetnika na Kranjskem in v drugih deželah nemškega cesarstva* (thèse de doctorat), Ljubljana 2008, p. 144.

Væ his qui perdiderunt sustinentiam, & qui dereliquerunt
vias rectas, & diverterant in vias pravas.

Eccl. cap. 2.



Wehe denen die die Gedult verlohren / vnd die rechte Wege
verlassen haben / vnd zu bösen Wegen getretten
seynd. Eccl. cap. 2.

NUPTIA-

III. 3.

qu'elle est réduite à la représentation d'animaux ou de végétaux isolés, est ce qu'il y a de plus difficile. Pour que l'observateur la remarque, l'auteur des illustrations met souvent en avant sa signification iconographique par différents moyens de composition: l'échelle, la position (le plus souvent au premier plan), une pose qui ressort (pour les animaux), une relative distanciation par rapport à l'environnement immédiat, etc. Parmi les nombreux exemples d'emblèmes reliés à d'autres motifs, citons la *Sciographia Cosmica* de Daniel Meisner¹, célèbre série de *vedute* avec

¹ La *Sicographia cosmica*, recueil d'emblèmes placés devant des *vedute* de villes européennes, a eu beaucoup d'influence. Daniel Meisner compose les vers, c'est l'éditeur Eberhard Kieser qui grave lui-même la plupart des images, mais d'autres maîtres collaborent. Elle paraît de 1623 à



Ill. 3a.

emblèmes, et qui intéresse nos recherches puisqu'elle figure dans la bibliothèque de Valvasor¹. Les scènes d'emblèmes du livre de Meisner ne sont pas spécifiquement encadrées, mais elles sont au premier plan avec la *veduta* en arrière-plan, à une échelle supérieure et accompagnées d'un texte versifié en latin

et en allemand (ill. 1).

Trost ne pouvait pas utiliser de devise, il aurait sinon détruit la conception et le principe structurel des bords décoratifs; et il était impossible d'insérer un texte dans une bande bien remplie aux dimensions de miniatures. Les scènes d'emblèmes sont insérées de la même façon que les épisodes des fables, c'est-à-dire comme un moment fort narratif intriqué à la composition végétale et animale. L'exemple de



Ill. 4.

1632 sous le titre *Thesaurus Philo-Politicus*; la première série (Francfort, 1623) comptait 52 feuillets, il y en eut 830 en tout. La première édition qui les rassemble en un seul livre paraît en 1637–1638, à Francfort, intitulé *Sciographia cosmica*. Il existe un fac-similé avec une étude très complète, Klaus Eymana, *Daniel Meisner und Eberhard Kieser, Thesaurus philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein; Faksimile der Ausgabe Frankfurt am Main 1625–1631*, Uhl Verlag, Nördlingen 1992.

¹ Cf. *Bibliotheca Valvasoriana*, n° cat. 1562. Valvasor avait l'édition de 1678, au titre légèrement différent: *Sciographia cosmica*.

Et tulit de fructu illius, & comedit: deditque viro suo,
qui comedit. *Genes. cap. 3.*



Vnd brach die Frucht ab / vnd aß / vnd gab ihrem Mann
auch davon / vnd er aß. *Genes. cap. 3.*

ADAM.

III. 5.

l'emblème du singe et du chat dans la *Sciographia cosmica* est riche d'enseignement: le singe obligeant le chat à retirer les châtaignes du feu à sa place est situé au premier plan, sur un coteau, puis s'ouvre un paysage avec une vue du château de Johannisberg sur le Rhin¹. Sous l'image, il y a une épigramme en latin et en allemand, sur le bord

¹ *Sciographia cosmica*, D 16. Cet emblème est relativement rare dans les livres d'emblèmes, il en existe aussi une variante où le singe manipule un chien pour retirer les châtaignes, comme dans l'*Emblemata* de Joannes Sambucus, (Antwerpen, 1564, p. 94), également dans la bibliothèque de Valvasor. La variante utilisée par Trost apparaît pour la première fois sans le recueil de fables *De warachtighe fabulen der dieren*.

supérieur il y a un *motto* en latin¹. En raison de la dimension de la scène avec les châtaignes brûlantes, et du positionnement proéminent de la devise et du texte, le caractère d'emblème apparaît avec tant d'insistance qu'il domine presque la *veduta*. Il semblerait que la *veduta* est plus le complément de l'emblème que le contraire. Dans le *Theatrum* de Valvasor, c'est l'inverse: la gravure du portrait de César (*Theatrum*, p. 41) avec une inscription latine au-dessus, et en allemand en-dessous, a l'apparence de la structure de l'emblème (ill. 2).

