



Universiteit
Leiden
The Netherlands

De la cigale et la fourmi au lion et au-delà: Introduction

Schulte Nordholt, A.E.; Haar, A.D.M. van de

Citation

Schulte Nordholt, A. E., & Haar, A. D. M. van de. (2021). De la cigale et la fourmi au lion et au-delà: Introduction. In *Faux Titre* (pp. 1-11). Leiden: Brill. doi:10.1163/9789004472013

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3275616>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe

Faux Titre

ÉTUDES DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Sous la direction de / Series Editors

Keith Busby
Sjef Houppermans
Paul Pelckmans
Emma Cayley
Alexander Roose

VOLUME 453

The titles published in this series are listed at *brill.com/faux*

Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe

*Du Moyen Âge à nos jours
Essais en hommage à Paul J. Smith*

Edité par

Alisa van de Haar
Annelies Schulte Nordholt



BRILL

LEIDEN | BOSTON

Illustration de couverture : Simon de Myle, *L'arche de Noé sur le mont Ararat*, 1570, huile sur panneau, 114 × 142 cm. Collection privée.

The Library of Congress Cataloging-in-Publication Data is available online at <https://catalog.loc.gov>
LC record available at <https://lccn.loc.gov/2021919833>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 0167-9392

ISBN 978-90-04-47200-6 (hardback)

ISBN 978-90-04-47201-3 (e-book)

Copyright 2022 by Koninklijke Brill nv, Leiden, The Netherlands, except where stated otherwise.

Koninklijke Brill nv incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau Verlag and V&R Unipress.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher. Requests for re-use and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill nv via brill.com or copyright.com.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

Table des matières

Remerciements	IX
Liste d'illustrations	XI
Données personnelles sur les auteurs	XVI

Introduction	
De la cigale et la fourmi au lion et au-delà	1
<i>Alisa van de Haar et Annelies Schulte Nordholt</i>	

PARTIE 1 ***Identifications, déterminations***

1	Rabelais et ses sacrés oiseaux	15
	<i>Mireille Huchon</i>	
2	La caractérisation des animaux venimeux chez Grévin traducteur de Nicandre	25
	<i>Anne-Pascale Pouey-Mounou</i>	
3	Sur un animal exotique du bestiaire bartasien	38
	<i>Denis Bjaï</i>	
4	Narrative Jewellery. Mythological Creatures in Two Sixteenth-Century Jewels from the Low Countries	50
	<i>Margot Leerink and Nicole Spaans</i>	
5	Depicting Fish in Early-Modern Venice and Antwerp	63
	<i>Florike Egmond and Marlise Rijks</i>	
6	The Ornithologist Francis Willughby's Visit to the 'Bird Paradise' of Zevenhuizen in June 1663	78
	<i>Tim R. Birkhead and Herman Berkhoudt</i>	
7	The Fish That Could Climb Palm Trees. Observation, Rumour and Colonial Hearsay in Nineteenth-Century Ichthyology	89
	<i>Johannes Müller</i>	

- 8 Birds in the Life and Work of Johan Huizinga (1872–1945) 101
Anton van der Lem

PARTIE 2

Origines et influences

- 9 Fable and Parable. The Prehistory and Reception of an Aesopic Motif in Flavius Josephus 117
Gert-Jan van Dijk
- 10 The Enigmatic Death of Cuwaert. A Comparison between the *Roman de Renart* and the Dutch *Van den vos Reynaerde* 128
Jan de Putter
- 11 On Horses – Two Medieval Authors, Their Manuscripts, Early Printed Books and Illustrations. An Evaluation 146
Boudewijn Commandeur
- 12 Hironnelles de Rabelais 164
Romain Menini
- 13 Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Plinie l'Ancien. *Pantagruel, Gargantua, le Tiers livre* et l'exemplaire BSB de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) 179
Claude La Charité
- 14 Marcus Gheeraerts, Source of Inspiration for Tapestry-Designers. Sixteenth-Century Fable-Illustrations Used in Seventeenth-Century Tapestries 193
Dirk Geirnaert
- 15 The *Unicornus Marinum* of Dr Nicolaes Tulp. A Scottish Sea-Unicorn Adrift 210
M.M. Zijlstra-Mondt
- 16 Ascendances et sources du « Chat et un vieux Rat » (Jean de La Fontaine, *Fables*, III, 18) 221
Antoine Biscéré et Patrick Dandrey

- 17 La Fontaine entre Ésope et Homère. À propos des *Deux Coqs* 239
Paul Pelckmans
- 18 The Shark in the Library. Books and Non-book Artifacts in Private Library Auction Catalogues, 1665–1830 249
Alicia C. Montoya
- 19 Medieval Animals in Middle-earth. J.R.R. Tolkien and the Old English and Middle English *Physiologus* 266
Thijs Porck

PARTIE 3

Symbolisations animalières

- 20 Le Veau d'or dans les adaptations bibliques en ancien français. Un animal à nature double 283
Julia C. Szirmai
- 21 Allegorising Heraldic Animals in Two Laments by the Fourteenth-Century Dutch Poet Jan Knibbe 298
Wim van Anrooij
- 22 Alciato the Animal Observer. On the Description of Animal Behaviour in the *Emblematum Liber* 311
Karl A.E. Enenkel
- 23 Diptyque avec animaux. Un jeu éducatif de Barthélemy Aneau et sa suite (1542) 327
Kees Meerhoff
- 24 Théodore de Bèze et le monde animal. Poésie et parodie 341
Jeltine L.R. Ledegang-Keegstra
- 25 Montaigne et la sociabilité des bêtes 355
Philippe Desan
- 26 Figurations animalières dans les *Œuvres poétiques* (1606) de Jean Passerat 364
François Rouget

27	Horses of Power and Passion. Horses and Their Riders in Seventeenth-Century Dutch Adaptations of the Spanish <i>Comedia</i> <i>Olga van Marion and Tim Vergeer</i>	374
28	But What Does He Do All Day? Being an Animal in <i>Paradise Lost</i> <i>Jan Frans van Dijkhuizen</i>	389
29	De vol en vol – Raymond Roussel et les oiseaux <i>Sjef Houppermans</i>	399
30	Mythographie animalière dans <i>Le Roi des aulnes</i> de Michel Tournier <i>Nicolaas van der Toorn</i>	410
31	Slow Reading on the Wing. Entangling Enactive Literary Criticism, the <i>Energia</i> of Early Modern Imagining, and Artistic Research <i>Sophie van Romburgh</i>	422
	Index des noms propres	435

Remerciements

Ce volume est un hommage à Paul Smith, à l'occasion de son départ à la retraite. Volume qui désire honorer sa longue et brillante carrière de professeur et de chercheur à l'Université de Leyde (1978-2020). Comme professeur titulaire de la chaire de littérature française et comme chef de département, Paul a inlassablement inspiré et soutenu ses étudiants et collègues et veillé à la sauvegarde de notre discipline aux Pays-Bas. Comme chercheur de renommée internationale, il a parcouru un long et passionnant trajet, de la littérature française du XVI^e siècle à l'emblématique et de là vers la zoologie de la Renaissance, qui constitue l'actuel champ de recherche de cet éminent oiseleur et amateur de la « gent ailée ». C'est ce parcours (qui sera plus amplement développé dans l'introduction de ce volume) qui a inspiré le sujet de ce travail collectif, qui lui est amicalement dédié par tous ses collègues, aux Pays-Bas et ailleurs.

A l'origine de ce volume, il y a le colloque « Figurations animalières à travers les textes et l'image en Europe, du Moyen Âge à nos jours » organisé à Leyde les 13-14 février 2020. Ensuite, un grand nombre d'autres collègues de Paul ont aimablement rejoint l'équipe, ce qui a donné lieu au présent volume, qui compte une trentaine de contributions.

Nous remercions tout d'abord Paul d'avoir gentiment accepté d'être l'objet de cet hommage. Nous remercions ensuite tous les contributeurs et contributrices, ainsi que les organismes de l'Université de Leyde qui ont bien voulu soutenir financièrement le colloque initial : le Bachelor de Langue et de Culture françaises, le Master de Literary Studies, l'Institut de recherche LUCAS et le Fonds universitaire (LUF). Merci aussi à Jef Schaepe, conservateur du département des Cartes et Estampes de la Bibliothèque universitaire de Leyde et à nos deux étudiants assistants, Tom Geukemeijer et Michael Haelion, qui ont assuré la correction finale et la mise en page du manuscrit. Enfin, nous tenons à remercier Christa Stevens, éditeur en littérature et études culturelles chez Brill, du suivi éditorial de ce volume.

Alisa van de Haar et Annelies Schulte Nordholt



Paul J. Smith

Illustrations

- 0.1 « Mieren ende Krekel », *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567, p. 26. Bibliothèque nationale de France, Rés YI-19 2
- 0.2 « Den ouden Leeu en ander beesten », *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567, p. 120. Bibliothèque nationale de France, Rés YI-19 10
- 1.1 François Rabelais, *Almanach pour L'an M. D.XXXV.*, Lyon, François Juste, colophon 16
- 1.2 Orus Apollo, *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Jacques Kerver, 1543, f. d8r. Bibliothèque nationale de France, Rés Z-2507 (1) 17
- 1.3 Orus Apollo, *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Jacques Kerver, 1543, f. c6r. Bibliothèque nationale de France, Rés Z-2507 (1) 18
- 2.1 Jacques Grévin, *Deux livres des venins* [...], Anvers, C. Plantin, 1567-1568, p. 109. Bibliothèque nationale de France, 4-TF18-21 27
- 3.1 Barthélemy Aneau, *Decades de la description [...] des animaux*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549, f. C8r. Bibliothèque Sainte-Geneviève 41
- 3.2 Conrad Gessner, *Icones animalium*, Zurich, Christoph Froschauer, 1553, p. 28. Photographie Jef Schaepe. Leyde, Bibliothèque universitaire 42
- 3.3 *Portraits d'oyseaux, d'animaux [...] observez par Pierre Belon*, Paris, Guillaume Cavellat, 1557, f. 105 v. Le Mans, Médiathèque Louis-Aragon 44
- 4.1 Anonymous (possibly the workshop of Jan van Scorel), memorial tablet with Elisabeth van Culemborg, Jan van Luxemburg and Anthonis van Lalaing, ca. 1540–1555 (?), oil on panel, 110 × 156 cm. Collection Elisabeth Weeshuis Museum, Culemborg. Photo by René Gerritsen 52
- 4.2 Jan Anthonisz van Ravesteyn, portrait of Catharina van den Bergh, 1617, oil on canvas, 117 × 98.5 cm. Collection Elisabeth Weeshuis Museum, Culemborg. Photo by Hans Wijninga 56
- 4.3 Detail of Fig. 4.2, the pendant. Photo by Huub van Beurden 57
- 5.1 Unknown painter, *Pagurus* – crab, painted in Venice for Conrad Gessner, c.1543, and used as model drawing for his printed illustration in *Historia Animalium* IV (Zurich, Froschauer: 1558), p. 182. Watercolour on paper, cut out and pasted in the Gessner-Platter Album, III C 22, f. 200. Amsterdam University Library 66
- 5.2 Designed by Giovanni da Udine, detail of a wall fresco in Palazzo Grimani with fish hanging from candelabra-like painted shapes, Venice, c.1537–39. Photo by the author 67
- 5.3 Giorgio Liberale da Udine, swordfish (f. 51v) in Cod. Ser. 2669, the painted marine fauna of the Adriatic commissioned by Archduke Ferdinand II of Tirol, created c.1562–80 in Gorizia and Innsbruck. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna 69

- 5.4 Nicolaes de Bruyn, “Roch & witvisch”, in *Libellus varia genera piscium complectens* (s.l. : François van Beusekom, s.d. [first ed. ca. 1594]), plate 5. Leiden University Library, THYSIA 1316: 2 72
- 5.5 Joachim Beuckelaer, *Fish market*, 1568, oil on panel, 128 × 174 cm, signed and dated: Joaehim büekeleer / 1B [in monogram] / 1568. Metropolitan Museum, New York 73
- 5.6 Clara Peeters, *Still life with fish, oysters and shrimps*, 1607–ca.1650, oil on panel, 25 × 35 cm, signed: Clara. P. Rijksmuseum, Amsterdam 74
- 6.1 The Van der Duyn house at Zevenhuizen showing the canals and gates protecting the Zevenhuise Bos – the heron wood (original by Jacob Lois 1671) 80
- 6.2 Map of Willughby and colleagues’ travels in 1663, showing the correct location of Sevenhuysen (Zevenhuizen) (redrawn from Birkhead 2018) 82
- 6.3 Drawing from 1790 of a map originally from 1564 (100 cm x 30 cm), here in two portions, showing (lower) Zevenhuizen village and the Zevenhuische Bos and (upper) the meadows divided into rectangular blocks, separated by water channels, each block devoted to different bird species : grey heron, night heron and spoonbill. From J.J. Potter, Fl. Jacobszoon, Johannes Sabrier, *De Hofstad van der Duijn, met het bosch en reijgerie*, 1790, 37,5 × 145,5 cm. Allard Pierson UvA, HB-KZL VI 14 D 1 84
- 6.4 Map from 1684 showing the location of the Zevenhuische Bos (1, upper arrow) and Schollevaarseiland in the Wollefoffenpolder (2, lower arrow). From: <<https://www.schielandendekrimpenerwaard.nl/ons-werk/historie/oude-kaarten>> 85
- 7.1 *Anabas testudineus*, the “climbing perch”. Photo by Rahul Kumar 92
- 8.1 Kladrius or Charadrius, drawing of the window panel in the Cathedral in Lyon. From J. Huizinga, “Van den vogel Charadrius”, in *idem, Verzamelde Werken* 1 (Haarlem: Tjeenk Willink, 1948) 173 105
- 8.2 Drawing by Huizinga of the birds seen by the Allens near Vught. From J. Huizinga, *Briefwisseling* 1, 387. On the left the hazel coloured ironic Allen of Den Bosch; on the right the rare high flying bird 107
- 8.3 Drawing by Huizinga of a peacock pie. Detail from his drawing “1428 / De oude heer van Arkel sterft aan het eten van een overgrooten aal”, “1428 / De old Lord of Arkel dies when eating an enormous eal”. From J. Huizinga, *Keur van gedenkwaardige tafereelen* (Amsterdam: Wereldvenster, 1951) year 1428 108
- 8.4 Drawing by Huizinga with captions in his own hand: Moeder, Laura and Lord Grey of Fallodon (summer 1944). Private collection 112
- 11.1 H.S. Beham, last of the preliminary pages of Rusius, *Hippiatria sive marescalia* (Paris: Wechel, 1531) 149
- 11.2 A. Dürer, “The small horse”, 1505, etching, 165 × 108 mm, monogrammed 150

- 11.3 Rusius, *Hippiatria sive marescalia*, 1410–1412, f. 10r. Biblioteca Malatestiana, S.XXVI.2 151
- 11.4 Rusius, *Hippiatria sive marescalia* (Speyer, 1490) f. xv. *Bibliotheca Hippologica Johan Dejager*, nr. 002 152
- 11.5 Rusius, *Hippiatria sive marescalia* (Basel, 1532) 17 154
- 11.6 The conformation of a well-built horse according to Ruffo. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15, f. 6v and 7r. Photo by Dietmar Katz 158
- 11.7 f. 2v: Fettering of a horse in the stable; f. 3r: Covering a horse with a rug, and a groom taking straw to the stable. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15. Photo by Dietmar Katz 159
- 11.8 Leading the horse to the water to drink, and against galls on the legs. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15, f. 33r. Photo by Dietmar Katz 160
- 11.9 f. 4v: Training the young horse; f. 5r: Getting the horse used to noise and scary situations. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15. Photo by Dietmar Katz 160
- 11.10 f. 4r: Quarterly bloodletting to keep the horse healthy; f. 3v: A horse in a fly rug. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15. Photo by Dietmar Katz 161
- 12.1 Rondelet, *L'Histoire entiere des poissons*, Lyon, M. Bonhomme, 1558, 1^{ère} partie, x, 1, p. 225. Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-1791 173
- 13.1 Pline l'Ancien, *Opus Cui Titulus, Historia Mundi*, Bâle, Froben, 1525, p. 117. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 A.lat.b. 527 m 188
- 13.2 Pline l'Ancien, *Opus Cui Titulus, Historia Mundi*, Bâle, Froben, 1525, p. 124. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 A.lat.b. 527 m 188
- 14.1 Hendrik van der Cammen, "Lion hunting", c.1640, silk, wool, 358 × 340 cm. Philadelphia Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Bayard T. Storey, 1969, 1969-156-1 195
- 14.2 *Esbatement Moral des Animaux* (Antwerp: Gerard Smits for Philips Galle, 1578) f. Bir 196
- 14.3 Eduard de Dene, *De Warachtighe Fabulen der Dieren* (Bruges: Pieter de Clerck, 1567) 6 199
- 14.4 Jan Raes II, A 'Parc Sauvages' tapestry, c.1600, silk, wool, 350 × 318 cm. London, Mullany, Haute Epoque Fine Art 200
- 14.5 Eduard de Dene, *De Warachtighe Fabulen der Dieren* (Bruges: Pieter de Clerck, 1567) 190 202
- 14.6 Jan Raes II, A 'Pugnae Ferarum' tapestry, c.1600, silk, wool, 345 × 512 cm. London, Mullany, Haute Epoque Fine Art 202
- 14.7 Jan Raes II, A Garden Tapestry, c.1610, silk, wool, 353 × 322 cm. London, Mullany, Haute Epoque Fine Art 203
- 14.8 Jan Raes II, "Verdure with buzzard and deer", c.1600, silk, wool, 368 × 333 cm. Private collection 204

- 14.9 Nicasiaus Aerts (?), Portière with caryatid, 1600–1625, tapestry materials unknown, 372 × 176 cm. Private collection 206
- 15.1 The *Unicornus Marinum* in Nicolaes Tulp, *Observationes medicae* (Amsterdam: Louis Elsevier, 1652 and 1672) Lib. IV 395. Edition 1652: State Library of Bavaria. Edition 1672: KB, National Library of the Netherlands (original from the University of Amsterdam) 212
- 15.2 The *Narwal*, various views of the skull and horn, and an unnamed aquatic animal in I. Jonstons *Naeukeurige beschryving van de natuur der viervoetige dieren, vissen en bloedlooze water-dieren, vogelen, kronkel-dieren, slangen en draken [...]* (Amsterdam: I.I. Schipper, 1660) 179. State Library of Ghent 214
- 15.3 The *Narwal* and its skull in Isaac de La Peyrère, *Relation du Groenland* (Paris: A. Courbé, 1647) unnumbered page following p. 144. Bibliothèque nationale de France 215
- 15.4 The *Licorne de Mer* and the *Narwal* in Pierre Pomet, *Histoire générale des Drogues* (Paris: Jean-Baptiste Loyson and Augustin Pillon, 1694) 78. University of Ghent 217
- 15.5 Theodorus van Brussel, “Zee-Eenhoorn”, in *Natuurkundige beschryving van eenige byzondere dieren, visschen en gekorvene diertjes voor de beminnaars der natuurlyke historie*, vol. I (Amsterdam: J.B. Elwe, 1799) 52. KB, National Library of the Netherlands (original from the University of Amsterdam) 219
- 16.1 Jean Baudoin, *Les Fables d’Esopé Phrygien*, rééd. P. de Somerville, 1659, fable LXXVI, gravure sur cuivre d’Isaac et Marie Briot, p. 439–441 231
- 16.2 Antoine Biscéré et Patrick Dandrey, Généalogie du motif P79–511 234
- 17.1 *Fables choisies, mises en vers par monsieur de la Fontaine*, Amsterdam, Daniel de la Feuille, 1693. Universiteit Antwerpen, Bijzondere Collecties, MAG-P 12.2056 240
- 18.1 *Bibliotheca et Museum Bidloianum, sive catalogus librorum [...]* (Leiden: Samuel Luchtmans, 1713) title page 251
- 20.1 L’adoration du Veau d’or: Moïse “cornu”. Den Haag, Huis van het boek, *Bible historique*, MMW 10 B 23, f. 68r 286
- 20.2 L’adoration du Veau. Explication morale de l’adoration du Veau. *Bible moralisée*, codex Vindobonensis 2554, f. 25 vb. Facsim. Österreichischen Nationalbibliothek, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1999 288
- 20.3 Le diable sort du Veau. Vézelay. Basilique Sainte-Marie-Madeleine, chapiteau de la nef; Azoor Photo/Alamy Banque d’Images 294
- 21.1 Unknown, Duke John III of Brabant, depicted as a boar, c.1400. Miniature accompanying the poem ‘Van den Ever’ [About the Boar] (1334) in the Gelre Armorial. Brussels, Royal Library of Belgium, 15.652–56, f. 2v 306
- 21.2 Unknown, the Count of Flanders (upper left) depicted as a griffin, last quarter of the fourteenth century. Miniature in the Bellenville Armorial, Paris,

- Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 5230, f. 36r. depicted according to Jéquier, L. (ed.), *L'armorial Bellenville* (Paris: Le Léopard d'Or, 1983) 292 307
- 21.3 Unknown, 'plak' [flat disc], name of a Flemish coin with a design showing a sitting lion with helmet and heraldic devices, 1365, coin. Amsterdam, National Numismatic Collection 308
- 21.4 Unknown, 'leeuw' [lion], name of a Flemish coin with a design showing a sitting lion with helmet and heraldic devices, 1365, coin. Amsterdam, National Numismatic Collection 308
- 21.5 Unknown, 'botdrager' [pot wearer], name of a Flemish coin with a design showing a sitting lion with heraldic mantle displaying the quartered coat of arms of France/Burgundy, 1389, coin. Amsterdam, National Numismatic Collection 309
- 21.6 Unknown, 'dubbele helm' [double helm], name of a Flemish coin with a design showing the coats of arms of France/Burgundy (left) and Flanders (right), 1386, coin. Amsterdam, National Numismatic Collection 309
- 22.1A Illustration to Alciato, emblem 5, ed. Heinrich Steiner (Augsburg: 1531) f. A3v. Private collection 317
- 22.1B Illustration to Alciato, emblem 5, ed. Wechel (Paris: 1534) f. A5r. Public domain 317
- 22.2A Moray eel swimming, in full length ca. 1 metre 321
- 22.2B The moray eel and the viper. Woodcut illustration to Alciato, emblem 10, ed. Wechel (Paris: 1534) 14. Public Domain 321
- 22.3A Chameleon, coloured red, maybe in order to adapt to the colour of the wood. Wikimedia Commons 323
- 22.3B Chameleon (having taken white colours) catching an insect with its tongue. M. Purves, Wikipedia, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons 323
- 22.4 The chameleon. Woodcut illustration to Alciato, emblem 88, ed. Wechel (Paris: 1534) 93. Public domain 325
- 27.1 Frontispiece to Johannes Serwouters' *Den grooten Tamerlan* (Amsterdam, Jacob Lescaille: 1657) f. *2r 378
- 27.2 Johann Theodor de Bry, "Justitia valt van een steigerend paard / In peius recidunt et retro cuncta feruntur", part of his *Emblemata saecularia varietate seculi huius mores ita Experimentia* [...] (1611). Engraving, 94 × 105 mm. Rijksmuseum Amsterdam 385
- 30.1 Pégase dans l'enseigne Mobilgas. Détail d'une pompe à essence Mobilgas. Photo prise par l'auteur le 8 mars 2020, Musée Louwman, La Haye 413
- 31.1 Sophie van Romburgh, "Slow Reading on the Wing", 2020, charcoal on paper, 24 × 32 cm. Collection of the artist 424
- 31.2 Sophie van Romburgh, "Slow Reading on the Wing", 2020, charcoal on paper, 24 × 32 cm. Collection of the artist 425

Données personnelles sur les auteurs

Anrooij, Wim van

Wim van Anrooij (1957) is professor in Dutch literary studies up to the Romantic period at Leiden University. He is the author of *Spiegel van ridderschap. Heraut Gelre en zijn ereredes* (1990), *Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300–1700)* (1997) and *De Mond der Waarheid. De Bocca della Verità te Rome in woord en beeld van Middeleeuwen tot heden* (2011), and (co-)editor of *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production* (2010) and *Identity, Intertextuality, and Performance in Early Modern Song Culture* (2016). He is the curator of the Bibliotheca Thysiana (Leiden).

Berkhoudt, Herman

Dr Herman Berkhoudt studied biology and biochemistry at Leiden University between 1967 and 1973. He was scientific researcher in the Department of Animal Morphology, Leiden between 1973 and 2005. His PhD thesis (1980) was on the senses of touch and taste in the mallard. His teaching included courses in comparative anatomy, histology, ornithology and functional anatomy, and he received awards for his teaching in both 2003 and 2004. Between 2006 and 2013, he undertook, as a volunteer, research for exhibitions at the Museum Naturalis. He is a keen birdwatcher and photographer.

Birkhead, Tim R.

Tim Birkhead FRS is emeritus professor of behaviour and evolution at the University of Sheffield, UK. His research on promiscuity and sperm competition in birds helped to re-shape our understanding of bird mating systems. Tim has been president of the International Society for Behavioural Ecology and the Association for the Study of Animal Behaviour. He is committed to the public understanding of science and his award-winning popular science books include *The Wisdom of Birds* (2008), *Bird Sense*, (2012) and *The Most Perfect Thing* (2016).

Bjaï, Denis

Denis Bjaï est professeur émérite de littérature française à l'Université d'Orléans. Sa thèse porte sur l'épopée à la Renaissance (*La Franciade sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001). Il a co-édité les *Essais* de Montaigne (La Pochothèque, 2001) et les œuvres poétiques de Du Bartas (*La Sepmaine*, Classiques Garnier, 2012, 3 vol. ; les *Premières Œuvres*,

Droz, 2018). Il a aussi organisé plusieurs colloques à Orléans et publié leurs actes, notamment, avec François Rouget, *Les poètes de la Renaissance et leurs "libraires"* (Droz, 2015).

Commandeur, Boudewijn

Boudewijn Commandeur studies the role of the horse in history and art. He has published on the historical development of the side-seat on horseback, the representation of the canter movements by artists, the sources used by Otto Eerelman for his series of horse breeds, and developments in medieval writings about the horse. He also contributed to the training manual used for the Dutch equestrian certificate. He built a database about the horse in art that is included in the databases of the RKD. In his previous career he was an international medical publisher at Kluwer Academic Publishers.

Dandrey, Patrick

Patrick Dandrey est professeur émérite à la Sorbonne. Membre de la Société royale du Canada, président des Amis de Jean de La Fontaine et directeur de la revue *Le Fablier*, spécialiste de l'œuvre de ce poète, du théâtre de Molière et de la littérature française du XVII^e siècle, il s'est également intéressé à l'histoire antique et ancienne de la mélancolie et des maladies de l'âme et de l'esprit (nostalgie, lycanthropie, possession, fanatisme, mal d'amour) dans le sillage de sa thèse de doctorat consacrée à la médecine dans les comédies de Molière. Il a publié sur ces sujets près de 200 articles, une vingtaine d'études et essais, dirigé autant de collectifs et autant d'éditions critiques, aux Belles Lettres, chez H. Champion, Flammarion, Gallimard, Hachette, Hermann ou Klincksieck, il y dirige plusieurs collections éditoriales et intervient périodiquement sur les ondes de la radio et de la télévision françaises.

Desan, Philippe

Philippe Desan est titulaire de la chaire Howard L. Willett de l'Université de Chicago. Il est spécialiste de l'histoire des idées à la Renaissance et de Montaigne, sur lequel il a publié récemment *Montaigne. Une biographie politique* (2014) et *Montaigne : penser le social* (2018). Il a aussi récemment édité le *Oxford Handbook of Montaigne* (2016). Directeur de la revue *Montaigne Studies*, il a reçu en 2015 le Grand Prix de l'Académie française pour son œuvre scientifique.

Dijk, Gert-Jan van

Gert-Jan van Dijk ('s-Hertogenbosch, 1963) wrote a thesis on Fables in Ancient Greek literature at the Catholic (Radboud) University Nijmegen (1997). He

taught Greek (and Latin) at several High Schools and Universities. He recently (2016–2020) studied Fables in Medieval and Modern languages at Leiden University, under the supervision of Paul J. Smith.

Dijkhuizen, Jan Frans van

Jan Frans van Dijkhuizen teaches English literature at Leiden University, where he specializes in early modern literature and culture. He is the author of *A Literary History of Reconciliation: Power, Remorse and the Limits of Forgiveness* (2018), *Pain and Compassion in Early Modern English Literature and Culture* (2012) and *Devil Theatre: Demonic Possession and Exorcism in English Renaissance Drama, 1558–1642* (2007). He co-edited *The Sense of Suffering: Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture* (2009, with Karl Enenkel) and *The Reformation Unsettled: British Literature and the Question of Religious Identity, 1560–1660* (2008, with Richard Todd).

Egmond, Florike

Florike Egmond is a cultural historian who lives in Rome. She has worked for several successive NWO-funded projects based at Leiden University in the years 2005–2020. She has published widely on the history of natural history, collecting and depicting naturalia in early modern Europe, in the context of visual history, the history of medicine, and the history of knowledge making, science and its communication. Her most recent monograph is *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630* (London, 2017).

Enenkel, Karl

Karl Enenkel is Professor of Medieval Latin and Neo-Latin at the University of Münster (Germany). Previously he was Professor of Neo-Latin at Leiden University (Netherlands). He is a member of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences. Among his major book publications are *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius* (2008); *Die Stiftung von Autorschaft in der neulateinischen Literatur (ca. 1350–ca. 1650)* (2015); *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610* (2019), and *Ambitious Antiquities, Famous Forebears* (with Koen Ottenheym, 2019). He has (co)edited and co-authored some 35 volumes on a variety of topics; some recent topics are *Zoology in Early Modern Culture* (2014), *Jesuit Image Theory* (2016), *Emblems and the Natural World* (2017), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture* (2018), and *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture* (2018). He has founded several book series with Brill, Brepols and LIT-Münster.

Geirnaert, Dirk

Dirk Geirnaert works as a researcher at the binational Dutch-Flemish Institute for the Dutch Language (INT) in Leiden, where he was one of the editors of the scientific *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, describing the Dutch vocabulary from 1500 up to and including 1975. He was also responsible for the release of the *Cdrom Middelnederlands* (1998), a CD-ROM containing the ten volumes of the *Middelnederlandsch Woordenboek* (Dictionary of Middle Dutch) and an extensive collection of Middle Dutch texts, literary works as well as official documents. He is co-author of *Het Antwerps liedboek*, edition by D.E. van der Poel a.o., with a reconstruction of the tunes by L.P. Grijp (2004) and, with R. Lievens, of *Van zondeval tot hemel, staties uit de heilsgeschiedenis*, a study and edition of an unknown fifteenth-century work by Anthonis de Roovere on the life and passion of Christ (2018). Furthermore he has published many articles on Dutch literature of the Middle Ages and of the sixteenth century, especially in Bruges.

Haar, Alisa van de

Alisa van de Haar est maître de conférences à l'Université de Leyde. Auteur de *The Golden Mean of Languages. Forging Dutch and French in the Early Modern Low Countries, 1540–1620* (Brill, 2019), elle consacre ses travaux à la langue et à la littérature françaises des Pays-Bas du XVI^e siècle. Van de Haar est membre du comité de rédaction de *Relief. Revue électronique de littérature française*.

Houppermans, Sjef

Sjef Houppermans est professeur émérite de l'Université de Leyde (lettres modernes). Il a publié des livres sur entre autres Roussel, Beckett, Proust et Robbe-Grillet. Ses recherches s'appuient principalement sur la psychanalyse et la stylistique.

Huchon, Mireille

Mireille Huchon, professeur émérite (Sorbonne Université), membre honoraire de l'Institut universitaire de France, vice-présidente de la Société d'Histoire littéraire de la France, auteur de diverses contributions en littérature et langue du XVI^e siècle, poétique et rhétorique, dont *Rabelais grammairien*, Genève, Droz, 1981 ; *Le français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1988 ; édition des *Œuvres complètes de Rabelais*, Paris, Gallimard, 1994 ; *Histoire de la langue française*, Paris, Le livre de poche, 2002 ; *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006 ; *Le français au temps de Jacques Cartier*, Rimouski, Tangence, 2009 ; *Rabelais*, Paris, Gallimard, « Biographies NRF », 2011 ; *Le Labérynthé*, Genève, Droz, 2020.

La Charité, Claude

Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en histoire littéraire et patrimoine imprimé, Claude La Charité est professeur au Département des lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski. Auteur de *La Rhétorique épistolaire de Rabelais* (Nota bene, 2003), il a dirigé avec Diane Desrosiers *Rabelais ou l'hybridité des récits rabelaisiens* (Droz, 2017). Il siège au comité de direction de la revue *L'Année rabelaisienne* et dirige, avec Nicolas Le Cadet et Romain Menini, la collection « Les Mondes de Rabelais » aux Classiques Garnier. En 2017, il a été élu à la Société royale du Canada.

Ledegang-Keegstra, Jeltine L.R.

Jeltine Ledegang-Keegstra a étudié le français à l'Université Libre d'Amsterdam et à l'Université de Strasbourg. Elle a été professeur de français dans l'enseignement secondaire (lycées et gymnasiums). En 2001, elle soutint sa thèse sur *Théodore de Bèze, Le Passavant, édition critique, introduction, traduction et commentaire* à l'Université de Leyde. Elle s'occupe des contributions de Bèze dans les *alba amicorum* de ses étudiants et amis comme centre d'intérêt. Une étude sur *Théodore de Bèze et les Pays-Bas Septentrionaux* vient d'être achevée.

Leerink, Margot

MA Margot Leerink (1992) is currently employed as a project-assistant at the Rijksmuseum. She is an art historian specialised in sixteenth- and seventeenth-century Dutch painting, with a focus on the history of old collections and portraits. In 2017, she organised an exhibition about the *Memorietafel* in the Elisabeth Weeshuis Museum. Among her most recent publications are the collection catalogue of the Elisabeth Weeshuis Museum *In Culemborg verzameld* (2019) and five entries in the exhibition catalogue *Caravaggio-Bernini. Baroque in Rome* (F. Scholten & G. Swoboda (eds.), 2019).

Lem, Anton van der

Anton van der Lem, a leading expert on Huizinga, has written or edited many articles and books, including the recently published *Autumntide of the Middle Ages*. It was at his suggestion that Leiden University Press decided to publish this first full-text translation from the original Dutch into English, and he set the standard with his Dutch centenary edition of *Herfsttij*. As Scaliger Fellow of Leiden University Libraries, he is the editor of <<https://huizinga-online.nl>>.

Marion, Olga van

Olga van Marion is a university lecturer at Leiden University, specializing in Dutch literature and culture from the Renaissance, Baroque, and

Enlightenment. She published about the *Nachleben* of the classical poets Ovid and Plutarch, female authors, lyric and song, medievalism, sermons and martyrs, the passions and disease, and subversive literature. Her current research focusses on transnational theatre in early modern Europe, especially the cultural exchange between Spain and the Low Countries. She received a golden medal of scientific excellence awarded by Teylers Tweede Genootschap (2018) together with her PhD Candidate Tim Vergeer.

Meerhoff, Kees

Kees Meerhoff, professeur émérite à l'Université d'Amsterdam, a publié de nombreuses études sur la rhétorique et la poétique de la Renaissance. Il a également examiné les rapports entre littérature, rhétorique, éthique et théologie. Récemment, il a procuré l'édition critique du manuscrit de la *Relation de voyages faits en France, en Flandre, en Hollande et en Allemagne* écrite au début du XVIII^e siècle par un érudit de La Rochelle, Élie Richard. Elle est publiée chez Champion dans la collection « Vie des Huguenots ».

Menini, Romain

Maître de conférences à l'Université Gustave-Eiffel, Romain Menini consacre ses travaux à la littérature française de la Renaissance et à la philologie humaniste. Il a publié deux monographies sur Rabelais : *Rabelais et l'intertexte platonicien* (Genève, Droz, 2009) et *Rabelais altérateur. « Gréciser en François »* (Paris, Classiques Garnier, 2014 – Prix Georges-Dumézil 2015 de l'Académie française). Il est l'un des rédacteurs en chef et co-fondateur de *L'Année rabelaisienne*, ainsi que le secrétaire de rédaction de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*.

Montoya, Alicia C.

Alicia C. Montoya is Professor of French literature and culture at Radboud Universiteit, Nijmegen. Her most recent books are *La pensée sérielle, du Moyen Age aux Lumières* (co-edited with Anne-Marie De Gendt, 2019), *Littéraire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk* (co-edited with Maaïke Koffeman and Marc Smeets, 2017) and *Medievalist Enlightenment: From Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau* (Cambridge, 2013). She is currently Principal Investigator of the European Research Council-funded MEDATE project *Measuring Enlightenment: Disseminating Ideas, Authors, and Texts in Europe, 1665–1830*.

Müller, Johannes

Johannes Müller is a lecturer in German and Literary Studies at Leiden University. His research focuses on migration, news and global connections in

the early modern German- and Dutch-speaking world. Among his publications are the volumes *Exile Memories and the Dutch Revolt. The Narrated Diaspora, 1550–1750* (Brill, 2016) and *Memory before Modernity. Memory cultures in Early Modern Europe* (Brill, 2013, co-edited with Judith Pollmann, Erika Kuijpers and Jasper van der Steen), as well as articles in *Modern Language Review*, *German History*, *German Studies Review*, *German Quarterly* and *Diasporas*.

Pelckmans, Paul

Paul Pelckmans (1953) est professeur émérite en littérature française et générale à l'Université d'Anvers et Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques. Il consacre l'essentiel de sa recherche à la littérature de fiction des XVII^e et XVIII^e siècles, où il s'intéresse notamment aux attitudes changeantes devant la mort et à la très lente émergence de l'individualisme moderne. Auteur d'une dizaine d'ouvrages, parmi lesquels, récemment, le dyptique *De wereld van La Fontaine. Fables en Frankrijk in de zeventiende eeuw* (Antwerpen, Vrijdag, 2017) et *Op wereldreis met Voltaire. Filosofen en Frankrijk in de achttiende eeuw* (Antwerpen, Doorbraak, 2020).

Porck, Thijs

Thijs Porck is an assistant professor of medieval English at the Leiden University Centre for the Arts in Society, teaching Old English, Middle English, Tolkien and Medieval studies. He is a cultural historian of early medieval England, with a background in medieval history as well as English language and literature. He has published widely on Old English textual criticism, *Beowulf*, the fiction and scholarship of J.R.R. Tolkien, the history of Old English studies as well as early medieval notions of old age. His monograph *Old Age in Early Medieval England: A Cultural History* (Woodbridge: Boydell Press, 2019) is the first book-length study of the cultural conceptualisation of growing old in Anglo-Saxon England.

Pouey-Mounou, Anne-Pascale

Anne-Pascale Pouey-Mounou est professeur en langue française du XVI^e siècle à Sorbonne Université et spécialiste de Ronsard (*L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, 2002) et de Rabelais (*Panurge comme lard en pois. Paradoxe, scandale et propriété dans le Tiers Livre*, 2013). Elle travaille sur la littérature et les savoirs, la réception de Rabelais, la poétique de la Pléiade et les lexicographes. Elle a collaboré à deux éditions critiques et co-édité une quinzaine de volumes collectifs, dont trois avec Paul J. Smith (*Langues hybrides / Hybridsprachen*, 2019; *Early Modern Catalogues of Imaginary Books*, 2020; *Ronsard et Du Bartas en Europe*, 2020).

Putter, Jan de

Jan de Putter studied medieval history in Leiden.

Rijks, Marlise

Marlise Rijks is a postdoctoral researcher at Ghent University working on the project *Printing Images in the Early Modern Low Countries. Patents, Copyrights, and the Separation of Art and Technology*. In the years 2016–2020 she worked at Leiden University on the NWO-funded project *A New History of Fishes*. She is a historian specialized in art, science, and technology in the early modern period. She has published on the history of collections, natural history, and workshop knowledge. Her forthcoming monograph is titled *Artists' and Artisans' Collections in Early Modern Antwerp. Catalysts of Innovation* (Turnhout & London).

Romburgh, Sophie van

Sophie van Romburgh is a philologist at the Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS) and a practising visual artist (Royal Academy of Arts, The Hague, 2012). She studies imaginative thinking in Septentrional philology, inspired by ideas on the imagination, presence and vivacity developed in Francis Junius's early modern art theory, and current cognitive-enactive criticism. Her books are *"For my Worthy Freind Mr Franciscus Junius." An Edition of the Correspondence of Francis Junius F.F. (1591–1677)* (2004), and, co-edited with Alicia C. Montoya and Wim van Anrooij, the volume *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production* (2010).

Rouget, François

François Rouget est professeur de langue et littérature françaises à Queen's University (Canada). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Ronsard et le livre* (Droz, 2 t., 2010–2012), et l'éditeur des œuvres poétiques d'écrivains du XVI^e siècle (O. de Magny, P. de Tyard, Ph. Desportes, G.S. Du Bartas, P. de Ronsard). Il vient de publier *Ronsard et la fabrique des Poèmes* (Droz, 2020) et d'achever l'édition critique des *Œuvres poétiques françaises* de Jean Passerat.

Schulte Nordholt, Annelies

Annelies Schulte Nordholt enseigne la littérature française à l'Université de Leiden, Pays-Bas. Auteur de monographies sur Blanchot et sur Proust, elle a publié de nombreux articles sur la littérature moderne et contemporaine. Spécialiste de la mémoire de la Shoah, elle est l'auteur de *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la mémoire de la Shoah* (Amsterdam, Rodopi,

2008) et de plusieurs volumes collectifs sur la question, dont *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française contemporaine. Enfants de survivants et survivants-enfants* (Rodopi, 2008). Membre du comité de rédaction de *Marcel Proust aujourd'hui* et de *Relief. Revue électronique de littérature française*, elle prépare actuellement une monographie sur le thème des lieux de mémoire chez Georges Perec (à paraître, Brill, Leiden, 2022).

Spaans, Nicole

Art historian and museologist drs. Nicole Spaans (1961) was director of the Elisabeth Weeshuis Museum in Culemborg between 2005 and 2020. She stood at the head of more than 35 exhibitions and led a complete make-over of the museum's permanent presentation in 2013. Her thesis focused on the iconographical development of the theme 'Cimon and Efigenia', a story from Boccaccio's *Decamerone*, popular in seventeenth-century Dutch painting. She wrote an article on this theme (with co-author Eric Jan Sluijter), published in *Tweeling eener dragt – woord en beeld in de Nederlanden 1500–1750* (2001) and two entries in the exhibition catalogue *Het Gedroomde Land* for the Centraal Museum in Utrecht (1993).

Szirmai, Julia C.

De 1985 à 2018 Julia C. Szirmai était maître de conférences au Département de français à l'Université de Leyde, responsable de cours de langue et de littérature françaises médiévales. Spécialiste de l'édition et de l'étude de poèmes bibliques en ancien français, elle a édité *Un Fragment de la Genèse en vers (fin XIII^e-début XIV^e siècle)*. *Édition du Ms. Brit. Libr. Harley 3775*, Genève, Droz, 2005. En 2019 elle a publié « The Anglo-Norman Bible Stories in Ms Brit. Libr. Harley 2253 », *Neophilologus* 103, 2 (2019), pp. 161–70. Elle est actuellement chercheur invité à l'Institut de recherche LUCAS, Université de Leyde.

Toorn, Nicolaas van der

Nicolaas van der Toorn a fait ses études à l'Université de Leyde, Pays-Bas, et à l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris. Il a travaillé en France comme traducteur, interprète et rédacteur, puis aux Pays-Bas comme professeur de français et de latin dans l'enseignement secondaire. Enfin il a donné des cours de littérature moderne et de civilisation françaises à l'Université de Leyde. Il est notamment l'auteur de *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot, Ambiguïté intentionnelle et jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett* (Leyde-Boston, Brill, coll. « Faux Titre 435 », 2020).

Vergeer, Tim

Tim Vergeer studied Dutch language and culture (BA, 2014) and Literary Studies (ResMA, 2016) at Leiden University. He is currently a PhD Researcher at Leiden University, Centre for the Arts in Society. In 2017 he received funding from the Dutch Research Council (PhDs in the Humanities) to conduct a project on the popularity of the Spanish *comedia nueva* in the seventeenth-century Low Countries, which combines concepts from transfer studies, the history of emotions, and theatre studies. Together with Olga van Marion he received a golden medal of scientific excellence awarded by Teylers Tweede Genootschap (2018).

Zijlstra, Marjolein

Marjolein Zijlstra studied Dentistry and specialised in Orthodontics at the University of Groningen (Netherlands). From 1986 till 2014 she worked as an orthodontist in a private practice. She continues to work in a dental practice on a part-time basis. From 2008 till 2013 she studied Art History at the University of Groningen (graduating *cum laude*). From 2014 till 2016 she studied Visual Arts at the Classical Academy of Arts in Groningen. Her research on the iconography of the land-unicorn marked the start for her PhD research on the typology of the sea-unicorn in medieval and early modern texts and images in discourses of natural historians and on sea charts. On 10 January 2019 she defended her PhD thesis at the University of Leiden.

Introduction

De la cigale et la fourmi au lion et au-delà

Alisa van de Haar et Annelies Schulte Nordholt

En 1567, l'illustrateur Marcus Gheeraerts et le rhétoricien Eduard de Dene publièrent leur *Warachtighe fabulen der dieren* à Bruges, leur ville natale¹. Ce recueil richement illustré combine 107 fables avec des gravures à l'eau-forte de très haute qualité. La douzième fable du recueil, la fable ésoquique « La Cigale et la Fourmi », est décorée d'une illustration montrant la cigale devant l'arbre creux qui abrite les fourmis, avec une ferme et plusieurs personnages humains à l'arrière-plan (Fig. 0.1). La fable relate la rencontre entre une colonie de fourmis, qui ont travaillé tout l'été en amassant des aliments, et une cigale qui a passé les jours ensoleillés à chanter. L'hiver venu, la cigale vient demander de la nourriture, mais les fourmis la lui refusent. La morale de la fable, mise en vers par De Dene, est la suivante :

Wy sullen als de Miere zoorghe draghen
En te wijlent wy hebben t'zomers behaghen
Dats inde Ioncheyt, noch sterck synde en groene,
Zullen ieghens den Winter, dat syn d'oude daghen :
Eer wy andere claghen, ende hebben van doene,
Neerstich zijn om ons, en andere te voene².

[Nous veillerons, tout comme les fourmis,
A bien profiter de l'été,
C'est-à-dire la jeunesse, étant forts et verts,
Pour l'hiver, c'est la vieillesse,
Avant de demander aux autres, et avoir affaire à eux,
Nous travaillerons diligemment afin de nous nourrir nous-mêmes, et
autrui.]

Il faut, en d'autres termes, travailler dans sa jeunesse, afin de récolter les fruits de son labeur dans sa vieillesse.

¹ *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567. Notre traduction.

² *Ibid.*, p. 27.

26.

Ieghens des noods tijt,
Wel zoorchvuldich zijt.



Eccle. 9.

Nærfstich wilt wesen t'allen saeysoene
Al wat v voor handen comt te doene
Doet dat vroyelicken t'uwer noodt:
Gaet dan met blijdschap eten v broodt,
En drijnt uwen wijn niet goeden moede
Zoo suldy bewaerdz zijn van ieghenspoede.

Prouer. 28.

Die oeffent zyn Acker, als tot aerbeyt wacker
Sal hebben broots ghenouch:
Maer wie ledich gaet, sal met ellende quaet
Vervult wesen vrouch.

FIGURE 0.1 « Mieren ende Krekel », *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567, p. 26. Bibliothèque nationale de France, Rés Y1-19

Un chercheur qui n'a certainement pas laissé passer l'été de sa vie professionnelle sans travailler est Paul J. Smith, professeur émérite à l'Université de Leyde, dont le parcours académique est célébré dans ce volume collectif. Ce livre se situe dans le prolongement des recherches de Smith et de la constellation de chercheurs avec qui il collabore depuis de nombreuses années sur la question de la représentation des animaux à l'époque prémoderne. Recherches qui explorent une pluralité de domaines : science, littérature, arts visuels mais aussi théologie et philologie.

Les différents rôles des animaux et les manières dont ils sont figurés dans la littérature et dans l'art, voilà le vaste thème qui est au centre de ce volume collectif. Ces représentations ont pour principal enjeu la très ancienne, mais toujours actuelle question de la nature animale dans ses rapports à l'homme, qui est d'abord posée dans l'Antiquité par Aristote, Pline et Plutarque pour se poursuivre jusqu'à nos jours, notamment dans les *Animal Studies* et dans le débat public sur les droits des animaux, par exemple. L'animal dans les textes et dans l'art : est-il une simple image anthropomorphique de l'homme ? Un modèle à suivre ? Un être vivant à considérer dans sa nature propre, indépendamment de son rapport à l'homme ? Voilà quelques questions qui seront abordées dans ce livre.

Plus spécifiquement, le présent volume pourra servir de complément aux volumes collectifs dirigés par Paul J. Smith et Karl Enenkel, notamment *Early Modern Zoology* (2007) et *Zoology in Early Modern Culture* (2014)³. Ce volume en partagera certains points de départ : l'idée, premièrement, de « l'altérité » radicale de la zoologie prémoderne par rapport à la biologie moderne ; ensuite, le désir d'étudier les œuvres prémodernes comme un véritable catalogue textuel et visuel des animaux avant de s'attacher au symbolisme animal, quelle qu'en soit la dimension théologique ou morale.

Le fablier de De Dene et Gheeraerts, dont provient la fable de la cigale et la fourmi qui figure en tête de cette introduction, peut servir à illustrer la démarche scientifique pluriforme de Paul J. Smith, qui a inspiré la structure du présent volume. Dans la terminologie de Smith et d'autres chercheurs, *De warachtighe fabulen der dieren* appartient au genre de la fable emblématique qui, à la fable traditionnelle avec sa morale caractéristique, ajoute la forme épigrammatique, la devise ou sentence et l'illustration significative de l'emblème

3 Paul J. Smith et Karl Enenkel, eds, *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leyde et Boston, Brill, 2007 ; Paul J. Smith et Karl Enenkel, eds, *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, Leyde et Boston, Brill, 2014.

qui fait alors fureur⁴. Ce renouvellement du genre de la fable, datant du xvi^e siècle, demande une approche résolument intermédiaire. Comme les travaux de Smith l'ont amplement prouvé, la fable emblématique fournit des pistes très riches pour mieux comprendre la culture littéraire et visuelle transrégionale ainsi que l'histoire naturelle de la période⁵. Pistes qui seront également suivies dans l'étude d'autres types de sources dans ce volume.

Une première méthode adoptée par Smith dans ses études de la fable emblématique – et au-delà – consiste à identifier et déterminer les espèces animales représentées. Ainsi, la cigale dans le dessin de Gheeraerts est, selon Smith, le produit d'une faute entomologique de la part de l'illustrateur et de sa source : l'insecte représenté à gauche ressemble plutôt à une sauterelle à quatre pattes qu'à une cigale⁶. Dans un projet récent dirigé par Smith, la détermination des espèces animales joue même un rôle primordial. L'un des objectifs principaux du projet « A New History of Fishes: A Long-Term Approach to Fishes in Science and Culture, 1550-1880 », est en effet de déterminer les espèces de poissons représentées dans des livres d'histoire naturelle et dans des tableaux de l'époque⁷. L'ornithologue amateur Smith a ainsi entamé un grand projet d'identification et de détermination ichtyologique.

Un deuxième aspect de la fable emblématique chez De Dene et Gheeraerts qui a été étudié notamment par Smith et son collègue Dirk Geirnaert concerne les origines et la postérité de celle-ci⁸. Une source (indirecte) importante de ce fablier est, bien sûr, celui d'Ésope. Néanmoins, sa source principale est d'origine française : beaucoup de fables sont tirées du recueil *Les fables du tresancien Esope* de Gilles Corrozet, paru pour la première fois en 1542. C'est avec le recueil de Corrozet que commence la tradition de la fable emblématique reprise par De Dene et Gheeraerts, combinant la fable poétique avec une

4 Paul J. Smith, *Het schouwtoneel der dieren : Embleemfabelen in de Nederlanden (1567–ca. 1670)*, Hilversum, Verloren, 2006 ; Paul J. Smith, « Genèse et herméneutique d'un livre rare : pour une approche intermédiaire du fablier de Ballesdens », dans B. Teyssandier, éd., *Jean Ballesdens, Les fables d'Esope phrygien : édition critique*, Reims, Epure, 2011, pp. 545-562.

5 La fable emblématique joue également un rôle considérable dans le projet « Aesopian Fables 1500-2000: Word, Image, Education », dirigé par Paul J. Smith et financé par NWO (Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek).

6 Hymne Mos et Paul J. Smith, « Trajectoires d'une fable illustrée : 'La Cigale et la Fourmi', de Corrozet à La Fontaine, et au-delà », *RELIEF : Revue Electronique de Litterature Francaise* 11(1), 2017, p. 100. <doi.org/10.18352/relief.954>.

7 Ce projet était financé par NWO (Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek). Le projet contenait également un aspect participatif. Ce sous-projet, intitulé « Fishing in the Past », avait pour but de déterminer des espèces de poissons dans une série de tableaux.

8 Paul J. Smith et Dirk Geirnaert, « The Sources of the Emblematic Fable Book *De warachtighe fabulen der dieren* (1567) », dans John Manning, Karel Porteman et Mark van Vaeck, eds, *The Emblem Tradition and the Low Countries : Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 23-38.

illustration et une devise. Smith et ses collègues ont également pu identifier l'influence du fablier de De Dene et Gheeraerts sur une série d'œuvres postérieures. La trajectoire des fables « La Vipère et la Lime » et « Le Rat et l'Huître », ainsi que celle de « La Cigale et la Fourmi », a ramené Smith à Jean de La Fontaine⁹. Grâce à son œil attentif, Smith a pu découvrir un grand nombre d'œuvres d'art visuelles qui ont été inspirées par les dessins de Gheeraerts : gravures, tableaux, tapisseries¹⁰...

Un troisième axe de recherche adopté par Smith dans ses travaux sur les fables emblématiques est celui des symbolisations animalières : comment le monde animal évoque-t-il le monde humain ? La notion de symbolisation est, bien évidemment, centrale au genre littéraire de la fable. Le comportement des animaux dans la fable sert le plus souvent à illustrer la société humaine, et la morale qui clôt chaque fable explicite le lien entre ces deux mondes. Dans la gravure de Gheeraerts, le lien entre le monde animal et celui des hommes est concrétisé par la ferme et les figures humaines¹¹. Dans l'illustration qui orne la fable de La Fontaine, quelques vagabonds sans abri (la cigale) se chauffent auprès d'un feu, à côté d'une ferme (les fourmis), ce qui lie clairement le comportement des animaux à celui des hommes représentés¹².

Ces trois approches implémentées par Paul J. Smith dans ses études des figurations animalières dans la fable emblématique et ailleurs fourniront la structure en trois parties de ce volume collectif en son honneur : identifications et déterminations des figurations animalières, origines et influences et enfin, symbolisations animalières. Elles sont disposées dans un ordre qui va du concret vers l'abstrait : des choses mêmes – ou plutôt des animaux eux-mêmes – on remonte vers leurs significations, qui se situent à un méta-niveau.

Les articles de la première partie s'attachent à identifier et à déterminer une ou plusieurs espèces animales dans les textes ou les images. Ce travail

9 Paul J. Smith, « The Viper and the File: Metamorphoses of an Emblematic Fable (from Corrozet to Barlow) », dans Bart Westerweel, éd., *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leyde, Brill, 1997, pp. 63-86 ; Paul J. Smith, « Le rat et l'huître : les avatars d'un emblème, d'Alciat à La Fontaine », dans Sjeff Houppermans, Madeleine van Strien-Chardonneau et Paul J. Smith, éd., *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature. Mélanges offerts à Evert van der Starre*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 143-159.

10 Paul J. Smith, « Art et Science : le défilé des animaux dans *L'Arche de Noé sur le Mont Ararat*, peinture de Simon de Myle (1570) », dans Annemie De Gendt et Alicia Montoya, éd., *La pensée sérielle, du Moyen Age aux Lumières*, Leyde et Boston, Brill, 2019, pp. 194-217 ; Paul J. Smith, « Een fabelboek in een wandtapijt », à paraître. Voir la contribution de Dirk Geirnaert à ce volume.

11 Même si, comme Smith l'a montré, ces éléments ont une fonction décorative et pittoresque plutôt que significative. Mos et Smith, « Trajectoires d'une fable illustrée », *op. cit.*, p. 106.

12 *Ibid.*

d'identification, qui requiert des connaissances solides en zoologie et histoire naturelle, est bien entendu une première condition pour pouvoir analyser la signification de ces animaux. Les recherches de cette partie concernent surtout les classes animales chères à Paul Smith : les oiseaux et les poissons. Pour ce qui est des *volatilia*, les articles étudient les énigmatiques « oiseaux sacrés » dans le paratexte rabelaisien ou s'attachent à déterminer les oiseaux qu'un ornithologue britannique a pu apercevoir dans le polder néerlandais, au XVII^e siècle. Toutes ces recherches ont en commun un esprit de curiosité qui s'acharne à percer l'énigme de l'oiseau rare. Il en est de même pour les *aquatilia*, comme dans l'article sur tel poisson tropical qui « savait grimper aux arbres » : sur quelles croyances populaires, colportées par les voyageurs, une telle idée se basait-elle ? Et que nous apprend-elle sur la mentalité de l'époque ? Ce qui passionne ici les chercheurs, c'est que ces 'constructions' prémodernes d'animaux sont tantôt extrêmement naturalistes et savantes, tantôt proches de la mythologie et de l'imaginaire. Le premier cas est illustré par l'étude des animaux venimeux chez Grévin et également par celle sur les représentations très précises de poissons dans des tableaux vénitiens et anversoïses du XVII^e siècle. Le second nous mène vers des animaux qui conservent jalousement leur secret, comme le mystérieux « hirable cornu » de Du Bartas ou vers les représentations d'animaux mythologiques sur des bijoux néerlandais du XVI^e siècle.

Dans la deuxième partie, les auteurs étudient le réseau compliqué des sources et des influences au cours des siècles (reprises, imitations ...), dans la tradition de l'histoire littéraire, de l'histoire naturelle, de la philologie, de la science du livre et de l'histoire de l'art. Ces influences dépassent souvent les frontières entre les différents domaines, comme celle entre la littérature et les arts visuels. Plusieurs articles jettent un nouvel éclairage sur la trajectoire historique du genre de la fable, marquée par une série complexe d'influences qui s'étend de l'Antiquité jusqu'à La Fontaine et bien au-delà. Ainsi, la réception d'une fable de Flavius Josèphe mène finalement à La Fontaine. En effet, les sources de La Fontaine sont multiples, comme le démontrent les analyses des sources de ses fables « Le Chat et un vieux Rat » et « Les deux Coqs ». Parmi celles du « Chat et un vieux Rat » figure également le *Warachtighe fabulen*. Le fablier de De Dene en Gheeraerts a inspiré non seulement d'autres fables, comme celles de La Fontaine, mais encore plusieurs tapisseries, ce qui souligne à quel point leur recueil se situe au croisement de la littérature et de la culture visuelle. Deux articles analysant les sources de Rabelais analysent son emploi de sources savantes. Il s'avère que les hirondelles et l'énigmatique loup-cervier dans l'œuvre rabelaisienne proviennent de traités d'histoire naturelle : le Tourangeau rapproche encore les domaines littéraire et scientifique.

Cette section étudie également les liens entre différents textes zoologiques, par exemple deux traités médiévaux sur les chevaux, ou des traités du XVII^e

siècle sur le narval. Dans ce dernier cas, il semble que certains savants aient eu accès à des spécimens de l'animal en question, qu'ils ont étudiés pour déterminer la construction de son crâne – le positionnement de sa corne constituant un sujet de discussion. Une analyse d'un grand nombre de catalogues de vente aux enchères dévoile que, surtout aux Pays-Bas, de nombreux intellectuels conservaient ce genre de spécimens d'animaux dans leurs bibliothèques privées. Les animaux se retrouvaient de façon littéraire parmi les livres.

La troisième partie est une tentative collective de cartographier les rôles symboliques des animaux, qui sont de multiples sortes. Dans beaucoup de cas, particulièrement dans les emblèmes, les animaux sont le véhicule d'un message moral, comme la cigogne des emblèmes d'Alciato, décrite de manière à la fois très réaliste et parfaitement fantaisiste. Or ces traits fantaisistes – comme celui que les cigognes prendraient soin de leurs vieux parents – s'avèrent liés à une longue tradition littéraire qui faisait de cet oiseau un symbole de piété. Dans d'autres cas – et nous en restons aux oiseaux – l'animal a une vertu éducative et véhicule un message pédagogique, comme le cygne des satires d'Aneau, qui s'avère être le 'signe' par excellence de l'éloquence propre à la vieillesse. Bien entendu, les animaux sont aussi abondamment utilisés comme symboles de valeurs théologiques et religieuses : il n'est que de songer aux figurations populaires du Diable avec ses pattes de bouc. Ce qui est moins connu, c'est qu'au Moyen Âge, certaines adaptations en vers de l'épisode du Veau d'or le figurent comme un animal mu par le Diable. Mais dans les textes et les images, les animaux n'expriment pas seulement des valeurs abstraites mais également des êtres humains : les animaux héraldiques dans les *Lamentations* de Jan Knibbe représentent les grands dirigeants politiques de l'époque ; les chevaux dans certaines comédies néerlandaises du XVII^e siècle figurent des mâles dans toute leur puissance physique et politique. Théâtre qui allait jusqu'à faire surgir de vrais chevaux sur scène ! Un autre exemple en est le cerf blessé, dans les poèmes de Jean Passerat, allégorie de l'amant exploré dans une tragique histoire d'amour.

Le cerf de Passerat voisine allègrement ici avec l'élan Unhold qui, dans *Le roi des aulnes* de Michel Tournier, est un double du protagoniste, lui conférant une dimension mythologique. C'est dire que cette figuration allégorique des animaux ne se limite pas à l'ère prémoderne, même si elle y est plus fréquente. Chez un autre auteur du XX^e siècle, Raymond Roussel, l'animal – ici l'oiseau – se fait l'alter ego non du protagoniste mais de l'artiste lui-même. Oiseaux rares pourtant bien différents des animaux de Tournier, car ils proviennent non de la mythologie mais du langage : la pie des *Impressions d'Afrique* est le pur produit du célèbre Procédé roussellien. Le volume se clôt par une autre pie, qui elle, prend son vol du haut d'une dune néerlandaise. Elle constitue l'incipit d'un essai qui tente de faire la jonction entre une notion prémoderne – la notion

d'*energia* (Franciscus Junius) – et les intuitions contemporaines de l'énactivisme : ce vol de pie est-il uniquement une représentation extérieure à nous ? Ou cette perception est-elle toujours incarnée c'est-à-dire inséparablement liée à l'activité de l'imagination et de la mémoire ?

La vision énavtiste de la perception, plus ancienne donc qu'il n'y paraît, implique un mode de figuration où l'animal n'est plus en rien l'image de l'homme. Il y conserve son indépendance et son autonomie. Il n'est donc pas étonnant que cette vision d'un animal émancipé par rapport à l'homme se retrouve chez au moins deux des auteurs prémodernes dont il est question dans ce volume. Montaigne tout d'abord, qui décrit les animaux comme égaux et même supérieurs aux hommes : plus sociables et plus civils, ils prennent un caractère exemplaire. On voit le même phénomène un siècle plus tard chez Milton où les animaux sont des êtres à part entière ; ils ne sont plus porteurs d'un sens allégorique mais se suffisent à eux-mêmes. Chez les deux auteurs, on perçoit un réel intérêt pour les animaux en soi.

Le corpus des contributions à ce volume est donc pluriforme, ce qui tient tout d'abord à son caractère interdisciplinaire, allant de la littérature à l'histoire naturelle ou à d'autres genres comme le récit de voyage ou les livres d'emblèmes. Par là même, ce corpus ne se limite pas aux textes mais s'étend également aux arts visuels : tableaux, dessins, gravures et même les arts décoratifs. De plus, beaucoup des œuvres étudiées se situent au croisement du texte et de l'image, comme par exemple les fables illustrées. Interdisciplinaires et souvent intermédiaires, ces recherches sur les figurations animalières sont forcément transnationales, puisque les échanges entre auteurs et artistes et le jeu des influences ont lieu à l'échelle européenne, certainement au Moyen Âge et à l'époque prémoderne. Cependant, à cause de la vastitude du champ étudié, quelques limitations s'imposent : les œuvres étudiées appartiennent en majorité (mais non exclusivement) au domaine francophone, et leur centre de gravité est médiéval et prémoderne, avec quelques excursions vers l'époque moderne et contemporaine.

Les contributions à ce volume ont été écrites par des collègues qui ont eu le plaisir de collaborer avec Paul J. Smith pendant sa carrière académique. Le fait que tant de chercheurs aient voulu lui rendre hommage indique à quel point il est apprécié de ses collègues. Cette appréciation fait penser à un contre-exemple que nous trouvons, pour y revenir une dernière fois, dans le fablier de Gheeraerts et De Dene. La fable « Le Lion devenu vieux et les autres animaux » raconte

comment un cheval, un sanglier et un taureau rendent la pareille à un vieux lion qui avait chassé ces animaux pendant sa jeunesse (Fig. 0.2). La morale explicitée par De Dene indique que la façon dont on traite ses proches dans sa jeunesse préfigure la manière dont on sera traité dans sa vieillesse.

Zoo oock de mensche in zijn ionckheyt wandelt
t'Zij rechtlick onrechtlick hoet mach ghaen
Ende met zijnen euen naesten handelt,
Zoo salmen hem in d'oude ter noodt by staen
En loon doen ontfaen¹³.

[Ainsi que l'homme qui dans sa jeunesse marche
sur le mauvais ou le droit chemin, quoi qu'il en soit
Et traite ses proches en conséquence,
Ainsi on le soutiendra dans sa vieillesse
et le remboursera.]

A travers ce volume, nous souhaitons en quelque sorte « rembourser » Paul pour tout ce qu'il a fait pour ses collègues. Nous ne pouvons que conclure que, tout au long de sa carrière, il a clairement suivi « le droit chemin ».

13 *De warachtighe fabulen der dieren*, op. cit., p. 121. Notre traduction.

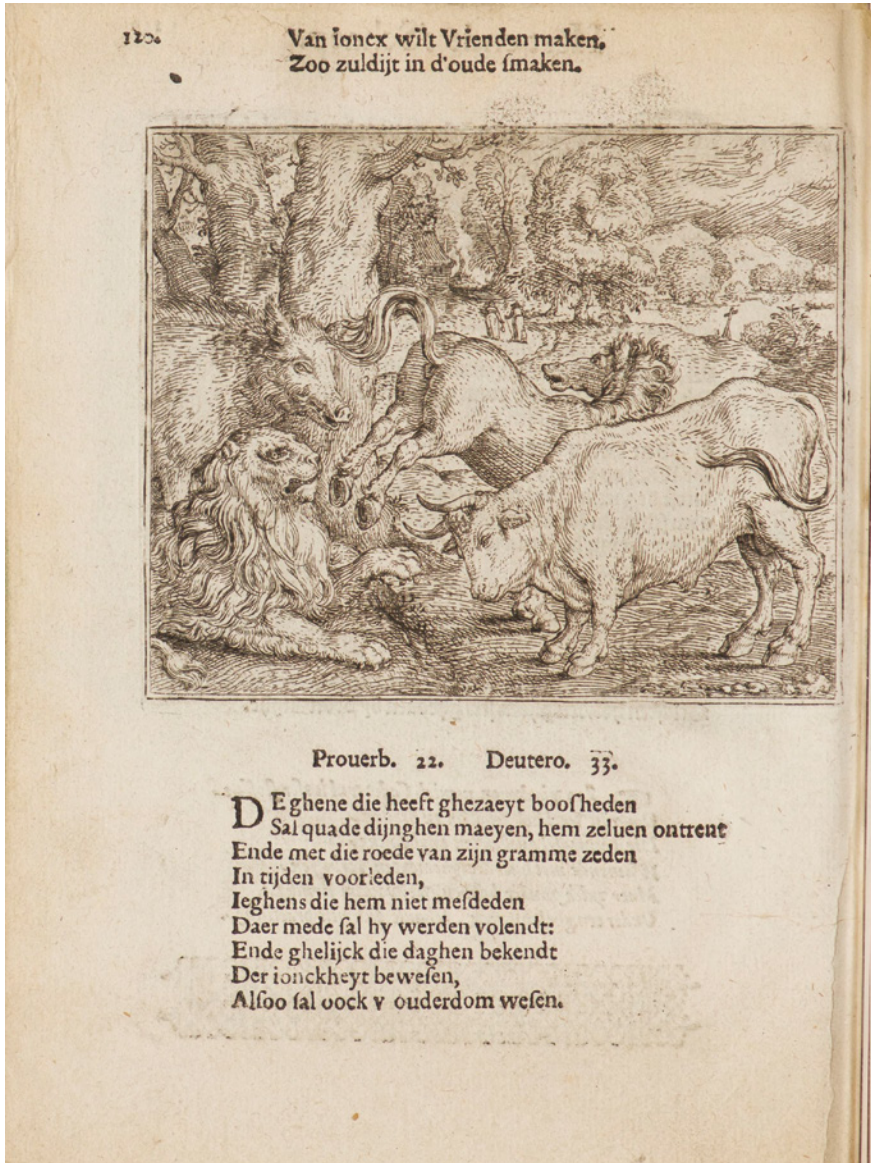


FIGURE 0.2 « Den ouden Leeu en ander beesten », *De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567, p. 120. Bibliothèque nationale de France, Rés Y1-19

Bibliographie

- De warachtighe fabulen der dieren*, Bruges, Pieter de Clerck, 1567.
- Mos, Hymne et Paul J. Smith, « Trajectoires d'une fable illustrée : 'La Cigale et la Fourmi', de Corrozet à La Fontaine, et au-delà », *RELIEF : Revue Electronique de Litterature Francaise* 11(1), 2017, pp. 96-113. < doi.org/10.18352/relief.954 >.
- Smith, Paul J., « The Viper and the File: Metamorphoses of an Emblematic Fable (from Corrozet to Barlow) », dans Bart Westerweel, éd., *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leyde, Brill, 1997, pp. 63-86.
- Smith, Paul J., « Le rat et l'huître : les avatars d'un emblème, d'Alciat à La Fontaine », dans Sjef Houppermans, Madeleine van Strien-Chardonneau et Paul J. Smith, éd., *Histoire jeu science dans l'aire de la littérature : mélanges offerts à Evert van der Starre*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 143-159.
- Smith, Paul J., *Het schouwtoneel der dieren: Emblemfabels in de Nederlanden (1567–ca. 1670)*, Hilversum, Verloren, 2006.
- Smith, Paul J., « Genèse et herméneutique d'un livre rare : pour une approche intermédiaire du fablier de Ballesdens », dans B. Teyssandier, éd., Jean Ballesdens, *Les fables d'Esopé phrygien : édition critique*, Reims, Epure, 2011, pp. 545-562.
- Smith, Paul J., « Art et Science : le défilé des animaux dans L'Arche de Noé sur le Mont Ararat, peinture de Simon de Myle (1570) », dans Annemie De Gendt et Alicia Montoya, éd., *La pensée sérielle, du Moyen Age aux Lumières*, Leyde et Boston, Brill, 2019, pp. 194-217.
- Smith, Paul J., « Een fabelboek in een wandtapijt ("Verdure met een struisvogel", Groothertogelijk Paleis van Vilnius) », dans W. van Anrooij et al., éd., *Om het boek. Cultuurhistorische bespiegelingen over boeken en mensen*, Hilversum, Verloren, 2020, pp. 44-49.
- Smith, Paul J. et Karl Enenkel, éd., *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leyde et Boston, Brill, coll. « Intersections » 7, 2007.
- Smith, Paul J. et Karl Enenkel, éd., *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, Leyde et Boston, Brill, coll. « Intersections » 32, 2014.
- Smith, Paul J. et Dirk Geirnaert, « The Sources of the Emblematic Fable Book *De warachtighe fabulen der dieren* (1567) », dans John Manning, Karel Porteman et Mark van Vaeck, éd., *The Emblem Tradition and the Low Countries: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 23-38.

PARTIE 1

Identifications, déterminations



Rabelais et ses sacrés oiseaux

Mireille Huchon

Du « chenalopex » du blason de Rabelais au phénix, oiseaux sacrés égyptiens selon Hérodote et Orus Apollo, cette contribution évoque les oiseaux auxquels Rabelais s'identifie dans les paratextes de ses livres, invitant à des lectures hiéroglyphiques.

From the 'chenalopex' in Rabelais' blazon to the phoenix, birds which, according to Herodotus and Orus Apollo, were sacred to the Egyptians and carried a deeper meaning, this contribution focuses on the birds with which Rabelais identifies himself in the paratexts of his works, inviting hieroglyphical readings.

Paul Smith s'est intéressé au décryptage des pies et des geais du prologue du *Quart livre* de 1548, à ce bréviaire où les peintures de crocs et pies signifient *croquer pie* « comme si fussent lettres hieroglyphiques », invitant à une lecture où le « Gay » familier de l'oncle Frapin serait une image de l'auteur¹. À partir du chenalopex du blason de Rabelais et du phénix de son épître à Odet de Chastillon en préliminaire au *Quart livre* de 1552 – deux oiseaux sacrés égyptiens selon Hérodote – je vais m'attacher aux oiseaux auxquels s'identifie Rabelais en tête de ses livres, autant d'oiseaux sacrés, véritables hiéroglyphes.

Le blason, qui a particulièrement attiré l'attention après la récente découverte d'éditions procurées par Rabelais le comportant, est énigmatique². Au colophon, il est accompagné de la date en grec et en hébreu et de la signature de Rabelais en latin.

L'oiseau n'est pas une merlette fréquente en héraldique. Il pourrait s'agir du calandre, oiseau de bon augure représentant la Bonne Fortune³. J'ai émis

1 Paul Smith, « 'Croquer pie', *Quart livre*, Ancien prologue », *Rabelais – Dionysos*, Michel Bideaux, dir., Jeanne Laffitte Éditions, 1997, pp. 97-100.

2 Voir Claude La Charité, « Sous le signe de la Bonne Fortune », *L'Année rabelaisienne* 2, 2018, pp. 23-44, pour ce blason présent dans trois éditions de *L'Adolescence clementine* chez François Juste (1533-1534) après des pièces poétiques de Rabelais ; dans *L'Almanach pour 1535* chez le même éditeur dont neuf exemplaires ont été récemment retrouvés par Alessandro Vitale-Brovarone ; au tome I des *Opera* de Politien (1533) chez Sébastien Gryphe ; dans l'édition grecque du *Pronostic d'Hippocrate* (Gryphe, 1537), ouvrage exhumé par Claude La Charité.

3 *Ibid.*, pp. 35-36.



FIGURE 1.1

François Rabelais, *Almanach pour l'an*
M. D. XXXV., Lyon, François Juste, colophon

l'hypothèse que Rabelais aurait pris, pour marque et hiéroglyphe, le *χηναλώπηξ*, *chenalopex* (*vulpanser* en latin), cette « oie-renard » des Anciens, à qui Elien reconnaît l'apparence de l'oie et la finesse du renard⁴. Pour Hérodote, dont les *Histoires* étaient bien connues de Rabelais qui en avait traduit le livre 1, le *chenalopex* grec est l'oie sacrée égyptienne (II, 72), bien représentée dans les hiéroglyphes. Pour Orus Apollo dont Rabelais possédait un exemplaire de l'édition des *Hieroglyphica* de 1521, et qu'il célèbre au chapitre 1X de *Gargantua* et dans la *Briefve declaration d'aulcunes diction plus obscures* ajoutée au *Quart livre*, les Égyptiens, par cet oiseau, signifiaient le fils, dans la mesure où l'animal aime tant ses petits que, chassé, il se laisse prendre pour les sauver⁵.

Pierre Belon, un ami de Rabelais, précisera, ultérieurement, que les Anciens l'ont ainsi appelé, car il use de la finesse du renard prétextant être blessé à l'aile ou à la cuisse et prenant son envol, quand ses enfants sont hors de danger⁶. Selon lui, le *chenalopex* correspond au cravant et à l'oie nonnette, redevable de son nom à son plumage comparable à l'habit d'une nonne : noir sur le dessus de la tête, le derrière du col et le devant de l'estomac, blanc devant le jabot et sous l'œil. La description de Belon coïncide avec la représentation de la gravure de l'édition de 1543 d'Orus Apollo : animal plus petit que l'oie, queue courte, pattes plates et larges, bec rond et court, opposition du blanc et du noir, une gravure qui est cependant postérieure à l'adoption du blason par Rabelais.

Érasme avait consacré un adage au *χηναλώπηξ* (IV, viii, 87) où il fournissait, pour ce surnom donné à un personnage, son interprétation et celle du grammairien Didyme. Il relevait la présence du mot dans *Les Oiseaux* d'Aristophane.

4 Elien, *Historia animalium*, v, 30 et xi, 34.

5 Voir Orus Apollo, *Hieroglyphica*, 1522, f. xviii v (versions grecque et latine) et *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Jacques Kerver, 1543, f. d 8r (version française avec gravure).

6 Pierre Belon, *L'histoire de la nature des oyseaux*, Paris, G. Cavellat, 1555, pp. 158-159, « De l'Oye Nonnette, autrement nommée un Cravant ».

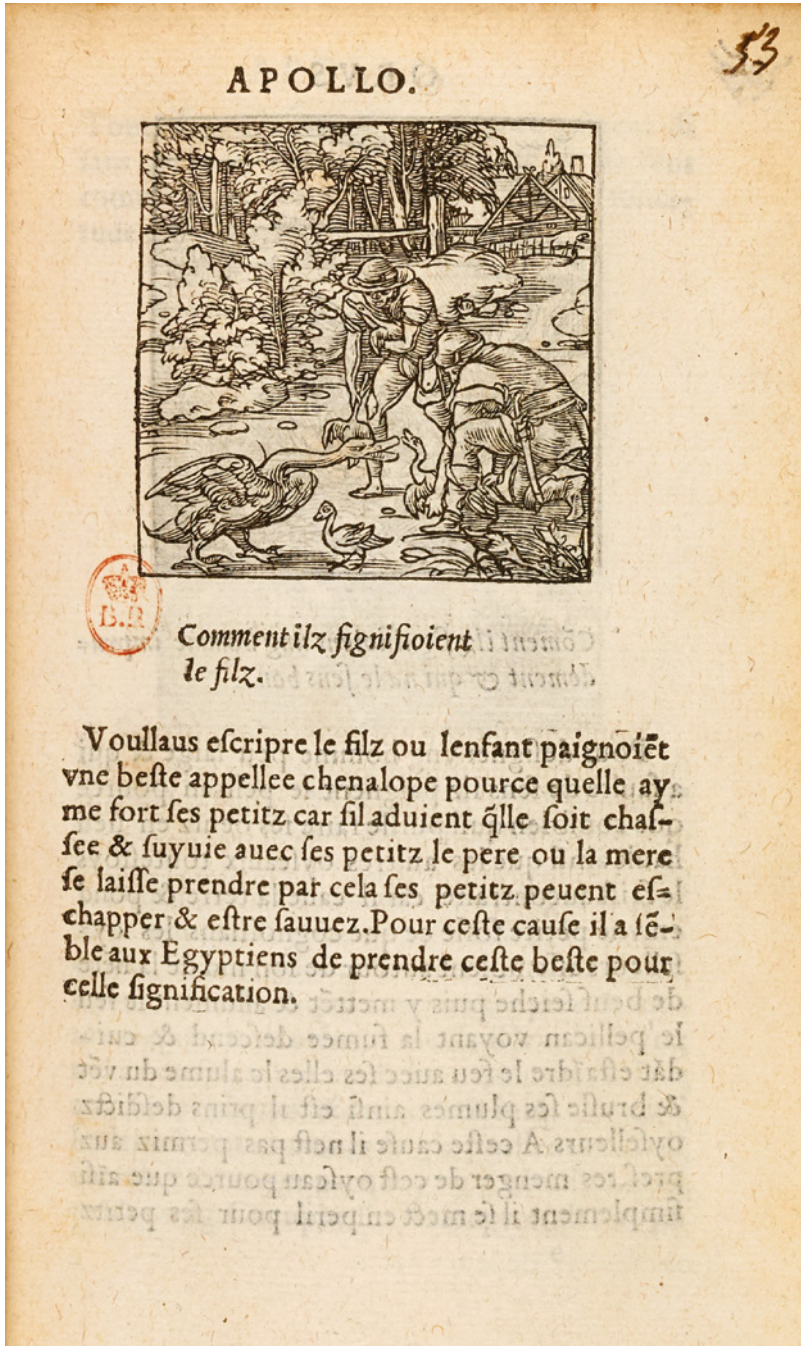


FIGURE 1.2 Orus Apollo, *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Jacques Kerver, 1543, f. d8r. Bibliothèque nationale de France, Rés Z-2507 (1)



FIGURE 1.3 Orus Apollo, *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Jacques Kerver, 1543, f. c6r. Bibliothèque nationale de France, Rés Z-2507 (1)

Rabelais retrouvait donc dans ses lectures favorites cet oiseau qui n'avait pu que l'intriguer.

Le second oiseau sacré des Égyptiens pour Hérodote, cité juste après le chenalopex (II, 73), est le phénix qu'il écrit n'avoir vu qu'en peinture et dont il raconte l'histoire qui lui paraît invraisemblable⁷. Le phénix ne viendrait en Égypte que tous les cinq cent ans à la mort de son père. Partant de l'Arabie, il transporterait son père jusqu'au temple d'Helios, dans un œuf qu'il aurait façonné avec de la myrrhe. Orus Apollo, lui, consacre trois hiéroglyphes au phénix. Pour lui, par la peinture du phénix, les Égyptiens signifiaient « l'ame longuement demourant en vie ».

Ils l'utilisaient aussi pour « la restauration annuelle et durable des choses » et pour « celui qui retourne tard de son voyage ». Orus Apollo ajoute que : « Tout ce que les Egyptiens ont acoustumé de attribuer aux saints oiseaux, c'est-à-dire qui ont quelques conformité aux choses divines ilz l'attribuent aussi au phenix »⁸.

Rabelais évoque à quatre reprises le phénix dans son oeuvre. Les trois apparitions dans le *Cinquiesme livre*, brouillons de Rabelais publiés à titre posthume, sont l'objet de moqueries : pour la succession des papes, l'espèce se caractérisant par son « unité individuelle, avec perpetutité de succession, ne plus ne moins qu'au Phoenix d'Arabie » (III, 733) ; pour les hommes qui, au royaume de la Quinte-essence, grâce à la pelade contractée par leur union avec les vieilles rajeunies, ont leur « jeunesse renouvelée comme au Phenix d'Arabie » (XX, 773) ; pour les quatorze phénix du pays de Satin (XXIX, 801). Le narrateur ajoute avoir pourtant lu chez divers auteurs qu'il n'en était qu'un au monde au même temps ; aussi estime-il que ceux qui en ont parlé n'en avaient jamais vus ailleurs qu'au pays de tapisserie, ajoutant « voire fust ce Lactance Firmian ». Rabelais cite Lactance qui a consacré un chant au phénix faisant référence à son bûcher (ignoré par Hérodote). Érasme, dans l'adage *Phoenix rarior* (II, vii, 10), le mentionne également et rappelle les vers d'Ovide mis dans la bouche de Pythagore, pour le phénix qui se construit un nid de plantes aromatiques, expire au milieu de ces parfums et, de ses cendres, naît un petit phénix⁹. C'est la version, christianisée, de Lactance que suit Rabelais dans l'épître à Odet de Chastillon, où il assure que, si dans sa vie, il y avait quelque étincelle d'hérésie : « Par moi-mesme à l'exemple du Phoenix, seroit le bois sec amassé, et le feu allumé, pour en icelluy me brusler » (QL, 520). Cette image dans la pièce liminaire du *Quart livre*, une des dernières pièces écrites par Rabelais, prend

⁷ Pline, x, 2, reprend les données d'Hérodote.

⁸ Orus Apollo, *De la signification des notes Hieroglyphiques*, op. cit., f. 14r et c6r.

⁹ Ovide, *Métamorphoses*, xv, 392-407.

un relief tout particulier. C'est la seule occurrence dans les livres publiés de son vivant.

Les oiseaux que Rabelais qualifient spécifiquement de sacrés appartiennent à la Rome papale et aux dieux antiques et se trouvent pour l'essentiel dans le *Cinquiesme livre*. L'Isle Sonante y bruit de tous ses « sacrosaints oiseaux » (CL, VI, 739) ; « benoists oiseaux » (741), ces « sacrez oyseaux » devenant pour les héros des « diables d'oiseaux » (745). *Papegaut*, nom du perroquet, est lu comme un composé du type chenalopex, « oie renard », sur lequel sont formés *clergaux*, *monagaux*, *prestregaux*, *abbegaux*, *evesgaux*, *cardingaux*, Rabelais faisant de *gaut* un terme générique avec la « magnifique espece de gaulx ou de gotz » (882).

Sont mentionnés dans le même épisode, les « Alcyones oiseaux sacrez à Thetis » (CL, VI, 738). Au *Tiers livre*, Rabelais évoque « Les Cycnes, qui sont oyseaulx sacrez à Apollo » et qui ne chantent qu'à l'approche de leur mort ; il ajoute que les poètes qui sont les protégés d'Apollon « deviennent prophetes, et chantent par Apolline inspiration vaticinant des choses futures » (TL, XXI 415). Le chant des cygnes est aussi présent dans un contexte où Rabelais se moque d'un développement d'Agrippa, *De occulta philosophia*, I, LV, qui, dans son chapitre sur les auspices, rapporte que, selon les Arabes, en mangeant du cœur et du foie de dragons, on comprend les pensées des animaux. Panurge s'exclame : lui faudrait-il manger du cœur et du foie d'un dragon « pour à la voix et au chant des Cycnes et oizeaulx entendre [ses] destinées, comme faisoient jadis les Arabes on païs de Mesopotamie » (TL, XXV, 431) ?

Dans le « prologue de M. Francois Rabelais pour le Cinquiesme livre », que je considère comme une première version de celui du *Tiers livre*, les poètes sont assimilés aux cygnes et l'auteur, en décidant de gazouiller et siffler oie parmi eux, s'identifie à l'oie : « Ay néanmoins esleu gasouiller et siffler oye, comme dit le proverbe, entre les Cygnes plustost que d'estre entre tant de gentils poetes et facons orateurs mut du tout estimé » (726).