Pourtant, ce qui est réellement la vignette de l'emblème, le singe avec le chat, est introduit dans la bande inférieure de la bordure, et sans délimitation visible s'intègre au reste de l'enchevêtrement décoratif. Cette comparaison est d'autant plus instructive que la composition de Trost reprend probablement celle du singe et du chat autour du feu dans la gravure d'Eberhard Kieser dans le livre de Daniel Meisner². La scène est inversée en miroir et diminuée, elle ne fait que 9 mm. L'emblème du singe et du chat est cependant clairement identifiable, et dans le contexte des motifs de la bordure il est relativement grand (ill. 2a).

Certaines scènes qui ont ce caractère d'emblème sont plus petites et si imbriquées dans la décoration qu'un œil non averti ne les remarque pas. Ainsi de la souris à la tête coincée dans un coquillage, (*Theatrum*, p. 127), la coquille ne mesurant que 4×5 mm (ill. 3 et 3a)! Malgré les dimensions minuscules, il n'y a aucun doute: il s'agit de l'emblème bien connu de la souris avide et de l'huître, qu'on retrouve déjà dans l'*Emblematum liber* d'Alciati, et dans d'autres livres d'emblèmes postérieurs³. La souris, qui était déjà rassasiée, a regardé l'huître ouverte et a voulu goûter à sa chair fraîche. Quand elle y plonge sa tête, le coquillage s'est brusquement refermé et c'est une fin amère qui a guetté la souris au lieu d'un plat délicat. L'histoire, connue depuis l'Antiquité, n'est incluse dans aucune des anthologies importantes de fables antiques⁴, mais fait partie du domaine de l'emblématique dès les débuts de la Renaissance (puis à l'époque baroque). Que La Fontaine l'ait "adoptée" dans ses fables témoigne de sa vogue. Trost a pu la connaître tant du livre d'Alciati que du *Theatrum morum* de Sadeler⁵.

¹ L'emblème avec la devise «*Alterius damno quaeris lucrum*» évoque la naïveté des gens qui se laissent exploiter par des sans-scrupules. Le singe a convaincu le chat de l'aider à retirer les châtaignes des braises, le chat les écarte avec sa patte, tandis que le singe mange par derrière toutes les châtaignes.

² Il se peut aussi qu'il ait pris pour modèle la gravure d'Aegidius Sadeler dans le *Theatrum morum* (p. 110), à moins qu'il ne se soit reporté à son modèle original, de Marcus Gheeraerts dans *De warachtighe fabulen der dieren*.

³ Alciati, 1531, E 3b. Dans l'édition de 1531, l'illustrateur commet une erreur en montrant le rongeur dans une souricière, et non une huître. Cette erreur est corrigée dans les rééditions d'Alciati et correspond au texte.

⁴ On la trouve dans l'*Anthologia Graeca*, IX, 8. Cf. Arthur Henkel et Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, J. B. Metzler, Stuttgart 1967, coll. 590.

⁵ *Theatrum morum*, p. 218, *De warachtighe fabulen der dieren*, 84v.

Au vu de l'exécution graphique, il est probable qu'il a repris la gravure de Sadeler, elle-même d'après un original de Marcus Gheeraerts (ill. 4).

Les cadres décoratifs du *Theatrum mortis humanae* contiennent d'autres motifs qui ont les qualités de l'emblème. N'en citons que les plus connus, présentés de telle manière qu'il n'y a aucun doute sur le fait qu'ils en sont bien. Dès le début de la série de gravures, au milieu de la bande inférieure du *Péché originel* (*Theatrum*, p. 15), on voit un corbeau qui attrape un scorpion (ill. 5).

Cet emblème, qu'on retrouve dès l'édition de l'*Emblematum liber* (Alciati, 1531, embl. D7), évoque la vengeance et la punition méritée: le corbeau qui s'en prend au scorpion, pour l'avalier, est victime de sa piqûre mortelle. C'est certainement dans le *Theatrum morum* (ill. 6) que Trost a emprunté cet emblème¹. Dans le coin à droite de la bordure du *Cardinal* (*Theatrum*, p. 23), il y a le combat du faucon et du héron. Cet emblème se trouve dans le troisième livre de Joachim Camerarius le Jeune, *Symbola et emblemata*, et évoque le dénouement incertain quand s'affrontent deux adversaires de même force (Camerarius, 1605, III, embl. 32). Au centre de la bande inférieure du *Prédicateur* (*Theatrum*, p. 33), un rapace (probablement un aigle) observe le combat de deux coqs depuis un arbre sur la gauche. Cet emblème correspond à la facétie du destin: le vainqueur coqueline fièrement et devient la proie de l'aigle, tandis que le



III. 6.

¹*Theatrum morum*, p. 286.

vaincu, sans concurrent, prend possession du poulailler. Cet emblème figure dans le recueil *Picta poesis* de Barthélemy Aneau (Aneau, 1552, embl. 61), le motif provenant d'Esopé. Dans la bande gauche du *Roi* (*Theatrum*, p. 43), on reconnaît sans difficulté l'emblème de l'intempérance de l'amour d'un singe: ce dernier embrasse son petit, avec une telle force qu'il l'étouffe. Tiré des fables d'Esopé, ce motif est courant dans divers livres d'emblèmes des XVI^e et XVII^e siècles, d'abord dans le *Theatre des Bons Engins* (1539, embl. 47) de Guillaume de La Perrière¹, Trost a pu l'observer dans le livre de Sadeler².

L'emblème de la chouette attaquée par plusieurs petits oiseaux est bien mis en évidence dans le *Theatrum mortis humanae*, au centre de la bande supérieure de la *Lapidation de Naboth de Jezreel* (*Theatrum*, p. 181). Ce motif se rencontre dans différents contextes et prête à interprétations divergentes. Dans le monde de l'emblématique, la chouette agressée symbolise la patience; la devise «*Nequeo compescere multos*» conseille de prendre en patience son mal lorsque les ennemis sont trop nombreux, qu'on ne peut les vaincre ou leur résister. Trost a pu voir cet emblème dans le *Nucleus Emblematum Selectissimorum* de Rollenhagen (1611, I, embl. 51), sur les étagères de Valvasor à Bogenšperk.

L'un des animaux d'emblème les plus visibles, par la taille, dans les gravures du *Theatrum*, c'est la cigogne qui vole au-dessus des champs avec un serpent dans le bec, dans la bordure de la *Vengeance* (*Theatrum*, p. 239) (ill. 7)³. Cette représentation est très intéressante, elle pointe du doigt le problème de l'identification de la valeur des animaux, comme emblème ou comme protagoniste d'un épisode. A droite du grand oiseau, un renard est accroupi en donnant l'impression de guetter. Il semble prendre part au même événement – soit dans une fable, soit dans un emblème. Néanmoins, dans la multitude des fables européennes, on ne rencontre aucune cigogne avec un serpent dans le bec et aurait affaire à un renard. On rechercherait aussi en vain un tel motif dans les emblèmes Renaissance et baroque. Le binôme de la cigogne et du serpent est connu des livres d'emblèmes – motif d'ailleurs bien ancré dans l'iconographie de l'animal⁴. Il vient de la conviction que la cigogne prend grand soin de ses parents: quand ils vieillissent et ne peuvent plus voler, leur descendance leur apporte de la nourriture dans leur nid⁵. Le renard, qui à première vue serait lié à

¹ Il faut signaler que l'emblème figure aussi dans le livre de Claude Paradin, *Symbola heroica* (p. 226), dans la bibliothèque de Valvasor.

² *Theatrum morum*, p. 272.

³ Ce motif-là est aussi emprunté à Sadeler (*Theatrum morum*, p. 154).

⁴ Le dévouement de la cigogne pour ses parents est décrit dès l'Antiquité, dans les fables et des histoires naturelles, par exemple chez Pline l'Ancien et chez Claude Elie. Il figure aussi dans la *Hieroglyphica* d'Horapollon, dans diverses éditions du *Physiologos* et dans les bestiaires médiévaux.