C'est une référence à l'adage *Graculus inter Musas* (I, VII, 22) où Érasme explicite un proverbe grec et latin : il y traduit par *graculus* le Κολοιὸς grec et précise le sens du proverbe : un ignorant qui couvre la voix des érudits, le *graculus* ayant un chant disharmonieux. Il précise ensuite que Virgile dans les *Bucoliques* offre un proverbe voisin avec l'oie (*anser*) jacassant au milieu des cygnes (*olores*). C'est l'oie qui a été retenue par Rabelais pour s'autodésigner en dérision face aux cygnes sacrés.

Mais sacrée, l'oie l'est aussi. « Par la dive [divine] Oye guenet ! (s'escria Pantagruel) depuys les dernieres pluyes tu es devenu grand lifrelofre, voire diz je philosophe » dans le *Tiers Livre* (VIII, 375) où est singulièrement ambigu

le personnage de Bridoye. Dans un chapitre propre au manuscrit du v^e livre « Comment furent les dames lanternes servies à soupper », il est fait référence aux oies sacrées de Junon au Capitole avec l'oie (ilmatique ?) et ses oisons¹⁰ : « Six oysons couvez par la digne oye Ilmatique laquelle par son champt saulva la rocque tarpée de Rome » (903).

Rabelais a porté une attention toute particulière aux oisons. Dès le *Pantagruel*, il parle d'« oysons de mue » (XII, 259), « en mue » (XV, 268), de leurs « petites plumes » (XVI, 273) ou de l'oison bridé tué par la chute de Loupgarou (XXIX, 320). Dans le prologue du *Gargantua*, des « oysons bridez » sont peints sur les silènes. Et l'esprit merveilleux du petit Gargantua se révèle à l'invention du plus excellent torchecul, l'oison bien duveté qui procure « au trou du cul une volupté mirificque, tant par la douceur d'icelluy dumet, que par la chaleur tempérée de l'oizon, laquelle facilement est communiquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la region du cueur et du cerveau » (XIII, 41) ; la béatitude des « Heroes et semidieux » aux Champs Elysées vient de ce torchecul. Rappelons ici l'hypothèse qui voit dans l'oison, à partir d'un tableau de Michel Ange, « Le cigne auquel se convertit Jupiter pour l'amour de Leda » pour reprendre une mention du manuscrit du v^e livre qui suit celle des oisons précitée¹¹, et ajoutons que, dans la statuaire antique, l'enfant à l'oie, thème fréquemment traité, est présenté dans une position qui évoque celle de Gargantua et son torchecul. Rabelais a pu jouer sur la double représentation artistique du cygne et l'oie, sans oublier toutefois qu'il s'agit d'un oison.

Dans le prologue du *Quart livre* de 1548, c'est non pas en oie, mais en *graculus* qu'apparaît l'auteur. Paul Smith a rappelé combien le sens exact de ce mot latin fait débat¹². Selon note l'imprécision de certains noms d'oiseaux, les Anciens ayant fourni dans leurs descriptions seulement les traits les plus singuliers ; le *graculus* est de ceux-là¹³. Il est l'objet de nombreux adages d'Érasme dont l'adage *Semper graculus assidet graculos* (I, II, 23), correspondant à un proverbe grec concernant le Κολοιός, où il fournit différentes explications sur l'origine de ce nom pour un oiseau qui vit en bande avec ceux de son espèce. Rabelais traduit délibérément *graculus* par gay (geai), dans la bataille qui oppose les pies et les geais, inspirée, entre autres, d'une facétie du Pogge,

10 Tite-Live, *Histoire romaine*, v.

11 François Rigolot, « L'Affaire du 'torchecul' : Michel-Ange et l'emblème de la charité », *Études rabelaisiennes*. 21, 1988, pp. 213-224.

12 Smith, « 'Croquer pie', Quart livre, Ancien prologue », *art. cit.*, p. 99.

13 Selon, *L'histoire de la nature des oyseaux*, *op. cit.*, p. 290.

*Pugna Picarum et Graculorum*¹⁴. Le héros est le « Gay » de l'oncle Frapin, qui l'avait « en delices à cause de son babil par lequel tous les survenans invitoit à boire : jamais ne chantoit que de boire » (*QL*, 716) ; venu en renfort, il rentre de la bataille victorieuse en triste état. Paul Smith a développé, entre autres enjeux de ce prologue complexe, la représentation allégorique de Rabelais par le geai qui invite à « croquer pie », l'oiseau correspondant dans les rébus à « j'ay » renvoyant au *je* du narrateur. L'épisode, qui a aussi une portée politique, est l'occasion d'une référence aux armoiries de Bretagne et de France : « Car les queues des pies sont en forme de leurs hermines, les Gays ont en leur pen-naige quelques pourtraictz des armes de France » (grâce aux taches bleues et blanches de leurs ailes).

Dans le prologue du *Tiers livre*, deux ans auparavant, c'est aussi un oiseau auquel Rabelais s'identifie, en rapport avec un emblème national. Le coq remplace l'oie du prologue du *Cinquième livre*. Voulant se rendre utile à la cité, ne pas « estre veu spectateur ocieux de tant vaillans, disers, et chevalereux personnages, qui en veue et spectacle de toute l'Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie » (*TL*, Pr, 349), Rabelais veut les servir en leur offrant de nouvelles « sentences Pantagrueliques ». Mais il craint de déplaire et que finalement son aventure soit semblable à celle du « Coq de Euclion tant célébré par Plaute en sa Marmite et par Ausone en son Gryphon, et ailleurs : lequel pour en grattant avoir descouvert le thesaur eut la couppe gorgée » (*TL*, 351).

Le coq est aussi présent dans le corps du livre avec le don au chapitre XXI d'un coq blanc à Raminagrobis, à l'imitation de Socrate (référence à Platon, *Phédon*, 118 a, avec l'offrande à Esculape, le médecin des âmes, symbole de l'âme immortelle) et, au chapitre XXV, avec l'allusion à l'alectryomantie, divination à l'aide d'un coq « vaticinateur ».

Dans *Gargantua*, le coq occupe une place de choix. Après le développement sur les hiéroglyphes, au chapitre sur la signification des couleurs blanc et bleu, est évoqué le problème donné comme insoluble par Alexandre Aphrodise : Pourquoi le lion craint le coq blanc ? Rabelais précise que, selon Proclus, *lib. De sacrificio et magia* « c'est parce que la presence de la vertus du Soleil, qui est l'organe et promptuaire de toute lumiere terrestre et syderale, plus est symbolisante et competente au coq blanc » (x, 32). Il ajoute que la présence d'un coq blanc fait souvent disparaître les diables déguisés en lions et que les *Galli* (du grec *gala*, les Français étant blancs comme lait) portent souvent une plume blanche à leurs bonnets. Est sous-entendue l'homonymie avec *gallus*, le coq, l'emblème

14 Robert Estienne à l'article « gay, gracus » de son dictionnaire de 1539 ajoute en 1549 le terme de *graculus*. Pour le *Thresor de la langue francoyse* de Nicot (1606) : « Gay, geay, graculus » et « Grole, graye ou freux, oiseau ressemblant à la corneille. Graculus ».

traditionnel de la France, à considérer comme un hiéroglyphe de François 1^{er}¹⁵. Le coq s'oppose à l'aigle, symbole de l'empire¹⁶, mis à mal dans les « Fanfreluches antidotées » de *Gargantua* :

Bien peu apres, l'oyseau de Jupiter
Delibera pariser pour le pire.
Mais les voyant tant fort se despiter :
Craignit qu'on mist ras, jus, bas, mat l'empire (II 12)

Si l'on peut s'étonner que l'aigle, tellement fréquent dans les hiéroglyphes d'Orus Apollo soit singulièrement peu ou mal représenté dans l'œuvre de Rabelais, il faut invoquer des raisons politiques, la rivalité entre François I^{er} et Charles Quint. Le coq occupe la place centrale, sacralisée. Pour les Pythagoriciens, c'est le symbole sacré du dieu Soleil, de l'âme immortelle et, dans le *Songe* de Lucien, c'est la réincarnation de Pythagore.

Mais l'auteur, qui se présentait dans le *Quart livre* de 1548 en geai « tout hallebrené [éteint] », l'œil poché, est dans ce prologue aussi en mauvaise posture ; en coq d'Euclion, la gorge coupée. Il faut dire que, même en phénix, il ne renaîtra pas de ses cendres.

A ces oiseaux sacrés des prologues, il faut ajouter le « Gozal celeste mesager » (*QL*, III, 543) que la *Briefve declaration*, ultime texte de Rabelais, glose ainsi : « Gozal en hebreu, pigeon, colombe ». Le terme est employé dans la Bible (Genèse 15,9 ; Deutéronome 32, 11) pour désigner le petit de tous les animaux de l'espèce des colombes. Pline, X, LIII, a parlé des pigeons voyageurs, mais le gozal rabelaisien offre pour particularité d'être emporté au moment de l'éclosion de ses petits, ce qui fait que, libéré, il retourne en toute hâte « comme vous sçavez qu'il n'est vol que de Pigeon, quand il a oeufz ou petitiz, pour l'obstinée sollicitude en luy par nature posée de recourir et secourir ses pigeon-neaulx ». Il s'agit d'une sollicitude semblable à celle que le chenalopex réserve à ses enfants.

De l'oie égyptienne au gozal, oiseau céleste, de l'Antiquité à la Bible, il est une même signification : la célébration de l'amour pour ses petits. Les deux oiseaux sacrés égyptiens célébrés par Hérodote et par Orus Apollo sont autant de hiéroglyphes, qui ont pu inspirer la pratique de Rabelais. Il a inscrit dans les paratextes de ses livres des oiseaux auxquels il s'identifie dans une mise

15 Anne-Marie Lecoq, *François Ier imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987, p. 135.

16 Voir Claude Chappuys, *L'aigle qui a fait la poulle devant le coq à Landrecy*, Lyon, Le Prince, 1543.

en scène de soi-même, le plus souvent dysphorique, en relation avec l'appartenance à une communauté – poètes ou sujets royaux. Avec l'oie et les cygnes du prologue du *Cinquième Livre* sous le patronage des *Adages* ; avec le coq de celui du *Tiers livre* ; avec le geai du prologue du *Quart livre* de 1548 pour arriver au phénix dans l'épître en tête du *Quart livre*, il y a cohérence d'une lecture allégorique. Peut-être aussi alchimique, parodique ou non. Paul Smith avait décelé dans le *Quart livre* le processus alchimique de passage du noir au blanc puis au rouge¹⁷. Comme l'écrit un hermétiste du XVIII^e siècle, « Les Philosophes [alchimistes] ont pris assez ordinairement les oiseaux pour symbole des parties volatiles de la matière du grand œuvre, et ont donné divers noms d'oiseaux à leur mercure : tantôt c'est un aigle, tantôt un oison, un corbeau, un cygne, un paon, un phénix, un pélican »¹⁸ ; le cygne est aussi le symbole de la matière parvenue au blanc, le coq le soufre parfait au rouge, le phénix le soufre rouge. « Par la dive Oye guenet », comme dirait Pantagruel, nous voici devenus grand philosophes, voire lifrelofes !

Bibliographie

- Belon, Pierre, *L'histoire de la nature des oyseaux*, Paris, G. Cavellat, 1555.
- Chappuys, Claude, *L'aigle qui a faict la poulle devant le coq à Landrecy*, Lyon, Le Prince, 1543.
- Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, Bauche, 1758.
- Érasme, Desiderius, *Les Adages*, Jean-Christophe Saladin, dir., Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- La Charité, Claude, « Sous le signe de la Bonne Fortune », *L'Année rabelaisienne* 2, 2018, pp. 23-44.
- Lecoq, Anne-Marie, *François Ier imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
- Orus Apollo, *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens*, Paris, Jacques Kerver, 1543.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Mireille Huchon, éd., Paris, Gallimard, 1994.
- Rigolot, François, « L'Affaire du 'torchecul' : Michel-Ange et l'emblème de la charité », *Études rabelaisiennes* 21, 1988, pp. 213-224.
- Smith, Paul J., *Voyage et écriture Etude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, Droz, 1987.
- Smith, Paul J., « 'Croquer pie', Quart livre, Ancien prologue », *Rabelais – Dionysos*, Michel Bideaux, dir., Jeanne Laffitte, Éditions, 1997, pp. 97-108.

17 Paul J. Smith, *Voyage et écriture Etude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, Droz, 1987, p. 189.

18 Dom Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, Bauche, 1758, p. 310.

La caractérisation des animaux venimeux chez Grévin traducteur de Nicandre

Anne-Pascale Pouey-Mounou

Dans sa traduction des *Thériaques* de Nicandre réalisée à partir de la traduction latine de Jean de Gorris et publiée à la suite de ses *Deux livres des venins* (1567-1568), Jacques Grévin inscrit la science dans la langue par des choix de caractérisation qui sont le fait d'un médecin soucieux de vernaculariser le savoir autant que d'un poète proche de Ronsard et de la Pléiade, désireux de renouveler par la description même la représentation du monde. Complémentaires des choix de dénomination typiques des nomenclatures contemporaines, ses choix descriptifs, lexicaux, morphologiques et syntaxiques, attestent, au-delà de son souci de francisation, celui d'acclimater le savoir tout en mimant et connotant l'étrangeté par l'« effet grec » des mots eux-mêmes, et celui de tourner, par l'énergie de la phrase, la taxinomie quasi picturale de Nicandre vers la révélation d'une énergie latente, présente, en mouvement.

Jacques Grévin's translation of Nicander's *Theriaca*, which he based on the Latin translation of Jean de Gorris, was published together with his *Deux livres des venins* (1567-1568). In both works, Grévin – who was both a medical doctor wishing to express knowledge in the vernacular and a poet close to Ronsard and the Pléiade – unites the domains of science and language by carefully choosing his terminology. Through his innovative descriptions, he aims to change the representation of the natural world. Adding on to the choices that were typically made in the contemporary naming of animals, Grévin's descriptive, lexical, morphological, and syntactic choices demonstrate that he was not only an adept of francization. He strove to embed scientific knowledge in the French language, while at the same time mimicking the 'Greek effect' of the original words, playing with their foreign connotation. Grévin thus used the energy of the phrase to turn the almost visual taxonomy of Nicander into movement through the revelation of latent but present energy.

Quelle idée d'offrir en hommage un panier d'animaux venimeux, et de célébrer par un vivarium un amateur d'oiseaux et de poissons ! Ce « cadeau empoisonné » est pourtant lié à la découverte que je dois à Paul J. Smith de la section H de l'*Historia animalium* de Gessner et de ses adages, emblèmes et

épithètes repris d'Érasme, d'Alciat et de Textor. J'avais alors pu remarquer, dans le *De serpentium natura*, des épithètes grecques, tirées de Nicandre.

En Grévin, traducteur de ce dernier, Ronsard célébrait en 1561, peu avant leur brouille, « La docte Medecine et les vers tout ensemble »¹. Les *Deux livres des venins* publiés en 1567-1568, *Ensemble les œuvres de Nicandre*², traduites à partir de la version latine des *Thériaques* par Jean de Gorris³, justifient pleinement cet éloge (Fig. 2.1). Je m'intéresserai donc ici à la façon dont Grévin inscrit la science dans la langue par ses choix de caractérisation – des choix lexicaux, morphologiques et syntaxiques qui sont aussi des choix de représentation.

1 Choix lexicaux : franciser le savoir

Grévin est de ces médecins traducteurs qui font le choix de la francisation⁴, de façon militante pour les dénominations, mais aussi pour les caractérisations. En effet, il importe tout autant de fixer les traits distinctifs des animaux venimeux que d'établir leur nomenclature : la recension d'épithètes va de pair avec celle de synonymes qui se développe au XVI^e siècle dans les ouvrages naturalistes. Le *Premier Livre des Venins* reprend ainsi en manchette de nombreux adjectifs de la traduction des *Thériaques*, inspirés non seulement de la traduction de Gorris, mais aussi de ses annotations⁵.

Grévin opte explicitement pour des formations françaises pour les dénominations des serpents – le cornu ou céraste dont les « petites enleveures » frontales évoquent « des cornes de Limaçon » (Vi, 79), le chèneau, « hoste perpetuel » des chênes (Fig. 2.1, Vi, 109), etc. – et regrette de n'avoir pu donner un nom français au scytale, « sans contraindre le vulgaire » (Vi, 102). Il consacre notamment un commentaire métalinguistique à quatre noms composés : ceux de l'hémorroïde ou « Coule-sang », un mot « faict de deux conjoincts ensemble, a sçavoir, d'un qui signifie sang, et d'un autre qui signifie

1 Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, tome XIV, éd. Paul Laumonier, Paris, coll. « STFM », 1914-1975 [Lm], p. 199, v. 148.

2 Jacques Grévin, *Deux livres des venins [...] Ensemble, les œuvres de Nicandre [...]*, Anvers, C. Plantin, 1567-1568 [désormais : Vi pour le *Premier Livre des Venins* et T pour la traduction].

3 Jean de Gorris, *Nicandri Colophon Theriaca. Alexipharmaca [...]*, Paris, G. Morel, 1557 [désormais : G].

4 Voir Jean Céard, « Remarques sur le vocabulaire médical de Rabelais », dans *La Langue de Rabelais – La Langue de Montaigne*, éd. Franco Giacone, Genève, Droz, 2009, pp. 61-71.

5 Souligné par Joseph A. Pierre-Antoine (que je remercie ainsi que F. Cornilliat de m'avoir transmis sa thèse), *Le Savoir et les Vers. Concorde de la médecine et de la poésie dans les Deux Livres des Venins de Jacques Grévin*, thèse de doctorat, dir. F. Cornilliat, Rutgers, 2019.

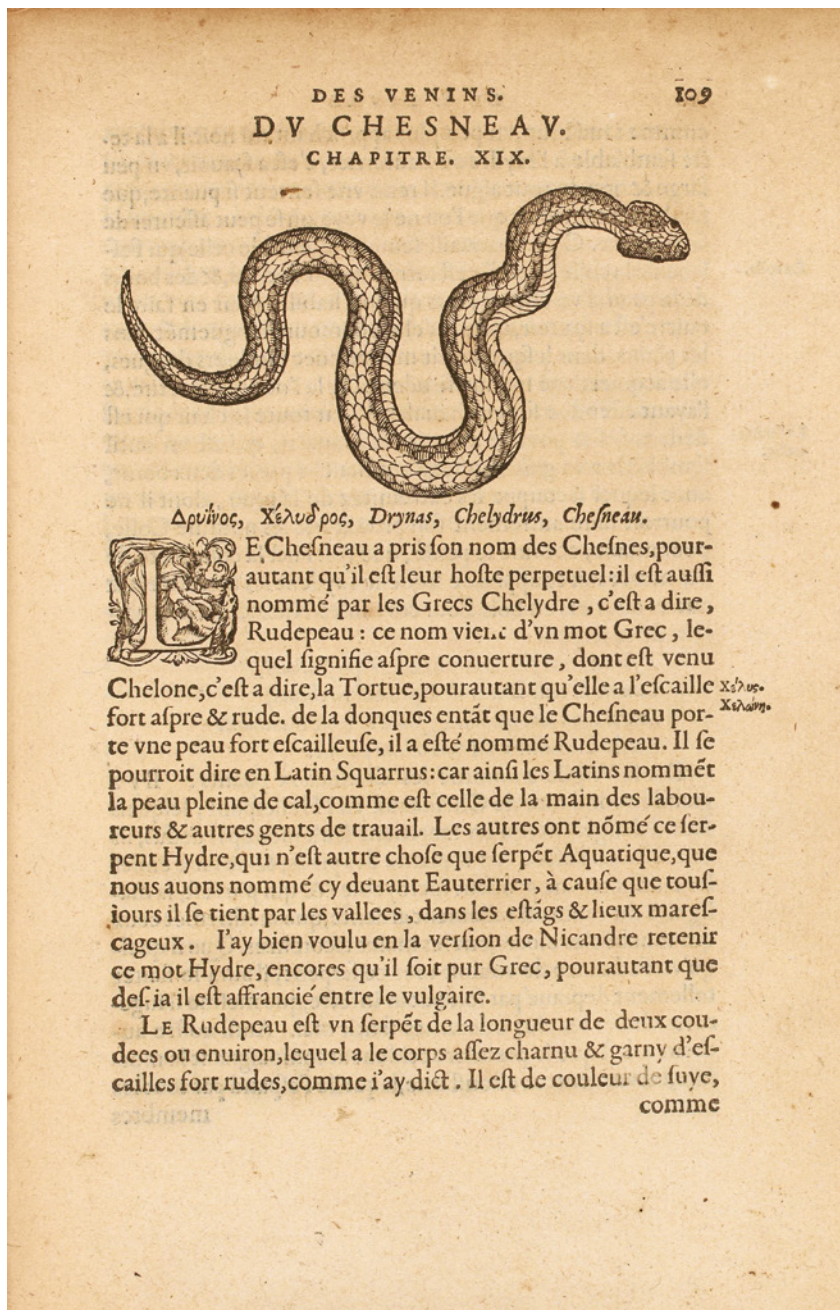


FIGURE 2.1 Jacques Grévin, *Deux livres des venins* [...], Anvers, C. Plantin, 1567-1568, p. 109.
 Bibliothèque nationale de France, 4-TF18-21

flux, lesquels assemblés signifient Flux de sang, ou Coulesang », parce que « le sang coule par tout les pertuis du corps de celuy qui en est blecé » (Vi, 85) ; du chersydre amphibie ou « Eau-terrier » (Vi, 98) ; de l'amphisbène qu'il nomme « Doublemarcheur », « faisant un mot composé de deux, comme aussi est le mot Grec », parce qu'il « se coule tantost d'un costé et tantost de l'autre, c'est à dire, en avant et en arriere » (Vi, 100) ; et du chèneau ou chélydre, pour lequel il admet le nom grec d'« Hydre », déjà « affrancié entre le vulgaire », mais qu'il préfère appeler « Rude-peau » par référence à sa « peau fort escailleuse » (Vi, 109). Il va même jusqu'à proposer un équivalent latin, *squarrus* (« calleux »), façon d'afficher des options de traduction différentes de Gorris, qui se contentait de latiniser les hellénismes, et les commentait peu⁶.

Ses annotations ont en revanche aidé Grévin à se rapprocher des épithètes grecques. Ainsi pour le scorpion, qualifié de « gresleux » (T, 13) parce que celui qui en a été piqué « est refroidi par tout le corps, et quasi comme batu de gresle » (Vi, 44) : Gorris avait traduit χαλαζήεις (*froid comme la grêle*) par *algificus* (G, 1) et le glosait par *grandinosus* (G, 71), que Grévin a calqué. De même, pour l'aspic « couleur de cendre ou de frêne » selon la traduction latine (*cinerisve colore Fraxineove*, G, 13), les annotations (*colore cinereo sive pulverulento [...] colore fraxini*, G, 78) ont pu favoriser la triple caractérisation par les couleurs « de frêne », « cendreuse » et « de suie » (T, 21), dans l'ordre du texte grec, ainsi que la forme adjectivale « cendreuse ». La « flammante face » du coule-sang s'explique, elle, à la fois par la traduction de Gorris (*flammatō*, G, 21) et par ses annotations (G, 82), que reprend le *Premier Livre des Venins* (Vi, 85). Enfin, dans ce livre, les explications d'adjectifs en manchette s'appuient sur les annotations, par exemple à propos du cornu « Cauteleux » (T, 25 / Vi, 80 / *instructum fraude*, G, 18), qui appâte ses proies avec ses cornes (G, 81⁷). Et à nous aussi, la glose est indispensable, car verrions-nous sans elle ce qui motive cet adjectif ? L'inscription de la science passe en poésie par les épithètes, des caractérisations spécifiantes qui, sans commentaire, passeraient inaperçues.

2 Choix morphologiques : inscrire la science dans la langue

Toutefois Grévin ne veut pas seulement traduire les mots de la science, mais inscrire la science dans la langue. C'est ici qu'intervient la forme des mots. Son

6 Quelques exceptions : à propos du dipsas (G, p. 76) sur la double acception du mot *sitiens*, comme adjectif au sens d'« assoiffé » (*sitibundus*), et dénomination de l'Altéré sous forme substantivée, et à propos du chersydre (G, p. 85) sur la double option du nom simple (*hydra*) et du nom composé.

7 Relevé par Pierre-Antoine, *Le Savoir et les Vers*, op. cit., pp. 214-215.

recours à la composition se situe à l'intersection de deux pratiques : la pratique savante du calque des mots grecs, forme de vernacularisation qui se développe dans les ouvrages scientifiques contemporains⁸, et l'influence poétique de la Pléiade. Grévin recherche la clarté – au rebours de la Brigade – sans renoncer à l'« effet grec » connoté par ces formes. De plus, il traite différemment les dénominations et les caractérisations. En effet, les composés scientifiques sont surtout nominaux, malgré, souvent, une origine adjectivale : ils concentrent une complexité sémique unifiée en définition ; inversement, l'inscription du savoir dans le langage courant passe plutôt par la dérivation adjectivale. Mais si cette traduction nous parle, c'est par la forme de ses mots, mimétique d'une étrangeté grouillante et menaçante. Au cœur de la fausse sécurité des mots ordinaires, la dénomination correspond à l'identification de la forme effrayante du serpent, concentré de sens et de venin, alors que sa dangereuse présence, décelable aux indices tapis dans les caractérisations, n'a l'air de rien.

Les noms composés des serpents combinent l'étrangeté formelle à la banalité de leurs éléments. Leur caractère innovant transparait parfois dans la traduction : le nom du « Serpent coule-sang » est introduit sous forme adjectivale, puis nominalisé (*T*, 26), celui du « court double-marcheur » sous forme nominale expansée (*T*, 31). Leur morphologie semble motivée par une observation des propriétés des serpents autant que par la nature grammaticale de leurs composants. Ainsi, pour nominaliser un prédicat verbal, Grévin opte tantôt pour le composé à premier élément verbal, très pratiqué par la Pléiade, comme pour le coule-sang, ce qui souligne la dangerosité de la morsure, tantôt pour une construction déverbale, comme pour le double-marcheur décrit dans sa reptation spécifique, forme mouvante. Explicables par la structure du groupe verbal originel, ces choix ne vont pas de soi pour autant : pourquoi pas « sang-coulant » ou « double-marche » ? La façon dont Grévin relate les étapes de la traduction d'« hémorroïdes », de « Flux de sang » à « Coulesang » (*Vi*, 85), peut d'ailleurs faire hésiter sur la structure interne du composé : les éléments grecs en manchette (αἷμα, sang, et ῥόος, écoulement) orientent vers un composé déterminatif [N₂ + N₁], mais le commentaire (« le sang coule ») suppose une prédication verbale [V + S], tout en laissant entendre que ce serpent *fait couler le sang*, selon la rection verbale que la forme « Coulesang » [V + N] suggère en français. Pour *Chersydrus* et *Chelydrus*, tous deux composés de deux noms, Grévin, sensible à l'homonymie issue d'ὕδωρ, l'eau, et d'ὄδρα, le serpent, fait le choix de traitements différents : il rend compte du caractère amphibie du chersydre par un nom double à suffixe qualifiant (« Eau-terrier »), mais néglige pour le « Rude-peau » la double référence à la tortue et au serpent, pour signaler leur trait commun par un composé possessif, forme calquée du

8 Voir les travaux de Ph. Selosse en botanique.

grec (ici sans modèle lexical grec) dont la Pléiade a fait un large usage⁹. Le souci descriptif qui préside à ces traductions relève d'une mise en garde médicale : elles signalent les dangers (ou l'innocuité), les traits distinctifs et les milieux de vie des serpents. Mais à ces dénnotations leur morphologie ajoute des connotations : elle substitue à l'exotisme de l'hellénisme la sensation d'une menace concrète appréhendée dans l'étrangeté de sa forme, et fait surgir l'étrangeté d'un univers de référence quotidien.

Voyons maintenant les caractérisations. Grévin ajoute parfois des adjectifs composés là où le latin n'en comportait pas, mais où le grec en comportait : l'adjectif « cler-voyant » (*T*, 14 / *acies red[it] in lumina*, *G*, 2) paraît antithétique d'un participe composé grec qui figure au vers précédent chez Nicandre (du verbe ἀμβλῶσσω, avoir la vue faible, *G*, 3) ; le « venin porte-mort » (*T*, 20) privilégie sur le latinisme savant « létal » (*lethale venenum*, *G*, 10) un composé à rection verbale qui calque la morphologie, sinon les éléments lexicaux, du grec θυμοφθόρος (qui détruit la vie, *G*, 11) ; le composé « porte-couronnes » (*T*, 36) qui qualifie le myagre ou « Chasserat », traduit par le dérivé *coronatus* en latin (*G*, 34), rappelle partiellement le grec πολυστεφής (orné de nombreuses couronnes, *G*, 35). Certains de ces adjectifs constituent avec les noms composés des figures de répétition. Ainsi, le « Double-marcheur » est décrit comme « double-tétu » (*T*, 31), une répétition absente de la traduction (*caput in geminum gorgentem corpore parvo* / *Nosce Amphisbænam*, *G*, 26), comme des annotations (*Amphisbæna* / *biceps*, *G*, 86) : ici Grévin imite directement Nicandre (*G*, 27). Quant à la traduction paronomastique d'une appellation métaphorique du millet ou cenchris (*varium squamis punctisque leonem*, *G*, 33) par « Le Lion écaillé riollé-piolé » (*T*, 35), un adjectif qui figure aussi chez Rabelais¹⁰, elle est anticipée par la description du pourrisseur, « diversement riolant piolant / Sa longue entortillure » (*T*, 20).

Les composés savants latins, souvent calqués du grec, sont volontiers occultés par des dérivés français. Ainsi, pour les serpents ovipares qui couvent leurs petits dans leur coquille (*testacea pignora*), Grévin omet de traduire *ovipara* (calque d'ὠτοτόκος, *G*, 10-11) au profit du néologisme « encoquillé » (*T*, 19), traduction de *testacea* qui, par l'évocation concrète de l'œuf, rend le mot savant inutile.

9 Sur les composés possessifs ou « *bahuvrīhi* », voir Emile Benveniste, « Fondements syntaxiques de la composition nominale », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 11, Paris, Gallimard, 1974, pp. 155-160 ; et Nathalie Rousseau, « Traduire l'intraduisible : questions de morphologie grecque », dans *Le Poète aux mille tours. La traduction des épithètes homériques à la Renaissance*, eds Silvia D'Amico et Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2020, pp. 55-94.

10 François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, *Tiers Livre*, xvii, p. 403, et *Cinquième Livre*, xxxiii, p. 809. Je remercie Marie-Luce Demonet de m'avoir signalé ces occurrences.

Parmi les dérivés, Grévin recourt abondamment aux adjectifs en *-eux*, qui signalent une qualité du référent, pour doter les serpents de motivations (« envieux », « soigneux », « furieuse »), de même qu'il utilise l'adjectif « plein » complété par un nom abstrait (la faim, la paresse) pour traduire des adjectifs de sens privatif (*impasta*, *piger*), voire justifier une dénomination – ainsi pour « l'Alteré / [...] plein de faim » (T, 19 / *sitiens impastaque serpens*, G, 9), par substantivation et détachement explicatif, au lieu des adjectifs coordonnés latins. Les dérivés en *-eux* servent aussi à une typologie qui, dans le rendu des couleurs des serpents, plus catégorisant que qualifiant, sacrifie la précision quasi picturale du texte latin à des adjectifs récurrents, tel l'adjectif « cendreuse » qui traduit des notations très diverses (*livens*, *cineris* [...] *colore*, *albescit*). Enfin, Grévin tend à privilégier les adjectifs qualifiants sur des formes et constructions relationnelles : il traduit ainsi *algificus* par « gréleux » (G, 1 / T, 13), *instructus fraude* par « cauteleux » (G, 18 / T, 25), ou *libyus* par « sablonneux » (G, 34 / T, 36).

De son côté, la préfixation, très développée par rapport au latin, investit d'énergie la description. En calquant les adjectifs à préfixe privatif, Grévin leur ajoute le suffixe *-able* : il traduit *indomitus* par « indomptable » (G, 13 / T, 22), plutôt que par « indompté », et le binôme *innocuus* [...] et [...] *insons* par « incoupable » (G, 54 / T, 50), un adjectif-clé dans sa traduction de Jean Wier, qui disculpe les sorcières en raison de leur incapacité de nuire¹¹ : le préfixe ne nie pas tant un état qu'une possibilité d'agir. D'autres adjectifs préfixés résultent de l'adjectivation de formes verbales. Le préfixe *en-*, qui prédomine, tend à incorporer la qualité décrite à l'animal. Ainsi, le « Scorpion gréleux » est aussi « empointé » (T, 13), traduction (d'un groupe *armatum stimulo*, G, 1) qui fait de son dard une arme intégrée à son corps ; le « fruit encoquillé » (T, 19) paraît enclore les serpenteaux dans un œuf qu'on attend de voir se « décoquiller ». Les yeux « enpourprés » de l'aspic (T, 21) restituent le rougeoiement (*rubentia*) d'une rage qui couve jusqu'à l'incandescence (*condere* / *incandere*, G, 13) par l'identification de la source de la couleur pourpre dans l'œil. A propos du fourmillon, dont l'« encolure est rousse et le reste enfumé » (*Flava quidem ceruix, reliquum fuliginis atræ*, G, 53 / T, 49), la notation de couleur métaphorique prolonge le geste qui esquisse la forme du cou, le chiasme morphologique (« encolure » / « enfumé ») relayant le chiasme grammatical ; la fumée faite verbe n'est plus qu'émanation d'une forme rouge qui se tord en volutes. Enfin, le préfixe *re-*, dans l'adjectif « retortillé » (T, 28), donne une spectaculaire traduction visuelle au verbe *torquere* (G, 22). Le traducteur substitue ainsi à la description minutieuse d'un Gorris coloriste la prédominance des formes.

11 Jacques Grévin, *Cinq Livres de l'imposture et tromperie des diables* [...], Paris, J. du Puys, 1567, préface, « Sommaire du second livre », n. p. ; Jean Wier, *De Praestigiis Daemonum* [...], Bâle, J. Oporin, 1563, p. 22 (*insontes*).

3 Choix syntaxiques : révéler une énergie qui dort

Syntaxiquement, enfin, les caractérisations dynamisent la description. Le respect du texte-source l'emporte sur l'amplification¹² ; mais Grévin recherche surtout l'énergie. Chez lui, tout est mouvement : la bigarrure, l'entortillure, ou la morsure. Ainsi pour les variétés de pourrisseurs, l'attaque de la vipère et la reptation du coule-sang.

Les évolutions colorées des pourrisseurs, différenciés par leurs couleurs, permettent aux deux traducteurs de jouer sur une évocation visuelle riche en mouvements :

[...] *Qui cute diversa, nunquam unicolore, videtur / Assimilis semper sedi quam legit in arvis / [...] Ille refert cochleas terrestres : ille virentes / Indutus squamas immensa volumina torquet, / Atque sinus ducit varios, candore notantur / Permulti, & mediis fusi volvuntur arenis.* (G, 10)

Il varie en couleur, une n'a seulement, / Il est semblable au lieu qu'il tient couvertement. / [...] On en voit quelques uns par le corps se charger / D'une couleur semblable aus limaçons de terre. / Dans une écaille verte un autre se renserre / Ainsi diversement riolant piolant / Sa longue entortillure : un autre se mêlant / Au milieu de l'arene & se veautrant au sable / S'en va tout blanchissant la rondeur de son rable. (T, 20)

[...] et dict qu'ils sont tous dissemblables en couleur : les uns pourautant qu'ils ont esté tout au long de l'hyver au plus profond d'un terrier, ont amassé par-dessus leur peau quelque mousse semblable à la couleur du terrier dans lequel ils ont niché. Et pour ceste raison il dict qu'ils ressemblent au lieu qu'ils tiennent couvertement [...]. Les autres sont semblables à la couleur des coquilles des limaçons, les autres sont tous verts, et les autres sont tous Riolés-piolés, c'est à dire, bigarrés comme estants peints de diverses couleurs, et mesmes quelques uns se meslant parmy le sable, en retiennent la couleur. (V1, 63-64)

12 Voir Pierre-Antoine, *Le Savoir et les Vers*, op. cit., pp. 261-264, 287-288.

Le traducteur français ne recourt pas, comme son modèle latin, aux constructions absolues ; mais il exploite les verbes pronominaux pour suggérer l'enroulement, ainsi que le dynamisme des formes adjectivales du verbe (en *-ant*). Il ne peut guère non plus reprendre la dérivation qui fait de la masse lovée du serpent (*volumina*) le résultat de son mouvement (*volvuntur*), au terme d'une série allitérative (*virentes* ; *volumina* ; *varios* ; *volvuntur*) ; mais à l'aide des affixes il fait, au rebours du latin, des compléments des verbes le point d'aboutissement de cette agitation grouillante. Ainsi, l'« écaïlle verte » tire sa force de concrétion de ce qu'elle n'est pas simplement revêtue (*indueret*), mais promue lieu d'élection du reptile qui s'y « renserre », de même que tel autre serpent « se charg[e] » de sa couleur comme le limaçon porte sa coquille ; la « longue entortillure » concrétise le verbe *torquere*, et la « rondeur [d'un] rable » consacre par sa forme achevée les évolutions décrites. Le *Premier Livre des Venins* montre que cette traduction, en faisant du serpent l'acteur de sa propre couleur, restitue une observation naturaliste : en se roulant dans son milieu, le serpent « amass[e] » et « retien[t] » les particules colorées qui vont le bigarrer.

L'attaque de la vipère nous montre le traducteur en flagrant délit d'expansion :

<i>Quod si furor aggerat iras, / Lumina rubra micant, et linguís ora bifulcis / Lambens, extremum caudae finem asperat at ima. (G, 17)</i>	Le regard irrité rougit toute sa veuë, / Et en léchant aussi d'une langue fourchue, / Par le bout de la queue il se va herissant. (T, 24)	Alors qu'il est irrité, il a les yeux flamboyans : et léchant (c'est à dire, tirant la langue) il montre une langue fourchue. (V1, 75)

La traduction, *in medias res*, de la subordonnée circonstancielle qui introduisait la colère du serpent (*quod si furor aggerat iras*) par le seul adjectif « irrité » fait de la colère une de ses propriétés essentielles, mais non toujours actuelles, en l'intégrant à son regard, tout en conservant par le sens passif du participe adjectivé l'idée qu'elle est soumise à condition. Le traducteur transforme ainsi l'énoncé d'une circonstance en celui d'une propriété virtuelle : l'adjectif (verbal) condense un procès réinterprété en caractérisation. La recatégorisation corollaire d'un adjectif (*ruber*) en verbe (« rougir ») fait derechef du serpent la source de sa propre transformation. Quant à l'emploi absolu du gérondif « (en) léchant », alors que le participe latin régissait un complément (*ora*), il va si peu de soi qu'il nécessite une glose dans le *Premier Livre des Venins* ; mais c'est par là que l'adjectif « léchant », mis en manchette, est érigé en épithète de nature. On assiste donc ici à la naissance d'une caractérisation, qui n'est pas celle que l'on attendait – la langue « fourchue » (*bifulca*) : avant d'être reconnaissable à la forme de sa langue, la vipère se singularise en effet par sa façon de la sortir.

Enfin, le verbe latin *asperat* est traduit par la périphrase verbale « il se va hérissant » qui fait voir, par sa forme pronominale, l'animal tout entier à partir du « bout de [s]a queue », sur laquelle le latin se focalisait par la construction transitive du verbe. Grévin conserve la progression thématique du latin, qui montrait successivement les yeux, la langue et la queue du serpent, mais en outre, au terme de cette description, c'est la forme dressée de la vipère prête à mordre que l'on voit.

La reptation du coule-sang, enfin, a passionné Grévin. Il multiplie les métaphores :

[...] *et ipse / Exiguum corpus curvi de more Cerastæ / Obliquans medio dorso breve promovet agmen, / Ventre solum radens, squamisque sonorus in ipso / Dat strepitum exilem gressu, ceu stramina calcans.* (G, 21)

[...] et comme le Cornu / Il conduit de travers toujours son cors menu. / Du milieu de son dos son manigage [*sic*] il tire / Pressant son ventre en terre : & alors qu'il se vire / Aveque son écaille & avec son marcher / Il fait un petit bruit, semblable à l'écacher / Des roseaux deséchés. (T, 27)

[...] il ne se conduit pas droit, [...] mais il va rampant en la façon d'un petit ruisselet lequel s'escouille dedans une prairie et représente la figure de la lettre S. comme faict le Cornu. Il rampe aussi en la manière qu'est porté un navire sur la mer, c'est à sçavoir selon que les vagues l'eslevent tantost haut, et tantost bas : il hausse la partie de devant lors que le derriere est abaissé : et au contraire il l'abaisse lors que l'autre s'esleve. Pour ceste semblance Nicandre a usé du mot de navigage [...]. En ceste façon aussi, qui est à doz rompu, nous voyons ramper les Chenilles, et les vers par les jardins, quand apres qu'ils ont avancé en undoyant la partie de devant elles affermissent contre terre leur ventre, et puis ils tirent la partie de derriere. (V1, 85-86)

Sa traduction reprend à Nicandre la métaphore de la navigation (πλόον, G, 20), par-delà le mot latin *agmen* ; puis le *Premier Livre des Venins* file la métaphore du ruisseau – à la faveur d'une syllepse de sens sur le verbe « s'écouler », récurrent dans la traduction – jusqu'à l'image du navire, avant de revenir aux animaux rampants avec l'évocation d'une marée de chenilles « undoyant » « par les jardins », qui rappelle – malgré leur brouille – Ronsard et sa prosopopée de la France dans la *Continuation du Discours à la Royne* sur les misères du temps¹³.

Mais où sont donc les données descriptives ? Elles sont justement chez Ronsard, dans le groupe prépositionnel « à doz rompu », équivalent du *medio dorso* de Gorris où Grévin retrouve le souvenir de l'*Hymne de Calais et de Zethes* :

Adonque la galere egalement tirée
 Alloit à dos rompu dessus l'onde azurée,
 Et de longs plis courbez s'entrecoupant le dos,
 Se trainoit fortement sur les bosses des flots,
 Ainsi qu'une chenille à dos courbé s'efforce
 De ramper de ses pieds sur le ply d'une escorce.

Lm VIII 291, v. 697-702

Une comparaison imitée d'Apollonios de Rhodes, qui reparaît dans *La Franciade*,

A dos rompu, ainsi que par les bois,
 Sur le printemps au retour des beaux mois,
 Va la chenille, errante à toute force
 Avecq cent pieds sur les plis d'une escorce.

Lm XVI 90-91, v. 1231-1234

Mais la comparaison fonctionne aussi à rebours, car Nicandre compare la scolopendre à une galère en raison de la forme de ses pattes : elle « se meut des pieds comme lon void sur mer / Avec les ælerons la galere ramer » (T, 52), ce que le *Premier Livre des Venins* explique « en ce qu'elle a les pieds situez aux deux costez, comme sont les rames en une Gallere » (Vi, 137). Et peut-être

13 Ronsard, *Œuvres complètes*, op. cit., Lm XI, pp. 55-56, v. 351-372. Pour un autre cas d'hommage à Ronsard, voir Pierre-Antoine, *Le Savoir et les Vers*, op. cit., pp. 397-398.

Ronsard, qui cite Nicandre dès les *Amours*, probablement d'après Gorris¹⁴, se souvient-il dans *La Franciade* de ces « cent pieds » assimilables aux rames.

Très complet, le programme de traduction de Grévin n'ambitionne donc pas seulement de transmettre (et de mettre à jour) un savoir antique, mais de l'inscrire dans la langue française, par ses propres moyens. À côté du procédé voyant des dénominations calquées du grec, les caractérisations peuvent sembler faire le pari du langage courant ou de l'ornementation expansive ; il n'en est rien. Il faut plutôt appréhender ce rapport entre dénominations et caractérisations selon la complémentarité des titres de chapitres et des manchettes du *Premier Livre des Venins*, reflet des choix de langue de Gorris, mais aussi d'un rapport plus profond entre définition et description. Par les adjectifs, Grévin investit sa description de valeurs verbales, et en dégage des traits définitoires, décrits *en acte* et posés *en puissance*. Si la langue française s'en trouve enrichie, c'est en vertu d'un apport scientifique différent de celui de sa source. La traduction de Grévin donne ainsi des animaux venimeux une vision nouvelle : moins picturale, plus « en mouvement », elle met la puissance évocatoire des caractérisations au service des effets de présence, jusqu'au surgissement.

Bibliographie

- Belleau, Rémy, *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard*, éd. Marie Madeleine Fontaine et François Lecercle, Genève, Droz, 1986.
- Benveniste, Emile, « Fondements syntaxiques de la composition nominale », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974.
- Céard, Jean, « Remarques sur le vocabulaire médical de Rabelais », dans *La Langue de Rabelais – La Langue de Montaigne*, éd. Franco Giaccone, Genève, Droz, 2009.
- Du Bellay, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue francoyse*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.
- Gorris, Jean de, *Nicandri Colophoni Theriaca. Alexipharmaca. Io. Gorrhæo Parisiensi interprete [...]*, Paris, G. Morel, 1557.
- Grévin, Jacques, *Deux livres des venins : Ausquels il est amplement discoursu des bestes venimeuses, theriaques, poisons et contre-poisons [...]* Ensemble, les œuvres de Nicandre, Medecin & Poète Grec, traduites en vers François, Anvers, C. Plantin, 1567-1568.

14 Ronsard, *Œuvres complètes*, op. cit., Lm VII, pp. 186-187, « Le sang fut bien maudit ... ». Voir Rémy Belleau, *Commentaire au Second Livre des Amours de Ronsard*, éd. Marie Madeleine Fontaine et François Lecercle, Genève, Droz, 1986, f. 88v, et notes p. 20.

- Grévin, Jacques, *Cinq Livres de l'imposture et tromperie des diables : des enchantements & sorcelleries* [...], Paris, J. du Puys, 1567.
- Pierre-Antoine, Joseph A., *Le Savoir et les Vers. Concorde de la médecine et de la poésie dans les Deux Livres des Venins de Jacques Grévin*, thèse de doctorat, dir. François Cornilliat, Rutgers, 2019.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, tomes VII, VIII, XI, XIV, XVI, éd. Paul Laumonier, Paris, coll. « STFM », 1914-1975.
- Rousseau, Nathalie, « Traduire l'intraduisible : questions de morphologie grecque », dans *Le Poète aux mille tours. La traduction des épithètes homériques à la Renaissance*, éd. Silvia D'Amico et Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2020.
- Wier, Jean, *De Praestigis Daemonum, Et Incantationibus, ac ueneficiis : Libri v*, Bâle, J. Oporin, 1563.

Sur un animal exotique du bestiaire bartasien

Denis Bjaï

Au sixième Jour de *La Sepmaine* (1578), passant en revue les animaux dits terrestres, le poète gascon Guillaume Du Bartas mentionne « le Hirable cornu ». C'est la première occurrence attestée d'un énigmatique zoonyme, qui mettra dans l'embarras ses premiers commentateurs, tentés d'y reconnaître soit la girafe, soit l'oryx-gazelle. Nous examinons ensuite le sort réservé à ce terme par les traducteurs successifs du poète, latins, italien, anglais, espagnols, allemand et naturellement, en hommage à Paul J. Smith, néerlandais.

In the sixth Day of *La Sepmaine* (1578), listing the so-called terrestrial animals, the Gascon poet Guillaume Du Bartas mentions the horned 'Hirable'. This is the first attested occurrence of an enigmatic zoonym, which will puzzle Du Bartas' first commentators, opting either for the giraffe or for the oryx-gazelle. In the second part of this paper we take into account the different choices made by the poet's successive translators, in Latin, Italian, English, Spanish, German and of course, to pay tribute to Paul J. Smith, in Dutch.

On sait l'intérêt de longue date de notre collègue Paul J. Smith pour l'œuvre du poète gascon Guillaume du Bartas, au moins depuis son étude de 2004 sur « Du Bartas aux Pays-Bas »¹. Son attention s'est portée en particulier sur la représentation des animaux dans les *Semaines*, puisqu'il nous a fait naguère l'amitié de venir à Orléans parler de « L'ornithologie de Du Bartas »². Lui concédant volontiers les *volatilia*, nous nous intéresserons aux animaux terrestres de la première *Semaine* (cette ample paraphrase de la Genèse qui non seulement raconte la création du monde mais fait encore admirer les merveilles créées par la main du divin Ouvrier) et, parmi eux, au mystérieux « Hirable cornu » surgi au 6^e Jour dans le sillage de l'éléphant, de concert avec le chameau³.

Il y a bien en effet une énigme du hirable que, pas plus que nos prédécesseurs, avouons-le d'entrée de jeu, nous ne sommes parvenu à résoudre. Le

1 Paul J. Smith, « Du Bartas aux Pays-Bas », *Œuvres et critiques* 29, n° 2, 2004, pp. 39-61.

2 Denis Bjaï, éd., *La Sepmaine de Du Bartas, ses lecteurs et la science du temps*, Genève, Droz, 2015, pp. 121-142.

3 Yvonne Bellenger et Jean Céard, éd., *La Sepmaine*, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. I, p. 311, v. 81.

mot se lit pour la première fois dès l'édition originale Gadoulleau et Février de *La Sepmaine*, dans les deux états du texte de 1578. Il serait tentant mais aventureux de supputer une double coquille typographique et, en substituant un *g* au *h* initial et un *f* au *b* de la dernière syllabe, de rétablir *girafle*, forme ancienne bien attestée du zoonyme. Il resterait en effet à expliquer comment ces supposées coquilles ont pu se maintenir plus de cinquante ans tout au long des rééditions, du vivant de Du Bartas et encore longtemps après sa mort, jusqu'à la dernière édition ancienne en français publiée à Genève en 1632. Il est difficile aussi, compte tenu de la forme du mot, de songer, sinon à un gasconisme⁴, du moins à un terme méridional comme les *coulac*, *creac* ou *benarric* du 5^e Jour⁵. Cette attestation intrigante de *hirable* n'est certes pas tout à fait isolée mais les autres occurrences, postérieures, sont toutes plus ou moins liées à l'emploi inaugural de Du Bartas. Elles se rencontrent en effet sous la plume de ses premiers commentateurs (comme on va le voir) et sous celle d'autres exégètes, à commencer par le Bourguignon Philibert Guide qui, après des *Louanges de la vie rustique, extraites des Œuvres* de Du Bartas, mentionne, parmi *Les Arbres, Oiseaux et autres Bestes terrestres, avec aucuns de leurs Epithetes*, « l'Hyrable portant corne » (avec *h* muet et variante graphique)⁶. Il sera suivi par l'anonyme auteur de l'*Amas d'epithetes* tiré des mêmes *Œuvres*, qui y inclut une entrée *Hirable* et lui affecte le qualificatif attendu de « cornu »⁷.

1 Du côté des commentateurs

Les commentateurs se trouvent placés dans une situation plus inconfortable. Si Simon Goulart, dans l'importante réédition genevoise de 1581, introduit, en regard du texte, une manchette « Le Hirable », qui l'enrégimente, avant même le chameau, le taureau, l'âne et le cheval, parmi les « Animaux servans à l'homme »⁸, la notice correspondante de son « Indice » s'ouvre toutefois sur une prudente considération liminaire : « J'estime que ce soit le *Camelopardalis*

4 Le *h* aspiré de *hirable* devrait-il quelque chose à la jota initiale de l'espagnol *jirafa*, perçue depuis la Gascogne voisine ?

5 Voir Hélène Nais, *Les Animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, Didier, 1961, pp. 295, fin de la n. 107, et 301.

6 À la suite de *La Colombière et Maison rustique*, Paris, Robert Le Fizelier, 1583, f. 75r.

7 À la suite du *Dictionnaire des rimes françaises* attribué à Odet de la Noue, [Genève], héritiers d'Eustache Vignon, 1596, p. 24.

8 *La Sepmaine*, op. cit., p. 312. Cette manchette générale fournira à Esprit Aubert une des entrées de ses *Marguerites poétiques*, illustrée par les v. 81-83 de Du Bartas et où réapparaît donc le *hirable* (Lyon, Barthélemy Ancelin, 1613, p. 92b).

des Latins⁹, que Belon en ses Observations représente et nomme *Giraffe*, au chapitre 49. du 2. Livre », en effet intitulé « De la Giraffe, que les Arabes nomment Zurnapa, et les Grecs et Latins Camelopardalis » et auquel Goulart emprunte la suite de son développement¹⁰. Faute de trouver trace d'un hirable dans l'ample terminologie polyglotte de Conrad Gessner au tome I (1551) de son *Historia animalium*, il faut bien lui trouver, dans la faune exotique, un répondant. Pourquoi pas le « chameau-léopard » des anciens (encore nommé *Cameleopardale* par Rabelais¹¹), devenu « orafle » chez Joinville pour désigner l'animal, sculpté dans le cristal, jadis offert à Saint Louis par le Vieux de la Montagne¹², avant que la réapparition de la girafe en Europe à la fin du xve siècle, au terme d'une longue éclipse, ne permette enfin de concilier, sous un nouveau zoonyme, réalité scientifique et savoirs humanistes ? L'arrivée à Florence d'un spécimen offert par le sultan d'Égypte à Laurent de Médicis y avait en effet suscité une grande curiosité, y compris, à la cour de France, de la part d'Anne de Beaujeu¹³, et permis à des lettrés comme Antonio Costanzi et Ange Politien, en combinant observation directe et relecture surtout des auteurs grecs, d'identifier enfin l'antique *camelopardalis* avec la *giraffa* (mot forgé sur l'arabe *zarāfa* ou *zurāfa*) des voyageurs italiens¹⁴. Barthélemy Aneau l'avait admise sous ces deux noms dans ses *Decades de la description [...] des animaux* (non sans quelque hésitation graphique, puisque le dizain intitulé

9 Emploi au masculin d'un mot de genre féminin en latin (à la différence de *camelopardalus* ou de *camelopardus*, également attestés).

10 *La Sepmaine*, op. cit., t. II, p. 228. Référence à Pierre Belon, *Les Observations de plusieurs singularitez [...] trouvées en Grece, Asie, Judée, Egypte* (1^{re} éd., 1553).

11 François Rabelais, *Cinquième livre*, chap. XXIX, dans *Œuvres complètes*, Mireille Huchon, éd., Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994, p. 801. *Camelopardalis* est aussi la traduction, proposée par la Bible des Septante et reprise par la Vulgate, du mystérieux zoonyme hébreu *zemer* figurant dans la liste des animaux purs, propres à la consommation, du Deutéronome, 14, 5.

12 Jacques Monfrin, éd., *Vie de saint Louis*, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2002, p. 414, § 457.

13 « Car c'est la beste du monde que j'ay plus grant desir de veoir » (lettre du 15 avril 1489 au duc de Florence, citée par Ivan Cloulas, « Un caprice d'Anne de Beaujeu : la girafe de Laurent le Magnifique », dans *Anne de Beaujeu et ses énigmes*, Villefranche-sur-Saône, Hassler, 1984, p. 75).

14 Politien, *Miscellaneorum centuria una*, Bâle, [Valentin Curio], 1522 (« de camelopardali, quæ vulgo girafa dicitur [sur le caméléopard, communément appelé girafe] », cap. III, f. 7v). Reprochant à Pline, Strabon, Albert le Grand de n'avoir pas mentionné les cornes de la girafe, Costanzi lui donne la parole dans une plaisante épigramme où elle-même s'en plaint à Laurent de Médicis (« Qualiacunque vides isti mihi cornua demunt, / Laurenti hos tibi do barbara discipulos [Ces cornes telles que tu les vois eux m'en privent et moi la barbare, je te donne, Laurent, ces écoliers] », Antonio Constanzi, *Epigrammatum libellus*, Fano, Girolamo Soncino, 1502, f. a6v).

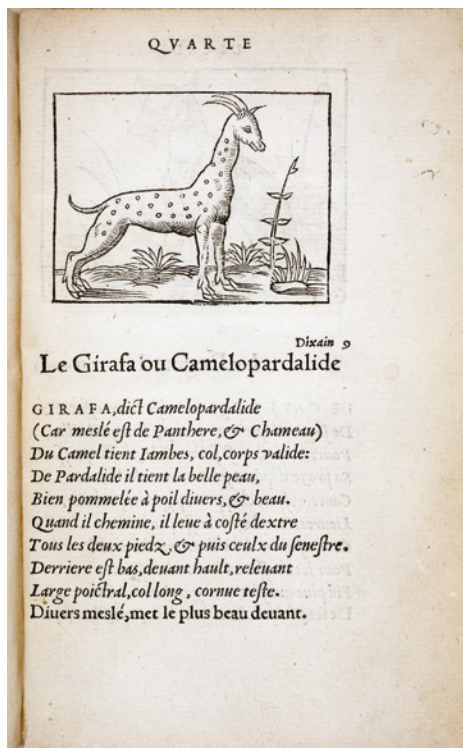


FIGURE 3.1

Barthélemy Aneau, *Decades de la description [...] des animaux*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549, f. C8r.
 Bibliothèque Sainte-Geneviève

« Le Girafa ou Camelopardalide » s'ouvre sur le mot *Girapha*) et la caractérisait déjà assez fidèlement, « Derriere est bas, deuant hault, relevant / Large poictral, col long, cornue teste » – même si la médiocre gravure placée au-dessus (Fig. 3.1) ne mettait guère en valeur que son pelage tacheté et ses deux cornes, particulièrement longues, recourbées et effilées¹⁵, comme elles le sont encore dans l'illustration choisie par Gessner pour son *Historia animalium* et ses *Icones* (Fig. 3.2)¹⁶. Mais s'agit-il bien du même animal pour Philibert Guide qui, s'il ménage une place, comme on l'a vu, au hirable cornu de Du Bartas parmi

15 Barthélemy Aneau, *Decades de la description [...] des animaux*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549, « Decade quartre des bestes venaticques, ou de chasse », dizain 9, f. C8r.

16 Conrad Gessner, *Historia animalium. Lib. I de quadrupedibus viuiparis*, Zurich, Christoph Froschauer, 1551, p. 160 ; Conrad Gessner, *Icones animalium*, mêmes presses, 1553, p. 28. Cette image gravée par Ehrard Reuwich et reprise aux *Peregrinationes in Terram sanctam* de Breydenbach sera critiquée par André Thevet, qui reprochera à Gessner de confondre la girafe avec le daim de Crète aux « longues cornes couchées sur ses espauls » (André Thevet, *Cosmographie universelle*, Paris, Pierre L'Huillier, 1575, t. 1, f. 388v).



FIGURE 3.2

Conrad Gessner, *Icones animalium*, Zurich, Christoph Froschauer, 1553, p. 28. Leyde, Bibliothèque universitaire

ses *Bestes terrestres*, n'en mentionne pas moins, vingt vers plus bas, « Le doux, beau et fuyard Camelopardalite »¹⁷ ?

Quatre ans après l'*Indice* de Goulart, paraît l'édition de *La Sepmaine* commentée par le Lorrain Pantaleon Thevenin. On y lit « l'Herable » à l'ouverture du 6^e Jour, dans le « Type » ou arbre récapitulatif arborescent qui en figure la disposition, puis « l'Irable » au titre de la 3^e (des 28) « Considerations » suivant lesquelles ce Jour se trouve distribué, et enfin « le Hirable » dans le texte lui-même comme dans le commentaire qui le suit immédiatement¹⁸. Celui-ci exprime le même embarras que la glose de Goulart et l'amplifie même, en risquant deux hypothèses : « Aucuns estiment que ce soit l'Orix de Pline, liv. 2. ch. 40. [§ 107], autres le *Camelopardalis* des Latins que Belon liv. 2. ch. 49. represente et appelle Giraff[e]. »¹⁹ Suit le même développement repris des *Observations* mais élagué²⁰, comme si Thevenin, sans remonter au texte-source, s'était contenté de recopier Goulart, qu'il confesse avoir lu et utilisé tardivement

17 Guide, *Les Arbres, Oiseaux* [...], *op. cit.*, f. 75v.

18 Guillaume Du Bartas, *La Sepmaine*, P. Thevenin, éd., Paris, Jérôme de Marnef et veuve Guillaume Cavellat, 1585, respectivement pp. [528], encart, et 534. Mais l'hirable n'étant pas gratifié d'une manchette en regard du commentaire, à la différence des animaux qui le suivent, chameau, taureau, âne et cheval, son nom ne figure pas dans l'*index rerum* final.

19 *La Sepmaine*, *op. cit.*, t. III, p. 649 (qui imprime, comme l'éd. ancienne, *Giraffes*).

20 Par exemple, là où Goulart recopie diligemment « une beste fort belle, et de la plus douce nature qui soit, quasi comme une brebis, et autant [rétablir sans doute, comme chez Belon amiable,] que nulle autre beste sauvage » (*loc. cit.*), Thevenin condense : « une beste belle, et douce à merveille ». Cf. le quatrain placé sous son image dans les *Portraits d'oyseaux, d'animaux* [...] observez par Pierre Belon, Paris, Guillaume Cavellat, 1557, f. 105v (Fig. 3.3).

pour commenter les 5^e et 6^e Jours²¹. C'est donc bien le pasteur genevois qu'il faut reconnaître dans l'indéfini *autres* qui introduit la seconde proposition. En revanche Thevenin nous lance d'abord sur une autre piste, celle de l'antilope ou gazelle que les Égyptiens appelaient *oryx*, à en croire Plinie dans le curieux passage allégué de l'*Histoire naturelle* et ainsi traduit par Antoine du Pinet : « Il y a aussi une sorte de chevreul à une corne en Égypte, qui regarde droict ceste estoille [la Canicule] apres qu'elle est levée, quand il esternue, en signe de reverence et d'adoration ». Thevenin pourrait bien tirer cette nouvelle conjecture de la première version latine de *La Sepmaine*, la *Beresithias* de Jean-Edouard du Monin, qui transposait « le Hirable cornu » en « cornutus Orix »²². Dès 1588, dans la troisième édition genevoise de son commentaire qui en redispone les notices au fil du texte, Goulart enrichit son entrée « Hirable » en la complétant lui aussi par une référence à Plinie, ici au livre VIII [§ 69] sur la *camelopardalis*, pour conforter l'identification naguère proposée, avant d'enchaîner : « aucuns estiment que ce qu'il appelle Oryx soit le Hirable de nostre poete. Belon au 2. livre de ses Singularitez, chap. 51. fait mention de la Gazelle qu'il appelle Orix : et semble que ce soit le Hirable. Le jugement en soit au lecteur diligent. »²³ Si Thevenin, de son propre aveu, a été un lecteur de Goulart, celui-ci, entre deux rééditions de son commentaire, n'aurait-il pas pris la peine, sans le dire, de parcourir le travail du Lorrain ? Du moins fait-il l'effort de rouvrir à nouveau Belon, pour y trouver, à deux chapitres seulement de distance de la girafe, un nouveau développement traitant « de la Gazelle, anciennement nommée Orix », au long cou et elle aussi cornue²⁴. Un imitateur de Du Bartas, l'auteur anonyme du poème de *La Création* longtemps attribué à D'Aubigné, réglera à sa façon la question en consacrant à la girafe quatre vers qui la laissent reconnaître au lecteur sans lui conférer de nom²⁵.

21 Dans l'avis postliminaire « Au lecteur », *La Sepmaine*, op. cit., t. III, p. 853.

22 Jean-Edouard Du Monin, *Beresithias*, Paris, Jean Parant, 1579, f. 98r.

23 Guillaume Du Bartas, *La Sepmaine*, Simon Goulart, éd., [Genève], Jacques Chouet, 1588, p. 477.

24 Pierre Belon, *Les Observations de plusieurs singularitez [...] trouvées en Grece, Asie, Judée, Egypte*, Paris, Guillaume Cavellat, 1555, f. 120r. Trois chapitres zoologiques se succèdent en effet ici, reproduisant sans doute, selon Frédéric Tinguely, l'ordre même des cages à la ménagerie du Caire, dont la girafe constituait, pour les voyageurs européens, la « grande attraction » (Frédéric Tinguely, *L'Écriture du Levant à la Renaissance*, Genève, Droz, 2000, p. 124).

25 « Un animal moyen en Aphrique est trouvé, / D'un long jambage ayant son devent eslencé, / Cil du derriere court et sa croupe si basse / Que sa forme le rend d'assez mau-vayse grace. » (Gilles Banderier, éd., *La Création, Poème hexaméral anonyme du XVI^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, chant X, v. 49-52, pp. 114-115).



FIGURE 3.3

Portraits d'oyseaux, d'animaux [...] observez par Pierre Belon, Paris, Guillaume Cavellat, 1557, f. 105 v. Le Mans, Médiathèque Louis-Aragon

2 Du côté des traducteurs

Placés devant la même difficulté que les commentateurs, comment les divers traducteurs de *La Sepmaine* se sont-ils à leur tour tirés d'embarras, au fur et à mesure que l'extraordinaire succès du long poème bartasien gagnait l'Europe entière ?²⁶ Le choix du latin *oryx* par Du Monin (de préférence à l'hexasyllabe *camelopardalis*) est entériné quatre ans plus tard par son successeur languedocien Gabriel de Lerm, qui fait toutefois varier l'épithète en substituant *acer* à *cornutus*²⁷, sans doute par synecdoque généralisante, pour exprimer le caractère perçant, pénétrant, de la corne. En 1592 paraît à Tours mais en italien *La Divina Settimana* de Ferrante Guisone, ambassadeur du duc de Mantoue, qui opte pour « la cornuta Giraffa »²⁸. Une troisième traduction latine intitulée *Bartasias*, publiée en 1600 à Edimbourg et naturellement dédiée à Jacques VI, est signée d'Adriaan Damman, professeur de belles lettres et, depuis 1593, ambassadeur des Provinces-Unies à la cour d'Ecosse. Comme annoncé au titre, les sept jours sont « liberius tralati et multis in locis a[uc]ti [assez librement traduits et augmentés en beaucoup d'endroits] ». Ce qui se vérifie pour notre hirable, puisque le bref hémistich de Du Bartas donne lieu à un excursus de pas moins de dix vers latins : « En qui Getulis Origes memorantur in oris

26 Pour une vue d'ensemble de ce corpus, voir Gilles Banderier, « Enjeux linguistiques et idéologiques des traductions de Du Bartas (1579-1650) », dans *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Nancy, Université de Nancy 2, 2005, t. II, pp. 27-41.

27 Gabriel de Lerm, *Hebdomas*, Paris, Michel Gadouilleau, 1583, f. [75]r.

28 Guillaume Du Bartas, *La Divina Settimana*, trad. Ferrante Guisone, Tours, Jamet Mettayer, 1592, f. 114v. Suivront cinq éditions vénitiennes entre 1593 et 1613.

[Voici les gazelles qu'on dit vivre en Gétulie]... »²⁹, avec donc pour habitat la contrée africaine à laquelle les associaient Pline et Juvénal, comme rappelé par Gessner³⁰. Mais la suite complique un peu l'identification, en dépeignant un animal beau et doux, avec, à la grandeur près, une tête de cerf, deux petites cornes longues de six doigts, émoussées et poilues, de grandes oreilles, un long cou, rond et grêle ; la bête est haute sur pattes [...], avec le poil roux, les sabots d'un bœuf et une longue queue en travers de son corps élancé³¹ : on relit en latin la description de la girafe par Belon.

Toujours en Grande-Bretagne, Josuah Sylvester offre bientôt à Jacques VI, devenu Jacques I^{er} d'Angleterre, sa traduction des *Devine Weekes and Workes* de Du Bartas, laquelle fait paraître, auprès de l'éléphant, « th' horned Hirable »³². Le terme est précédé d'un astérisque, renvoyant à la manchette marginale « alias, *Girafle* », elle-même étoffée, dès la réédition suivante : « *Gyrassa* alias Anabula : an Indian Sheep or a wilde Sheep »³³ (*anabul*[*l*]a étant un autre nom donné à la girafe dans les encyclopédies du XIII^e siècle, par corruption du *nabun* de Pline et de son compilateur Solin³⁴). Ainsi le hirable faisait son entrée dans la littérature anglaise, bientôt enregistré par Cotgrave à la lettre H de son *Dictionnaire*, « as Giraffe » (autre mot vedette sous lequel l'animal, « a certaine spotted, and long-necked beast [une certaine bête tachetée et au long cou] », se trouve décrit)³⁵. En 1641, l'année même de la dernière édition des *Divine Weekes and Workes*, Edward Browne publie ses *Sacred Poems, Or Briefe*

29 Adriaan Damman, *Bartasius*, Edimbourg, Robert Waldegrave, 1600, p. 237.

30 Pline, *Histoire Naturelle*, X, lxxiii, 201 ; Juvénal, *Satires*, XI, 140 ; et Gessner, *Historia animalium*, I, *op. cit.*, pp. 870 et 872.

31 « Queis caput est cerui ; multo ni grandius esset, / Postulat ut molis ratio, spectabile binis / Corniculis, duo ter digitos non amplius altis, / Undique molliculis musco, serieque pilorum ; / Aures permagnæ ; collum sublime, teresque, / Et tenue ; erectique pedes [...] ; pilus albicat igne ; / Pes bouis ; et longa accedit vestigia cauda ; / Per gracile insignis currit ceu fascia corpus. » (*loc. cit.*)

32 Guillaume du Bartas, *Devine Weekes and Workes*, trad. Joshua Sylvester, Londres, Humphrey Lowes, 1605, p. 194.

33 Mêmes presses, 1608, p. 154. Si le *Nomenclator* d'Hadrianus Junius, à l'entrée *Camelopardalis*, ne propose que des équivalents français, italien et espagnol, en l'absence ici de traductions *al.*, *b.* [*Belgicè*] et *ang.*, l'adaptation anglaise reprend le terme français et sa glose, puis traduit celle-ci : « a beast resembling a camel and a panther » (*The Nomenclator or Remembrancer*, Londres, Ralph Newberry et Henry Denham, 1585, p. 45a).

34 Voir Thierry Buquet, « L'anabulla dans la Chevalerie Judas Maccabée », *Reinardus* 30, n° 1, 2018, pp. 26, 29-31. Les éditeurs américains de Du Bartas voyaient dans *hirable* « probably a mixture of the forms *Zirafe* and *anable* (< *anabulus*) » (Urban T. Holmes, John C. Lyons et Robert W. Linker, eds, *The Works*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1935-1940, t. II, p. 379, n. sur v. 81-92).

35 Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611, s.v.

Meditations, Of the day in generall and of all the dayes in the weeke, avec, au 5^e Jour, « Fryday », une reprise quasi textuelle, signalée en marge par des guillemets, des vers de Sylvester et donc un retour du « horned *Hirable* »³⁶. Enfin le lexicographe d'origine suisse Guy Miège, non content de faire paraître en 1677 un nouveau dictionnaire français-anglais et anglais-français, livre deux ans plus tard un *Dictionary of Barbarous French*, sous-titré « recueil alphabétique de mots obsolètes, provinciaux, mal orthographiés et mal faits en français, tirés du Dictionnaire de Cotgrave » et où l'on n'est guère surpris de relever *Hirable*, « as *Giraffe* in the N.D. [New Dictionary] »³⁷.

En 1609, en même temps que la contre-*Semaine* de Christophe de Gamon (qui conteste à l'éléphant la précellence sur les animaux terrestres pour l'attribuer non « au Girafe, à l'Asne, au Chameau portefaix » mais au cheval³⁸), paraît la première des trois traductions en néerlandais naguère étudiées par Paul Smith³⁹, celle de Theoderick van Liefvelt, qui, parvenue au même passage, introduit elle aussi « De Giraff » (avec en regard une manchette « *Camelopardalis* ») mais en lui affectant enfin l'épithète attendue « *lanck gehalst* [au long cou] »⁴⁰. Suivent les deux versions espagnoles, qui se distinguent par leurs choix respectifs. Si la première, celle du P. Joan Dessí, opte pour une « *cornuda Giraffa* », éclipsée ici par un taureau noir et blanc « *con sus cuernos bellos* [aux belles cornes] »⁴¹, la seconde, en prose, de Francisco de Cáceres, membre de la communauté judéo-ibérique d'Amsterdam, règle la question en ne conservant, du développement original, que le chameau « *enturviador de riveras* », le cheval « *amigo de Marte* » et le taureau rajeuni en folâtre taurillon (*novillo*)⁴².

36 Edward Browne, *Sacred Poems, Or Briefe Meditations, Of the day in generall and of all the dayes in the weeke*, Londres, Edward Griffin, 1641, p. 51. Sur cette « plagiaristic meditation on *Devine Weekes* », voir en dernier lieu Peter Auger, *Du Bartas' Legacy in England and Scotland*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 157, 164-167.

37 Guy Miège, *A Dictionary of Barbarous French*, Londres, Thomas Basset, 1679, s.v. *Hirable* fait assurément partie de ces noms d'animaux qui, assure l'auteur, « auroient pû passer dans mon Nouveau Dictionnaire, mais que j'avois rejettez comme des noms qui sont en effet peu conus et usitez » (Avis liminaire au lecteur).

38 Christophe de Gamon, *La Semaine [...], contre celle du Sieur du Bartas*, Lyon, Claude Morellet, 1609, p. 176.

39 Paul J. Smith, « Du Bartas in vertaling », *De zeventiende eeuw* 21, 2005, pp. 198-209.

40 Guillaume Du Bartas, *De Eerste Weke*, trad. Theoderick van Liefvelt, Bruxelles, Rutgeert Velpius, 1609, p. 130.

41 Guillaume Du Bartas, *La Divina Semana*, trad. Joan Dessí, Barcelone, Sebastián Mathevad et Lorenzo Deu, 1610, f. 180v, stance 19 (qui transpose les épithètes originales « *trouble-riue* » et « *aime-Mars* »). *Girafa*, enregistré par César Oudin dans son *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, est traduit et glosé « *Giraffe, animal fort rare* », symétriquement à une seconde entrée *Camello pardal* (Marc Zuili, éd., Paris, Champion, 2016, t. I, s.v.).

42 Guillaume Du Bartas, *Los Siete Dias de la Semana*, trad. Francisco de Cáceres, Amsterdam, Albert Boumeester, an 5372 [1612], f. 134r.

Un mot rapide sur les dernières traductions, à nouveau néerlandaises et enfin allemande. Zacharias Heyns donne en effet en 1616 sa propre version de *La Sepmaine*, en reprenant à Van Liefvelt sa girafe au long cou, tandis que dans la paraphrase en prose et le commentaire qui suivent, il lui substitue, en bon lecteur de Goulart, « het Cameelpaert » (ou « Camelo peerdt »⁴³) ; on lit les mêmes vers (reproduits en caractères de civilité) dans la réédition de 1621, qui supprime la paraphrase mais ajoute au commentaire cette note redondante : « *Giraf. Cameel-paert* »⁴⁴. Son successeur Rutger Wessel van den Boetselaer revient, l'année suivante, à « Den hornighen Giraff »⁴⁵. Enfin, plus de cinquante ans après la première édition française paraît, avec texte original en regard, la traduction allemande de Tobias Hübner, qui pourvoit bien lui aussi la girafe de cornes (« Mit hörnen ») mais transcrit curieusement « die Hiraff »⁴⁶. Réminiscence du *hirable* originel ou simple coquille typographique ? La réédition (posthume) de 1640 rétablit « die Giraff » et lui affecte une longue manchette de treize lignes : « Wird auch Camelopart genennet / hat zwei stumpffe kleine Hörner mit haren bezogen / einen langen hals / die fodersten schenkel hoch / die hindersten niedrig / [...] und gleichet mit seinem wesen dem Kameel. »⁴⁷ Nous voici revenus à notre point de départ, la girafe décrite près d'un siècle plus tôt par Belon.

N'en déplaise à Buffon, qui jugeait ce grand animal « l'un des plus inutiles »⁴⁸, la girafe nous a servi à cerner d'un peu plus près, à défaut de l'élucider, le mystérieux *hirable* de Du Bartas. En attendant d'en voir un premier spécimen, naturalisé, en 1785, puis un second vivant (présent de Méhémet-Ali au roi Charles x) à partir de 1826, les Français devaient continuer de rêver longtemps sur la *camelopardalis* des anciens, dont le nom se lit encore sous la plume un peu compassée d'un André Gide⁴⁹.

43 Guillaume Du Bartas, *De Weke* [...], trad. Zacharias Heyns, Zwolle, Zacharias Heyns, 1616, ff. 147v-148r.

44 Guillaume Du Bartas, *Eerste Weke*, Zwolle, Zacharias Heyns, et Amsterdam, Paul van Ravesteyn, 1621, p. 237.

45 Guillaume Du Bartas, *Eerste Weeck*, trad. Rutger Wessel van den Boetselaer, La Haye, Aert Meuris, 1622, p. 183.

46 Guillaume Du Bartas, *Erste Woche*, trad. Thomas Hübner, Leipzig, Matthias Götze, 1631, p. 263.

47 « Est aussi appelée caméléopard, a deux petites cornes émoussées couvertes de poil, un long cou, les pattes avant hautes, les pattes arrière basses, [...] son comportement la rapproche du chameau. » (*Die erste und andere Woche*, Köthen, Imprimerie princière, 1640, p. 150) – Nous ne poussons pas l'enquête au-delà, jusqu'aux plus tardives et très libres traductions danoise (1661) et suédoise (1685).

48 Buffon, *Histoire naturelle*, XIII, dans Stéphane Schmitt, éd., *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2007, p. 1006.

49 « Quand j'étais jeune, j'avais le cerveau plein de croisements, de mulets, de caméléopards. » (André Gide, *Les Nouvelles Nourritures*, IV, i, dans Pierre Masson, éd., *Romans et récits*, Paris, Gallimard, 2009, t. II, p. 786).

Bibliographie

- Aneau, Barthélemy, *Decades de la description [...] des animaux*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549.
- [anon.], *Amas d'epithetes recueilli des œuvres de Guillaume [...] Du Bartas*, à la suite du *Dictionnaire des rimes françoises* attribué à Odet de la Noue, [Genève], héritiers d'Eustache Vignon, 1596.
- [anon.], *La Création, Poème hexaméral anonyme du XVI^e siècle*, Gilles Banderier, éd., Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.
- [anon.], *Portraits d'oyseaux, d'animaux [...] observez par Pierre Belon*, Paris, Guillaume Cavellat, 1557.
- Aubert, Esprit, *Les Marguerites poétiques*, Lyon, Barthélemy Ancelin, 1613.
- Auger, Peter, *Du Bartas' Legacy in England and Scotland*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- Banderier, Gilles, « Enjeux linguistiques et idéologiques des traductions de Du Bartas (1579-1650) », dans *Langues et identités culturelles dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Nancy, Université de Nancy 2, 2005, t. II, pp. 27-41.
- Belon, Pierre, *Les Observations de plusieurs singularitez [...] trouvées en Grece, Asie, Judée, Egypte*, Paris, Guillaume Cavellat, 1555.
- Browne, Edward, *Sacred Poems, Or Briefe Meditations, Of the day in generall and of all the dayes in the weeke*, Londres, Edward Griffin, 1641.
- Buffon, *Histoire naturelle*, XIII, dans *Œuvres*, Stéphane Schmitt, éd., Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2007.
- Buquet, Thierry, « L'anabulla dans la Chevalerie Judas Maccabée », *Reinardus* 30, n° 1, 2018.
- Costanzi, Antonio, *Epigrammatum libellus*, Fano, Girolamo Soncino, 1502.
- Cotgrave, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.
- Damman, Adriaan, *Bartasias*, Edimbourg, Robert Waldegrave, 1600.
- Du Bartas, Guillaume, *La Sepmaine*, P. Thevenin, éd., Paris, Jérôme de Marnef et veuve Guillaume Cavellat, 1585.
- Du Bartas, Guillaume, *La Sepmaine*, Simon Goulart, éd., [Genève], Jacques Chouet, 1588.
- Du Bartas, Guillaume, *La Divina Settimana*, trad. Ferrante Guisone, Tours, Jamet Mettayer, 1592.
- Du Bartas, Guillaume, *Devine Weekes and Workes*, trad. Joshua Sylvester, Londres, Humphrey Lownes, 1605.
- Du Bartas, Guillaume, *De Eerste Weke*, trad. Theoderick van Liefvelt, Bruxelles, Rutgeert Velpius, 1609.

- Du Bartas, Guillaume, *La Divina Semana*, trad. Joan Dessí, Barcelone, Sebastián Mathevad et Lorenço Deu, 1610.
- Du Bartas, Guillaume, *Los Siete Dias de la Semana*, trad. Francisco de Cáceres, Amsterdam, Albert Boumeester, an 5372 [1612].
- Du Bartas, Guillaume, *De Weke [...]*, trad. Zacharias Heyns, Zwolle, Zacharias Heyns, 1616.
- Du Bartas, Guillaume, *Eerste Weke*, Zwolle, Zacharias Heyns, et Amsterdam, Paul van Ravesteyn, 1621.
- Du Bartas, Guillaume, *Eerste Weeck*, trad. Rutger Wessel van den Boetselaer, La Haye, Aert Meuris, 1622.
- Du Bartas, Guillaume, *Erste Woche*, trad. Tobias Hübner, Leipzig, Matthias Götze, 1631.
- Du Bartas, Guillaume, *La Sepmaine*, Yvonne Bellenger et Jean Céard, éd., Paris, Classiques Garnier, 2011, 3 vol.
- Du Monin, Jean-Edouard, *Beresithias*, Paris, Jean Parant, 1579.
- Gamon, Christophe de, *La Semaine [...], contre celle du Sieur du Bartas*, Lyon, Claude Morellet, 1609.
- Gessner Conrad, *Historia animalium. Lib. I de quadripedibus viuiparis*, Zurich, Christoph Froschauer, 1551.
- Gessner, Conrad, *Icones animalium*, Zurich, Christoph Froschauer, 1553.
- Gide, André, *Les Nouvelles Nourritures*, IV, i, dans Pierre Masson, éd., *Romans et récits*, Paris, Gallimard, 2009, t. II.
- Guide, Philibert, *Les Arbres, Oiseaux et autres Bestes terrestres, avec aucuns de leurs Epithetes*, à la suite de *La Colombiere et Maison rustique*, Paris, Robert Le Fizelier, 1583.
- Joinville, *Vie de saint Louis*, Jacques Monfrin, éd., Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2002.
- Juvénal, *Satires*, XI.
- Lerm, Gabriel de, *Hebdomas*, Paris, Michel Gadoulleau, 1583.
- Miège, Guy, *A Dictionary of Barbarous French*, Londres, Thomas Basset, 1679.
- Naïs, Hélène, *Les Animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, Didier, 1961.
- Oudin, César, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, Marc Zuili, éd., Paris, Champion, 2016.
- Pline, *Histoire Naturelle*, X.
- Politien, Ange, *Miscellaneorum centuria una*, Bâle, [Valentin Curio], 1522.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Mireille Huchon, éd., Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994.
- Smith, Paul J., « Du Bartas aux Pays-Bas », *Œuvres et critiques* 29, n° 2, 2004, pp. 39-61.
- Smith, Paul J., « Du Bartas in vertaling », *De zeventiende eeuw* 21, 2005, pp. 198-209.
- Tinguely, Frédéric, *L'écriture du Levant à la Renaissance*, Genève, Droz, 2000.
- Thevet, André, *Cosmographie universelle*, Paris, Pierre L'Huilier, 1575.

Narrative Jewellery

Mythological Creatures in Two Sixteenth-Century Jewels from the Low Countries

Margot Leerink and Nicole Spaans

This article focuses on two animal inspired pendants, probably dating from the sixteenth-century Low Countries. The two badges of the Order of the Golden Fleece that the two successive spouses of Elisabeth van Culemborg, Jan van Luxemburg and Anthonis van Lalaing, wear on the so-called *Memorietafel* (memorial tablet) are discussed first. These golden pendants in the form of a ramskin emphasised that the men were part of an elite group with close ties to the Burgundian (and later Habsburg) court. Subsequently, the pendant worn by Catharina van den Bergh in a 1617 painting by the Hague artist Jan van Ravesteyn is addressed. We assert that the pendant was probably created in Antwerp during the last quarter of the sixteenth century and that it features the sea god Neptune, depicted together with two so-called *hippocampi*.

Le présent article étudie deux pendentifs inspirés par des animaux. Ces pendentifs datent probablement du XVI^e siècle et proviennent des Pays-Bas. Nous analysons d'abord les deux écussons de l'ordre de la Toison d'Or qui figurent sur le soi-disant 'Memorietafel' (tableau mémorial) et qui sont portés par Jan van Luxemburg et Anthonis van Lalaing, les deux époux successifs d'Elisabeth van Culemborg. Ces pendentifs en or, en forme de peau de bélier, soulignaient que les deux hommes faisaient partie d'une élite étroitement liée à la cour de Bourgogne (et plus tard des Habsbourg). Ensuite, nous étudions le pendentif porté par Catharina van den Bergh dans un tableau datant de 1617 et peint par Jan van Ravesteyn, un peintre originaire de La Haye. Nous soutenons que le pendentif a probablement été fabriqué à Anvers pendant le dernier quart du XVI^e siècle et qu'il représente le dieu Neptune, accompagné de deux hippocampes.

1 Introduction

Whether purely decorative or actually depicting something with a deeper meaning, when worn, jewels always have a story to tell. Jewels communicate multiple meanings: they narrate the wearer's personal messages and indicate

his or her societal position or rank in a more or less disguised way.¹ Their meanings are often multi-layered. For example, behind a facade of beauty, wealth and fashion, unveiling the owners' status and (*fine*) taste, the jewel can depict a Biblical or mythological story or convey a symbolic message. That jewels represent a visible as well as a hidden reality will become clear when we discuss two animal-inspired pendants, probably dating from the sixteenth-century Low Countries: the two badges of the Order of the Golden Fleece that the two successive spouses of Elisabeth van Culemborg, Jan van Luxemburg and Anthonis van Lalaing, wear on the so-called *Memorietafel* (memorial tablet) and the pendant worn by Catharina van den Bergh in a 1617 painting by the Hague artist Jan van Ravesteyn.

2 The Golden Fleece

On a panel in the Elisabeth Weeshuis Museum in Culemborg, two gentlemen flanking a noble lady wear heavy gold chains with a small pendant in the form of a golden ramskin.²

A similar chain was painted around the coats of arms, which identify the men as the knights in the Order of the Golden Fleece Jan van Luxemburg (c.1477–1508) and Anthonis van Lalaing (1480–1540). Around 1550, they were depicted in the so-called *Memorietafel* (c.1550) as successive spouses of Elisabeth van Culemborg (1475–1555), the central figure of the work. Both men were knighted during the first quarter of the sixteenth century.