⁵ On connaît deux versions de l'emblème: soit la cigogne apporte un serpent à ses vieux parents, soit elle en nourrit ses petits. Dans le second cas, l'idée du dévouement envers les parents demeure, la devise formulant l'espoir que les petits sauront faire de même pour leurs parents. Cf. l'emblème «*Eadem sumptis quaerunt animalia pennis*» dans le livre *Emblemas morales*, où Sebastian de Covarrubias Orozco a compilé 300 emblèmes en réinventant plusieurs (Madrid,

Ne dicas, quomodo fecit mihi, sic faciam ei : & reddam
vnicuiquè secundum opus suum.
Prov. cap. 24.



Sprich nit / wie man mir thut / so wil ich wider thun /
vnd ein jeglichen sein Werck vergelten.
Prov. cap. 24.

Lu.

III. 7.

l'histoire, ne serait donc qu'un contrepoint dans la composition, et serait trompeur quant à l'interprétation iconographique. Nous ne devons effectivement pas oublier que Trost, en insérant des emblèmes, veille toujours à l'aspect plastique de la bordure, équilibre ses compositions au foisonnement végétal et animal, les emblèmes peuvent donc côtoyer des figures qui n'ajoutent rien au sens du contenu.

Une question essentielle qui émerge inéluctablement dans l'étude de la faune dans les décorations de Trost, c'est la question de savoir si chaque animal a une signification de symbole ou d'emblème, lorsqu'ils ne font pas partie d'une scène

1610, III, embl. 88.)

Omnes stabimus ante tribunal CHRISTI.
Rom. cap. 14.



Wir werden alle vor dem Richterstuhl Christi stehen.
Rom. cap. 14.

P 3

IN-

III. 8.

narrative ou qu'on ne peut les interpréter avec certitude, sur la base de leurs rapports, comme emblème Renaissance ou baroque. Dans ces cas-là, il faut s'appuyer sur des critères entérinés dans la pratique des emblèmes, et être attentifs à certains animaux (dans les bordures on retrouve souvent le lion, le loup, le renard, le singe, le chien, le chat, l'aigle, le héron, le cygne, le paon, la souris, l'escargot, le coquillage, le crustacé, le papillon, etc.) qui sont intensément présent dans le monde de l'emblématique et ont une valeur symbolique bien établie. Dans le même temps, il faut évidemment analyser avec précision les modes d'utilisation des emblèmes dans différents contextes, notamment dans les illustrations de livres et la production graphique au début de l'époque moderne, et rechercher les sources potentielles, si ce ne sont des modèles directs.

Pour découvrir une symbolique potentielle chez les êtres des bordures du *Theatrum mortis humanae*, ce sont les gravures de Jacob Hoefnagel qui se révèlent les plus utiles dans la bibliothèque de Valvasor. Dans l'*Archetypa studii-aeque* d'Hoefnagel, on a l'impression d'avoir des études zoologiques et botaniques. Il est pourtant évident dès le premier coup d'œil que certains animaux (plus rarement des plantes) ressortent soit dans la composition soit par la taille (ou les deux), c'est un indice qu'une signification allégorique ou symbolique leur est attachée. Parfois, le sens allégorique est indéniablement reconnaissable, par l'ajout d'une devise qui crée un ensemble qui rappelle l'*impresa*. Les vers succincts sont tirés de la Bible (principalement des Psaumes) et des textes des grands auteurs (notamment Ovide, Ausone et Horace), les devises sont le plus souvent prises aux *Adagia* d'Erasmus de Rotterdam¹.

Il est aisément compréhensible que le principe décoratif de Trost, et les dimensions réduites, n'autorisent pas l'ajout de textes explicatifs; pas plus qu'il n'aurait pu les ajouter à côté des illustrations, les versets bibliques (le *motto*) en latin et en allemand occupant déjà les espaces au-dessus et en-dessous de l'image. Trost a manifesté leur valeur allégorique ou symbolique par des procédés graphiques évoqués plus haut. Ainsi, il est justifié de déduire que certains animaux ont un sens bien plus significatif, Trost ne déroge pas aux habitudes qui régissent les allégories et les emblèmes.