Wearing the sheepskin was of great importance to the newly knighted. By displaying this golden pendant, the Knights of the Golden Fleece proclaimed that they were part of an elite and prestigious group with close ties to the Burgundian (and later Habsburg) court.³ The Order was established in Bruges in 1430 by the Duke of Burgundy Philip the Good (1396–1467), his heirs succeeding him as sovereign of the Order. Until 1516, the Order counted only thirty members; Charles v expanded that number to fifty. The ramskin on the chain

- 1 Rodini, E., "The Language of Stones", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, 2 (2000) 17.
- 2 Leerink, M., *In Culemborg verzameld. Schilderkunst uit kasteel en weeshuis (1500–1800)* (Leiden – Culemborg: Primavera Pers, 2019) cat.nr. 2.
- 3 Vilsteren, V.T. van, "Het middeleeuwse Gulden Vlies", in Vilsteren, V.T. van – Anninga, A.Z. (eds.), *Goud uit Georgië. De mythe van het Gulden Vlies*, exh. cat. Drents Museum (Assen: Waanders, 2010) 159; Burggraaf Terlinden, 'Voorwoord', in Pauwels, H. (ed.) *Het Gulden Vlies. Vijf eeuwen kunst en geschiedenis*, exh. cat. Groeningemuseum (Bruges: 1962) 22–23; Beaufort-Spontin, C., e.a., *Schatten van het Gulden Vlies*, exh. cat. Centre for Fine Arts (Brussels: Dexia Nv, 1987) 26.



FIGURE 4.1 Anonymous (possibly the workshop of Jan van Scorel), memorial tablet with Elisabeth van Culemborg, Jan van Luxemburg and Anthonis van Lalaing, ca. 1540–1555 (?), oil on panel, 110 × 156 cm. Collection Elisabeth Weeshuis Museum, Culemborg

PHOTO BY RENÉ GERRITSEN

thus demonstrates the men's exclusive position. Moreover, members of the Order were not subject to secular jurisdiction, and the knights enjoyed exclusive papal privileges. In return, they were obliged to fulfil several duties. For instance, new members were inducted on the condition that they swore an oath of allegiance to the Burgundian monarch.⁴

But what is the ramskin's significance and why did Philip the Good choose it as a symbol for his Order? (Art) historians agree that the Golden Fleece refers to the Greek myth of *Jason and the Argonauts*.⁵ Together with his Argonauts, the hero Jason undertook a quest for the Golden Fleece in Colchis, the land of King Aetes in modern-day Georgia. On this perilous journey, Jason obtained the fleece with the help of Medea, Aetes' daughter, and brought it back to Greece.

4 Van Vilsteren, "Het middeleeuwse Gulden Vlies" 161.

5 Ovid, *Metamorphoses*, book 7, verse 7–158; Van Vilsteren, "Het middeleeuwse Gulden Vlies" 159.

Philip seems to have been fascinated with the story of the Golden Fleece. For example, in the castle of Hesdin, he grew up surrounded by mural paintings of the myth, which were commissioned by his grandfather Philip the Bold.⁶ With the Golden Fleece as a symbol, Philip referred to the main purpose of the Order: he aimed to undertake a crusade with his knights (much like the dangerous journey made by Jason and his crew) to reconquer the holy places from the Muslims and thus bring them back into the Christian womb.⁷ Moreover, the select group of talented and heroic Argonauts, whom Philip considered to be the primeval knights, could serve as an example for the group of nobles he wished to bind to the Order. They would assist him in achieving the Order's religious and humanitarian goals.⁸

How can this reference to a pagan story be reconciled with the outspoken Christian motives of the Order? The first chancellor of the order, Bishop Jean Germain de Chalon († 1461), provided a Christian interpretation for the fleece late 1431.⁹ He linked it to the story of Gideon in the Old Testament Book of Judges.¹⁰ Gideon, wanting to know if he was the chosen saviour, asks for a sign from God and places a ramskin on the ground. The next morning, the skin is covered with dew, whereas the soil surrounding is still arid.¹¹ In this manner, the pendant of the Order of the Golden Fleece has one foot set in the Middle Ages, with a focus on God and religion, and the other foot in the Renaissance, when interest in Antiquity and the Classics grew in an expanding world. The small gold jewel forms a syncretism, intertwining the mythological and Christian meanings; it is a typical product of the *Zeitgeist*.¹²

Under the successive monarchs Philip the Handsome and Charles v, Van Luxemburg and Van Lalaing became knights in the Order of the Golden Fleece, in 1501 and 1516, respectively. Van Luxemburg was knighted when he married Elisabeth van Culemborg; Anthonis when he became stadholder of Holland, Zeeland and West-Friesland and a member of the Secret Council.

6 Hagopian van Buren, A., "Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting", *Simiolus* 16, 2/3 (1986) 104; Franke, B., "Gesellschaftsspiele mit Automaten – 'Merveilles' in Hesdin", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997) 141.

7 Burggraaf Terlinden, "Voorwoord" 22, 26.

8 Van Vilsteren, "Het middeleeuwse Gulden Vlies" 161.

9 *Ibid.*, 163; Beaufort-Spontin, *Schatten van het Gulden Vlies* 30.

10 Book of Judges 6. Burggraaf Terlinden, "Voorwoord" 26.

11 Van Vilsteren, "Het middeleeuwse Gulden Vlies" 163. Burggraaf Terlinden, "Voorwoord" 26.

12 Burggraaf Terlinden, "Voorwoord" 25, 26; Hackenbroch, Y., *Jewels of the Renaissance* (New York: Assouline Publishing, 2015) 179.

After swearing the oath of allegiance, they received the jewel of the Order during Chapter meetings of the knights, taking place in Brussels in 1501 and 1516.¹³

The question arises if this could be an indication of the date and place of manufacture of their Golden Fleece jewels? Officially, after the death of a knight, the collar had to be returned to the monarch – and only then a new knight could enter the order.¹⁴ The jewel could thus be reused, but the question arises if this happened in practice? When studying various painted badges of the Knights of the Order of the Golden Fleece, a large variation becomes evident. Within the fixed scheme of the chain – often a jewelled, gold collar of fire steels linked by flints – with the ramskin as a pendant, almost every badge is different in terms of design and detailing.¹⁵ This appears to indicate that the collars were never, or seldomly, reused by a later member. Moreover, Charles v expanded the order in 1516 with another twenty knights. This means that Van Lalaing's jewel was probably newly created. If this applies to Van Luxemburg as well, both his Golden Fleece badge and that of Van Lalaing could be dated in or shortly before the year of their initiation. Should the jewels have been forged especially for this occasion, then Brussels would be a likely place of manufacture, but other cities in the Southern Netherlands such as Antwerp, Mechlin, Ghent and Bruges are also eligible.¹⁶

Whether the badges depicted in the Culemborg memorial tablet are indeed those of their actual insignia of the Order of the Golden Fleece, is questionable. In this painting, all four badges are strikingly similar. Moreover, Van Luxemburg and Van Lalaing were already dead when the panel was commissioned around 1550, probably by Elisabeth van Culemborg. For their portraits, the painter therefore had to copy after earlier effigies of the men, in which the Golden Fleece is suspended from a ribbon around their neck.¹⁷ The artist clearly followed another (now unknown) two- or three-dimensional example that featured the badge with the linked collar.¹⁸

13 Prevenier, W., *Prinsen en poorters. Beelden van de laat-middeleeuwse samenleving in de Bourgondische Nederlanden (1384–1530)* (Antwerp: Mercatorfonds, 1998) 314–316; Van Vilsteren, “Het middeleeuwse Gulden Vlies” 161.

14 Viaene, A., “De Orde van het Gulden Vlies laatste ridderparade van het westen”, *West-Vlaanderen* 11 (1962) 356; Burggraaf Terlinden, “Voorwoord” 25.

15 E.g.: Hackenbroch, Y., *Enseignes: Renaissance Hat Jewels* (Florence: SPES, 1996) 192–271.

16 Gezels, E., *De Gentse edelsmeden en hun ambachtsleven tijdens de 15e en 16e eeuw*, Ph.D. dissertation (Ghent University: 2007) 218, 278; Gelderblom, O., *Het juweliersbedrijf in de Lage Landen, 1450–1650*, (Utrecht: 2007) 6.

17 E.g.: M. Leerink, “Het geheim van de tafel. De Memorietafel van Elisabeth van Culemborg onderzocht en gerestaureerd”, *Culemborgse voetnoten* 61 (2017) 22.

18 Leerink, “Het geheim van de tafel” 37.

As a posthumous portrait, the *Memorietafel* therefore appears to be a misleading source for further research into the Order pendants themselves. However, something can be said about the significance of the Golden Fleece badges. They relate the gentlemen's high noble status and their membership of an elite chivalry corps, whose religious goals they endorsed, while at the same time they were possibly still aware of the mythological content of the fleece and the brave behaviour of Jason's Argonauts. In any case, the Order's collar displayed the men's influential status and their bond with the Burgundian-Habsburg court, which was as unbreakably strong as the chain around their necks. As the presumed commissioner, Elisabeth van Culemborg would have requested for her husbands to be immortalised in this chivalrous manner.

3 The Mythical Creature

In 1617, Catharina van den Bergh (1578–1640), wife of Floris II van Pallandt (1577–1639), Count of Culemborg, was portrayed by Jan Anthonisz. van Ravesteyn (c.1572–1657).¹⁹

The pendant portrait was also preserved.²⁰ Catharina is shown in full splendour, in a lavish gown with gold stitching, beautiful lace collar and cuffs. She wears a golden neck chain of rosettes set with enamel, pearls and diamonds. From it hangs a large pendant featuring a muscular nude figure in the centre.

The pendant is symmetrical in form, with three large pearls at its base and is topped by two putti holding a winged helmet or crown above the figure's head. He is flanked by horses, one of which he leads at the bridle. The horses are depicted in a jumping stance with raised front legs. It should be noted that the pendant is no more than an illusion created in paint, which obviously makes scrutiny difficult. The original jewel is no longer traceable.

Who, then, is the figure prominently displayed in the pendant? There is a striking resemblance to the representations of Neptune on floor mosaics and coins from Antiquity.²¹ Here, the sea god is depicted standing wide-legged in his chariot pulled over the waves by horses with fish tails, the so-called *hippocampi*.²² Neptune can be easily identified by these mythical sea creatures

19 Leerink, *In Culemborg verzameld* 6.

20 *Ibid.*, cat. nr. 5.

21 Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht. Zee-eenhoorns in woord en beeld in de middeleeuwen en vroegmoderne tijd*, Ph.D. dissertation (Leiden University, 2018) 197, 244–245.

22 *Ibid.*, 238–253.



FIGURE 4.2 Jan Anthonisz van Ravesteyn, portrait of Catharina van den Bergh, 1617, oil on canvas, 117 × 98.5 cm. Collection Elisabeth Weeshuis Museum, Culemborg
PHOTO BY HANS WIJNINGA

and his trident. But in this jewel, there is no trident. One also wonders about the actual nature of the depicted horses – if they represent the wild horse Arion and the winged horse Pegasus, Neptune may have been portrayed in his role as the god of horses without a trident.²³ What if he did originally hold a small trident, which later broke off and was lost? Given the precision with

²³ Leerink, *In Culemborg verzameld* 73.



FIGURE 4.3 Detail of Fig. 4.2, the pendant
PHOTO BY HUUB VAN BEURDEN

which Van Ravesteyn painted his model and her costume, there is little reason to doubt that he meticulously copied an actual bijou.²⁴

Despite the absence of a trident, the motif of the horses helps identify the male figure as the god of the seas. It has already been noted that the stances of

24 Kuus, S., *Jan van Ravesteyn. Een Haags portretschilder* (Den Haag – Venlo: VanSpijk/Rekafa Publishers BV, 2016) 49.

the jumping horses are very similar to depictions of *hippocampi* from Antiquity.²⁵ The hindquarters are difficult to see in the painted representation of the pendant, but when magnified, it becomes clear that the horses rise from the water. A hint of paint strokes visible between the god's legs may even belong to the *hippocampus* on the left, depicting its curling fish tail. The winged horse's front hooves may actually be fins, a common motif in early modern iconography. And, are those pectoral fins we see at the shoulders? Moreover, could the wings of the right horse be meant to be interpreted as fish fins? Possibly yes, because there exist several examples of *hippocampi* with fins on their body.²⁶

The maritime theme of the god Neptune who ruled the oceans was popular during the sixteenth century. Not without reason, because it is in this century that European rule over the world's seas had expanded enormously. Also, newly discovered continents brought unprecedented prosperity.²⁷ The upper part of the pendant may have referred to this, with the putti's winged headpiece, which could symbolise the helmet of Mercury, the god of trade, travelers and profit. An appropriate detail in this regard.

The theme and also the application of enamel, gold, diamonds and pearls, allow this jewel to be dated to the last quarter of the sixteenth century.²⁸ It stylistically coincides with the Mannerist jewels of the time, which were popularised in the Netherlands by the designs of the Antwerp engraver and jewelry artist Hans Collaert (ca. 1525/1530–1580). The maker of this jewel may have found inspiration in his prints.²⁹ The piece as a whole – the symmetry, the diamond shape with a figure in the centre and three large, dangling pearls – shows great resemblance to several of Collaert's designs, which were widely spread through engravings from 1581 onwards.³⁰ A direct connection has not yet been found, but the Neptune theme is regularly featured in Collaert's oeuvre.³¹

Judging by the period in which it was created, it seems obvious that the jewel originates from Antwerp. From about 1500, Antwerp became the most important port city in Europe. Valuables, such as gold and silver, various kinds

25 With special thanks to Paul Smith for his keen eye and the suggestion that it could indeed be *hippocampi*; Zijlstra-Mondt, *De zee-eenhoorn in kaart gebracht* 197, 238, 244–45.

26 Zijlstra-Mondt, *De zee-eenhoorn in kaart gebracht* 222, 225, 227.

27 Phillips, C., *Jewels and Jewellery* (London: Thames & Hudson, 2019) 31; Hackenbroch, *Jewels of the Renaissance* 204; Zijlstra-Mondt, *De zee-eenhoorn in kaart gebracht* 246–253.

28 Rakhorst, M., *Gedragen en vastgelegd. Sieraden uit de periode 1600–1650*, Master Thesis (University of Amsterdam: 2013) 10; Hackenbroch, *Jewels of the Renaissance* 178.

29 Leerink, *In Culemborg verzameld* 73.

30 Hackenbroch, Y., *Renaissance Jewellery* (London: Sotheby Parke Bernet, 1980) 236–238.

31 *Ibid.*, 234.

of gemstones and pearls, came on the market from all over the world.³² In 1566, Antwerp employed no less than 124 goldsmiths and a large number of lapidaries.³³ They manufactured medallions, bracelets, brooches, earrings, rings, neck and waist chains and pendants. Especially pendants in the form of miniature animals, as well as mythical creatures and classical themes gained popularity from the middle of the sixteenth century.³⁴ Furthermore, contemporary maritime explorations opened a window to an unprecedented, intriguing world and this development also inspired designers and goldsmiths.

Around 1600, the economic centre of gravity shifted to Amsterdam.³⁵ This was primarily caused by the Sack of Antwerp during the 'Spanish Fury' in 1576 and by the Fall of Antwerp, which brought the city under full Spanish control. Still, Antwerp retained a position in jewellery art – wisely more geared toward Spain. A piece of jewellery such as Catharina's, which celebrates the rule of the seas with a mythological subject, would have been highly appreciated in Spanish court circles at the time. However, it may also have originated in Germany, where jewellery of this type was manufactured as well. Printed sample books easily spread across the European continent, and jewellery traders and makers emigrated from Antwerp to various European cities in the late sixteenth century.³⁶

Given its origin in the last quarter of the sixteenth century, this striking pendant was already of some age when Van Ravesteyn painted Catharina with it in 1617. It may even have been an inherited family heirloom, along the line of her mother, Maria van Nassau (the eldest sister of William, prince of Orange), as jewels such as this one circulated in the Orange family.³⁷ She may have received it for her wedding in 1601 because it was not unusual to give 'used'

32 Wardropper, I., "Between Art and Nature – Jewelry in the Renaissance", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, 2 (2000) 11; Gelderblom, *Het juweliersbedrijf in de Lage Landen* 1–2.

33 Guicciardini, L., *Beschryvinghe van alle de Nederlanden, etc.* (Amsterdam: Willem Jansz. Blaeu, 1612) 92; Gelderblom, *Het juweliersbedrijf in de Lage Landen* 1.

34 Hackenbroch, *Renaissance Jewellery* 246–254; Romanenkova, J., e.a., "Pendant in the Jewelry Fashion of the Northern Renaissance and Mannerism", *Journal of History Culture and Art Research* 8 (2019) 326; Phillips, *Jewels and Jewellery* 28–34; Wardropper, "Between Art and Nature" 7.

35 Hackenbroch, *Jewels of the Renaissance* 175–178; Rakhorst, *Gedragen en vastgelegd* 13.

36 Gelderblom, *Het juweliersbedrijf in de Lage Landen* 2; Rakhorst, *Gedragen en vastgelegd* 10.

37 Rakhorst, *Gedragen en vastgelegd* 43–45; e.g. Gans, M., *Juwelen en mensen. De geschiedenis van het bijou van 1400–1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen* (Amsterdam: J.H. de Bussy, 1961) 387.

jewels as a present. A precious object was even deemed more valuable when it had a prominent provenance.³⁸

Whatever its origin, with this precious gold trinket, the couple primarily demonstrated their good taste, prestige, wealth and power. Moreover, the pendant probably also symbolised Spain's lost maritime supremacy over the Dutch Republic, which had also just won independency from the Spanish reign. The Republic acquired great wealth and prosperity with sea trade in the seventeenth century. However, it is unlikely that the count and countess benefited directly from these developments. Although Floris II ventured on a peace and trade mission in Europe in the diplomatic service of the Republic (peace was an important condition for open seaways), his travels dated from 1617 onwards.³⁹ Lastly, the count and countess transmitted a powerful message with the possession of the pendant. Their portraits were displayed in their Culemborg castle, for visitors to admire.⁴⁰ Certainly, Catharina must have worn the jewel on special occasions and the eye-catching pendant would undoubtedly have been a topic of discussion both in and outside the castle. The bijou demonstrated that the noble couple knew its Classics, and thus belonged to the intellectual elite of the country.⁴¹

4 Conclusion

The two sixteenth-century animal inspired jewels from the Southern Netherlands discussed in this article both tell an intricate story that can be revealed layer for layer. The animal, the hide of a golden sacrificed ram, plays a prominent role in the pendant of the Order of the Golden Fleece. The initially straightforward motif actually embodies a mythological and religious as well as an individual and collective meaning. The remarkable variation in the Golden Fleece collars and badges raises questions about their production and use. However, this aspect could not be properly investigated within the context of this article. As far as is known to us, an extensive stylistic and iconographic research into the development of the Golden Fleece jewel over the centuries is lacking in the series of publications concerning the Order of the Golden Fleece.

³⁸ Gans, *Juwelen en mensen* 49.

³⁹ Leerink, *In Culemborg verzameld* 46.

⁴⁰ Leerink, *In Culemborg verzameld* 72–73.

⁴¹ Leerink, *In Culemborg verzameld* 45–55.

The *hippocampi* featured in Catharina van den Bergh's jewelled pendant help denote the centre figure as the Roman god Neptune. It is evident that by wearing a piece of jewellery, the wearer gives the precious object a deeper meaning. Hanging from the neck chain of a noble lady from the seventeenth-century Northern Netherlands, this maritime mythological theme no longer refers to the Spanish supremacy over the world's seas, but to the collectively acquired wealth through the sea trade of a new, free Republic.

Bibliography

- Beaufort-Spontin, C., e.a., *Schatten van het Gulden Vlies*, exh. cat. Centre for Fine Arts (Brussels: Dexia NV, 1987).
- Burggraaf Terlinden, "Voorwoord", in Pauwels, H. (ed.) *Het Gulden Vlies. Vijf eeuwen kunst en geschiedenis*, exh. cat. Groeningemuseum (Bruges: 1962) 17–33.
- Franke, B., 'Gesellschaftsspiele mit Automaten – 'Merveilles' in Hesdin', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997).
- Gans, M., *Juwelen en mensen. De geschiedenis van het bijou van 1400–1900, voornamelijk naar Nederlandse bronnen* (Amsterdam: J.H. de Bussy, 1961).
- Gelderblom, O., *Het juweliersbedrijf in de Lage Landen, 1450–1650* (Utrecht: 2007).
- Gezels, E., *De Gentse edelsmeden en hun ambachtsleven tijdens de 15e en 16e eeuw*, Ph.D. dissertation (Ghent University: 2007).
- Guicciardini, L., *Beschryvinghe van alle de Nederlanden*, etc. (Amsterdam: Willem Jansz. Blaeu, 1612).
- Hackenbroch, Y., *Renaissance Jewellery* (London: Sotheby Parke Bernet, 1980).
- Hagopian van Buren, A., 'Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting', *Simiolus* 16, 2/3 (1986).
- Hagopian van Buren, A., *Jewels of the Renaissance* (New York: Assouline Publishing, 2015).
- Hagopian van Buren, A., *Enseignes: Renaissance Hat Jewels* (Florence: SPES, 1996).
- Kuus, S., *Jan van Ravesteyn. Een Haags portretschilder* (Den Haag – Venlo: VanSpijk/Rekafa Publishers BV, 2016).
- Leerink, M., *In Culemborg verzameld. Schilderkunst uit kasteel en weeshuis (1500–1800)* (Leiden – Culemborg: Primavera Pers, 2019).
- Leerink, M., 'Het geheim van de tafel. De Memorietafel van Elisabeth van Culemborg onderzocht en gerestaureerd', *Culemborgse voetnoten* 61 (2017).
- Phillips, C., *Jewels and Jewellery* (London: Thames & Hudson, 2019).
- Prevenier, W., *Prinsen en poorters. Beelden van de laat-middeleeuwse samenleving in de Bourgondische Nederlanden (1384–1530)* (Antwerp: Mercatorfonds, 1998).

- Rakhorst, M., *Gedragen en vastgelegd. Sieraden uit de periode 1600–1650*, Master Thesis (University of Amsterdam: 2013).
- Rodini, E., “The Language of Stones”, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, 2 (2000) 16–28.
- Romanenkova, J., e.a., “Pendant in the Jewelry Fashion of the Northern Renaissance and Mannerism”, *Journal of History Culture and Art Research* 8 (2019).
- Viaene, A., “De Orde van het Gulden Vlies laatste ridderparade van het westen”, *West-Vlaanderen* 11 (1962).
- Vilsteren, V.T. van, ‘Het middeleeuwse Gulden Vlies’, in Vilsteren, V.T. van – Anninga, A.Z. (eds.), *Goud uit Georgië. De mythe van het Gulden Vlies, exh. cat. Drents Museum* (Assen: Waanders, 2010) 159–164.
- Wardropper, I., ‘Between Art and Nature – Jewelry in the Renaissance’, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 25, 2 (2000).
- Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht. Zee-eenhoorns in woord en beeld in de middeleeuwen en vroegmoderne tijd*, Ph.D. dissertation (Leiden University: 2018).

Depicting Fish in Early-Modern Venice and Antwerp

Florike Egmond and Marlise Rijks

This short essay discusses sixteenth- and early seventeenth-century representations of aquatic creatures made in two of the most important port cities of Europe at the time: Venice and Antwerp. We look at the diversity of visual material and representative genres (drawings, illuminations, frescoes, prints, oil paintings), at their connections with *aquatilia* as objects, and at the links of both objects and images to collections in these two cities. In comparing the material from these two port cities and cultural centres we are especially interested in three questions: periodisation; materiality; and innovation in visual formats, including its possible connection with the role of both Venice and Antwerp as European centres of printing.

Cet essai traite de la représentation d'espèces aquatiques dans des objets d'art visuel, produits aux seizième et dix-septième siècles dans deux villes portuaires européennes importantes à l'époque: Venise et Anvers. Nous considérons la diversité des objets et des genres visuels (dessins, enluminures, fresques, imprimés, tableaux), leurs connexions avec les *aquatilia* en tant qu'objets, et les liens entre les objets et les images et les collections établies dans ces deux villes. En comparant les matériaux produits dans ces villes portuaires et centres culturels, nous nous intéressons surtout à trois aspects: la périodisation; la matérialité; et l'innovation concernant les formats visuels, y compris ses connexions possibles avec les rôles de Venise et Anvers en tant que centres européens de l'imprimerie.

1 Introduction

During the sixteenth and early seventeenth centuries, Antwerp and Venice were two of the most important port cities in Europe. Besides economic and seafaring hubs, both were also major cultural centres and intercontinental meeting points. Both had flourishing communities of artists, scholars, scientists, artisans, and merchants. Both were famous for their printing houses. The cultural influence of Antwerp and Venice radiated far beyond these cities and even beyond the boundaries of the political and linguistic territories of which they formed part.

The sea and its creatures played an important part in both cities, as food, economic resource, and subject of curiosity. Here, we will look at *aquatilia* (creatures that live in water) as collector's objects and at the visual representations of aquatic creatures in Venice and Antwerp between 1500 and 1620. We are especially interested in images made to convey information about marine animals, and therefore focus mainly on representations that aimed to be lifelike.¹ Which media were used? How did *aquatilia* figure in collections? We pay special attention to periodisation, materiality, and innovation in visual formats.

2 Venice

Venetian expertise concerning *aquatilia* first and foremost concerned the Adriatic and eastern Mediterranean, but Venetian travel and trade also brought in *naturalia* and expertise from much further away. For the early modern period the earliest reliable information about *naturalia* collecting in Venice dates from the 1510s–20s. The collection of the civil servant Francesco Zio (1477–1523) included art works, antique statuary, a rare book of hours, and *naturalia* such as petrified crabs, various fish, snakes, a dried chameleon, shells, and a crocodile. Zio did not have the wealth or status of the more famous patrician collectors in Venice, and it has been argued that he intentionally introduced a new kind of valuables in the competitive field of collecting: curiosities and *naturalia* were less expensive than art and antiquities, but nonetheless fascinating and sometimes rare. By the 1550s, collecting dried *aquatilia* and other *naturalia* had become a common practice in Venice.²

From an early date, *drawings* of *naturalia* became collectables in Venice. In 1538, for example, the poet Annibale Caro asked the printer Paolo Manuzio to go to the bookshop of San Marco for him to inspect an album in which all animals were depicted true to life.³ Plant albums from Venice and the Veneto date back much further, and some of them also contain incidental drawings of aquatic creatures. The mid-fifteenth-century *Codex Roccabonella* with its coloured

1 Mainly decorative or emblematic images are not discussed here, although the division is not strict.

2 Schmitter, M., “‘Virtuous Riches’: The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice”, *Renaissance Quarterly* 57, 3 (2004) 924. On sixteenth-century Venetian collecting, see especially Hochmann, M. – Lauber, R. – Mason, S. (eds.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento* (Venice: Marsilio, 2008).

3 Hochmann, M., “Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa”, *Arte Veneta* 67 (2010) 44.

drawings of (medicinal) plants, for instance, originated in the milieu of physicians in Padua (Veneto) with close links to the spice merchants of Venice.⁴

By circa 1540, Venice had already become a centre of international repute where local painters produced drawings of *naturalia*, in particular of *aquatilia* from the Adriatic. Their patrons and customers ranged from visiting naturalists from Italy and abroad to Venetian patricians and dealers. Some of the most famous European naturalists travelled to Venice in the early and mid-1540s, often with the explicit purpose of obtaining information about and drawings of the marine fauna for their collections. They included the Swiss naturalist Conrad Gessner in 1543, whose Venetian fish drawings served as models for illustrations in his *Historiae Animalium IV* (1558); the German physician-naturalist Valerius Cordus in 1544; the French naturalist Pierre Belon in 1545; the Bolognese naturalist Ulisse Aldrovandi (1550s–80s); and the Swiss physician-naturalist Felix Platter (late sixteenth century).⁵

Among the most important Venetian collectors of the 1540s–50s was the patrician, church official, and humanist Daniele Barbaro (1514–1570), who was also an expert on architecture, and a key founder of the botanical garden in Padua.⁶ Barbaro was so interested in marine creatures that he employed a personal painter for some eight years with the instruction to depict all sorts of fish from the Adriatic, the Mediterranean, the Black Sea, and the Italian rivers and lakes. By 1550 Barbaro possessed, as Pierre Belon writes: ‘the lifelike portrait in accurate images not only of those brought to the market or fishmongers of Venice, but also others that have been sent to him one by one from the ports and the beaches of Slavonia. There are many more than three hundred of these paintings all added up’.⁷ Barbaro’s *Libro dei Pesci del Patriarcha* was a visual corpus of aquatic life, a research collection that aimed to provide an encyclopaedic survey of freshwater and marine creatures of the waters within Venetian reach. None of these drawings seem to have survived. But we can

4 Pitacco, F., “Un prestito mai rifiuto: La vicenda del *Liber de simplicibus* di Benedetto Rini”, in Borean, L. – Mason, S. (eds.), *Figure di Collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento* (Udine: Forum Edizioni, 2002).

5 For a survey of European sixteenth-century fish codices and printed illustrated fish works, see Egmond, F., “Looking beyond the margins of print: visual aquatic natural history in Europe, c.1500–1620” (in press), with extensive references. The drawings for Gessner and Platter are in the Platter-Gessner Album in Amsterdam: see Egmond, F. (ed.), *Conrad Gessners Thierbuch. Die Originalzeichnungen* (Darmstadt: WBG Edition, 2018).

6 Azzi Visentini, M., *L’Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento* (Milan: Edizioni il Polifilo, 1984) 159–165.

7 Belon, Pierre, *L’Histoire naturelle des estranges poissons marins, avec la vraie peinture et description du daulphin, et de plusieurs autres de son espece* (Paris: Regnaud Chaudière, 1551) 6v–7r.



FIGURE 5.1 Unknown painter, *Pagurus* – crab, painted in Venice for Conrad Gessner, c.1543, and used as model drawing for his printed illustration in *Historia Animalium IV* (Zurich, Froschauer: 1558), 182. Watercolour on paper, cut out and pasted in the Gessner-Platter Album, III C 22, f. 200. Amsterdam University Library

get an impression of some of his images since Barbaro lent his collection for copying to naturalists such as Belon, Aldrovandi, and Salviani for use in their publications on *aquatilia*.

The names of the painters of these *naturalia* drawings are often unknown, and the quality of their work varied. One exception is Jacopo Ligozzi, a famous miniaturist from Verona, who worked from 1577 as court painter of the Medici in Florence. Earlier, he produced some hyper-realistic drawings of fish on parchment for Leone Tartaglini (died c.1576) in Venice, a locally famous herbalist, barber-surgeon, and collector of *naturalia*, antiquities, and coins, who also owned exotic animals. Tartaglini dried and sold many fish, including fake dragons, and had a garden on Murano with herbs and rare plants. Tartaglini's parchment fish album was only one of his painted books with *naturalia* drawings: other albums showed drawings of birds and plants. He regarded these albums as so precious that he kept them in a safe place, so that no one would touch them but himself and the few persons to whom he gave access.⁸

8 Tosi, A., "Contrivances of art. The power of imagery in the early modern culture of curiosity", in Beretta, M. – Conforti, M. (eds.), *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and deception in Early Modern Science* (Sagamore Beach: Science History Publications, 2014) 153–175; and Tosi, A., "Wunderkammer vs Museum? Natural history and collecting during the Renaissance", in Beretta, M. (ed.), *From Private to Public: Natural Collections and Museums* (Sagamore Beach: Science History Publications, 2005), 41–57, here 55–57. Cf. Hochmann, "Plinio Scarpelli" 49.



FIGURE 5.2 Designed by Giovanni da Udine, detail of a wall fresco in Palazzo Grimani with fish hanging from candelabra-like painted shapes, Venice, c.1537–39

PHOTO BY THE AUTHOR

Chronologically, the production of *aquatilia* drawings in Venice seems to have peaked between about 1540 and the late 1570s, which coincides with a strong increase in the depiction of *aquatilia* on frescoes in *palazzi* and *vilas* in the Veneto. Spectacular examples can be found in Palazzo Grimani, Venice. Two wall frescoes (c.1537–39) with naturalistic images of birds and fish hanging from candelabra-like painted shapes are directly related to the decorations of Raphael's Loggias in the Vatican (c.1519); both sets were actually designed by the same painter, Giovanni da Udine. In other rooms of Palazzo Grimani, the painter Camillo Mantovano and his team created a magnificent frescoed ceiling full of plants and birds, and another frescoed ceiling with hanging fish in nets and birds (finished 1567). It is no coincidence that the Grimani, kinsmen of Daniele Barbaro, were also among the great antiquities collectors.⁹

Another example from the Veneto is the vaulted ceiling in Palazzo Chiericati in Vicenza (by Palladio, built from 1551) with numerous fish – from tortoises to

9 Bristot, A. (ed.), *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa* (Venice: Scripta, 2008), here 72–77, 91, 99; and Hochmann, “Plinio Scarpelli”.

eels, crabs, lobsters, flat fish, sturgeon, and red gurnard – among the grotesques painted in 1557–58 by Eliodoro Forbicini from Verona. Interestingly, the peak in both drawings and frescoes of *aquatilia* coincides with the rise in the 1550s–60s of a (generally un-illustrated) literary genre in Venice and Naples known as *egloghe pescatorie*. These were erudite, book-length poems in Latin that focus almost completely on fish and fishermen, transposing the format of Vergil's bucolic *egloghe* to the domain of the sea.¹⁰ Seen together, these visual and textual genres suggest a height of aquatic fashion during the 1550s–70s. It was certainly not limited to Venice.

During much of the sixteenth century the emphasis in Venice lay, therefore, on the collecting of *aquatilia* as objects and on their representation in drawings, illuminated albums, and on frescoes. Curiously, although the city was the capital of print in the southern half of Europe, no specialised printed and illustrated works on fish comparable with those by Belon, Rondelet, Gessner, or Salviani appeared in Venice during this period. The one exception that should be mentioned here, are the numerous Venetian editions of Pietro Antonio Mattioli's work on medicinal plants – probably the most successful publication on natural history in all of sixteenth-century Europe. Though it focused on plants, animals were included from the 1554 edition, and among these the *aquatilia* stand out.¹¹ Most of Mattioli's illustrations were based on model drawings by Giorgio Liberale da Udine, who also created (c.1562–80) a stunning parchment album for Archduke Ferdinand II of Tyrol that presents a visual marine fauna of the Adriatic on a princely scale.¹²

Interestingly, Liberale created *aquatilia* drawings first of all as models explicitly intended for scientific illustration, and then transferred this visual format into the very different domain and materiality of precious illuminated manuscripts designed for courtly display and study purposes.

10 Caracciolo, D., "Per una Wunderkammer letteraria, Mergellina, la 'fatica marittima' di Giulio Cesare Capaccio", *Annali di critica d'arte* 5 (2009) 33–80.

11 The Latin Valgrisi 1565-edition has some 900 large woodcuts of plants and some 100 of animals. See Tongiorgi Tomasi, L., "Il problema delle immagini nei 'Commentarii'", in ed. Ferri, S., Pietro Andrea Mattioli: *Siena, 1501 – Trento, 1578: la vita e le opere* (Perugia: Quattroemme, 1997) 369–376.

12 Cod. Ser. 2669 (Österreichische Nationalbibliothek, Vienna) consists of 100 oblong parchment folios, mostly painted on both sides. See Weiler, C. (ed.), *Von Fischen, Vögeln und Reptilen: Meisterwerke aus den kaiserlichen Sammlungen* (Vienna: Kremayr & Scheriau, 2011). On Liberale see Coronini Cronberg, G., "Giorgio Liberale e i suoi fratelli", in Bruschich, G. – Del Fabbro, I. (eds.), *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi* (Venice: Alfieri Editore, 1971) 85–96.



FIGURE 5.3 Giorgio Liberale da Udine, swordfish (f. 51v) in Cod. Ser. 2669, the painted marine fauna of the Adriatic commissioned by Archduke Ferdinand II of Tirol, created c.1562–80 in Gorizia and Innsbruck. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna

3 Antwerp

In 1541, the Florence-born Ludovico Guicciardini moved to Antwerp, right in the middle of that city's Golden Age, when Antwerp became one of the most important hubs for people and goods from all over the world. Antwerp is located on the River Scheldt and linked to the North Sea by the river's Westerschelde estuary. As Guicciardini noted in 1567: 'This convenient chance is the cause of this land becoming a harbour, staple, and market of all of Europe, yes even of the whole world, from East to West'.¹³ The rivers and the sea also produced food. At the time of writing, Guicciardini counted 75 fishermen selling 'sea fish' and 16 or 17 selling 'river fish' in Antwerp.¹⁴

13 Guicciardini, Ludovico, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden; anderssins gheuoemt Neder-Duytslandt* (Amsterdam: Willem Jansz, 1612 [first published 1567]) 19 (translation by author).

14 Guicciardini, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden* 92.

Antwerp had a lively collecting culture, and inventories show that *aquatilia*, shells, and coral were collected in the city. However, the chronology of Antwerp *naturalia* collecting is by no means clear yet: systematic research for the sixteenth century is currently lacking. Moreover, there were no specialised *naturalia* collections in seventeenth-century Antwerp: *naturalia* were part of much more varied collections, which usually also contained many images. Antwerp collectors at this time were mostly interested in curious, rare, or exotic *naturalia*, even though practical reasons deriving from the ease or difficulty of preservation also played a part. Crustaceans and blowfish, for instance, were easy to preserve and therefore much more common in collections than fish. The material or surface texture of animals – such as scales, skins, and carapaces – was part of what fascinated Antwerp collectors, and could determine an object's position within a collection and whether it was worthy of display.¹⁵ Moreover, for painters – in particular in the Netherlandish tradition – mimesis of surface texture was a central issue: the sheen of fish scales, the toughness of the carapace of a crustacean, or the spiky excrescences of seahorses and blowfish. The *aquatilia* images and specimen that were made and collected in Antwerp brokered this connection between the scholarly world, the culture of collecting, and the world of artisanal and artistic making.

The earliest animal albums in the Southern Netherlands seem to originate from the 1540s and 1550s. It is often unclear who made or assembled them. What is left today are albums with cut-and-paste drawings from different periods, often made by different artists, and reassembled by later collectors. It is likely that some of the oldest animal drawings were made by Lambert Lombard (1505–1565), perhaps commissioned by Emperor Charles V. Lombard worked mainly in Liège, but several of his animal motifs are identical with those of artists working in Antwerp.¹⁶ One of them is the relatively unknown Hans Verhagen, who was registered as a pupil with the Guild of St. Luke in 1554. Some 27 animal drawings are ascribed to him, including some of fish.¹⁷

15 Rijkx, M., "Scales, Skins, and Carapaces in Antwerp collections", in Bol, M. – Spary, E. (eds.), *The Matter of Mimesis: Studies on Mimesis and Materials in Nature, Art and Science* (Leiden – Boston: forthcoming). One of Emperor Rudolf II's albums groups animals together with stones on the basis of shared characteristics – a hard skin and spiky excrescences. Egmond, F., *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630* (London: Reaktion Books, 2017) 57–58.

16 Rikken, M., *Dieren verbeeld. Diervoorstellingen in tekeningen, prenten en schilderijen door kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden tussen 1550 en 1630*, Ph.D. dissertation (Leiden University: 2016) 29.

17 Rikken, *Dieren verbeeld* 32. Of these 27, the majority (23) is kept in the Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen in Berlin.

The oldest albums from the Southern Netherlands that are still completely preserved are those by Hans Bol (1534–1593): one of them is devoted to fish. He began to paint these albums ‘after life’ during his Antwerp years (1572–1584).¹⁸ Other well-known animal albums were made by Joris Hoefnagel (1542–1600), who probably started composing them in the 1570s.¹⁹ Hoefnagel linked each of his four albums to one of the elements: in the one entitled *Aqua* he depicted fish and other aquatic animals. A similar type of ordering of the natural world also occurs in the many allegorical paintings of the elements produced in Antwerp in the first half of the seventeenth century. Their spatial division was often based upon the division of the natural world into the four elements of earth, water, air and fire, which were then linked with the animal kingdoms of quadrupeds, fish, and birds.²⁰

Antwerp artists and artisans profited from the large demand created by local collectors, including the many foreign merchants that had settled in Antwerp. During the second half of the sixteenth century and the first decades of the seventeenth century, Antwerp artists were at the forefront of some important pictorial innovations: specialised print series of animals, and oil paintings of market scenes. In these decades, the depiction of *aquatilia* became a specialism.

Specialised animal series by Antwerp engravers and publishers originated in the 1570s – relatively quickly after the albums of Bol and Hoefnagel. Antwerp was one of the major European centres of copperplate engraving in the second half of the sixteenth century, and these print series had no equivalent in other European cities at the time. Abraham de Bruyn (1538–1587) and Marcus Gheeraerts (c.1520–c.1590) produced series of quadrupeds and birds in the 1570s and 1580s – both took motifs from Hoefnagel’s albums. Abraham’s nephew Nicolaes de Bruyn (1571–1656) was probably the first to devote a print series specifically to fish. It appeared c.1594, several years before Adriaen Collaert’s (c.1560–1618) well-known series *Piscium vivae icones*.²¹ De Bruyn’s

18 Mander, Karel van, *Het schilder-boeck* (Utrecht: Davaco Publishers, 1969 [facsimile of first edition, Haarlem: 1604]) 260v. See also: Rikken, *Dieren verbeeld* 37–40. Bol’s albums are kept in the Royal Library in Copenhagen.

19 Hendrix, M.L., *Joris Hoefnagel and the “Four Elements”: a Study in sixteenth-century Nature Painting*, Ph.D. dissertation (Princeton University: 1984) 15; Rikken, *Dieren verbeeld* 41–44; Bass, M.A., *Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2019) 7.

20 Joris Hoefnagel linked insects to fire, but this seems to have been more exceptional. In later allegorical paintings, fire was usually represented by the products made by the Fire, such as armoury and the products of gold- and silversmiths.

21 Rikken, *Dieren verbeeld* 69.

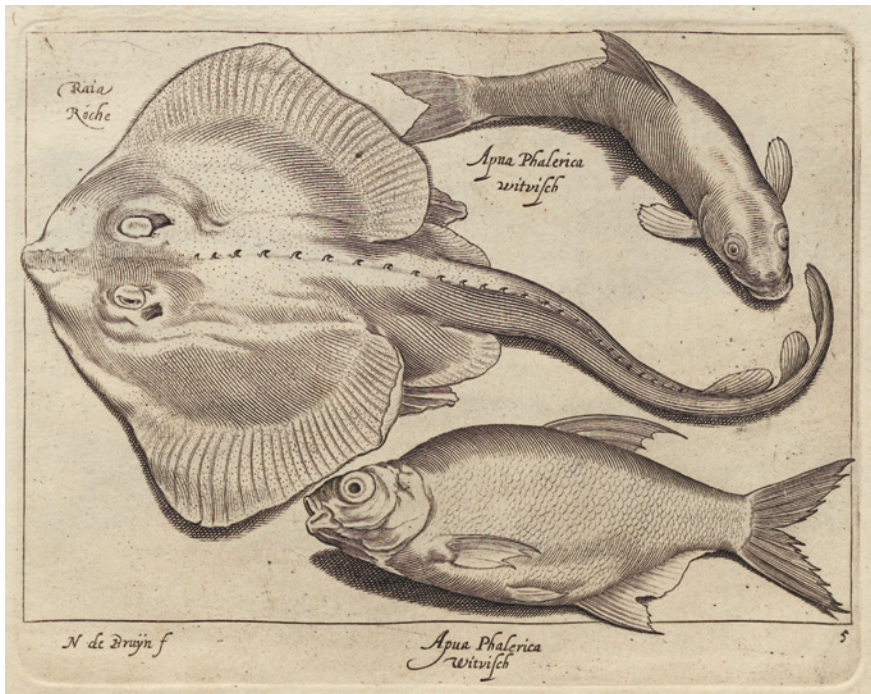


FIGURE 5.4 Nicolaes de Bruyn, “Roch & witvisch”, in *Libellus varia genera piscium complectens* (s.l.: François van Beusekom, s.d. [first ed. c.1594]), plate 5. Leiden University Library, THYSIA 1316: 2

fish are depicted clearly and recognisably, which fitted the turn towards nature; they are accompanied by Dutch and Latin names.

Besides common fish such as cod, sturgeon, carp, ray, and herring, there were also shrimp, crabs, snakes, frogs, and shells, as well as *fictitij pisces* (*fictitious fish*) and the *fabulosus equus Neptuni* – the (mythical) horse of Neptune. Similar images of Neptune’s horse also occur on maps and paintings, including several painted allegories. The combination of real and mythical creatures is a common feature of cabinets, natural history books, prints, and paintings.

The Amsterdam-born painter Pieter Aertsen (c.1508–1575) moved to Antwerp around the same time as Guicciardini. Aertsen’s paintings of food stalls and market scenes and those by his nephew and pupil Joachim Beuckelaer (c.1533–c.1574) marked the beginning of a new type of imagery. Whereas depictions of the Biblical story of the miraculous catch of fish had long been popular, Aertsen and Beuckelaer depicted recognisable fish species in incredible detail. Fish was elevated from *bijwerk* to main subject.



FIGURE 5.5 Joachim Beuckelaer, *Fish market*, 1568, oil on panel, 128 × 174 cm, signed and dated: Joaehim büekeleer / 1B [in monogram] / 1568. Metropolitan Museum, New York

Their market scenes are often regarded as precursors to still life painting – which appeared around the turn of the century – and it was shortly after the establishment of the still life as a genre that Netherlandish painters started to produce specialised fish still lifes. The oldest example presently known is *Still Life with fish, a candle, artichokes, crab, and prawns* (1611) by the Antwerp painter Clara Peeters (c.1580–c.1621).²² In another fish still life, Peeters depicted exotic shells such as the *conus marmoreus*, which were highly desirable and fashionable collectables.

Frans Snyder's (1579–1657) large canvases of fish market scenes were eagerly collected by Antwerp's elites. He included not only common fish but also seals, otters, porpoises, and even more exotic species. His *Fishmarket* (c.1620), for

22 Clara Peeters, *Still Life with fish, a candle, artichokes, crab and prawns*, 1611, oil on panel, 50 × 72 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. For Clara Peeters, see: Vergara, A., "Reflections of Art and Culture in the Paintings of Clara Peeters", in: Vergara, A. (ed.), *The Art of Clara Peeters* (Antwerp – Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 13–47.



FIGURE 5.6 Clara Peeters, *Still life with fish, oysters and shrimps*, 1607–c.1650, oil on panel, 25 × 35 cm, signed: Clara. P. Rijksmuseum, Amsterdam

instance, shows two apparently living horseshoe crabs: an exotic animal that only became known in Europe after the sea voyages to the East and West Indies of the sixteenth century.²³ Snyder also added a range of exotic and expensive shells (including a nautilus shell and a *conus marmoreus*), which points to the fact that such paintings were a kind of collection in their own right rather than a realist documentation of a fish stall.²⁴ Finally, the genre of the ‘gallery picture’ or ‘constcamer painting’ was invented in Antwerp in the 1610s: paintings that

23 Frans Snyder and possibly Anthony van Dyck, *Fishmarket*, c.1620, oil on canvas, 253 × 375 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. nr. 383. Wyssenbach, S., “Riches of the Sea: Collecting and Consuming Frans Snijders’s Marine Market Paintings in the Southern Netherlands”, in Burghartz, S. – Burkart, L. – Göttler, C. (eds.), *Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and beyond, 1450–1650* (Leiden – Boston: Brill, 2016) 336. See also Rijks, M., “A Painter, a Collector, and a Horseshoe Crab. Connoisseurs of Art and Nature in Early Modern Antwerp”, *Journal of the History of Collections* 31 (2019), 343–361.

24 Göttler, C., “The Place of the ‘Exotic’ in early seventeenth-century Antwerp”, in Schrader, S. (ed.), *Looking East: Rubens’s Encounter with Asia* (Los Angeles: Getty Publications, 2013) 93–94; Koslow, S., *Frans Snyders. The Noble Estate: Seventeenth-century Still-life and Animal Painting in the Southern Netherlands* (Brussels: Fonds Mercator, 2006) 140–141. The horseshoe crab and other exotic *aquatilia* – as well as shells – became popular collectables in

depicted (idealised) collections. Its most important representative, Frans Francken the Younger (1581–1642), often included *aquatilia* in his paintings, such as seahorses, blowfish, sawfish, horseshoe crabs, and dolphin skulls.

4 Innovation: Venice and Antwerp

The chronology of collecting and representing *naturalia* in Venice and Antwerp is clearly very different, and the innovations that can be traced were closely connected with the more general cultures that prevailed in these different periods and countries. Venetian collecting of *naturalia* (both objects and drawings) became prominent in the first three decades of the sixteenth century. It is among the earliest documented so far in Europe. The lifelike representation of *naturalia* with special attention to *aquatilia* on frescoes in palaces and villas of the Veneto reached a peak in the 1550s–70s and may well have been setting European trends at the time. Antwerp's innovations followed later, and concerned different visual genres. Although both cities were famous print centres, no print series of *aquatilia* appeared in Venice in the sixteenth century, whereas they became a new genre in Antwerp from the 1590s onwards. Similarly, fish still lifes or fish market scenes in oil are almost absent as a genre in Venetian painting of the sixteenth century, but flourished in Antwerp from the late sixteenth century onwards.

Bibliography

- Azzi Visentini, M., *L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento* (Milan: Edizioni il Polifilo, 1984).
- Bass, M.A., *Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt* (Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2019).
- Belon, Pierre, *L'Histoire naturelle des estranges poissons marins, avec la vraie peinture et description du daulphin, et de plusieurs autres de son espece* (Paris: Regnaud Chaudière, 1551).
- Bristot, A. (ed.), *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa* (Venice: Scripta, 2008).
- Caracciolo, D., "Per una Wunderkammer letteraria, Mergellina, la 'fatica marittima' di Giulio Cesare Capaccio", *Annali di critica d'arte* 5 (2009) 33–80.

the course of the sixteenth and seventeenth centuries. See Rijks, "Scales, skins, and carapaces", forthcoming.

- Coronini Cronberg, G., "Giorgio Liberale e i suoi fratelli", in Brussich, G. – Del Fabbro, I. (eds.), *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi* (Venice: Alfieri Editore, 1971) 85–96.
- Egmond, F. (ed.), *Conrad Gessners Thierbuch. Die Originalzeichnungen* (Darmstadt: WBG Edition, 2018).
- Egmond, F., "Looking beyond the margins of print: visual aquatic natural history in Europe, c.1500–1620" (in press).
- Egmond, F., *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630* (London: Reaktion Books, 2017).
- Göttler, C., "The Place of the 'Exotic' in early seventeenth-century Antwerp", in Schrader, S. (ed.), *Looking East: Rubens's Encounter with Asia* (Los Angeles: Getty Publications, 2013) 88–107.
- Guicciardini, Ludovico, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden; anderssins ghenoeemt Neder-Duytslandt* (Amsterdam: Willem Jansz, 1612 [first published 1567]).
- Hendrix, M.L., *Joris Hoefnagel and the "Four Elements": a Study in sixteenth-century Nature Painting*, Ph.D. dissertation (Princeton University: 1984).
- Hochmann, M. – Lauber, R. – Mason, S. (eds.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento* (Venice: Marsilio, 2008).
- Hochmann, M., "Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa", *Arte Veneta* 67 (2010) 43–53.
- Koslow, S., *Frans Snyders. The Noble Estate: Seventeenth-century Still-life and Animal Painting in the Southern Netherlands* (Brussels: Fonds Mercator, 2006).
- Mander, Karel van, *Het schilder-boeck* (Utrecht: Davaco Publishers, 1969 [facsimile of first edition, Haarlem: 1604]).
- Pitacco, F., "Un prestito mai rifiuto: La vicenda del Liber de simplicibus di Benedetto Rini", in Borean, L. – Mason, S. (eds.), *Figure di Collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento* (Udine: Forum Edizioni, 2002) 1–11.
- Rijks, M., "A Painter, a Collector, and a Horseshoe Crab. Connoisseurs of Art and Nature in Early Modern Antwerp", *Journal of the History of Collections* 31 (2019) 343–361.
- Rijks, M., "Scales, Skins, and Carapaces in Antwerp collections", in Bol, M. – Spary, E. (eds.), *The Matter of Mimesis: Studies on Mimesis and Materials in Nature, Art and Science* (Leiden – Boston: forthcoming).
- Rikken, M., *Dieren verbeeld. Diervoorstellingen in tekeningen, prenten en schilderijen door kunstenaars uit de Zuidelijke Nederlanden tussen 1550 en 1630*, Ph.D. dissertation (Leiden University: 2016).
- Schmitter, M., "'Virtuous Riches': The Bricolage of Cittadini Identities in Early-Sixteenth-Century Venice", *Renaissance Quarterly* 57, 3 (2004) 908–969.
- Tongiorgi Tomasi, L., "Il problema delle immagini nei 'Commentarii'", in: Ferri, S. (ed.), *Pietro Andrea Mattioli: Siena, 1501 – Trento, 1578: la vita e le opere* (Perugia: Quattroemme, 1997) 369–376.

- Tosi, A., "Contrivances of art. The power of imagery in the early modern culture of curiosity", in Beretta, M. – Conforti, M. (eds.), *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science* (Sagamore Beach: Science History Publications, 2014) 153–175.
- Tosi, A., "Wunderkammer vs Museum? Natural history and collecting during the Renaissance", in: Beretta, M. (ed.), *From Private to Public: Natural Collections and Museums* (Sagamore Beach: Science History Publications, 2005) 41–57.
- Vergara, A., "Reflections of Art and Culture in the Paintings of Clara Peeters", in Vergara, A. (ed.), *The Art of Clara Peeters* (Antwerp – Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016) 13–47.
- Weiler, C. (ed.), *Von Fischen, Vögeln und Reptilen: Meisterwerke aus den kaiserlichen Sammlungen* (Vienna: Kremayr & Scheriau, 2011).
- Wyssenbach, S., "Riches of the Sea: Collecting and Consuming Frans Snijders's Marine Market Paintings in the Southern Netherlands", in Burghartz, S. – Burkart, L. – Göttler, C. (eds.), *Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and beyond, 1450–1650* (Leiden – Boston: Brill, 2016) 328–352.

The Ornithologist Francis Willughby's Visit to the 'Bird Paradise' of Zevenhuizen in June 1663

Tim R. Birkhead and Herman Berkhoudt

This article documents the visit in 1663 by the English naturalists Francis Willughby, John Ray and two other colleagues to Zevenhuizen, an area of woodland managed by the local nobility for the production of waterbirds for human consumption. The site of Willughby and Ray's visit was previously unclear: here we correctly identify its location. While at Zevenhuizen, Willughby's party witnessed the harvesting of young grey herons, night herons, spoonbills and great cormorants. They also obtained a young spoonbill and young cormorant that they dissected, and some eggs of the two heron species, as part of their research for an ornithological encyclopaedia published by Ray in 1676 after Willughby's early death. In 1683 the bird colony at Zevenhuizen was destroyed and the birds moved to island of Schollevaarseiland in the IJsselmeer in the Wollefoppenspolder, about six kilometres southwest of Zevenhuizen village.

Cet article documente la visite en 1663 des naturalistes anglais Francis Willughby, John Ray et de deux autres collègues à Zevenhuizen (Pays-Bas), une zone boisée gérée par la noblesse locale pour la production d'oiseaux d'eau destinés à la consommation. Le site de la visite de Willughby et Ray n'était pas clair auparavant: nous identifions ici correctement son emplacement. Pendant son séjour à Zevenhuizen, l'équipe de Willughby a été témoin de la capture de jeunes hérons cendrés, de hérons nocturnes, de spatules et de grands cormorans. Ils ont également obtenu une jeune spatule blanche et un jeune cormoran qu'ils ont disséqués, ainsi que quelques œufs des deux espèces de hérons, dans le cadre de leurs recherches pour une encyclopédie ornithologique publiée par Ray en 1676 après la mort prématurée de Willughby. En 1683, la colonie d'oiseaux de Zevenhuizen a été détruite et les oiseaux se sont déplacés vers le Schollevaarseiland dans l'IJsselmeer dans le Wollefoppenspolder, à environ six kilomètres au sud-ouest du village de Zevenhuizen.

Francis Willughby (1635–1672) and John Ray (1627–1704) produced the first 'scientific' encyclopaedia of birds, originally in Latin in 1676 and in English in 1678. The book was entitled (in English) *The Ornithology of Francis Willughby*

(hereafter the *Ornithology*), and written largely by Ray after Willughby's premature death in 1673, at the age of just 36.¹ The *Ornithology* is widely regarded as a turning point in the study of birds.²

During 1663 and 1664 Willughby and Ray, together with their colleagues Philip Skippon and Nathaniel Bacon, travelled extensively in Europe collecting material for their studies, including for the *Ornithology*.³ Both Ray and Skippon left first-hand accounts of their travels, but, regrettably, any record that Willughby made of this ambitious expedition appears to have been lost.⁴

On 5 June 1663, while in the Netherlands, Ray records how Willughby's party made 'a bye journey to Sevenhuys (now known as Zevenhuizen), a village about four leagues distant [from Leiden], to see a remarkable grove [a planted wood], where, in time of year, several sorts of wild-fowl build and breed'.⁵ In writing his account, Ray used some details published previously in 1630 by Hegenitius and Ortelius, who refer to the location as *Sevenhuysen in de Venen*, i.e. Sevenhuysen [Zevenhuizen] in the fens or marshes.⁶

In his account Skippon⁷ states that Willughby's party spent the night of 5 June in the village of Sevenhuysen and that 'at this place we went in a boat to a most pleasant wood' where, they saw 'a multitude of *Scholfers*, i.e. *Graculi palmiped*; *Lepelaers*, i.e. *Platalea*; *Quacks*, i.e., *Ardea minor*; *Reyggers*, i.e. *Ardea*; which birds have their nests upon trees in several distinct quarters of the wood'. These

1 Ray, J., *The Ornithology of Francis Willughby* (London: 1678).

2 Newton, A., *A Dictionary of Birds* (London: Black, 1896); Stresemann, E., *Ornithology from Aristotle to the Present*, trans. H.J. Epstein and C. Epstein, G.W. Cottrell (ed.) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975) (original edition in German 1951); Birkhead, T.R. – Wimpenny, J. – Montgomerie, R., *Ten Thousand Birds: Ornithology since Darwin* (Princeton: Princeton University Press, 2016).

3 Raven, C.E., *John Ray: His Life and Works* (Cambridge: Cambridge University Press, 1942); Brouwer, G.A., "Historische gegevens over onze vroegere ornithologen en over de avifauna van Nederland", *Ardea* 41 (1953), 1–225; Greengrass, M. – Hildyard, D. – Preston, C.D. – P.J. Smith, "Science on the move: Francis Willughby's expeditions", in Birkhead, T.R. (ed.), *Virtuoso by Nature: the Scientific Worlds of Francis Willughby FRS (1635–1672)* (Leiden: Brill, 2016); Birkhead, T.R., *The Wonderful Mr Willughby* (London: Bloomsbury, 2018).

4 Ray, J., *Travels through the Low Countries, Germany Italy and France, with curious Observations, Natural Topographical, Moral, Philosophical, Etc.* (London: John Martyn, 1673); Skippon, P., "An Account of a Journey Made thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France", in Vol. 6 of *A Collection of Voyages and Travels*, A. and J. Churchill (eds.) (London: J. Walthoe, 1732); Raven, *John Ray*; Birkhead, T.R., *The Wonderful Mr Willughby* (London: Bloomsbury, 2018).

5 Ray, *Travels through the Low Countries* 33.

6 Hegenitius, G. – Ortelius, A., *Itinerarium Frisio-Hollandicum et itinerarium Gallo-Brabanticum* (Leiden: Ex Officina Elzeviriana, 1630).

7 Skippon, "An Account" 403.

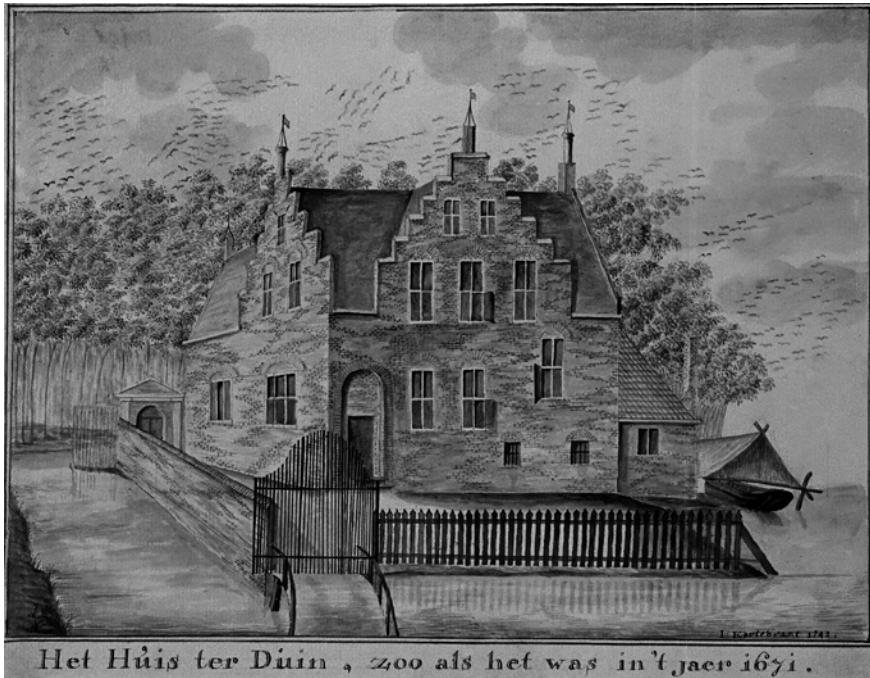


FIGURE 6.1 The Van der Duyn house at Zevenhuizen showing the canals and gates protecting the Zevenhuise Bos – the heron wood (original by Jacob Lois 1671)

are, respectively, great cormorants (*Phalacrocorax carbo*), Eurasian spoonbills (*Platalea leucorodia*), night herons (*Nycticorax nycticorax*) and grey herons (*Ardea cinerea*). The 'remarkable grove' was owned by the noble Van der Duyn family, who had a large house (Fig. 6.1) in the adjacent village of Sevenhuysen⁸ and who, from the mid-1400s, had managed, protected, and exploited the birds there, effectively farming them for the fledglings.⁹ Commenting on the method of harvesting the birds, Skippon noted that "They shake down the young ones by a hook fastened to a long pole".¹⁰ The woodlands where the water birds bred were protected. Ditches around the breeding woods were dug to deter poachers and there were fierce punishments for any that were caught. For the

8 Paul, W., "Het Bos van Zevenhuizen", *Verleden tijdschrift* 105 (2011), 29–36; Paul, W., "Het Tweede 'Huis ter Duyn' in Zevenhuizen", *Verleden Tijdschrift* 104 (2011), 7–10.

9 Dresen, L., "Van Schollevaarseiland tot Naardermeer. Veranderende toekomstbeelden over het verdwijnen van de natuur uit Nederland, 1860–1900" [From Schollevaarseiland to Naardermeer. Changing visions of the disappearance of nature in the Netherlands, 1860–1900], *De Negentiende Eeuw*, 32 (2008), 271–293; Hoogeveen, A., "IJsselmeer", *Aves Visum* 148 (2019) 17–19.

10 Skippon, "An Account" 403.

landowners (the nobility), the birds were a 'crop' and the fledglings were sold for human consumption.¹¹

The harvest of fledglings occurred at a specific time: 'On Ascension Day [the 40th day after Easter Sunday] and then until Pentecost [the 50th day after Easter Sunday], the nests of these birds were shaken and the fallen birds were caught and sold. Many people came to observe the harvest, having first obtained permission from the estate governor. According to De Rijk,¹² each year several thousand fledgling birds were harvested, sold, and eaten, with the grey heron and night herons being most appreciated; spoonbills and cormorants less so. Zevenhuizen was also a source of cormorants to be trained for fishing, and Hegenitius and Ortelius¹³ refer to 'two ships full' of young cormorants – *scholfers* – being sent each year (probably from c.1612) to King James 1st in England.¹⁴ There is no evidence that cormorants were used for fishing in this way in the Netherlands.¹⁵

Willughby and his party were obviously impressed by the sheer abundance of birds at Zevenhuizen and by the manner in which the fledgling herons, spoonbills and cormorants were obtained. In fact, young spoonbills and grey herons were harvested in exactly the same way on the estates of the English nobility, but perhaps Willughby and Ray had not had an opportunity to witness this directly.¹⁶

During their brief visit to Zevenhuizen Willughby and Ray were able to obtain a number of specimens, including a young spoonbill and a young cormorant – both of which they dissected. They also obtained – presumably opportunistically – the eggs of both the grey heron and night heron that Willughby added to his collection of eggs.¹⁷ Later, when writing the *Ornithology*, Ray mentions Sevenhuys [Zevenhuizen] with reference to the night heron, spoonbill and cormorant.¹⁸

Although Zevenhuizen was famous for its birds, the precise location of where Willughby and his party went on that day in June 1663 has (to those outside the Netherlands) been something of a mystery. This is partly because: (i) there are no fewer than seven places in the Netherlands with the name Zevenhuisen;¹⁹

11 Paul, "Het Bos van Zevenhuizen".

12 Rijk, J.H. de, *Vogels en mensen in Nederland 1500–1920*, Ph.D. Thesis (Amsterdam: Vrije Universiteit, 2015) <<http://dare.ubvu.vu.nl/handle/1871/53091>>.

13 Hegenitius – Ortelius, *Itinerarium Frisio-Hollandicum*.

14 Beike, M., "The history of cormorant fishing in Europe", *Vogelwelt* 133 (2012) 1–21.

15 J. de Rijk, pers. comm.

16 Ray, *Ornithology* 278; Gurney, J.H., *Early Annals of Ornithology* (London: Witherby, 1921); Lowe, F.A., *The Heron* (London: Collins, 1954) 147.

17 Birkhead, *Mr Willughby* 92.

18 Ray, *Ornithology* 279 and 329.

19 <<https://www.moorsmagazine.com/onzinbak/zevenhuizen/>>.

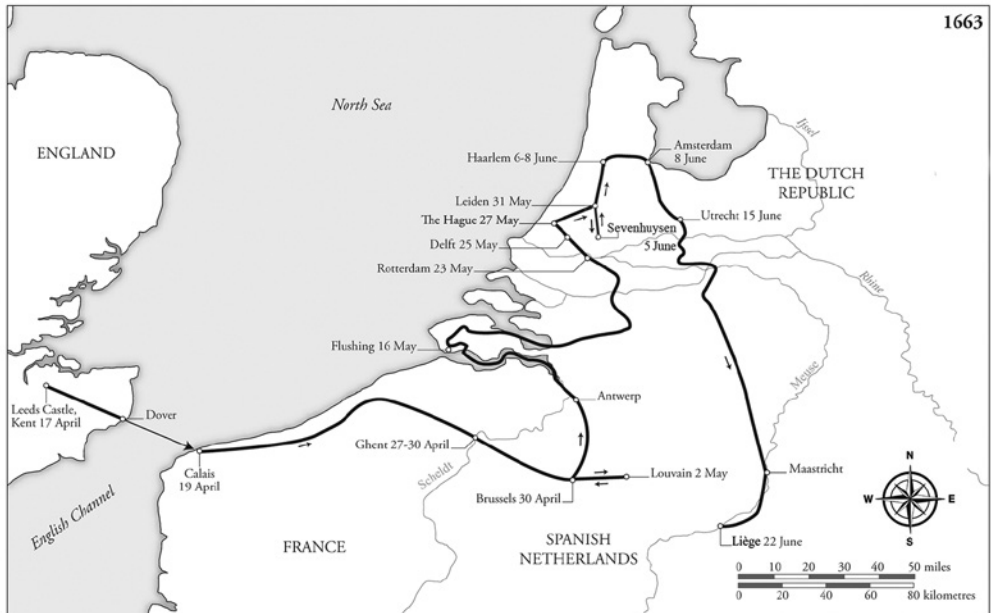


FIGURE 6.2 Map of Willughby and colleagues' travels in 1663, showing the correct location of Zevenhuysen (Zevenhuizen) (redrawn from Birkhead 2018)

(ii) the name Zevenhuisen has been spelt in several different ways; (iii) neither Ray nor Skippon said in which direction Zevenhuisen lay from Leiden nor left any details of where they went; and, finally (iv) Zevenhuisen and its wetland habitat disappeared sometime between the late seventeenth and early eighteenth centuries as a result of peat extraction and land reclamation.²⁰ In a map published in 2016 showing the route of Willughby and his party's travels,²¹ the location of Zevenhuisen was not marked. However, that map does show a faint unlabelled line running south from Leiden that was included to indicate Willughby and party's back-and-forth journey from Leiden to Zevenhuisen. Although it is not stated explicitly, the southernmost end of this line correctly identifies the location of Zevenhuisen.²² In both the English and Dutch editions of *The Wonderful Mr Willughby*,²³ the location of Zevenhuisen was erroneously mistaken for Zevenhuisen Kaag en Braassem and placed north, rather than south of Leiden, in the map showing Willughby's journey.

²⁰ Dresen, "Van Schollewaarseiland".

²¹ Greengrass et al., "Science on the move" 165.

²² M. Greengrass, pers. comm.

²³ Birkhead, *Mr Willughby*, and Birkhead, T.R., *De fantastische meneer Willughby* (Amsterdam: Atlas Contact, 2019).

Our aim here is to use this opportunity to rectify this error and, using maps from around the time of Willughby's visit, clarify the location of the site and provide some additional details of what Willughby and his party may have seen at Zevenhuizen.

According to a map dated 1684 (see Fig. 6.4), it is clear that the 'pleasant grove' visited by Willughby and his party, was the Zevenhuische Bos, a rectangular block of woodland just 26 hectares in extent, immediately to the west of the village of Zevenhuizen. Another map, drawn originally in 1564 (but copied in 1790 – see Fig. 6.3), provides some startling detail, and confirms the statement by Hegenitius and Ortelius²⁴ that Zevenhuizen was: 'very regular in construction, like an island surrounded by watercourses and crossed by ditches, so that this pleasure resort can easily be reached in a boat and sailed around'.²⁵ Carl Gustav Erskin who visited Zevenhuizen in July 1671 commented in his journal that 'near the village is a small forest, which is divided into six equal parts by ditches. In each part specific species of birds are present in large quantities'.²⁶ This description is also consistent with John Ray's statement that '[e]ach sort of fowl [i.e. the four species mentioned above] hath its several [own] quarter'.²⁷ The wood at Zevenhuizen therefore appears to have been divided up for particular bird species. It is interesting to speculate how it was possible to manage the habitat in this way given that elsewhere, these four bird species routinely breed in close proximity and often in the same trees.²⁸

Thirty years after Willughby's visit in 1653, the Zevenhuizen wood was sold to a consortium of local people who extracted the peat (which was used for heating homes and cooking) from the land, resulting in the loss of the Zevenhuizen bird colony.²⁹ The displaced birds 'were looking for another breeding area and found it on the Schollevaarseiland in the not yet drained Wollefoffen polder'.³⁰ The Schollevaarseiland in the IJsselmeer in the Wollefoffenpolder lies about six kilometers southwest of Zevenhuizen village (see Fig. 6.4).

The abundance of birds at Schollevaarseiland was subsequently considered similar to that at Zevenhuizen³¹ and was visited by other ornithologists and nature lovers, including the preacher Cornelius Nozeman (1720–1786) in 1770s, who in his five-volume *Nederlandsche Vogelen (Birds of the Netherlands)*,

24 Hegenitius – Ortelius, *Itinerarium*.

25 Paul, "Het Bos van Zevenhuizen".

26 Paul, "Het Bos van Zevenhuizen".

27 Ray, *Ornithology*, 38.

28 De Rijk, *Vogels en mensen*.

29 Paul, "Het Bos van Zevenhuizen".

30 Paul, "Het Bos van Zevenhuizen".

31 Paul, "Het Bos van Zevenhuizen".



FIGURE 6.3 Drawing from 1790 of a map originally from 1564 (100 cm × 30 cm), here in two portions, showing (lower) Zevenhuizen village and the Zevenhuische Bos and (upper) the meadows divided into rectangular blocks, separated by water channels, each block devoted to different bird species: grey heron, night heron and spoonbill. From J.J. Potter, Fl. Jacobszoon, Johannes Sabrier, *De Hofstad van der Duijn, met het bosch en reijgerie*, 1790, 37,5 × 145,5 cm. Allard Pierson UvA, HB-KZL VI 14 D 1

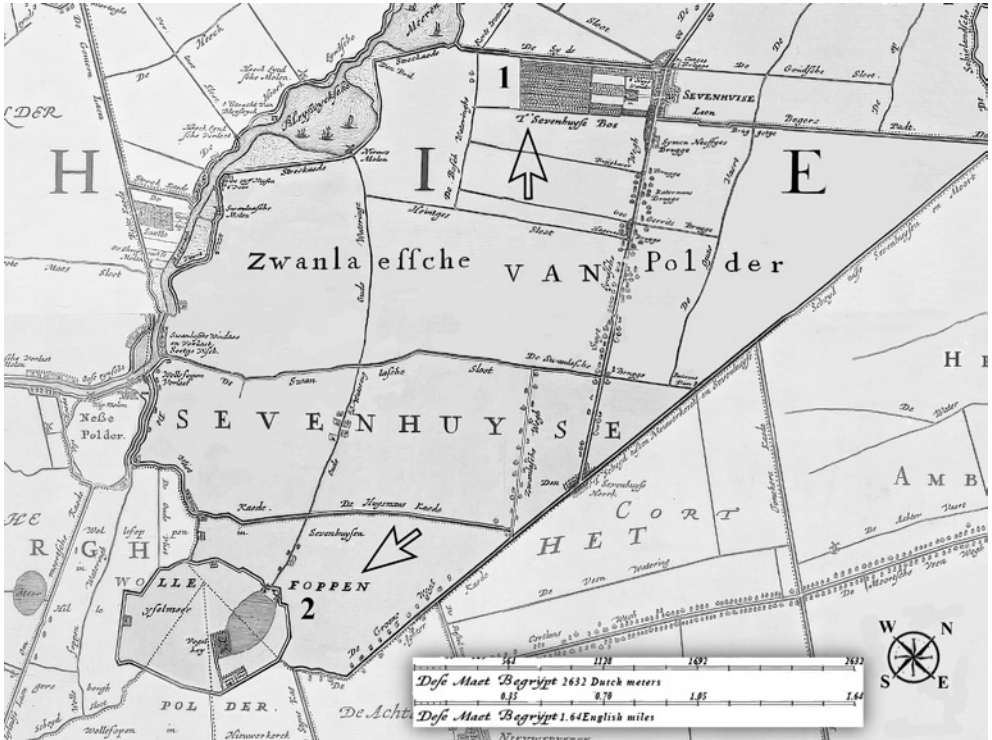


FIGURE 6.4 Map from 1684 showing the location of the Zevenhuysen Bos (1, upper arrow) and Schollevaarseiland in the Wollefoffenpolder (2, lower arrow). From: <<https://www.schielandendekrimpenerwaard.nl/ons-werk/historie/oude-kaarten>>

comments on the extraordinary wildlife spectacle at Schollevaarseiland created by its huge abundance of wetland birds.³²

The draining of the Dutch marshes started in the 1300s and continued over the following centuries. In the 1700s and 1800s, Dutch engineers were employed to drain the fens in East Anglia, England³³ with the same devastating loss of bird life.³⁴ In the Netherlands, Hermann Schlegel (1804–1884), director of the Natural History Museum, Leiden, reported in 1860 that there was just one place left in the whole of the Netherlands where one could see nature in

32 Nozeman, C., *Nederlandsche vogelen volgens hunne huishouding, aert en eigenschappen beschreven*, 5 volumes (Amsterdam: 1770–1829).

33 Rackham, O., *The History of the Countryside* (London: Dent, 1986); Rotherham, I.D., *The Lost Fens: England's Greatest Ecological Disaster* (Stroud: The History Press, 2013).

34 Holloway, S., *The Historical Atlas of Breeding Birds in Britain and Ireland 1875–1900* (London: Poyser, 1996) 62.

abundance, and that was the Schollevaarseiland, near Zevenhuizen.³⁵ Schlegel illustrated the island using a drawing that Nozeman had made in 1770.³⁶ He despaired of the on-going decline in bird numbers as a consequence of habitat loss (land reclamation) and the continued exploitation of eggs and nestlings for human consumption – even though it was exploitation that also resulted in the birds' protection.³⁷

The draining of marshes in the Netherlands and in Britain represents one of the first examples of habitat loss causing a catastrophic decline in bird numbers.³⁸ As the process of land reclamation in the Netherlands continued through the mid-1800s, naturalists, landscape painters and others urged people to witness the spectacle of nature – the bird paradise – still present in the Wollefoffenpolder area before it disappeared, but by 1875 it was gone.³⁹ Fortunately, the colony of wetland birds at the Naardermeer was saved by newly instigated bird protection laws in 1906 and became the Netherlands first nature reserve.⁴⁰ Moreover, as a result of continuing protection, there are currently probably more grey herons, spoonbills and cormorants in the Netherlands than there were in Willughby's time.⁴¹

Acknowledgments

We are extremely grateful to Sietske Franzen, Mark Greengrass, Wim de Louwere, Jan de Rijk and Pim van der Zalm for helpful comments.

Bibliography

- Beike, M., "The history of cormorant fishing in Europe", *Vogelwelt* 133 (2012) 1–21.
 Birkhead, T.R. – Wimpenny, J. – Montgomerie, R., *Ten Thousand Birds: Ornithology since Darwin* (Princeton: Princeton University Press, 2016).

-
- 35 Schlegel, H., *Natuurlijke Historie van Nederland. De Dieren van Nederland*, 1. *Vogels* (Haarlem: A.C. Kruseman, 1860).
 36 Nozeman, *Nederlandsche vogelen*; Dresen, "Van Schollevaarseiland".
 37 Schlegel, *Natuurlijke Historie*; De Rijk, *Vogels en mensen*.
 38 De Rijk, *Vogels en mensen*.
 39 Dresen, "Van Schollevaarseiland".
 40 De Rijk, *Vogels en mensen*.
 41 De Rijk, *Vogels en mensen*.

- Birkhead, T.R., *The Wonderful Mr Willughby* (London: Bloomsbury, 2018).
- Birkhead, T.R., *De fantastische meneer Willughby* (Amsterdam: Atlas Contact, 2019).
- Brouwer, G.A., "Historische gegevens over onze vroegere ornithologen en over de avifauna van Nederland", *Ardea* 41 (1953), 1–225.
- Dresen, L. "Van Schollevaarseiland tot Naardermeer. Veranderende toekomstbeelden over het verdwijnen van de natuur uit Nederland, 1860–1900" [From Schollevaarseiland to Naardermeer. Changing visions of the disappearance of nature in the Netherlands, 1860–1900], *De Negentiende Eeuw*, 32 (2008), 271–293.
- Freriks, K., "Unieke kaart toont 16de-eeuws vogelparadijs". *NRC Handelsblad* (newspaper) 2-11-2011.
- Greengrass, M. – Hildyard, D. – Preston, C.D. – P.J. Smith, "Science on the move: Francis Willughby's expeditions", in Birkhead, T.R. (ed.), *Virtuoso by Nature: the Scientific Worlds of Francis Willughby FRS (1635–1672)* (Leiden: Brill, 2016).
- Gurney, J.H., *Early Annals of Ornithology* (London: Witherby, 1921).
- Hegenitius, G. – Ortelius, A., *Itinerarium Frisio-Hollandicum et itinerarium Gallo-Brabanticum* (Leiden: Ex Officina Elzeviriana, 1630).
- Hoogeveen, A., "IJsselmeer", *Aves Visum* 148 (2019) 17–19.
- Holloway, S., *The Historical Atlas of Breeding Birds in Britain and Ireland 1875–1900* (London: Poyser, 1996).
- Lowe, F.A. *The Heron* (London: Collins, 1954).
- Newton, A., *A Dictionary of Birds* (London: Black, 1896).
- Nozeman, C., *Nederlandsche vogelen volgens hunne huishouding, aert en eigenschappen beschreven*, 5 volumes (Amsterdam: 1770–1829).
- Paul, W., "Het Bos van Zevenhuizen", *Verleden Tijdschrift* 105 (2011), 29–36.
- Paul, W., "Het Tweede 'Huis ter Duyn' in Zevenhuizen", *Verleden Tijdschrift* 104 (2011), 7–10.
- Rackham, O., *The History of the Countryside* (London: Dent, 1986).
- Raven, C.E., *John Ray: His Life and Works* (Cambridge: Cambridge University Press, 1942).
- Ray, J., *Travels through the Low Countries, Germany Italy and France, with curious Observations, Natural Topographical, Moral, Philosophical, Etc.* (London: John Martyn, 1673).
- Ray, J., *The Ornithology of Francis Willughby* (London: 1678).
- Rijk, J.H. de, *Vogels en mensen in Nederland 1500–1920*, Ph.D. Thesis (Amsterdam: Vrije Universiteit, 2015) <<http://dare.uvu.nl/handle/1871/53091>>.
- Rotherham, I.D., *The Lost Fens: England's Greatest Ecological Disaster* (Stroud: The History Press, 2013).
- Schlegel, H., *Natuurlijke Historie van Nederland. De Dieren van Nederland*, 1. Vogels (Haarlem: A.C. Kruseman, 1860).

- Skippon, P. "An Account of a Journey Made thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France", in Vol. 6 of *A Collection of Voyages and Travels*, A. and J. Churchill (eds.) (London: J. Walthoe, 1732).
- Stresemann, E., *Ornithology from Aristotle to the Present*, trans. H.J. Epstein and C. Epstein, G.W. Cottrell (ed.) (Cambridge MA: Harvard University Press, 1975) (original edition in German 1951).
- Werner, J., "Een verloren vogelparadijs in kaart", *Geografie* (2011) 33–34.

The Fish That Could Climb Palm Trees

Observation, Rumour and Colonial Hearsay in Nineteenth-Century Ichthyology

Johannes Müller

Nineteenth-century European ichthyologists seldom had the opportunity to study live specimens of fishes from other continents and often had to rely on more or less reliable travel accounts and reports from colonial administration posts. The discovery of the respiratory organs of air-breathing fishes illustrates the difficulty to examine questionable information. Paradoxically, it was the very distrust in reports from far abroad that led to the discovery of the respiratory behaviour of these animals. Accounts of the climbing perch (*Anabas testudineus*), a fish that reportedly could climb into trees to drink palm wine required explanations for such incredible claims and inspired more research on this topic. In addition to comparative analyses of other species, zoologists were also dependent on information that required stringent forms of source criticism. As this case shows, rumours and hearsay could play a catalytic role in a discipline that typically relied on empirical methods and direct observation.

Les ichtyologistes du XIX^e siècle avaient rarement l'opportunité d'étudier des spécimens vivants de poissons provenant d'autres continents. Ils n'avaient à leur disposition que des récits de voyage plus ou moins fiables et des rapports faits par l'administration coloniale. La découverte des organes respiratoires des poissons respirant l'air illustre la difficulté d'examiner ces données d'une qualité douteuse. Paradoxalement, ce fut la méfiance concernant les rapports venus de l'étranger qui mena à la découverte du comportement respiratoire de ces animaux. Les descriptions de la perche grimpeuse (*Anabas testudineus*), poisson qui selon les témoins était capable de grimper aux arbres pour boire le vin de palme, demandaient des explications devant des prétentions aussi incroyables et ont inspiré des recherches ultérieures sur la question. Pour résoudre cette question, les zoologistes eurent besoin non seulement d'études comparatives sur d'autres espèces mais aussi de formes précises de critique des sources. Comme le montre le cas de figure, les rumeurs et les bruits colportés pouvaient jouer un rôle de catalyseur dans une discipline qui se basait traditionnellement sur des méthodes empiriques et sur l'observation.

In an essay on the respiratory behaviour of air breathing fishes from South and Southeast Asia, published in 1891, Carl Semper, professor of zoology and comparative anatomy at the University of Würzburg, reflected on the exceptional character of zoology and the epistemological peculiarities of this discipline. As he put it, subjectivity and objectivity were closely linked to each other, and sometimes unscientific assumptions and claims laid the foundation for established and reflected knowledge. Zoological research often departed from assumptions that circulated as questionable 'Phrasen' and rumours. As Semper put it, it was the task of the naturalist to examine, and eventually refute, such 'phrases' but in the case of the air breathing behaviour of Asian fishes, it was the very circulation of such rumours that laid the base for sound scientific inquiry:

Es ist merkwürdig, welche Macht die Phrase sich zu erringen versteht, nicht bloss im Gemütsleben, sondern auch im Verstandesleben der Völker. Man sollte meinen, dass die wissenschaftliche Arbeit frei sein würde von diesem bedenklichen Einfluss unbestimmter Gefühle des Menschen, die ihn etwas glauben, wiederholen und verfechten lassen, was er nicht annimmt, weil er der inneren Logik solcher Sätze sich beugt, sondern die er für richtig hält, bloss weil die häufige Wiederholung solcher Sätze ihm diese durch sein Ohr schliesslich auch in den Verstand eintrichert.¹

As he continued, the present knowledge of the 'so-called labyrinth fishes' was not based on 'strictly scientific investigation' but on a diffuse mixture of claims and assumptions whose very questionability paved the way for sound inquiry.

The specific 'phrase' in case was the claim that labyrinth fishes, a fish order from Asia and Africa with the ability to breath air from the water surface, were able to leave their aquatic habitats for longer periods and live on dry land. Quoting Wilhelm Hess, a lecturer of zoology in Göttingen and author of a popular aquarium handbook, Semper referred to the long-held assumption that *Anabas scandens* (now *testudineus*), the climbing perch, even 'climbed into high palm trees to drink palm wine', an assertion that dated back to medieval

1 Semper, Carl, "Beobachtungen aus den Aquarien des neuen zoologischen Instituts", *Arbeiten aus dem zoologischen-zootomischen Instituts in Würzburg* 10 (1891) 14–36, there 19: 'It is remarkable, how much power the phrase can establish, not only in the emotional but also in the intellectual life of peoples. One might assume that scientific work would be free from the dubious influence of undefined human emotions that lead one to believe, repeat and defend things that one would not assume because of the inner logic of their proposition. Rather, one does only accept such propositions because of their frequent repetition into the ear by which they are drummed into the mind'.

travel accounts and was frequently repeated since then.² Ridiculing Hess's 'Kneipe für Fische' ('fish pub') served as a rhetorical occasion for discussing his own observations on the ability of fishes to live on dry land and to compare such rumours to a number of other observational accounts from India.³ Semper's approach that combined source criticism of travel reports and older zoological descriptions with his own experimental observations in his home aquarium and the collections of Würzburg's Zoological Institute, illustrates the problematic status of European knowledge on species from far abroad and the problem of credibility that emerged in the transfer of information over long distances. As the case of the debate on air breathing fishes shows, European zoologists often had no choice but to rely on questionable sources of information in which it was difficult to distinguish between reliable observations, rumour and lore. The transfer of colonial knowledge revolved around vivid cultures of collecting but dead specimen were of little value to questions about the behaviour and living conditions of plants and animals, which forced zoologists to explore other, and more hybrid, methods of inquiry.⁴

This article examines the attempts of nineteenth-century ichthyologists to treat colonial reports with hermeneutical scrutiny and test dubious claims in experimental setups – often under simple and improvised conditions. The discovery of the respiratory organs of labyrinth fishes serves as a remarkable example for such forms of knowledge production since rumours, colonial hearsay and sensationalist tales were the most important catalyst for research on this topic. While luck, accident and serendipity have long been acknowledged as important factors in the history of science and knowledge, rumour and hearsay have received less scholarly attention.⁵ In the case of air-breathing fishes, it was the very sensationalism of the rumours that circulated

2 Semper, "Beobachtungen" 20; Hess, Wilhelm, *Das Süßwasseraquarium und seine Bewohner. Ein Leitfaden für die Anlage und Pflege von Süßwasseraquarien* (Stuttgart: Enke, 1886) 150.

3 Semper, "Beobachtungen" 24.

4 On the role of collecting and collections in colonial science in Southeast Asia, see e.g. Weber, Andreas, "Collecting Colonial Nature. European Naturalists and the Netherlands Indies in the Early Nineteenth Century", *BMGN – Low Countries Historical Review* 134/3 (2019), 72–95. On the problem of circulation and transfer of knowledge within colonial networks, see Boomgaard, Peter, "Introduction", in Boomgaard, Peter (ed.), *Empire and Science in the Making: Dutch Colonial Scholarship in Comparative Global Perspective* (New York: Palgrave Macmillan, 2013) 1–37.

5 See e.g., Barber, Elinor –Merton, Robert King, *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science* (Princeton: Princeton University Press, 2004); Andel, Pek van, "Anatomy of the Unsought Finding. Serendipity: Origin, History, Domains, Traditions, Appearances, Patterns and Programmability", *The British Journal for the Philosophy of Science*, 45/2 (1994) 631–648.



FIGURE 7.1 *Anabas testudineus*, the “climbing perch”

PHOTO BY RAHUL KUMAR

within colonial networks that inspired new and experimental studies of the respiratory organs of these animals. Most researchers did not actually believe stories about tree-climbing fish but the persistent dissemination of such stories was the very occasion for inquiry. After a short overview on the order of Anabantiformes (labyrinth fishes), their role in South Asian cultures and culinary traditions and the early colonial reports on these animals, I will discuss how colonial correspondence networks between South Asia and Europe informed forms of knowledge production that required both hermeneutic and experimental methods and skills.

While most fishes mainly rely on their gills for oxygen uptake, a wide number of species is also able to breathe air from the water surface or even to leave their underwater habitats temporarily, for example the mudskippers, a subfamily of gobies that inhabits brackish coastal areas and mangrove woods of the Indian and Pacific Oceans. Other fishes with the ability to breathe air are the six lungfish species, some loaches and catfish and the species-rich order of Anabantiformes with labyrinth fishes (Anabantoidei), snakeheads (Channoidei) and nandids (Nandidae) as sub-orders.⁶ The respiratory behaviour of these animals allows for their adaptation to stagnant aquatic habitats with very low oxygen levels.⁷ Their ability to survive in mired and oxygen-poor water or even on dry land – given their body surfaces remain wet – made them

6 Betancur, Ricardo, – Wiley, Edward O. – Arratia Gloria, et al., “Phylogenetic Classification of Bony Fishes”, *BMC Evolutionary Biology* 17/162 (2017) 1–40, there 24.

7 Graham, Jeffrey B., *Air-Breathing Fishes. Evolution, Diversity, and Adaptation* (San Diego: Academic Press, 1997) 256.

an important ingredient of South Asian cuisines and food cultures. Unlike other fish, they can be transported over long distances and sold on food markets while still alive. Even smaller labyrinth fishes, such as the various *Trichogaster* (formerly *Colisa*) species, which remain under 2–3 inches, are a valuable source of fresh and protein-rich food in many areas around the Indo-Gangetic Plain. Bigger species, for example *Osphromenus goramy* or *Helostoma temmickii*, are aquacultured for consumption in many parts of South and Southeast Asia.

Some labyrinth fishes also play an important role in the national and popular culture of some Southeast Asian countries and since the late nineteenth century also in the international ornamental fish trade. In Thailand, the so-called Siamese fighting fish (*Betta splendens*), became a national emblem during the reign of King Rama III (1788–1851), who kept and bred these animals himself, even though his grandfather, Rama I, had banished all animal fights in the late eighteenth century.⁸ Accounts of Thailand's fish fight tradition became known in Europe and in 1892, the first *Betta splendens* were imported to Paris and the 'Siamese fighter' soon became a popular ornamental fish in Europe.

Despite the significance of labyrinth fishes in Asian cultures, cuisines and local economies and their presence in many aspects of everyday human life, European observations and reports were often shaped by exoticist discourses that presented these animals as marvellous and otherworldly creatures. According to Carl Semper and others, much of the damage was done by an often misread and misquoted source by a colonial army servant of the Danish East India Company, Karl Daldorff.⁹ In 1795, Daldorff sent a short description of *Anabas testudineus*, the climbing perch, to the famous English naturalist Joseph Banks, naming the species *Perca scandens*. In his report, that was published in the *Transactions of the Linnean Society of London* in 1797, he mentioned that he found a climbing perch in a tree but did not offer much additional information about his observation.¹⁰ The ambiguity of Daldorff's account led others to believe that the tree in which the fish was found was in fact an overhanging branch that grew horizontally above the water surface. As

8 Sermwatanakul, Amonrat, "Capacitating the Local Farmers to Enhance Global Marketing of Thailand's National Aquatic Animal, the Siamese Fighting Fish", *Fish for the People* 17/2 (2019), 42–48. An orientalist account of this Thai tradition is presented in Young, Ernest, *The Kingdom of the Yellow Robe – Being Sketches of the Domestic and Religious Rites and Ceremonies of the Siamese* (London: A. Constable, 1898) 151.

9 Semper, "Beobachtungen" 23.

10 Daldorff, Karl, "Natural History of Perca Scandens. By Lieutenant Daldorff of Tranquebar. Communicated by Sir Joseph Banks", *Transactions of the Linnean Society of London* 3 (1797) 62–63. On Banks as an agent in the exchange of knowledge in the British Empire, see Gascoigne, John, *Science in the Service of Empire. Joseph Banks, the British State and the Uses of Science in the Age of Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

the Scottish zoologist Francis Hamilton speculated in his *Account of the Fishes Found in the River Ganges* (1822), the fish might also have been caught by a bird and then left on a branch where it survived for some while.¹¹ Despite such attempts to find other explanations for Daldorff's observation, sensational accounts had already spread widely and informed exoticist images of India, not only in popular but also in academic literature. Without citing any sources, popular magazines, schoolbooks and even zoological handbooks repeated the statement that the climbing perch could live without water for no less than six days, due to a water storage that kept its gills humid.¹² Academic publications did not fall short in depicting the *Anabas* as an exotic Asian creature. In 1858, Austrian entomologist Vincenz Kollar accounted that the fish was 'commonly displayed in dry pots by Indian jugglers' who brought it to markets and fairs as a curiosity.¹³ While climbing perches, snakeheads and other air breathing fishes were indeed sold alive at local markets where they could survive in a humid environment for some time, such accounts mistook merchants and fishermen for jugglers, which fit in with Orientalist images of fakirs and dervishes as iconic representations of Indian culture.¹⁴

Early European research on the respiratory system of air breathing fishes was not only influenced by such exotic images, it also responded to circulating assumptions about the nature of these animals. Paradoxically, it was the very sensationalism of accounts on labyrinth fish that fuelled further inquiry. While many of the exaggerations that surrounded the 'palm-climbing' *Anabas* can be traced back to European colonial accounts, zoologists who were sceptical about the validity of existing reports ascribed their shortcomings to Indian folklore. Christoph Giebel, professor of zoology in Halle, discussed the

11 Hamilton, Francis, *An Account of the Fishes Found in the River Ganges and Its Branches* (Edinburgh: A. Constable, 1822) 99.

12 See e.g. Leunis, Johannes, *Schul-Naturgeschichte. Eine analytische Darstellung der drei Naturreiche*, vol. 1 (Hannover: Hahn, 1877) 136; Brockhaus, Friedrich Arnold (ed.) *Conversation-Lexikon. Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie*, vol. 9 (Leipzig: Brockhaus, 1878) 114.

13 Kollar, Vincenz, *Bildliche Naturgeschichte aller drei Reiche: mit vorzüglicher Berücksichtigung der für das allgemeine Leben wichtigeren Naturproducte* (Pest: Hartleben, 1858) 119: 'Die indischen Gaukler zeigen ihn gewöhnlich in trockenen Töpfen vor.' Kollar's reference to 'jugglers' was probably a distortion of Francis Hamilton's account of fishermen selling climbing perches 'in an earthen pot without water' where the fishes could survive for five or six days. (See Hamilton, *Fishes Found in the River Ganges* 99).

14 Goto-Jones, Christopher, "Magic, Modernity, and Orientalism. Conjuring representations of Asia", *Modern Asian Studies* 48/6 (2014) 1451–1476, there 1458. On the emergence of European images of India and the role of colonial agents, see Subrahmanyam, Sanjay, *Europe's India* (Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2017) 286–311.

respiratory behaviour of the climbing perch but discredited most of the available accounts as ‘fables of the Indians’ that should not be repeated as they were already ‘refuted by trustworthy observers’.¹⁵ Pioneering work on the respiratory organ of labyrinth fishes was done by Georges Cuvier and Achille Valenciennes and published in their co-authored *Histoire naturelle des poissons* between 1828 and 1849.¹⁶ Cuvier and Valenciennes were professionally trained zoologists and used a systematic and comparative approach to describe the air breathing organs of a wide number of fish genera. Much of the research that followed, however, was the work of semi-professional scholars, among whom colonial army surgeons with an interest in natural history, such as Francis Day and George Edward Dobson, or clergymen like Barcroft Boake. The work of these researchers took place at an intersection between established science and less professional forms of inquiry. The interferences between such colonial agents in Asia, their correspondence with zoological societies in Europe and the dissemination of fragmentary information among professional and lay audiences would shape the debate about the difference between ‘Indian fables’ and established fact.

A controversy that was continued throughout the nineteenth century was the question if the labyrinth organs of climbing perches, gouramis and snake-heads were water reservoirs to keep the fishes’ gills wet or organs that allowed the animals to directly breathe air. A third hypothesis stated that the labyrinth organ was in fact a filter that extracted water from mired substances in which the fish were stuck, an idea that was based on observations of climbing perches that survived in humid earth or mud.¹⁷ Francis Day, a colonial surgeon who operated in the south of British India in the 1850s and 60s, was one of the first to hypothesise that the labyrinth organ was an independent breathing organ that had to be filled with air rather than with water. This hypothesis was based on his observation in live fish he had collected in Sri Lanka and kept in an aquarium at his home.¹⁸ The same approach had already been followed by Barcroft Boake a few years earlier, who had noted that several of the fish he kept in his home aquarium visited the water surface in frequent intervals and

15 Giebel, Christoph Gottfried Andreas, *Die Naturgeschichte des Thierreichs: Amphibien und Fische*, vol. 3 (Leipzig: Wigand, 1861) 229: ‘Wir wollen keinesfalls die Fabeleien der Indier von Neuem auftischen, da zuverlässige Beobachter sie längst widerlegt haben’. Giebel, however, does not refer to those ‘trustworthy observers’ or their accounts.

16 Cuvier, Georges – Valenciennes, Achille, *Histoire naturelle des poissons*, 22 vols. (Paris: Levrault, 1828–1849).

17 Graham, *Air-Breathing Fishes* 65.

18 Day, Francis, “Observations on some of the freshwater fishes of India”, *Proceedings of the Zoological Society of London* XVIII (1868) 274–288.

took in little amounts of air. Boake, however, lacked the time and the training to theorise his findings and he often used only local Singhalese names for the fishes rather than scientific ones. As he reflected on his lacking zoological background that limited his studies, which he started in the mid-1850s:

Had I been a practiced naturalist these circumstances would probably have led to my discovering at that time the fact that the fish, in which they were observed, are air breathers, and as incapable of supporting life by breathing water, and as liable to be drowned by being kept from access to atmospheric air, as the whale or the turtle; but, not being much accustomed to such investigations, I failed to perceive the conclusion to which these habits obviously pointed.¹⁹

Gaining more and more experience and talking to Singhalese natives, Boake continued the experimental observations in his aquarium and noted all the witnesses to his observations of air breathing behaviour in live fish, mostly fellow clergymen, whose names and ranks he added to his publications on this topic.

Largely unfamiliar with the zoological classification systems of his time, Boake attempted to divide the observed fishes in two groups: 'water breathers' and 'air breathers'. As he noted, the fishes he classified as air breathers were largely unaffected by poor water quality and they could also be caught in marshes that were heavily polluted by animal dung. His observation that even these air breathers moved their gills while submerged in water led him to the question if they depended on air breathing for survival. A next step in his experiments involved a controlled setup, in which several fish species were denied access to the water surface. As Boake noted, the water breathers were unaffected by nets that blocked the access to the top of the aquarium but the air breathers all died after a while. He decided to conserve all the drowned fishes and send them to England. Addressing his British reader and mentioning the interest in this matter by scholars such as Thomas Huxley, Boake stated:

I think I have thus established, with regard to these eight species, inhabiting the marshes of Ceylon, what Professor Huxley states would be a great fact, if established, viz., that they habitually breathe air, and are incapable of surviving, for any length of time, if excluded from it; and I have the

19 Boake, Barcroft, "On the Air Breathing Fish of Ceylon", *The Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland* 4/13 (1865–66) 128–142, there 128–129.

pleasure of presenting you with specimens, for your Museum, of those species which have been actually drowned in the manner described.²⁰

Boake made no mention of the labyrinth organ and his publications did not attempt to theorise the air breathing behaviour of the observed fishes in any way. As an untrained observer he tried to document his findings as clear as possible so that his data could be interpreted by others.

Boake's experiments were continued and refined by Francis Day who studied more species in his home aquarium or on his expeditions to Sri Lanka. Like Boake, Day was not a trained zoologist but his medical background enabled him to interpret his findings more systematically. Familiar with the work of Cuvier and Valenciennes, Day knew about the labyrinth organ and realised that his and Boake's observations contradicted the theory that this organ served as a water storage that allowed the fish to keep their gills moist when they left the water. Like Boake, who was probably not aware of the water storage-hypothesis, he concluded that the labyrinth organ itself was filled with air. In order to establish this idea, he subjected a wider number of fish species to similar experiments and compared his observations to anatomical descriptions of these fishes breathing organs. Having theorised and explained the respiratory behaviour of labyrinth fishes, Day called on others to collect more data and encouraged fellow colonial servants to continue his experiments. One of them was George Edward Dobson, an Irish army surgeon in British India, who expanded the list of species with the capacity of air breathing. Dobson was developing an expertise on small Asian mammals and did not further continue his ichthyological studies but followed Day's request and sent the documentation of his fish experiments to the Zoological Society of London.²¹

Observations like Boake's and Dobson's, thus, lacked a larger theoretical framework and were further subjected to examination by zoologists in Europe. Research by ichthyologists who seldom travelled, such as Carl Semper in Würzburg, or Nikolay Zograf in Moscow, did not only involve empirical observation but also critical readings of sources from India and other colonial territories. Trying to make sense of travel reports and of 'raw' scientific data that were provided by contributors to zoological journals, Semper tried to subject these documents to stringent source criticism. Comparing Daldorff's account of the 'climbing fish' with botanical and geographical descriptions of its habitat, he concluded that the tree was probably not a coconut tree but a doub palm

20 Boake, "On the Air Breathing Fish of Ceylon" 138.

21 Dobson, George Edward, "Notes on the Respiration of some Species of Indian Freshwater Fishes", *Proceedings of the Zoological Society of London* XXI (1874) 312–321.

(*Borassus flabelliformis*, now *flabellifer*). As he remarked, these trees gained height only when they reached a considerable age – as young plants they stayed low and only grew in width. Their rough bark formed little pockets that were often filled with rainwater that created a habitat for ‘plethora of animals, worms, snails, land crabs, and amphibians’ and served as ideal feeding grounds for the climbing perch.²² In a similar manner, he tried to reconstruct the conditions under which experiments in India had been conducted. Concluding that Francis Day was correct in his assumption that the labyrinth organ was not a water storage but a breathing organ in itself, Semper tried to settle the dispute with a simple *in vivo* experiment that confirmed Day’s hypothesis. As a hobby aquarist, Semper kept and bred another species of labyrinth fish, *Macropodus opercularis* from China and Vietnam. Observing that these fishes took in air in the same way as described by Day, Semper caught one specimen while keeping it underwater and then cut open its skull with a scalpel which he then turned by 90 degrees. As the wound opened up, the air escaped directly from the labyrinth organ in the fish’s forehead, which proofed the correctness of Day’s hypothesis.

While remaining highly sceptical about exaggerated reports from India, Semper concluded that accounts about fishes surviving on dry land or drowning without access to the water surfaces were not impossible and likely had a factual basis. As the case of the discovery of the labyrinth organ illustrates, nineteenth-century zoological research often involved hybrid and diverse forms of knowledge production. In addition to serendipity, luck and chance, factors that have been widely addressed by historians of science, rumours and unfounded hearsay could inspire scientific discoveries as well. While scholars were often relentless in their criticism of unfounded sensational accounts about wondrous animals, and sometimes tried to falsely ascribe them to Indian folklore, it was these rumours and dubious claims that also sparked interest in the reality behind such stories. The discovery of the air breathing behaviour of labyrinth fishes was, thus, a direct result of this dialectical relationship between colonial rumour and scientific inquiry. Making sense of the colonial hearsay that emerged in the interaction between travellers, colonial agents with an interest in natural history and trained zoologists was a project that required critical readings of colonial sources as much as it involved empirical and experimental research.

22 Semper, “Beobachtungen” 23.

Acknowledgments

I would like to thank Henk Grundmeijer and the editors of this volume for their critical readings of this essay and their helpful comments. I am particularly grateful to Rahul Kumar for his generous permission to use his photograph of *Anabas testudineus*.

Bibliography

- Andel, Pek van, "Anatomy of the Unsought Finding. Serendipity: Origin, History, Domains, Traditions, Appearances, Patterns and Programmability", *The British Journal for the Philosophy of Science*, 45/2 (1994) 631–648.
- Barber, Elinor – Merton, Robert King, *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science* (Princeton: Princeton University Press, 2004).
- Betancur, Ricardo – Wiley, Edward O. – Arratia Gloria, *et al.*, "Phylogenetic Classification of Bony Fishes", *BMC Evolutionary Biology* 17/162 (2017) 1–40.
- Boake, Barcroft, "On the Air Breathing Fish of Ceylon", *The Journal of the Ceylon Branch of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland* 4/13 (1865–66) 128–142.
- Boomgaard, Peter, "Introduction", in Peter Boomgaard (ed.), *Empire and Science in the Making: Dutch Colonial Scholarship in Comparative Global Perspective* (New York: Palgrave Macmillan, 2013) 1–37.
- Brockhaus, Friedrich Arnold (ed.), *Conversation-Lexikon. Allgemeine Deutsche Real-Encyclopädie*, 12th editions, 15 vols. (Leipzig: Brockhaus, 1878).
- Cuvier, Georges – Achille Valenciennes, *Histoire naturelle des poissons*, 22 vols. (Paris: Levrault, 1828–1849).
- Daldorff, Karl, "Natural History of Perca Scandens. By Lieutenant Daldorff of Tranquebar. Communicated by Sir Joseph Banks", *Transactions of the Linnean Society of London* 3 (1797) 62–63.
- Day, Francis, "Observations on some of the freshwater fishes of India", *Proceedings of the Zoological Society of London XVIII* (1868) 274–288.
- Dobson, George Edward, "Notes on the Respiration of some Species of Indian Freshwater Fishes", *Proceedings of the Zoological Society of London XXI* (1874) 312–321.
- Gascoigne, John, *Science in the Service of Empire. Joseph Banks, the British State and the Uses of Science in the Age of Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- Giebel, Christoph Gottfried Andreas, *Die Naturgeschichte des Thierreichs: Amphibien und Fische*, 4 vols. (Leipzig: Wigand, 1859–1873).

- Goto-Jones, Christopher, "Magic, Modernity, and Orientalism. Conjuring representations of Asia", *Modern Asian Studies* 48/6 (2014) 1451–1476.
- Graham, Jeffrey B., *Air-Breathing Fishes. Evolution, Diversity, and Adaptation* (San Diego: Academic Press, 1997).
- Hamilton, Francis, *An Account of the Fishes Found in the River Ganges and Its Branches* (Edinburgh: Constable, 1822).
- Hess, Wilhelm, *Das Süßwasseraquarium und seine Bewohner. Ein Leitfaden für die Anlage und Pflege von Süßwasseraquarien* (Stuttgart: Enke, 1886).
- Kollar, Vincenz, *Bildliche Naturgeschichte aller drei Reiche: mit vorzüglicher Berücksichtigung der für das allgemeine Leben wichtigeren Naturproducte* (Pest: Hartleben, 1858).
- Leunis, Johannes, *Schul-Naturgeschichte. Eine analytische Darstellung der drei Naturreiche*, 3 vols. (Hannover: Hahn, 1877–1880).
- Semper, Carl, "Beobachtungen aus den Aquarien des neuen zoologischen Instituts", *Arbeiten aus dem zoologischen-zootomischen Instituts in Würzburg* 10 (1891) 14–36.
- Sermwatanakul, Amonrat, "Capacitating the Local Farmers to Enhance Global Marketing of Thailand's National Aquatic Animal, the Siamese Fighting Fish", *Fish for the People* 17/2 (2019) 42–48.
- Subrahmanyam, Sanjay, *Europe's India* (Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2017).
- Weber, Andreas, "Collecting Colonial Nature. European Naturalists and the Netherlands Indies in the Early Nineteenth Century", *BMGN – Low Countries Historical Review* 134/3 (2019) 72–95.
- Young, Ernest, *The Kingdom of the Yellow Robe – Being Sketches of the Domestic and Religious Rites and Ceremonies of the Siamese* (London: Constable, 1898).

Birds in the Life and Work of Johan Huizinga (1872–1945)

Anton van der Lem

The Dutch historian Johan Huizinga was no birdwatcher, yet he could admire friends for their ornithological knowledge. Although he enjoyed touring the Dutch countryside – whether on foot or on his bicycle – he never mentioned birds. Certain birds – the charadrius, the hoopoe and the kingfisher – do appear in his writings, however, not because of their singing, but because of the special capacities attributed to them. In his *Autumntide of the Middle Ages*, peacocks, pheasants and herons decorate pies and receive the oaths of noblemen, who swear to accomplish heroic deeds. Huizinga appreciated the birdsong in poems by French authors. In his own experience, the 'doleful singing' of the plover is the exception, the call of the blackbird a comforting commonplace. This is an apt occasion to have a look at Huizinga's life and work in bird's-eye view.

L'historien néerlandais Johan Huizinga n'était guère ornithologue, mais il admirait volontiers ses amis pour leurs connaissances en ornithologie. Il aimait beaucoup parcourir la campagne néerlandaise, à pied ou à bicyclette, mais il n'a presque jamais mentionné d'oiseaux. Cependant, certains oiseaux – le charadrius, la huppe et le martin-pêcheur – apparaissent bel et bien dans ses écrits, non à cause de leur chant mais des facultés spéciales que l'on leur attribuait. Dans *L'Automne du Moyen Âge*, les paons, les faisans et les hérons décorent des pâtés en croûte et reçoivent des serments de la part des nobles, qui jurent d'accomplir des actes héroïques. Huizinga appréciait le chant des oiseaux dans la poésie médiévale française. Pour lui, le « chant douloureux » du pluvier est exceptionnel, alors que le chant du merle est d'une banalité rassurante. Ce volume est pour nous l'occasion de jeter un regard ornithologique sur la vie et les œuvres de Huizinga.

Both Johan Huizinga and Paul Smith are jewels of Leiden University, *nostrae decora academiae*. But unlike Paul Smith, Huizinga was no birdwatcher. In his biographical sketch, *Mijn weg tot de geschiedenis* (*My Path to History*), he even confessed: 'De onverschilligheid voor natuurkennis ging van mijn kinderjaren af gepaard met een bijzonder sterke vatbaarheid voor natuurimpressies, een gevoel, dat reeds voor de puberteitsjaren vorm aannam van

lyrisch-sentimentelee vervoeringen die echter nooit uiting zochten in het woord.¹ So his knowledge of the avifauna of the Netherlands was mediocre at best. While growing up and attending both school and university in his native town of Groningen, Huizinga had plenty of opportunity to stroll through the northern Dutch countryside or to study the nature of the Waddenzee. In fact, Richard Vaughan, an enthusiastic birdwatcher who was one of Huizinga's successors as Professor of Medieval History in Groningen, applied for the Groningen chair with the region's attraction for birdwatchers in mind. Only once, in 1906 or 1907, did Huizinga make a birdwatching trip in the company of the astronomer J.C. Kapteyn (1851–1922), who had a cottage near Vries in the Drenthe countryside. On the morning after their arrival, even before sunrise, they went out in the rain to watch black grouse dancing in the meadows of Zeijerveld. Kapteyn, a world-famous astronomer, refused to rest until he knew all kinds of birds by name and could recognise them by their song.² Huizinga admired him for this, but did not follow his example. Knowledge of nature? Only to a limited extent. Sensitivity to nature? All the more!

Huizinga's sensitiveness to nature is obvious from his published works, in which metaphors derived from nature (and music) abound. The worldwide fame of his *Autumntide of the Middle Ages* may well be due to its abundance of attractive metaphors. Most of Huizinga's metaphors are based on trees, plants and flowers, whereas bird metaphors are rare. All the more striking, therefore, is a peculiar analogy in Huizinga's appreciation of the life and work of the two men to whom he dedicated a biography. His 1924 biography of Erasmus of Rotterdam (1469–1536), the most famous of all Christian humanists, is entirely different in character from the biography of his friend Jan Veth (1864–1925), in his time a reputable portrait painter. Huizinga pronounced the following judgement on Erasmus: 'In spite of all his receptiveness and sensitiveness, Erasmus is never fully in contact with life. All through his work not a bird sings, not a wind rustles'.³ Huizinga had more or less the same opinion of the poems by the

1 'Ever since my childhood days, an indifference to knowledge of nature had been accompanied by a particularly strong susceptibility to impressions of nature, a feeling that, even before the years of puberty, took the form of lyric-sentimental raptures which, however, never sought expression in words.' Huizinga, J., *Mijn weg tot de historie* (Haarlem: 1947) 17, reprinted in Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, 9 vols (Haarlem: Tjeenk Willink, 1948–1953) (hereafter *vw*) 1, 11–42, here 18. This passage was translated by Diane Webb, i.e. not taken from the existing translation by Arnold Pomerans (see: Huizinga, J., "My path to history", in *idem*, *Dutch civilisation in the 17th century and other essays*. Geyl, Pieter – Hugenholtz, F.W.N. (eds.), Pomerans, Arnold J. (trans.) [London – Glasgow: Collins, 1968]), which falls short in many respects. For general information on Huizinga: <<https://Huizinga-Online.nl>>.

2 Huizinga, J., "J.C. Kapteyn", in *De Gids* 86, 3 (1922) 130–33 (*vw* VI, 336–38, here 337).

3 Huizinga, J., *Erasmus* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1924) 157 (*vw* VI, 111), quoted from the translation by Frits Hopman, Huizinga, J., *Erasmus of Rotterdam* (London: Phaidon Press, 1952) 116.

painter Jan Veth: 'Het is alles uit de visueele sfeer. Er is bij al deze beschreven geneuchten geen enkele van geluid of geur. Er zijn vogelen bij, maar om hun "ranke vluchten", zij zingen niet'.⁴ If birdsong or love of nature is a means of gauging how close a person is to life – whatever that might mean – surely we are allowed to examine Huizinga's own life and work for evidence of whether he himself lived up to this peculiar, self-implied standard?

1 Birds from Books: the Hoopoe, the Charadrius, the Kingfisher

Is it any wonder that the first birds to pop up in Huizinga's life came from the books he read? At grammar school he was a model scholar. Not content with modern languages and Greek and Latin, he volunteered to learn Arabic as well. After just a couple of months, he was able to read the story of King Solomon and the hoopoe bird, who arranged the king's first meeting with the Queen of Sheba.⁵ Elsewhere he learned that the hoopoe (*upupa epops*), when sensing danger, stretches out flat on the ground and spreads its wings.⁶

Having started with Arabic at grammar school, Huizinga took delight in learning Sanskrit during his studies at Groningen University. He obtained his doctorate with a dissertation on a Sanskrit theme: the jester in Indian theatre.⁷ It was impossible, however, to find a job as a Sanskritist, and for eight years (1897–1905) he earned a living teaching history at the municipal grammar school of Haarlem, in the west of the country. For pleasure, he cycled around the province of North Holland. In letters to his parents, he marvels at the villages of Assendelft and Krommenie, whose inhabitants carried on the tradition of the Zaan region by painting their houses green. More so than his companions, he appreciated the small historical towns on the Zuiderzee: Hoorn, Edam and Monnickendam.⁸ But he does not mention a single bird, even though they must have been plentiful in the North Holland countryside. Even then, he already preferred 'het stille blonde duinlandschap van Kennemerland' and 'de geest [die] bleef zweven in de sferen van Hollandsche weiden en duinen', as

4 Huizinga, J., *Leven en werk van Jan Veth* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1927) 172 (VW VI, 455–56): 'It is all from the visual sphere. Among all these described pleasures, there is none of sound or smell. There are birds, but because of their "svelte flights", they do not sing.'

5 Huizinga, *Mijn weg tot de historie & Gebeden*. Lem, Anton van der ed. (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2016) 21, references 51–53.

6 Huizinga, J., *Van den vogel Charadrius* (Amsterdam: Koninklijke Akademie van Wetenschappen, 1903) VW I, 173–87, here 183, n. 1.

7 Huizinga, J., *De vidusaka in het Indisch tooneel* (Groningen: Noordhoff, 1897) (VW I, 45–143).

8 Huizinga to his parents, 10 November [1897] in Huizinga, J., *Briefwisseling*. Hanssen, Léon – Krul, W. E. – Lem, Anton van der (eds), 3 vols (Utrecht – Antwerp: Veen – Tjeenk Willink, 1989–1991) I, 26.

painted by Ruisdael.⁹ The same is true of the nature in Zeeland. After Huizinga's marriage, in 1902, to Mary Vincentia Schorer (1874–1914), daughter of the mayor of Middelburg, the couple spent their holidays in the Schorer's luxurious country house, Toornvliet, then located just outside Middelburg. Although their children loved to watch the kingfishers in the large ponds of Toornvliet, Huizinga made no mention of them.¹⁰ In accordance with his penchant for atmosphere and sentiment, he praised Zeeland as 'dat betooverendste gewest van Nederland, waar de lichten weeker, de verten meesleepender, de weiden groener en de dorpen intiemmer zijn – en waar de steden schooner waren ... dan ergens elders'.¹¹ Once again, he mentions the vistas and the moods, but no special vegetation or birds.

While teaching in Haarlem, Huizinga continued his studies in Sanskrit and comparative religion. In 1903 he was admitted to the University of Amsterdam as a *privaat-docent* (unsalaried professor) of the history and literature of ancient India. In the old Indian *Atharvaveda*, birds were as abundant as in the Bible. Characteristically for Huizinga, his attention was attracted to a mythical bird, the charadrius: 'des vogels plaats schijnt meer in het spreekwoord dan in de natuur'.¹² The French art historian Emile Mâle (1862–1954) had presented – in his 1899 thesis on religious art in France in the thirteenth century – an image of the charadrius on a stained glass window in Lyon Cathedral.

It was said that this bird could predict whether sufferers of jaundice (*icterus*) would recover or die. If a charadrius looked straight into a patient's eyes, as if hypnotising him, he would take the illness away and the patient would survive. However, if the bird turned its head away from him, the patient would starve. In his exquisite essay *Van den vogel Charadrius*, Huizinga re-examined

9 Huizinga, J., "Dutch civilisation in the seventeenth century", in *idem, Dutch Civilisation in the 17th century and other essays*. Geyl, Pieter – Hugenholtz, F.W.N. (eds.), Pomerans, Arnold J. (trans.) (London – Glasgow: Collins, 1968) 9–104, here 96, 98 (vw 11, 498, 501): 'the peaceful dunes of Kennemerland' and 'the atmosphere of Dutch meadows and dunes'.

10 Huizinga, Leonhard, *Loete* (Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon N.V., 1947) *passim*.

11 Huizinga, "Dutch civilisation" 66 (vw 11, 468): 'the most charming of our provinces, where the lights are softer, the skyline more sweeping, the meadows greener, the villages cosier – and where the towns used to be more beautiful than anywhere else'.

12 Huizinga, *Van den vogel Charadrius* vw 1, 184: 'the bird's place appears to be more in proverb than in nature'; Huizinga, J., "De l'oiseau Charadrius", Beaufils, Thomas (trans.), in *Deshima. Revue d'histoire globale des pays du Nord* 6 (2012) 343–60. Not only the Dutch but also Huizinga's quotations in Sanskrit, Greek and Latin are translated here. For the treatment of the charadrius in medieval bestiaries, see the wonderful article by Gerritsen, W.P., "Caladrius, een vogel wit. Een cultuurhistorisch-ornithologisch antecedentenonderzoek", *Queeste, Journal of medieval literature in the Low Countries* 22 (2015) 119–38.



FIGURE 8.1

Kladrius or Charadrius, drawing of the window panel in the Cathedral in Lyon. From J. Huizinga, "Van den vogel Charadrius", in *idem, Verzamelde Werken 1* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1948) 173

the appearance of this bird in the *Physiologus*, a standard work on animals that dates from the early twelfth century, and in the works of classical Greek authors, such as Aristotle and Aristophanes. In the *Atharvaveda*, earlier Indologists had treated a bird with similar qualities and a comparable name: *hâridravá*. Huizinga explicitly asked whether the fable of its healing abilities – prevalent in both ancient Greece and medieval Europe – had originated in India.¹³ The only fresh argument he added to the discussion was the connection between jaundice and the sun. Two vedic invocations should prove this: 'may your heart disease and your jaundice rise to the sun' and 'destroy, O sun, my heart disease and my jaundice'.¹⁴ These had a parallel in one of the manuscripts of the *Physiologus*: 'and he flew to the ether of the sun and consumed the illness'.¹⁵ Admittedly, it was impossible to give decisive proof of more direct links between the Indian and the Greek traditions. But Huizinga concluded prudently – typical of his approach, throughout his career – that the hypothesis is certainly much less improbable than commonly thought and that the similarities must be due to more than mere coincidence.

To what species did the charadrius belong? It was presumably some kind of plover. Nature itself can provide many suitable candidates for such a salutary bird. Huizinga had to admit that he could not solve this 'ornithological problem'. And then we may enjoy Huizinga's own heartfelt experience: 'Iedereen kent van donkere Septemberavonden het wonderlijk melodieuze, droefgeestig

13 Huizinga, J., *Van den vogel Charadrius* vw 1, 186–87.

14 Translated from the Sanskrit quote in Beaufils, "De l'oiseau Charadrius" 360.

15 Translated from the Greek quote in Beaufils, "De l'oiseau Charadrius" 360. Note that Huizinga did not specify which manuscript.

fluiten van de onzichtbare vluchten van plevieren'.¹⁶ Apart from the ornithological detail, it was obvious to the reader of the *Charadrius* that the author who had started out as an Indologist would be able to teach in the Western tradition as well. Two years later Huizinga became Professor of History at Groningen University and in 1915 at Leiden University.

The third and last bird with a connection to history is the kingfisher. According to popular belief, the bird made its sheltered nest between the waves of the sea, undisturbed by them even when they surged: *saevis tranquillus in undis*. This image was applied to Prince William of Orange (1533–1584) by Charlotte of Bourbon (1546/7–1582), his third spouse, to symbolise William's steadfastness in the struggle against Spain. As a student, Huizinga had composed an ironic variation on that sentence: *sea fish tranquil in tins*. In 1938, when Queen Wilhelmina of the Netherlands (1880–1962) celebrated forty years on the throne, Huizinga praised in her the virtues of William of Orange and suggested that the kingfisher and the device 'Rustig temidden van de woelige baren' might have a place among the national symbols of the Netherlands.¹⁷ And even though the orange, white and blue of the little bird added to its suitability as a candidate, it found no official resonance.¹⁸

Huizinga's second son, Leonhard (1906–1980), was obviously more interested in birds. Reflecting on the book he intended to write about his father, he took a walk in Clingendael Park, next to his home in The Hague, and the result was two pages in which we find more birds than in the entire collected works of the great historian: a nuthatch, great tits, a woodpecker, blackbirds, red robins and singing finches.¹⁹ As a child, Leonhard had already collected coloured prints of native Dutch birds.²⁰ When the family welcomed as guests the Erasmus connoisseurs Percy S. Allen (1869–1933) and his wife, Helen Mary Allen-Allen (1872–1951), Leonhard took pleasure in showing the birds to Mrs Allen. As his knowledge of their English names was still limited, he could only

16 Huizinga, *Van den vogel Charadrius* vw 1, 184: 'Everyone knows the wondrously melodious, doleful singing of invisible flights of plovers on dark September evenings.'

17 Huizinga, J., "Terugblik op Nederland's groei in de veertig jaren van het regeeringsjubileum", *Utrechtsch Nieuwsblad*, 3 September 1938, special issue (vw 11, 548–55) here 551–52: 'calm amid the raging waters'.

18 Lem, Anton van der, *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving* (Amsterdam, 1997) 204 and ill. 25: statuette of the kingfisher on Queen Wilhelmina's desk.

19 Huizinga, Leonhard, *Herinneringen aan mijn vader* (The Hague: H.P. Leopolds Uitgeversmij N.V., 1963) 9–10.

20 The birds were engraved by Cornelius Nozeman and published by Sepp, Jan Christiaan, *Nederlandsche vogelen volgens hunne huishouding, aert en eigenschappen beschreven*, 5 vols (Amsterdam: Jan Christiaan Sepp, 1770–1829).

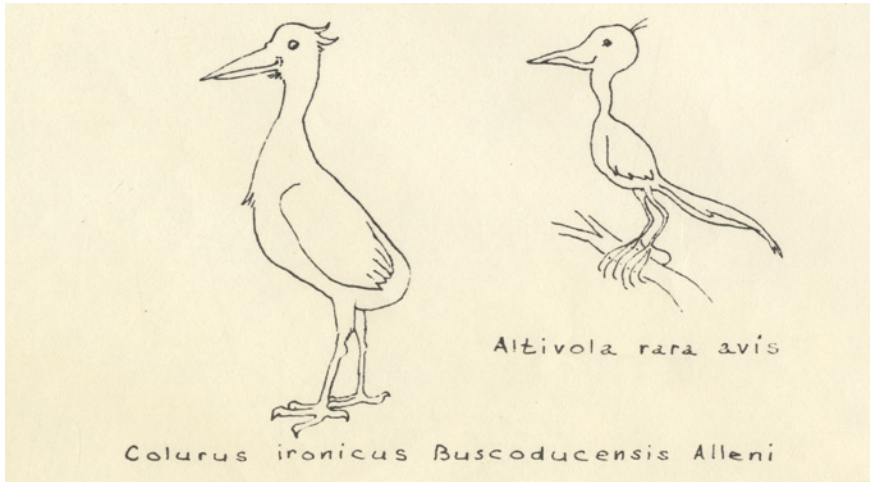


FIGURE 8.2 Drawing by Huizinga of the birds seen by the Allens near Vught. From J. Huizinga, *Briefwisseling* 1, 387. On the left the hazel coloured ironic Allen of Den Bosch; on the right the rare high flying bird

say, when turning the sheets: 'Zis is a burt. Zis is anuzzer burt. And zis is a burt [sic]. Dear Mrs Allen, her patience was endless.'²¹ The Allens did not hunt for birds but for letters written by or addressed to Erasmus. After searching in the archives in 's-Hertogenbosch, in the south of the Netherlands, they saw, near the village of Vught, colonies of large birds nesting in the tops of trees. They were *reigers* (herons), obviously not familiar to Allen. Huizinga wrote to him: 'Your description "like nothing on earth" suggests fantastic shapes to me.'²²

2 Birds Included in Books

The birds Huizinga mentions in his *Autumntide of the Middle Ages* are unable to fly. They serve as centrepieces in copious dinners and before being dished up, oaths are taken on them by noblemen vowing to undertake military exploits of a more or less dangerous nature. Around 1312 the Vow of the Peacock became the standard for such ceremonies.²³ In February 1454 in Lille, Duke Philip the

²¹ Huizinga, Leonhard, *Herinneringen*, 95.

²² Huizinga, Leiden, 2 April 1922, to P.S. Allen, in *idem*, *Briefwisseling* 1, no. [397], 387.

²³ Huizinga, J., *Autumntide of the Middle Ages. A study of forms of life and thought of the fourteenth and fifteenth centuries in France and the Netherlands*. Webb, Diane (trans.), Small, Graeme – Lem, Anton van der (eds) (Leiden: Leiden University Press, 2020) 97, ill. on 133.

he illustrated important events in the history of the Low Countries: a young servant seems on the verge of losing control when bearing the decorated bird.²⁶

With regard to the visual arts of the Middle Ages, Huizinga mentioned only the 'hooded crows on the snow' in Paul de Limbourg's calendar miniature for the month of February.²⁷

In *Autumntide*, the author could delight in birds simply by quoting French poets, among them Alain Chartier:

Tout autour oiseaulx voletoient,
Et si très doucement chantoient,
Qu'il n'est cueur qui n'en fust joyeux.
Et en chantant en l'air montoient,
Et puis l'un l'autre surmontoient
A l'estrivée a qui mieulx mieulx.
Le temps n'estoit mie nueux,
De bleu estoient vestuz les cieux,
Et le beau soleil cler luisoit.

In the English translation by Diane Webb:

All around the birds were flying,
And so very sweetly singing,
Hearts could not but take delight.
And singing, mounting in the air,
Surmounting one another there,
All striving for the greatest height.
Not a cloud was seen on high,
In azure blue was dressed the sky,
And the splendid sun shone bright.²⁸

On the other hand, if one needed sleep to recover from an illness, the cawing and screaming of birds could be terrible, as described by the French chronicler Eustache Deschamps from his sickbed in the tower of his modest castle:

26 Huizinga, J., *Keur van gedenkwaardige tafereelen uit de vaderlandsche historiën*. C.T. van Valkenburg ed. (Amsterdam: Het Wereldvenster, 1951). The original drawings are in the Rijksmuseum in Amsterdam.

27 Huizinga, *Autumntide* 437, ill. 438.

28 Huizinga, *Autumntide* 424.

Premiers les corbes font sçavoir
 Pour certain si tost qu'il est jour:
 De fort crier font leur pouoir,
 Le gros, le gresle, sanz sejour;
 Mieulx vouldroit le son d'un tabour
 Que telz cris de divers oyseaulx.

[First the ravens make it known
 For sure that now the day's begun,
 And caw as loudly as they can,
 The fat, the slender, caws unceasing,
 A drum's sound is far more pleasing
 Than the cries of sundry birds.]²⁹

King René of Anjou knew how to describe the atmosphere of an evening: 'De andere vogels zwijgen, maar de kwartel roept nog, patrijzen snorren naar hun leger'.³⁰

Huizinga once compared the beginning of a poem by Christine de Pizan with the call of the blackbird: 'het thema is zuiver en sterk, het lied begint in een klaar en vast geluid, als een merelslag'.³¹ Now we all know that the blackbird is a typical urban bird. Leonhard Huizinga remembers how his father used to call for his attention: 'Hoor, Loete, de merel!' ('Hear, Leonhard, the blackbird!').³² Two birds crop up in combination with hay. Approaching the Scilly Isles on his homeward voyage from America, Johan Huizinga wrote in a letter to his family: 'op vele mijlen afstand snoof ik gras en hooi', and he preferred traveling near the coast, with sea gulls gliding around the ship, to being on the high seas.³³ Or in a sentimental mood, reading in Buffon: '[dat] serene wereldbeeld waar hooilucht en de klank van een laten vogel in stroomt'.³⁴ Is it any coinci-

29 Huizinga, *Autumntide* 449–50.

30 Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen: Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1941 [1919]) 426 (vw III, 362); *idem*, *Autumntide* 435: 'The other birds fall silent, but the quail still calls, partridges whirr to their covey.'

31 Huizinga, *Herfsttij* 435 (vw III, 369); *idem*, *Autumntide* 446: 'the theme is pure and strong, the song begins with a clear, firm sound, like the call of the blackbird'. This comparison already appears in his preliminary article "De kunst der Van Eycks in het leven van hun tijd", *De Gids* 80, 2, (1916) 449–62, 3 (1916) 52–92 (vw III, 476).

32 Huizinga, Leonhard, *Herinneringen*, 15.

33 Huizinga to his daughter Elisabeth, 28 June 1926, in Huizinga, J., *Briefwisseling* II, 106: 'at a distance of many miles I smelled grass and hay'.

34 Huizinga, J., *In de schaduw van morgen* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1935) 48 (vw VII, 340). English translation by his son Huizinga, J. H., *In the Shadow of Tomorrow* (New York:

dence that the lingering bird evoked by Buffon had a predecessor, 'een vroege zwaluw' ('an early swallow'), which Huizinga compared to Sir Philip Sidney?³⁵ Let us recall for the last time the song of the blackbird. On 28 November 1940, Huizinga was supposed to give a lecture titled 'Hoe bepaalt de geschiedenis het heden?' ('How does history define the present?'). The Nazi occupation prevented him from delivering the lecture, however, and the text was eventually published posthumously. Having come of age himself, he asked his audience if they did not share at times his own intimate conviction that hearing the song of the blackbird or seeing the fringe of a wood from afar is more important than the thundering and howling violence of world politics.³⁶ He could not have imagined that, less than four years later, the woods surrounding the village of De Steeg, east of Arnhem, would be of great comfort to him. Arrested on 7 August 1942, together with eight other Leiden professors, he was forced to live for almost three months in the hostage camp at Sint-Michielsgestel, near Vught. He was released on 25 October but forbidden to return to Leiden. Fortunately, he was allowed to move to a villa in De Steeg, the second home of a fellow professor. Having written *My Path to History* in 1943, he limited himself in 1944 to reading books brought to him by several former students. In July 1944 he wrote that one of the best books he had read in a long time was George M. Trevelyan's biography of Grey of Fallodon (1862–1933), British Foreign Secretary from 1905 to 1916.³⁷ Huizinga must have been struck not only by Grey's political wisdom but also by a striking parallel in their lives: both men lost their wives prematurely, but after years of mourning and seeking solace in their work, they both remarried and found new happiness. Grey, who was expert in fly fishing and ornithology, made sure that his country residence in Northumberland could offer birds of passage plenty of opportunity to breed.³⁸ There is a photograph of Grey feeding the ducks. In the last year of his life, Huizinga entertained his little daughter Laura (b. 1941) every day by making drawings for her, one of which depicts Lord Grey of Fallodon feeding the ducks, in the company of Laura and Mother.

Isn't it possible to see this sketch as an admission on Huizinga's part that he should have made more room in his life for bird flight and birdsong?

W.W. Norton & Company Inc., 1936) 63–64: 'that serene representation of the world in which there is the scent of new-mown hay and the song of a lingering bird'.

35 Huizinga, J., *Rede bij de onthulling van een gedenkteken voor Sir Philip Sidney* (n.p.: [1913]) vW VI, 327–34, here 328.

36 Huizinga, J., *Hoe bepaalt de geschiedenis het heden? Een niet gehouden rede* (Haarlem: 1946) 14 (vW VII, 218–231), here 221.

37 Trevelyan, George M., *Grey of Fallodon: being the life of sir Edward Grey afterwards viscount Grey of Fallodon* (London: 1937). Huizinga, J., *Briefwisseling* 429, 431, 439.

38 Lem, Anton van der, *Johan Huizinga. Leven en werk in beelden en documenten* (Amsterdam: 1993) 276–78.

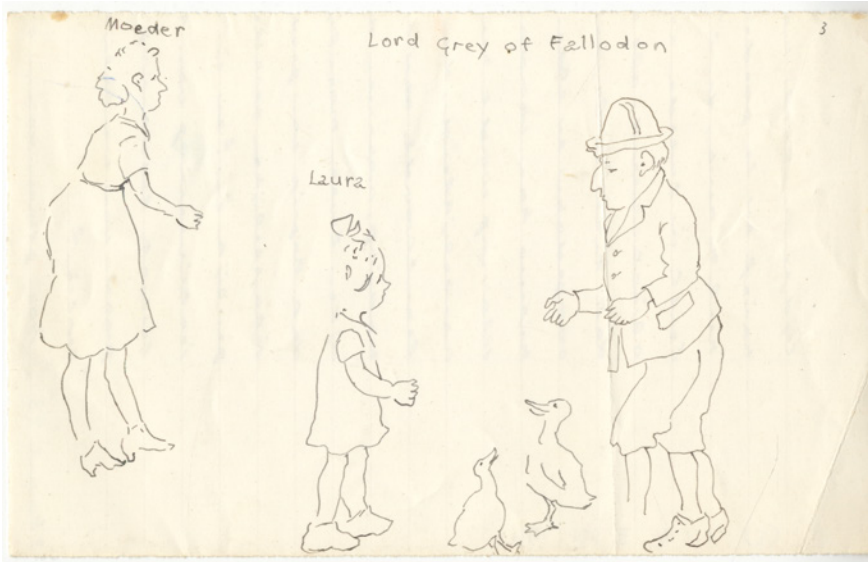


FIGURE 8.4 Drawing by Huizinga with captions in his own hand: Moeder, Laura and Lord Grey of Fallodon (summer 1944)
PRIVATE COLLECTION

Bibliography

- Gerritsen, W.P., "Caladrius, een vogel wit. Een cultuurhistorisch-ornithologisch antecedentenonderzoek", *Queeste, Journal of medieval literature in the Low Countries* 22 (2015) 119–138.
- Huizinga, J., *De vidusaka in het Indisch tooneel* (Groningen: Noordhoff, 1897), reprinted in: Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, 9 vols. (Haarlem: Tjeenk Willink, 1948–1953) (from now on: VW) I, 11–42.
- Huizinga, J., *Van den vogel Charadrius: Verhandelingen van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Nieuwe Reeks V, nr. 3* (Amsterdam: Koninklijke Akademie van Wetenschappen, 1903) (VW I, 173–187).
- Huizinga, J., "De l'oiseau Charadrius", trans. Beaufils, Thomas in: *Deshima. Revue d'histoire globale des pays du Nord* 6 (2012) 343–360.
- Huizinga, J., *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1919).
- Huizinga, J., *Autumntide of the Middle Ages. A study of forms of life and thought of the fourteenth and fifteenth centuries in France and the Netherlands*. Webb, Diana trans. Small, Graeme – Lem, Anton van der eds. (Leiden: Leiden University Press, 2020).
- Huizinga, J., "J.C. Kapteyn", in: *De Gids* 86, 3 (1922) 130–133 (VW VI, 336–338).

- Huizinga, J., *Erasmus* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1924) (vw VI, 3–194).
- Huizinga, J., *Leven en werk van Veth* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1927) (vw VI, 339–480).
- Huizinga, J., *In de schaduwen van morgen* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1935) (vw VII, 313–428).
- Huizinga, J., *In the Shadow of Tomorrow*, trans. Huizinga, J.H. (New York: W.W. Norton & Company Inc. 1936).
- Huizinga, J., “Terugblik op Nederland’s groei in de veertig jaren van het regeeringsjubileum”, *Utrechtsch Nieuwsblad*, 3 September 1938, special issue (vw II, 548–555).
- Huizinga, J., *Nederland’s beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1941) (vw II, 412–507).
- Huizinga, J., *Hoe bepaalt de geschiedenis het heden? Een niet gehouden rede* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1946) (vw VII, 218–231).
- Huizinga, J., *Mijn weg tot de historie* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1947) (vw I, 11–42).
- Huizinga, J., *Keur van gedenkwaardige tafereelen uit de vaderlandsche historiën volgens de beste bronnen bewerkt en naar tijdsorde gerangschikt*, ed. Valkenburg, C.T. van, trans. J.C. Bloem (Amsterdam: Het Wereldvenster, 1951).
- Huizinga, J., “Dutch civilisation in the seventeenth century”, in: *idem, Dutch Civilisation in the 17th century and other essays*, Geyl, Pieter – Hugenholtz, F.W.N. eds., Arnold J. Pomerans trans. (London – Glasgow: Collins, 1968) 9–104.
- Huizinga, J., “My path to history”, in: *idem, Dutch Civilisation in the 17th century and other essays*. Geyl, Pieter – Hugenholtz, F.W.N. eds., Pomerans, Arnold J. trans. (London – Glasgow: Collins, 1968) 244–276, here 251.
- Huizinga, J., *Briefwisseling*. Hanssen, Léon – Krul, W.E. – Lem, Anton van der eds. 3 vols. (Utrecht – Antwerp: Veen – Tjeenk Willink, 1989–1991).
- Huizinga, J., *Mijn weg tot de historie & Gebeden*. Lem, Anton van der ed. (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2016).
- Huizinga, Leonhard, *Herinneringen aan mijn vader* (The Hague: H. P. Leopolds Uitgeversmij N.V., 1963).
- Lem, Anton van der, Johan Huizinga. *Leven en werk in beelden en documenten* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1993).
- Lem, Anton van der, *Het Eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1997).
- Mâle, Emile, *L’Art religieux du XIII^e siècle en France* (Paris: Ernest Leroux, 1899).
- Nozeman, Cornelius, *Nederlandsche vogelen volgens hunne huishouding, aert en eigenschappen beschreven*. 5 vols. (Amsterdam: Jan Christiaan Sepp, 1770–1829).

PARTIE 2

Origines et influences



Fable and Parable

The Prehistory and Reception of an Aesopic Motif in Flavius Josephus

Gert-Jan van Dijk

This paper focuses on a fable by Flavius Josephus: ‘The Wounded Man, the Flies, and the Passer-By’. Its reception and transmission is followed through the *Dialogus Creaturarum*, Berechiah-ha Nakdan, and the *Gesta Romanorum*. We show how Josephus was inspired by two famous models when composing his fable: firstly, a classical example in Aristotle’s *Rhetorics* (referred to by the so-called Aristoteles Latinus, Plutarch, Erasmus, Philibert Hégémon, Jean de La Fontaine, and Edmé Boursault); and secondly, a famous parable in the Gospel by Luke. In this way we can answer the central question of this paper: why did Flavius Josephus anthropomorphise his fable?

Le présent article est centré sur une fable de Flavius Josèphe: « L’homme blessé, les mouches et le passant ». Nous suivons l’histoire de sa réception et de sa transmission à travers le *Dialogus Creaturarum*, Berechiah-ha Nakdan et les *Gesta Romanorum*. Nous montrons comment Josèphe s’est inspiré de deux modèles célèbres en composant sa fable: premièrement, un exemple classique de la *Rhétorique* d’Aristote (à laquelle font référence le soi-disant Aristote Latin, Plutarque, Érasme, Philibert Hégémon, La Fontaine et Edmé de Boursault) et deuxièmement, une parabole célèbre de l’Evangile selon Saint Luc. De telle manière, nous tentons de répondre à notre question centrale: pourquoi Flavius Josèphe a-t-il anthropomorphisé sa fable?

This¹ article is about an Aesopic motif² and discusses its prehistory and reception. In the course of its analysis we will deal firstly with the transmission of

- 1 Graeme Cunningham kindly corrected my English, and Annelies Schulte Nordholt my text. Parts of this article were published earlier as a blog text, see: <<https://www.leidenartsinsocietyblog.nl/articles/josephus-aristotle>>.
- 2 Thompson, S., *Motif Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, I–VI (Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955–1958) (Rev. and enl. ed. of 1932–1936) fab. J 215.1; Perry, B.E. (ed.), *Aesopica, I: Greek and Latin Texts* (Urbana, Illinois: 1952; repr. New York: Arno Press, 1980) fab. 427; Rodríguez Adrados, F., *History of the Graeco-Latin Fable, I–III* (Leiden – Boston – Cologne: Brill, 1999–2002), fab. “not-H. 19” and “S. 319”; Van Dijk, G.-J., *Aesopica posteriora. Medieval and Modern Versions of Greek and Latin Fables, I–III* (Indices) (Genoa: 2015–2019) fab. 914 and 948.

Graeco-Latin and other literatures, secondly bridge the differences between genres and religions, and thirdly deal with the multi-functionality and other characteristics of the fable. For the sake of brevity, we will have to ignore a number of more modern references to the fable in various languages, such as (chronologically) in German, Greek, Dutch, Polish, Spanish, Swedish, French, English, Latin, Russian, and Esperanto.³

1 The Transmission of Josephus' Fable in Graeco-Latin and Hebrew Literature

1.1 *Flavius Josephus, Antiquitates Iudaicae* 18.174–175

The Aesopic motif we are concerned with is found in a Greek fable situated in the Roman Empire. It was written by Flavius Josephus (37–100), a Jewish priest who wrote in Greek and had good connections with the so-called Flavian Roman Emperors. His most important work is the *History of Judaism*. In one of the last books one reads the following fable: a man lay wounded, with swarms of flies around his wounds. It so happened that a passer-by felt sorry for his plight and presumed that he did not chase them away because he was unable to do so. So he went to the wounded man and began chasing the flies away. But the wounded man asked him to stop, whereupon the other asked why he did not want to be relieved from his pitiful situation. The wounded man replied: 'You'll vex me even more if you chase away those flies full of blood who are here. In effect the flies who are already full of blood are no longer eager to

3 Luther, M., *Fabeln und Sprichwörter. Mit zahlreichen Abbildungen und Holzschnitte aus der Werkstatt von Lukas Cranach. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von R. Dithmar* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995) 110; Camerarius, J., *Aesopi Phrygis Fabularum celeberrimi auctoris Vita. Fabellae Aesopicae plures quadringentos, quaedam prius etiam, mutae nunc primum editae*, (Tubinga: Ulricus Morhardus, 1538), 83; Lublinensis, Bernardus, *Wybór Pism* (ed. Ziomek, J., 2014) 128; Clemente Sánchez de Vercial, *Libro de los Exemplos por A.B.C.* (ed. Baldissera, A., Pisa, 2005) 225; *Nonnullae fabulae ex Latino in Suecum sermonem translatae [...]* *Nagre fabuler aff Latin pathet Swenske Tungomaleit [...]* (Stockholm: 1631), 63; *Labyrinthe de Versailles. The Labyrinth of Versailles, Der Irrgarte zu Versailles, 't Doolhof tot Versailles* (Amsterdam: Opera, 1682) 28–30; L'Estrange, R., *Aesop's Fables and other eminent mythologists with morals and reflexions* (London: Sare, R., T. Sawbridge, B. Took, M. Gillyflower, A. & J. Churchil, and J. Hindmarsh, 1692) in Lindner, H., *Fabeln der Neuzeit. England, Frankreich, Deutschland. Ein Lese- und Arbeitsbuch* (Munich: Fink, 1978) 254; *Gabrielis Faerni Cremonensis fabulae centum. Ex antiquis auctoribus delectae. Carminibus explicatae novisque aere incisus iconibus adornatae*, (London: 1743); for a Russian version by Alexander Sumarokov (Moscow: 1781), see Górski, K., *Die Fabel vom Löwenantheil in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Diss. Berlin, Mayer & Müller: 1888; Kalocsay, K., *Ezupa sago, Sepdeksep fabloj verse reverkitaj de* – (København: Komuna Konversacia Klubo, 1956) 40.

make my life difficult and even relax now, whereas those who come empty and hungry will conquer me, who already have been eaten and take me to death.'

The fable about the wounded man has no antecedents, it does not occur elsewhere. At least, that seems to be the case, because I do not believe that Josephus invented it spontaneously. It seems that he used two well-known models. But let us first analyse the fable proper.

In Josephus, Tiberius, the narrator of the fable, clearly indicates the political meaning of the fable in the epimythium.⁴ He compares the governors of his time to the troublesome flies. The rest of the analysis of the fable can be reasoned logically or rather analogically: it seems that the provinces, which are being troubled, may be compared to the wounded man. At the same time the man is also comparable to Tiberius, for both explain why they tolerate the insects. There is no relation one-to-one between the literal and the symbolic meaning of the fable. Remains the passer-by: he corresponds to the visitors at the court, because both have a question to ask.

On closer inspection the parallels and connections between the fable characters and the historical persons are indicated through verbal parallels. These are practical and clear resources to associate a fable with its context, a favourite method used throughout history. The mechanism consists of using the same words various times in structurally comparable places in the text.

Finally, what is the function of the fable in its context? Tiberius narrates it to friends who assist an audience with him and ask him why he does not replace the provincial governors every now and then, but waits until he is urged to do so by natural course. As a matter of fact he did so with the governor of Judaea only two times in the twenty-three years of his reign (14–37 AD). Therefore he might not have been surprised when his friends asked him about his policy, especially if one realises that one of these prefects was called Pontius Pilate (26–36 AD). But Tiberius had his reasons, which he gives through the wounded man's mouth.

1.2 *Berechiah Ha-Nakdan, Mishlé Shu'alim*, 101⁵

Josephus' fable had a wide reception, which I will discuss briefly now. The fable reached the Promised Land. Here, however, we use a modern English paraphrase instead of the original Hebrew. It was written by Berechiah ha-Nakdan,

4 A "moral" (viz. a part) appended to the end of a story (viz. a fable).

5 Schwarzbaum, H., *The Mishlé Shu'alim (Fox Fables) of Rabbi Berechiah Ha-Nakdan. A Study in Comparative Folklore and Fable Lore* (Kiron: Institute for Jewish and Arab Folklore Research, 1979) 488.

who was a rabbi probably born in France; his *floruit* will have been half-way through the 13th century.

His fable collection, which includes more than just foxes (as the Hebrew title suggests), goes back to Latin versions of classical fables, especially of Avianus and the complex tradition of the so-called *Romulus*, an anonymous collection of fable paraphrases. It stems largely, but not exclusively, from Phaedrus. Avianus was included in the Latin *curriculum*, but Phaedrus was forgotten in the Middle Ages and rediscovered in 1596 by the Frenchman Pithou.⁶

The process of assimilation, which we refer to as the transmission and reception, is illustrated by the medieval metamorphosis which befell the fable examined in this paper. Representatives of the commercial class and of the cavalry appear on the narrative horizon. In addition, the story is extended with an introduction, in which the poor man, on top of his plight, is stripped of his clothes, beaten and tied. As in the Latin examples, the help was not offered but given.

1.3 *Dialogus creaturarum* 87⁷

The fable also occurs in another fable collection, the *Dialogus creaturarum*.⁸ It was written in Latin, the *lingua franca* at the time. Its author is unknown, regrettably enough. The *terminus post quem* of its redaction is 1326. One could locate it in the North of Italy. It was immediately translated (evidently because of its great popularity) into French, English and Dutch (*Twispraec der creaturen*) and used as a repertory for preachers.

Each time a fable is told – in addition to some examples –, another one or two fables are added in the epimythium. The main fable is the original, but the second or third ones become traditional. The whole collection thus becomes an amalgam of the old and the new. The idea of composing a fable collection is quite old, but to refer to other fables in the *epimythia* is something new. The relation between the two may differ: it shows the same aspect in another form or exposes another facet of the same idea.

The case which we investigate is the fable of *Grifes et cives*. The context has changed: the audience has disappeared. In addition it is about judges instead of governors. The fable has also changed: the parasites are really chased away, which becomes clear from the fact that the verb *abegisset* is

6 Pierre Pithou, 1539–1596, a classical scholar who published the *editio princeps* of the *Fables of Phaedrus*.

7 Grässe, J.G.Th., *Die beiden ältesten lateinischen Fabelbücher des Mittelalters* (Tübingen: Literarischer Verein, 1880). In Dutch: *Twispraec der creaturen* (Gouda: Gheraert Leeu, 1481).

8 Grässe, J.G.Th., *Die [...] Fabelbücher des Mittelalters* 235.

plusquamperfectum. The terminology – *exemplum* – and the metaphor – *famelicae* – are still the same.

1.4 *Gesta Romanorum* 51⁹

Another version of the fable, again in Latin (like the *Dialogus creaturarum*), is to be found in the *Gesta Romanorum* (“*Deeds of the Romans*”), a treasury of medieval narrative. Establishing its date is problematic. It was immensely popular in its time, which is clear from the legion of manuscripts (especially from the 15th century) from both sides of the English Channel. It was a bestseller of ancient printing (its *editio princeps* is from 1472). There are more or less independent German and English versions and also French and Dutch translations.

There is one explicit reference to Josephus: *Refert Josephus* (“Josephus says”). The source is also clear from noteworthy corresponding terminology: *per exemplum* ~ παράδειγμα (it is an “example”) and from a metaphor: *famelicae* ~ λιμὴ: the flies “get hungry”.

At the same time there are three important differences: firstly, there is a difference in condensing: the narrator and the passenger-by are identical: they are the very Tiberius. *Vidi* (“I saw”) is noteworthy: this mention of autopsyia seems not to be combined with the evident fictionality which is a characteristic of fables; secondly, we have, just like in the *Exemplos*, a change in the action of the fable: the passer-by does not *offer* to chase the flies away, but effectively *starts* to chase them away (*expellerem* is *imperfectum*), and he does so concretely (*per flagellas* “withblows”), before which the wounded man says that this only deteriorates the situation; thirdly and finally, we have a difference of presentation: in Josephus the fable is at the end of a discourse, but in the *Gesta Romanorum* it functions by way of an answer.

2 The Prehistory of Josephus’ Fable in Graeco-Latin and French Literature

2.1 *Aristotle, Rhetorica* 2.20¹⁰

After this short overview of the reception of the fable by Josephus, let us turn to its prehistory. I previously mentioned that Flavius had his sources. In the first place he used as a model a fable written four hundred years earlier, coming from Aristotle’s *Rhetorics* (385–323).

9 *Gesta Romanorum*, Oesterley, H. (ed.), (Berlin: Weidmann, 1872) 348–349; *The Anglo-Latin Gesta Romanorum*, Bright, Ph. (ed.), (Oxford: Oxford University Press, 2019).

10 1393 b 22–1394 a 1.

However, he changed all the characters. Aristotle talks of a fox, which was stuck in a ravine and covered in blood suckers. A hedgehog passed by, which out of compassion offers to remove the malicious creatures. The fox's reply goes without saying: he declines the well-intended help, citing exactly the same arguments as the wounded man in Josephus.

The fable, thus, had a complete metamorphosis. The humming flies were born from parasites, although one could discuss their precise identity. An anonymous exegete from antiquity thinks about *tábanos*, whereas in a more recent past various scholars proposed *garrapatas*, *pulgas* and *mosquitos*. However this may be, the wounded man and the passer-by are, as a matter of fact, reincarnations of the fox and the hedgehog.

The Danish fable scholar Morten Nøjgaard qualifies Aristotle's story as a fable, but the one by Josephus as an anecdote, although he admits that both stories "ne se distinguent précisément que par les personnages; sous tous les autres points de vue ils sont à peu près identiques".¹¹ This seems to me to be a *reductio ad absurdum*. As a matter of fact, both versions are identical *in abstracto*, as appears from their vocabulary and structure. The rigid position of the Scandinavian scholar illustrates how one may think about literary genres in general and about fables in particular. It is often held that fables are peopled by characters which are fictionally rational but really irrational. Of course animals occur in fables, especially in animal fables, but there are also fables with plants, men and gods. If we were to investigate the ancient fable collections and remove the rational characters, we would eliminate more or less half of these collections.

After this brief theoretical digression, let us return to the relationship between the *Rhetorica* and the *Antiquitates Judaicae*. For me personally, it is evident that Josephus was inspired by Aristotle, although the fable characters differ considerably. In both texts a rather large number of words occur in exactly the same positions. What is more, there are words which do not correspond literally but are perfectly comparable, like "misery" (δυστυχίαν) and "disgrace" (κακοπαθείν). In other words: Josephus seems to have paraphrased Aristotle.

The context also appears to be very different. In Aristotle it is Aesop who tells the fable in a gathering of the assembly on Samos (the island where Aesop lived according to Herodotus (2.134), in order to defend a demagogue, who was condemned to death, whereas Josephus has Tiberius explain his policy of

11 Nøjgaard, M., *La fable antique, 1: La fable grecque avant Phèdre* (København: Nyt Nordisk Forlag – Arnold Busck, 1964).

naming by means of the fable. But here also the similarities are more important than the differences: evidently, the political context of the fable is traditional.

2.2 *Plutarch, An seni respublica gerenda sit* 12¹²

One of Josephus' muses, then, appears to be Aristotle. The fable from Aristotle, just as the one by Josephus, has enjoyed an abundant reception. It is worthwhile concentrating on that for a moment. In this case these are not versions *in extenso* – to keep away from the so-called *Aristoteles Latinus* – but let us mention two short allusions: Plutarch and Erasmus.

The first one occurs in Plutarch (46–120), who abbreviates the fable in his “*Whether an old man should engage in public affairs*” (*Εἰ πρεσβυτέρω πολιτευτέον*). In any case he attributes the fable to Aesop, but the large number of verbal parallels – five literal, six cognates and four synonyms – clearly show, where he got his fable from: from Aristotle.

We should not confine ourselves to identifying the source. In Aristotle the fable has an oral context – Aesop speaks to the gathered people, whereas Plutarch writes to his readers. Both situate the fable in a political context, but there is a difference as to its function. Aesop wants to dissuade his fellow citizens from something (putting the demagogue to death), but Plutarch wants to illustrate something, namely that it is not prudent to have older people dominate politics.

Now it results that the imperial fox is better off than its classical congener. For in Aristotle the *polis* is exploited by the demagogues, but in Plutarch's point of view the state profits from the senate. Thus we understand that in one case the ravine is present, but in the other it is absent.

2.3 *Desiderius Erasmus, Moriae encomium* 26

The second allusion to our fable occurs one millennium and several centuries later in the *Praise of Folly* by Desiderius Erasmus. The apparently negative judgment (*ridiculus ac puerilis*) of the fable of the stomach and the parts of the body preceding our fable was possibly taken by Erasmus from Quintilian. However, there is a catch, because in a work praising folly one should not take a word like *ridiculus* at face value.

Curiously enough, the fable is attributed to Themistocles and not Aesop. It is not evident how the great statesman became confused with the legendary fabulist. Or possibly Erasmus associated the ravine of the river where the fox got stuck on Samos unconsciously with the straight sea near Salamis, where

12 *Moralia* 790CD.

the allied fleet could not find its way out? Perhaps the phonetic similarity Samos ~ Salamis contributed to the confusion! But yes, Themistocles got stuck voluntarily, whereas the fox fell in the trap!

2.4 Philibert Hégémon (ps. Philibert Guide), *Fables morales* 19: “Du Regnard, et de l’Hérisson”¹³

In the first two centuries after Erasmus we come across three French versions of the Aristotelian fable (1583), which we note in passing – for obvious reasons of place and time. We will start with Philibert Hégémon (pseudonym of Philibert Guide). I think that he got to know the fable from Plutarch, since he derived the majority of his small fable collection from the poly-histor (in the French translation of J. Amyot)¹⁴. Guide applies an interesting variation, in that he has the Hedgehog speak in a relatively short *oratio obliqua*, but the Fox in a much longer *oratio recta*.

2.5 Jean de La Fontaine, *Fables* 12.13: “Le Renard, les Mouches et le Hérisson”

The fable from Aristotle, to whom he explicitly refers himself, was also included in the world famous Fables by Jean de La Fontaine, for whom the Graeco-Roman fable tradition was an important source. La Fontaine is the first to logically explain the distressing situation of the fox: it was hunters who had wounded the poor fox. The French fabulist elaborates the Greek fable from Josephus in that he has the poor fox call upon the Gods. Moreover, he adds a brief dialogue between the Fox and the Hedgehog. La Fontaine also truthfully indicates his source: “Aristote appliquait cet Apologue aux Hommes”. It is worthwhile noting that he even adds a variant of his fable: “Le Renard et les Mouches”!

2.6 Edmé Boursault, *Ésope à la Cour*¹⁵

Edmé Boursault – almost a contemporary of the great French fabulist – gives us a very curious version. Boursault changes – compare Flavius Josephus and Aristotle – the protagonist and deuteragonist: the fox becomes a lion and the

13 Rovero, L., *Philibert Guide* (ps. Ph. Hégémon). *Les Fables Morales. Introduction, texte et notes par Rovero, L.* (Paris – Genève: Champion – Slatkine, 1987) 53.

14 Amyot, J., *Les Œuvres Morales et Meslées de Plutarque* (Paris: Michel de Vascosan, 1572).

15 See for the French version by Boursault, Shapiro, N.R., *The Fabulists French. Verse Fables of Nine Centuries. Translated, with Prologue and Notes* (Urbana – Chicago: Illinois University Press, 1992) 52.

hedgehog a physician.¹⁶ The tritagonist (which is to say: the bloodsuckers) is maintained but its function is changed: the physician uses them as a panacea or (if one prefers) treatment.

3 The Parable in Luke Compared to Josephus' Fable

3.1 *Luke 10:30–37*

For Josephus, Aristotle thus was an important source of inspiration and the reception history of both fables is quite rich. However, there remains a question to be resolved: why did Josephus anthropomorphise the fable? Why did he mould the fox and hedgehog into a human form?

I do not feel content with the common explanation that the change in the characters was dictated by the difference in social status of the narrators. According to Aristotle, the fable was told by Aesop, the liberated slave, whereas Josephus attributed it to the most powerful man of the world, the Emperor of the Roman Empire. However, Herodotus (1.141) had already put a fable in the mouth of Cyrus, King of the Persian Empire, the largest Empire of its time.

I believe that one explanation could be that Josephus in this way adapted himself to his subject, *The History of the Hebrews*. For the fable shows likeness with a famous parable, the one about the Good Samaritan in the Gospel according to Saint Luke. We should bear in mind that during the reign of Tiberius not only was Josephus born but Jesus also died.

One might consider the identification of this second source of inspiration rather daring, but there is no fundamental difference between fables and parables. Their social medium is different – parables occur in the Gospel, fables occur in all other contexts – but as for the rest, they do have important similarities. The two genres depend on the so-called “parabolic oration”, a way of narrating something else than what is intended and illustrates an abstract idea by concretising it. The interpretation is given according to the principle of analogy already mentioned above.

Both fables and parables are narratives, fictitious and metaphorical. Further, some hold that the history of the Samaritan is not a parable but an example, as they believe the history is not metaphorical (both the context and the history centre around the same question: who is our neighbour?), but according to me

16 “Deuteragonist = the person second in importance to the protagonist in a drama”; tritagonist = “the character who follows the protagonist and deuteragonist in order of importance” (Collins *English Dictionary*, s.v.).

this does not seem to be just with regard to bandits and wounds: as a matter of fact, they symbolise something else, namely the inevitable adversities in the way of our life.

The principal similarity between fables and parables is evident from the observation in the preface of the *Dialogus creaturarum*. Moreover, the indefiniteness of the parable is not fortuitous; it is not a detail. Quite the contrary: it facilitates, or is a condition for, the metaphor. Indefinite pronouns and adverbs of time and place also occur everywhere in fables.

There is also an important structural similarity: typical of fables is the occurrence of a survenant (passer-by), who is part of the class of the *deus ex machina*, which by means of his final answer or act, paves the way for the interpretation of the fable.

As a matter of fact the passer-by of the *Antiquitates Judaicae* is very similar to the Good Samaritan in the *Gospel*. He also took pity on a wounded man (compare the “the “wounds” (τράύματα in Luke to the “wounded man” (τραυματίας in Josephus), who passed by. And ... he came from Judaea!

There are also major differences. Firstly, the Samaritan from the *Gospel* was not the first to pass by, whereas the hedgehog from the *Rhetorica* was solitary. Secondly, the wounded man in Luke tolerates that pity is taken of him, whereas the fox from the *Rhetorica* does not. But the situations differ greatly: the bandits had disappeared, whereas the mosquitos persisted. Thirdly, there is another difference which is less dramatic than it appears to be. Josephus talks about a wounded man, whereas in Luke the poor man gets a *bofetada* (“slap on the face”). But also in the *Gesta Romanorum* he was unclothed, whereas the πληγας from the *Gospel* corresponds to the *llagas* of the medieval alphabetical *Exemplo*.

Bearing all this in mind, I suggest that Josephus with his fable created a perfect synthesis between the Graeco-Latin and Judaeo-Christian parabolic traditions. Finally, if we have indeed succeeded in demonstrating that the reception and transmission of the classical literatures is an infinite history of variations and acculturations, and that it is possible to reconcile opposing literary and religious positions, we may have made a valuable contribution.

Bibliography

- Amyot, J., *Les Œuvres Morales et Meslées de Plutarque* (Paris: Michel de Vascosan, 1572).
 Camerarius, J., *Aesopi Phrygis Fabularum celeberrimi autoris Vita. Fabellae Aesopicae plures quadringentos, quaedam prius etiam, mutae unc primum editae* (Tubinga: Ulricus Morhardus, 1538).

- Dijk, G.-J. van, *Aesopica posteriora. Medieval and Modern Versions of Greek and Latin Fables, I–III (Indices)* (Genoa: 2015–2019).
- Gabrielis Faerni, *Cremonensis fabulae centum. Ex antiquis auctoribus delectae. Carminibus explicatae novisque aere incisus iconibus adornatae* (London: 1743).
- Gesta Romanorum*, Oesterley, H. (ed.), (Berlin: Weidmann, 1872).
- Górski, K., *Die Fabel vom Löwenantheil in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (Diss. Berlin, Mayer & Müller: 1888).
- Grässe, J.G.Th., *Die beiden ältesten lateinischen Fabelbücher des Mittelalters* (Tübingen: Literarischer Verein, 1880).
- Kalocsay, K., *Ezupa sago. Sepdeksep fabloj verse reverkitaj de –* (København: Komuna Konversacia Klubo, 1956).
- Labyrinthe de Versailles. The Labyrinth of Versailles, Der Irrgarte zu Versailles, 't Doolhof tot Versailles* (Amsterdam: Opera, 1682).
- Lindner, H., *Fabeln der Neuzeit. Ein Lese- und Arbeitsbuch* (Munich: Fink, 1978).
- Luther, M., *Fabeln und Sprichwörter. Mit zahlreichen Abbildungen und Holzschnitte aus der Werkstatt von Lukas Cranach. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von R. Dithmar* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995).
- Nøjgaard, M., *La fable antique, I: La fable grecque avant Phèdre* (København: Nyt Nordisk Forlag – Arnold Busck, 1964).
- Nonnullae fabulae ex Latino in Suecum sermonem translatae [...] Nagre fabuler aff Latin pathet Swenske Tungomalet [...]* (Stockholm: 1631).
- Perry, B.E. (ed.), *Aesopica, I: Greek and Latin Texts* (Urbana, Illinois: 1952; repr. New York: Arno Press, 1980).
- Rodríguez Adrados, F., *History of the Graeco-Latin Fable, I–III* (Leiden – Boston – Cologne: Brill, 1999–2003).
- Rovero, L., *Philibert Guide* (ps. Ph. Hégémon). *Les Fables Morales. Introduction, texte et notes par Rovero, L.* (Paris – Genève: Champion – Slatkine, 1987).
- Thompson, S., *Motif Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends, I–VI* (Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955–1958) (Rev. and enl. ed. of 1932–1936).
- Schwarzbaum, H., *The Mishlé Shu'alim (Fox Fables) of Rabbi Berechiah Ha-Nakdan. A Study in Comparative Folklore and Fable Lore* (Kiron: Institute for Jewish and Arab Folklore Research, 1979).
- Shapiro, N.R., *The Fabulists French. Verse Fables of Nine Centuries. Translated, with Prologue and Notes* (Urbana – Chicago: Illinois University Press, 1992).
- The Anglo-Latin Gesta Romanorum*, Bright, Ph. (ed.), (Oxford: Oxford University Press: 2019).
- Twispraec der creaturen* (Gouda: Gheraert Leeu, 1481).

The Enigmatic Death of Cuwaert

A Comparison between the Roman de Renart and the Dutch

Van den vos Reynaerde

Jan de Putter

The edition of *Van den vos Reynaerde* with an English translation by two outstanding scholars makes it possible to compare the Dutch medieval poem and versions in other languages. Regrettably, the editors introduce the current state of research to an international audience only briefly. A much-discussed topic is known as the Cuwaert issue: it is completely unclear what ignited the anger of the fox so much that he ended up killing the hare. By comparing the Dutch story with the French source I will propose a solution. The answer has implications for the tenor of the story and the question whether Reynaert should be considered a rascal or a villain.

L'édition de *Van den vos Reynaerde* avec une traduction par deux éminents chercheurs permet de comparer le poème médiéval néerlandais aux versions dans d'autres langues. Il est dommage que les éditeurs se contentent d'une brève introduction à l'état actuel de la recherche. Un sujet fort débattu est connu sous le nom de la question Cuwaert: il n'est pas du tout clair ce qui a tant déclenché la colère du renard qu'il est allé jusqu'à tuer le lièvre. Je proposerai une solution en comparant l'histoire néerlandaise avec sa source française. La réponse ne manquera pas d'avoir des implications pour la teneur du récit et le statut du personnage Reynaert, notamment s'il doit être considéré comme un coquin ou un véritable méchant.

The thirteenth-century medieval animal epic *Van den vos Reynaerde* is generally considered the foremost Dutch contribution to world literature. The poem was written by a Fleming, of whom no more is known than his first name Willem. It is an adaptation of the first branch of the *Roman de Renart*, *Li Plaid*. Paul Smith has devoted great attention to the often subtle relations between French and Dutch early-modern animal tales and animal lore in general. Time and again he has shown that only a meticulous study of these stories and images really can enhance our knowledge. For my contribution about a medieval animal story his scholarship set an example.

In *Van den vos Reynaerde* are mentioned several geographical names in the vicinity of Ghent, so the story was probably intended for an audience in Ghent.

Scholars dispute whether it was written for a court day held by the countess of Flanders in the city of Ghent or for the burghers of this city who were often in conflict with the comital power. However, it is certain that the primary audience had an intimate knowledge of courtly manners.¹

The first part of *Van den vos Reynaerde*² is a freely expanded adaptation of the French source. The story takes place in an unspecified, but recognisable time in the past. The King of the animals, the lion Nobel, held court at Pentecost like a thirteenth-century prince would do. Just as in the French story the fox is accused of raping his wife by the wolf Isegrim, but the Dutch author added that Reynaert also broke the 'vrede' (truce, a period during which feuds were prohibited) by trying to kill the hare Cuwaert. When the corpse of a hen was brought before the King, Nobel decided to summon Reynaert to his court. Subsequently, the bear, the cat, and Grimbeert the badger, cousin of Reynaert, were sent to his castle. Grimbeert succeeded to bring him to court. There Reynaert was condemned to the gallows. In the French version he was quickly pardoned when he promised to better his life.

From the fox's conviction onward, the Dutch story no longer follows the French version. Reynaert invented a trick to acquire a pardon. During his last confession, he claimed that his enemies had conspired against the King. This military coup would have been financed by the legendary treasure of the Gothic King Ermenric. According to his tale, Reynaert prevented Bruun from becoming King by stealing the treasure from the conspirators. The treasure was supposedly hidden at Kriekeputte by the fox. The hare Cuwaert confirmed that this place really existed and the King believed Reynaert. Reynaert promised the King his treasure and vowed to depart on a pilgrimage in exchange for a pardon. Blinded by his thirst for gold, the King granted the sly fox leave to go. Nobel warned his subjects not to mistreat Reynaert and his wife. His falsely accused enemies were taken prisoner and skinned.

Reynaert left court with the chaplain Belijn the ram and the hare Cuwaert. Cuwaert was invited by the fox to comfort his wife. Inside Reynaert's den, Cuwaert was killed and devoured by the fox and his family. Thereafter, Reynaert

1 Wackers, Paul, "Reynard the Fox", in Gerritsen, W.P. – Melle, Anthony G. van (eds.), *A Dictionary of Medieval Heroes. Characters in Medieval Narrative Traditions and Their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts. Translated from the Dutch by Tanis Guest* (Woodbridge: 1998) 216. Wackers writes 'aristocratic way of life'. Bouwman and Besamusca think the implied audience is the patriciate of Ghent: Bouwman, André – Besamusca, Bart (eds.), *Of Reynaert the Fox. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Epic Van den vos Reynaerde. Translated by Thea Summerfield. Includes a chapter on Middle Dutch by Matthias Hüning and Ulrike Vogl* (Amsterdam: 2009) 33.

2 I used the edition of Bouwman and Besamusca: Bouwman – Besamusca, *Of Reynaert the Fox*, op. cit. All citations and translations are from this edition unless stated otherwise. For the orthography I follow the Reynaert journal *Tiecelijn*.

asked Belijn to bring a letter to the King stowed away in the pilgrim's bag. The letter was in fact nothing less than Cuwaert's head. When the head was taken out of the bag, King Nobel realised that he had been duped. Reynaert had brought him in a feud with his best barons. The leopard Firaheel came up with a solution and made peace. The wolf and the bear were entitled to harm and kill Reynaert and his family and they were also allowed to hunt Belijn and his relatives, the sheep, for ever.