Les animaux mis en relief dans les bordures du *Theatrum* sont généralement au centre des bandes supérieures ou inférieures, plus rarement dans un coin. De tous, le papillon est de loin le plus fréquent, c'est un symbole traditionnel de la résurrection et de la renaissance dans la vie éternelle. Ce sens symbolique est enraciné dans l'iconographie européenne du début de l'époque moderne et fréquent dans les emblèmes². Une chenille accompagne souvent le papillon, l'auteur renforce ainsi la métaphore de l'impermanence de la vie terrestre, à l'inverse de l'immortalité de l'âme. Ce sens allégorique de la transformation du papillon est encore plus explicite quand il y a un cocon en plus de la chenille³. Le motif de la transformation en trois étapes apparaît huit fois dans les gravures du *Theatrum*: dans les bordures de l'*Abbesse* (*Theatrum*, p. 37),

¹ Cette compilation a duré plusieurs années: la première édition intitulée *Collectanea Adagiorum*, avec 818 adages, paraît à Paris en 1500; la seconde, *Adagiorum chiliades tres ac centuriae fere totidem*, avec 3960 adages, paraît à Venise en 1508; l'édition de 1533 en contient 4251. L'édition complète latino-allemande figure dans les œuvres complètes, Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, vol. 7, Wiss. Buchges., Darmstadt 1972.

² Dans l'iconographie chrétienne, cette interprétation est établie depuis au moins Basile le Grand (*Hexaameron*, VIII, 8). Entre autres, cf. Engelbert Kirschbaum (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Herder, Freiburg 1972, col. 96; et Xosé Ramón Marino Ferro, *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*, Desclée de Brouwer, Paris 1996, p. 315. Le papillon en vol vers la lumière symbolise aussi l'espérance de l'âme qui va vers la lumière divine du Salut. Il faut ici signaler que dans les emblèmes baroques le papillon peut aussi signifier la brièveté de la vie, et l'amour qui se consume comme le papillon qui approche de trop près la flamme d'une bougie. Cf. Henkel et Schöne 1967, cols. 911–912.

³ Les trois stades de la vie du papillon ont un sens allégorique bien établi qui fait le parallèle avec l'homme: la chenille, c'est la vie terrestre; le cocon immobile en apparence, c'est la mort; la transformation en papillon c'est la résurrection dans la vie éternelle.

du *Chevalier* (*Theatrum*, p. 49), du *Marchand* (*Theatrum*, p. 71), de la *Princesse* (*Theatrum*, p. 95), de la *Comtesse* (*Theatrum*, p. 97), du *Jugement dernier* (*Theatrum*, p. 117), des *Moissonneurs* (*Theatrum*, p. 145) et de l'*Evêque Hatton* (*Theatrum*, p. 149). C'est dans le jugement dernier et la résurrection que ce cycle du papillon est graphiquement le plus élaboré: un grand papillon occupe le centre de la bande supérieure, la chenille est à droite, le cocon à gauche (ill. 8). On peut difficilement chasser de l'esprit l'idée que l'auteur a harmonisé le sens des motifs d'emblèmes avec le contenu de l'image principale, d'autant plus que le *Jugement dernier* est la seule gravure où la double transformation du papillon apparaît deux fois. Cette interprétation est confortée par le fait qu'Hoefnagel utilise aussi cette mue avec un sens profond, et ce sur trois gravures¹.

Au vu de leur position et de leur taille, et de leur fréquence, le paon, le crustacé, le lézard, la grenouille, l'escargot et autres mollusques ont à coup sûr une valeur symbolique. En Europe, le paon est symbole d'immortalité, de vie éternelle et du paradis². Les crustacés, le lézard, la grenouille, l'escargot et les mollusques ont chacun une symbolique plus ou moins riche, dans l'iconographie chrétienne ils ont tous en commun d'être symbole de la résurrection et de la renaissance dans la vie éternelle³.