This version of the story of Reynaert the fox became widely known in Europe through an extended version, *Reynaerts historie*, which was translated shortly before 1500 into Low German and by Caxton into English. The first part of *Reynaert the fox* and the first part of *Reynke de Vos* are almost literal translations of *Van den vos Reynaerde*.³

1 The English Edition of *Van den vos Reynaerde*

In 1991 André Bouwman obtained his doctorate with distinction on a comparison between the French and Dutch versions of the story. He concluded that, compared to the French example, the Dutch version features animals with a heightened legal awareness, the tricks are more intensified and there are more conflicts in the story.⁴

Bouwman and his internationally renowned colleague Bart Besamusca are extremely well placed to make an edition of *Van den vos Reynaerde*. Their English translation of the Middle Dutch poem *Van den vos Reynaerde* published in 2009 has been highly welcomed, as an important link in the European tradition of stories about the cunning fox has been made available for an international audience, thereby facilitating a comparative approach of the fox stories for all scholars of medieval literature. They also briefly introduce the reader to the current debates about the interpretation of the poem.⁵

At the moment the most important subject of debate is the fox's character. The Ghent scholar Jo Reynaert has criticised reading the *Reynaert* along moral

3 Wackers, "Reynard the Fox", 211–219. Varty, Kenneth (ed.), *Reynard the Fox. Social Engagement and Cultural Metamorphosis in the Beast Epic from the Middle Ages to the Present* (New York – Oxford: 2000).

4 Bouwman, A.Th., *Reinaert en Renart. Het dierenepos Van den vos Reinaerde vergeleken met de Oudfranse Roman de Renart* (Amsterdam: 1991) 391–413. Bouwman has communicated his findings to an international audience in: Bouwman, A.Th., "Van den vos Reynaerde and Branch I of the Roman de Renaert. Tradition and originality in a Middle Dutch Epic", *Neophilologus* 76 (1992) 482–501.

5 Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox*.

lines. In his view the fox is a comical rather than an evil character.⁶ Bouwman and Besamusca have responded to this critique by admitting that the medieval public ‘must certainly have admired the ingenuity of Reynaert’s tricks’, but their admiration did not prevent ‘them from arriving at a moral judgement of the fox’s behaviour’.⁷ This is a theoretically unsatisfying answer, because the sympathy of the public normally lies with whomever makes them laugh.⁸

From Bouwman and Besamusca’s point of view that the fox is an evil character it is quite understandable that they do not discuss a new interpretation of the ending of the story, which Frits van Oostrom has introduced in his history of Dutch literature until 1300, *Stemmen op Schrift*,⁹ and which has since then also been discussed by Jef Janssens in his survey of the state of the Reynaert research. Janssens, as well as Van Oostrom, conclude that the current view that the court of King Nobel ceases to exist as an orderly society is untenable.¹⁰ In the Middle Ages the end of *Van den vos Reynaerde* was not interpreted as the collapse of the kingdom of the animals, brought about by the evil fox. In *Reynaerts historie*, the early fifteenth-century adaptation and extension of the story, the court day of King Nobel was simply prolonged after Firaepel restored peace. Bouwman and Besamusca consider the end of the story as a reversal of the Messianic peace described in the book of Isaiah, where the lamb lies with the wolf and the leopard with the kid.¹¹ This seems a bit farfetched. A leopard does play a role at the end of the story, but there is no kid and the chaplain

6 Reynaert, Jo, “Botsaerts verbijstering. Over de interpretatie van *Van den vos Reynaerde*”, in Dijk, Hans van – Wackers, Paul (eds.), *Pade crom ende menichfoude. Het Reynaert-onderzoek in de tweede helft van de twintigste eeuw* (Hilversum: 1999) 267–280; Janssens, Jozef, “Reynaerts felheid. Nog maar eens over de interpretatie van Van den vos Reynaerde”, in *Tiecelijn* 14 (2001) 125–133; Oostrom, Frits van, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300* (Amsterdam: 2006) 488–491; Wackers, P., “Reynaert the Fox: Evil, Comic, or Both?”, in Tudor, A.P. – Hindley, A. (eds.), *Grant Risee? The Medieval Comic Presence. Essays in Memory of Brian J. Levy* (Turnhout: 2006) 305–318.

7 Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox* 27 (quotation) and 276. Compare Bouwman, A.Th., *Reinaert en Renart* 414.

8 Reynaert, “Botsaerts verbijstering” 273. Groebner, Valentin, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages* (New York: 2004) 81–82 and Putter, Jan de, “Firaepel helpt”, *Tiecelijn* 19 (2006) 215–217.

9 Oostrom, Frits van, *Stemmen op schrift* 474–478.

10 Janssens, Jozef, “Dolen door het land van Reynaert. Het Reynaertonderzoek in het voorbije decennium: een hoogst persoonlijke kijk”, *Tiecelijn* 21, *Jaarboek 1 van het Reynaertgenootschap* (2008) 84–86.

11 Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox* 242–243.

Belijn is not a lamb but a ram. A ram is an aggressive animal, that would forcibly defend its flock if need be. Belijn did not defend the faith with his life, so one may call him an unworthy priest, who just like Reynaert was rightfully dispelled from court.¹²

From my perspective, the feud between the King and his barons Bruun and Isegrim was indeed reconciled by the leopard Firapeel at the end of the story. A judicial reconciliation or 'peace' (pays) was made by which the King granted two great privileges to the bear and the wolf. They are allowed to hunt the unworthy priest Belijn and his relatives and Reynaert and his family as well, until doomsday, which simply means for ever.¹³ Interpreted in this way, the Dutch adaptation does not alter the ending of the French story fundamentally. Just like in the French version, the story is cyclic. It ends in the same way as it begins.

2 The Cuwaert Issue

One of the objections that have been made against this new interpretation of the ending as a real reconciliation is that the head of the dead hare is a sign of discord, of 'un-peace' in the realm of the animals.¹⁴ The word 'pays' in the last line (vs 3469) is generally interpreted as an ironic statement. This is quite an unhistorical view of the meaning of the word 'pays' (peace) in medieval times. A medieval king did not have a monopoly of violence; his task was to settle feuds by making peace between enemies.¹⁵ Jo Reynaert has already pointed out that the common view that all animals in Nobel's realm lived in harmony is wrong. For example, there was an argument between the cat and the dog about a sausage.¹⁶

In his dissertation Bouwman has devoted a lot of attention to what scholars call the Cuwaert issue, the enigmatic death of the hare. First, he concludes

12 Putter, Jan de, "De val van een onwaardige priester. Belijn en het slot van Van den vos Reynaerde", *Tiecelijn* 22. *Jaarboek 2 van het Reynaertgenootschap* (2009) 294–296.

13 Putter, Jan de, "Vrede en pays in Van den vos Reynaerde. Een lezing van het slot tegen de achtergrond van de hoofse opvattingen", *Millennium. Tijdschrift voor Middeleeuwse Studies* 14 (2000) 86–103.

14 Maesschalck, Yvan de, "Reynaerts proteïsche gestalte. Een kanttekening bij Jozef Janssens en Rik van Daele, *Reynaerts streken* (Davidsfonds, 2001)", *Tiecelijn* 14 (2001) 176. De Maesschalck uses the modern Dutch word 'onvrede'. Same opinion: Janssens, "Dolen door het land van Reynaert" 85.

15 Mazel, Florian, *Féodalités 888–1180. Histoire de France* (Paris: 2010) 678. Florian Mazel illustrates this with examples taken from the *Roman de Renart*.

16 Reynaert, "Botsaerts verbijstering" 275.

that the structures of the French and Dutch stories correspond considerably. In contrast to the French version, the Flemish author puts far more emphasis on Reynaert's deceitful words ('scone tale'). The ambivalence of the scene in which Cuwaert was killed lies in the fact that there is a discrepancy between the feudal animal world, where the animals live according to law, and the beastly animal world, where the law of the jungle rules. Reynaert represents the beastly world, but the den was situated in King Nobel's feudal world and that explains why the words of the fox to his wife are partly fact, partly fiction.¹⁷

In the edition Bouwman made with Besamusca, this view is repeated: 'Reynaert's cryptic account results in dramatic irony: the audience knows more than Hermeline does. This is amusing and accentuates the perversion of Reynaert's deeds'.¹⁸ Bouwman and Besamusca even maintain the suggestion which was hesitantly put forward in Bouwman's dissertation that the comfort given to Reynaert and his family by eating the hare is an intertextual allusion to the Last Supper, which would make the hare the equal of Jesus Christ!¹⁹ According to Bouwman the senseless killing of Cuwaert emphasises Reynaert's wickedness.²⁰

Bouwman interprets the Cuwaert passage within the theoretical framework of a spatial opposition between the beastly world of the predators and the feudal court of King Nobel, which adds another layer of meaning to the story. He also emphasises the untruthful nature of the fox's language, which leaves room for quite a lot of speculation about the real meaning of these words. The complex reasoning that Bouwman has developed in his dissertation and repeats in the edition is hard to follow.

Reading the story in this way obscures the reason why the fox wanted to kill the hare. To a modern audience the death of the hare seems meaningless, a sign of the ill-nature of the fox. However, in medieval literature there is no pointless violence. Violence was used as a means to acquire honour and bring shame upon opponents.²¹ Not everything Reynaert said was necessarily untrue, especially what he said to his wife. I will argue for a more literal reading of *Van den vos Reynaerde*, which is in accordance with its French source. That may lead to a better understanding of the reason why Reynaert killed the hare.

17 Bouwman, *Reinaert en Renart* 331–339, esp. 331, 332 and 339.

18 Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox* 224–227, quote: 225.

19 Bouwman, *Reinaert en Renart* 340. Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox* 226.

20 Bouwman, *Reinaert en Renart* 339: 'De zinloosheid van de moord op Cuwaert onderstreept mijn inziens Reinaerts boosaardigheid'.

21 Bijsterveld, Aarnoud-Jan A., *Do ut des. Gift Giving, Memoria, and Conflict Management in the Medieval Low Countries* (Hilversum: 2007) 223–224.

3 Analysing the Conundrum

In the French model of *Van den vos Reynaerde*, *Li Plaid*, Branche 1 of the *Roman de Renart*, it is quite clear why Renart wants to take revenge on the hare. Couart appeared for the first time in the *Roman the Renart* after the dead hen had been buried. He laid himself on the grave and was cured miraculously of the fever caused by his cowardice. He even dared to throw a stone at the fox when he was brought to the gallows. After Renart had been pardoned and left the court as a pilgrim, Couart hid in the bushes. When the fox saw the hare, he took revenge. First Renart threatened the hare with ambiguous words, and then seized the hare to take him with him, across the valley up a hill. At the very hill top Renart mocked the King for acting in a cowardly way towards the Saracens. This gave the hare an opportunity to escape and return to court, covered with shame by Renart ('Coart cui il fet honte'). On his arrival all the animals started chasing Renart. In the continuation of this branche, they laid siege to Reynaert's castle Maupertuis.²² The fox managed to escape but was not in safety.

This ending recalls several stories in Branche 11 of the *Roman de Renart* and especially those about Chantecler and Renart and the one about Renart and the titmouse. When the cock was seized by the fox, he provoked Renart to answering the insults by the prosecuting farmers. The fox then opened his muzzle so the cock could escape. Something similar happens in the story of the titmouse. There the fox, who was full of tricks ('qui molt sot de bole') was duped by the little bird several times.²³ So the theme of the trickster being tricked is a recurring theme in these stories. Or to be more precise, although the fox is cunning, he cannot contain his vindictiveness. In the end, the fox is the animal that is mocked.

All the Cuwaert passages in the Dutch version differ considerably from the French model. Cuwaert is mentioned early on in the Dutch version. The beaver accused Reynaert of trying to kill the hare. Reynaert promised Cuwaert to teach him the creed so he could become a chaplain. In a famous miniature reproduced on the cover of the Bouwman and Besamusca edition, Reynaert

22 Dufournet, Jean – Méline, Andrée (eds.), *Le Roman de Renart* vol. 1 (Paris: 1985) 64–65, 110–113 and 116–125 (Branche 1, verses 450–455, 1327–1330, 1361–1370 and 1463–1620). Citation 118 verse 1496. According to Bouwman the author of *Van den vos Reynaerde* made use of a manuscript following the β -tradition (version Roques) and a second manuscript following the α -tradition (version Martin). Bouwman, *Reinaert en Renart* 42.

23 Dufournet – Méline, *Le Roman de Renart* 228–237 Branche 11, verses 402–463 (Chantecler) and verses 469–563 (Titmouse). Citation 234 verse 537.

holds the hare between his legs to teach him the creed. Most scholars interpret this scene as an allusion to homosexuality, although Paul Wackers doubts it has anything to do with sex.²⁴

The scene is more likely to be an allusion to heterosexual lust as learning the creed is used as a metaphor for sex between a cleric and a woman.²⁵ In a scene with a double meaning, we should not only take the metaphorical meaning seriously but also its literal meaning. It is quite apparent that the hare was pretty anxious to be educated in order to become a cleric. Later in the story, we are informed that before the king's truce was declared, a hound near Kriekeputte had promised the hare to pay his school fee, 'past' in Middle Dutch (vs 2674). Kriekeputte was actually an existing peat reclamation, situated on the border of present-day Belgium and the Netherlands.

Clerics and hares are well known in medieval literature for their sexual lust. In marginal illustrations, it is not uncommon to see a hare depicted as a cleric of lower ordination. Sometimes he is even accompanied by a ram who acts as a priest.²⁶ So it seems reasonable to assume that Cuwaert wanted to become a cleric because he would like to be in a position to seduce women. His first intended victim might well have been Reynaert's wife but the hare did not stand a chance because he was duly killed by the fox. The events leading up to his death already started at the court of the King.

When Nobel pardoned Reynaert, the King gave the fox a safe-conduct. This was the standard procedure during the Middle Ages. The judiciary guaranteed the safety of a convicted criminal who went on a pilgrimage, because it was not unthinkable that he might be attacked by their enemies.²⁷ The safe-conduct of the King explicitly protected Reynaert and his family. Whoever would injure one of them would put his life at risk.

24 Wackers, Paul, "[review of] J.D. Janssens e.a., *Van den Vos Reynaerde. Het Comburgse handschrift*, Leuven, Davidsfonds, 1991", *Tiecelijn* 5 (1992) 79–80. Rijns, Hans, "Of hi den credo niet en wel las", *Tiecelijn* 12 (1999) 163–176. Meuwese, Martine, "The Secret History of the Fox and the Hare", in Claassens, Geert H.M. – Verbeke, Werner (eds.), *Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling* (Leuven: 2006) 181–185.

25 Rijns, Hans, "Of hi den credo niet en wel las" 165.

26 Randall, Lilian M.C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley – Los Angeles: 1966) fig. 226 and fig. 569–571.

27 Herwaarden, Jan van, *Opgelegde bedevaarten. Een studie over de praktijk van opleggen van bedevaarten (met name in de stedelijke rechtspraak) in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen (ca 1300–ca 1550)* (Assen – Amsterdam: 1978) 15. Compare: Frederiks, K.J., *Het oud-Nederlandsche strafrecht*, Deel 1 (Haarlem: 1918) 133 and 157–160.

[...] ende ghebiede hu allen bi huwen live
 dat ghi Reynaerde ende zinen wive
 ende zinen kindren eere doet.

vs 2780–2782²⁸

Moreover, the King would dismiss all complaints about the fox.

In wille meer gheen claghe
 van Reynaerts dinghen horen.

vs 2785–2786²⁹

The King assumed that Reynaert had bettered his life and would do penance by going on a pilgrimage. In this way all animals were reconciled with the fox. Any further accusation of Reynaert would be prompted by vindictiveness of the plaintiff and would obstruct the fox's voyage. The king thought he had handled Reynaert's case well.

It was not uncommon for criminals to be ridiculed when they were sentenced to make a pilgrimage.³⁰ The author hints at this when he says that everybody in the German empire, between Schouwen in the present-day Netherlands and Poland, would roar with laughter when they saw the fox. The Flemish in the French Kingdom were certainly more courteous.³¹ The King prohibited not only the harm to Reynaert but also his wife and children. On the part of the medieval audience this raised the expectation that one of them might be maltreated or even defiled.

When Reynaert left court he was accompanied by the two most peaceful animals who eat only grass, the chaplain Belijn and the would-be chaplain Cuwaert. They were willing to accompany the fox up to Maupertuus where the fox would take leave of his wife Hermeline and their offspring. It is a topos in crusader chronicles that the relatives of a leaving crusader are inconsolable. When Louis VII left on crusade his mother and wife were shedding tears, grieving and wailing.³² According to the *Reynaert*, it was usage that a cleric paid a

28 '[...] and I order all of you, at the peril of your lives, to honour Reynaert and his wife and his children.'

29 'I do not wish to hear any more complaints about Reynaert's actions.'

30 Webb, Diana, *Pilgrims and Pilgrimage in the Medieval West* (London – New York: 2001) 51.

31 I disagree here with Jo Reynaert and Paul Wackers, who think that the audience would laugh about how Reynaert was dressed. Reynaert, "Botsaerts verbijstering" 273. Wackers, P., "Reynaert the Fox: Evil, Comic, or Both?" 310–311. By the way, this is an indication that the conflict between the countess of Flanders and the count of Holland about Zeeland territories south of the Oosterschelde was thematised in the poem.

32 Housley, Norman, *Fighting for the Cross. Crusading to the Holy Land* (New Haven – New York: 2008) 77–79.

visit to the wife left behind. Belijn, however, was too large to enter Reynaert's den. Reynaert requested the priest to ask Cuwaert if he wanted to comfort ('troeste' (vs 3080)) Hermeline and the cubs. After Belijn had asked Cuwaert to comfort Hermeline, Reynaert cajoled the hare into entering the fox's den. A wheedling fox is always up to tempting his victim to act in an immoral and illegal way. It seems likely that the lecherous hare interpreted 'comforting' rather broadly, meaning he might also try to sexually comfort Reynaert's wife.³³ For Reynaert 'comforting' probably meant offering the hare to Hermeline as a reward for taking care of his children. He had already promised that before going to court to defend his case (vs 1421).

When the fox entered the den, Hermeline asked Reynaert how he had managed to escape. The fox answered that he had become a pilgrim, while Bruun and Isegrim had become hostages ('ghisele') for him. The words Reynaert spoke are as much directed to Cuwaert as to Hermeline. This is a reworking of the scene in the *Roman de Renart* where Renart spoke to Couart, who was hiding himself in the bushes.³⁴ The Dutch words make unambiguous that the hare, who is still free, could not escape. The bear and the wolf were taken prisoner after Reynaert had falsely accused them of conspiring against the King.

Heere Brune ende here Ysengrijn
Sijn worden ghisele over mi.

vs 3103–3104³⁵

Although Bouwman and Besamusca judge that that they offered themselves as hostages for Reynaert is false information, the text does not make the point that they offered themselves voluntarily: it does say they were taken prisoner.³⁶

Hostages were a way in which peace was guaranteed in the violent society of the Middle Ages. The *Keur van Zeeland* (Privilege of Zeeland) of 1256 opens with the provision that when the count of Holland is in Zeeland hostages have to be handed over.³⁷ Whenever a violent act was committed, the count could take revenge on the hostages. In the same way, the bear and the wolf served as

33 The *Middle Dutch Dictionary* (MNW) is known for its prudency. However, the *Woordenboek der Nederlandse Taal* (WNT) gives the meaning 'to give sexual comfort'. WNT s.v. troosten 6. The WNT cites two 16th century examples.

34 Bouwman, *Reinaert en Renart* 334.

35 'Lord Bruun and Lord Isegrim have become hostages for me.'

36 Bouwman, *Reinaert en Renart* 335–336. Bouwman – Besamusca (eds), *Of Reynaert the Fox* 224.

37 Kruisheer, J.G. (ed.), *Het ontstaan van de dertiende-eeuwse Zeeuwse landkeuren. Met een teksteditie van de keur van Floris de Voogd (1256) en van de keur van graaf Floris V (1290)*, (Hilversum: 1998) 90.

a guarantee that neither Reynaert nor his wife would be attacked by someone else. The King had even proclaimed that no one must complain about the fox. Thus, Cuwaert might not expect help when he would be attacked by the fox. Reynaert was protected by the King himself.

Cuwaert the hare entered Maupertuus as a free animal, but he was in the hands of Reynaert and his wife. They could do to him whatever they pleased as a lawful retribution for his misdeed.

Die coninc hevet, danc hebbe hi,
Cuaerde ghegheven in rechter zoene
Al onsen wille mede te doene.

vs. 3105–3107

Bouwman and Besamusca translate the fox's words to his wife as: 'The King has – thanks be to him – presented Cuwaert as a lawful retribution, to do with him what we like.' This translation suggests that Cuwaert had been given as a present to Reynaert at court, and that Reynaert is lying. This makes no sense. However, when the words of the fox are interpreted as an ominous remark meant also for Cuwaert, they fit the context.

The participle 'ghegheven' emphasises that the hare is now completely at the hands of the receiver.³⁸ In the context of Cuwaert still being free, this means that 'The King *shall certainly* give Cuwaert as a lawful retribution'.³⁹ 'Danc hebbe hi' is a subjunctive that fits the preceding sentence, 'May we thank him'. It articulates a wish. Reynaert and his wife are indebted to the King for his gift.

These words are the consequence of King Nobel's prior command to honour Reynaert and his wife and children at the peril of the lives of trespassers. So they reveal that the hare was at the hands of the fox as a retribution for the crime he had committed against Reynaert and his family. They took the law into their own hands, which was allowed, although with restrictions, in the feuding medieval society.

Reynaert justified his deed by saying:

Die coninc die lyede das
Dat Cuaert die eerste was,
Die ons verriet jeghen hem.

vs. 3108–3110

38 Horst, J.M. van der, *Geschiedenis van de Nederlandse syntaxis*, Deel I (Leuven: 2008) 409–410.

39 Same construction in verse 3404. See about this verse De Putter, "Vrede en pays" 90.

The translation of this passage is highly problematic. Already in the thirteenth-century Latin adaptation of the Dutch poem, *Reynardus vulpes*, the translator rendered this verse as ‘the King said that he (Cuwaert) was the first animal to complain about Reynaert and accused the fox before the King’.⁴⁰ Following this reading, scholars like Bouwman⁴¹ suspect that Cuwaert unintentionally disclosed that there was no treasure at Kriekeputte but only counterfeiters. This interpretation is unlikely for several reasons. Firstly, the relation between Cuwaert’s death and this story is not made clear anywhere. Reynaert did not have to eliminate Cuwaert for exposing the story of the counterfeiters. Soon the King will know that there is no treasure at all. Secondly, how could Cuwaert have been the first to incriminate the fox? Many animals had already complained already before Cuwaert spoke about Kriekeputte at court. Thirdly and most importantly, Cuwaert has done something (‘verriet’) against Reynaert and his wife. The text has the personal pronoun ‘ons’ (us).

The Middle Dutch verb ‘verraden’ had a broader meaning than its modern Dutch equivalent. There is no doubt that further on in the poem line 3420 ‘dat hi Cuaerde verriet’ means that Belijn was unfaithful to Cuwaert by returning to court without him. So line 3110 ‘dat Cuwaert die eerste was die ons verriet’ can also be translated as ‘Cuwaert was the first to be disloyal towards us’.⁴² These very words refer back to King Nobel’s command to honour Reynaert and his family and not to the disclosure of the counterfeiters at Kriekeputte. ‘Jeghen’ is the Middle Dutch equivalent of the Latin ‘contra’ and can mean: ‘in contradiction to’...; ‘jeghen hem’ can be interpreted as ‘against the King’s order’. This is supported by an attestation in the Middle Dutch Dictionary: the editor translates ‘ieghen de raet’ as ‘against the decision of het council’.⁴³ The King had not acknowledged this yet.

40 Huygens, R.B.C., “Reynardus Vulpes. Baudouin le Jeune et sa traduction latine de la branche flamande du Roman de Renart”, in *Serta mediaevalia: Textus varii saeculorum X–XIII. Poetica. Indices* Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 171A (Turnhout: 2000) 877: ‘meque gravasse refert illum questumque fuisse, rex pro me primum’ (vs 1573–1574). For an edition with a translation in Dutch: Huygens, R.B.C., *Reynardus Vulpes. De latijnse Reinaert-vertaling van Balduinus Juvenis* (Zwolle: 1968) 150.

41 Bouwman, *Reinaert en Renart* 337. Bouwman – Besamusca, *Of Reynaert the Fox* 225. His line of reasoning goes back to the beginning of the scholarly research of the text. Logeman, H., “Aanteekening op R.V. vs. 1311, R.I. vs. 2674”, *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 4 (1884) 185–188.

42 The *Middelnederlandsch Woordenboek* (Middle Dutch Dictionary) (*MNW*) gives as explanation for this verse: Cuwaert discredits Reynaert before the King, *MNW* s.v. verraden 2. I choose *MNW* s.v. verraden 7: to treat someone disloyally. The historical Dutch dictionaries are consultable via: <<http://gtb.inl.nl>>.

43 *Middelnederlandsch Woordenboek* (*MNW*) s.v. jegen 1, 4d.

The finite verb 'lyede' in the preceding main clause 'die coninc lyede das' can also be a subjunctive preterite instead of an indicative preterite.⁴⁴ The full sentence can be paraphrased as 'the King *would* acknowledge that Cuwaert was disloyal towards us against the King's orders'. Afterwards, the King *would* have approved the killing of the hare. Reynaert having caught Cuwaert red-handed, is legally entitled to act without a prior judgement by the court.⁴⁵

In the following verses Reynaert concluded that he had to kill the hare because of the loyalty that he owed his wife 'Vrauwe Hermeline'. From these verses it is clear that Cuwaert had defiled the honour of Reynaert's wife.

Ende bi der trauwen die ic bem
 Sculdich hu, vrouwe Hermeline:
 Cuaerde naket eene groete pine.
 Ik bem up hem met rechte gram!

vs 3111–3115

Bouwman and Besamusca translate this as, 'And by the loyalty that I owe you, Lady Hermeline: Cuwaert awaits grievous punishment. I have every reason to be angry with him!' However, the last verse could also be translated 'I have the right to be angry with him', which emphasises that Reynaert thought he acted lawfully.

Reading the passage in this way, the lines 3102–3115 closely relate to one another. Each line is a logical step in the fox's reasoning why he was entitled to kill the hare. First, Reynaert said that he was under the protection of the King: no one would dare to take revenge since the bear and the wolf had been taken hostage for the fox's family. Subsequently, he said that the King would condemn the hare. Lastly, he concluded that he had to take revenge on the hare to save the honour of his wife. Cuwaert must have wronged Hermeline after leaving court with Belijn and Reynaert. So what had Cuwaert done wrong?

A medieval woman had to give consent for someone to enter her room. This becomes clear from a passage in the *Nibelungenlied*. When Siegfried was sent to Worms as a messenger by the King, he was welcomed by the King's brothers. He asked them permission to see the Queen-mother and her daughter Kriemhilde. One of the brothers went to the ladies to inquire whether she

44 For an explanation of the subjunctive: Hüning, Matthias – Vogl, Ulrike, "Middle Dutch – A short introduction", in Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox* 268. Horst, J.M. van der, *Geschiedenis van de Nederlandse syntaxis* 407–408.

45 Caenegem, R.C. van, *Geschiedenis van het strafrecht in Vlaanderen van de XI^e tot de XIV^e eeuw* (Brussels: 1954) 74–79.

was prepared to see Siegfried. They quickly put their welcome clothes on and greeted Siegfried in a friendly manner.⁴⁶

Also, according to courtly rules, one should not enter a house unannounced. The manuscript that presents *Van den vos Reynaerde* also includes *Van zeden* (*On Good Manners*), a poem on courtly behaviour. According to this text, it was even considered a crime to enter a house hastily, without a preceding announcement.

Comstu voer yemens duere staen,
Dune sult haestelic niet in gaen,
Sonder te tekenne: het ware mesdaet.
Clopt, hoest of spreect, dats mijn raet.⁴⁷

In contrast to Siegfried in the *Nibelungenlied*, the visit of Cuwaert to Hermeline was never announced. Earlier in the poem, the visiting Tibeert greeted Reynaert (vs 1067–1068) and Grimbeert greeted Reynaert and his wife (vs 1365). Cuwaert did not greet Hermeline, when he entered as a guest. In courtly society, a greeting had a judicial meaning: it served as a sign of peace.⁴⁸ Common courtesy was not observed when Cuwaert entered the den of the foxes. The poet stresses that the hare and the fox came *together* (vs 3091). Perhaps the hare should have waited on the threshold or in an antechamber. There is some contextual evidence that Cuwaert was not allowed to enter the room of Hermeline unannounced. Arguably, the interpretation could be that Cuwaert did not care much about the honour of the lady of the house. That would be a valid reason for the fox to kill the hare. He even suspected the would-be chaplain of being horny. This explanation is in line with the way Reynaert duped the other animals, promising them honey or mice, which made them too greedy.

When Cuwaert was seized by Reynaert, he cried out in fear of death: ‘Help me, Belijn [...], this pilgrim is biting me to death’ (vs 3122–3123). To prove that Reynaert did the King a favour, Reynaert sent the hare’s head to the King. In the Middle Ages, it was quite customary for the head of a slain enemy to be

46 Gross, Siegfried (ed.), *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch* (Stuttgart: 2007) 168–171 (Str. 546–552).

47 ‘When you are on the doorstep, you may not enter the house hastily, without a sign: it would be a crime. Cough, knock or speak, that’s my advice’. ‘Van Zeden’, in Brinkman, Herman – Schenkel, Janny (eds.), *Het Comburgse handschrift. Hs. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2022* (Hilversum: 1997) 1156 (verses 517–520). Interpunction and translation are mine.

48 Bümke, Joachim, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter* (Munich: 1986) 299.

presented to the King. For instance, in 1212 the English King John received six heads of decapitated Welshmen.⁴⁹ Reynaert did the King a service by killing someone who did not obey him. There is, however, ambiguity. We may assume that sending the hare's head as a message was considered a serious insult, comparable to the tennis balls sent to King Henry v by the French dauphin in Shakespeare's history play *Henry v*.⁵⁰ When King Nobel saw the hare's head, he realised that he had been duped by a false pilgrim. Reynaert broke the conditions of his pardon. Medieval reconciliations were made with the reservation 'sonder argelist', without tricks.⁵¹ The prisoners Bruun and Isegrim were freed and all those present at court would chase the fox.

4 Conclusion

We can laugh at the violence in the cartoon *Tom and Jerry*, but cultural limits are imposed on the depiction of violence which prohibit us to laugh at the death of Cuwaert. Modern readers see the death of Cuwaert as the ultimate proof of Reynaert's wickedness, but one may doubt if this was so in the Middle Ages. Medieval man revelled in cruel entertainment, especially when they thought the victim deserved punishment, as in Cuwaert's case. However, religious rules also regulated violence in the Middle Ages. A pilgrim was not allowed to behave violently towards fellow Christians. From a Christian point of view, Reynaert is an evil creature, but animals do not follow Christian morals, since they follow the laws of nature. To kill a hare is quite natural for a fox. A certain ambiguity is therefore inevitable depending on whether we look from a human or an animal perspective.

In my opinion, the medieval audience laughed at Cuwaert and sympathised with Reynaert. After all, like a fox they were hunters too. Only at the end of the story they realised that Reynaert's vindictiveness will lead to the fall of the Nobel's kingdom. Their sympathy went out towards an animal that showed up at the last moment and saved the King's reputation. The leopard Firapeel outwitted Reynaert and in doing so restored peace between the King and his barons.

49 Prestwich, Michael, *Armies and warfare in the Middle Ages. The English Experience* (New Haven – London: 1996) 219.

50 Shakespeare, William, *Henry v* (London: Penguin Popular Classics, 1994) 35–37 (act 1, scene 2).

51 *MNW* s.v. argelist.

When we look at the differences between the *Roman de Renart* and *Van den vos Reynaerde*, we can only corroborate Bouwman's conclusions. In the Dutch version, legal aspects are more stressed, a trick of Reynaert is added and the conflict between the hare and the fox is exacerbated. However, on a meta-level there is no fundamental difference between the French and the Dutch versions. In both versions it is told that the fox took revenge on the hare for a cowardly crime: throwing stones in the French version, intending to defile Reynaert's wife during his absence in the Dutch one. In both versions the hare was attacked by a false pilgrim. In both versions the hare returned to court, although in the Dutch version it was only his head, and in both cases the return of Cuwaert triggered the chase of the fox. On a micro-level the Dutch poet expanded the threatening words of Renart, but the fox's words are not ambiguous at all in his version.

The key issue in the study of *Van den vos Reynaerde* is whether the fox is a sympathetic or an evil character. His character is ambivalent. On the one hand, we may assume that the audience grinned when the fox caught a lascivious hare, but on the other hand, Reynaert violated sacred rules by murdering Cuwaert. There is a tension between honour and virtue, 'eer' and 'deugd', in the poem. Perhaps that is the reason why the story is open-ended just like its French model. In medieval society Reynaert could always survive because he is streetwise, but he still had to fear for his life because he was uncourtly.

Acknowledgments

I would like to thank Karina van Dalen-Oskam for discussing Middle Dutch linguistics, Thijs Porck and Yvan de Maesschalck for correcting my English and Ingrid De Pourcq for translating the summary into French. As always Guus Boone and Marjolijn tried to keep me from mistakes.

Bibliography

- Bijsterveld, Aarnoud-Jan A., *Do ut des. Gift Giving, Memoria, and Conflict Management in the Medieval Low Countries* (Hilversum: 2007).
- Bouwman, André, "Van den vos Reynaerde and Branch I of the Roman de Renart. Tradition and originality in a Middle Dutch Epic", *Neophilologus* 76 (1992) 482–501.
- Bouwman, André, *Reinaert en Renart. Het dierenepos Van den vos Reynaerde vergeleken met de Oudfranse Roman de Renart* (Amsterdam: 1991).
- Bouwman, André – Besamusca, Bart (eds.), *Of Reynaert the Fox. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Epic Van den vos Reynaerde*. Translated by Thea

- Summerfield. Includes a chapter on Middle Dutch by Matthias Hüning and Ulrike Vogl (Amsterdam: 2009).
- Brinkman, Herman – Schenkel, Janny (eds.), *Het Comburgse handschrift. Hs. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2022* (Hilversum: 1997).
- Bümke, Joachim, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter* (Munich: 1986).
- Caenegem, R.C. van, *Geschiedenis van het strafrecht in Vlaanderen van de XI^e tot de XIV^e eeuw* (Brussels: 1954).
- Dufournet, Jean – Méline, Andrée (eds.), *Le Roman de Renart* vol. 1 (Paris: 1985).
- Frederiks, K.J., *Het oud-Nederlandsche strafrecht, Deel I* (Haarlem: 1918).
- Groebner, Valentin, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages* (New York: 2004).
- Gross, Siegfried (ed.), *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch* (Stuttgart: 2007).
- Herwaarden, Jan van, *Opgelegde bedevaarten. Een studie over de praktijk van opleggen van bedevaarten (met name in de stedelijke rechtspraak) in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen (ca 1300–ca 1550)* (Assen – Amsterdam: 1978).
- Horst, J.M. van der, *Geschiedenis van de Nederlandse syntaxis, Deel I* (Leuven: 2008).
- Housley, Norman, *Fighting for the Cross. Crusading to the Holy Land* (New Haven – New York: 2008).
- Hüning, Matthias – Vogl, Ulrike, “Middle Dutch – A short introduction”, in Bouwman – Besamusca (eds.), *Of Reynaert the Fox* 257–271.
- Huygens, R.B.C., *Reynardus Vulpes. De latijnse Reinaert-vertaling van Balduinus Juvenis* (Zwolle: 1968).
- Huygens, R.B.C., “Reynardus Vulpes. Baudouin le Jeune et sa traduction latine de la branche flamande du Roman de Renart”, in *Serta mediaevalia: Textus varii saeculorum X–XIII. Poetica. Indices Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis* 171A (Turnhout: 2000) 817–885.
- Janssens, Jozef, “Reinaerts felheid. Nog maar eens over de interpretatie van *Van den vos Reynaerde*”, in *Tiecelijn* 14 (2001) 122–133.
- Janssens, Jozef, “Dolen door het land van Reynaert. Het Reynaertonderzoek in het voorbije decennium: een hoogst persoonlijke kijk”, *Tiecelijn* 21 Jaarboek 1 van het Reynaertgenootschap (2008) 79–90.
- Kruisheer, J.G. (ed.), *Het ontstaan van de dertiende-eeuwse Zeeuwse landkeuren. Met een teksteditie van de keur van Floris de Voogd (1256) en van de keur van graaf Floris V (1290)* (Hilversum: 1998).
- Logeman, H., “Aanteekening op R.V. vs. 1311, R.I. vs. 2674”, *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 4 (1884) 185–188.
- Maesschalck, Yvan de, “Reynaerts proteïsche gestalte. Een kanttekening bij Jozef Janssens en Rik van Daele, *Reinaerts streken* (Davidsfonds, 2001)”, *Tiecelijn* 14 (2001) 169–176.

- Mazel, Florian, *Féodalités 888–1180*. Histoire de France (Paris: 2010).
- Meuwese, Martine, “The Secret History of the Fox and the Hare”, in Claassens, Geert H.M. – Verbeke, Werner (eds.), *Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling* (Leuven: 2006) 179–195.
- Middelnederlandsch Woordenboek (Middle Dutch Dictionary) (MNW) consulted via: <<http://gtb.inl.nl>>.
- Oostrom, Frits van, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300* (Amsterdam: 2006).
- Putter, Jan de, “Vrede en pays in Van den vos Reynaerde. Een lezing van het slot tegen de achtergrond van de hoofse opvattingen”, *Millennium. Tijdschrift voor Middeleeuwse Studies* 14 (2000) 86–103.
- Putter, Jan de, “De val van een onwaardige priester. Belijn en het slot van Van den vos Reynaerde”, *Tiecelijn* 22. Jaarboek 2 van het Reynaertgenootschap (2009) 290–313.
- Prestwich, Michael, *Armies and warfare in the Middle Ages. The English Experience* (New Haven – London: 1996).
- Randall, Lilian M.C., *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley – Los Angeles: 1966).
- Reynaert, Jo, “Botsaerts verbijstering. Over de interpretatie van ‘Van den vos Reynaerde’”, in Dijk, Hans van and Wackers, Paul (eds.), *Pade crom ende menich-foude. Het Reynaert-onderzoek in de tweede helft van de twintigste eeuw* (Hilversum: 1999) 267–280.
- Rijns, Hans, “Of hi den credo niet en wel las”, *Tiecelijn* 12 (1999) 163–176.
- Shakespeare, William, *Henry V* (London: Penguin Popular Classics, 1994).
- Varty, Kenneth (ed.), *Reynard the Fox. Social Engagement and Cultural Metamorphosis in the Beast Epic from the Middle Ages to the Present* (New York – Oxford: 2000).
- Wackers, Paul, “[review of] J.D. Janssens e.a., *Van den Vos Reynaerde. Het Comburgse handschrift*, Leuven, Davidsfonds, 1991”, *Tiecelijn* 5 (1992) 79–80.
- Wackers, Paul, “Reynard the Fox”, in Gerritsen, W.P. – Melle, Anthony G. van (eds.), *A Dictionary of Medieval Heroes. Characters in Medieval Narrative Traditions and Their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts. Translated from the Dutch by Tanis Guest* (Woodbridge: 1998) 211–219.
- Wackers, Paul, “Reynaert the Fox: Evil, Comic, or Both?”, in Tudor, A.P. – Hindley, A. (eds.), *Grant Rise? The Medieval Comic Presence. Essays in Memory of Brian J. Levy* (Turnhout: 2006) 305–318.
- Webb, Diana, *Pilgrims and Pilgrimage in the Medieval West* (London – New York: 2001).
- Woordenboek der Nederlandsche Taal (Dictionary of the Dutch Language) (WNT) consulted via: <http://gtb.inl.nl>.

On Horses – Two Medieval Authors, Their Manuscripts, Early Printed Books and Illustrations

An Evaluation

Boudewijn Commandeur

In historical societies horse power was essential for transport, travel, agriculture and warfare; and it is because of this great importance that many manuscripts and books were written about the handling and care of horses. Two leading works from the Middle Ages are presented and discussed here, written respectively by Lorenzo Rusio around 1340, and by Giordano Ruffo in 1251. Their works were already widespread as manuscripts, and later even more so as printed books. Conclusions from the texts and comparison between different manuscripts and printed editions, including the illustrations, are the subject of this article.

Dans le passé, la puissance du cheval était essentielle pour le transport, l'agriculture et la guerre et c'est à cause de cette grande importance que de nombreux livres ont été écrits sur la manipulation et les soins des chevaux. Deux œuvres médiévales de premier plan sont présentées et discutées ici, écrites respectivement par Lorenzo Rusio vers 1340, et par Giordano Ruffo en 1251. Leurs œuvres connaissaient une large diffusion, manuscrite puis imprimée. Les conclusions des deux textes et une comparaison de différents manuscrits et éditions imprimées, y compris leurs illustrations, font l'objet de cet article.

The work of Lorenzo Rusio (c.1340) is among the best known and most widespread medieval treatises on horses, as stated by Ludwig Schnier¹ and by Philippe Deblaise.² Schnier lists 23 manuscripts of his work (in Latin and Italian/Sicilian) and fifteen printed editions published between c.1490 and 1583 (in Latin, Italian and French). Schnier also demonstrates that Rusio copied many texts from the earlier work of Giordano Ruffo (1251). Ruffo had risen to fame

1 Schnier, Ludwig, *Die Pferdeheilkunde des Laurentius Rusius*, inaugural dissertation (Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin: 1937) IV–IX.

2 Deblaise, Philippe, *De Rusius à la Broue: itinéraire du livre équestre dans l'Europe de la Renaissance* (Gémozac: Philippica Editions, 2002) 6.

before Rusio, but seems to have been less popular in the age of print. Brigitte Prévot³ lists 51 manuscripts of Ruffo's work (in Latin, French and Italian), but she only found five printed editions published between 1492 and 1563, all in the Italian language. The fact that Rusio's work was reprinted far more often can be seen as a sign of his popularity in the age of print. The relationship between the number of manuscripts and the number of printed editions of both authors seems to indicate a shift in popularity. The popularity of Rusio's printed editions is the reason why we first describe his work and then continue with Ruffo's. As we will see later, Ruffo's work is of a different character.

1 Lorenzo Rusio

Lorenzo Rusio (Latin: Laurentius Rusius) wrote his work in Latin around 1340 and dedicated it to his patron Cardinal Napoleone Orsini. He worked as a horse doctor in Rome. The undated *editio princeps* of his work, in quarto format, appeared sometime before 1490 with the publishers Johann and Conrad Hist in Speyer.⁴ In 1531, an edition in large folio was published by Christian Wechel in Paris under the title *Hippiatria sive marescalia*,⁵ and it was already reprinted in 1532. The book mainly describes the diseases of the horse, their treatment, the medicines, and the education of the horse. The term 'marescalia' in the title is derived from the old German words 'marah' for 'horse' and 'scal' for 'servant' and then transposed into Latin.⁶ The marshal was therefore originally the horse servant, later the stable master, and was eventually upgraded to the highest military rank. This phenomenon indicates the important position of the person who took care of the horses. In the contemporary French term 'maréchal ferrant', we still see the original meaning of 'maréchal', here connected with the work of a farrier. With 'marescalia', Rusio means the knowledge of the horse in its broadest sense. In the Speyer-edition it is spelled as 'marescalcie'.

3 Prévot, Brigitte, *La Science du cheval au Moyen Âge: le traité d'hippiatrie de Jordanus Rufus* (Paris: Klincksieck, 1991) 11–15.

4 Incunable beginning with 'Fol. 1 Incipit liber marescal [...]', Speyer, Johann & Hist, Conrad. Described by Koert van der Horst in *Great Books on Horsemanship. Bibliotheca Hippologica Johan Dejager* (Leiden/Boston: Brill, 2014) no. 002. Dating by K. van der Horst. This catalogue covers the period until the nineteenth century. Review by Boudewijn Commandeur, *Quaerendo*, 47, 2017, 351–369.

5 *Hippiatria sive marescalia Laurentii Rusii* (Paris: Christian Wechel, 1531). Described by Koert van der Horst in *Great Books on Horsemanship* no. 003.

6 <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/mar%C3%A9chal>>.

The 1531 edition contains three woodcuts by Hans Sebald Beham (born around 1500) of horses in various positions. Noteworthy are two illustrations in the book that show a fairly small horse (Fig. 11.1). These horses, incidentally, show great similarity to the so-called 'small horse' by Dürer (etching, dated 1505, Fig. 11.2) and we may safely assume that horses of this conformation did exist. This horse has a short back and a low set neck, deep in collar. It is clearly stockily built, and was probably a type of horse that was widely used in the first half of the sixteenth century, suitable for all types of work.

We must bear in mind that the one depicted here can hardly be compared to the current types of horses. Selection and breeding programmes are adapted to each society's need for power, mass, speed and, in our own time, jumping and dressage capacity. However, the general trend is that, from the Middle Ages to the present, the shoulder height increased from approximately 140 cm to some 175 cm (14 to 17.2 hands).⁷

Beham was very interested in the proportions of the horse's body and published a book about it in 1528: *Dises buchlein zeyget an und lernet ein mass oder proporcion der Ross*. It contains the three mentioned images of horses as reused by Rusio in the edition of 1531. Beham was accused of having plagiarised Albrecht Dürer's work on this subject. Indeed, it is known that Dürer was working on a book on the same subject at the time, in which he also used notes by Leonardo da Vinci. Leonardo had collected material for such a book, but it was lost when Milan was taken by the French troops in 1499. Dürer's text and notes have also been lost, but Beham may indeed have been able to use them.⁸

The Latin edition of Rusio from 1531 contains 43 images of a variety of large and complicated bits. The bit is the part of the bridle in the mouth of the horse by which it is controlled. In the French translation from 1610 there are even 64 pages with images of bits, each page showing one bit.⁹ The bits in these printed editions are often reproduced in other works and regarded as characteristic of Rusio's work, but these complicated objects do not conform to his original text.

7 Davis, R.H.C., *The Medieval War Horse* (London: Thames and Hudson, 1989) 78; Garsault, Fr.-A. de, *Le nouveau parfait maréchal* (Paris: Despilly, 1741) 28; Osché, P., *Les chevaux de Napoléon* (Bassins, 2002); Wagener, Hermann, *Untersuchungen an Spitzenpferden des Spring- und Schulstalles der Kavallerie-Schule Hannover* (Hannover: M. & H. Schaper, 1934) 37; <www.kwpn.org/kwpn_database>.

8 Strauss, Walter L. (ed.), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer* (New York: Dover, 1972) 94, referring to Camerarius, [Joachim], "Aequis et Studiosis bonarum artium Lectoribus", Dürer, Albrecht, *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum*, 1532 [VD16 D 2860], A4r.

9 *La maréchalerie de Laurent Rusé* (Paris: Adrian Périer, 1610). Described by Koert van der Horst in *Great Books on Horsemanship* no. 006.

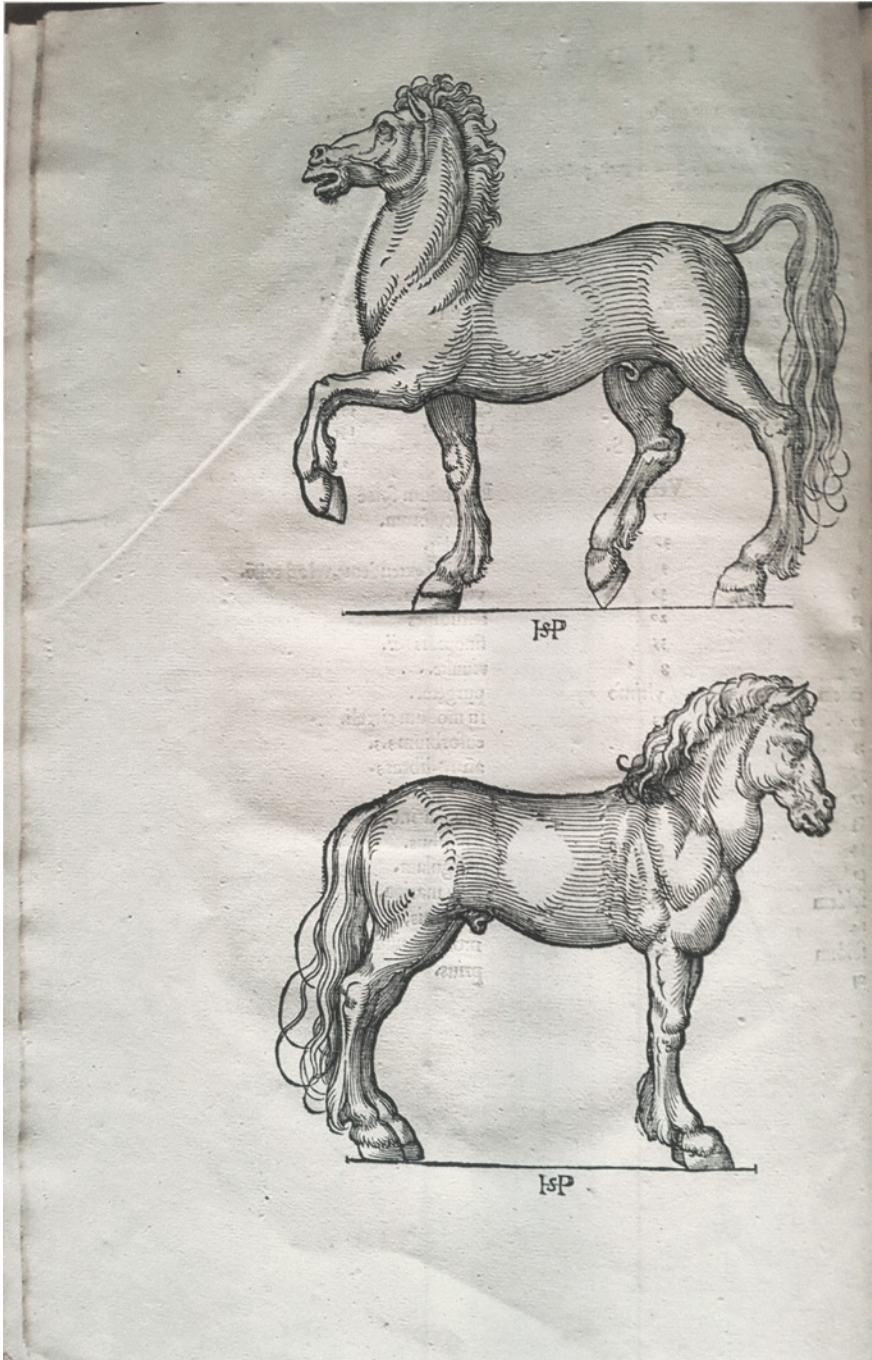


FIGURE 11.1 H.S. Beham, last of the preliminary pages of Rusius, *Hippiatria sive marescalia* (Paris: Wechel, 1531)



FIGURE 11.2

A. Dürer, "The small horse", 1505, etching, 165 × 108 mm, monogrammed

On folio 18 of the manuscript of Rusio's text in the Biblioteca Malatestiana in Cesena (S.XXVI.2, dated 1410–1412, Fig. 11.3) we see how he must have intended it. Here are the schematic drawings of the only ten bits described, without the impressive additional parts from the later printed editions. In another manuscript of this text (Bibliotheca Hippologica Johan Dejager, no. 007, dated 1434),¹⁰ this page with the ten bits no longer appears.

Chapter 35 of the French edition of 1610 discusses ten different types of bits (including variations), all with a specific application. He further writes that 'les mors horribles et difficiles' ('the terrible and problematic bits') can seriously injure the horse's mouth and he therefore only wants to use bits that are necessary, useful, and pleasant for the horse. A bit must also fit well in the horse's mouth and must be accurately measured and designed. He also writes that he has drawn the bits that are useful and necessary in order to identify them. Then the 'éperonnier' (spur maker, instrument maker) can adjust the rods with the many curves, appendages and chains to the mouth of the horse in question, as he states at the end of Chapter 35 of the Latin and French editions. This shows

¹⁰ *Liber meneschalcie compositus a maestro Laurencio dicto Rucio* (Ferrara?, 1434). Described by Koert van der Horst in *Great Books on Horsemanship, op. cit.*, no. 007.



FIGURE 11.3 Rusius, *Hippiatria sive marescalia*, 1410–1412, f. 10r. Biblioteca Malatestiana, S.XXVI.2

that Rusio was very careful about the use of the bit. The 43 bits in the Latin editions of 1531 and 1532 and the 64 bits in the French edition of 1610 are not discussed by Rusio. They are much more complicated and specific than the ten drawings he shows himself in the manuscript text and may therefore have been added by later editors.

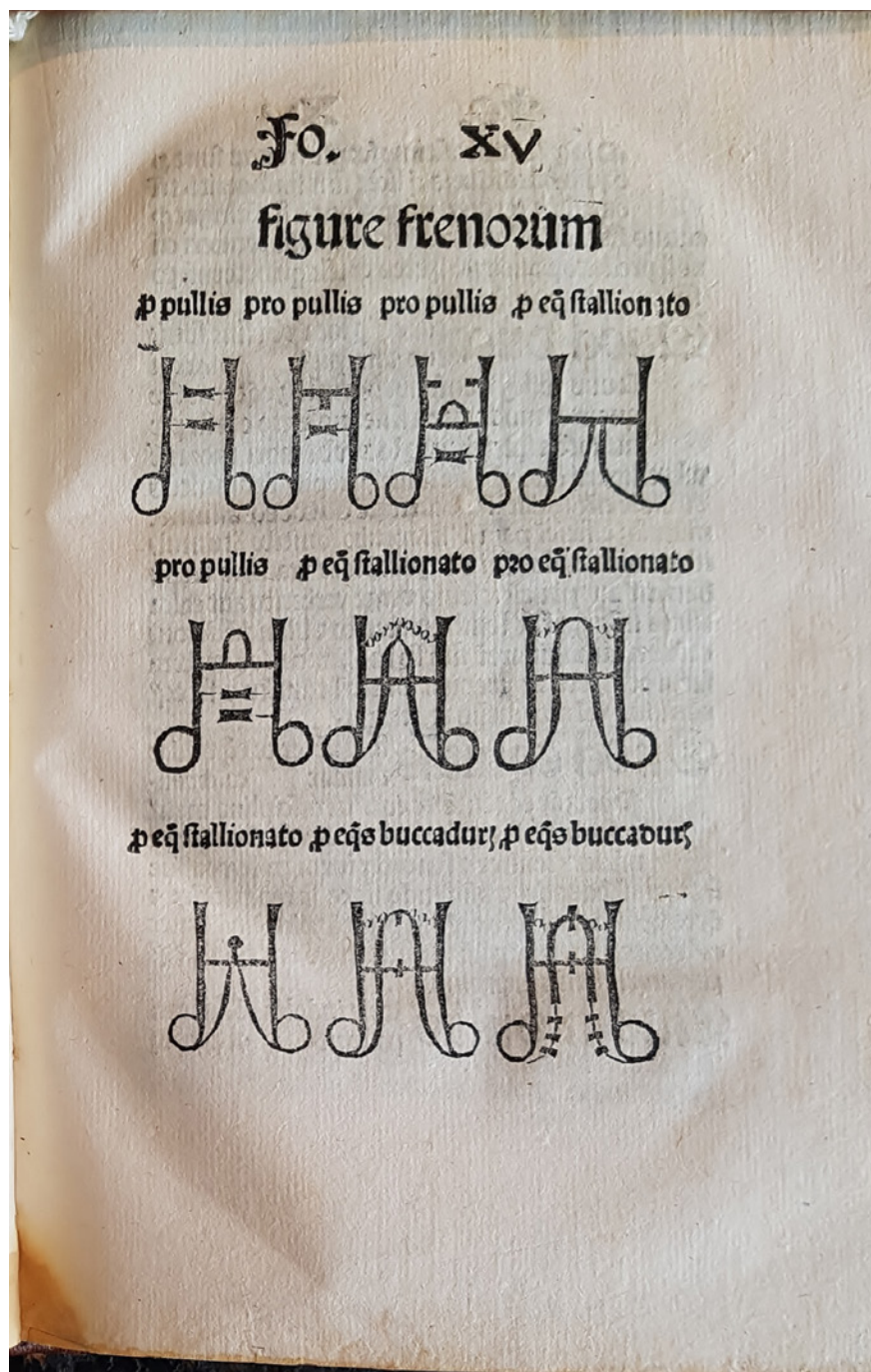


FIGURE 11.4 Rusius, *Hippiatria sive marescalia* (Speyer, 1490) f. xv. *Bibliotheca Hippologica* Johan Dejager, nr. 002

The incunable that the Hist brothers printed in Speyer (*Bibliotheca Hippologica Johan Dejager*, no. 002, Fig. 11.4) does show a page with an elaboration and enlargement of the ten outlined bits as they appear in the manuscript in the Biblioteca Malatestiana (Fig. 11.3). It is clear that the later publishers or editors, on their own initiative, replaced this page with ten bits by the many pages with the complicated bits for special purposes. It is unlikely that they did not realise that these bits were not in accordance with the text. We may assume that those many bits were added for commercial reasons: they made the book more attractive, and they agreed with the decorative fashion of the time. We also see such bits in Federico Grisone's book *Gli ordini di cavalcare* (Naples 1550), and in later sixteenth-century works by other authors.

In the Latin edition of Rusio from 1531, the captions with the bits are in French and in smaller letters in Latin (example in Fig. 11.5). Here we see interesting, if sometimes confusing, translations, for example: on page 43 'Courtault' (or courtaut) is translated as 'Equus mediae staturae', on page 34 'Double courtault' simply becomes 'Equus', on page 55 'Roussin' is translated as 'Equus qui gallicè dicitur Roussin' (also *roncin*, heavy and slow horse). On page 48, 'Dyable' is translated as 'Equus durissimus'. These images of bits serve as models for the 'éperonnier' who had to make them.

In chapter 40, Rusio describes the pulling of the so-called canines (these are the four teeth that are free standing between the incisors and the molars, *scalliones* or *dentes canines* in Latin, *escallions* in French) to make more room for the bit. This should be done when the horse is over three and a half years old. The pulling of these teeth was a strange habit that Rusio had taken from Giordano Ruffo's *De medicina equorum* (Chapter 3), as he reproduced much more from that work. Ruffo says, however, that pulling the canines should take place 'after reaching the age of five'. In our time, the canines break through at four and a half years, which is more in line with the age that Ruffo mentions. However, in 1550, Federico Grisone does not mention this custom of pulling the canines at all. On the contrary, in Book 3 he remarks that the bit must be well above the canines, before the molars. At that time, apparently, this measure was no longer applied.

In the contemporary horse the canine teeth always occur in stallions and only in 25 per cent of the mares, only in disposition or possibly fully grown (as atavism). Rusio does not mention the possibility that canines of mares have to be pulled, but it is very unlikely that there were no mares at all with canines; more plausible is that less attention was paid to mares, whether or not with canines. In this context it is interesting to note that, 1,300 years earlier, Vegetius wrote that horses have 40 teeth (so that includes the four canines) and does



FIGURE 11.5 Rusius, *Hippiatria sive marescalia* (Basel, 1532) 17

not mention a difference between stallions and mares (Book 3, Chapter 1).¹¹ Here too we may wonder whether he only had stallions in mind, or whether mares did have canines more often in those days. It is possible that the canines in mares used to occur more often, but that they have slowly disappeared due to breeding aims and the associated reduced need for aggressive behaviour in mares.¹² In any case it is interesting that neither Rusio nor Ruffo ever refers to mares, except for the mating procedure. Since as many stallions as mares are born, mares must have been used a lot for all kinds of tasks, although they are mentioned less often. The following paragraph may serve to clarify this.

The Old Latin word for a beast of burden is 'iumentum', a word that is mirrored in the French word for mare, 'jument'. Literature research by Bernard Ribémont has indeed shown that in the Middle Ages in France mares were, apart from their obvious function in breeding, mainly used as pack horse, but also as riding horse for people of a low social status, and for clergymen.¹³ The price of mares was often only half that of stallions. Yet Ribémont also mentions examples of important people who rode a mare, but they were always the enemies of the Franks in the *chansons de geste*, such as the Saracens, the Lombards, and the Germans.¹⁴ In the *chanson de geste Aliscans*, King Margot de Bocident rode a black mare which ran faster than a bird flew, and he would not have given up this mount for a thousand pounds. In *Aymeri de Narbonne*, the Germans rode mares and the German knight Savari even rode a mare with canine teeth.¹⁵ This is at least one indication that mares did not always have canine teeth, otherwise the fact would not have been worth mentioning. These examples show that mares could very well be appreciated for their special qualities, but in general represented lower social status. In contrast, the

11 Vegetius Renatus, Publius, *Digestorum artis mulomedicinae libri.*, ed. Ernestus Lommatzsch (Leipzig: Teubner, 1903) 245.

12 Wolschrijn Claudia F. (Faculteit Diergeneeskunde Utrecht), personal communication; Vollmerhaus, B. – Roos, H. – Gerhards, H. – Knospe, C., "Zur Phylogenie, Form und Funktion der Dentes canini des Pferdes", *Anatomia, Histologia, Embryologia*, 32, 2003, 212–217; Vollmerhaus, B. – Knospe, C. – Roos, H., "Zur Phylogenie des Equidengebisses", *Anatomia, Histologia, Embryologia*, 30, 2001, 237–248. The palaeontology of the horse assumes that from the Pliohippus (Pliocene, about 5–2.5 million years ago) the canine teeth in the mare no longer broke through.

13 Prévot, Brigitte – Ribémont, Bernard *Le cheval en France au Moyen Âge* (Orléans: Paradigme, 2016) 186.

14 Prévot – Ribémont, *Le cheval en France au Moyen Âge* 187.

15 In the original text the words 'Ive brehangne' are used. 'Ive' is ancient French for mare. For 'brehangne' see *Nouveau petit Larousse illustré: dictionnaire encyclopédique*, publié sous la direction de Claude Augé, Larousse, Paris 1927: 132: 'BRÉHAIGNE, adj. f. Stérile [...] Se dit aussi de juments qui ont des crochets.' It is significant that infertility in a mare is associated with having canine teeth.

Bedouins in the Middle East and on the Arabian Peninsula valued their mares very much because, unlike stallions, they did not have a tendency to neigh during raids. Perhaps even more important was the fact that the mere possession of a mare was regarded as a symbol of wealth.¹⁶

2 Giordano Ruffo di Calabria

The most important source for Rusio was, as we have seen, the work of Giordano Ruffo di Calabria (Latin: Jordanus Ruffus), from 1239 *Imperialis Marescallus major*, horse doctor and confidant of Emperor Frederick II, who ruled also over Calabria and Sicily. He was born around 1200 and completed his veterinary treatise, *De medicina equorum*, in 1251. Emperor Frederick II himself had written a book about falconry and was considered as a major benefactor of the sciences. He was known as the *Stupor mundi*: he who amazes the world. The emperor, to whom Ruffo dedicated his book, would undoubtedly have been aware of Ruffo's work and would probably have encouraged him as well.¹⁷ It is striking that in the French manuscripts of *De medicina equorum* in the Bibliothèque nationale (Ms. Fr. 25341, dated ca. 1300) and in the Bibliotheca Apostolica Vaticana (Ms. Reg. Lat. 1177, dated fourteenth century), the text on pulling the canines and the position of the bit does not occur. In the study by Prévot,¹⁸ the relevant text was taken from the French manuscript in the Bibliothèque municipale in Reims (Ms. 991, dated 1390), in which this text is present, just as in the Latin manuscripts. This discrepancy between the manuscripts was duly noticed by Prévot but she draws no conclusion. It may, however, indicate that already in the fourteenth century, there was discussion on this topic.

The first printed editions of Ruffo date from 1492, 1502, 1508, and 1517. The 1517 edition, published by Melchior Sessa and Pietro de Tavini in Venice (Bibliotheca Hippologica Johan Dejager, no. 046) contains 39 images of bits. Here the same situation occurs as with the printed editions of Rusio. In his manuscript (Reims Ms. 991, f. 56v), Ruffo describes four different bits and cautions the reader that there are more, but that they serve no purpose and above

16 Abû Bakr ibn Badr, *Hippologie et médecine du cheval en terre d'Islam au XIV^e siècle: le traité des deux arts en médecine vétérinaire dit Le Nâceri*. Traduction de l'arabe de M.M. Hakimi (Paris: Editions Errance, 2006) 46; Raswan, Carl R., *Der Araber und sein Pferd* (Stuttgart: Schickhardt & Ebner, 1930) 49.

17 Roth, Robert, *Die Pferdeheilkunde des Jordanus Ruffus*, inaugural dissertation, Tierärztliche Hochschule, Berlin, 1928, 4.

18 Prévot, *La science du cheval au Moyen Âge* 24.

all, that they are cruel. The manuscript does not contain images, but in the printed editions the publisher has added 39 images of different bits, which again are not in accordance with and even contrary to the text. Ruffo's work had a major influence on later equine literature and certainly on the better known work of Rusio, as both Schnier and Roth have shown.¹⁹ This is, however, not true for the subject of castration, which Ruffo does not discuss at all, while Rusio devotes a chapter to it. This may indicate a divergent attitude in Rusio's time compared to Ruffo's.

Ruffo's work indicates personal experience since his instructions for handling and treatment are always practical and detailed. Various researchers in the field of historical veterinary medicine provide evidence that his work must have been based on his own observations and expertise and far less on traditional knowledge from earlier centuries.²⁰ His instructions and recommendations are made much clearer through the illustrations in the Italian manuscript held in the Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Object ID 78 C 15), from the last quarter of the thirteenth century. This manuscript is not included in the registry of Brigitte Prévot,²¹ but has been studied by Thomas Hiepe²² and Yvonne Olrog Hedvall.²³ It is illustrated with 62 drawings of the handling and treatments of the horse in the lower margin (page size 215 × 160 mm). This is the only manuscript of Ruffo's work with illustrations that is known to date. We give some examples of Ruffo's opinions and instructions with the relevant illustrations.

On f. 6v and 7r, Ruffo describes how a good horse should be built and which proportions it should have. The illustrator rendered the requirements as shown in Fig. 11.6. A good horse observer will recognize the same build which Beham rendered in his illustrations in Rusio's printed editions, about two and a half centuries later.

In addition to the treatment of injuries and diseases, Ruffo gives instructions on the raising and training of a young horse, and the handling of the horse in the stable and during work. From the very first moment, the foal, always in the

19 Schnier, *Die Pferdeheilkunde des Laurentius Rusius IX*; Roth, *Die Pferdeheilkunde des Jordanus Ruffus* 63.

20 Moulé, Léon, *Histoire de la Médecine Vétérinaire*. Vol.2. (Paris: Maulde et Doumenc, 1891); Smith, Frederick, *The Early History of Veterinary Literature and its British Development* (London: Baillière, Tindall and Cox, 1919).

21 Prévot, *La science du cheval au Moyen Âge* 12–14 and 38.

22 Hiepe, Thomas, *Das Buch über die Stallmeisterei der Pferde von Jordanus Ruffus*, inaugural dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1990.

23 Olrog Hedvall, Yvonne, *Giordano Ruffo, Lo libro dele marescalcie dei cavalli*, tesi di dottorato di ricerca, Stockholm University, 1995.



FIGURE 11.6 The conformation of a well-built horse according to Ruffo. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15, f. 6v and 7r
PHOTO BY DIETMAR KATZ

company of an older horse, should be treated with gentleness and dignity. To this end a thick rope of wool should be put around the neck, as wool is softer than linen or hemp. In the stable the foal must be tethered to the left and right, so as to avoid injury to the limbs. The forelegs must be provided with woollen fetters and connected to each other, as well as the hind legs. One foreleg should be diagonally connected to a hind leg with a flax rope. This is illustrated on f. 2v (Fig. 11.7).

This fettering method was traditionally applied by the Bedouins in the Middle East and on the Arabian Peninsula. In the open desert this was useful to prevent horses going astray.²⁴ It is, however, remarkable that Ruffo recommends this method in a stable. Here Ruffo will have been influenced by Arab tradition, as Roth also indicates for some of his medical treatments.²⁵ This method is certainly not an example of Ruffo's own experience. On the same page he recommends putting the young horse on grass during one month in the spring, albeit covered with a woollen blanket because of the cold. This is illustrated on f. 3r, together with the cleaning with a curry comb (Fig. 11.7, f. 3r).

²⁴ Raswan, *Der Araber und sein Pferd* 51–52.

²⁵ Roth, *Die Pferdeheilkunde des Jordanus Ruffus* 59.



FIGURE 11.7 f. 2v: Fettering of a horse in the stable; f. 3r: Covering a horse with a rug, and a groom taking straw to the stable. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15
PHOTO BY DIETMAR KATZ

In order to let the horses drink they should be brought into the water until the knees or further, twice a day. The text also advises to keep the horses in the water for three hours, because of the healthy effect of cold water against swelling of the legs. On f. 33r this is illustrated as a therapy against galls on the legs. This is still done nowadays, but only for a short time (Fig. 11.8). The text adds that this can also be done in seawater, but this addition is not found in Ms.828 in the Bibliotheca Apostolica Vaticana and in Ms. 25341 in the Bibliothèque nationale. We assume the copyist added the possibility of seawater, but without realising the confusion he created with drinking water. This addition might hint at the place of origin of this manuscript, which is still unknown. To get the horse used to the noise of the city, Ruffo advises to ride slowly past blacksmiths and frightening and clamorous situations, as shown on f. 5r (Fig. 11.9).

Many of Ruffo's recommendations are in line with modern concepts, though certainly not the bloodletting four times a year, once in every season. He predicts that with this method and with moderate riding, the horse can serve for up to twenty years (Fig. 11.10, f. 4r). This is a realistic expectation, but also valid without bloodletting.

The drawings are not very detailed, but worthy of note. The markings of the horses are striking because most are spotted. Although the spotted colour



FIGURE 11.8 Leading the horse to the water to drink, and against galls on the legs. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15, f. 33r
PHOTO BY DIETMAR KATZ



FIGURE 11.9 f. 4v: Training the young horse; f 5r: Getting the horse used to noise and scary situations. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15
PHOTO BY DIETMAR KATZ



FIGURE 11.10 f. 4r: Quarterly bloodletting to keep the horse healthy; f. 3v: A horse in a fly rug. Staatliche Museen zu Berlin, Object ID 78 C 15

PHOTO BY DIETMAR KATZ

pattern is not all that common in horses, it has, in fact, always existed and attracted the attention of artists. The Cro-Magnon man rendered a spotted wild horse on a wall in the cave of Pech Merle (Lot), Paulus Potter portrayed two spotted horses in the seventeenth century, and in the twentieth century Charles Russell painted American Indians riding spotted horses. Some of the horses in this manuscript are not spotted but have some vertical lines to indicate the ribs. These are less well drawn, maybe by a different draughtsman.

The handling of the horses would be done by two or three people: one in a beret dressed in a red and blue or blue robe, one dressed in blue or red who does the actual work, sometimes wearing a cap, and another one in blue or red, who assists. The one in the beret giving instructions would clearly be the stable master.

In general, Ruffo's treatment of the horse would be one of extreme tenderness and care and the reader is cautioned to protect it against too much work, too much warmth, too much cold, and against flies. Owners who could afford grooms, good equipment and well-designed stables, could act on Ruffo's recommendations, but for common people without such resources these standards would have been less feasible.

It is quite clear that rules and regulations pertaining to animal welfare prevailed in the stables of Frederick II, under Giordano Ruffo, Master of the Horse. With this brief discussion of two main texts on *Marescalia*, I have attempted to illustrate the high level of equine knowledge, and some of its related peculiarities, in the early Middle Ages, and emphasise the great care devoted to this indispensable animal.

Acknowledgments

Editorial advice by Koert van der Horst and Dick Coutinho, and English language editing by Lex Bultsma, is gratefully acknowledged. Parts of this article were published in Dutch in “Marescalia; vroege drukken over het paard”, in *Jaarboek Nederlands Genootschap van Bibliofielen* 2018, 99–122.

Bibliography

- Abû Bakr ibn Badr, *Hippologie et médecine du cheval en terre d'Islam au XIV^e siècle: le traité des deux arts en médecine vétérinaire dit Le Nâceri*, traduction de l'arabe de M.M. Hakimi sous la direction de C. Degueurce et avec la participation de F. Vallat et A. Vernay-Nouri (Paris: Editions Errance, 2006).
- Commandeur, Boudewijn, “Marescalia; vroege drukken over het paard”, in *Jaarboek Nederlands Genootschap van Bibliofielen* 2018, 99–122.
- Davis, R.H.C., *The Medieval War Horse: Origin, Development and Redevelopment* (London: Thames and Hudson, 1989).
- Deblaise, Philippe, *De Rusius à la Broue: itinéraire du livre équestre dans l'Europe de la Renaissance* (Gémozac: Philippica Editions, 2002).
- Garsault, Fr.-A. de, *Le nouveau parfait maréchal ou la connaissance générale et universelle du cheval* (Paris: Despilly, 1741).
- Hiepe, Thomas, *Das Buch über die Stallmeisterei der Pferde von Jordanus Ruffus*, inaugural dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 1990.
- Horst, Koert van der, *Great Books on Horsemanship. Bibliotheca Hippologica Johan Dejager* (Leiden/Boston: Brill, 2014).
- Moulé, Léon, *Histoire de la Médecine Vétérinaire*, Vol. 2. (Paris: Maulde et Doumenc, 1891).
- Olrog Hedvall, Yvonne, Giordano Ruffo, *Lo Libro dele Marescalcie dei Cavalli*, tesi di dottorato di ricerca, Stockholm University, Stockholm, 1995.
- Osché, Philippe, *Les chevaux de Napoléon* (Bassins, 2002).

- Prévot, Brigitte, *La Science du cheval au Moyen Âge: le traité d'hippiatrie de Jordanus Rufus* (Paris: Klincksieck, 1991).
- Prévot, Brigitte – Bernard Ribémont, *Le cheval en France au Moyen Âge* (Orléans: Paradigme, 2016).
- Raswan, Carl R., *Der Araber und sein Pferd* (Stuttgart: Schickhardt & Ebner, 1930).
- Roth, Robert, *Die Pferdeheilkunde des Jordanus Ruffus*, inaugural dissertation, Tierärztliche Hochschule, Berlin, 1928.
- Schnier, Ludwig, *Die Pferdeheilkunde des Laurentius Rusius*, inaugural dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin, 1937.
- Smith, Frederick, *The Early History of Veterinary Literature and its British Development* (London: Baillière, Tindall and Cox, 1919).
- Strauss, Walter R. (ed.), *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer* (New York: Dover, 1972).
- Vegetius Rhenanus, Publius, *Digestorum artis mulomedicinae libri*, ed. Ernestus Lommatzsch (Leipzig: Teubner, 1903).
- Vollmerhaus, B. – Knospe, C. – Roos, H., “Zur Phylogenie des Equidengebisses”, *Anatomia, Histologia, Embryologia*, 30, 2001, 237–248.
- Vollmerhaus, B. – Roos, H. – Gerhards, H. – Knospe, C., “Zur Phylogenie, Form und Funktion der Dentes canini des Pferdes”, *Anatomia, Histologia, Embryologia*, 32, 2003, 212–217.
- Wagener, Hermann, *Untersuchungen an Spitzenpferde des Spring- und Schulstalles der Kavalerie-Schule Hannover* (Hannover: M. & H. Schaper, 1934).

Hirondelles de Rabelais

Romain Menini

Rabelais, si l'on en croit les dictionnaires, fut l'introducteur du mot *hyrondelle* en langue française. Cet article enquête sur la présence épisodique de l'oiseau migrateur dans la geste pantagruéline. Il offre l'occasion de remonter vers certaines sources zoologiques de Rabelais, dont l'ultime *Quart livre*, en particulier, joue sur les possibilités sémantiques du mot grec *chelidon*, « hirondelle » de la mer comme du ciel.

Dictionaries claim it was Rabelais who introduced the word *hyrondelle* into French. This article examines the occasional presence of this migratory bird in the *Pantagruel*. This trajectory leads back to certain zoological sources of Rabelais, whose *Quart Livre* plays with the semantic possibilities of the Greek word *chelidon*, a “swallow” belonging to the sea and the air.

• • •

Une hirondelle en ses voyages ...

LA FONTAINE

« *L'Hirondelle*, écrit Ponge : mot excellent ; bien mieux qu'*aronde*, instinctivement répudié. »¹ Le poète est sévère avec *aronde*, désormais réservé, c'est vrai, aux menuisiers qui tirent le diable par la queue. L'injustice est d'autant plus cruelle que Ponge lui-même entend écrire « dans le style des hirondelles (randons) », en jouant – sans le dire – de l'anagramme imparfaite entre *aronde* et *randons*. Dont acte.

Si, en l'honneur d'un ornithologue émérite, quelques « notes prises pour un oiseau »² nous étaient permises, nous ferions remarquer que l'instinctive réussite lexicale dont il est question chez Ponge (laquelle fit répudier *aronde* pour *hirondelle*) doit être portée au crédit de Rabelais – qui permit l'envol de

1 Francis Ponge, « Les Hirondelles ou dans le style des hirondelles (randons) », dans *Pièces*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 166.

2 Id., « Notes prises pour un oiseau », dans *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 29 sq.

tant de néologismes, appelés à se maintenir en français bien après qu'ils eurent quitté le « charnier natal ». Les dictionnaires nous apprennent en effet que la première occurrence du mot *hirondelle*, sous la forme *hyrondelle*, se trouve dans le *Tiers livre* de 1546 : « [O]n seme cestuy Pantagrueion à la nouvelle venue des hyrondelles [...] » (*TL*, XLIX, 502³).

On notera la différence avec *Pantagruel*, où se lit le mot *arondelle* : « [P]uis [Panurge] en frotta un coing [sc. de la feuille du messenger] de cendres d'un nic de Arondelles [...] » (*P*, XXIII, 300).

De *Pantagruel* au *Tiers livre*, quelques années ont passé, et Rabelais opte désormais pour une graphie qui exhibe son souci étymologique ; le *Quart livre* de 1552 comptera bientôt deux occurrences d'*hirondelle*, avec un *i*. Soit l'aboutissement d'une réflexion linguistique qui a des conséquences matérielles sur le lexique : parti pris étymologique et suppression de la plupart des lettres « gothiques ». C'est bien la « censure antique » qui a opéré : l'ancien provençal *irondela* (attesté au XII^e siècle) retrouve sa source latine (*hirundo*) par une réfection savante. À une époque où l'usage d'*aronde* semble être devenu minoraire, Rabelais donne la livrée de l'antiquaille au diminutif méridional, en lui conservant sa finale dérivée.

À même le corpus rabelaisien, la variation est d'autant plus notable que le *Cinquième livre*, cet opus factice, conserve la trace d'une expression semblable à celle du *Tiers* : il y est question, à une époque où *arondelle* paraît encore de saison⁴, de « la prochaine venue des arondelles », expression qui clôt le prologue dans l'édition de 1564 (*CL*, Prologue, 768). Si *arondelles* est ici la graphie rabelaisienne, et non une rectification des arrangeurs du livre posthume, tout prête alors à penser que la période de rédaction de ce pseudo-prologue – dont nous savons désormais, grâce aux travaux de Mireille Huchon, qu'il n'est qu'un avant-texte de celui du *Tiers livre* – est antérieure à celle du chapitre XLIX du *Tiers*.

3 Le texte de Rabelais est cité d'après l'édition : François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994¹ [ci-après : *OC*] (titre abrégé du livre, chapitre, numéro de page).

4 C'est même la graphie usuelle au XVI^e siècle. Sainéan la commente en ces termes : elle « s'est maintenue jusqu'à l'âge classique. Elle est encore vivace dans les patois : Anjou, Poitou, Saintonge » (dans Rabelais, *Œuvres*, tome IV, dir. Abel Lefranc, Paris, Champion, 1922, p. 251). Au XVII^e siècle, la question se pose de savoir quelle forme il faut préférer. Voir notamment le chapitre v des *Observations de monsieur Ménage sur la langue françoise*, « S'il faut dire *aron-delle*, *héron-delle* ou *hirondelle* », 2^e édition, Paris, Cl. Barbin, 1675, pp. 13-15.

1 Sur les cendres de Pline (et de son « discours zoologique »⁵)

Dès *Pantagruel*, les hirondelles (alors « Arondelles ») sont poursuivies jusque dans leur nid. Au chapitre XXIII, Panurge met à l'épreuve plusieurs méthodes pour lire le message de la dame de Paris, qu'il suppose d'abord avoir été transmis en « lettres non apparentes » à Pantagruel. Parmi ces méthodes étranges, les « cendres d'un nic⁶ de Arondelles » apparaissent comme l'un des ingrédients nécessaires. Sauf erreur, les éditeurs n'ont pas reconnu ici l'utilisation de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, dont le livre XXIX se fait par exemple l'écho de cette croyance populaire :

On éblouit les poussins d'hirondelle en leur montrant la pleine lune, et, quand ils ont recouvré la vue, on leur brûle la tête ; on utilise cette cendre avec du miel pour la clarté de la vue, les douleurs, les inflammations et les contusions des yeux⁷.

Le remède déplaîra aux âmes sensibles ; la référence n'en dessille pas moins les yeux de l'herméneute. Car, pendant que Panurge cherche à y voir clair (en vain), Rabelais, quant à lui, laisse dans l'ombre allusive sa lecture de Pline. À la cendre de petits d'hirondelle est encore accordé le pouvoir d'empêcher la repousse des cils importuns, si seulement on lui adjoint du suc de tithymallus (sève d'euphorbe) – ce « suc de Tithymalle » testé lui aussi, un peu plus tôt, par Panurge, et dont le même Pline signale ailleurs⁸ qu'il faut prendre garde à ne pas le faire entrer en contact avec les yeux, après qu'il en a donné cette notable propriété :

Nos Romains appellent le tithymallus « herbe à lait », d'autres le nomment « laitue de chèvre » et l'on raconte que si l'on écrit sur le corps avec son lait et qu'on le saupoudre de cendre une fois qu'il a séché, les lettres apparaissent, et que certains ont préféré s'adresser ainsi à leur maîtresse plutôt que par billets⁹.

5 Cf. Paul J. Smith, « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquiesme Livre* », dans *Le Cinquiesme Livre*, dir. Franco Giacone, Genève, Droz, 2001, pp. 103-113.

6 Sur cette forme, voir l'annotation de Sainéan, dans Rabelais, *Œuvres*, tome IV, *op. cit.*, p. 251, avec renvoi au tome I, 1912, p. 211 (*ad G*, XXII) : « Forme archaïque et dialectale employée au xvi^e siècle, en dehors de R., par Marot, Belleau et Ronsard. Dans une note sur Desportes, Malherbe remarque à cet égard (éd. Lalanne, tome IV, p. 469) : "Quelques provinces disent nic, d'où vient nicher, et Ronsard l'a dit selon le langage du Vendômois". »

7 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXIX, 128, trad. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1396.

8 Pline, *Histoire naturelle*, XXVI, 64, *op. cit.*

9 Pline, *Histoire naturelle*, XXVI, 62, *op. cit.*, p. 1241.

Lait (ou suc) et cendre : recette canonique pour l'utilisation de l'encre sympathique¹⁰. Cet extrait de Pline (avec sa mention de la communication des amoureux) apparaît décisif pour la compréhension de l'épisode rabelaisien ; on peut même penser que cette propriété du « Tithymalle » y a eu quelque valeur séminale, pour ainsi dire. Quoi qu'il en soit, Rabelais a contaminé ce *locus* avec le passage du livre XXIX, cité plus haut. Un tel travail de réécriture rejoue l'*Histoire naturelle* plutôt deux fois qu'une, en en mélangeant plusieurs données éparées, pour mieux sourire des vieux remèdes hauts en couleurs (dont la fiction met en scène sinon l'inefficacité, du moins l'inadaptation à la situation « occulte »). Le procédé est exemplaire de ce chapitre XXVIII de *Pantagruel* : renchérissant sur Pline par Pline lui-même, Rabelais offre ligne après ligne sa parodie savante du naturaliste, en particulier de son foisonnant (et parfois délirant !) livre XXIX, consacré aux remèdes tirés des animaux. À grand renfort de « sang de Rubettes », « fiel de corbeau », « axonge de souris chauves », « sperme de baleine », Rabelais pastiche l'*Histoire naturelle* : le résultat est un bric-à-brac de manœuvres curieuses, rehaussées d'antidotes loufoques. Le « nic de Arondelles » fait partie de la fantaisie allusive, d'autant qu'il est réputé permettre de lire une lettre « escripte de rousée qu'on trouve dedans les pommes de Alicacabut ». Comble de subtile baguenaude à dégonfler, puisque à l'*halicacabon* – coqueret ou alkékenge – le même Pline attribue des vertus narcotiques, non moins que le pouvoir de faire délirer celui qui se risquerait à en ingérer¹¹ ... Entre guérison des yeux et folie psychotrope, le lecteur navigue à vue, certes en compagnie de Panurge le pseudo-naturaliste.

Par ailleurs, il n'est pas impossible que l'alliance entre la cendre et les hirondelles permette d'entretenir – consciemment ou inconsciemment, de la part de Rabelais – une atmosphère ésotériquement « pythagorique ». En effet, deux des « symboles » de Pythagore (« Fais disparaître de la cendre les traces de la marmite » et « N'accueille pas d'hirondelle chez toi »¹²) engagent les motifs concernés, dont l'interprétation ne va pas de soi, comme le confirme le témoignage de Plutarque dans l'un de ses *Propos de table* (VIII, 7), où les deux *symbola* se trouvent cités et commentés. Rabelais connaissait ce texte, dont il pouvait lire la lettre originale dans l'aldine (1509) qu'il a possédée¹³ ; plus

10 Voir aussi Ausone, *Epistulae*, XXII, 21-22.

11 Pline, *Histoire naturelle*, XXI, 180, *op. cit.* Cf. Théophraste, *Caractères*, IX, 12 et Dioscoride, *De materia medica*, IV, 72. Voir aussi Lazare Sainéan, *L'Histoire naturelle et ses branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1921 (Genève, Slatkine Reprints, 1972), p. 140.

12 « *Ollæ vestigium in cinere turbato* » et « *Hirundines sub eodem tecto ne habeas* » chez Érasme, *Adages*, I, 1, 2 (14 et 21).

13 Voir Romain Menini, *Rabelais altérateur. « Gréciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 567 sq.

encore, la traduction latine, par Melanchthon¹⁴, du seul chapitre VIII, 7 (« *De nota Pythagorica ...* ») avait diffusé l'extrait dès 1517, jusqu'à en populariser un titre court : « L'Hirondelle de Plutarque (*Hirundo Plutarchi*) ».

2 La « nouvelle venue des hyrondelles »

Par deux fois dans son œuvre, Rabelais use de cette périphrase topique pour désigner le printemps : *la venue des arondelles / hirondelles*, qualifiée de « nouvelle » dans le *Tiers livre* et de « prochaine » dans le prologue du *Cinquième livre* factice (à la même période de rédaction, donc). Le thème avait donné lieu à deux adages d'Érasme : « *Nova hirundo* » (I, VI, 59) et « *Una hirundo non facit ver* » (I, VII, 94), qui peuvent expliquer le choix rabelaisien du pluriel et du qualificatif « nouvelle ».

Le prologue du *Cinquième livre* – ce « brouillon » récupéré par les arrangeurs en 1564 – se termine par une promesse dont Alcofribas était déjà coutumier, laquelle fait partie de la stratégie rhétorique du bateleur : au printemps prochain, le lecteur aura mieux. En « attendant mieux à la prochaine venue des arondelles », que l'égousseur se contente d'un présent modeste : les humbles fèves du « riparographe » (*CL*, Prologue, 727-728) – un « tiens » valant mieux que deux « tu l'auras » !

Si Rabelais a renoncé à cette clause pour le prologue de son *Tiers livre*, il n'en reste pas moins que le motif de l'hirondelle joue un rôle subtil dans le livre suivant, le *Quart livre*, en particulier dans sa version définitive de 1552, dont « voyage et écriture »¹⁵, rappelons-le, engageant, à l'origine, la question de savoir si Panurge doit embrasser la saison des amours maritales. L'un des vaisseaux rapides envoyés par Gargantua pour prendre des nouvelles de son fils pérégrin se nomme en particulier « la Chelidoine : pource que sus la poupe estoit en sculpture de ærain Corinthien une Hirondelle de mer élevée » (*QL*, iii, 543). Ce nom grec de l'hirondelle, ses implications et ses résonances, feront l'objet des développements qui suivent. Remarquons à titre préliminaire que ce choix onomastique avait suggéré à Esmangart et Éloi Johanneau, maîtres d'œuvre de l'édition dite « *variorum* » de Rabelais en 1823, le commentaire historique suivant :

14 Plutarque, *Ex Plutarcho Chaeronensi de nota pythagorica, qua hospitem hirundinem recipi nolebant, Philippo Melanchthone Brettano interprete [...]*, trad. Melanchthon, Haguenaue, Th. Anshelm, 1517 (USTC 689201). Plusieurs rééditions.

15 Cf. Paul J. Smith, *Voyage et écriture. Étude sur le « Quart Livre » de Rabelais*, Genève, Droz, 1987.

L'hirondelle : du grec χελιδών, hirondelle. Il lui donne ce nom parce que c'est au printemps que Henri II apprit qu'il étoit roi, et monta sur le trône¹⁶.

Il est vrai qu'Henri II était devenu roi le 31 mars 1547 (mais couronné seulement en juillet). La Thalamege, elle, s'est élancée « on moys de Juin » (QL, I, 537) ... Que faire d'une telle lecture historique ? Si l'on ajoute que le chapitre III, avec sa Chelidoine, est un ajout de 1552, absent du livre tronqué-prématuré de 1548, force est de mettre quelque peu en doute une cette interprétation à clef.

3 Cheli(doine) : les hirondelles du *Quart livre*

Rabelais avait-il eu connaissance du *Pervigilium Veneris*, « Veillée d'amour » méconnue avant son édition *princeps* par Pierre Pithou en 1587, mais que plusieurs lettrés de la première Renaissance avaient pu consulter en manuscrit, comme Érasme (dès 1507) chez Alde Manuce¹⁷ ? Dans ce poème anonyme de l'époque impériale, un passage rappelle le terrible mythe de Philomèle et Procné, avant de faire entendre, plutôt que le mot *hirundo*, l'hellénisme *chelidon* (v. 86-90). « Quand viendra mon printemps ? » demande la voix poétique, déplorant de devoir se taire sans pouvoir chanter comme l'hirondelle (« *Quando venit ver meum ? Quando fiam uti chelidon ut tacere desinam ?* »).

Lorsque Rabelais reprend son *Quart livre* pour lui donner sa forme définitive, une longue insertion (correspondant à la fin du chapitre II, puis aux chapitres III et IV dans l'édition de 1552) lui permet de faire place à l'hirondelle. Avant la mention de la navale Chelidoine, l'escale à Medamothi avait permis à Panurge, personnage en quête d'amour, de faire l'acquisition d'un curieux tableau :

Panurge achapta un grand tableau painct et transsumpt de l'ouvrage jadis faict à l'aiguille par Philomela exposante et representante à sa sœur Progné, comment son beaufrere Tereus l'avoit depucellée : et sa langue couppee, affin que tel crime ne decelast. Je vous jure par le manche de ce fallot, que c'estoit une peinture gualante et mirifique. Ne pensez, je

16 François Rabelais, *Œuvres de Rabelais. Édition variorum* [...], tome v, eds Esmangart et Johanneau, Paris, Dalibon, 1823, p. 497, n. 3.

17 Voir *Adages*, I, IX, 1 (« *Amyclas perdidit silentium* »), où Érasme signale que le manuscrit venait d'une bibliothèque française : « ... *inscriptio carminis de vere, quod nuper nobis Aldus Manutius noster exhibuit, in antiquissima quadam Gallie bibliotheca repertum* ».

vous prie, que ce feust le protraict d'un homme couplé sus une fille. Cela est trop sot, et trop lourd. La paincture estoit bien aultre, et plus intelligible. Vous la pourrez veoir en Theleme à main guausche entrans en la haulte gallerie.

QL, II, 541

Nulle mention de Philomèle transformée en hirondelle, certes. Et Rabelais n'avait nul besoin d'avoir lu le *Pervigilium Veneris* pour connaître la légende ovidienne (*Métamorphoses*, VI, v. 412 sq.) ou la mention d'une toile qu'il trouvait décrite par Achille Tatius¹⁸.

Mais la transition subtile entre le mythe et le nom choisi pour le navire gargantuin est à noter ; car, de Medamothi à la Chelidoine, le même type d'écho discret est ménagé par la consonance entre les « *Unicornes* » achetées par Pantagruel et le nom de l'écuyer tranchant de Gargantua, *Malicorne*. Or, Paul Smith l'a montré : de Medamothi au *Cinquiesme livre*, le symbolisme amoureux de la licorne fait l'objet d'une profanation et d'une désacralisation par Panurge l'érotomane¹⁹. Il se pourrait que le jeu onomastique sur l'hirondelle (*chelidon*) ait de semblables implications allusives, surtout pour un Panurge adepte de *curiosa* mythologiques (envol vers le nid marital ou « culture du viol » ?).

Au chapitre x, les Pantagruélistes descendent bientôt sur l'île de *Cheli*, quitte à y courir le risque de l'effémination courtisane, selon des modalités qui rappellent un peu l'île de Lemnos et le piège qu'elle représentait pour les Argonautes. Difficile de penser que Rabelais, dont l'onomastique apparaît partout si concertée, n'ait pas songé aux liens éventuels entre *Cheli* et *Chelidoine*, c'est-à-dire entre l'île aux femmes et l'hirondelle-navire qui fait retour au foyer ... De fait, il est assuré, comme l'a montré Raphaël Cappellen,

18 Voir Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* (*ekphrasis* en v, 3, 4-8 ; explication en v, 5, 1-9), à l'occasion du séjour des héros à Alexandrie ; et une autre *ekphrasis* sur le même thème chez Nonnos de Pannopolis, *Dionys*. (1^{ère} éd. imprimée seulement en 1569), IV, 319-330. La légende de Philomèle et Procné a donné lieu à un grand nombre de variations et d'allusions chez les Anciens (Homère, *Odyssée*, XIX, 518-523 ; Eschyle, *Les Suppliants*, 60-67 ; Sophocle, *Électre*, 147-149 ; Virgile, *Géorgiques*, IV, 15 ; etc.) et leurs scholiastes ; pour un récit complet, voir Apollodore, *Bibliothèque*, III, 193-195. Sur la lecture rabelaisienne d'Achille Tatius, voir Antoinette Huon, « Alexandrie et l'alexandrinisme dans le *Quart Livre* : l'escale à Medamothi », dans *Études rabelaisiennes*, tome I, Genève, Droz, 1957, pp. 98-111 et Raphaël Cappellen, « Présence et absence de l'ancien roman chez Rabelais (Héliodore, Achille Tatius, Apulée, Pétrone) », dans *La Réception de l'Ancien Roman à la Renaissance et au début de l'âge classique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2015, pp. 111-131.

19 Voir Paul J. Smith, « Rabelais et la licorne », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 63, no 3, 1985, pp. 477-503.

que l'élément dissyllabique *cheli*, chimère gréco-hébraïsante, avait concentré les recherches de notre auteur²⁰, dont la curiosité fut partagée par un certain André Tiraqueau, l'auteur de ces *Lois de mariage* que Rabelais connaissait sur le bout des doigts (pour y avoir mis la main ?).

De *Chelidoine* en *Cheli*, l'ombre de l'hirondelle (et de sa saison des amours, toujours à venir ou enfuie) semble donc planer sur le *Quart livre* en toute légèreté, mais sans jamais y faire son nid textuel. C'est que le mot grec *χελιδών* y rayonne de toutes ses implications, Rabelais ayant traité ce vocable – véritable cas d'école pour le lexicographe – comme la *rara avis* polysémique qu'il représente.

4 Entre Pierre Gylles et Guillaume Rondelet

Mais qu'est-ce donc que cette « hirondelle de mer », qui donne son nom au navire envoyé par Gargantua ? Selon le narrateur du *Quart livre*,

C'est un poisson grand comme un dar de Loyre, tout charnu, sans esquames, ayant aesles cartilagineuses (quelles sont es Souriz chaulves) fort longues et larges : moyenans les quelles je l'ay souvent veu voler une toyse au dessus l'eau plus d'un traict d'arc. À Marseille on le nomme Lendole. Ainsi estoit ce vaisseau legier comme une Hirondelle, de sorte que plus toust sembloit sus mer voler que voguer.

QL, III, 543

Apostille aux merveilles de Medamothi, l'exocet (aujourd'hui communément nommé *poisson volant*) représente un cas-limite, à la frontière de la mer et de l'air. Comme pour le tarande, Rabelais nous propose néanmoins, avec le sourire, d'en rabattre un peu sur son exotisme en comparant la créature à quelque avatar plus commun : le « dar » de Loyre, poisson d'eau douce (peut-être la chevaine vandoise²¹).

20 Voir Raphaël Cappellen, « Cheli, île de plus petite vertu (*Quart livre*, X-XI) », dans *Les Langues et les langages dans l'œuvre de Rabelais*, dir. Paola Cifarelli et Franco Giaccone, *Etudes rabelaisiennes*, t. LIX, Genève, Droz, 2020, pp. 127-141.

21 Poisson de nouveau cité (« Dards » et « Darceaux ») plus loin dans le QL (LX, 680). Cf. Guillaume Rondelet, *L'Histoire entiere des poissons*, Lyon, M. Bonhomme, 1558, 2^{de} partie, « Des poissons de riviere », chap. XIV, pp. 138-139 : « De la Vandoise ou Dard. / Un' autre espece de *Leuciscus* est le poisson nommé en France Vandoise, en Saintonge é Poitou *Dard*, pource qu'il se lance comme un dard, en Languedoc *Sophio*, à Lion *Saiffe*. Il n'est mesme poisson que le Gardon, car il n'ha le corps si large, é ha le museau plus pointu.

La description qu'il fournit de l'hirondelle de mer (χελιδών θαλάττια) est assez proche, sur plusieurs points, de celle qu'on trouvera bientôt dans *L'Histoire des poissons* de son maître et ami Guillaume Rondelet (texte latin paru en 1554, traduction française en 1558). En voici le début :

De l'Arondelle de mer.

Hirundo en Latin, en Grec Χελιδών, poisson fort semblable à l'Arondelle oiseau, aussi nous l'appellons Arondelle, les voisins de la mer Adriatique *Rondola*, ou *Rondela*, à Marseille *Rondole*, en Hespagne *Volador*, aucuns en France l'appellent volant, les autres Ratepenade, parce que de la couleur, de la grandeur, é des taches des aeles elle ressemble à une Chauvesouris ou Ratepenade. Toutesfois si vous la considerés bien toute, é la façon de voler (car elle vole bas comme les oiseaux volans [*sic pro* voulans] prendre de l'eau d'une riviere, ou voulans cueillir des Festus, ou des vivres de terre) elle ressemble beaucoup plus à une Arondelle qu'à une Chauvesouris. Donc ceste Arondelle est poisson marin, de queue é d'aeles estendues fort semblable à l'oiseau de ce nom²².

Les deux auteurs ont lu les mêmes autorités, notamment Aristote (*Historia animalium*, IV, 9), Plin (*Historia naturalis*, IX, 82) ou Élien (*Historia animalium*, IX, 52). Rabelais relaie l'appellation marseillaise de « *Lendole* » (et non « *Rondole* » comme chez Rondelet) ; or, ce régionalisme avait été consigné par un autre ami naturaliste : Pierre Gylles (ou Gilles) d'Albi. L'auteur de *Gargantua* avait pu prendre connaissance de sa compilation *Ex Æliani historia* dès 1534²³ ; le lecteur y trouvait, au chapitre 61 de son traité sur les noms de poissons, un développement « *De Hirundine* » où Gylles expliquait que les Marseillais, fidèles à l'antiquaille, avaient retenu du nom grec (*Chelidonas*) les dernières syllabes afin de forger leur appellation méridionale de « *Lendoles* » (*Lendolas*). La lecture de ce chapitre du *De Gallicis et Latinis nominibus piscium* nous apprend même que, quand le narrateur du *Quart livre* prétend « a[voir] souvent veu [l'hirondelle de mer] voler une toyse au dessus l'eau plus d'un traict d'arc », Rabelais ne fait en réalité que traduire son ami Pierre Gylles, qui avait écrit quant à lui (nous traduisons) : « Le long de la côte française de la Méditerranée,

Il est couvert d'ecailles moiennes avec force petites lignes au dessus. Il est entre brun, vert é jaune. Il ha l'estomac petit, é le foie grand, du quel pend la bourse du fiel. Il devient fort gras. Il est de chair molle, assez plaisante au goust. Parquoi il n'est point poisson plus exquis, que les autres Muges de riviere. »

22 Rondelet, *L'Histoire entiere des poissons*, op. cit., 1^{ère} partie, x, 1, pp. 225-226.

23 Pour la dette de Rabelais à l'*Ex Æliani Historia* de Pierre Gylles – dès *Gargantua* –, voir notre *Rabelais altérateur*, op. cit., notamment pp. 122-123, 360 et 382.



FIGURE 12.1 Rondelet, *L'Histoire entiere des poissons*, Lyon, M. Bonhomme, 1558, 1^{ère} partie, x, 1, p. 225. Bibliothèque de l'Arsenal, 4-S-1791

je l'ai vue s'élever *de quatre coudées* au-dessus de la surface de l'eau et voler le temps d'un jet de pierre »²⁴. De fait, une toise est exactement égale à quatre coudées ; et, du jet de pierre au trait d'arc, il n'y a guère qu'une différence d'altération textuelle par le perpétuel récrivain qu'est Rabelais ...

5 Hirondelles et « Lanternes »

Sur le vaste réseau allusif qui – telle la toile de Philomèle (ou les « reginglettes » du Fabuliste) – se tisse autour du motif de l'hirondelle, un dernier éclairage mérite d'être apporté. Après Pline, les naturalistes se demandent si l'hirondelle de mer (*hirundo*) est identique au poisson nommé « lanterne (*lucerna*) » ou si les deux animaux sont seulement comparables. Pierre Gylles, dans ses *Noms de poissons* déjà cités, les évoque dans deux chapitres différents (61 et 63). Mais Rondelet traite de la *Lucerna* dans son chapitre sur « L'Arondele de mer » :

[...] autresfois on en a veu à Rome de toutes rouges, les nostres tirent plus sur le noir, é sont plus grandes, le dedans de la bouche est rouge é reluisant, de sorte qu'il semble à voir qu'elles ont des charbons ardents dans la bouche, qui est la cause pour laquelle on pourroit penser que ce soit le poisson nommé des anciens *Lucerna*, c'est-à-dire Lampe, parce comme escrit Pline, qu'elle tire de nuit la langue comme de feu é luisante hors la bouche. Car le poisson qui est estimé vulgairement estre *Lucerna*, n'ha point la langue comme de feu, é ne reluit point autrement que les autres qui ont les couvercles d'ouies d'os, toutesfois quoi que Pline escrive ne l'Arondele, ne *Lucerna* ne tirent point la langue hors la bouche : car aux poissons la langue tient é est arrestée, hors mis en peu, comme au Dauphin²⁵.

24 Pierre Gylles, *Ex Æliani Historia per Petrum Gyllium Latini facti, itemque ex Porphyrio, Heliodoro, Oppiano, tum eodem Gyllio luculentis accessionibus aucti libri XVI. De vi et natura animalium. Ejusdem Gylli Liber unus, De Gallicis et Latinis nominibus piscium*, Lyon, S. Gryphe, [1533], 1535, p. 567 : « De Hirundine. Cap. LXI. *Hirundo, Coccyx, similes sunt : Massilienses nominis Græci extremas syllbas adhuc ex antiquitate sua retinentes, Lendolas appellant, quasi Chelidonas. Quatuor cubitis extra summam aquam hunc eminentem in Gallico littore maris interni vidi ad jactum lapidis volare.* » Le premier, Sainéan avait signalé l'emprunt (*L'Histoire naturelle et ses branches connexes dans l'œuvre de Rabelais, op. cit.*, p. 272).

25 Rondelet, *L'Histoire entiere des poissons, op. cit.*, 1^{ère} partie, x, 1, p. 226.

Sur son navire textuel, Rabelais a ménagé cette ouverture vers le motif – obsédant dans la dernière fiction pantagruéline – des lanternes²⁶. Rappelons que, à sa poupe, la seconde nef pantagruéline du *Quart livre* est ornée d'« une lanterne antiquaire [...] denotant qu'ilz passeroient par Lanternoys » (*QL*, I, 538) – détail qui la rapproche de la Chelidoine envoyée par Gargantua. On sait par ailleurs l'importance que revêt, dans les matériaux du *Cinquiesme livre*, le pays des Lampes (Lanternes) revu par un Rabelais lecteur de la *Lychnopolis* de Lucien de Samosate. Or, des « Lychnobiens » au pays de Satin, il n'y a guère qu'un vol d'hirondelle-lanterne, aussi bref qu'un trait d'arc ou qu'un jet de pierre sémantique, car dans l'« école de tesmoignerie » ichtyologique

Vismes aussi nombre infiny de poissons en especes diverses, dansans, *voltigeans* [...] En un coing vismes Aristoteles tenant *une lanterne* [...] Derriere luy estoient, comme records de sergents, plusieurs autres Philosophes [...] *Elianus* [...] Entre iceux j'advisay Pierre Gylles lequel tenoit un urinal en main, considerant en profonde contemplation l'urine de ces beaux poissons.

CL, xxx, 803

Poissons voltigeurs, lanterne (à double sens !), Aristote (premier témoin de la *χελιδῶν θαλάττια*), Élien, puis Pierre Gylles, ichtyologue émérite en Méditerranée française (« en ce pays de tapisserie, vismes la mer mediterrannée »). Il ne fait aucun doute que, du *Quart livre* aux matériaux du *Cinquiesme*, l'hirondelle de mer voltige de page en page et nous invite à des rapprochements signifiants. Comme souvent chez Rabelais, une concrétion lexicale, forte de sa polysémie (et des renvois aux autorités gréco-latines qu'elle permet), dessine une trajectoire interprétative qui n'est pas celle de la marche en avant diégétique. Toute la fiction rabelaisienne, cet ouvrage de plurivocité potentielle, semble ainsi à lire *littéralement*, c'est-à-dire « dans tous les sens ».

L'hirondelle nous a permis un rapide voyage entre divers épisodes du texte rabelaisien et ses sources multiples. Véritable « polyèdre d'idées » (Jarry) dans la fiction pantagruéline, le drôle d'oiseau lexical y vit de ses diverses incarnations verbales (depuis sa variance française jusqu'à ses antécédents gréco-latins),

26 Sur ce motif polysémique, voir notamment Marie-Luce Demonet, « L'essence du *Quint livre* », dans *Le Cinquiesme livre*, dir. Franco Giacone (*Etudes rabelaisiennes*, xL), Genève, Droz, 2001, pp. 227-241 ; Myriam Marrache-Gouraud, « Lanternes poitevines », dans *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, dir. Marie-Luce Demonet, Genève, Droz, 2006, pp. 53-67 ; et Romain Menini, « Le génie de la lampe », dans *Inextinguible Rabelais*, dir. Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 203-219.

lesquelles font rayonner, par migration des signifiants et des signifiés, tout un printemps d'enjeux référentiels et allusifs. Semblable à l'écuyer Malicorne, à bord de la Chelidoine, le lecteur qui relit le *Quart livre* à la poursuite du motif ornitho-ichtyologique peut s'exclamer, comme le Louis Lambert de Balzac : « J'ai accompli de délicieux voyages, embarqué sur un mot ». Les limites de cette contribution imposent de mettre un terme à l'aventure. Mais qu'il nous soit permis d'en suggérer – à titre d'envoi plus que de conclusion – un dernier prolongement, afin de nous ramener au nid du *Pantagruel*.

Rabelais le botaniste n'ignorait nullement que la grande chélidoine (*chelidonium majus*) est aussi – et surtout – une plante à fleurs jaunes, dont ont parlé Dioscoride (II, 180-181) ou Pline (XXV, 89-90), entre autres. Son nom ancien était précisément réputé lui venir d'un lien avec l'hirondelle et ses petits²⁷, quand son appellation vernaculaire (« *esclaire* ») indiquait brillamment qu'il fallait être aveugle pour ne pas voir que la plante signalait elle aussi la venue du printemps. Ne lanternons pas plus. Voici les données résumées dans *l'Histoire des plantes* de Leonhardt Fuchs, telle qu'elle se lit dans sa version française (1549) :

Chelidonion mega en Grec, se nomme en Latin Chelidonium majus. Es boutiques Chelidonia. En François Esclaire. L'Hyrundelle nommée des Grecs Chelidon, a donné le nom à cest'herbe dicte Chelidonion, ou Hyrundinaria, ou elle ha esté ainsi nommée (comme dict Plyne) pource que l'hyrundelle l'ha premierement trouvée pour restituer la veue à ses petis, estans dedans le nid, encore que on leur eust arraché les yeulx. Ou pource qu'elle fleurist à l'advenement des hyrundes, et flestrit quand elles s'en retournent²⁸.

Entremêlant les règnes animal et végétal, virevoltant à la croisée des éléments aérien, marin et terrestre, la Chelidoine du *Quart livre* condense les pouvoirs miraculeux de ce que Rabelais nomme à plusieurs reprises, en son lexique de lychnobien, la « denomination » – source de tant de printemps interprétatifs pour le lecteur. Merveille et rayonnement d'un seule « diction » plurivoque ! Et que de lumière portée sur quelques lettres ... pourtant apparentes !

27 Sur cette étymologie, voir p. ex. Patricia Gaillard-Seux, « L'automédication animale : le serpent et le fenouil, l'hirondelle et la chélidoine. Du mythe à l'indication médicale », *Histoire, médecine et santé* 8, 2016, pp. 47-68, qui fait l'inventaire des sources antiques.

28 Leonhardt Fuchs, *Commentaires tres excellens de l'hystoire des plantes, Composez premierement en latin par Leonarth Fousch, medecin tres renommé*, Paris, J. Gazeau, 1549, chap. cccxxxii, « De l'Esclaire », p. f. Y3v.

Bibliographie

- Cappellen, Raphaël, « Présence et absence de l'ancien roman chez Rabelais (Héliodore, Achille Tatius, Apulée, Pétrone) », dans *La Réception de l'Ancien Roman à la Renaissance et au début de l'âge classique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2015.
- Cappellen, Raphaël, « Cheli, île de plus petite vertu (*Quart livre*, X-XI) », dans *Les Langues et les langages dans l'œuvre de Rabelais*, dir. Paola Cifarelli et Franco Giaccone, Genève, Droz, 2020.
- Demonet, Marie-Luce, « L'essence du *Quint livre* », dans *Le Cinquiesme livre*, dir. Franco Giaccone, Genève, Droz, 2001.
- Fuchs, Leonhardt, *Commentaires tres excellens de l'hystoire des plantes, Composez premierement en latin par Leonarth Fousch, medecin tres renommé*, Paris, J. Gazeau, 1549.
- Gaillard-Seux, Patricia, « L'automédication animale: le serpent et le fenouil, l'hirondelle et la chélidoine. Du mythe à l'indication médicale », *Histoire, médecine et santé* 8, 2016, pp. 47-68.
- Gylles, Pierre, *Ex Æliani Historia [...] Latini facti, itemque ex Porphyrio, Heliodoro, Oppiano, tum eodem Gyllio luculentis accessionibus aucti libri XVI. De vi et natura animalium. Ejusdem Gylli Liber unus, De Gallicis et Latinis nominibus piscium*, Lyon, S. Gryphe, [1533], 1535.
- Huon, Antoinette, « Alexandrie et l'alexandrinisme dans le *Quart Livre*: l'escale à Medamothi », dans *Études rabelaisiennes*, tome I, Genève, Droz, 1957.
- Marrache-Gouraud, Myriam, « Lanternes poitevines », dans *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, dir. Marie-Luce Demonet, Genève, Droz, 2006.
- Ménage, Gilles, *Observations [...] sur la langue françoise*, 2e éd., Paris, Cl. Barbin, 1675.
- Menini, Romain, *Rabelais altérateur. « Gréciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Menini, Romain, « Le génie de la lampe », dans *Inextinguible Rabelais*, dir. Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, trad. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.
- Plutarque, *Ex Plutarcho Chæronensi de nota pythagorica, qua hospitem hirundinem recipi nolebant, Philippo Melanchthone Brettano interprete [...]*, trad. Melanchthon, Haguenaue, Th. Anshelm, 1517.
- Ponge, Francis, *Pièces*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971.
- Ponge, Francis, *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.
- Rabelais, François, *Œuvres*, dir. Abel Lefranc et al., 6 vol. parus, Paris, Champion, 1912-1931, puis Genève, Droz, 1955.

- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Rondelet, Guillaume, *L'Histoire entiere des poissons*, Lyon, M. Bonhomme, 1558.
- Sainéan, Lazare, *L'Histoire naturelle et ses branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1921 (Genève, Slatkine Reprints, 1972).
- Smith, Paul J., « Rabelais et la licorne », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 63, n° 3, 1985, pp. 477-503.
- Smith, Paul J., *Voyage et écriture. Étude sur le « Quart Livre » de Rabelais*, Genève, Droz, 1987.
- Smith, Paul J., « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquième Livre* », dans *Le Cinquième Livre*, dir. Franco Giacone, Genève, Droz, 2001.

Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien

Pantagruel, Gargantua, le Tiers livre et l'exemplaire BSB de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525)

Claude La Charité

Cette étude analyse l'exemplaire d'une édition de Pline l'Ancien (Froben, 1525), conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, dont les annotations manuscrites, impossibles à attribuer avec certitude en l'absence d'ex-libris, font écho à ce que retient la geste pantagruéline de l'*Histoire naturelle*, dans le prolongement des travaux de Lazare Sainéan et de Paul J. Smith. A la suite de deux précédents articles, qui mettent respectivement en évidence les liens avec le *Quart livre* (colloque *Inextinguible Rabelais*, Sorbonne, novembre 2014) et avec le *Cinquiesme livre* (colloque annuel de la Société canadienne d'études de la Renaissance, Université d'Ottawa, mai 2015), cet article, qui constitue la troisième partie d'un triptyque, cherche à mettre ces annotations manuscrites en relation avec l'intertexte plinien tel qu'on le trouve dans *Pantagruel*, *Gargantua* et le *Tiers livre*.

This paper studies the copy of an edition of Pliny the Elder (Froben, 1525), held by the Bayerische Staatsbibliothek in Munich, whose written annotations, impossible to assign to a specific reader given the absence of ex-libris, echo what the Pantagrueline chronicle excerpts from his *Natural History*, as an extension to Lazare Sainéan's and Paul J. Smith's scholarship. After two earlier articles that show the links with the *Fourth Book* (*Inextinguible Rabelais* conference, Sorbonne, November 2014) and with the *Fifth Book* (annual meeting of the Canadian Society for Renaissance Studies, University of Ottawa, May 2015), this article, which constitutes the third part of a triptych, analyses the written annotations in the light of the Plinian intertext found in *Pantagruel*, *Gargantua*, and the *Third Book*.

Depuis l'ouvrage pionnier de Lazare Sainéan¹, c'est à Paul J. Smith que l'on doit certaines des plus importantes avancées des études rabelaisiennes sur le

1 Une version préliminaire de cet article a été présentée au Congrès de la Renaissance Society of America à Boston le 31 mars 2016. Cette étude constitue la première partie d'un triptyque que viennent compléter deux autres publications : Claude La Charité, « Rabelais scénariste

rapport du médecin humaniste à l'histoire naturelle². Le présent article se veut un hommage à cette contribution, en prolongeant la réflexion autour de Pline l'Ancien, à partir d'un exemplaire de l'*Histoire naturelle* éditée par Érasme à Bâle, chez Froben, en 1525. Conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, cet exemplaire comporte des annotations manuscrites qui entrent en résonance de manière très singulière avec ce que la geste pantagruéline retient de l'*Histoire naturelle*, notamment dans *Pantagruel*, *Gargantua* et le *Tiers livre*.

1 Portrait d'un lecteur-annotateur anonyme

Cet exemplaire, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (BSB), du *Divinum opus cui titulus historia mundi*³ (*Œuvre divine dont le titre est Histoire du monde*) comporte une seule marque de possession qui date de 1615. Il s'agit d'une étiquette aux armes d'un certain Hernadl. L'ouvrage comporte plusieurs centaines d'annotations, toutes en latin, à l'exception d'un cas, « Agelastes », qui donne à penser que l'annotateur était francophone. Ces notes de lecture sont caractérisées par leur extrême brièveté et ne comptent généralement qu'un seul mot. Sauf exceptions, ces manchettes manuscrites reprennent le texte de Pline en regard et sont de deux types. D'une part, on trouve des *notabilia* qui identifient les vedettes-matières du texte. D'autre part, on trouve des

-
- des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Quart livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasimienne de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) », dans Mireille Huchon, dir., *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 317-339 ; et id., « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Cinquième livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasimienne de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) », *L'Année rabelaisienne*, n° 5, 2021, pp. 185-199. Dans la mesure où ces articles procèdent d'un même projet de recherche, une partie des considérations descriptives de la première section « Portrait d'un lecteur-annotateur anonyme » sur les exemplaires étudiés et la méthode employée est commune aux trois, même si les cas étudiés dans la suite sont bien sûr spécifiques à chaque contribution.
- 2 Lazare Sainéan, *L'histoire naturelle et les branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, réimpression de l'édition de Paris 1921, Genève, Slatkine Reprints, 1972. Voir, aussi, plus récemment, sur la dette de Rabelais à l'égard de Pline l'Ancien et d'autres naturalistes comme Solin, Paul J. Smith, « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquième livre* », dans Franco Giacone, dir., *Actes du colloque international de Rome : Rabelais le Cinquième livre*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », t. XL, 2001, pp. 103-113.
 - 3 *Joannes Frobenius lectori s. d. en damus Plinii Secundi Divinum Opus cui titulus, Historia Mundi* [...], Bâle, Froben, 1525, Bayerische Staatsbibliothek, 2A. lat. b. 527 m. Le fac-similé intégral de l'exemplaire est consultable en ligne dans Google Livres. Voir, à propos de l'épître dédicatoire de cette édition et plus largement sur l'édition elle-même, Sandra I. Ramos Maldonado, « Plinio y Erasmo : a propósito de la carta-prólogo de la edición frobeniana de la *Naturalis Historia* (Basileæ, 1525) », *Humanistica Lovaniensa. Journal of Neo-Latin Studies* 62, 2013, pp. 343-375.

notes lexicales relatives à des termes ou des expressions rares, obscures ou spécifiques au latin très particulier de Pline l'Ancien. Enfin, sur les trente-sept livres que compte l'*Histoire naturelle*, le lecteur anonyme n'a annoté qu'une portion du volume, comprise entre le livre II, chap. v et le livre VIII, chap. XLII.

Évidemment, une telle étude n'aurait pas d'intérêt si elle ne nous mettait pas sur la piste de Rabelais, au moins à titre hypothétique. De ce point de vue, la main d'écriture de cet annotateur anonyme présente de grandes similarités avec celle du médecin humaniste. Ainsi, en prenant comme point de comparaison l'exemplaire rabelaisien de l'édition grecque de Plutarque de 1542 étudié par Romain Menini dans *Rabelais altérateur*, on relève des ressemblances frappantes dans la graphie de mots comme *autumnus* (automne) ou *fortuna* (*fortune*)⁴. Cette écriture humanistique, seconde nature acquise sur le tard par nos humanistes, est toutefois si courante qu'elle ne peut constituer à elle seule une preuve décisive.

De manière à évaluer la spécificité de l'annotation manuscrite de cet exemplaire BSB de l'édition de 1525, nous l'avons comparé systématiquement avec deux autres exemplaires d'éditions du XVI^e siècle aussi annotés par des lecteurs de la Renaissance et dont le nombre et la nature des *marginalia* sont similaires. Le premier de ces exemplaires correspond à l'édition publiée à Cologne en 1524 chez Eucharius Cervicornus. Conservé à la Northwestern University en Illinois, aux États-Unis, il a été annoté par un certain «*Joannes Ravisius doctor*», inconnu par ailleurs. L'autre exemplaire, qui correspond à l'édition de 1530 publiée chez Froben par Beatus Rhenanus⁵, est aussi conservé à la BSB et l'annotateur en est également anonyme. Enfin, nous nous sommes donné un troisième point de comparaison avec le commentaire à l'*Histoire naturelle* qu'Étienne de Laigue publie en 1530. Soulignons d'emblée que l'annotateur anonyme du Pline de Munich de 1525 relève des détails qui lui sont, dans la plupart des cas, spécifiques et qui sont le plus souvent négligés par les autres lecteurs.

Pour abréger les références, la suite de l'article adoptera les sigles suivants pour renvoyer aux exemplaires et éditions cités dans le corps du texte. Par

4 Dans le Plutarque de 1542, Rabelais inscrit en marge du texte imprimé «*Autumno*» et «*fortuna*» (voir le fac-similé dans Romain Menini, *Rabelais altérateur*. «*Gréciser en François*», Paris, Classiques Garnier, coll. «*Les mondes de Rabelais*», 2014, pp. 1043, 1052). Dans l'exemplaire BSB de l'édition érasmiennne de 1525, l'annotateur note comme *marginalia* «*Autumnus*» (p. 15, l. 33), «*Fortuna*» (p. 3, l. 7) et «*fortuna*» (p. 119, l. 35).

5 Voir, à propos de cette édition, Marie-Elisabeth Boutroue, «*Les Annotationes in Plinium de Rhenanus et la tradition textuelle de l'Histoire naturelle à la Renaissance*», dans James Hirstein, dir., *Beatus Rhenanus (1485-1547) lecteur et éditeur des textes anciens*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 327-375.

ailleurs, nous donnerons à la suite des passages en langue originale la première traduction intégrale en français de l'*Histoire naturelle* par Antoine Du Pinet, également abrégée par l'emploi d'un sigle :

- ADP1562 : *L'Histoire du monde de C. Pline Second, Collationnée et corrigée sur plusieurs vieux exemplaires Latins* [...], Lyon, Claude Senneton, 1562, t. I.
- BSB1525 : *Joannes Frobenius lectori s. d. en damus Plinii Secundi Divinum Opus cui titulus, Historia Mundi* [...], Bâle, Froben, 1525, Bayerische Staatsbibliothek, 2A. lat. b. 527 m.
- BSB1530 : *Hieronymus Frobenius amico lectori s. d. C. Plinii Secundi Historia Mundi, denuo sic emendata* [...], Bâle, Froben, 1530, Bayerische Staatsbibliothek, 20 A lat b. 529.
- EDL1530 : *In omnes C. Plinii Secundi naturalis historiae argutissimi Scriptoris libros, Stephani Aquæi Bituricensis, viri Equestris, commentaria*, Paris, Apud Gulielmum Pratensem, Sub primo pilari Auleæ Regiæ, 1530.
- NWU1524 : *C. Plinii Secundi naturalis historiae opus, ab innummeris mendis à Domino Johanno Cæsario Juliacensi* [...], Cologne, in ædibus Eucharii Cervicorni, 1524, Northwestern University, L. Schulze L871 P6 1B24.

2 *Pantagruel*, les pygmées malodorants et les colonnes phalliques d'Hercule

Vu les limites de cet article, nous présenterons les annotations les plus significatives de l'exemplaire BSB de l'édition de 1525 afin de les faire entrer en dialogue avec l'intertexte de l'*Histoire naturelle* présent dans les trois premières parties de la chronique pantagruéline, à raison de trois exemples par livre.

2.1 Un lecteur amateur de trophée à l'antique (*Pantagruel*, chap. XXVII et *Tropheum August.*)

Commençons par un premier exemple qui montre entre le lecteur anonyme et le médecin humaniste une curiosité commune pour les trophées à l'antique. Ce goût est particulièrement manifeste au chap. XXVII de *Pantagruel*, « Comment Pantagruel droissa un Trophée en memoire de leur prouesse, et Panurge un aultre en memoire des Levraux »⁶. Ce chapitre témoigne d'un intérêt général pour le trophée et il serait vain de chercher à identifier une source précise, fût-elle le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna ou les *Geniales Dies* d'Alessandro Alessandri. Il reste que le lecteur du Pline de Munich de 1525 est

6 François Rabelais, *Œuvres complètes*, Mireille Huchon, éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1994, p. 308.

le seul des trois annotateurs à noter la mention du trophée érigée à Auguste dans les Alpes par la manchette manuscrite « *Tropheum August.* » en regard de la transcription du texte de ce trophée par Pline l'Ancien au livre III, chap. xx (BSB1525, p. 47, l. 35).

2.2 Les Pygmées nés d'un vent mauvais (*Pantagruel*, chap. XVII et *Pygmæi*)

Dans le même chapitre de *Pantagruel*, pour répondre au *vivat* de Panurge, le héros éponyme fait un pet terrible, ébranlant la terre à neuf lieues de distance, et engendre « plus de cinquante et troys mille petiz hommes nains et contre-faictz » et « autant de petites femmes acropies »⁷. Constatant la fécondité des flatulences de Pantagruel, Panurge suggère de marier les hommes et les femmes ainsi engendrés, ce que fait le géant, tout en les nommant « Pygmées », dans ce qui est la première attestation de cette graphie en français. Or, les sources anciennes sont nombreuses à évoquer les Pygmées, notamment l'*Histoire naturelle*. L'annotateur du Pline de Munich de 1525 relève d'ailleurs en manchette deux passages où le naturaliste en fait mention. Dans le second cas, le lecteur est le seul des trois annotateurs à inscrire « *Pygmæi* » (BSB1525, p. 89, l. 34) en regard d'un passage où Pline insiste sur un détail morphologique de ces Pygmées, à savoir leur couleur (VI, XIX) :

A Gange versa ad meridiem plaga tinguntur sole populi, jam quidem infecti, nondum tamen Æthiopum modo exusti: quantum ad Indum accedunt, tantum colore præferunt sidus. Indus statim à Prasiourum gente, quorum in montanis Pygmæi traduntur.

BSB1525, p. 89

Depuis le fleuve Ganges tirant vers la plage Meridionale, les gens y commencent à estre noirs, non pas entierement comme les Mores et Ethiopiens: mais il semble qu'ilz soyent hallez et fenez du Soleil. Finalement le fleuve Indus limite les Prasiens: et dit-on que les petits Nains, qu'on appelle Pygmees habitent es montaignes dudit pays.

ADP1562, p. 218

Il se pourrait bien que Pantagruel ait décidé d'appeler Pygmées les êtres hypénémien, nés de son fondement, non seulement en raison de leur petite taille, mais aussi à cause de leur couleur foncée, presque excrémentielle, ce qui

⁷ *Ibid.*, p. 310.

n'aurait rien d'étonnant pour des êtres qui « ont le cueur prés de la merde »⁸. En outre, ces Pygmées reparaitront dans les leçons d'Ouy-dire au chap. xxx du *Cinquiesme livre*, aux côtés des « Troglodites », des « Blemmies », des « monts Hyperborées » et des « Egipanes »⁹, quatre noms de lieu ou de peuple aussi mentionnés par Pline l'Ancien et que l'annotateur de l'exemplaire de Munich de 1525 a chaque fois relevés, en leur lieu, dans une manchette manuscrite : « *Troglodytæ* » (v, VIII ; BSB1525, p. 69, l. 16), « *Blemmyi* » (v, VIII ; BSB1525, p. 69, l. 19) (l'annotateur de NWU1524 relève aussi ce dernier nom, f. 32, v^o, l. 33), « *Hyperborei* » (vi, XVII ; BSB1525, p. 87, l. 46) et « *Ægypani* » (v, I ; BSB1525, p. 65, l. 12).

2.3 Panurge bondé comme Hercule (*Pantagruel*, chap. xxx et *Columnæ Herculis*)

Le dernier exemple est tiré du chap. xxx de *Pantagruel*, lorsque le héros éponyme s'étonnant de ce qu'il y ait des vérolés aux Enfers, Panurge se réjouit d'avoir échappé à ce mal, lui qui a pourtant « esté jusques au trou de Gylbathar, et remply les bondes de Hercules »¹⁰. Le sens libre du passage n'a évidemment échappé à aucun lecteur. Mais les colonnes d'Hercule sont si fréquemment évoquées dans la littérature de l'Antiquité que toute tentative de retrouver une source unique derrière ce passage semble vouée à l'échec. Il est cependant une annotation dans le Pline de Munich de 1525 qui peut nous mettre sur une piste. Il s'agit de la manchette « *Columnæ Herculis* » (BSB1525, p. 33, l. 9) placée en marge de la fin du proème du livre III (l'annotateur de BSB1530 relève aussi l'expression en manchette, p. 33, l. 9) :

Tam modico ore, tam immensa æquorum vastitur panditur. Nec profunda altitudo miraculum minuit. Frequentes quippe teniæ candicantis vadi, carinas territant. Qua de causa limen interni maris, multi eum locum appellavere. Proxima autem faucibus utrinque impositi montes, coërcent claustra. Abila Africae, Europæ Calpe, laborum Herculis metæ.

BSB1525, p. 33

c'est chose quasi monstrueuse, que tant de Gouffres de mers soyent entrez par une si petite bouche : signamment veu que la mer y est assez basse : car on void souvent les Flamboz et les Spases sur le blanc gravier à fons, au grand estonnement des navires, qui passent par là. De là est venu que plusieurs ont appelé ce destroit de Gilbretar, Entree de la mer Mediterranee.

8 *Ibid.*, p. 311.

9 *Ibid.*, p. 804.

10 Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 324.

Au reste, és deux costez de ce destroit y a deux montaignes, qui le tiennent comme fermé : car du costé d'Europe y a le mont de Gilbretar : et du costé d'Afrique, le cap Sparel, qui servent comme de rampars audict destroit. Aussi appelle-on ces deux montaignes Colomnes d'Hercules.

ADP1562, p. 103

On voit avec quelle facilité un esprit malicieux comme Panurge peut interpréter la cosmographie de Pline, en voyant un sens équivoque dans la petite bouche du détroit de Gibraltar, fermé par les fières colonnes phalliques d'Hercule ...

3 La fécondité du Nil, les grossesses de 13 mois et les hommes morts de rire dans *Gargantua*

Si les trois exemples d'annotations en résonance avec *Pantagruel* relèvent de la conjecture, le *Gargantua* offre des cas plus probants, dans la mesure où le texte rabelaisien fournit des références explicites à Pline l'Ancien.

3.1 La fécondité du Nil en miche, habitz et corps (*Gargantua*, chap. LXV et *Fœtifèr potu Nilus*)

Retenons d'abord le passage du chap. XLV qui assimile l'ombre féconde du clocher des moines à la fécondité du Nil : « C'est (dist Gargantua) comme l'eau du Nile en Egypte, si vous croyez Strabo, et Pline *lib. VII. chap. III.* advise que c'est de la miche, des habitz, et des corps »¹¹. Or, le lecteur du Pline de Munich de 1525 relève précisément en marge du livre VII, chap. III (BSB1525, p. 109, l. 2), l'expression utilisée par Pline dans son texte, à savoir « *Fœtifèr potu Nilus* » dont la concision admirable est difficile à traduire : le Nil fécondant lorsqu'il est bu. Cette évocation de la fécondité du fleuve sert à expliquer les grossesses multiples :

Tegeminos nasci certum est, Oratorum Curiatiorumque exemplo. Suprà inter ostenta adducitur, præterque in Ægypto, ubi fœtifèr potu Nilus.

BSB1525, p. 109

Qu'une femme puisse faire trois enfans, les trois freres Horaces, et Curiaces, l'ont assez monstré. D'en faire d'avantage, ce seroit chose monstrueuse : hors mis en Egypte, car l'eau du Nil dont les Egyptiens boyvent ordinairement, ayde beaucoup à la generation.

ADP1562, p. 256

¹¹ Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 123.

L'annotateur du Pline de Munich de 1525 est le seul à relever cette fécondité induite par le simple fait de boire l'eau du Nil.

3.2 Le cas limite de la durée d'une grossesse (*Gargantua*, chap. III et *XIII. mensibus tulisse*)

Le chap. III de *Gargantua* offre une autre référence explicite à l'*Histoire naturelle*, cette fois à propos de la possibilité des grossesses de onze mois. Le narrateur dresse une liste d'autorités pantagruélistes confirmant cette durée étonnante, parmi lesquelles « Pline *li. VII. cap. V.* »¹² Cette référence à Pline était déjà présente dans les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle, sans toutefois que le livre et le chapitre soient précisés. On relève cette absence de précision dans la référence dans les éditions imprimées d'Aulu-Gelle disponibles à l'époque, sauf celle de 1537 chez Sébastien Gryphe qui donnera en manchette et le livre et le chapitre¹³. L'annotateur du Pline de Munich de 1525 s'est visiblement intéressé à ce chap. v du livre VII, puisqu'il a reporté en marge le cas limite d'une femme qui aurait porté un enfant pendant, non pas onze, mais bien treize mois « *XIII. mensibus tulisse* » (BSB1525, p. 109, l. 39) :

Massurius autor est, L. Papyrium prætorem, secundo hærede lege agente, bonorum professionem contra eum dedisse, cum mater partum se XIII. mensibus diceret tulisse, quoniam nullum certum tempus pariendi statutum videretur.

BSB1525, p. 109

Massurius dit, que Lucius Papyrius Preteur condamna par Arrest un Substitué, sur le rapport de la mere du Posthume, institué heritier, qu'elle disoit avoir porté treize moys, apres la mort du Testateur, pource qu'il n'y a aucun terme defini à porter les enfans.

ADP1562, p. 258

Cet annotateur est, une fois de plus, le seul à rapporter ce cas limite, si bien qu'il serait tentant de savoir ce qu'il pouvait penser des veuves jouant du serre-croupières plus de treize mois après avoir inhumé leur mari ...

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Voir, à propos de cette édition à laquelle Rabelais a peut-être contribué, Romain Menini, « Rabelais et Aulu Gelle, de l'atelier de Gryphe aux fèves en gousse », dans *Études rabelaisiennes*, t. LVII, Genève, Droz, 2019, pp. 19-50.

3.3 Aux grands hommes morts de rire, la patrie reconnaissante (*Gargantua*, chap. IX, *Gaudio obiere* et *Chilo*)

Le dernier exemple est tiré du chap. IX de *Gargantua* à propos des exemples célèbres d'hommes morts d'avoir trop ri :

Et comme estre au temps passé advenu tesmoignent Marc Tulle *li. i. quaestio. Tuscul.*, Verrius, Aristoteles, Tite Live, après la bataille de Cannes, Pline *lib. VII. c. XXXII et LIII. A. Gellius li. III. xv.* et aultres, à Diagoras Rodien, Chilo, Sophocles, Diony, tyrant de Sicile, Philippides, Philemon, Polycrata, Philistion, M. Juventi, et aultres qui moururent de joye.¹⁴

Comme l'a montré Raphaël Cappellen¹⁵, ce passage est d'une grande complexité du point de vue de la rédaction, Rabelais y combinant des éléments tirés de Ravisius Textor, d'Aulu-Gelle et de Pline l'Ancien, en prenant le soin de contrôler à la source les références de l'*Officina* et des *Nuits attiques*. Il est très clair que le passage suppose la consultation directe de Pline l'Ancien, puisque s'y retrouvent des éléments que le naturaliste romain était le seul à fournir et que ne reprendront pas ses compilateurs.

Quoi qu'il en soit, le lecteur du Pline de Munich de 1525 a annoté, soit en soulignant, soit en écrivant une note en marge, les deux passages mentionnés par Rabelais, à savoir les chap. XXXII et LIII du livre VII de l'*Histoire naturelle*. Dans le premier cas, en regard du chap. XXXII sur les « Gents d'Authorité », le lecteur a reporté en marge le nom de « *Chilo* » (BSB1525, p. 117, l. 23). Il peut paraître curieux que Rabelais renvoie ainsi à ce chapitre, mais l'explication vient de ce que Pline y rappelle, en conclusion, la mort de ce personnage :

Rursus mortales oraculorum societatem dedere Chiloni Lacedæmonio, tria præcepta ejus Delphis consecrando aureis literis, quæ sunt hæc : Nosse se quenque : et nihil nimium cupere : comitemque æris alieni atque litis, esse miseriam. Quin et funus ejus, cum victore filio Olympiæ expirasset gaudio tota Græcia prosecuta est.

BSB1525, p. 117

14 Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 33.

15 Raphaël Cappellen, 'Feuilleter papiers, quoter cayers'. La citation au regard de l'erudito ludere des fictions rabelaisiennes, thèse de doctorat, Université François-Rabelais de Tours, 2013, pp. 410-412.

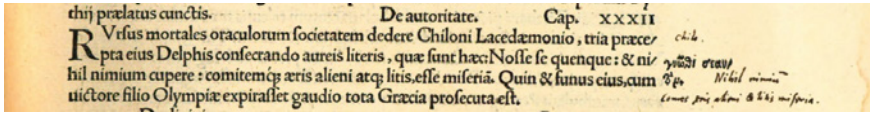


FIGURE 13.1 Pline l'Ancien, *Opus Cui Titulus, Historia Mundi*, Bâle, Froben, 1525, p. 117.
 Bayerische Staatsbibliothek München, 2 A.lat.b. 527 m

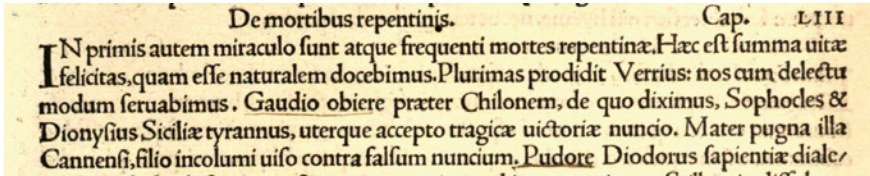


FIGURE 13.2 Pline l'Ancien, *Opus Cui Titulus, Historia Mundi*, Bâle, Froben, 1525, p. 124.
 Bayerische Staatsbibliothek München, 2 A.lat.b. 527 m

Chylo Lacedemonien avoit telle reputation entre les hommes, qu'on tenoit son dire comme un Oracle: et mesmes on consacra trois de ses Proverbes, et les escrivit-on en lettres d'or au temple d'Apollo Delphique. Par le premier il ordonnoit à un chacun de se cognoistre soy mesmes. Par le second il defendoit de ne convoyer trop quelque chose que ce fut. Par le tiers, il disoit, que les debtes, et procès estoyent accompagnez tousjours de Misere. Ce grand personnage mourut de joye, d'avoir entendu, que son filz avoit emporté le pris es tournoys et jeux du mont Olympe: et de fait, toute la Grece luy fit honneur à ses funerailles.

ADP1562, p. 272

Le lecteur du Pline de Munich de 1525 est le seul des trois à noter en marge le nom de Chilon dans ce passage. De même, il est le seul des trois lecteurs à souligner « *Gaudio obiere* » (BSB1525, p. 124, l. 5) au chap. LIII, l'autre source alléguée par Rabelais, dans un passage où Pline rappelle l'exemple de Chilon évoqué précédemment, auquel il en ajoute d'autres:

Gaudio obiere praeter Chilonem, de quo diximus, Sophocles et Dionysius Siciliae tyrannus, uterque accepto tragicæ victoriae nuncio.

BSB1525, p. 124, l. 5

Oultre Chilo Lacedemonien, dont nous avons parlé cy dessus, Sophocles, et Dionysius Tyran de Sicile, moururent de joye tous deux, pour avoir receu nouvelles qu'ilz avoyent emporté le pris des poëtes Tragiques.

ADP1562, p. 284

On voit donc, au fil de la plume de cet annotateur, comment le lien se fait du chap. XXXII au chap. LIII grâce à Chilon qui est le fil conducteur, lecture qui correspond très exactement à celle de Rabelais dans *Gargantua*.

4 Le raphe, la mère universelle et l'arbre à laine dans le *Tiers livre*

Terminons par trois exemples d'annotations qui éclairent l'intertexte plinien du *Tiers livre*, sans que, cette fois, Rabelais ne fasse référence explicitement à *Histoire naturelle*. Du reste, il ne sera pas question ici des passages de Pline sur le lin et le chanvre qui ont servi à la rédaction de l'éloge du pantagruélien, puisqu'ils ne font pas partie des livres II à VIII annotés par le lecteur de l'exemplaire de Munich de 1525.

4.1 Le couillon de Raphe, nom gaulois du loup-cervier (*Tiers livre*, chap. XXVI et *Raphius*)

Dans le blason du couillon, on trouve, au chap. XXVI, une occurrence intéressante « c. de Raphe »¹⁶ qui entre en résonance avec Pline qui explique au livre VIII, chap. XIX, que *raphius* (selon la leçon des éditions du XVI^e siècle qui n'est toutefois plus admise aujourd'hui) est le nom donné par les Gaulois à l'animal appelé *chaus* en latin :

Pompeii Magni primum ludi ostenderunt chaum, quem Galli raphium vocabant, effigie lupi, pardorum maculis.

BSB1525, p. 135

Le premier Loup Cervier (que les Gaulois appellent Rhaphius) qu'on veid à Rome, fut és jeux ordonnez par Pompee le Grand. Il est faict comme un Loup : et est mouchetté comme un Lyepard.

ADP1562, p. 307

À nouveau, l'annotateur du Pline de Munich de 1525 est le seul à rapporter ce nom gaulois ou gallo-romain en marge du texte : « *Rhaphius* » (BSB1525, p. 135, l. 12). Les mêmes « *Raphes* »¹⁷ peupleront le bestiaire fantastique du pays de Satin, au chap. XXIX du *Cinquesme livre*.

¹⁶ Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 433.

¹⁷ Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 802.

4.2 La terre qui nous ensevelit, notre mère universelle (*Tiers livre, chap. XLVIII et Terra mater omnium*)

Au chap. XLVIII du *Tiers livre*, Gargantua prononce un vibrant plaidoyer en faveur du mariage célébré avec l'accord des parents. L'enjeu est tel qu'il considère légitime de priver de sépulture celui ou celle qui contreviendrait à cet accord parental préalable et il se fait lyrique en insistant sur « le dernier embrassement de l'alme et grande mere, la Terre, lequel nous appellons Sepulture »¹⁸. L'annotation des éditions de Rabelais fait valoir, à juste titre, que ce passage est librement inspiré de l'*Histoire naturelle* de Plinie, livre II, chap. LXIII. Or que trouve-t-on à cet endroit dans l'exemplaire de Munich de 1525 ? Une note manuscrite du lecteur qui inscrit « *Terra mater omnium* » (Terre mère universelle) (BSB1525, p. 19, l. 22) en marge du passage suivant :

Sequitur terra, cui uni rerum naturæ partium, eximia propter merita, cognomen indidimus maternæ venerationis. Sic hominum illa, ut cælum dei : quæ nos nascentes excipit, natos alit, semelque æditos sustinet semper : novissime complexa gremio jam à reliqua natura abdicatos, tum maxime ut mater operiens[.]

BSB1525, p. 19

Reste maintenant à parler de la terre : laquelle seule entre tous elemens a merité le tiltre de mere, pour raison des grans biens qu'elle fait à tous animaux. La possession d'icelle appartient aux hommes, comme le ciel à Dieu. Ceste douce mere nous reçoit quand nous naissons : nous nourrit estans nais : et estans eslevez, nous entretient et soustient. Finalement quand les autres elements nous chassent, elle nous reçoit en son sein, et nous couvre comme bonne mere.

ADP1562, p. 75

À nouveau, ce lecteur est le seul des trois annotateurs à relever le passage.

4.3 L'arbre à laine des Sères (*Tiers livre, chap. LI et Lanicium sylvarum*)

Venons-en au dernier exemple, tiré de l'éloge du pantagruélien, au chap. LI du *Tiers livre*. Le narrateur précise que le pantagruélien a des propriétés textiles telles qu'il peut vêtir plus de personnes que « [t]outes les arbres lanificques des Seres »¹⁹. L'annotation des éditions relève que cette curieuse laine d'arbre

¹⁸ *Ibid.*, p. 499.

¹⁹ *Ibid.*, p. 507.

désigne vraisemblablement le coton, sans voir toutefois que la source est l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, au livre VI, chap. XVII :

Primi sunt hominum, qui noscantur, Seres, lanicio sylvarum nobiles, perfusam aqua depectentes frondium caniciem : unde geminus fœminis nostris labor, redordiendi fila, rursumque texendi[.]

BSB1525, p. 87

Les Sericiens font grand fait de marchandise de cotton, et de la soye, qu'ilz tirent des fueilles des arbres, laquelle ilz raclent, et apres l'avoir trempé en eau, ilz la cardent et filent, et en font de toyles de soye, que les Latins appellent Sericum.

ADP1562, p. 214

Une fois de plus, le lecteur du Pline de Munich de 1525 est le seul des trois annotateurs à relever le passage, en inscrivant en marge « *Lanicium sylvarum* » (BSB1525, p. 87, l. 41), c'est-à-dire « laine des forêts » qui rend les arbres « lanificques ».

À la lumière de ces quelques exemples, auxquels il faudrait ajouter les nombreux cas tout aussi probants tirés du *Quart livre* et du *Cinquième livre* que nous avons présentés à Paris en 2014 et à Ottawa en 2015, il apparaît probable que l'exemplaire BSB ait appartenu à l'écrivain et cela, en dépit de l'absence d'*ex-libris*. Ce ne devait certes pas être le seul exemplaire dans lequel Rabelais a lu le naturaliste romain, mais c'est le seul qui nous soit connu et qui nous ait conservé la trace des matériaux que l'humaniste engrangeait en vue de la rédaction de son œuvre vernaculaire. Si notre hypothèse est fondée, il faudrait maintenant tenter l'opération inverse et étudier les annotations marginales de l'exemplaire de Munich de 1525 pour voir tous les scénarios que Rabelais avait conçus à partir du bestiaire fantastique cher à Paul J. Smith et, plus largement, à partir des mondes imaginaires de Pline l'Ancien, et qu'il n'a pas pu, pas su ou pas eu le temps de mettre en scène dans les 78 livres de pantagruélisme promis en page de titre du *Tiers livre*.

Bibliographie

Boutroue, Marie-Elisabeth, « Les *Annotationes in Plinium* de Rhenanus et la tradition textuelle de l'*Histoire naturelle* à la Renaissance », dans James Hirstein, dir., *Beatus Rhenanus (1485-1547) lecteur et éditeur des textes anciens*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 327-375.

- Cappellen, Raphaël, *'Feuilleter papiers, quoter cayers': La citation au regard de l'erudito ludere des fictions rabelaisiennes*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais de Tours, 2013.
- La Charité, Claude, « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Quart livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasmiennne de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) », dans Mireille Huchon, dir., *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 317-339.
- La Charité, Claude, « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le Cinquiesme livre et l'exemplaire BSB de l'édition érasmiennne de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) », *L'Année rabelaisienne*, n° 5, 2021, pp. 185-199.
- Laigue, Étienne de, *In omnes C. Plinii Secundi naturalis historiae argutissimi Scriptoris libros*, Paris, Apud Gulielmum Pratensem, Sub primo pilari Auleæ Regiæ, 1530.
- Menini, Romain, *Rabelais altérateur. « Græciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Les mondes de Rabelais », 2014.
- Menini, Romain, « Rabelais et Aulu Gelle, de l'atelier de Gryphe aux fèves en gousse », dans *Études rabelaisiennes*, t. LVII, Genève, Droz, 2019, pp. 19-50.
- Pline l'Ancien, *Naturalis historiae opus, ab innummeris mendis à Domino Johanno Cæsario Juliacensi [...]*, Cologne, in ædibus Eucharîi Cervicorni, 1524, Northwestern University, L. Schulze L871 P6 IB24.
- Pline l'Ancien, *Divinum Opus cui titulus, Historia Mundi [...]*, Bâle, Froben, 1525, Bayerische Staatsbibliothek, 2A. lat. b. 527 m.
- Pline l'Ancien, *Historia Mundi, denuo sic emendata [...]*, Bâle, Froben, 1530, Bayerische Staatsbibliothek, 20 A lat b. 529.
- Pline l'Ancien, *L'Histoire du monde de C. Pline Second, Collationnée et corrigee sur plusieurs vieux exemplaires Latins [...]*, t. I, Lyon, Claude Senneton, 1562.
- Rabelais, *Œuvres complètes*, Mireille Huchon, éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1994.
- Ramos Maldonado, Sandra I., « Plinio y Erasmo : a propósito de la carta-prólogo de la edición frobeniana de la *Naturalis Historia* (Basileæ, 1525) », *Humanistica Lovaniensa. Journal of Neo-Latin Studies* vol. LXII, 2013, pp. 343-375.
- Sainéan, Lazare, *L'histoire naturelle et les branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, réimpression de l'édition de Paris 1921, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- Smith, Paul J., « Aspects du discours zoologique dans le Cinquiesme livre », dans Franco Giaccone, dir., *Actes du colloque international de Rome : Rabelais le Cinquiesme livre*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », t. XL, 2001, pp. 103-113.

Marcus Gheeraerts, Source of Inspiration for Tapestry-Designers

Sixteenth-Century Fable-Illustrations Used in Seventeenth-Century Tapestries

Dirk Geirnaert

The influence of the etchings made by Marcus Gheeraerts for *The Truthful Fables of the Animals* (Bruges, 1567) is not only obvious in sixteenth- and seventeenth-century drawings, engravings and paintings, but also in tapestries manufactured by several at that time internationally renowned weaving workshops. We brought together some twenty tapestries made by or related to the Brussels weaver Jan Raes II, all of them based on designs going back to the Gheeraerts illustrations; the way in which these designs were used also provides us with new information on Jan Raes and his workshop. At the end of this contribution we add a list of all Gheeraerts illustrations identified on the tapestries.

L'influence des eaux-fortes réalisées par Marcus Gheeraerts pour *Les Fables Véridiques des Animaux* (Bruges, 1567) est non seulement évidente dans les dessins, gravures et peintures des seizième et dix-septième siècles, mais aussi dans les tapisseries fabriquées par plusieurs ateliers de tissage contemporains de renommée internationale. Nous avons réuni une vingtaine de tapisseries réalisées par ou liées au tisserand bruxellois Jan Raes II, toutes basées sur des dessins qui remontent aux illustrations de Gheeraerts. La façon dont ces dessins ont été utilisés nous fournit également de nouvelles informations sur Jan Raes et son atelier. À la fin de cette contribution, nous ajoutons une liste de toutes les illustrations de Gheeraerts identifiées sur les tapisseries.

Being a full-blooded researcher, Paul Smith loves crossing scientific borders. Investigations into La Fontaine resulted in broader research of the Aesopic fable in general and the emblematic fable-literature in the Low Countries in particular. Combining the latter with an interest in natural history, he turned his mind to the illustrations of these animal fables, especially to the etchings of the Brugean artist Marcus Gheeraerts. These etchings were made for *De Warachtighe Fabulen der Dieren* (*The Truthful Fables of the Animals* – henceforth TFA), a ground-breaking collection of 107 emblematic fables, published in Bruges in 1567. These fables, and particularly the illustrations by

Gheeraerts, found their way all through Europe thanks to late sixteenth- and early seventeenth-century adaptations in French, Latin and German. There was even an additional means of dissemination exclusively for the illustrations, as they were also published as a separate set of 125 etchings, without the texts.¹ The influence of the etchings can be traced in many drawings, prints and paintings until deep in the seventeenth century.² A recent example of Paul Smith's inquiries in this field is the discovery of Gheeraerts' influence in the painting *Noah's Ark on Mount Ararat* (1570) by Simon de Myle.³

Being a full-blooded researcher, Paul Smith also never rules out his scientific alertness, not even when crossing geographical borders on holiday. So it happened that he, visiting Lithuania in the summer of 2019, discovered a hitherto still virgin territory in the research of Marcus Gheeraerts' influence on seventeenth-century art: in the Vilnius National Museum he found himself in front of a large tapestry, made in the weaving workshop of the Brussels master Jan Raes II (1570–1643) after a design by Jacob Savery (1545–1602) and entitled *Verdure with ostrich*.⁴ This flag, however, did not cover the cargo, as Paul recognised the central composition to be nothing less than a woven reproduction of Marcus Gheeraerts' etching for the fable *Ostrich and Nightingale* (TFA, p. 212). Moreover, he saw that most of the eight medallions or cartouches, found in the decorative border of the tapestry, contained small animal scenes also originating from the illustrations of TFA. Working out his Lithuanian observations,⁵ he was able to link the Vilnius *Verdure with ostrich* with two other works from the Raes workshop, found on the website of two auction houses (cf. *infra*). Both these tapestries had borders with fable-medallions similar to those of the Vilnius piece and, even more important, one of the two had, just like the Vilnius tapestry, a central animal scene unarguably inspired by Gheeraerts' etchings, in this case his illustration for the fable *Lion and Horse* (TFA, p. 6).⁶

1 Probably between 1571 and 1578 by Philips Galle, who bought the original copper plates of the etchings in 1571; Galle also published the French adaptation of TFA, *Esbatement Moral des Animaux* (Antwerp: 1578).

2 Examples a.o. in Wepler, L., *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des Niederländischen Barocks* (Petersberg: 2014), *passim*.

3 Smith, P.J., "Art et science: *Le défilé des animaux dans L'Arche de Noé sur le Mont Ararat*, peinture de Simon de Myle (1570)", in Gendt, A. de – Montoya, A. (eds.), *La pensée sérielle, du Moyen Âge aux Lumières* (Leiden: 2019) 194–217.

4 Jedzinskaitė-Kuizininė, I., *Tapestries of the Palace of the Grand Dukes of Lithuania* (Vilnius: 2012), 134–137.

5 Smith, P.J., "Een fabelboek in een wandtapijt", in Anrooij, W. van (ed.), *Om het boek. Cultuurhistorische bespiegelingen over boeken en mensen* (Hilversum: 2020) 45–49.

6 Cf. *infra*, fig. 14.3 and 14.6.



FIGURE 14.1 Hendrik van der Cammen, "Lion hunting", c.1640, silk, wool, 358 × 340 cm. Philadelphia Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Bayard T. Storey, 1969, 1969-156-1

In this contribution I will continue in this unexplored area of research where the illustrations of Gheeraerts meet the art of tapestry-making. Combining names of famous seventeenth-century tapestry workshops with Google search terms as *verdure*, *pugna ferarum*, *renaissance garden*, *parc sauvage*, *animal tapestries* etc., I was able to collect twenty-three tapestries that could be linked to the work of Marcus Gheeraerts. I structure this material in three sections, each of them focusing on the specific location where the tapestries were found; in section four I present some conclusions based on the observations made.



FIGURE 14.2 *Esbatement Moral des Animaux* (Antwerp: Gerard Smits for Philips Galle, 1578) f. Bir

1 Museum Collections

As mentioned above, an untrodden domain in the research on Marcus Gheeraerts was entered by linking the Vilnius tapestry *Verdure with ostrich* (336 × 238 cm – nr. 1) with the illustration made for the fable *Ostrich and night-ingale* in TFA. Several other museum collections provide us with additional material to explore this area more in depth.

The Getty Museum in Los Angeles holds an early seventeenth-century *pugna ferarum* tapestry, entitled *Game park with lion attacking wild ass* (345 × 465 cm – nr. 2),⁷ with a decorative border of 12 cartouches, ‘showing ani-

⁷ *Pugna ferarum*: a specific tapestry type, depicting scenes of combat between wild animals. For a photograph of this tapestry, see the website of the Getty Museum (<https://piprod.getty.edu/starweb/psc/servlet.starweb?path=psc/psc.web> – keywords Lion attacking wild ass).

mals in landscapes'. The central scene of this tapestry is irrefutably based on Gheeraerts' etching accompanying the fable *Lion, ass and fox* (TFA, p. 52); five of the border medallions are also taken from illustrations in TFA. The Getty website only mentions Brussels as place of origin, but comparing subject matter, design and border decoration to the other animal tapestries of the Raes manufactory we deal with in this contribution, it seems safe to attribute this piece to the workshop of Jan Raes II as well.

A third tapestry with a central scene taken from fables illustrated by Gheeraerts, is kept in the Philadelphia Museum of Art (Fig. 14.1). The catalogue describes it as *Lion hunting* (358 × 340 cm – nr. 3), produced c.1640 in Enghien by Hendrik Van der Cammen. It reproduces exactly the Gheeraerts etching made for the fable *Lion and fox* (Fig. 14.2), one of the newly added fables in the *Esbatement Moral des Animaux* (EMA, f. B1r), a French adaptation of TFA (see note 1). Contrary to the Raes tapestries, this *Lion hunting* has no decorative borders with medallions: in 1640 this was already considered old fashioned, the new trend being to frame the central composition with so-called Solomonic columns, sturdy columns with a spiral-shaped shaft, typical for the baroque.⁸ Nevertheless, it is very well possible that this Van der Cammen piece too has its origins in the workshops of Jan Raes II, because the style of the central scene unmistakably evokes his work as it is found in our nr. 2. It was not an uncommon practice that one workshop copied or reused the tapestry designs (cartoons) of another, only adjusting the borders to the latest fashion.⁹

Three other tapestries with Gheeraerts' material, again products of the workshop of Jan Raes II, are on view in the Hospital de Tavera in Toledo (nrs. 4–6).¹⁰ They belong to a series of so-called pergola tapestries,¹¹ showing a beautiful Renaissance garden with some fowl or other animals in the foreground, amidst six caryatids supporting a double arbor; in the background we see several decorative architectural elements or buildings, depicted in perspective. Just like our nrs. 1 and 2, the tapestries are framed by borders having cartouches with animal scenes taken from the fable-illustrations by Marcus Gheeraerts. One

8 Delmarcel, G. – Volckaert, A., *Vlaamse wandtapijten: vijf eeuwen traditie* (Malines: 1995), 19; Delmarcel, G., *Het Vlaamse wandtapijt* (Tielt: 1999), 278.

9 Delmarcel – Volckaert, *Vlaamse wandtapijten* 17–19; Delmarcel, *Het Vlaamse wandtapijt* 220–222; Herrero, Carretero, "Le carton de l'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de l'histoire de Noé de la collection royale d'Espagne. Notes sur le collectionnisme d'art durant le règne d'Alphonse XIII (1866–1941)", *Studia Bruxellae* 2019, 1, 413.

10 For nr. 4 and 5, see Ramírez, Ruiz V., *Las tapicerías en las colecciones de la Nobleza Española del siglo xvii*, Ph.D. dissertation (Universidad Complutense de Madrid: 2013) 522–523; for nr. 6 see the website of the Toledo photographer Angel Martinez Torija (<<http://angelmartineztorija.com/?p=2661>>, consulted 04-06-2020).

11 For an example of this type of tapestries, cf. *infra* fig. 14.7.

of the means to distinguish between these three very resemblant tapestries is to focus on the animals in the front: nr. 4 (350 × 350 cm) shows a male and a female peacock, nr. 5 (350 × 420 cm) a male and a female turkey and nr. 6 (350 × 450 cm) two deer; the selection and sequence of the fable-medallions in the border also vary.

Our nr. 7 is one of the works of art found in the treasury of the Notre Dame de la Couture in Le Mans, entitled *Tapisserie à la pergola*.¹² It is once more a product of the Raes workshop and belongs to the same series as the three Toledo pergola tapestries just mentioned. It is a smaller specimen (c.350 × 320 cm), showing now only four caryatids supporting one single arbor; in the front we see two pheasants and some smaller birds. Worth noting here is that these pheasants bear a striking resemblance to the couple we see in the right bottom corner of tapestry nr. 2. The border holds eight cartouches, seven of which contain scenes taken from TFA-illustrations.

Tapestry nr. 8 (407 × 495 cm) is found in the Royal Museums of Art and History in Brussels. It dates from the first quarter of the seventeenth century and is the product of an unknown Brussels workshop. The central scene portrays the entering of the animals in Noah's Ark and is framed by a border, showing striking similarities with framings of several Raes tapestries.¹³ The border has four medallions, each with an animal scene originating from Gheeraerts' fable-etchings. One of these scenes shows a fox reaching up against a tree trunk for some grapes above him; this scene is a miniature version of Gheeraerts' illustration for the fable *Fox and bunches of grapes*. Just like the fable to which tapestry nr. 3 can be related, this is one of the fables not to be found in TFA but in its French adaptation EMA (fol. R2r).

2 Tapestries at the Château de Serrant

In one of the *châteaux* in the Loire Valley, the Renaissance castle of Serrant near Angers, an unexpectedly rich collection of seventeenth-century tapestries is on display in the *Grand Salon*. Studying pictures found on the internet, and combining this with observations made during a visit of the castle, it is obvious that most of the tapestries once were part of a set of *Landscapes with animals*,

12 See <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/le-mans-72000/le-mans-une-tapisserie-de-notre-dame-de-la-couture-exposee-a-angers-a1f4cf2-1072-11ea-9c84-a499a57fb888> (viewed 26-05-2020).

13 Herrero, Carretero, "Le carton de L'entrée des animaux" 416. Jan Raes also wove a *Story of Noah*, see Campbell, T.P. (ed.), *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor* (New York – Yale: 2007) 73.

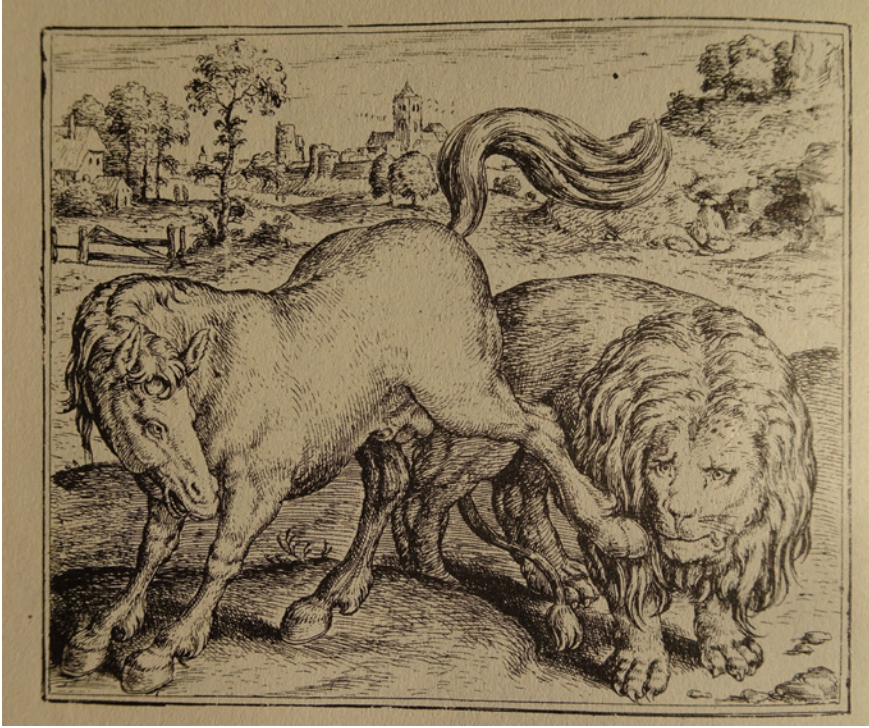


FIGURE 14.3 Eduard de Dene, *De Warachtighe Fabulen der Dieren* (Bruges: Pieter de Clerck, 1567) 6

very similar to the ones made by Jan Raes to which *Verdure with ostrich* and *Lion attacking wild ass* (our nrs. 1 and 2) once belonged.¹⁴ The frames of the Serrant set, however, hold fewer medallions with animal scenes (only two to four), the cartouches have a different shape and there is another decoration type filling the spaces between these cartouches. The subject matter of at least five of the Serrant tapestries (nrs. 9–13) can, without any doubt, be identified as Gheeraerts-inspired material.

On the left half of the central scene of tapestry nr. 9 (350 × 370 cm), we see a dragon attacking an elephant, a scene clearly inspired by Gheeraerts' illustration for the fable *Elephant and dragon* (TFA, p. 90). Nr. 10 (350 × 550 cm) depicts a horse kicking a lion with its hind legs; this scene goes back to

14 For the photographs, see the photo gallery on their website (<<https://www.chateau-serrant.net/>> – picture nr. 76 and 108–110) and Facebook page; I visited Serrant on 01-08-2020.



FIGURE 14.4 Jan Raes II, A 'Parc Sauvages' tapestry, c.1600, silk, wool, 350 × 318 cm. London, Mullany, Haute Epoque Fine Art

the etching made for *Lion and horse* (TFA, p. 6) (Fig. 14.3).¹⁵ In the right half of tapestry nr. 11 (350 × 510 cm) two large birds, one standing and the other sitting down, seem to address one another. This is a woven representation of Gheeraerts' illustration for *Stork and swan* (TFA, p. 200). The tapestry's left part (made up of a large tree with a peacock and other birds on its branches, next to a camel and two pheasants) is a composition of elements we encounter again in the tapestries nr. 17 (cf. *infra*) and nr. 2. Nr. 12 (350 × 510 cm) and nr. 13 (350 ×

¹⁵ See also the introduction and *infra*, tapestry nr. 15.

240 cm) are double weavings of tapestries already dealt with. Nr. 12 shows a dense greenery where a lion attacks an ass, while a fox is watching; this is the same scene as found on the tapestry in the Getty museum (nr. 2), but the Serrant tapestry is a much larger specimen, with to the right of this hunting scene a couched deer framed by some large trees. Nr. 13 is a second version of the Vilnius tapestry with the ostrich and the nightingale (nr. 1).

3 The Art Market

A specific source to draw from, offering a great amount of often surprising research material, are the websites of international auction houses and art dealers, having historic tapestries for sale.

For our Gheeraerts research, the most prolific one was the website of *Mullany, Haute Epoque Fine Art* in London. It yields us the numbers 14-16 of our collection, three impressive early seventeenth-century tapestries with Gheeraerts-based material, all of them once again products from the workshop of Jan Raes II; the cartoons for these three pieces were made after sketches attributed to Jacob Savery (cf. *supra*).¹⁶ Nr. 14 (350 × 318 cm) (Fig. 14.4), given the generic title *A parc sauvage tapestry*, is in fact a woven version of Gheeraerts' illustration for the fable *Flemish rooster and turkey* (TFA, p. 190) (Fig. 14.5); its border holds eight medallions with animal scenes, seven of them taken from Gheeraerts. That is not all: the central scene is framed by two trees with birds and monkeys on trunk and branches; in the left tree we see a female monkey holding one of her two young while the other one is sitting on the branch below; this is clearly a reproduction of the illustration made for *Monkey and its two young* (TFA, p. 172). A last and salient detail: the framing tree on the right, including the small monkey climbing the trunk, is also used on the above-mentioned nr. 12, on the right side of the couched deer. Nr. 15 (345 × 512 cm) (Fig. 14.6), bearing the non-specific name *A pugna ferarum tapestry* is a second version of the Serrant tapestry with the horse kicking a lion (nr. 10). The two versions only differ in the birds and animals shown on the right side, next to the head of the horse: in Serrant we see a bird of prey with its catch, and a doe; in the corresponding part of the Mullany tapestry we have three birds, two

16 <<http://www.mullanyfineart.com/view/tapestry-brussels-c.-1600>>; on this webpage, showing nr. 14, also links to nr. 15 and 16; last viewed on 04-06-2020. The tapestries were part of the Mullany stand at The European Fine Arts Fair *Tefaf* in New York (November 2019) and Maastricht (March 2020). I thank the firm Mullany for the permission to use their photographs in this contribution.

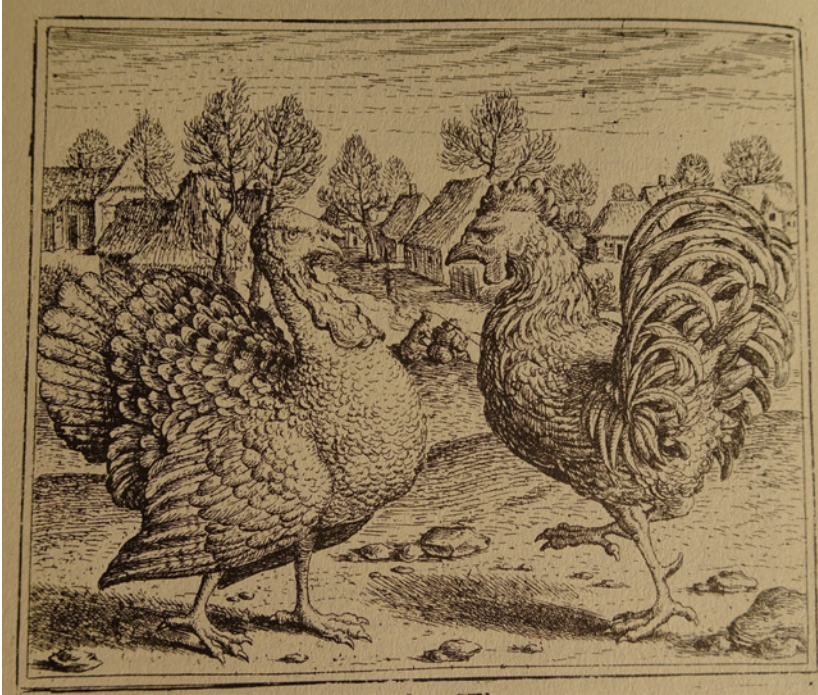


FIGURE 14.5 Eduard de Dene, *De Warachtighe Fabulen der Dieren* (Bruges: Pieter de Clerck, 1567) 190



FIGURE 14.6 Jan Raes II, A 'Pugnae Ferarum' tapestry, c.1600, silk, wool, 345 × 512 cm. London, Mullany, Haute Epoque Fine Art



FIGURE 14.7

Jan Raes II, *A Garden Tapestry*,
c.1610, silk, wool, 353 × 322 cm.
London, Mullany, Haute Epoque
Fine Art

peacocks and possibly a bittern. The Mullany version is framed by a border of twelve animal medallions, nine of them inspired by the fables of TFA. Finally, nr. 16 (353 × 322 cm), entitled *A garden tapestry*, is again a specimen of the pergola tapestries (Fig. 14.7). It is the twin brother of the Le Mans tapestry nr. 7, the only difference being that for two of the cartouches in the border a different illustration of TFA was chosen.

The weblog of art collector Alain R. Truong provides us nr. 17 (Fig. 14.8), a Jan Raes tapestry (368 × 333 cm) on sale in January 2011 at the Brussels Antique and Fine Arts Fair *Brafa*.¹⁷ It is described as *Landscape with animals*, dated c.1600 and again based on designs by Jacob Savery. The tapestry shows an eagle having caught a hare, while a deer on the side is looking on. The bird of prey and the deer are framed by two trees, each with a bird on a branch, watching what happens below. These birds, a hawk and a small songbird-like specimen, are important elements, as they help us to identify the whole as the depiction of the fable *The eagle, the sparrow and the hare*. This fable is not part of TFA or EMA, which means that Jacob Savery obviously did not limit himself to fables

17 See his website (<<http://www.alaintruong.com/archives/2011/01/12/20104808.html>>), consulted on 29-05-2020. The tapestry was part of the stand of the Belgian firm The Royal Manufacturers De Wit, a firm specialised in restoration, purchasing and selling antique tapestries. I thank Ann Volckaert, academic advisor at De Wit, for kindly providing the pictures of this nr. 17 and of the nrs. 19 and 20.



FIGURE 14.8 Jan Raes II, "Verdure with buzzard and deer", c.1600, silk, wool, 368 × 333 cm. Private collection

illustrated by Marcus Gheeraerts when creating his tapestry designs.¹⁸ As to the border of this *Landscape with animals*, it is 'business as usual': it contains eight of the typical Jan Raes cartouches, six of which can be linked with the Gheeraerts illustrations for TFA. To finish the description of this nr. 17, it is worthy of mention, that the tapestry or parts of it, also returns in other products of the Raes workshops. The central scene with eagle, hare and deer is, remarkably

18 *The eagle, the sparrow and the hare* is fable nr. 9 in the first book of the five-part collection *Fabulae Aesopicae* by Phaedrus. Savery probably made use of the edition of Phaedrus' fables by Pierre Pithou (Troyes, 1596); Pithou was the first author since the middle ages to make the world acquainted again with the fables of Phaedrus.

enough, identical to what we see on the right side, near the tapestry border, in *Lion and horse* nr. 10; furthermore, the part of the tapestry on the left side of the eagle, can also be found on the left side of tapestry nr. 11.

The nrs. 18, 19 and 20 are once again examples of the pergola tapestries. Nr. 18 (360 × 457 cm) could be found by consulting the Instagram page of Raffaele Torelli, expert and art consultant in Monte Carlo. The tapestry is identical to nr. 5, the second of the tapestries of the Hospital de Tavera in Toledo, with only some slight differences in the choices made for the border medallions. For nr. 19 and 20 I could rely on photographic material, provided by the aforementioned firm De Wit (see note 17). Nr. 19 (360 × 270 cm) was one of the items they presented at the Brafa Art Fair 2019.¹⁹ The tapestry dates from the first quarter of the seventeenth century and may have been woven by Nicasius Aerts, a member of a famous Brussels family of weavers. To a large degree this tapestry resembles the right half of our nrs. 5 and 18, now with a dog in the front, instead of turkeys. Nr. 20 (372 × 176 cm) (Fig. 14.9), a product of the same workshop, is a so-called *portière*, a tapestry used to cover narrow wall spaces. It depicts only one of the caryatids, a female figure identical with the caryatid we also find in the other pergola tapestries. For most of the border cartouches of nr. 19 and 20 TFA-based animal scenes were used, most of them also returning in nr. 5 and 18. The great resemblances between these tapestries and the products of the Raes workshop may be a result of the cooperation between the two manufactories.