L'idée d'impermanence n'est pas exprimée que par les animaux énumérés; à vrai dire, on peut la comprendre comme message dominant des bordures du *Theatrum mortis humanae*. Les insectes occupent une place de premier plan, dans l'iconographie du début de l'époque moderne ils sont souvent le symbole de l'éphémérité de la vie terrestre en raison de leur courte existence. Leur symbolique est incontestable dans le contexte de l'iconographie Renaissance et baroque des vanités et du *memento mori*⁴. Il en va de même pour les fleurs (notamment les fleurs coupées, les plus fréquentes dans les bordures)⁵, les fruits et les légumes: les fleurs se fanent vite, les

¹ *Archetypa*, II, 5; II, 8 et IV, 12.

² Kirschbaum 1972, cols. 409–411.

³ Les penseurs chrétiens développent ce sens en se fondant sur les caractéristiques de l'animal et son cycle de vie. Les escargots, les lézards et les grenouilles passent l'hiver cachés (le plus souvent dans la terre), ils sont donc apparemment morts, mais reviennent à la surface au printemps, ils «renaissent». De même pour les crustacés et crabes, qu'on n'observe presque plus en hiver, ils sont le plus souvent cachés. Cependant, ce qui importe le plus pour leur symbole de renaissance, c'est qu'ils changent souvent de carapace pendant leur croissance – «ils rejettent leur ancien corps et en prennent un nouveau». Leur carapace abandonnée peut, par analogie avec la coquille vide de l'escargot, être une allégorie du tombeau vide de Jésus après sa résurrection. Toutes les espèces de mollusques ont une symbolique liée à la résurrection, fréquente dans l'art des XVI^e et XVII^e s., surtout dans les natures mortes du type de la vanité ou du *memento mori*. Pour plus de précisions, on peut se référer à Marino Ferro 1996 et Kirschbaum 1972.

⁴ Cf. Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge; die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Taschen, Köln 1989.

⁵ Les fleurs dans un vase ou sur une table sont un motif classique de la nature morte qui évoque l'impermanence, elles sont souvent présentes lorsqu'il s'agit explicitement d'une vanité ou d'un *memento mori* avec un crâne ou un sablier. Chez Trost, la valeur d'emblème des animaux peut être appréhendée avec beaucoup plus de certitude que pour les plantes, ces dernières ne ressortent que rarement. Néanmoins, cela ne signifie pas que certaines plantes – fréquentes, plus grandes, ou sur une position plus visible – n'ont pas valeur d'emblèmes. Par exemple, la pomme de pin se détache

fruits et légumes s'abîment et pourrissent, c'est également avec ce sens d'impermanence qu'ils figurent dans l'emblématique⁶. Ce sens allégorique est bien ancré dans la peinture d'alors, il se retrouve dans la combinaison de plantes et d'insectes, de produits potagers, de fruits et de petits animaux (surtout de souris, de lézards, d'escargots et de coquillages), et il n'est pas propre aux natures mortes baroques, on le rencontre aussi dans d'autres motifs iconographiques. Trost s'appuie donc sur une tradition bien établie, mais la situe dans un contexte nouveau: le rappel de la brièveté de la vie résonne dans ses bordures, tel l'écho sonore du *memento mori*, dont parle Valvasor dans le *Theatrum mortis humanae tripartitum*.

Finalement, une observation attentive des bordures décoratives du graveur de Valvasor révèle une richesse inattendue de motifs iconographiques à caractère d'emblèmes. Dans le *Theatrum mortis humanae*, deux groupes thématiques forment le point commun central qui rassemble ces scènes d'emblèmes, certes variées: d'une part, il y a les emblèmes qui appellent à se fortifier, à vaincre les défauts de caractère et à rechercher la sagesse, d'autre part il y a des scènes ou des plantes et des animaux isolés qui avertissent de la brièveté de tout ce qui vit sur terre, sous-tendant le message profond de la résurrection et de la foi en la vie éternelle après la mort. Dans le *Theatrum mortis humanae*, l'accent porte sur deux idées: la conscience de la fragilité de l'existence ici-bas, gouvernée par la Mort toute puissante, et la nécessité de la prudence et de la noblesse dans la vie, ainsi que d'une foi inébranlable en la récompense, ou la punition, après la mort. L'auteur nous en prévient dès le début, dans la lettre au lecteur et dans les vers introductifs. La pittoresque *Danse macabre* dans la première partie ne le dit que mieux et se déroule comme un fil conducteur au cours des deuxième et troisième parties⁶. Les bordures décoratives d'Andreas Trost ne sont donc pas qu'un simple enrichissement graphique, elles ajoutent du sens au *Theatrum mortis humanae tripartitum* et c'est là que se manifeste le caractère d'emblèmes du livre de Valvasor.