The last three numbers of my collection I found on the site of the auction houses Sotheby's and Christie's. Nr. 21 (305 × 406 cm), on sale in the Sotheby auction of 27 April 2017, is dated c.1575 and is the product of an unknown Brussels manufactory. The tapestry belongs to a series of the *History of Cyrus the Great*, based on designs by Michiel Coxcie, and shows Cyrus and the diversion of the river Euphrates. One of the animal scenes in the border is Gheeraerts' illustration for *Lion and fox* (TFA, p. 20). Nr. 22 (312 × 446 cm), sold 18 June 2014 at Christie's, is also taken from a *History of Cyrus* series (*Cyrus taking Astyages prisoner*). It dates from the third quarter of the sixteenth century and is attributed to the workshop of Jan van Tieghem (Brussels). In its border we recognise the TFA-etching for *Donkey laden with food* (TFA, p. 174). My final item, nr. 23 (338 × 258 cm) and dated c.1620, is a product of the above-mentioned Nicasius Aerts workshop, depicting *The abduction of Aegina by Jupiter*; one of the medallions in its border holds a scene based on Gheeraerts' illustration for *Man and lion* (TFA, p. 42).

19 See the photograph album *The Brafa Art Fair 2019* on the Brafa Facebook page (<https://www.facebook.com/brafaartfair/photos/a.2075602889134787/2428787610482978>). Last viewed on 30-05-2020.



FIGURE 14.9 Nicasius Aerts (?), Portière with caryatid, 1600-1625,
tapestry materials unknown, 372 × 176 cm
PRIVATE COLLECTION

4 Conclusions

Looking for the influence of fable illustrations by Marcus Gheeraerts in seventeenth-century tapestry designs, we discovered Jan Raes II to be the first weaver extensively using this kind of cartoons: twenty of the twenty-three tapestries we discussed are products of his workshop or can be linked to it.

Taking into account the identical subject matter and the identical source for the cartoons, including those for the borders, we can distinguish at least two series of Raes tapestries: one series is an example of the *Landscape with animals*, the other one represents the *Garden with pergola* type. As we have duplicate weavings of some of the tapestries, it is obvious that these series have been executed in several sets. Set one of the series *Landscape with animals* holds at least the tapestries nr. 1, 2, 14, 15 and 17, set two holds the Serrant nrs. 9, 10, 11, 12 and 13. For the pergola tapestries, we can differentiate a series by Jan Raes and one by Nicasius Aerts. The one from the Raes workshop holds the nrs. 4, 5 (with duplicate weaving nr. 18), 6 and 7 (with duplicate weaving nr. 16); the series by Nicasius Aerts is represented by our nr. 19 and 20.

Raes' abundant use of fable-based designs may be an indication that he aimed to create a new subtype within the *Landscapes with animals*, or that he at least added a possibility for intellectual play: perhaps he challenged the spectators, admiring his tapestries, to discover what fables were hidden in the central scenes and border cartouches.²⁰

As to the artist responsible for the tapestry designs, we can conclude (contrary to Smith 2020) that he did not use TFA: two of the Gheeraerts illustrations on the tapestries are absent in TFA and can only be found in its later adaptations, such as EMA or the album of 125 plates without texts (see note 1).

Summarising the aforesaid, it may be stated that revealing the source of the designs, together with our observation that certain components of one tapestry are reused in a second one, enables us to get a better insight into the origin, meaning, function and creation of the tapestries.

Next to these deductions particularly focusing on the Raes tapestries, a more general and certainly just as captivating conclusion can also be drawn: the impact on seventeenth century art of the work Gheeraerts made for TFA and its adaptations seems even larger than we already knew. This influence may not only be traced in literature, drawings, etchings and paintings, but also in the other branch of the figurative arts for which Flanders and Brabant were famous in the past: the internationally highly valued and popular art of tapestry-making.

²⁰ See also Smith, "Een fabelboek" 49.

Appendix

We list here the names of the TFA/EMA-fables used for the tapestry-designs; each title is followed by the page of TFA/EMA and the tapestry-number(s) in our collection.

Illustrations used in the central scenes:²¹

Ostrich and nightingale (TFA 212-1,13); *Lion, ass and fox* (TFA 52-2,12); *Lion and fox* (EMA B1r-3); *Elephant and dragon* (TFA 90-9); *Swan and stork* (TFA 200-11); *Lion and horse* (TFA 6-10,15); *Flemish rooster and turkey* (TFA 190-14); *Monkey and its two young* (TFA 172-14).

Illustrations used in border cartouches:²²

Basilisk and weasel (TFA 4-1,2,4,5,7[2X],14,15,16,18,19,20); *Fox and stork* (TFA 180-1,12,16,20); *Crow and sheep* (TFA 38-1,4,5,7,8,14,16,17[2X],18,19,20); *Phoenix* (TFA 208-1,2,4,5,7,14,15,16,17,19,20); *Hedgehog and snake* (TFA 68-1,11,12); *Raven and fox* (TFA 142-1,2,4,14,15,16,18,19); *Eagle and snail* (TFA 160-2,4,5,7,14,15,16,17,19,20); *Dog and its reflection* (TFA 22-9,13,14,15); *Rooster and diamond* (TFA 46-4,7,10,11,12,17,19); *Wolf and lamb* (TFA 152-4,5,7,8,9,13,15,16); *Monkey and fox* (TFA 74-2,11,12,15); *Kite lying ill* (TFA 182-15); *Chameleon* (TFA 72-2,15); *Rat and oyster* (TFA 138-5[2X],18); *Hare and turtle* (TFA 178-8); *Lion and fox* (TFA 20-19,20,21); *Cat and rooster* (TFA 170-4,17); *Eagle and the female fox* (TFA 84-5[2X]); *Donkey laden with food* (TFA 174-22); *Man and lion* (TFA 42-23); *Fox and grapes* (EMA R2r-8).

Bibliography

- Campbell, T.P. (ed.), *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, exh. cat., Metropolitan Museum of Art (New York – Yale: Yale University Press, 2007).
- Delmarcel, G., *Het Vlaamse wandtapijt* (Tielt: Uitgeverij Lannoo, 1999).
- Delmarcel, G. and Volckaert, A., *Vlaamse wandtapijten: vijf eeuwen traditie* (Malines: Stichting Gaspard De Wit, 1995).
- Dene, Eduard de, *De Warachtighe Fabulen der Dieren* (Bruges: Pieter de Clerck, 1567). Available on <<https://gallica.bnf.fr/>>.
- Esbatement Moral des Animaux* (Antwerp: Gerard Smits for Philips Galle, 1578). Available on <<https://gallica.bnf.fr/>>.

21 In the following enumeration tapestry nr. 17 is absent, because the fable used for the design of its central scene is not part of TFA/EMA.

22 The enumeration is not complete, as we were not able to identify some of the animal scenes in the cartouches of tapestry nr. 6, 10 and 18.

- Forti, Grazzini N., "9. Leopard over a Pond", in Campbell 2007, 87–94.
- Herrero, Carretero C., "Le carton de l'entrée des animaux dans l'arche de Noé et les tapisseries de l'histoire de Noé de la collection royale d'Espagne. Notes sur le collectionnisme d'art durant le règne d'Alphonse XIII (1866–1941)", *Studia Bruxellae* 2019, 1, 405–420.
- Jedzinskaitė-Kuizininienė, I., *Tapestries of the Palace of the Grand Dukes of Lithuania* (Vilnius: 2012).
- Ramírez, Ruiz V., *Las tapicerías en las colecciones de la Nobleza Española del siglo xvii*, Ph.D. dissertation (Universidad Complutense de Madrid: 2013).
- Smith, Paul J., "Art et science: *Le défilé des animaux dans L'Arche de Noé sur le Mont Ararat*, peinture de Simon de Myle (1570)", in Gendt, A. de – Montoya, A. (eds.), *La pensée sérielle, du Moyen Âge aux Lumières* (Leiden: Brill – Rodopi, 2019) 194–217.
- Smith, Paul J., "Een fabelboek in een wandtapijt", in Anrooij, W. van (ed.), *Om het boek. Cultuurhistorische bespiegelingen over boeken en mensen* (Hilversum: Verloren, 2020) 45–49.
- Wepler, L., *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des Niederländischen Barocks* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014).

The *Unicornus Marinum* of Dr Nicolaes Tulp

A Scottish Sea-Unicorn Adrift

M.M. Zijlstra-Mondt

Tulp's 1652 *Observationes medicae* describes and depicts a sea-unicorn. It is interesting to note that on the engravings of the various editions both the position of the horn and its length vary. Furthermore, on the drawing of the whole sea creature in the first edition the water sprays are missing. By following the 'iconographic journey' of Tulp's sea-unicorn through time we hope to trace the origin of the images and explain these differences.

Les *Observationes medicae* de Tulp, publiées en 1652, décrivent et dépeignent une licorne de mer. Il est intéressant de noter que la corne est positionnée différemment sur les gravures des différentes éditions, et que sa longueur varie. Par ailleurs, sur le dessin de la créature marine entière de l'édition originale les jets d'eau sont omis. En suivant le « voyage iconographique » de la licorne marine de Tulp à travers le temps, nous espérons remonter jusqu'à l'origine des images et expliquer ces différences.

In the sixteenth century, medieval notions concerning natural phenomena made place for a new way of thinking, based on empirical investigation. This also meant that the symbolism attributed to animals and objects slowly fell into disuse, a development that also affected the land-unicorn and the religious symbolism previously attributed to it. While the Middle Ages were characterised by a firm belief in the medicinal properties of the unicorn's horn, in early modern times the animal's existence was increasingly called into question. What remained was a belief in the remarkable properties of the horn, which was kept alive for medical and commercial reasons. It is in this shifting conceptual world that the land-unicorn retreated and its aquatic equivalent – the sea-unicorn – made its appearance. This animal became the new carrier of the precious horn, a transition that made it possible to safeguard the commercial interests of the trade in horns.

Over the past years, under the guidance of Paul J. Smith, I have conducted research on the sea-unicorn. This animal occupies a liminal space between myth and reality: it appears in two guises (a fish-like animal and a seahorse,

both adorned with the land-unicorn's horn) in medieval and early modern descriptions and illustrations, as well as in cartography and visual arts.

With the help of Paul's vast knowledge of early modern natural history writings I followed the early modern natural historians as they deepened their understanding of the sea-unicorn. In 2019, I was privileged to record the results of my research in a PhD, with Paul as my thesis supervisor.¹

My dissertation may be completed, but new questions continue to arise. For this volume, I dove once again into my collection of horned sea creatures and discovered a sea-unicorn that thanks to the description of Dutch scholar Nicolaes Tulp ultimately found its way from the Arctic Ocean to France. I dedicate the story of this Scottish sea-unicorn adrift to Paul, with deep-felt thanks for all his help.

The 'deftigen Amsterdamschen Oud-Burgemeester en groote Geneesheer' Nicolaes Tulp devotes a chapter of his 1652 *Observationes medicae* to the *Unicornus Marinum*.² In this work, Tulp voices his doubts about the medicinal properties of the unicorn's horn. He also describes a dead narwhal, found by a sailor crew on 2 June 1648 'in mare aquilonari, prope insulam Majam' (near Jan Mayen Island, off the eastern coast of Scotland). The narwhal was dissected, sketched, and described by a surgeon, whose name Tulp does not record.³ The engraving below shows both an anatomic skull specimen and the whole animal (Fig. 15.1.). It is interesting to note that on the image of the skull, the horn is positioned correctly, while on the image of the whole animal, it appears on the nose. This engraving was also included in later editions of Tulp's work. In these later editions, however, the animal is represented spouting water forward through two blowholes in its forehead.⁴

One hundred years earlier, the French zoologist Pierre Belon made no mention of the sea-unicorn in his 1555 *La Nature et diversités des poissons*. Interestingly, in a later edition of Belon's treatise, after the final page with the word 'FIN' an illustration is included that is strongly reminiscent of the sea-unicorn engraving in Tulp's 1652 treatise, but without the Latin text and

- 1 Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht. Zee-eenhoorns in woord en beeld in de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd (Charting the Sea-Unicorn. Sea-Unicorns in Image and Word in the Middle Ages and the Early Modern Era)*, Ph.D. dissertation (University of Leiden: 2019).
- 2 'The distinguished former Mayor of Amsterdam and great physician'; Brussel, Theodorus van, *Natuurkundige beschryving van eenige byzondere dieren, visschen en gekorvene diertjes voor de beminnaars der natuurlyke historie*, vol. 1 (Amsterdam: J.B. Elwe, 1799) 50–52.
- 3 Tulp, Nicolaes, *Observationes Medicae* (Amsterdam: Louis Elsevier, 1652), Lib. IV 394–398.
- 4 Latin editions appeared in 1672, 1685, 1716 and 1739. A Dutch version was published in 1740.

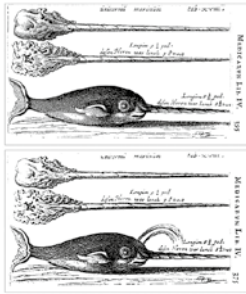


FIGURE 15.1

The *Unicornus Marinum* in Nicolaes Tulp, *Observaciones medicæ* (Amsterdam: Louis Elsevier, 1652 and 1672) Lib. IV 395. Edition 1652: State Library of Bavaria. Edition 1672: KB, National Library of the Netherlands (original from the University of Amsterdam)

numbering.⁵ This engraving does not appear in other editions of Belon's work (in the Orléans and Nantes libraries).

The differences between these images raise a number of questions. Is the whole animal depicted in Tulp's treatise the same specimen as the Scottish narwhal caught in 1648? Does the difference in the positioning of the horns indicate that the skull on the engraving in Tulp's work comes from another animal than the whole animal depicted alongside it? And why does the animal depicted in later editions spout water? Was the engraving in Belon's treatise copied from an edition of Tulp's work, and if so, from which edition? And was it printed using the same copper plate after erasing the Latin text and illustration number? Or was this engraving made from a copy of the original copper plate, and was this plate available commercially, possibly separately?

1 A Closer Look at Tulp's *Unicornus*

The fact that Tulp's *Unicornus* was found near Jan Mayen Island is described in a passage first included in the 1672 edition. Tulp mentions that a drawing of the animal, known to the locals as a *Narwal*, was sent by Thorlac, Bishop of Scallonia Holar in Iceland, to the French ambassador to Denmark, La Thuillerie. This drawing was subsequently printed and published in Paris. Tulp also mentions that the drawing depicts the narwhal found in 1648 near Jan Mayen Island, with the difference that in this specimen (due to its advanced state of decomposition) the blowholes in the neck through which it, like other whales, spouts water are no longer visible.⁶

⁵ Belon, Pierre, *La Nature et diversités des poissons* (Paris: Charles Estienne, 1555), oblong format.

⁶ Tulp, *Observaciones medicæ* (1672) 376–377. From 1672 onwards, this passage appeared in all editions, with the exception of the Latin edition of 1716 and the original 1652 edition. Gaspard Coignet de La Thuillerie served as the French ambassador in The Hague from 10 November 1640 until 23 May 1648. This term of office was interrupted from April 1644 to April 1646 when La Thuillerie served as French ambassador to Denmark and Sweden.

This raises the question of whether Tulp's *Unicornus* is the same animal as the one on Thorlac's drawing. In the 'Byvoegsel van de Zee-eenhoorn' of a Dutch adaptation of a treatise by Scottish-Polish physician Jan Jonston, the animal is described and depicted spouting backwards through two blowholes. Its name is also mentioned: *Narwal*. At the bottom, under No. 5, an unnamed animal is depicted – without spouts – that bears a remarkable resemblance to Tulp's *Unicornus* (Fig. 15.2).⁷

Jonston reports that Thorlac sent a drawing of the animal at the request of Danish zoologist Ole Worm for use in his research. In the accompanying letter, Thorlac offered a description of the *Narwal* and an explanation of its name. Jonston indicates that the animal is depicted under No. 6 in Tab. XLVIII of his treatise (top of Fig. 15.2).⁸

This is confirmed by Thorlac and Worm's correspondence. In a letter to Thorlac dated 25 June 1640, Worm thanks his former pupil for the drawing of the 'Bellua marina'. He reports that the animal's breathing apparatus is situated, as shown in the sketch, above the lungs at the back of the skull.⁹ From this we can deduce that the blowholes and water sprays were included in Thorlac's drawing and that this is indeed the *Narwal* depicted under No. 6 in Jonston's work.

The origin of the animal depicted under No. 5, and which so closely resembles Tulp's *Unicornus*, is recorded in the 'Byvoegsel van de Zee-Eenhoorn'. Jonston writes that on 3 June 1648, skipper Douwe Iansz. Van Staveren found a dead fish 'omtrent 10. Mijl Zuyd-oost van Ian-mayen Eylant'.¹⁰ The author goes on to describe the appearance of the corpse, which had already started decomposing. He indicates that 'zy [de bemanning] [de kop] met bylen aen stukken [moesten] houwen' and that the animal is depicted in Tab. XLVIII under No. 5.¹¹

A second indication of the animal's origin is an engraving of the same *Narwal* in the 1647 work of French lawyer Isaac de La Peyrère in which the author refers to Thorlac's description (Fig. 15.3).¹² The fact that La Peyrère himself was in possession of a copy of Thorlac's drawing is confirmed in a letter

7 'Appendix on the Sea-Unicorn', Jonston, Jan, *Naeukeurige beschryving van de natuur der viervoetige dieren, vissen en bloedloze water-dieren, vogelen, kronkel-dieren, slangen en draken. Uyt 'et latyn vertaelt door M. Grauius, Dokter inde Medecijnen tot Amsterdam* (Amsterdam: J.J. Schipper, 1660) 179. In the original 1650 Latin edition of Jonston's work the animal is neither described nor depicted.

8 Jonston, *Naeukeurige beschryving van de natuur* 179.

9 *Olai Wormii et ad eum doctorum virorum epistolae*, Tomus I (Copenhagen: s.n., 1751) 106.

10 'Approximately 10 miles south-east of Jan Mayen Island'; Note that Jonston reports the date of the catch as 2 June, not 3 June.

11 'They [the crew] had to chop [the head] into pieces with axes.'

12 La Peyrère, Isaac de, *Relation du Groenland* (Paris: A. Courbé, 1647) 144.

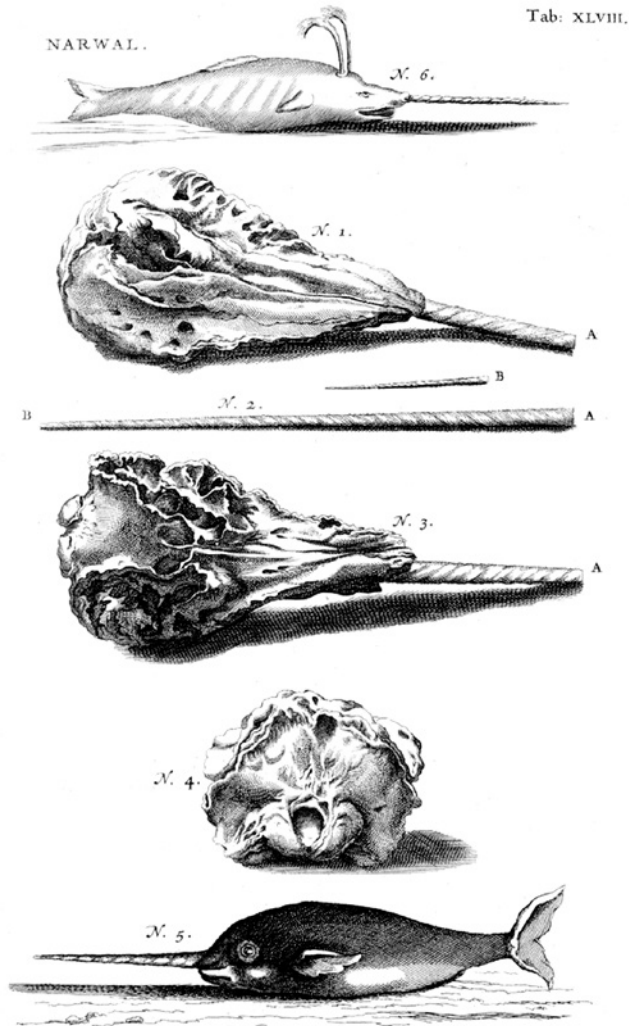


FIGURE 15.2 The *Narwal*, various views of the skull and horn, and an unnamed aquatic animal in *I. Jonstons Naeukeurige beschryving van de natuur der viervoetige dieren, vissen en bloedlooze water-dieren, vogelen, kronkel-dieren, slangen en draken [...]* (Amsterdam: I.I. Schipper, 1660) 179. State Library of Ghent

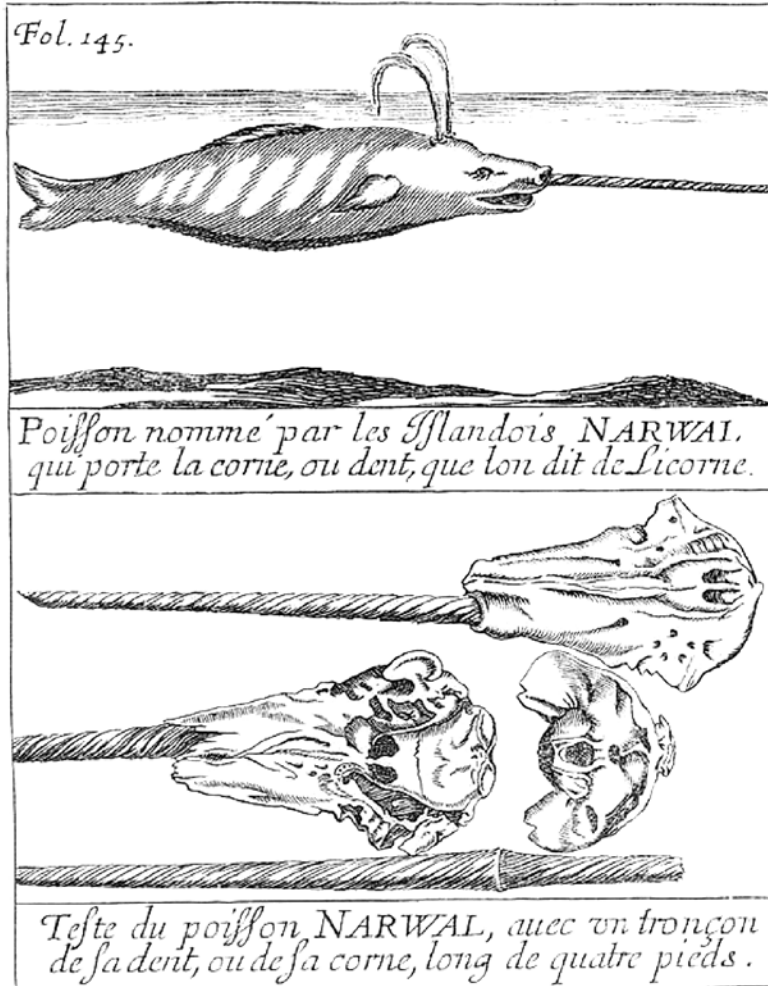


FIGURE 15.3 The Narwal and its skull in Isaac de La Peyrère, *Relation du Groenland* (Paris: A. Courbé, 1647) unnumbered page following p. 144. Bibliothèque nationale de France

from Worm to La Peyrère, dated 6 November 1645, in which Worm writes that he is sending La Peyrère the promised illustrations of the *Monoceros*.¹³

Erwin Kompanje writes that the representation of the beached animal in Tulp's work is a fantasy image unrelated to the Scottish narwhal. He argues that Tulp based his representations of the skull on the narwhal found near

¹³ Olai Wormii et ad eum doctorum virorum epistolae, Tomus 2 (Copenhagen: s.n., 1751) 935.

Jan Mayen Island.¹⁴ However, Jonston's and La Peyrère's texts reveal that the image of the whole animal on the engraving in Tulp's treatise is the same as the drawing the surgeon made of the narwhal found near Jan Mayen Island in 1648.¹⁵ Furthermore, this engraving shows that the length of the horn of the whole animal differs from that of the depicted skull. These are therefore two different animals.

It is interesting to note that Tulp, Jonston and La Peyrère all correctly describe the location of the horn on the skull yet misrepresent it on the engravings of the whole animal. This discrepancy between description and image apparently failed to draw the attention of the scholars (or the engravers who made the drawings).

Equally interesting is the fact that on the 1652 engraving the animal is depicted without blowholes and water sprays while these do appear in later editions. According to Kompanje, the 1652 representation is an edited engraving.¹⁶ This would mean that the blowholes and water sprays did appear on the original engraving, and were erased from the copper plate after the publication of the last edition of Tulp's work in 1740. If this is true, the engraving in the 1652 edition must have been printed and added to the original work after the erasing, meaning after 1740. This does not seem very likely. A better explanation would be that Tulp was unaware of Thorlac's description and drawing in 1652. In the 1672 edition, he mentioned both but chose not to include Thorlac's drawing in his work. Instead, driven perhaps by a Dutch sense of economy, he decided to adjust his own engraving.¹⁷ From that point onwards, Tulp's *Unicornus* spouts through two blowholes, not backwards as the *Narwal* on Thorlac's drawing, but forward.

Over the years these water sprays remained a striking feature of the sea-unicorn's depiction and appeared in early modern natural history treatises by other authors. These engravings were made using other copper plates, as apparent from the shading. The *Unicornus* is depicted, unnamed and without water sprays, in the 1658 treatise of the French lawyer César de Rochefort, together with a species of sea-unicorn supposedly living in tropical waters.¹⁸

14 Kompanje, Erwin, Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht [...]*, Ph.D. dissertation (University of Leiden: 2019), *Lutra* 62, 1 (2019) 58.

15 Jonston writes that the head of the animal found near Jan Mayen Island was chopped to pieces with axes. This means the sketch must have been completed before this.

16 Kompanje, Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht* 58.

17 It is therefore not the 1652 engraving that is edited, as Kompanje argues, but the 1672 engraving. See Kompanje, Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht* 58.

18 Rochefort, César de, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles* (Rotterdam: Arnould Leers, 1658) 186–188.

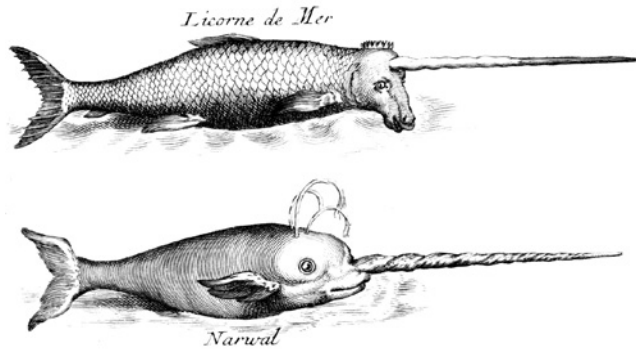


FIGURE 15.4 The *Licorne de Mer* and the *Narwal* in Pierre Pomet, *Histoire générale des Drogues* (Paris: Jean-Baptiste Loyson and Augustin Pillon, 1694) 78. University of Ghent

As mentioned above, the 1660 Dutch edition of Jonston's work also depicts Tulp's *Unicornus* at the bottom of the figure, without naming it.¹⁹

In 1694 the French apothecary Pierre Pomet depicts the animal in his *Histoire générale des Drogues*. He uses the representation from Rochefort's work and names both animals: the *Licorne de Mer* supposedly inhabiting tropical waters, and the *Narwal*, found in Arctic waters.²⁰ Although the author designates the animal by its correct name, he seems unaware of the fact that despite being a cetacean, the narwhal does not have a double blowhole and therefore does not spout water. Pomet's *Narwal* spouts a triple water spray from the back of its head (Fig. 15.4).

The remaining question concerns the origin of the engraving of Tulp's *Unicornus* that was included in Belon's work. In view of the similarities in shading, we may assume that all editions of Tulp's treatise used the same copper plate. With the exception of the first Latin edition, the animal is always represented spouting forward through two blowholes. The Latin text and the

19 Jonston, *Naeukeurige beschryving van de natuur* [...] 179. In the original Latin edition of Jonston's 1650 work, the animal was neither described nor depicted. In a 1636 public lecture, Worm offers an extensive analysis of the properties of the unicorn's horn, in which he declares, and demonstrates with the help of a narwhal skull, that the horn is in fact the narwhal's tooth. The text is included nearly in its entirety in the 1655 work detailing Worm's collection of *naturalia* and *artificialia*: *Museum Wormianum*. See Worm, Ole, *Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur* (Leiden: Iohannes Elsevier, 1655).

20 Pomet, Pierre, *Histoire générale des Drogues* (Paris: Jean-Baptiste Loyson – Augustin Pillon, 1694) 78.

drawing number are included on all the images. The engraving in Belon's work, which only includes the Dutch text, can therefore not, as Kompanje suggests, be drawn from a copy of Tulp's treatise.²¹

The images in Belon's and Tulp's work are very similar: the shading is identical. If the engraving in Belon's work was printed using the same copper plate as that used for the engravings in the various editions of Tulp's work, it would mean that this engraving was printed first (so no later than 1652), after which the Latin texts and number were added (for the 1652 edition of Tulp's work), and finally the water sprays (for the later editions). This does not seem very likely.

Another possibility is that the Latin texts, the spouts and the sketch number were erased from the copper plate after 1740 (when the Dutch translation was published), leaving only the Dutch text. This changed the character of the engraving and obscured its origin so it could be sold separately and used for various purposes, for example as illustration in a Dutch book for a lay audience. This kind of 'anonymous' image could at some point have been added to Belon's work.

A third possibility is that exact copies of Tulp's original copper plate were made on which only the Dutch text appeared. These would probably have been produced between 1652 and 1672 and used to print 'anonymous' engravings aimed at a wider audience. Such a copy could ultimately – after 1652 – have been added to Belon's treatise. How the engraving ended up in France is probably impossible to trace at this point.

There were apparently different versions of the image – and therefore of the copper plate – in circulation, which could be purchased separately. In 1799, Van Brussel wrote a book on animals suitable for the 'eenvouwdigste Leezers, die noch gelegenheid noch tyd hebben om groote Werken van Geleerden over die stoffe te koopen of te leezen'.²² Part I includes a description of the *Sea-Unicorn* in which the 'deftigen Amsterdamschen Oud-Burgemeester en groote Geneesheer, Nicolaes Tulp' is extensively quoted. On the coloured engraving, his *Unicornus* – depicted in brown with red eyes – spouts two sprays of red water (Fig. 15.5).²³

21 Kompanje, Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht* 58.

22 'Simplest readers, with neither time nor opportunity to purchase or read great works by scholars on these matters.'

23 Van Brussel, *Natuurkundige beschrijving van eenige byzondere dieren, visschen en gekorvene diertjes*, vol. 1 50–52.

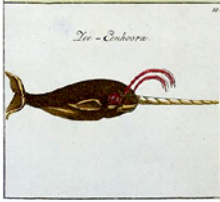


FIGURE 15.5

Theodorus van Brussel, "Zee-Eenhoorn", in *Natuurkundige beschryving van eenige byzondere dieren, visschen en gekorvene diertjes voor de beminnaars der natuurlyke historie*, vol. 1 (Amsterdam: J.B. Elwe, 1799) 52. KB, National Library of the Netherlands (original from the University of Amsterdam)

2 Conclusion

In the course of early modern history, Tulp's *Unicornus* completed a long iconographic journey. Its various names and depictions show that these iconographic developments did not always run synchronically with the scholar's growing knowledge concerning the animal. Early modern natural historians experienced a number of difficulties in their empirical study of exotic animals like the sea-unicorn, including limited access to their natural habitat and limited opportunities for direct observation. In addition, economic factors also played a role, including the costs of adjusting illustrations to reflect new knowledge.

With or without water sprays, the acquisition of zoological knowledge about the sea-unicorn/narwhal was a long journey marked by occasional lapses into fallacy.

Bibliography

- Belon, Pierre, *La Nature et diversités des poissons* (Paris: Charles Estienne, 1555) oblong format.
- Brussel, Theodorus van, *Natuurkundige beschryving van eenige byzondere dieren, visschen en gekorvene diertjes voor de beminnaars der natuurlyke historie*, vol. 1 (Amsterdam: J.B. Elwe, 1799).
- Jonston, Jan, *Naeukeurige beschryving van de natuur der viervoetige dieren, vissen en bloedlooze water-dieren, vogelen, kronkel-dieren, slangen en draken. Uyt 'et latyn vertaelt door M. Grausius, Dokter inde Medecijnen tot Amsterdam* (Amsterdam: J.J. Schipper, 1660).
- Kompanje, E., Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht. Zee-eenhoorns in woord en beeld in de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd*, Ph.D. dissertation (University of Leiden: 2019), Lutra 62 1 (2019).
- La Peyrère, Isaac de, *Relation du Groenland* (Paris: A. Courbé, 1647).
- Olai Wormii et ad eum doctorum virorum epistolæ*, Tomus 2 (Copenhagen: s.n., 1751).

- Pomet, Pierre, *Histoire générale des Drogues* (Paris: Jean-Baptiste Loyson and Augustin Pillon, 1694).
- Rochefort, César de, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles* (Rotterdam: Arnould Leers, 1658).
- Tulp, Nicolaes, *Observationum Medicae* (Amsterdam: Louis Elsevier, 1652 and 1672) Lib. IV.
- Worm, Ole, *Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur* (Leiden: Iohannes Elsevier, 1655).
- Zijlstra-Mondt, M.M., *De zee-eenhoorn in kaart gebracht. Zee-eenhoorns in woord en beeld in de middeleeuwen en de vroegmoderne tijd*, Ph.D. dissertation (University of Leiden: 2019).

Ascendances et sources du « Chat et un vieux Rat » (Jean de La Fontaine, *Fables*, III, 18)

Antoine Biscéré et Patrick Dandrey

La dernière des *Fables* du livre III de La Fontaine est réputée avoir conjoint deux motifs ésopiques différents que le fabuliste français aurait harmonisés par une substitution d'espèces animales : une belette y serait devenue chat pour qu'un sujet traité par Phèdre pût se raccorder à un apologue assez voisin de la tradition ésopique où intervenait ce félin. Mais la découverte d'une curieuse discordance entre l'illustration et le texte de cet apologue dans la version qu'en avait donnée Jean Baudoin quelques années avant La Fontaine permet de jeter un jour nouveau sur la genèse de cette fable : l'examen du recueil dont est inspirée cette image, celui d'Eduard De Dene (1567) pour lequel Marcus Gheeraerts avait ainsi illustré l'apologue « *Oude Catte ende Musen* », révèle que le remplacement de la belette par le chat avait déjà été opéré par le poète flamand dans sa réécriture de la version phédrienne du motif. La coalescence des deux récits chez La Fontaine est donc le résultat d'un processus de transmission complexe, qui aura finalement restitué son unité à un motif artificiellement dédoublé au fil de ses réécritures. Ce curieux dédoublement s'explique par la confusion que l'histoire et la langue ont favorisée entre le chat et la belette dans l'Europe antique et ancienne.

The last piece of the 4th book of La Fontaine's *Fables* is said to be the result of the *contaminatio* of two Aesopic stories: La Fontaine might have merged the two stories thanks to a substitution of animal species. A weasel might have become a cat, thus enabling the amalgam of a Phaedrian fable with a close story from the Aesopic tradition. However, the discovery of a discrepancy between the text and the illustration of the version that Baudoin gave of the considered apologue may shed new light on the genesis of La Fontaine's fable. The study of the fable book from which Baudoin's fable illustration was inspired (Eduard de Dene's *Warachtighe Fabulen der Dieren*, 1567) shows that the substitution of a weasel for a cat had already been undertaken by the Flemish poet in his rewriting of the Phaedrian story. The combination of the two stories in La Fontaine's fable is the result of a complex transmission, which could in fact have restored the lost unity of an Aesopic original motif.

Quand parut le premier recueil des *Fables choisies mises en vers* par M. de La Fontaine, « Le Chat et un vieux Rat » occupait une place discrète, l'antépénultième, dans la queue du livre III. Mais lors de la réédition de 1678, pour des raisons obscures¹, les deux dernières fables furent transférées à la fin du livre suivant : ce qui octroya à celle-ci la place enviable de conclure la brassée des dix-huit qui forment désormais le troisième livre écourté. Cette visibilité nouvelle, « Le Chat et un vieux Rat » la méritait par sa vivacité et son rebond narratifs, par la variété de couleurs que lui confère celle de ses registres, par son pittoresque imagé, par la fantaisie des traits familiers qui y abondent. Un grand prélude de tour héroïcomique commence par y présenter le « Chat exterminateur » qui sera son protagoniste, cet « Alexandre de Chats, / L'Attila, le fléau des Rats », qui par ses innombrables tours semble vouloir « de Souris dépeupler tout le monde »². Pour exemple de quoi une première volée de récit détaille une première ruse de ce « vrai Cerbère » :

Comme il voit que dans leurs tanières
 Les Souris étaient prisonnières,
 Qu'elles n'osaient sortir, qu'il avait beau chercher,
 Le Galant fait le mort, et du haut d'un plancher
 Se pend la tête en bas. La Bête scélérate
 À de certains cordons se tenait par la patte.
 Le peuple des Souris croit que c'est châtiment ;
 Qu'il a fait un larcin de rôl ou de fromage,
 Égratigné quelqu'un, causé quelque dommage,
 Enfin qu'on a pendu le mauvais Garnement³.

Et puis, une fois décrites à l'envi les imprudences étourdies des souris en goguette,

Le pendu ressuscite ; et sur ses pieds tombant
 Attrape les plus paresseuses.
 Nous en savons plus d'un, dit-il en les gobant :
 C'est tour de vieille guerre ; et vos cavernes creuses

- 1 Et peut-être strictement matérielles, afin d'économiser du papier, si l'on suit l'hypothèse de Terence Allott, « Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration », *Le Fablier* 12, 2000, p. 25.
- 2 Jean de la Fontaine, « Le Chat et un vieux Rat », v. 2-3, 6, 8. *Fables choisies mises en vers*, III, 18, dans *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, Jean-Pierre Collinet, éd, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, pp. 133-134.
- 3 *Ibid.*, v. 12-21.

Ne vous sauveront pas ; je vous en avertis ;
 Vous viendrez toutes au logis.
 Il prophétisait vrai ; notre maître Mitis
 Pour la seconde fois, les trompe et les affine,
 Blanchit sa robe, et s'enfarine,
 Et de la sorte déguisé
 Se niche et se blottit dans une huche ouverte.
 Ce fut à lui bien avisé :
 La Gent trotte-menu s'en vient chercher sa perte.
 Un Rat sans plus s'abstient d'aller flairer autour.
 C'était un vieux routier ; il savait plus d'un tour ;
 Même il avait perdu sa queue à la bataille.
 Ce bloc enfariné ne me dit rien qui vaille,
 S'écria-t-il de loin au Général des Chats :
 Je soupçonne dessous encor quelque machine.
 Rien ne te sert d'être farine ;
 Car quand tu serais sac, je n'approcherais pas.
 C'était bien dit à lui ; j'approuve sa prudence.
 Il était expérimenté,
 Et savait que la méfiance
 Est mère de la sûreté⁴.

Voilà donc une fable complexe, qui combine deux narrations de statut inégal et d'issues contraires : une première ruse, celle du faux pendu, qui voit le triomphe total du Chat sur l'étourderie des Souris, est traitée en prologue anticipant le sujet proprement dit, désigné par le titre de l'apologue, qui consiste en la seconde ruse, celle du « bloc enfariné » mis en échec par la méfiance du vieux Rat, garante de sa sûreté. Cet habile couplage cache, sous l'inégalité de leur statut textuel et malgré une distribution et une répartition des rôles différentes (des Souris abusées vs un Rat avisé), une origine d'égale dignité de ces deux composantes : d'un côté, la ruse d'un chat qui feint d'être pendu constitue le motif 79 (« Le Chat et les Rats ») du catalogue Perry des collections de fables gréco-latines ; de l'autre, la ruse de la Belette qui s'enfarine remonte à un apologue de Phèdre (« IV, 1-*De Mustela et muribus* / La Belette et les Souris ») que Perry chiffre comme un motif distinct (P511⁵), mais en le tenant pour une variante du précédent. Quelle que soit la ruse du prédateur, en effet, la chute

4 La Fontaine, « Le Chat et un vieux Rat », *op. cit.*, v. 29-53.

5 Cette référence renvoie à la classification établie par Ben Edwin Perry dans son catalogue *Aesopica* (voir la bibliographie à la fin de l'article).

demeure identique : un rat prudent harangue le chat ou la belette en l'assurant que, mort ou farine devenu, il n'en approchera pas⁶ ...

La leçon du motif P79 qui associe la ruse de la fausse pendaison au bon mot du rat prudent demeure à peu près la même dans les trois collections majeures de fables anonymes grecques. La plus ancienne version attestée, celle de l'*Augustana* (Chambry *maior* 13.1), précise que le chat est contraint de ruser parce que les rats se terrent dans leurs trous. Ils n'en sortent pas, et c'est depuis sa cache que l'un d'eux lance au faux pendu : « Ἀλλ', ὦ οὗτος, σοί γε, κἄν θύλαξ γένη, οὐ προσελεύσομαι / Eh ! toi, même si tu deviens un sac, je ne t'approcherai pas ! » (*notre traduction*). Le sens peut surprendre. En fait, le grec *thúlax* ou *thúlakos*, ainsi transposé faute de mieux, désigne n'importe quelle enveloppe ou réticule, sac ou outre, façonnés à partir de la peau sèche d'un animal écorché et tanné. On pend le cadavre éviscéré et vidé pour le faire sécher en vue de son tannage. C'est vraisemblablement cela que veut faire croire le chat. L'équivalent de l'apostrophe, aujourd'hui qu'on ne fait plus guère de sacs en peau de chat, serait à peu près : « De toi, même empaillé, je me méfierai encore ! ». Au fil des siècles et des traductions, le lien entre la peau du chat pendu et l'objet de cuir qu'il pourrait devenir se perdra. Si bien qu'on trouvera chez Jean Baudoin, dans la première moitié du XVII^e siècle, une version glosée du propos devenue presque sibylline :

quand je te prendrois pour un soufflet, ou quand mesme je sçaurois veritablement que tu serois tel, si ne pourrois-je pas me resoudre à descendre auprès de toy⁷

La redécouverte de la collection *Augustana* en Europe occidentale remontant à une date postérieure aux fables de La Fontaine, c'est par leurs remaniements byzantins que les fables anonymes grecques purent avoir quelque influence

6 Cette similarité pousse Adrados et Van Dijk à fusionner et enregistrer sous un même numéro les deux versions, comme deux leçons d'un même motif (Francisco Rodríguez Adrados, *History of the Graeco-Latin Fable*, trad. angl. Leslie A. Ray, éd. revue par l'auteur et Gert-Jan van Dijk, Leyde, Brill, coll. « Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batavia », 1999-2003, 3 vol., H81 et M.320; Gert-Jan van Dijk, *Aesopica Posteriora. Medieval and Modern Versions of Greek and Latin Fables*, Università di Genova, D.AR.FI.CL.ET, 2015, 2 vol., p. 507; Gerd Dicke et Klaus Grubmüller, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen*, Munich, W. Fink, 1987, pp. 407-590; Paola Cifarelli, *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises du XVI^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, pp. 100-101).

7 Jean Baudoin, *Les Fables d'Esope Phrygien. Illustrée de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques, nouvelle édition [...]* où sont adjoustées les fables de Philelphe, avecque des réflexions morales, Paris, A. Courbé, 1659, in-8°, p. 440.

sur la France du XVII^e siècle. Parvenue en Occident dès le XV^e siècle, la version de la collection II-*Vindobonensis* offre au demeurant une leçon similaire du motif⁸ : seule différence notable, l'injonction réciproque que se font les rats de descendre dans leurs demeures profondes est tournée au style direct⁹. Son introduction dans l'Europe humaniste passe par la traduction latine qu'en donne Rinuccio d'Arezzo (Milan, 1474), dont la leçon transmise à Heinrich Steinhöwel (Ulm, 1476-1477) va se retrouver dans la grande anthologie due à Martin Dorp (Anvers, 1512-1513) à partir de sa réédition parisienne de 1527 par Robert Estienne. Ensuite, à suivre la trace du motif jusqu'à 1668, on rencontre les traductions françaises plus ou moins fidèles ou les adaptations plus ou moins inventives de Julien Macho (Lyon, 1480), de l'Anonyme dit de 1547 (Paris, 1547), de Guillaume Haudent (Rouen, 1547) et de Gilles Corrozet (Paris, 1548), ces deux-ci en vers, avant d'en arriver au fablier « moralisé » de Jean Baudoin (Paris, 1631) dont les nombreuses rééditions enjambent la date du premier recueil de La Fontaine. Encore faut-il ajouter pour mémoire le recueil de Jean Ballesdens (1645) qui, à peu de chose près, reprend la version de Baudoin¹⁰.

8 Émile Chambry, éd., *Æsopi Fabulae recensuit Aemilius Chambry* [ed.mai.], Paris, Les Belles Lettres, 1925-1926, 2 vol., 13.2.

9 Notons que, selon Adrados (vol. 3 de *History of the Graeco-Latin Fable*, op. cit., pp. 108-109), l'utilisation du discours direct, commune aux versions *Vindobonensis* et *Accursiana*, porterait témoignage d'une « version plus archaïque » que celle transmise par l'*Augustana*.

10 Rinuccio d'Arezzo, *Rinucius Aretinus. Fabulae aesopicae*, éd. et trad. ital., Maria Pasqualina Pillolla, Gênes, D.A.R.FI.CL.ET, coll. « Favolisti latini medievali e umanistici-IV », 1993, « 40-De Muribus et Cato », pp. 216-217 (= Heinrich Steinhöwel *Steinhöwels Äsop*, éd. Hermann Österley, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart, coll. « Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart (117) », 1873, « 105-De muribus et catto », pp. 249-250 ; *Æsopus Dorpii, Æsopi Phrygis vita & fabulae latine versæ* [...], Paris, R. Estienne, 1527, in-8°, f. 14 r°) ; Julien Macho, « Du chat et des rats », dans *Recueil général des Isopets III : L'Ésope de Julien Macho*, éd. Pierre Ruelle, Paris, 1982, pp. 197-198 ; Anon., *La Vie et fables d'Esope Phrygien, traduites de nouveau en François, selon la verité Græcque. Avecq/les hystoires*, Paris, É. Grouleau, 1547, in-8°, « 76-Du Chat et des Rats », pp. 181-182 ; Guillaume Haudent, *Trois centz soixante et six Apologues d'Esope, Tresexcellent Philosophe. Premièrement traduitz de Grec en Latin, par plusieurs illustres Autheurs : comme Laurens valle, Erasme, et autres. Et nouvellement de Latin en Rithme François par maistre Guillaume Haudent. Vie apres mort*, éd. Charles Lormier, Rouen, H. Boissel, coll. « Société des bibliophiles normands (29) », 1877, « II-20. D'un Chat et des Souriz », n. p. ; Gilles Corrozet, *Second livre des fables d'Esope*, introduction, texte et notes par Paola Cifarelli, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1992, « 119-Du Chat et des Souriz », p. 64 ; Jean Baudoin, *Les Fables d'Esope Phrygien*, op. cit., « 76-Du Chat, et des Rats », pp. 439-441 ; Jean Ballesdens *Les Fables d'Esope Phrygien, traduites en françois et accompagnées de Maximes morales et politiques, pour la conduite de la vie*, Paris, G. Le Bé, 1645, in-8°, « 76-Du Chat, et des Rats », pp. 169-171. On peut y ajouter encore Emanuele Tesauro, traducteur-adaptateur de Baudoin (Emanuele Tesauro, *La Politica di Esopo frigio dedicata al Serenissimo Principe Gioseppe Emanuel di*

Cette filiation en ligne assez directe depuis la collection *Vindobonensis* part pourtant d'un surgen incertain. Un bien faible indice nous l'a révélé en pratiquant cette collation de versions ; il n'en est pas moins troublant. Voici : les manuscrits de la *Vindobonensis*, dont Rinuccio est supposé avoir transmis la leçon à l'Europe humaniste disent en effet, comme le faisait le texte de l'*Augustana*, que les rats décident de se terrer « dans leurs trous (ἐπὶ τῶν ὀπῶν) » pour fuir le chat. C'est pour les en tirer qu'il feint d'être pendu. Or Rinuccio, suivi en cela par tous les fabliers cités (puisqu'ils lui sont redevables de leur texte), assortit le fait de ... la négation ! « *De cetero inferius non est descendendum, si nolumus iri perditum omnes, sed hic superius manendum, quo catus ascendere non potest* / Dorénavant il ne faut plus descendre là-dessous, si nous ne voulons pas tous courir à notre perte, mais demeurer ici en haut, où le chat ne peut monter »¹¹ (notre traduction) : au lieu d'aller se terrer comme ils le faisaient jusqu'alors, ils décident de demeurer « en haut » – sans doute dans le grenier ou sur quelque support particulièrement élevé, lieux inaccessibles au chat qui ne peut y monter.

Cette variante pourrait passer pour une initiative originale de Rinuccio, n'était qu'elle se trouve coïncider avec la leçon de la troisième collection, l'*Accursiana*, qui, elle aussi, parvint durant la Renaissance en Europe occidentale. Et elle aussi, comme la version de Rinuccio, assortit de la négation, et même d'une négation renforcée (μηκέτι, ne ... plus), la décision des rats de descendre dans leurs trous : « Μηκέτι κάτω κατέλθωμεν, ἵνα μὴ παντάπασιν ἀπολώμεθα. Τοῦ γὰρ αἰλούρου μὴ δυναμένου δεῦρο ἐξικνεῖσθαι, ἡμεῖς σωθησόμεθα. / Ne descendons plus là-dessous, pour ne pas périr jusqu'au dernier. Car le chat ne pouvant accéder jusqu'ici, nous aurons la vie sauve. »¹² Les rats des sous-sols sont devenus des rats de grenier. C'est logiquement la leçon que l'on va retrouver dans la traduction latine que propose la grande édition aldine des fables (Venise, 1505). Mais, comme rien n'est sûr en ces domaines, voici qu'en 1538 Joachim Camerarius, qui pourtant suit scrupuleusement le classement d'Alde Manuce, supprime la négation : « *Statuerunt se intra suas cauernulas et iis in locis continere* » – renouant ainsi avec la leçon originale de la *Vindobonensis* ... qu'a priori du moins, il ne pouvait connaître ! Gabriele Faerno (Rome, 1563, *posth.*), qui versifie la version en prose de l'Aldine, pousse au contraire les rats jusqu'au point le plus élevé de la maison (« *ut excelsissimam / Aedium partem tenerent* »).

Savoia, éd. Denise Aricò, Rome, Salerno, coll. « Minima (6) », 1990, « 76-Della Gatta e de' Sorci », pp. 111-112).

11 Rinuccio, *Rinucius Aretinus. Fabulae aesopicae*, op. cit., pp. 216-217.

12 Chambry, éd., *Æsopi Fabulae recensuit Aemilius Chambry* [ed. mai.], op. cit., coll. *Accursiana*, « Αἰλῶρος καὶ μύες », 13.3 (notre traduction).

Hieronimus Osius (Wittenberg, 1564) suit sur ce point la leçon de Camerarius : ses rats à lui se terrent dans leurs trous. L'ample collection d'Isaac Nevelet (Francfort, 1610) reprend sans surprise la leçon « ascensionnelle » de l'*Accursiana*, tout comme la version française de Jean Meslier (« Prenons resolution de ne plus sortir et descendre en bas », Paris, 1629) et celle de Pierre Millot (« Ne descendons plus là bas, si nous ne voulons perir de fond en comble », Bourg-en-Bresse, 1646)¹³.

De ce bref aperçu ressort une évidence – qui n'est pas nouvelle – à propos de la collation et de la transmission des fables grecques : c'est qu'entre les principales familles de manuscrits que la tradition philologique s'est efforcée de distinguer, la porosité est, à l'évidence, plus grande peut-être que l'unité apparente des collections ne pourraient le faire croire. En faisant passer de la cave au grenier les rats de la version *Vindobonensis*, ou bien Rinuccio a redécouvert tout seul et fortuitement la leçon de l'*Accursiana*, ce qui est peu probable ; ou bien c'est qu'il suivait aussi un manuscrit appartenant à celle-ci, ce qui démentirait les hypothèses les mieux reçues sur l'établissement de son fablier¹⁴ ; ou bien, et plus probablement, c'est que l'un des manuscrits de la famille *Vindobonensis* qu'il suit a inséré la négation. Cela ne regarde pas directement notre sujet, mais méritait d'être relevé. Quant à l'autre point de détail que nous avons soulevé, la traduction et la compréhension du mot θύλαξ, ici encore Rinuccio avait innové en le traduisant par *follis* (soufflet) : variation sur l'usage du cuir du chat.

- 13 Alde Manuce, *Æsopi Phrygis vita et fabellae, cum latina interpretatione*, Bâle, J. Froben, (1517) 1518, in-4°, « 28-Felis et Mures », p. 129 ; Joachim Camerarius, [éd. augmentée] *Fabulae Æsopicae plures quingentis et aliae quaedam narrationes*, Leipzig, E. Vögelin, 1564, in-8°, « 28-Feles et mures », p. 89 ; Gabriele Faerno, *Fabulae centum, ex antiquis auctoribus delectae et [...] carminibus explicatae*, édition, traduction ital. et commentaire par Luca Marcozzi, Rome, Salerno, 2005, « 59-Mures, et Feles », pp. 196-197 ; Hieronimus Osius, *Phrygis Æsopi Fabulae carmine elegiaco perspicue et accurate redditae*, Wittenberg, J. Crato, 1564, in-8°, « Felis et Mures », f. κ1 r-v ; Isaac Nevelet, *Mythologia Æsopica. In qua Æsopi Fabulae graecolatinae cccxvii. quarum cccxvi. primum prodeunt. Accedunt Babriæ fabulae etiam auctiores [...]*, Francfort-sur-le-Main, N. Hoffmann pour J. Rosa, 1610, in-8°, « 28-Felis et Mures », pp. 112-113 ; Jean Meslier, *Æsopi Fabulae gallicae, latinae, graecae, Cum facillimis in contextum Graecum Scholiis. Versio utraque noua & elaborata per –. Liber pueris linguam Graecam capessentibus utilis, facilis, atque iucundus*, Paris, S. Cramoisy, 1629, in-8°, « 21-Le Chat et les Souris », pp. 22-23 ; Pierre Millot, *Fables d'Ésope [...] ensemble la Vie d'Ésope composée par M. de Méziriac*, Bourg-en-Bresse, Vve J. Tainturier, 1646, « 28-Le Chat, et les Rats », p. 36-38. On y ajoutera la version en vers de Cesare Pavesi, adaptée probablement de Faerno : « *I Topi, et il Gatto* » (Cesare Pavesi, *Cento e cinquanta favole, tratte da diversi autori, e ridotte in versi, e rime, da M. Pietro Targa*, Venise, J. Chrieger, 1569, in-12°, p. 72).
- 14 Voir Ben Perry, « The Greek Source of Rinuccio's Æsop », *Classical Philology* 29, 1934, pp. 53-62 ; et l'édition par M.P. Pillolla de *Rinucius Aretinus. Fabulae aesopicae* (Rinuccio, *Rinucius Aretinus. Fabulae aesopicae*, op. cit., pp. 51-61).

L'Anonyme de 1547 et Baudoin l'imiteront ; Macho escamotera l'image (« Si je cuidasse que tu fusses mort »), tout comme Haudent (« Tu as beau contrefaire le mort ») et Tesauro (« che tu fossi morta ») ; Corrozet glosera plus subtilement : « Quand mort et roide tu serois ». Mêmes tâtonnements dans la filiation de l'*Accursiana* : Alde diminue le *θύλαξ* grec en « *saculus* » latin, imité en cela par Camerarius, tandis qu'Osius et Nevelet le redimensionnent en « *saccus* » ; au contraire Faerno reprend le *follis* de Rinuccio ; Pavese va au plus près du grec avec « *tua pelle* », et chez les Français, Meslier innove avec « panier » tandis que Millot en revient au « sac » que La Fontaine reprendra.

Mais ce ne sera pas pour la partie de sa fable dérivée de ce motif-là. Car il n'exploite le motif P79 que dans la première narration (v. 12-34), qui sert tout au plus de prologue au récit proprement dit du Chat et du vieux Rat (v. 35-49). Et encore n'en conserve-t-il ni le conseil des rats, devenus chez lui des souris (substitution déjà opérée par Haudent, Corrozet ou Meslier), ni l'ascension dans les hauteurs de la maison (ses Souris sont réfugiées dans leurs « cavernes creuses », v. 32), ni la harangue du Rat bien avisé, à laquelle fait place un carnage de souris sans appel. Le discours du vieux Rat, où il est donc question chez lui de « sac », est passé dans le récit qu'annonce le titre de sa fable et qui développe le canevas du motif P511, dont la plus ancienne version, on l'a vu, nous a été conservée par Phèdre (IV, 2). Sauf que chez Phèdre, c'est une belette (*mustela*) qui, devenue trop vieille et lente pour attraper les souris,

se couvrit toute de farine, et s'en alla s'estendre tout de son long comme une piece de chair en un lieu sombre et obscur. Une Souris la voyant et pensant que ce fut quelque chose de bon à manger, se jeta sur elle, et la Belette la prenant la tua. Il en vint encore une seconde, puis une troisième, qui périrent toutes de la même sorte. Quelques autres ayant esté prises en suite, il en vint enfin une vieille, toute ratatinée, qui s'estoit sauvée souvent des pieges et des souricières : Et découvrant de loin les embusches de cet ennemy fin et subtil : Puisse[sic]-tu te porter aussi bien, dit-elle, comme tu es veritablement de la farine¹⁵.

On comprend que La Fontaine ait été tenté de mettre cette farine-là dans le « sac » du motif P79.

15 Phèdre, *Les Fables de Phèdre ... traduites en françois, avec le latin à costé, pour servir à bien entendre la langue latine et à bien traduire en françois*, [par Isaac Lemaître de Sacy], Paris, Vve M. Durand, (1646) 1647, 4^e édition revue et corrigée, 1658, in-12, IV, 1, « La Belette et les Souris », pp. 76-77.

On sait par des signes à peu près certains¹⁶ qu'il disposait et usait du *Phèdre* bilingue procuré par Sacy en 1647, dont nous venons de citer la traduction du texte latin. Avant la redécouverte, en 1596 et en 1617, de deux manuscrits offrant l'original du fabuliste latin qu'on croyait à jamais perdu, c'est par le recueil dit de Romulus (*ca. ve s.*), proposant une version de Phèdre en prose, que le motif P511 avait prospéré dans l'Europe du Moyen Âge puis de la Renaissance. Steinhöwel assura à cette leçon, au demeurant fidèle, une publicité dont témoigne sa traduction en français par Macho (1480) qui la fait figurer dans son fablier où se trouvait déjà une version du motif P79 elle aussi passée par Steinhöwel. En 1512, Adrien Barland reprend le texte latin qu'il resserre, avant que Camerarius en 1538 ne l'abrège encore, au point de supprimer le mot piquant de la souris expérimentée. Les versions françaises de Corrozet (1542) et Haudent (1547) l'imiteront en cela. Enfin, il semble que Corrozet ait inspiré la veine flamande et néerlandaise du motif (à partir de 1567), sur laquelle nous aurons à revenir plus longuement ci-après¹⁷.

Bref, nous voilà donc, avec La Fontaine, devant une subtile combinaison et une curieuse interversion des leçons des deux motifs. La harangue du vieux Rat au Chat pendu, qui conclut le motif P79 (« Le Chat [*ailouros*] et les Rats/Souris »), est passée dans sa version du motif P511 (« La Belette et les Rats »), mais en entraînant la métamorphose de la Belette enfarinée en Chat. Comment expliquer la genèse d'un apologue ainsi conçu et recomposé ? Voici l'analyse qu'en donne l'édition des *Fables* à ce jour la plus complète, celle de Jean-Pierre Collinet :

16 Voir Boris Donné, « *Phædrus redivivus* », dans *Lectures de La Fontaine : Fables, le recueil de 1668*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 155-173.

17 Romulus, *Fables*, éd. Georg Thiele, *Der lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Heidelberg, C. Winter, 1910 (réimpr. Hildesheim, G. Olms, 1985), « IV-2 (72)-*Fabula ii. de mustela sene et mure* », p. 244 (= Steinhöwel, *Steinhöwels Äsop*, *op. cit.*, IV-2 « IV-2-*Fabula secunda de mustela sene et mure [cauto]* », no 62, p. 173-174) ; Macho, *Recueil général des Isopets III : L'Ésope de Julien Macho*, *op. cit.*, « IV-2-De la belete ancienne et du rat », pp. 132-133 ; Æsopus Dorpii, *Fabule. Petri Egidii Antverpiani endecasyl-labon ad lectores [...] Prostant uenales Louanii in edibus Theodorici Martini Alostensis e regione scholæ iuris ciuilis*, Louvain, Th. Martens, (1512) 1513, in-8°, « 22-De Mustella et seniculo mure », f. E5 r°. ; Camerarius, *Fabulæ Æsopicæ plures quingentis et alie quædam narrationes*, *op. cit.*, 278 « *Mustela* », p. 225. ; Gilles Corrozet, *Les Fables du très ancien Ésope mises en rithme françoise par Gilles Corrozet*, ed. M^{is} de Queux de Saint-Hilaire, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882, « 61-De la Mustelle et des Souris », pp. 127-128 ; Haudent, *Trois centz soixante et six Apologues d'Esope, Tresexcellent Philosophe. Premièrement traductz de Grec en Latin, par plusieurs illustres Autheurs : comme Laurens valle, Erasme, et autres. Et nouvellement de Latin en Rithme Françoysse par maistre Guillaume Haudent. Vie apres mort*, *op. cit.*, « I-168- D'une Bellette et d'une souris », n. p.

La Fontaine coud ensemble un apologue d'Ésope (*Le Chat et les Rats*) et une fable de Phèdre (livre IV, 11). Ce jumelage entraîne une série de modifications : substitution du Chat à la Belette de Phèdre ; disparition de la « peau écorchée servant de sac » fournie par l'apologue ésope, et son remplacement par le « bloc enfariné » du vers 45 ; juxtaposition de traits plus familiers dans la première partie, plus délicats dans la seconde, pour associer à la simplicité du fabuliste grec l'élégance du poète latin. Une gravure, illustrant *Du Chat et des Rats*, dans *Les Fables d'Ésope phrygien traduites et moralisées* par Jean Baudoin (Lyon, Claude Carteron, 1687), a pu suggérer à La Fontaine l'idée d'associer les deux sujets : se référant non à la fable même, mais à la piquante apostrophe finale du Rat dans la version d'Ésope, elle ne représente pas le Chat comme pendu par la patte, ainsi que l'aurait voulu le récit ; elle le montre camouflé en sac à farine¹⁸.

La suggestion finale de cette rubrique, que J.-P. Collinet a tirée d'une observation incidente de René Jasinski, mais sans creuser davantage la question, va nous mettre sur la voie d'une explication plus poussée du geste créateur de notre fabuliste. Et nous passerons pour cela par la voie jusqu'ici négligée dans notre analyse : celle de l'illustration, essentielle dans le genre de la fable ésope.

Il semble en effet que La Fontaine a sollicité, entre bien d'autres sources pour l'invention de ses propres fables, le volume des *Fables d'Ésope Phrygien. Traduction nouvelle illustrée de discours moraux ...* publié par Jean Baudoin en 1631, avant de multiples rééditions ou réémissions chez divers libraires-éditeurs (en 1633, 1636, 1649, 1659, 1660, 1665, etc.). Or ce volume présentait une anomalie à l'endroit de l'apologue *Du Chat et des Rats* (P79). Sa version, redevable à la leçon de l'Anonyme de 1547, est pourtant sans surprise :

Fable LXXVI.

DU CHAT, ET DES RATS.

Le Chat entré dans une maison, où il y avoit quantité de Rats, en prenoit un maintenant, et tantost un autre ; de maniere qu'à force d'aller à cette chasse, il en tua plusieurs avecque le temps. Les Rats cependant, voyant qu'il ne se passoit guere jour qu'il n'y eust quelqu'un des leurs de mangé, firent une assemblée entr'eux, pour y consulter de leur affaire. « Il ne faut plus », disoient-ils, « que nous descendions là bas, si nous ne voulons faire estat d'estre tous perdus ; demeurons doncques plustost çà haut où nostre Enemy ne peut monter ». Le Chat apprit ce dessein des Rats, et

18 Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, Jean-Pierre Collinet éd., op. cit., pp. 1106-1107.



FIGURE 16.1

Jean Baudoin, *Les Fables d'Esope Phrygien*, rééd. P. de Sommaille, 1659, fable LXXVI, gravure sur cuivre d'Isaac et Marie Briot, p. 439-441

ne l'eust pas plutôt découvert, que faisant le mort, il se pendist par les pieds de derriere à une perche, attachée à la muraille. Comme cela se passoit ainsi, il y eust un des Rats qui jettant sa veuë en bas, cognût tout de bon que c'estoit le Chat ; Si bien que tout effrayé d'abord, « hola mon amy », dit-il, « quand je te prendrois pour un soufflet, ou quand mesme je sçauerois veritablement que tu serois tel, si ne pourrois-je pas me resoudre à descendre auprès de toy¹⁹

Suit un discours d'application morale, qui brode sur le thème : ne jamais se laisser prendre aux pièges des méchants et toujours de méfier d'eux²⁰.

La surprise vient de la gravure qui représente, comme l'avait relevé R. Jasinski, « le chat, non pas suspendu “à une perche”, mais allongé tout enfariné dans une huche ». Ce qu'il attribuait à une « erreur inattendue »²¹. J.-P. Collinet, qui consulte une édition tardive de Baudoin (1687), suppose que cette gravure aura pu « suggérer à La Fontaine d'associer les deux sujets ».

Aucun des deux ne semble s'être avisé que la dissemblance entre la gravure et le texte, qui figure encore dans l'édition de 1660, a été corrigée dans celle de 1665 : la fable du chat pendu et du rat moqueur y est remplacée par un texte approprié à la gravure et emprunté à un fablier que nous n'avons pas encore évoqué, celui de Raphaël Trichet du Fresne, tout récemment paru (1659). Or la version du Fresne, dérivée du motif P511, en avait accordé la leçon avec

19 Baudoin, *Les Fables d'Esope Phrygien*, *op. cit.*, pp. 439-441.

20 Jean Ballesdens, dont le recueil déjà cité (1645) recopie pour l'essentiel celui de Baudoin, donne pour maxime morale à la même fable (également classée soixante-seizième) : « Que la défiance est la mère de sûreté », comme le fera La Fontaine (*Fables choisies mises en vers*, *op. cit.*, pp. 169-171). Au demeurant le proverbe était assez courant et son usage ici assez évident pour que La Fontaine n'eût pas à recourir à ce volume. On le verra plus bas en citant la version de Trichet du Fresne.

21 René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des « Fables »*, Paris, Nizet, 1966, t. II, pp. 75-76.

l'illustration en substituant un chat enfariné à la belette phédrienne, avant même que La Fontaine ne le fit :

DU CHAT, ET DES RATS

Un Chat que la vieillesse rendoit inhabile à la chasse, voyant que les Souris qui connoissoient son impuissance, luy faisoient insultes, et qu'on s'en plaignoit d'eux tous les jours dans la maison où il estoit ; ayant recours à la finesse, se cacha dans le lieu où l'on enfermoit la farine, où il prit sans peine autant de Souris qui se presenterent devant luy.

Il y a long-temps que tout le monde sçait que la necessité est la mere de l'industrie²².

La Fontaine n'est donc pas l'initiateur de la substitution du Chat à la Belette.

Mais Trichet du Fresne non plus : grâce aux travaux pionniers et fondateurs de Paul J. Smith sur la fable néerlandaise, nous sommes en mesure de remonter à d'autres son coup de force. En effet, la vignette qui depuis 1659 ornait sa version de cette fable et qu'avaient auparavant imitée, contre toute logique, les illustrateurs de celle de Baudoin, sort du *Theatrum Morum* d'Ægidius Sadeler (1608) où elle illustrait l'apologue « Von der Katz und Meusen / Du Chat et des Souris ». Et Sadeler était lui-même redevable de son inspiration à Marcus Gheeraerts qui avait ainsi représenté le sujet de l'apologue « *Oude Catte ende Musen* » dans le fablier d'Eduard De Dene paru en 1567. C'est ce recueil, intitulé *De Warachtighe Fabulen der Dieren*, qui d'après Paul J. Smith serait redevable à celui de Corrozet²³. Le succès de la gravure de Gheeraerts et donc de

22 Raphaël Trichet du Fresne, *Figures diverses, Tirées des Fables d'Esoppe et d'autres, et expliquées par R.D.F.*, Paris, C. Cramoisy, 1659, in-4°, pp. 126-127. Jean Baudoin, *Les Fables d'Esoppe Phrygien. Traduction Nouvelle. Illustrée de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques*, Rouen, J. et D. Berthelin, 1665, in-8°, pp. 300-301 (avec un ajout à la dernière ligne du récit : « autant de Rats et de Souris »). Chassé-croisé plaisant, l'édition de Baudoin par Foppens (Bruxelles, 1669) conservera la version du motif P79, mais cette fois avec une gravure adéquate (p. 238). Sur le recueil de Trichet du Fresne, voir Paul J. Smith, « Cognition in Emblematic Fable Books : Ægidius Sadeler's *Theatrum morum* (1608) and its Reception in France (1659-1743) », dans *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leyde, Brill, 2004, pp. 161-184.

23 La version de Barland aurait également pu être sollicitée via l'édition de l'*Æsopus Dorpii* (Anvers, 1560) qui passe aussi pour être l'une des sources du recueil d'E. de Dene. Le texte de Barland y est repris à l'identique sous le titre « *De Mustella et muribus* » et l'édition n'est pas illustrée, à la différence de celle qui paraîtra chez Plantin en 1565, accompagnée de copies des gravures de Bernard Salomon (voir Peter Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, p. 183). Nous n'avons pu consulter cette dernière, mais une édition plantinienne de 1567 comporte effectivement de bonnes copies de Salomon,

la substitution d'espèce, la belette devenant un chat, dans la version du motif P₅₁₁ qu'elle illustre, est attestée par la reprise du texte et de l'image dans l'*Esbatement moral des animaux* de Peeter Heyns & Étienne de Walcourt (?) en 1578²⁴ et dans la *Mythologia Ethica* d'Arnold Freitag en 1579²⁵. Si cette substitution fut possible et put à ce point bourgeonner sur cette branche de la généalogie du motif, c'est que l'animal nommé en grec *ailouros*, identifié communément au chat en tant qu'animal domestique ou domestiqué chassant des maisons les souris et les rats, était en réalité plus proche de la *mustela* phédrienne que de nos félins d'aujourd'hui : les Grecs ne connaissaient de chats que sauvages, mais se servaient en revanche de belettes domestiquées pour débarrasser leurs intérieurs des rongeurs nuisibles, comme les chats devaient le faire à une époque plus récente de l'histoire²⁶.

- y compris pour la fable qui nous intéresse. Voir Paul J. Smith et Dirk Geirnaert, « The Sources of the Emblematic Fable Book *De warachtighe fabulen der dieren* (1567) », dans *The Emblem Tradition and the Low Countries. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference (18-23 August 1996)*, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 23-38 ; Paul J. Smith, « *Dispositio* in Fable Books: the Gheeraerts Filiation (1567-1617) », dans *Dispositio. Problematic Ordering in French Renaissance Literature*, Leyde, Brill, 2007, pp. 143-168.
- 24 Sur l'attribution hypothétique de l'ouvrage, voir Smith, « *Dispositio* in Fable Books: the Gheeraerts Filiation (1567-1617) », *op. cit.*, pp. 157-158. La fable « Le vieil Chat et les Souris » adaptée de De Dene est signée « E.W. » et ferait donc partie de la série composée par Étienne de Walcourt. La fable est reprise à l'identique dans *Le Theatre des animaux* (1595, n° 80, p. 83. Rééd. par G. Le Bé en 1644 et 1645) ; mais il semblerait bien que, si La Fontaine a connu les fables de l'*Esbatement*, ce soit dans une édition de l'ouvrage original et non dans la sélection réduite à cent fables que propose le *Theatre des animaux*. Voir Paul J. Smith, « Le rat et l'huître : les avatars d'un emblème, d'Alciat à La Fontaine », dans *Histoire, jeu, science dans l'aire de la littérature. Mélanges offerts à Evert van der Starre*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 143-159.
- 25 Ægidius Sadeler, *Theatrum Morum. Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*, Prague, P. Sesse, 1608, « Von der Katz und Meusen », pp. 101-102 ; Eduard de Dene et Marcus Gheeraerts, *De Warachtighe Fabulen der Dieren*, Bruges, P. de Clerck, 1567, in-4°, « Oude Catte ende Musen », pp. 100-101 ; Peeter Heyns et Étienne de Walcourt, *Esbatement moral des animaux*, Anvers, G. Smits pour Ph. Galle, s. d. [1578], in-4°, « 101-Le vieil Chat et les Souris » ; Arnold Freitag, *Mythologia Ethica, hoc est Moralis philosophiæ per fabulas brutis attributas, traditæ, amoenissimum uiridarum : In quo humanæ uitæ labyrintho demonstrato uirtutis semita pulcherrimis præceptis ueluti Theseis filo docet. Artificiosissimis nobilissimorum sculptorum iconibus ab – latine explicatis*, Anvers, Ch. Plantin/Ph. Galle, 1579, in-4°, « Decrepitæ Felis et Murium », pp. 202-203.
- 26 Selon Pierre Chantraine, « αἰελοῦρος [...] puis αἰλουρος : [...] se dit proprement du chat sauvage, le chat domestique n'étant pas connu du monde grec, cf. Keller, *Ant. Tierwelt*, 1, 75 » (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 1968-1980, rééd. Paris, Klincksieck, 2009, p. 30). Et ceci : « Dans l'histoire de la belette et de son nom, on remarque surtout que la belette, et non le chat, était utilisée comme animal domestique pour chasser les souris, cf. Théoc. 15,27, Keller, *ant. Tierwelt* 1, 164. » (*Id.*, p. 199). Sur la base d'une comparaison avec certaines occurrences du terme dans le corpus biblique, Michal Wojciechowski a

« Le Chat/la Belette et les Rats » (P79-511)

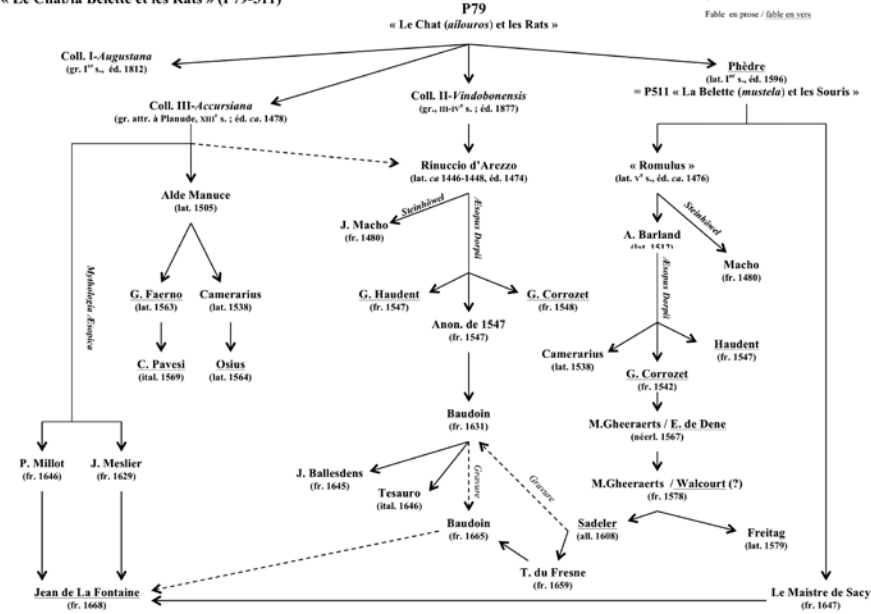


FIGURE 16.2 Antoine Biscéré et Patrick Dandrey, Généalogie du motif P79-511

Ce n'est donc pas de son chef, mais sur ce modèle, peut-être venu à sa connaissance par la nouvelle édition de Baudoin en 1665, que La Fontaine aura associé une version tronquée du motif P79 à une version enrichie et redistribuée du motif P511. Ce que faisant, il restituait sans le savoir à un motif ésopeque tronçonné son unité originelle perdue au fil de l'Histoire. La plasticité du genre, l'évolution des mœurs et la différence des langues avaient fini par distinguer deux motifs qui à l'origine n'en faisaient sans doute qu'un : une simple variation de la ruse du prédateur (fausse pendaison vs enfarinement) ne suffit à masquer la similitude de la situation et de l'action qui chutait dans les deux cas sur l'apostrophe qu'une souris ou un rat prudent lançait au feint pendu ou au faux bloc de farine. La mauvaise compréhension du mot « sac » appliqué au chat pendu appelait presque naturellement son déplacement par La Fontaine au bas du récit où le même désormais s'enfarinait : la farine appelle les sacs. Et voilà comment fut tissée la trame de la fable du « Chat et un vieux Rat » ... Éclectique et synthétique, François Chauveau l'a illustrée par un chat

proposé d'identifier l'αἰλουρος à une martre, mustélidé cousin de la belette (on peut également songer à une fouine ou à un furet). Voir Ésope, *Fables précédées de la Vie d'Ésope*, éd. Antoine Biscéré, trad. nouvelle de Julien Bardot, avec la collab. de Patrick Dandrey, Paris, Gallimard, « Folio », 2019, p. 365.

pendu à côté d'une huche à farine, au pied desquels des souris folâtraient sous l'œil d'un rat figé au coin opposé de la vignette : épilogue figuré de la conjonction entre deux motifs de fable dont le divorce puis la réunion portent témoignage sur la vie secrète du genre, au fil capricieux de ses transmissions et de ses translations.

Bibliographie

- Adrados, Francisco Rodríguez, *History of the Graeco-Latin Fable*, trad. angl. Leslie A. Ray, éd. revue par l'auteur et Gert-Jan van Dijk, Leyde, Brill, coll. « Mnemosyne : Bibliotheca Classica Batavia », 1999-2003, 3 vol.
- Æsopus Dorpii, *Fabule. Petri Egidii Antverpiani endecasyllabon ad lectores [...] Prostant uenales Louanii in edibus Theodorici Martini Alostensis e regione scholæ iuris ciuilis*, Louvain, Th. Martens, (1512) 1513², in-8°.
- Æsopus Dorpii, *Æsopi Phrygis vita & fabulæ latine versæ [...]*, Paris, R. Estienne, 1527, in-8°.
- Æsopus Dorpii, *Vita et Fabellæ Æsopi, cum interpretatione latina, ita tamen ut separari a graeco possit pro uniuscujusque arbitrio [...]*, Venise, Alde Manuce, 1505, in-fol.
- Æsopus Dorpii, *Æsopi Phrygis vita et fabellæ, cum latina interpretatione*, Bâle, J. Froben, (1517) 1518, in-4°.
- Anon., *La Vie et fables d'Esope Phrygien, traduites de nouveau en François, selon la verité Græcque. Avecq'les hystoires*, Paris, É. Grouleau, 1547, in-8°.
- Ballesdens, Jean, *Les Fables d'Esope Phrygien, traduites en françois et accompagnées de Maximes morales et politiques, pour la conduite de la vie*, Paris, G. Le Bé, 1645, in-8°.
- Ballesdens, Jean, éd. crit. ss la dir. de Bernard Teyssandier, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, coll. « Héritages critiques », 2011.
- Baudoin, Jean, *Les Fables d'Esope Phrygien. Traduction Nouvelle. Illustrée de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques*, Paris, Vve Guillemot, 1631, in-8°.
- Baudoin, Jean, *Les Fables d'Esope Phrygien. Illustrée de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques, nouvelle edition ... où sont adjoustées les fables de Philelphe, avecque des réflexions morales*, Paris, A. Courbé, 1659, in-8°.
- Baudoin, Jean, *Les Fables d'Esope Phrygien. Traduction Nouvelle. Illustrée de Discours Moraux, Philosophiques et Politiques*, Rouen, J. et D. Berthelin, 1665, in-8°.
- Camerarius, Joachim, *Fabellæ Æsopicæ plures quadringentis*, Tübingen, U. Morhard, 1538, in-8°.
- Camerarius, Joachim, [éd. augmentée] *Fabulæ Æsopicæ plures quingentis et aliæ quædam narrationes*, Leipzig, E. Vögelin, 1564, in-8°.
- Chambry, Émile, éd., *Æsopi Fabulæ recensuit Aemilius Chambry [ed.mai.]*, Paris, Les Belles Lettres, 1925-1926, 2 vol.

- Cifarelli, Paola, *Catalogue thématique des fables ésopiques françaises du XVI^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993.
- Corrozet, Gilles, *Les Fables du tres ancien Esope Phrigien premierement escriptes en Græc, et depuis mises en Rithme François*, Paris, D. Janot, 1542, in-8°.
- Corrozet, Gilles, *Les Fables du très ancien Ésope mises en rithme françoise par Gilles Corrozet*, publiées par le M^{is} de Queux de Saint-Hilaire, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882.
- Corrozet, Gilles, *Le Second Livre des Fables d'Esope Phrigien, ancien Poëte Græc escrites en prose en vers François, avec leurs argumens*, Paris, É. Grouleau, 1548, in-16°.
- Corrozet, Gilles, *Second livre des fables d'Esope*, introduction, texte et notes par Paola Cifarelli, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1992.
- Dene, Eduard de et Marcus Gheeraerts, *De Warachtighe Fabulen der Dieren*, Bruges, P. de Clerck, 1567, in-4°.
- Dicke, Gerd et Klaus Grubmüller, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen*, Munich, W. Fink, 1987.
- Dijk, Gert-Jan van, *Aesopica Posteriora. Medieval and Modern Versions of Greek and Latin Fables*, Università di Genova, D.A.R.FI.CL.ET, 2015, 2 vol.
- Faerno, Gabriele, *Fabulæ centum, ex antiquis auctoribus delectæ et [...] carminibus explicatæ*, Rome, V. Luchinus, 1563, in-4°.
- Faerno, Gabriele, *Fabulæ centum, ex antiquis auctoribus delectæ et [...] carminibus explicatæ*, édition, traduction ital. et commentaire par Luca Marcozzi, Rome, Salerno, 2005.
- Freitag, Arnold, *Mythologia Ethica, hoc est Moralis philosophiæ per fabulas brutis attributas, traditæ, amoenissimum uiridarium : In quo humanæ uitæ labyrintho demonstrato uirtutis semita pulcherrimis præceptis ueluti Theseis filo docet. Artificiosissimorum sculptorum iconibus ab – latine explicatis*, Anvers, Ch. Plantin/Ph. Galle, 1579, in-4°.
- Haudent, Guillaume, *Trois centz soixante et six Apologues d'Esope, Tresexcellent Philosophe. Premierement traduitz de Grec en Latin, par plusieurs illustres Auteurs : comme Laurens valle, Erasme, et autres. Et nouvellement de Latin en Rithme François par maistre Guillaume Haudent. Vie apres mort*, Rouen, R. et J. Dugord, 1547, in-8°.
- Haudent, Guillaume, *Trois centz soixante et six Apologues d'Esope, Tresexcellent Philosophe. Premierement traduitz de Grec en Latin, par plusieurs illustres Auteurs : comme Laurens valle, Erasme, et autres. Et nouvellement de Latin en Rithme François par maistre Guillaume Haudent. Vie apres mort*, reproduits fidèlement textes et figures avec introduction, table et glossaire par Charles Lormier, Rouen, H. Boissel, coll. « Société des bibliophiles normands (29) », 1877.
- Heyns, Peeter et Étienne de Walcourt, *Esbatement moral des animaux*, Anvers, G. Smits pour Ph. Galle, s. d. [1578], in-4°.

- La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, Jean-Pierre Collinet, éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- Macho, Julien, *Ci commence le livre des subtilles hystoires et fables de Esope, que toutes personnes que ce livre voudront lire pourront apprendre et entendre par ces fables e eulx bien gouverner, car chescune fable donne son enseignement [...]*, Lyon, N. Philippi et M. Reinhardt, 1480, in-2°.
- Macho, Julien, *Recueil général des Isopets. III : L'Ésope de Julien Macho*, éd. P. Ruelle, Paris, A. & J. Picard, 1982, p. 197-198.
- Meslier, Jean, *Æsopi Fabulæ gallicæ, latinæ, græcæ, Cum facillimis in contextum Græcum Scholiis. Versio utraque noua & elaborata per –. Liber pueris linguam Græcam capessentibus utilis, facilis, atque iucundus*, Paris, S. Cramoisy, 1629, in-8°.
- Millot, Pierre, *Fables d'Ésope [...]* ensemble la Vie d'Ésope composée par M. de Méziriac, Bourg-en-Bresse, Vve J. Tainturier, 1646.
- Nevelet, Isaac, *Mythologia Æsopica. In qua Æsopi Fabulæ græcolatinæ CCXCVII. quarum CXXXVI. primum prodeunt. Accedunt Babriæ fabulæ etiam auctiores [...]*, Francfort-sur-le-Main, N. Hoffmann pour J. Rosa, 1610, in-8°.
- Osius, Hieronimus, *Phrygis Æsopi Fabulæ carmine elegiaco perspicue et accurate reditæ*, Wittenberg, J. Crato, 1564, in-8°.
- Pavesi, Cesare, *Cento e cinquanta favole, tratte da diversi autori, e ridotte in versi, e rime, da M. Pietro Targa*, Venise, J. Chrieger, 1569, in-12°.
- Perry, Ben, *Aesopica. A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to him or closely connected with the Literary Tradition that bears his Name*, Urbana, Illinois, Indiana University Press, 1952.
- Phèdre, *Fables*. Texte établi et traduit par A. Brenot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France », 1969.
- Phèdre, *Les Fables de Phèdre ... traduites en français, avec le latin à costé, pour servir à bien entendre la langue latine et à bien traduire en français*, [par Isaac Lemaître de Sacy], Paris, Vve M. Durand, (1646) 1647, 4^e édition revue et corrigée, 1658, in-12.
- Rinuccio d'Arezzo, *Vita Esopi fabulatoris clarissimi e greco latina per Rimicium facta [...]*, Milan, A. Zarotus, 1474, in-4°.
- Rinuccio d'Arezzo, *Rinucius Aretinus. Fabulæ æsopicæ*, éd. et trad. ital., Maria Pasqualina Pillolla, Gênes, D.A.R.FI.CLE.T, coll. « Favolisti latini medievali e umanistici-IV », 1993.
- Romulus, *Fables*, éd. Georg Thiele, *Der lateinische Æsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Heidelberg, C. Winter, 1910 (réimpr. Hildesheim, G. Olms, 1985).
- Sadeler, Ægidius, *Theatrum Morum. Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr*, Prague, P. Sesse, 1608.
- Steinhöwel, Heinrich, *Æsopus Vita et Fabulæ*, Ulm, J. Zainer l'Ancien, ca. 1476-77.