par sa taille et sa valeur décorative, elle est certainement tirée de l'*Emblemata* d'Hadrijan Junius (embl. 37), dans la bibliothèque de Valvasor. La pomme de pin, qui abrite des pignons sucrés sous ses écailles, représente la douceur de la sagesse qui ne s'atteint qu'après de longs efforts. Ressortent aussi la noix, la noisette et la châtaigne qui symbolise pour les Chrétiens la foi et la résurrection. Parmi les fleurs, on remarque la tulipe qui symbolise à cette époque l'éphémérité des richesses de ce monde, et prend traditionnellement place dans les natures mortes de type de la vanité.

⁶ L'idée qui sous-tend de nombreuses natures mortes aux fruits et légumes est définie avec force dans le livre d'emblèmes *Sinnepoppen*: le panier de fruits mûrs est accompagné de la devise «*Vite mûr, vite pourri*» (Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, embl. 27).

⁶ On retrouve tout au long du *Theatrum mortis humanae* les thèmes de l'impermanence de la vie qui se solde inéluctablement par la mort, et de la foi en la vie éternelle, qui nécessitent foi et vertu. Que ce soit dans la dédicace à l'abbé Albert Reichart, dans le prologue en vers *Ad librum* de Pavel Ritter Vitezović ou dans le dialogue versifié entre l'homme et la mort (*Theatrum*, fol. 4r–8r), tous l'expriment explicitement. Cf. Martin Germ, *Saltus Mortis in Valvasor's Theatrum Mortis Humanae Tripartitum: A Copy of Holbein's Dance of Death?*, *Ikon*, 7 (2014), p. 313–326.

Légende des illustrations

1) Ill. 1: Eberhard Kieser, *veduta* de Jonannisberg sur le Rhin, avec l'emblème du singe et du chat, gravure, D. Meisner, *Sciagraphia Cosmica*, 1678, D, 16.

2) Ill. 2: Andreas Trost, bordure de la gravure *César* avec le motif du singe et du chat dans la bande inférieure, J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, p. 41.

3) Ill. 2a: Agrandissement d'un détail (14×39 mm) de la bordure, avec le motif du singe et du chat.

4) Ill. 3: Andreas Trost, bordure de la gravure *La Mort d'Arius d'Alexandrie* avec le motif de la souris et de l'huître dans la bande supérieure, J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, p. 127.

5) Ill. 3a: Agrandissement d'un détail (15×36 mm) de la bordure, avec le motif de la souris et de l'huître.

6) Ill. 4: Aegidius Sadeler II, emblème avec une souris et une huître, *Theatrum morum*, 1608, p. 126.

7) Ill. 5: Andreas Trost, bordure de la gravure *Le Pêché originel* avec le motif du corbeau et du scorpion dans la bande inférieure, J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, p. 127.

8) Ill. 6: Aegidius Sadeler II, emblème avec un corbeau et un scorpion, *Theatrum morum*, 1608, p. 135.

9) Ill. 7: Andreas Trost, bordure de la gravure *La Vengeance* avec le motif de la cigogne dans la bande supérieure, J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, p. 239.

10) Ill. 8: Andreas Trost, bordure de la gravure *Le Jugement dernier* avec le motif du papillon, de la chenille et du cocon dans la bande supérieure, J.W. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, p. 117.

Сведения об авторе:
Мартин Герм,
PhD
профессор
кафедра истории искусств
факультет искусств
Университет Любляны

Martin Germ
Prof. Dr.
PhD
Assoc. Prof.
Art History Department
Faculty of Arts
University of Ljubljana
He studied art history at the University of Ljubljana (PhD in 1997)
and pursued postdoctoral studies in Vienna,

Munich and London.
His research focuses on iconography and iconology
with emphasis on humanist themes
in late medieval and Renaissance art,
animal symbolism, and emblematics.
Oddelek za umetnostno zgodovino / Art History Department
Filozofska fakulteta / Faculty of Arts
e-mail: martin.germ@ff.uni-lj.si
(Ljubljana, Slovenia)