Steinhöwel, Heinrich, *Steinhöwels Äsop*, herausgegeben von Hermann Österley, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart, coll. « Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 117 », 1873.

Tesauro, Emanuele, *La Politica di Esopo frigio dedicata al Serenissimo Principe Gioseppo Emanuel di Savoia*, Ivree, San Francesco, 1646, in-2.

Tesauro, Emanuele, *La Politica di Esopo frigio dedicata al Serenissimo Principe Gioseppo Emanuel di Savoia*, éd. D. Aricò, Rome, Salerno, coll. « Minima (6) », 1990.

Le Theatre des animaux, Paris, S. Douget, 1595.

Trichet du Fresne, Raphaël, *Figures diverses, Tirées des Fables d'Esop et d'autres, et expliquées par R.D.F.*, Paris, C. Cramoisy, 1659, in-4°.

La Fontaine entre Ésope et Homère

À propos des Deux Coqs

Paul Pelckmans

A comparer la fable des *Deux Coqs* (VII/12) aux quelque dix lignes de Millot qui lui ont servi de source, on constate que La Fontaine ajoute trois éléments essentiels. Sa version esquisse d'abord, pendant une dizaine de vers, un rapprochement incongru entre la basse-cour et le monde d'Homère : la concurrence parodique avec l'épopée, qui est un ressort comique majeur des *Fables*, s'y développe rarement avec une telle ampleur. Les neuf vers suivants racontent la retraite du coq vaincu, remplie d'efforts dont Millot ne souffle mot et que la suite montrera parfaitement inutiles ; on sait comment les desseins trop laborieusement préparés des *Fables* se réduisent d'ordinaire à autant d'affairements ridicules. Après quoi La Fontaine réaménage encore la morale de la fable, que Millot avait formulée dans un lexique assez pieux et dont il propose une version rigoureusement profane.

When comparing Jean de La Fontaine's fable *The Two Cocks* (VII/12) with the circa ten lines by Millot that formed his source, it appears that La Fontaine added three essential elements. First of all, his version devotes some ten verses to a remarkable comparison between the world of poultry and that of Homer. Parody of the epic genre is a major comical element in the *Fables*, but it rarely reaches the level it does here. The following nine verses recount the efforts – not mentioned by Millot – of the defeated and retreating cockerel, which turn out to be perfectly useless. This passage on a well-prepared scheme that turns into a series of ridiculous undertakings is typical of the *Fables*. Finally, La Fontaine remodels Millot's moral, written in a pious vocabulary, into a strongly profane one.

La fable des *Deux Coqs* (VII/12)¹ se base sur un apologue ésopique assez quelconque. La Fontaine, qui le découvre dans son Millot², n'a pas dû se douter – et ne se serait d'ailleurs pas trop soucié de savoir – qu'il en lisait une version

1 Références, dans le texte, à Jean de la Fontaine, *Œuvres complètes, tome 1. Fables. Contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1990.

2 Pierre Millot, *Les Fables d'Aesope traduites fidèlement du Grec avec un Choix de plusieurs autres Fables attribuées à Aesope par des Auteurs anciens*, Bourg-en-Bresse, Teinturier, 1646.



FIGURE 17.1

Fables choisies, mises en vers
par monsieur de la Fontaine,
Amsterdam, Daniel de la
Feuille, 1693. Universiteit
Antwerpen, Bijzondere
Collecties, MAG-P 12.2056

plutôt périphérique ; l'original traduit par Millot ne l'attribue pas nommément à Ésope ni d'ailleurs à aucun autre auteur et en propose déjà une version assez douteuse. On imagine que sa moralité a toutes chances d'être le fait d'un interpolateur médiéval, qui ajoute une note pieuse que l'original antique ne devait pas comporter à ce point. Millot abonde encore dans ce sens en terminant sur un phrasé plus proche du *Magnificat* que de la tradition ésopique :

Deux coqs se combattaient pour savoir qui demeurerait le mari des poules, l'un tourna l'autre en fuite, et le vaincu s'alla cacher dans un couloir obscur. Mais le vainqueur, se dressant sur ses ergots, et s'en allant percher sur une muraille haute, criait à haute voix, et au même instant, un aigle qui passait par là le ravit. Dès lors, celui qui y était caché ès ténèbres jouit des poules sans crainte ni danger. Le sens moral : la fable signifie que Dieu résiste aux superbes et donne grâce aux humbles³.

3 Millot, *Les Fables d'Aesope* [...], *op. cit.*, Fable CXLV (ouvrage repris dans Gallica ; je modernise l'orthographe). On trouvera une traduction moderne plus scrupuleuse dans Ésope, *Fables d'Ésope*, trad. Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1927, rééd. 2002, p. 12. Je signale à tout hasard que notre fable ne se retrouve pas dans Ésope, *Fables*, trad. Julien Bardot, éd. Antoine Biscéré, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019 (explication sur la sélection des manuscrits retenus dans la « Note sur l'édition », pp. 35-37).

Toujours est-il que ce texte, qui a surtout pour lui d'être à sa façon foncièrement humble, reste aujourd'hui, faute d'esquisses ou d'autres témoignages génétiques, une manière de degré zéro ou, si l'on préfère, de premier 'brouillon' allographe des *Deux Coqs*. On peut y constater au moins que La Fontaine a ajouté trois éléments essentiels à ce canevas.

Je les détaille ci-dessous en me flattant que Paul Smith y reconnaîtra les thèmes majeurs d'un essai néerlandais sur les *Fables*⁴ où je devais me contenter de gloser une vingtaine de textes seulement et où j'avais sacrifié *Les deux Coqs* pour m'attarder plutôt, dans le chapitre sur le *Septième Livre*, au pot à lait de Perrette. Cela me permet aujourd'hui d'ajouter, dans une autre langue, un chapitre inédit à un livre achevé voici quatre ans et d'en faire l'hommage au collègue qui m'a demandé, il y a bien plus longtemps encore⁵, mon tout premier article sur les *Fables*.

1 Une Iliade en miniature

Le texte de Millot n'est bien sûr pas un véritable brouillon et ne nous apprend donc rien sur le détail concret du travail de rédaction. On aimerait savoir quels tâtonnements ont pu précéder la belle rapidité des premiers vers, qui paraissent de toute façon trop directs et trop magnifiquement expéditifs pour que le fabuliste ait pu les trouver du premier jet : « Deux Coqs vivaient en paix : une Poule survint, / Et voilà la guerre allumée. » (vv. 1-2).

À moins qu'il ne se soit agi, comme aurait dit Paul Valéry, d'un premier distique *donné par les dieux*. Ces dieux apparaissent de toute façon dès le vers suivant : « Amour, tu perdis Troie ; et c'est de toi que vint / Cette querelle envenimée / Où du sang des Dieux même on vit le Xanthe teint. » (vv. 3-5).

Le rapprochement incongru entre la basse-cour et le monde d'Homère est le premier ajout majeur de La Fontaine à son original. La concurrence parodique avec l'épopée⁶ s'amorce comme on sait dès le premier vers des *Fables* : la

4 Cf. Paul Pelckmans, *De wereld van La Fontaine. Fabels en Frankrijk in de 17e eeuw*, Antwerpen, Vrijdag, 2017.

5 Cf. Paul Pelckmans, « Permettez qu'en forme commune la Parque m'expédie ... », dans *Fabuleux La Fontaine. Études réunies par Kees Meerhoff et Paul Smith* (= CRIN 31), Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 13-27. Je rappelle que Paul Smith intervenait dans cet ensemble avec un autre coq ; cf. Paul J. Smith, « Autour d'un inédit. La Fontaine a-t-il traduit *Gallus* de Commire ? », dans *Fabuleux La Fontaine. Études réunies par Kees Meerhoff et Paul Smith* (= CRIN 31), Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 87-104.

6 On se reportera, pour une rapide vue d'ensemble de cette concurrence, à Bernard Croquette, « Les héros de l'épopée à l'aune de la fable : La Fontaine et Homère », *Revue de Littérature comparée* 70, n° 4, 1996, pp. 469-473.

dédicace *A Monseigneur le Dauphin* convoque, en 1668, le souvenir de l'*Énéide* : « Je chante les héros dont Ésope est le père ... ». Nos *Coqs* renchérissent en prolongeant le jeu sur une dizaine de vers. Ne nous demandons pas trop si l'« Amour » apostrophé au vers 3 est une simple personnification ou si le fabuliste s'adresse à Cupidon ; le « sang des Dieux » renvoie de toute façon au chant v de l'*Illiade*, où Aphrodite, Mars et Minerve se mêlent aux combats et où les deux premiers se font blesser. Il s'agit, sauf erreur, d'un hapax : l'*Illiade* se contente partout ailleurs de prodiguer le seul sang humain ; La Fontaine choisit, pour maximaliser son contraste, l'épisode le plus élevé qu'Homère pouvait lui fournir.

La suite continue à multiplier les échos :

Longtemps entre nos Coqs le combat se maintint.
 Le bruit s'en répandit par tout le voisinage,
 La gent qui porte crête au spectacle accourut.
 Plus d'une Hélène au beau plumage
 Fut le prix du vainqueur. Le vaincu disparut.

vv. 6-10

La guerre de Troie dura elle aussi « longtemps » et ne laissa pas de produire certain « bruit » très largement « répandu » : le xvii^e siècle s'inscrit toujours dans le « voisinage » de la Grèce antique. La « gent qui porte crête » appelle un souvenir plus ponctuel : Homère fait souvent allusion, et jusque dans l'épithète qu'il accole le plus volontiers au nom d'Hector, aux crinières qui surmontent les casques de ses guerriers. Après quoi le jeu se termine sur un pluriel cocasse : les coqs étant peu portés à la monogamie, la plus belle femme du monde est remplacée par « plus d'une Hélène ».

2 L'effort inutile du vaincu

La Fontaine savait mieux que personne qu'une plaisanterie trop prolongée a toujours vite fait de devenir lassante : « loin d'épuiser une matière, / il n'en faut prendre que la fleur »⁷. La suite de sa fable ne se réclame donc plus du détail concret de la mythologie. Millot se contente dans ses *Fables d'Aesope* de noter que le coq vaincu se cache piteusement 'dans un couloir obscur' dont il ne ressort apparemment que pour profiter de la mort imprévue de son rival. La question de savoir à quoi il se sera occupé entretemps n'a pas d'importance

7 Jean de la Fontaine, *Fables choisies, mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668, *Épilogue*, vv. 3-4.

pour la moralité de la fable et ne se pose donc pas. La Fontaine indique à son tour que « le vaincu disparut » (v. 10), mais ajoute ensuite, et même assez longuement, qu'il ne sera pas resté oisif :

Il alla se cacher au fond de sa retraite,
Pleura sa gloire et ses amours,
Ses amours qu'un rival, tout fier de sa défaite
Possédait à ses yeux. Il voyait tous les jours
Cet objet rallumer sa haine et son courage ;
Il aiguisait son bec, battait l'air et ses flancs,
Et, s'exerçant contre les vents,
S'armait d'une jalouse rage.

vv. 11-18

L'humiliation le fait rêver d'une revanche éclatante, pour laquelle ce vaincu s'entraîne donc de son mieux. Efforts dont Millot ne souffle mot et que la suite montrera parfaitement inutiles : La Fontaine termine son interpolation, qui prend un quart de sa fable, en soulignant que le vaincu « n'eut pas besoin » (v. 19) de faire la preuve de ses nouvelles forces.

Cela pourrait signifier à la rigueur que son acharnement à s'entraîner lui aurait valu une manière de droit moral à son succès final. Tout se passerait en somme comme s'il suffisait qu'il ait fourni l'effort nécessaire pour que le sort le dispense généreusement de faire la preuve de ses nouvelles forces. Comme l'idée paraît un peu trop puérile et honnête pour convenir au monde – comme on sait tout sauf généreux – des *Fables*, je note plutôt que celles-ci racontent, au fil de leurs douze *Livres*, plus d'un effort inutile. Ils y figurent d'ordinaire autant d'affairements ridicules, qui ne changent rien à rien puisque les choses ne manquent jamais, quels que soient les efforts des uns et des autres, de suivre leur cours le plus ordinaire.

Les efforts de notre coq vaincu, qui devient en somme la mouche du coche de son propre succès⁸, paraissent du coup assez dérisoires : ils sont dictés par une jalousie qui lui fait forcément une physionomie plutôt piteuse. On peut penser aussi que son entraînement ne l'aurait pas mené loin : qui s'exerce *contre les vents* ne gagnera pas pour autant contre un adversaire en chair et en os !

Les échos antiques que la critique a notés depuis longtemps⁹ suggèrent eux aussi une ambition foncièrement disproportionnée. Ils renvoient cette fois

⁸ La proverbiale mouche se démène dans la fable VII/8, à quelques pages seulement de nos *Coqs*.

⁹ Jean-Pierre Collinet cite notamment *Géorgiques* III, vv. 224-234.

aux *Géorgiques*, au premier regard plus appropriées au monde des *Fables* que l'*Illiade*. À se reporter aux originaux, on constate que Virgile y parle d'un affrontement entre des taureaux et que l'auteur de l'*Énéide* s'amuse sans doute déjà un peu à leur reconnaître, dans un combat qui ne se limite pas à de simples préparatifs, une allure vaguement épique. Le coq s'entraîne pour un duel qui n'aura jamais lieu et rêve de s'y battre un jour comme un taureau. Il serait fanfaron s'il n'était pas d'abord naïf.

3 Châtiment ou déconfiture ?

Le dénouement de notre fable ne se souvient plus de l'épopée¹⁰. Le coq vainqueur s'y montre *tout fier* de sa victoire et en triomphe bruyamment :

Son vainqueur sur les toits
S'alla percher, et chanter sa victoire.
Un Vautour entendit sa voix :
Adieu les amours et la gloire ;
Tout cet orgueil périt sous l'ongle du Vautour.

vv. 19-23

La Fontaine retrouve ainsi le dénouement traditionnel de son apologue. Son troisième et dernier ajout est d'en réaménager la morale, qui perd chez lui toute coloration pieuse. Le *vainqueur* trop glorieux devient cette fois la victime d'un vautour : l'aigle, qui fait partie des attributs traditionnels de Jupiter et pourrait apparaître comme un exécutant qualifié de son verdict divin, est remplacé par un rapace sans répondants mythologiques et donc foncièrement « profane ». Il lui suffit de ses seuls instincts naturels pour s'abattre sans hésiter sur une proie qui s'était imprudemment signalée à son attention.

¹⁰ On peut tout au plus noter que le coq vainqueur périt comme Agamemnon au beau milieu de son triomphe. Il est vrai que la fable devait de toute façon en venir là et que les circonstances diffèrent du tout au tout. La tradition assure bien que Clytemnestre, comme pour justifier son attentat, invite d'abord son mari à entrer dans le bain fatal qu'elle lui a préparé en marchant sur un tapis pourpre qui devrait être réservé aux seuls dieux ; c'est le convier à couronner son retour triomphal par un geste d'*hybris* qui appelle un châtiment céleste. Le coq vainqueur est pareillement, ou plutôt toutes choses inégales d'ailleurs, puni d'une imprudence orgueilleuse. Reste que le rapprochement n'est pas indiqué d'un mot et qu'il est donc au mieux facultatif : le lecteur ne s'en délectera que s'il le veut bien.

On peut d'ailleurs se demander si sa proie est à proprement parler « punie » de son *orgueil*. Notre coq vainqueur subit plutôt, sans que les dieux ni personne ne se soucient de le châtier, les conséquences de son imprudence. La fable raconte ainsi les aventures de deux personnages qui se croient l'un et l'autre les artisans de leur propre destin alors qu'ils ne font l'un et l'autre que reconduire, à la place qui se trouve leur échoir, certain cours assez ordinaire du monde. Il y aura sans doute des combats de coqs tant qu'il y aura des poules et ces combats aboutiront le plus souvent à la victoire d'une des parties. Cela ne prouve aucun mérite intrinsèque ni surtout définitif des vainqueurs et ne disqualifie pas plus les vaincus, qui ne peuvent guère changer eux-mêmes leur sort, mais bénéficient quelquefois d'« un fatal retour » (v. 24) qui les remet jusqu'à nouvel ordre du bon côté : notre second coq a pour finir « des femmes en foule » (v. 28). Les rapaces, de leur côté, ne cesseront pas de sitôt de guetter leurs proies, ni même de les attraper à l'occasion : le premier coq aménage une occasion trop facile, mais rien ne garantit que, sans cela, il aurait longtemps joui de sa « gloire ». Lui aussi pourrait à son tour rencontrer son vainqueur ou même devenir la victime d'un rapace qui le repèrerait un peu par hasard. Et cela pourrait d'ailleurs arriver pareillement, le cas échéant, au second coq ...

Comme quoi nous nous retrouvons une fois de plus, comme à vrai dire presque partout dans les *Fables*, dans un monde où personne n'a de véritable prise sur le cours des choses et où un chacun se trouve pris dans les divers scénarios et jeux de rôles qui en font la trame peu ou prou immuable. Le plus sage et le plus court est dès lors de se résigner de bonne grâce à jouer les figurants dans ce retour éternel du Même. Les *Fables* racontent pour l'essentiel les mésaventures de personnages qui ne s'y résignent pas : ils se croient exceptionnels ou cherchent naïvement à s'aménager une exception. La Fontaine ne finit pas de raconter, pour en rire, qu'ils poursuivent à chaque fois des chimères et se voient invariablement, pour leur plus grand dommage ou pour leur courte honte, remis à leur place.

Mieux vaut donc aussi, et c'est toute la leçon de notre fable, ne pas trop se féliciter de ses succès ni trop compter sur ses propres efforts pour échapper à une mauvaise passe. Que la moralité qui la termine explicite la seule première de ces mises en garde, le contraire serait plus surprenant : c'est aussi la seule qui, en l'occurrence, se trouve suivie d'effet. La fable illustre d'ordinaire ses avertissements en montrant qu'à les méconnaître on s'expose à de terribles mécomptes. Cela ne vaut en l'occurrence que pour l'*orgueil* du vainqueur, qui lui coûte la vie. Le coq vaincu ne souffre par la suite aucun désagrément, bien au contraire. Ses efforts ne contribuent sans doute en rien au revirement final dont il se trouve bénéficier, mais ne l'empêchent ou ne le retardent pas non plus.

La Fontaine, qui n'a rien d'un penseur systématique, raconte ces vaines tentatives avec l'ironie voulue, mais ne tient pas à dénoncer en toutes lettres une erreur que sa fable ne sanctionne pas vraiment. Son mot de la fin rejoint donc, tout en écartant toute note trop pieuse, la leçon de Millot et de ses prédécesseurs. Lui aussi n'en veut, pour finir, qu'à la dangereuse suffisance des gens trop heureux :

La Fortune se plait à faire de ces coups ;
 Tout vainqueur insolent à sa perte travaille.
 Défions-nous du Sort, et prenons garde à nous
 Après le gain d'une bataille.

vv. 29-32

4 Conclusion

La place manque pour situer cette leçon, qui n'a rien d'original et qui n'y prétend pas, dans son contexte culturel. Je dirai seulement, pour faire vite, que l'idée d'un monde qui retrouve constamment ses ornières immémoriales et où personne ne doit prétendre se choisir un trajet personnel est une basse continue de l'Ancien Régime et que celui-ci prolonge à cet égard des postures plus anciennes encore, dont les débuts ont quelque chance de se confondre avec ceux de l'histoire humaine.

On se doute du coup que la morale de nos *Coqs*, qui corrige celle que Millot empruntait à sa source médiévale, retrouve en fait la leçon la plus ancienne de la fable¹¹. Elle nous ramène de toute façon dans un monde où la liberté et l'initiative individuelles, qui dominent notre modernité, restent peu ou prou inimaginables et sont dénoncées, quand tels personnages mal avisés viennent à en rêver, comme autant d'ambitions chimériques qui restent dans toutes les acceptions du terme foncièrement *vaines*.

Le bonheur n'est jamais, dans cette perspective, qu'une bonne chance, que personne ne peut mériter ni s'assurer par ses propres efforts et dont la durée n'est jamais acquise. Il convient donc d'en jouir avec modération et avec toute la prudence voulue. Qui se départ de ce profil bas ne ferait que tenter le sort.

11 L'interpolateur médiéval ne contredit d'ailleurs pas cette leçon : lui aussi estime que le Ciel abat les superbes et ajoute 'seulement' qu'il est parfois aux petits soins pour les humbles. On peut voir là un monde de différence ; on peut penser aussi que la première moitié de sa leçon est, d'un point de vue anthropologique, plus fondamentale et sans doute plus ancienne que la seconde.

Comme le dédicataire de ce recueil s'est souvent intéressé aux affinités entre les XVII^e siècles hollandais et français, on me permettra de terminer sur un vers d'un grand poète hollandais que La Fontaine n'a pu connaître, mais qui, d'être à deux générations près son contemporain, participe de la même mentalité immémoriale et préconise donc à sa façon certaine discrétion dans le bonheur. En 1620, Pieter Corneliszoon Hooft, qui appartient à une grande famille patriicienne d'Amsterdam et écrit quelques-uns de ses poèmes les mieux venus pour saluer les grands moments de sa très large parentèle, félicite un neveu nouvellement marié qui vient d'avoir son premier enfant. Il choisit d'adresser son sonnet au nouveau-né (*Aan een nieuwgeboren jongen*), mais ne lui souhaite pas, comme on le ferait sans doute aujourd'hui, une succession ininterrompue de beaux moments. Hooft lui prévoit plus raisonnablement une vie faite de hauts et de bas et espère qu'il saura, selon les moments, faire face comme il conviendra aux uns comme aux autres. Le dernier tercet définit du coup certain bon usage du bonheur : « ook hare gaven, als 't u mildelijk bedenkt / en rijkdom, wellust, eer uit volle vaten schenkt, / met dankbare geneugt' voorzichtig te genieten »¹². Il faudra que le nouveau-né se montre un jour capable, « quand le sort se montrera favorable et lui versera à pleines mains les richesses, les plaisirs et les honneurs, d'en jouir prudemment avec un plaisir reconnaissant ».

Le « voorzichtig te genieten » qui termine ce sonnet a quelque chance de définir à peu près ce qu'on pouvait espérer de mieux dans un monde où le « droit au bonheur » moderne n'avait pas encore cours. Comme il retrouve aussi la vraie leçon d'Épique, La Fontaine n'avait pas besoin de connaître son prédécesseur hollandais pour la reprendre à son tour au cœur des *Fables*. Son « vainqueur insolent » a très tort de la négliger puisqu'il « travaille » ainsi « à sa perte ».

Bibliographie

- Croquette, Bernard, « Les héros de l'épopée à l'aune de la fable : La Fontaine et Homère », *Revue de Littérature comparée* 70, no 4, 1996, pp. 469-473.
- Ésope, *Fables d'Esopé*, trad. Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1927, rééd. 2002.
- Ésope, *Fables*, trad. Julien Bardot, éd. Antoine Biscéré, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019.
- Hooft, Pieter Corneliszoon, *Gedichten van P.C. Hooft, tome I*, éd. F.A. Stoett, Amsterdam, Van Kampen en Zoon, 1899.

12 Pieter Corneliszoon Hooft, *Gedichten van P.C. Hooft, tome I*, éd. F.A. Stoett, Amsterdam, Van Kampen en Zoon, 1899, p. 169.

- La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes, tome I. Fables. Contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1990.
- La Fontaine, Jean de, *Fables choisies, mises en vers*, Paris, Claude Barbin, 1668.
- Millot, Pierre, *Les Fables d'Aesope traduites fidèlement du Grec avec un Choix de plusieurs autres Fables attribuées à Aesope par des Autheurs anciens*, Bourg-en-Bresse, Teinturier, 1646.
- Pelckmans, Paul, « Permettez qu'en forme commune la Parque m'expédie ... », dans *Fabuleux La Fontaine. Études réunies par Kees Meerhoff et Paul Smith* (= CRIN 31), Amsterdam, Rodopi, 1996.
- Pelckmans, Paul, *De wereld van La Fontaine. Fabels en Frankrijk in de 17^e eeuw*, Antwerpen, Vrijdag, 2017.
- Smith, Paul J., « Autour d'un inédit. La Fontaine a-t-il traduit Gallus de Commire ? », dans *Fabuleux La Fontaine. Études réunies par Kees Meerhoff et Paul Smith* (= CRIN 31), Amsterdam, Rodopi, 1996.

The Shark in the Library

Books and Non-book Artifacts in Private Library Auction Catalogues, 1665–1830

Alicia C. Montoya

Drawing on the European Research Council-funded, bibliometric *MEDIATE* database, this essay provides a first overview of the non-book artifacts listed in printed catalogues of private libraries sold at auction in the Dutch Republic, France, and British Isles between 1665 and 1830. I argue that these artifacts functioned as tools in broader processes of self-fashioning, helping create specific images of individual readers, their societal networks, and class and professional allegiances: in short, the interpretive communities that emerged around certain kinds of knowledge. Focusing specifically on Dutch natural history cabinets, I show that these non-book items and auction catalogues could be many things at once, depending on the viewpoint of the beholder: from display of erudition to professorial life insurance plan, voyeuristic peek into the lives of the rich and famous, or old-fashioned cabinets of curiosities.

Cet article propose une première vue d'ensemble des objets autres que des livres recensés dans quelques centaines de catalogues de bibliothèques privées vendues aux enchères entre 1665 et 1830 dans les Provinces-Unies, en France et dans le Royaume-Uni, et réunis dans la base de données bibliométrique *MEDIATE*, financée par le Conseil Européen de la Recherche. Nous considérons ces objets comme autant d'outils dans la création d'une image de soi, des images de certains lectorats, de leurs réseaux sociaux et des groupes professionnels dont ils faisaient partie: bref, des 'communautés interprétatives' qui se sont constituées autour de certains types de savoir. Par le biais d'une micro-étude des cabinets néerlandais d'histoire naturelle, nous montrons que ces artefacts et ces catalogues pouvaient revêtir plusieurs rôles à la fois, en fonction de la perspective adoptée: exhibition publique de l'érudition du collectionneur, régime d'assurance-vie, coup d'œil voyeur révélant la vie intime des grands, et peut-être surtout, cabinet de curiosités.

On the afternoon of October 25, 1713, a small crowd gathered in the bookshop of Samuel Luchtmans, next to the university buildings along Leiden's stately Rapenburg canal, for the third, final day of the auction of the library of the

recently deceased anatomy professor-playwright Govard Bidloo (Fig. 18.1). Having accumulated multiple debts during his tumultuous career, Bidloo had left his widow Hendrickje Dirksz. with little choice but to sell his library, the tried and true method by which surviving family members of professors in the early-modern Dutch Republic cashed in on what amounted to a life insurance policy.¹ The first days of the sale had raked in a tidy profit, almost three thousand guilders, so it was likely with relief at having recouped some of his losses that the bookseller Luchtmans (one of Bidloo's creditors) now turned to the last part of the library, set aside for this final day of the sale.² This was Bidloo's sizeable collection of anatomical and natural history preparations, grandiloquently described in the catalogue as a 'Collectio praeparatum anatomicorum, method et industria autoris elaboratum, instrumentorum chirurgicorum, physio mechanicorum, in quibus antlia magna, multorumque rariorum exoticorum ad historiam naturalem pertinentium'.³

On display were a motley array of medical and surgical instruments, as well as 131 anatomical preparations, or human organs preserved by injecting wax into them. These had presumably served as the basis for Gerard de Lairese's illustrations for Bidloo's epoch-setting, 1685 *Anatomia Humani Corporis*, the first anatomical atlas since Andreas Vesalius' sixteenth-century opus. Just as noteworthy, and similarly typical of physicians' collections, were the natural history artifacts that were up for sale: 149 so-called wet animal specimens, i.e. animals or parts thereof preserved with an alcohol solution in glass jars, as well as an unspecified number of additional jars, boxes and drawers containing specimens labelled 'Several exotic animals, preserved in glass bottles and liquid' ('Verscheyde Uittheemsche Dieren, in Glaase Flessen en Vogt bewaart'). The wet specimens sold for 276 guilders and 14 stuivers, which was better than the meagre 177 guilders the dry anatomical preparations had fetched. The beginning of this natural history section of the auction catalogue reads like a Noah's ark gone slightly awry:

- 1 On libraries as professors' life insurance policy, see Pettegree, A. – Weduwen, A. der, *The Bookshop of the World: Making and Trading Books in the Dutch Golden Age* (New Haven: Yale University Press, 2019).
- 2 Margócsy, D., "A Museum of Wonders or a Cemetery of Corpses? The Commercial Exchange of Anatomical Collections in Early Modern Netherlands", in Dupré, S. – Lüthy, C. (eds.), *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries* (Berlin: LIT, 2011) 185–215.
- 3 *Bibliotheca et Museum Bidloianum, sive catalogus librorum [...]* (Leiden: Samuel Luchtmans, 1713) title page.



FIGURE 18.1 *Bibliotheca et Museum Bidloianum, sive catalogus librorum [...]* (Leiden: Samuel Luchtmans, 1713) title page

Een Mieren eter of Indiaansche Duyvel.
 Een seer groote Slang met swarte en gele vlekken.
 Een kleyne Brilslang.
 Een Indiaansche Hay met witte banden.
 Een Foetus van 7 maanden.⁴

Ranging from an ant-eater to exotic snakes, a white-striped shark, and a seven-month-old human foetus – supposedly included in this section because it was a wet preparation, rather than a dry one like the other anatomical preparations – these may seem odd objects to appear in a library catalogue. Their gruesomely sensationalistic visual appeal, despite the collection's ostensibly scientific trappings, is obvious. As a dramatist himself, whose other workplace was the anatomical theatre, Bidloo was likely attuned to the theatrical element in medical collections. The largely reptilian company is further joined by multiple snakes, lizards and iguanas, a few crocodiles, and the odd mammal such as Siamese twin cats joined at the head, and a young ape. The class of the Aves is represented by a handful of fighting cocks and strange birds ('Twee vreemde Vogeltjes'), with a few preserved flowers – a white hyacinth, and a couple exotic 'branches' ('Een uytheemsch Takje met de Vruchte') – thrown in for good measure. Other than two sharks, the only other member of the Gnathostomata or jawed vertebrates is a so-called 'sea mouse' ('een Seemuys, of het Koninkje der Haringen'), possibly a juvenile ray or shark.⁵

What, then, is a pickled shark doing in an eighteenth-century library? Rather than considering the shark in Bidloo's library as an anomaly or an interesting curiosity, due only to Bidloo's work as a doctor, I posit that such non-book artifacts reveal more about early-modern library auction catalogues and what they represented. Library auction catalogues functioned as tools in broader processes of self-fashioning, helping create specific images of individual readers, their societal networks, and class and professional groups: in short, the interpretive communities that emerged around certain kinds of knowledge. Concurrently, they helped shape attitudes towards books as material objects, or commodities that could be bought and sold within the new consumer culture that was emerging throughout Europe in the eighteenth century. Indeed,

4 'An Ant eater or Indian Devil. / A very large Snake with black and yellow spots. / A small cobra. / An Indian Shark with white stripes. / A Foetus of 7 months.' *Bibliotheca et Museum Bidloianum*, 104.

5 *Bibliotheca et Museum Bidloianum*, 107, 105, 108. The botanist Frederik Ruysch described a 'Zee muys' as 'Een kleen Rogje, nog in zyn asgraauwe schel of tasjen (*testa*) zittende, welke schell' t'onregt Zee muys geheeten is'. *Alle de onleed- genees- en Heelkundige Werken*, trans. Arlebout, Y.G. (Amsterdam: Janssoons van Waesberge, 1744) 1272.

particular kinds of books – such as Elsevier's miniature-format, effectively unreadable set of *Republics*, or sumptuously illustrated volumes such as the natural history works of Maria Sibylla Merian – were valued more for their material aspect or external beauty than for the text.⁶ But private library auction catalogues do not tell us only about book collectors and books. They also tell us about libraries as valued collections of things that were kept within specific physical spaces, as Abigail Williams has underlined, serving specific sociable roles:

By the end of the eighteenth century, the library had become the main informal living room in many country houses. [...] [Libraries] contained more than books – prints, coins, busts, and other antiquarian or natural history items, often the focus of conversation, were also in this space – though as William Parkes cautioned in *Domestic Duties* (1829), it was important not just to assemble these objects, but also find out something about them, or otherwise they would be 'mere baubles'.⁷

The non-book items in a library auction catalogue, viewed in this perspective, provide important clues about how libraries, as physical living spaces, were used by their owners, their households, and how they might have functioned within broader professional networks.

1 Non-book Items

In order to better understand the circulation of books through auction during the long eighteenth century, the European Research Council-funded MEDATE project (*Measuring Enlightenment: Disseminating Ideas, Authors, and Texts in Europe, 1665–1830*),⁸ has been creating a database comprising metadata and searchable, full-text versions of several hundred printed catalogues of private libraries sold at auction during this period, in the Netherlands, France, the British Isles, and Italy. These catalogues contain information on books

6 McKitterick, D., *The Invention of Rare Books: Private Interest and Public Memory, 1600–1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018); Montoya, A.C. – Jagersma, R., "Marketing Maria Sibylla Merian, 1720–1800: Book Auctions, Gender, and Book Culture in the Dutch Republic", *Book History* 21 (2018) 56–88.

7 Williams, A., *The Social Life of Books: Reading Together in the Eighteenth-Century Home* (New Haven: Yale University Press, 2017) 50–51.

8 The database will be publicly available from January 2022: <www.mediate18.nl> (accessed June 1, 2020).

circulating in Europe in Latin, French, Dutch, English, Italian and 25 other languages, providing an extraordinarily rich primary source for research on the history of the book, libraries, as well as the history of ideas. One of the unexpected elements that emerged early on in the project, however, was the presence of large numbers of non-book items in several of these catalogues, sometimes but not always grouped under separate category headings. Indeed, some 20% of the 430 catalogues examined so far (June 1st, 2020) report one or more non-book items. This quantitative presence seemed a clear indication of the importance of these objects, so rather than excluding non-book items from the database, the *MEDIATE* team decided to include them. This decision was further justified by the fact that early-modern cataloguers themselves had presented these items as an integral part of the collections being auctioned.

Most catalogues that list non-book items list fewer than a dozen. The most frequently reported of these incidentally occurring items are globes, book cases, and other pieces of furniture. Prints and maps occur with even greater regularity, but are recorded in the database as books when published in book form, and as non-book items only when in loose form. There are however many grey areas, for example prints or maps originally sold as part of a series, but also sold in book form, as well as so-called 'graingerized' books (after the collector James Grainger), in which the buyer interleaved printed books with additional prints.⁹ The auction catalogue of the Rotterdam physician Clemens Laurentius Hellegers, whose library was sold in Leiden in 1762, is typical of catalogues that only incidentally report non-book items. After enumerating the collection's 451 book items, the catalogue lists nine lots containing a disparate array of non-book items:

Twee Boekekasten
 Een Extra Fraai en Compleet Simplicie kabinet.
 Een Schelet Zinnelyk bewaart zynde in een Kast.
 Eenige Insecte.
 Een Sagryn Leere Doos met Anatomische Instrumenten zeer Zinnelyk.
 Eenige Dito
 Een Fraye Clauwier zynde een Staartstuk.
 Een Fraay Electricieteyt met hun toe behooren.
 Een Doos met Penninge zeer raar.¹⁰

9 On this practice, see Brewer, J., *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (London – New York: Farrar, Straus & Giroux, 1997) 367–370.

10 'Two book cases / An extra fine and complete apothecary's simplicia cabinet / A skeleton neatly kept in a closet / Some insects / A chagrin leather box with anatomical instruments, very proper / A number of ditto / A fine, grand harpsichord / A fine electricity set with all its trappings / A box with coins, very rare.' *Catalogus Praestantissimorum*

If the skeleton, neatly kept in its closet, is likely to make a modern reader chuckle, such objects do reflect what appears to be a characteristically Enlightened desire among readers – and perhaps especially their heirs – to publicly display their knowledge and culture not only through books, but also objects kept in a library, and the new possibilities offered by the commercialisation of the material accoutrements of scientific culture.

Besides library catalogues listing just a handful of non-book items, a smaller number record substantial numbers of non-book items, heuristically defined as 10% or more. By this measure, 34 catalogues, or 8% of the catalogues currently in the MEDIAN database, qualify for inclusion in this category [Table 18.1].

TABLE 18.1 Catalogues with large numbers of non-book items (> 10%)

Collector name	Catalogue place of publication	Year of publication	Collector biography	Total number of items	Percentage of non-book items	Most frequent type
Govert Bidloo	Leiden	1713	dramatist, anatomist	2357	20%	natural history
Arnoldus van Ede	Leiden	1714	Remonstrant minister	1607	19%	natural history
Crombez	Lille	1723	Catholic priest	260	30%	prints, maps
Thomas Coke	London	1728	member of Parliament	1945	14%	paintings
Maria van Arkel	Amsterdam	1737	widow artist family	856	62%	household
John Kennedy et al.	London	1760	physician?	488	55%	paintings
Joshua Blew	London	1765	society librarian	239	49%	household
Richard Pococke	Dublin	1766	minister, travel writer	984	16%	maps, prints
Folkert Snip	Amsterdam	1771	medical professor	901	44%	natural history
Dirk Macaré	Middelburg	1775	aristocrat, bailiff	498	16%	medals, curios
Anna Margareta Willink	Amsterdam	1776	widow	478	10%	prints, science
Henry Woodward	London	1777	actor	489	75%	paintings

Librorum, Inter Quos excellunt medici, philologici, historici, ac miscellanei, Als mede een Fraaye Verzameling van Nederduytsche Godgeleerde, Historische, Dichtkundige en andere Boeken, Quos maximâ ex parte Collegerat Clemens Laurentius Hellegers, (dum viveret) in Urbe Roterodami Med. Doctor [...] (Leiden: Carolus Delfos, 1762) 17.

TABLE 18.1 Catalogues with large numbers of non-book items (> 10%) (*cont.*)

Collector name	Catalogue place of publication	Year of publication	Collector biography	Total number of items	Percentage of non-book items	Most frequent type
William Sheldon	Warwick	1781	land-holding aristocrat	2814	40%	household goods, wine
Andreas Schouten	Middelburg	1784	notary	662	17%	paintings
Johannes Ghysels et al.	Dordrecht	1785	Goes minister	1281	16%	nat. history, paintings
François-Joseph Théry Gricourt	Douai	1788	church official	1311	54%	prints
E. Eyre	London	1792		1036	90%	paintings
Abraham d'Arrest	Weesp	1792	mayor	854	14%	prints, science
Johanna Susanna van der Mandere	Middelburg	1795	widow	525	10%	curios
Thomas Sandby	London	1799	professor architecture	429	79%	prints
Samuel Ireland	London	1801	visual artist	1151	43%	prints, curios
John Opie	London	1807	portraitist	246	39%	household
Cornelis Cardinaal	Zaandam	1808	merchant, sawmiller	607	18%	science
Jacob Covyn ter Bruggen	The Hague	1811	physician	629	27%	natural history
Dr. Hulme	Liverpool	1817	physician?	796	65%	house, farm
Johannes Beeldsnyder	Amsterdam	1818	magistrate	1173	31%	natural history
Thomas Lloyd	London	1820		1744	96%	prints
Jan van Eyk	The Hague	1822	poet, Reformed pastor	1598	42%	natural history
John Pooley	Manchester	1827	cotton industrialist	413	46%	prints, wine
Jacob Brants	Amsterdam	1828		693	15%	prints
Jan Schimmel-penninck & Johanna Gülcher	Amsterdam	1829	aristocratic couple	909	12%	paintings
William Yates	Manchester	1829	[leaving Manchester]	795	54%	household
John Henderson	London	1830		1040	69%	coins, paintings
Matthew Gregson	Liverpool	1830	antiquarian author	991	10%	prints

The figures in Table 18.1 suggest a number of notable differences in collecting, auction and cataloguing culture between the geographic regions and periods covered by the *MEDIATE* database. First of all, non-book items appear with increasing frequency as the period advances. While only 5 library auction catalogues reporting sizeable numbers of non-book artifacts date from before 1750, 15 of them date from the second half of the century, reaching an absolute peak in the 1820s, with 6 catalogues.

Secondly, only two of the catalogues listing more than 10% non-book items are French. The rest are divided between British (16) and Dutch (16) catalogues – despite the even distribution across countries of the *MEDIATE* corpus. In France, the only two library auction catalogues reporting large numbers of non-book items hailed from the peripheral – and in many ways, non-French – cities of Douai and Lille, far from the commercial hub of Paris. At the other end, when catalogues list exceptionally large number of non-book items, defined as 50% or more of the total, these are disproportionately often British. Half of the 16 British catalogues describe collections consisting for over 50% of non-book items, while this holds for only one of the 16 Dutch collections. In the French corpus, similarly, only a single catalogue, that of the Douai church official François-Joseph Théry Gricourt, manages to cross the 50% threshold.

Finally, while these national differences may be attributed in part to the preservation bias or selection criteria used in drawing up the original corpus of catalogues for the *MEDIATE* database, it does appear that in the Dutch Republic, women are overrepresented among collectors of non-book items. Although women accounted for less than 1% of all owners of collections sold at auction, four of the 16 Dutch collections, or fully one quarter, were female-owned, or partly female-owned. This would seem to support Abigail Williams' findings about physical library rooms in private homes as spaces of sociability, in which hostesses could receive guests surrounded by an array of objects conducive to conversation.

2 Mixed Library Auction Catalogues: British versus Dutch Models

Adopting a typological approach now to the non-book items in these catalogues, further patterns emerge. The most salient, perhaps, is the existence of two types of 'mixed library catalogue', that could be described roughly as the British and the Dutch models. The British model appears to have been a by-product of British auctioning practices more generally, in which exceptionally well-attended, theatrically staged auctions of household goods allowed members of the general public to take a peek into the lives of the high and mighty.

The voyeuristic aspect of the auction culture that developed is reflected in catalogue title-pages, Cynthia Wall has argued, bearing remarkable resemblances to the title pages of contemporary novels, complete with potted biographies of the protagonists, i.e. the deceased – or bankrupted, or imprisoned, or otherwise fallen on hard luck – collector.¹¹ Hence a typical British auction catalogue from our corpus, that of the books and household goods of a recently bankrupted member of the Warwickshire landed gentry, William Sheldon, does indeed mention a library – ‘The Capital Library of well-Chosen Books’ – but the five words in which it is swiftly dispatched contrast sharply with the 289 words of chatty detail of the full title, that begins:

A Catalogue Of all the Elegant and Rich Household Furniture, The Capital Library of well-chosen Books, Linen, China, Pictures, Prints and Drawings, about 400 Dozen of the choicest Wines, Consisting of fine Old Port, Claret, Burgundy, Champagne, Madeira, &c. in the highest State of Perfection, Curious Exotics, 25 fine Orange Trees, and other valuable Effects, of the late William Sheldon, Esq; dec. At his Seat, called Weston, near Long Compton, in the County of Warwick. The Furniture consists of Crimson and Yellow Silk Damask, Silk Lorine, beautiful Chintz-Pattern Cotton, Morine, and other Furniture in Suits of Beds, Window Curtains, Chairs and Sophas; large Pier and other Glasses; Axminster, Turkey and Wilton Carpets; fine Tapestry Hangings; great Variety of exceeding good Mahogany Articles in Wardrobes, Chests of Drawers, Tables, Chairs, &c. fine Old Japan Cabinets; large Brewing Coppers; exceeding good Kitchen Furniture, &c. &c. &c. Which will be Sold by Auction, By Mess. Christie and Ansell, On the Premises, On Monday, August 27, 1781, And 13 following Days [...].

Referencing a commodity occasionally on sale at British auctions, and exploiting the full commercial potential of this sale, the auctioneers helpfully added that ‘the Wines [may] be tasted on the 6th of September, on which Day they will be sold.’

The Dutch model of mixed library auction catalogues, by contrast, is an altogether more sober affair. Not only were the catalogues themselves more serious texts, that continued to be published in Latin well into the eighteenth century, possibly betraying the continuing dominance of the auction market by academic booksellers like the Luchtmans family. Their content was also

11 Wall, C., “The English Auction: Narratives of Dismantlings”, *Eighteenth-Century Studies* 31.1 (1997) 1–25.

different. While in British catalogues, the non-book items under the hammer are most often prints or household goods,¹² in Dutch catalogues non-book items are more often related to the owners' academic or scientific interests, and typically include medical instruments or anatomical and natural history specimens. Indeed, as table 1 shows, natural history collections – at least those large enough to make up over 10% of the catalogue – appear to be a Dutch specialty. In the Dutch Republic the learned, even professorial genealogy of the auction catalogue is evident in the fact that academics continued to be over-represented among the collectors whose libraries were sold at auction.

Dutch natural history collections were foregrounded and described explicitly on catalogue title pages, for example referencing the 'Exotica Animalia in Liquore Balsamico conservata, Insecta Rarissima, Conchas, Conchyliia, Vestes, Arma Indica, aliaque continentis' collected by the Leiden Remonstrant minister Arnoldus van Ede, and auctioned in 1714, or the 'Cabinet precieux de Coquillages, Mineraux, Insectes, Preparation Anatomiques, Instrumens de Physique, divers Curiosités et Estampes magnifiquement encadrés &c. &c.' of the Hague-based physician Jacob Covyn ter Bruggen, auctioned in 1811. While 12 Dutch catalogues reported natural history specimens, only four British catalogues did so. Invariably, these were distinctly unimpressive collections, described, for example, as 'a collection of minerals from Barrow River, Winter Island, &c' (Henderson, London 1830) or 'a collection of shells and pebbles' (Yates, Manchester 1829).¹³

The largest natural history collections in the *MEDIATE* corpus are all Dutch-owned. The three largest are that of the medical professor Folkert Snip,

12 Linked to the growth in eighteenth-century Britain of a new consumer culture around the production, buying and selling of prints. Brewer, *Pleasures of the Imagination* 360–371.

13 *Catalogus Exquisitissimorum omni in Lingua Librorum Theologicorum [...]* Quae omnia multo Sumptu ac Labore congegessit Reverendissimus Vir D. Arnoldus van Ede, Dum viveret Ecclesiae Remonstrantium Lugduno-Batavae Verbi Divini Minister [...]. (Leiden: Johannes van der Linden, junior, 1714), title page. *Catalogue d'une Magnifique Collection de Livres En divers genres de littérature et langues [...]* Tout delaiés par seu Messieurs et Mr. N. G. Hartman, Conseiller en la cour de Justice du cidevant Departement de Hollande. J. Covyn ter Bruggen, Docteur en Medicine et Membre de divers Societes Litteraires. Et W. De Koning, Ministre du Culte Reformée a la Haye. Et par des Autres Amateurs [...]. (The Hague: B. Scheurleer and B. Scheurleer le Jeune, 1811) title page. *Catalogue of the Library, Prints, Drawings, Pictures, Gems, Bromes, Antiquities Coins and Medals, Of the Late John Henderson, Edq. of Charlotte Street, Fitzroy Square [...]* (London, Sotheby and Son: 1830) 27. *Catalogue of the Household Furniture Antique Oak Furniture, Carvings, Ebony Chairs, Persian Cabinet, Antiquities, and Curiosities; Collection of Valuable Pictures and Portraits; Extensive Library of Books, In every department of Literature, &c. The genuine Property of Mr. WILLIAM YATES, (who is leaving Manchester) [...]* (Manchester: R. Winstanley, printed by J. Clarke, 1829) 12.

sold in 1771, that of the Amsterdam magistrate Johannes Beeldsnyder, auctioned in 1818, and the collection amassed by Loosduinen poet-pastor Johannes van Eyk, whose library was auctioned in 1822. Significantly, the two professional groups most likely to own large collections of natural history specimens in the Dutch Republic were clergymen (3 collections) and physicians (3 collections). The prevalence of clergymen appears to be a corollary of the theological origins of Dutch interest in the natural world, that viewed the scientific study of nature as a means to better admire the wonders of divine Creation, with the Book of Nature serving as a second, accessible book to complement the first Book, that of divine revelation.¹⁴

3 The Library as *Wunderkammer*

Yet despite the differences, what all these library auction catalogues have in common is the astounding variety of non-book artifacts recorded. Starting out with the simple, catch-all category 'non-book item', the MEDATE team quickly discovered that that label was grossly insufficient to cover the range of objects progressively encountered in the auction catalogues. Adding new categories as the data-cleaning work moved along, the list of non-book items grew steadily, so that as current work stands – in June 2020 – it has reached 32 distinct categories, in descending order of frequency:

- Prints and etchings
- Paintings and drawings
- Furniture (excluding bookcases and textiles)
- Natural history specimens
- Other
- Coins, medals, seals
- Anatomical specimens
- Maps (loose)
- Scientific instruments
- Sculptures, figurines, plaster casts, wood carvings
- Food and drink
- Crockery, glasses, cutlery
- Pots, pans, cooking equipment
- Medical instruments, pharmacists' equipment

14 Jorink, E., *Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age, 1575–1715*, trans. Mason, P. (Leiden: Brill, 2010).

Linen, blankets, carpeting, tablecloths, drapes
 Pens, pencils, brushes, ink, paint, paper, blank books, portfolios
 Weapons and hunting gear
 Religious objects
 Gardening, farming and fishing tools
 Lenses, reading glasses, binoculars, camera obscura
 Musical instruments and music stands
 Bookcases and library equipment
 Globes, astrolabes, cartographic instruments
 Clothing
 Jewelry and watches
 Exotica and ethnographic collectibles
 Horses, horse care, riding equipment
 Printing material
 Toys and games
 Scales, weights, rulers, measuring equipment
 Antiquities
 Pipes, snuff boxes, smoking parapharnelia

Like a Borges plot set adrift, this ever-expanding list inspires several concluding reflections. The first concerns the changing nature of these non-book artifacts. Non-book items do not decrease in number as the eighteenth century progresses, but increase. There is, in particular, a dramatic increase in numbers of prints recorded in libraries. This surely reflects accelerating processes of commodification, and the growth of a modern consumer society, as studied especially for British contexts.¹⁵ However, the ostensibly scientific nature of many of these objects, and their object-nature itself, may also reflect a more fundamental shift from text-based apprehensions of the world to visual, objective modes of perception, as part of the so-called scientific worldview that gained traction from the late seventeenth century.¹⁶ The increase in the numbers of prints in library collections is surely not an unrelated phenomenon. Tellingly, in the final decades of the eighteenth century, catalogues begin to appear that record multiple print illustrations of well-known works, such as Cervantes' *Don Quixote* or popular contemporary novels, in the absence of the original texts themselves, as if visual representation, and visual rhetoric, had effectively supplanted text.

¹⁵ Brewer, *Pleasures of the Imagination*.

¹⁶ Daston, L. – Galison, P., *Objectivity* (Cambridge, MA: Zone Books, 2007).

Secondly, the appearance of new categories such as exotica and ethnographic collectibles reflects popularisations of knowledge, and collecting as a way to virtually travel and explore new worlds. As Pierre-Yves Beaurepaire has argued, this is a fundamental part of the Enlightenment project. The explosion of prints depicting far-away lands and customs, and the botanical specimens and ethnographic collectibles to accompany them, is part and parcel of the circulation of knowledge that marks this period, 'the world experienced as a collection'.¹⁷ From the early botanical voyages of exploration to the later, imperialistic-minded ventures of the early nineteenth century, private libraries and their printed catalogues played a fundamental role as a site to visually display and re-organise the world anew.

The final set of reflections may seem at odds with the first. For there are also unexpected reminiscences in the list of types of non-book items of the earlier, *Wunderkammer* appeal of collections, especially perhaps of natural history collections. Although the corpus is too small to warrant generalisations, some catalogues even suggest a subtle resurgence, toward the end of the eighteenth century, of older ideals of the library as 'mere' cabinet of curiosities. To give one example, belief in unicorns had been generally discredited since the publication of Thomas Bartholinus' influential *De unicornu observationes novae* in 1645.¹⁸ This *sensus communis* is reflected in the 1785 catalogue of the Goes minister Johannes Ghysels, that records a 'horn of the unicorn fish, commonly called narwhal' ('Hoor van den Eenhoorn Visch, genaamd Narwan'), sensibly referencing the presumed unicorn horn's real provenance in the natural world.¹⁹ Yet thirty years later, in the nineteenth century, readers would have encountered, in the 1805 auction catalogue of the sawmiller-merchant Cornelis Cardinaal, a lot listing an 'extra-large, fine unicorn [horn]' ('Extra groote Fraaie Eenhoorn').²⁰ How would potential buyers perusing the auc-

17 Beaurepaire, P.-Y., *Les Lumières et le monde: Voyager, explorer, collectionner* (Paris: Belin, 2019) 16. See especially chapter 4, "Le monde est une collection".

18 Roling, B., "Der Wal als Schauobjekt: Thomas Bartholin (1616–1680), die dänische Nation und das Ende der Einhörner", in Enenkel, K.A.E. – Smith, P.J. (eds.), *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology and Political and Religious Education* (Leiden: Brill, 2014) 172–196.

19 *Twee Verzamelingen Van zeer Fraaije en Welgeconditioneerde meest Nederduitsche, Godgeleerde, Historische, Natuurkundige, Poetische en andere Boeken, Waar onder veele van de beste en Nieuwste Werken Uitmunten; De Eerste, Waar by ook eenige Latynsche, Nagelaaten door den Eerwaardigen Heer Johannes Ghysels, In zijn Wel-Eerw: leeven S. S. M. Candidatus onder de Classis van Goes; De Andere, Nagelaaten door een Voornaam Liefhebber [...]* (Dordrecht: Pieter van Braam, 1785) 45.

20 *Catalogus Van Eene Fraaie Verzaameling van Welgeconditioneerde Nederduitsche Boeken; Beneevens Eene Fraaie Collectie Van Wis- En Natuurkundige Werktuigen; Mitsgaders*

tion catalogue have read this? Was this a slip of the cataloguers' pen? Or did this unicorn, possibly, betray a lingering memory of the sensationalist appeal of earlier natural history libraries, with their misshapen foetuses and pickled sharks? Perhaps the most appropriate conclusion is that the non-book items in early-modern libraries show how libraries and their auction catalogues could be many things at once, depending on the viewpoint of the beholder: professional life insurance plan, voyeuristic peek into the lives of the rich and famous, site of sociability, cabinet of curiosities, display of erudition – and conceivably even, on a rainy day, a source of books to be read.

Bibliography

A Catalogue Of all the Elegant and Rich Household Furniture, The Capital Library of well-chosen Books, Linen, China, Pictures, Prints and Drawings, about 400 Dozen of the choicest Wines, Consisting of fine Old Port, Claret, Burgundy, Champagne, Madeira, &c. in the highest State of Perfection, Curious Exotics, 25 fine Orange Trees, and other valuable Effects, of the late William Sheldon, Esq; dec. At his Seat, called Weston, near Long Compton, in the County of Warwick [...] (London: Christie and Ansell, 1781).

Beaurepaire, P.-Y., *Les Lumières et le monde: Voyager, explorer, collectionner* (Paris: Belin, 2019).

Bibliotheca et Museum Bidloianum, sive catalogus librorum [...] (Leiden: Samuel Luchtmans, 1713).

Brewer, J., *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (London – New York: Farrar, Straus & Giroux, 1997) 367–370.

Catalogue d'une Magnifique Collection de Livres En divers genres de littérature et langues [...] Tout delaisés par seu Messieurs et Mr. N.G. Hartman, Conseiller en la cour de Justice du cidevant Departement de Hollande. J. Covyn ter Bruggen, Docteur en Medicine et Membre de divers Societes Litteraires. Et W. De Koning, Ministre du Culte Reformée a la Haye. Et par des Autres Amateurs [...] (The Hague: B. Scheurleer and B. Scheurleer le Jeune, 1811).

Catalogue of the Library, Prints, Drawings, Pictures, Gems, Bromes, Antiquities Coins and Medals, Of the Late John Henderson, Edq. of Charlotte Street, Fitzroy Square [...] (London, Sotheby and Son: 1830) 27.

Catalogue of the Household Furniture Antique Oak Furniture, Carvings, Ebony Chairs, Persian Cabinet, Antiquities, and Curiosities; Collection of Valuable Pictures and

Eenige Schilderyen &c. Alles bij Eenverzaameld en Nagelaaten bij Wijlen Den Heer Cornelis Cardinaal [...] (Westzaandam: Melchior te Veltrup, Jacob van Sante, en Marten Poel, makelaars, 1805) 36.

- Portraits; Extensive Library of Books, In every department of Literature, &c. The genuine Property of Mr. WILLIAM YATES, (who is leaving Manchester) [...]* (Manchester: R. Winstanley, printed by J. Clarke, 1829).
- Catalogus Exquisitissimorum omni in Lingua Librorum Theologicorum [...]* *Quae omnia multo Sumptu ac Labore congegessit Reverendissimus Vir D. Arnoldus van Ede, Dum viveret Ecclesiae Remonstrantium Lugduno-Batavae Verbi Divini Minister [...]* (Leiden: Johannes van der Linden, junior, 1714).
- Catalogus Praestantissimorum Librorum, Inter Quos excellunt medici, philologici, historici, ac miscellanei, Als mede een Fraaye Verzameling van Nederduytsche Godgeleerde, Historische, Dichtkundige en andere Boeken, Quos maximâ ex parte Collegerat Clemens Laurentius Hellegers, (dum viveret) in Urbe Roterodami Med. Doctor [...]* (Leiden: Carolus Delfos, 1762).
- Catalogus Van Eene Fraaie Verzaameling van Welgeconditioneerde Nederduitsche Boeken; Beneevens Eene Fraaie Collectie Van Wis- En Natuurkundige Werktuigen; Mitsgaders Eenige Schilderyen &c. Alles bij Eenverzaameld en Nagelaaten bij Wijlen Den Heer Cornelis Cardinaal [...]* (Westzaandam: Melchior te Veltrup, Jacob van Sante en Marten Poel, makelaars, 1805).
- Daston, L. – Galison, P., *Objectivity* (Cambridge, MA: Zone Books, 2007).
- Jorink, E., *Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age, 1575–1715*, trans. Mason, P. (Leiden: Brill, 2010).
- Margócsy, D., “A Museum of Wonders or a Cemetery of Corpses? The Commercial Exchange of Anatomical Collections in Early Modern Netherlands”, in Dupré, S. – Lüthy, C. (eds.), *Silent Messengers: The Circulation of Material Objects of Knowledge in the Early Modern Low Countries* (Berlin: LIT, 2011) 185–215.
- McKitterick, D., *The Invention of Rare Books: Private Interest and Public Memory, 1600–1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).
- Montoya, A.C. – Jagersma, R., “Marketing Maria Sibylla Merian, 1720–1800: Book Auctions, Gender, and Book Culture in the Dutch Republic”, *Book History* 21 (2018) 56–88.
- Pettegree, A. – Weduwen, A. der, *The Bookshop of the World: Making and Trading Books in the Dutch Golden Age* (New Haven: Yale University Press, 2019).
- Roling, B., “Der Wal als Schauobjekt: Thomas Bartholin (1616–1680), die dänische Nation und das Ende der Einhörner”, in Enenkel, K.A.E. – Smith, P.J. (eds.), *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology and Political and Religious Education* (Leiden: Brill, 2014) 172–196.
- Ruysch, F., *Alle de onleed- genes- en Heelkundige Werken*, trans. Arlebout, Y.G. (Amsterdam: Janssoons van Waesberge, 1744).
- Twee Verzamelingen Van zeer Fraaije en Welgeconditioneerde meest Nederduitsche, Godgeleerde, Historische, Natuurkundige, Poetische en andere Boeken, Waar onder veele van de beste en Nieuwste Werken Uitmunten; De Eerste, Waar by ook eenige*

Latynsche, Nagelaaten door den Eerwaardigen Heer Johannes Ghysels, In zijn Wel-Eerw: leeven S. S. M. Cauditatus onder de Classis van Goes; De Andere, Nagelaaten door een Voornaam Liefhebber [...] (Dordrecht: Pieter van Braam, 1785).

Wall, C., "The English Auction: Narratives of Dismantlings", *Eighteenth-Century Studies* 31.1 (1997) 1–25.

Williams, A., *The Social Life of Books: Reading Together in the Eighteenth-Century Home* (New Haven: Yale University Press, 2017) 50–51.

Medieval Animals in Middle-earth

J.R.R. Tolkien and the Old English and Middle English Physiologus

Thijs Porck

This contribution considers the influence of two medieval English texts on Tolkien's fictional writings: the Old English and Middle English versions of *Physiologus*. As I will demonstrate, Tolkien was intimately familiar with the medieval bestiary tradition: he wrote two parodical bestiary entries and his description of spiders in *The Lord of the Rings* may have drawn inspiration from the entry for the spider in the Middle English *Physiologus*.

Cet article considère l'influence de deux textes médiévaux sur les textes fictifs de Tolkien: les versions en vieil anglais et en moyen anglais du *Physiologus*. Comme je vais le montrer, Tolkien était familier de la tradition du bestiaire médiéval: il a écrit deux descriptions parodiques de bestiaire et sa description des araignées dans *Le Seigneur des anneaux* a pu s'inspirer de celle dans le *Physiologus* moyen anglais.

Middle-earth is rife with animals. A tally by Antje vom Lehn has revealed that J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings* makes mention of no fewer than seventy-five different kinds of animals. These animals often help the protagonists in their quest or act as their proxy, visualizing such emotions as fear and discomfort. Other animals, mostly birds, are used for descriptive purposes, e.g., to describe distances travelled ('as the crow flies'), the atmosphere of a location (from the melancholic piping of birds on the way to Bree to happily singing fowl in Rivendell) or the sounds made by characters (Tom Bombadil, for instance, whistles 'like a tree full of birds').¹ Tolkien also appeals to animal imagery when he describes the characters themselves: the creature Gollum, for instance, is explicitly referred to as 'a spider himself, or perhaps more like a starved frog'.² Paul J. Smith has convincingly suggested that this last reference to Gollum as

1 Lehn, Antje vom, "Animals in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*", in Zon, Cécile van – Vink, Renée (eds.), *Lembas Extra Edition 2015: Unexplored Aspects of Tolkien and Arda* (Soest: 2015) 191–222.

2 Tolkien, J.R.R., *The Lord of the Rings* (London: 1954–1955), bk. 4, ch. 10. This work is available in so many different editions, that I will refer to book and chapter numbers rather than page numbers.

a frog may ultimately stem from Tolkien's *gallophobia*.³ In this article, I will argue that the former reference to Gollum, as a spider, was partly inspired by the medieval bestiary tradition with which Tolkien was intimately familiar.

As Smith, along with many other Tolkien scholars,⁴ has demonstrated, exploring the academic sources of Tolkien's fiction can shed new light on how this Oxford Professor of Anglo-Saxon constructed a medievalist fantasy world. Many of Tolkien's motifs, characters and writing techniques were inspired by his lifelong study of medieval language and literature. By surveying the interaction between Tolkien's medieval sources and his literary work, researchers have been able to better understand how Tolkien wrote and how he managed to create a secondary world that is quintessentially Northern and medieval but also appeals to a globally expanding, modern audience.⁵ While much of Tolkien source criticism has focused on well-known texts such as *Beowulf*, there is still a range of medieval texts that have only rarely been surveyed in relation to Tolkien's fiction.⁶ Two such relatively under-researched texts are the focus of this contribution: the Old English and Middle English versions of *Physiologus*.

These two texts are vernacular versions of the medieval bestiary tradition that started with the Greek text *Physiologus* (c.200 AD). This text featured the natural behaviour (the *natura*) of forty-nine animals, plants and stones, each accompanied by an allegorical interpretation (the *significatio*). The text was soon translated into Latin and sparked off many adaptations in Latin and medieval vernaculars, with more and more animals added as the tradition grew and expanded throughout medieval Europe.⁷ Two medieval English translations of a Latin *Physiologus* text survive: an Old English fragment of only 179 lines (covering the panther, whale and partridge) and an independent, Middle English version, surviving only in one manuscript, that describes thirteen animals.⁸

3 Smith, Paul J., "French Connections in Middle-earth: The Medieval Legacy", in Kuijpers, Nathalie – Vink, Renée – Zon, Cécile van (eds.), *Tolkien among Scholars* (s.l.: 2017) 134.

4 See Smith, "French Connections". For other examples of source criticism applied to Tolkien, see the contributions to Fisher, Jason (ed.), *Tolkien and the Study of His Sources: Critical Essays* (Jefferson, NC: 2011); Porck, Thijs, "De Middeleeuwen in Midden-aarde: J.R.R. Tolkien en zijn Oudengelse inspiratiebronnen", in *De populaire Middeleeuwen*, special issue *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 32 (2018) 195–205.

5 See, e.g., Shippey, Tom, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology*, 3rd edition (London: 2003).

6 Porck, Thijs, "New Roads and Secret Gates, Waiting around the Corner: Investigating Tolkien's Other Anglo-Saxon Sources," in Kuijpers – Vink – van Zon, *Tolkien among Scholars* 49–64.

7 For an introduction to the tradition, see McCulloch, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries* (Chapel Hill: 1962).

8 The Middle English version is based on the Latin *Physiologus* by Theobald, but it deviates significantly from its source text in places, including in its entry for the Spider. See Cavell, Megan, "Arachnophobia and Early English Literature", *New Medieval Literatures* 18 (2018) 35–40.

Tolkien is known to have read these texts and referred to them in some of his writings.⁹

As I will demonstrate below, Tolkien draws on the Old English and Middle English versions of *Physiologus* for his poems “Fastitocalon” and “Tumbo, or ye Kind of ye Oliphaunt”, which were first published in 1927 under the joint title of *Adventures in Unnatural History and Medieval Metres, Being the Freaks of Fisiologus*.¹⁰ The description of the Elephant in the Middle English *Physiologus* is directly preceded by a unique description of the Spider, which possibly influenced Tolkien’s characterisation of spiders in *The Lord of the Rings*.

1 A Whale Turned Turtle: Tolkien’s “Fastitocalon”

During a lecture on medieval poetry, Tolkien once presented his audience with a verse composition of his own. According to Richard C. West, he explained this act as follows:

Professor Tolkien said himself that his medieval studies fertilized his imagination, that his typical response upon reading a medieval work was to desire not so much to make a philological or critical study of it as to write a modern work in the same tradition.¹¹

Indeed, Tolkien’s literary output includes various imitations of medieval genres, ranging from Gothic drinking songs and Breton lays to Old English annals.¹² His 1927 *Adventures in Unnatural History and Medieval Metres* are clearly imitations of the medieval bestiary tradition.

9 He refers to the Old English *Physiologus* in one of his letters; Tolkien, J.R.R., *The Letters of J.R.R. Tolkien*, ed. Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien (London: 1981) no. 255. The Middle English *Physiologus* is referred to in his article on Chaucer’s *Reeve’s Tale* as well as in his Exeter College Notebooks; Cilli, Oronzo, *Tolkien’s Library: An Annotated Checklist* (Edinburgh: 2019) 18.

10 *Stapledon Magazine* 7 (June 1927). The texts are reproduced in Tolkien, J.R.R., *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from The Red Book*, ed. Scull, Christina – Hammond, Wayne G. (London: 2014) 216–220, 224–227. Two further bestiary entries, entitled “Reginhardus, the Fox” and “Monoceros, the Unicorn” (cognate with Chapters xviii and xxxvi of the Latin *Physiologus*) remain unprinted. Rateliff, John D., “Inside Literature: Tolkien’s Explorations of Medieval Genres”, in Houghton, John Wm. – Croft, Janet Brennan – Martsch, Nancy – Reid, Robin Anne (eds.), *Tolkien in the New Century: Essays in Honor of Tom Shippey* (Jefferson, NC: 2014) 148, n. 16.

11 West, Richard C., “The Interlace Structure of *The Lord of the Rings*”, in Lee, Stuart (ed.), *J.R.R. Tolkien: Critical Assessments of Major Writers* (London – New York: 2017) III, 180, n. 10.

12 See Rateliff, “Inside Literature” 133–152.

His poem “Fastitocalon”, for instance, is divided into the two traditional parts, a *natura* and a *significatio*.¹³ In the first part, Tolkien describes how the whale, called Fastitocalon, lures smaller fishes into its jaws through the sweet sound of its singing (rather than through its sweet smell as the *Physiologus* tradition would have it); next, in line with the *Physiologus* tradition, it describes how sailors mistake the whale for an island and, standing upon its back, proceed to make fires, causing the whale to dive under water and drown the sailors. The poem is clearly intended as a parody, since it features comical references to whale’s blubber (‘OLD Fastitocalon is fat: / His grease the most stupendous vat’) and how the sailors intended to brew some tea on the back of the whale (‘If any one lands there / with kettle / To make a picnic tea, or get / Relief from sickness or the wet, / Or some, perhaps, to settle’). The *significatio* is also an attempt at humour. Rather than the medieval interpretation of the whale as representing the lures of the devil, Tolkien’s Fastitocalon stands for the dangers of trespassing, especially when one’s interests are peeked by loud music:

This mighty monster teaches us
That trespassing is dangerous,
And perils lurk in wait
For curious folk who peep in doors
Of other folk, or dance on floors
[...]
That many noises loud and strong
Are neither music nor a song
But only just a band.

The allegorical interpretation here deals more with the lure of the whale’s singing (an invention of Tolkien’s) than the original moral’s focus on the untrustworthiness of the devil as symbolized by the sinking island.

John D. Rateliff has touched upon the relationship of “Fastitocalon” to the Old English and Middle English *Physiologus*.¹⁴ He notes that the title certainly derives from the Old English version, since Tolkien admitted as much in a letter (referring to a strongly reduced version of the poem with the same title that was published as part of *The Adventures of Tom Bombadil*, for which, see below):

The poem on *Fastitocalon* is not [...] my own invention entirely but a reduced and rewritten form, to suit hobbit fancy, of an item in old

13 All quotations from this poem are from Tolkien, *Adventures* 224–227.

14 Rateliff, “Inside Literature” 136–137.

'bestiaries'. [The name] I took in fact from a fragment of an Anglo-Saxon bestiary that has survived.¹⁵

Despite Tolkien's explicit reference to the Old English *Physiologus* here, Rateliff suspects that the Middle English version may nevertheless have influenced the 1927 poem as well. He notes that the order of the *natura* (first the luring of the small fishes; then the mimicking of an island) is unlike that of the Old English version, but follows that found in the Middle English *Physiologus* and its Latin source.¹⁶ Rateliff's suspicion can be confirmed by the presence in Tolkien's poem of a description of why the whale leaves the ocean floor and comes to the surface, which has a parallel in the Middle English version:

Yet are there times of storm and strife,
When equinoctial gales are rife,
And there is much ado
down there.
He finds the depths devoid of rest,
Then up He comes and on His chest
Floats in the upper air.

til it cumeð ðe time
ðat storm stireð al ðe se,
[...]
So droui is te sees grund,
ne mai he wunen ðer ðat stund,
oc stireð up and houed stille;
wiles ðar wedder is so ille,¹⁷

This detail is not in the Old English version, which suggests that Tolkien based it on the Middle English instead.

A highly reduced version of the poem "Fastitocalon" was included in *The Adventures of Tom Bombadil*, which Tolkien describes as a set of Hobbit poems

¹⁵ Tolkien, *Letters* no. 255.

¹⁶ Rateliff, "Inside Literature" 147, n. 14.

¹⁷ 'Until the time comes that the storm stirs up the entire sea ... so troubled is the bottom of the sea that he cannot remain there that time. But he swims up and remains still, while the weather is so ill there'. Middle English *Physiologus*, ll. 519–520, 523–526. The edition used here is the one that Tolkien would have been familiar with: Morris, Richard (ed.), *Early English Bestiary based on the Latin Physiologus of Theobaldus Episcopus* (London: 1848). The translation is my own.

that were added to the margins and on loose leaves in the fictional Red Book of Westmarch. According to Tolkien's introduction to *The Adventures of Tom Bombadil*, this version of the poem is attributed to none other than Samwise Gamgee: 'No. 11 ["Fastitocalon"] is also marked SG, though at most Sam can only have touched up an older piece of the comic bestiary lore of which Hobbits appear to have been fond.'¹⁸ Sam's version is indeed a shortened version of the original 1927 poem: it leaves out the first part of the *natura* about the whale luring fishes through its singing and much of the diction has been simplified. The *significatio* has been retained but now no longer makes mention of music, warning instead against exploring uncharted territories ('Pay heed to sailors' ancient lore, / Set foot on no uncharted shore!').¹⁹

Another crucial difference with the 1927 poem is that the titular beast in *The Adventures of Tom Bombadil* is no longer a whale, but 'the last of the great Turtle-fish'. Tolkien explains this choice, as well as the odd name for the beast in the Old English *Physiologus*, in the same letter as the one cited above:

The learned name in this case seems to have been *Aspido-chelōne* 'turtle with a round shield (of hide)'. Of that *astitocalon* is a corruption no worse than many of the time; but I am afraid the F was put on by the versifier simply to make the name alliterate, as was compulsory for poets in his day, with the other words in his line. Shocking, or charming freedom, according to taste.

He says: *pam is noma cenned / fyrnstreama geflotan Fastitocalon*, 'to him is a name appointed, to the floater in the ancient tides, Fastitocalon'. The notion of the treacherous island that is really a monster seems to derive from the East: the marine turtles enlarged by myth-making fancy; and I left it at that. But in Europe the monster becomes mixed up with whales, and already in the Anglo-Saxon version he is given whale characteristics, such as feeding by trawling with an open mouth. In moralized bestiaries he is, of course, an allegory of the Devil, and is so used by Milton.²⁰

The change from whale in the 1927 poem to asp-turtle in the Hobbit poem reflects Tolkien's interests in the origins of words and names, and how this interest in etymology affected the way he wrote and rewrote his works.²¹

18 Tolkien, *Adventures* 30.

19 All quotations from this poem are from Tolkien, *Adventures* 90–92.

20 Tolkien, *Letters* no. 255.

21 On Tolkien and etymology, see, e.g., Weiner, Edmund – Marshall, Jeremy – Gilliver, Peter, *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary* (Oxford: 2006).

2 A Burly Beast: Tolkien's "Jumbo, or ye Kind of ye Oliphaunt"

Tolkien's second parodic bestiary entry deals with the elephant. A typical *Physiologus* entry for the elephant dwells at length on the fact that elephants do not copulate unless the female elephant introduces the male to the root of the mandrake. Induced by this drug, the elephants produce offspring; labour takes place inside a lake, since the mortal enemy of the elephant, the serpent or dragon, does not like water. Next the typical bestiary entry talks about how elephants have no knee joints and cannot stand up by themselves. Therefore, they sleep whilst resting against trees. Hunters intent on capturing the beast will partially cut through the trees, so that the elephant, unsuspectingly leaning against it, will topple over. Fellow elephants are assembled through loud trumpeting noises, until a baby elephant manages to upright the toppled elephant with its trunk. In the typical *significatio* of a medieval bestiary, the female's offering of the mandrake is linked to Eve offering the apple to Adam and the baby elephant is Christ who humbled himself so as to lift up fallen mankind.²²

Tolkien's 1927 poem "Jumbo, or ye Kind of ye Oliphaunt" retains some of these traditional elements.²³ He notably leaves out any reference to copulation, but he does dwell on the effects of the mandrake root; according to his poem, this drug would make elephants go mad and go on a rampage, causing them to throw down houses. The poem includes references to the elephant resting against a tree that is cut through by hunters ('For hunters all too well / Acquainted with his little habits lurk / Beneath the Upus' shade; a nasty sell / For Oliphas they plan, his funeral knell'), as well as the notion that elephants cannot get up by themselves ('Then frightful fear amid his exaltation / Awakes within him lest he tumble flat, / For apparatus none for levitation / Has he, who falling down must feebly bat / The air with legs inadequate and fat.'). The moral *significatio* has lost much of its Christian references and dwells on the fact that one should not take drugs, but indulge in wine instead:

Not music nor fat feeding make a feast
 But wine, and plenty of it. Good men wink
 At fun and frolic (though too well policed)
 When mildly canned or innocently greased;
 But those whose frenzy's root is drugs not drink
 Should promptly be suppressed and popped in clink.

²² McCulloch, *Bestiaries* 115–119.

²³ Quotations from this poem are taken from Tolkien, *Adventures* 216–220.

Again, the sardonic *significatio* makes clear that the intention of this poem is parody.

The opening lines of Tolkien's poem show the influence of the Middle English *Physiologus*:

Natura iumbonis

The Indic oliphaunt's a burly lump,
A moving mountain, a majestic mammal

Natura elephantis

Elpes arn in Inde riche,
on bodi borlic berges ilike²⁴

The phrases 'burly lump' and 'moving mountain' clearly appear inspired by the first lines of the entry for elephant in the Middle English *Physiologus*. The remainder of "Iumbo, or ye Kind of ye Oliphaunt" covers some elements of the contents of the Middle English *Physiologus*, as noted above, but shows very little lexical influence. Instead, Tolkien uses a more modern and notably polysyllabic vocabulary in this poem with such obscure and bloated words as 'unmasticated', 'unconvivial', 'pharmaceutic' and 'brobdingnagian'.

The 1927 poem on the elephant is nothing like the "Oliphaunt" poem that eventually found its way into *The Lord of the Rings*, where it is recited by Samwise Gamgee,²⁵ and *The Adventures of Tom Bombadil*, where it is included in the same form. Of this later version of Tolkien's "Oliphaunt", Paul Smith has remarked that this 'old fireside rhyme of Oliphaunt has rightly been interpreted as a popular version of a twelfth- or thirteenth-century Latin or French (or Anglo-Norman) bestiary'.²⁶ Be that as it may, the poem "Oliphaunt" retains little of Tolkien's arguably more bestiary-like poem "Iumbo, or ye Kind of ye Oliphaunt". The bestiary format with a *natura* and *significatio* is gone, as are the typical details from the *Physiologus* tradition (the elephant's inability to stand up by itself; the hunters cutting down their resting trees; and their love for the mandrake).

Instead, Tolkien appears to have relied on Old English traditions for his "Oliphaunt" poem as well as the overall description of the Oliphaunts in *The Lord of the Rings*. For instance, Rateliff has noted how "Oliphaunt" adopts the

24 'The nature of the elephant. There are many elephants in India, in a burly body like a mountain'. Middle English *Physiologus*, ll. 603–605.

25 Tolkien, *Lord of the Rings* bk 4, ch. 3.

26 Smith, "French Connections" 127.

form of an Old English riddle, in which a first-person speaker describes himself in a circumvent manner.²⁷ In addition, some of the details about the physical appearance of elephants in “Oliphaunt” and the manner in which they are used in battles in *The Lord of the Rings* are not drawn from the Middle English *Physiologus*, but, instead, have almost exact parallels in a number of Old English homilies, as I have discussed elsewhere.²⁸

3 A Deadly Female Spider and Deceitful Spidermen: Spiders in *The Lord of the Rings*

The description of the elephant in the Middle English *Physiologus* is immediately preceded by an elaborate description of the spider. As Megan Cavell has noted, this Middle English description is unique within the medieval bestiary tradition and deviates substantially from its immediate Latin source, the *Physiologus* by Theobald.²⁹ The two versions of the spider’s *natura* are provided below:³⁰

Vermis araneus exiguus
 Plurima fila net assiduus,
 Texere que studet artificus.
 Retia sunt ea, musca, tibi,
 Ut volitans capiaris ibi,
 Dulcis et utilis esca sibi.
 Huic placet illud opus tenue,
 Sed sibi nil valet ut fragile:
 Quelibet aura trahit patulum;
 Rumpitur et cadit in nihilum.³¹

²⁷ Rateliff, “Inside Literature” 148, n. 16.

²⁸ Porck, Thijs, “The Medieval in Middle-earth: Anglo-Saxon Elephants and Tolkien’s Oliphaunts” (01-03-2020), <<https://thijsporck.com/2020/03/01/oliphaunts/>>.

²⁹ Cavell, “Arachnophobia”; the distinctive features may have been influenced by the medieval French *Bestiaire* attributed to Pierre de Beauvais, see *idem*, “Spiders Behaving Badly in the Middle English *Physiologus*, the *Bestiaire* Attributed to Pierre de Beauvais and Odo of Cheriton’s Fables”, *Neophilologus* 104 (2020) 567–583.

³⁰ Texts and translations cited from Cavell, “Spiders”.

³¹ ‘The small insect, the spider, ceaselessly spins many threads, which, expertly, it strives to weave. Those are nets for you, fly, so that you are caught there, flying, a sweet and profitable meal for it. That delicate work is pleasing to this one, but it is worth nothing to it as fragile as it is: any breeze draws it apart; it is destroyed and falls into nothing’.

Seftes sop ure Seppande, sene is on werlde,
 Leiðe & lo[dl]ike, ðus we it leuen,
 Manikines ðing, alle manne to wissing.
 Ðe spinnere on hire [web] swi[ðe] 3e weweð,
 Festeð atte hus-rof, hire fo [ð]redes,
 O rof er on ouese, so hire if on elde,
 Werpeð ðus hire web, & weueð on hire wise.
 Ðanne 3e it haeð al idiȝt, ðeðen 3e driueð,
 Hitt hire in hire hole, oc ai 3e it biholdeð
 Til ðat ðer fleȝes faren & fallen ðerinne,
 Wiðeren in ðat web, & wilen ut wenden.
 Ðanne renneð 3e rapelike, for 3e is ai redi:
 Nimeð anon to ðe net & nimeð hem ðere.
 Bitterlike 3e hem bit & here bane wurdeð,
 Drepeð & drinkeð here blod, doð 3e hire non oðer god,
 Bute fret hire fille, & dareð siðen stille.³²

While Theobald's Latin version emphasizes the fragility of the spider's web, the Middle English version introduces a frighteningly fierce spider, weaving murderous webs and schemingly hiding in a hole. In addition, Cavell notes that the Middle English version uniquely introduces gendered pronouns – the Middle English spider, in contrast to the masculine Latin *araneus*, is explicitly referred to as a female being.³³ Both Theobald and the Middle English *Physiologus* provide an allegorical *significatio* in which the spider represents deceitful men:³⁴

Hos sequitur homo vermiculos,
 Decipiendo suos socios,
 Quos comedit faciens miseros;
 Et placet inde sibi nimium,

32 'Our creator created creatures, visible in the world, detestable and loathsome, and so we believe that many different kinds of things are for humanity's instruction. The spider on her web, she quickly weaves, fastens her variegated threads at the roof of the house, from the roof or from the eaves, as if she were on a hill, threads thus her web, and weaves it in her manner. When she has it all ready, she dashes away from there, hides in her hole, but she always looks upon it until flies come to it and fall therein, writhe in that web, and want to go out. Then she runs hurriedly, for she is always ready: immediately she steals to the net and seizes them there. Fiercely she bites them and becomes their murderer, subdues them and drinks their blood, she does for herself no other good, but eats her fill, and then sits still.'

33 Cavell, "Arachnophobia" 38.

34 Texts and translations cited from Cavell "Spiders".

Quando nocere potest alium.
 Ille tamen mala queque facit,
 Cum moritur, quasi tela cadit,
 Qua modo dictus araneus it.³⁵

Dis wirm bitokeneð ðe man ðat oðer biswikeð,
 On stede er on stalle, stille er lude,
 In mot er in market, er oni oðer wise.
 He him bit ðan he him bale selleð
 & he drinkeð his blod wanne he him dreueð
 & ðo freteð h[i]m al ðan he him iuel werkeð.³⁶

Both the *natura* and the *significatio* of the spider in the Middle English *Physiologus* have arguably left their traces in *The Lord of the Rings*.

The Middle English *Physiologus* may have been a source of inspiration for Tolkien's own equally frightening feminine arachnid Shelob. The potential origins of Shelob, whose name is a combination of the pronoun *she* and the Old English word *loppe* 'spider', have been the matter of scholarly debate.³⁷ A common hypothesis is that she is based on a traumatic childhood experience of Tolkien: he was once bitten by a spider in Bloemfontein, South Africa. Writing to W.H. Auden, Tolkien commented on this much-cited anecdote:

I knew that the way was guarded by a Spider. And if that has anything to do with my being stung by a tarantula when a small child, people are welcome to the notion (supposing the improbable, that any one is interested). I can only say that I remember nothing about it, should not know it if I had not been told; and I do not dislike spiders particularly, and have no urge to kill them. I usually rescue those whom I find in the bath!³⁸

35 'A man follows these small insects, cheating his own companions, making them miserable he devours them; and that gives him great pleasure when he is able to harm another. Yet whatever evil that one brings about, when he dies he falls like the web, on which the aforementioned spider walks'.

36 'This bug signifies the man who deceives another, in one place or another, under any circumstances, in a meeting or in the market, or in any other way. He bites him when he does him harm and drinks his blood when he troubles him and then eats him when he continually causes evil for him'.

37 See, e.g., Donovan, Leslie A., "The Valkyrie Reflex in *The Lord of the Rings*: Galadriel, Shelob, Eowyn and Arwen", in Chance, Jane (ed.), *Tolkien the Medievalist* (London: 2003) 106–132, who links Shelob to the Valkyrie of medieval Germanic tradition.

38 Tolkien, *Letters* no. 163.

If not a personal hatred for spiders, the negative portrayal of the blood-thirsty female spider in the Middle English *Physiologus* may have inspired the equally negative depiction of spiders in Tolkien's fiction. Shelob, in particular, is introduced in *The Lord of the Rings* with an emphasis on her bloodthirstiness and appetite, aspects of the spider that the author of the Middle English *Physiologus* specifically added to his Latin source:

How Shelob came there, flying from ruin, no tale tells, for out of the Dark Years few tales have come. But still she was there, who was there before Sauron, and before the first stone of Barad-dûr; and she served none but herself, drinking the blood of Elves and Men, bloated and grown fat with endless brooding on her feasts, weaving webs of shadow; for all living things were her food, and her vomit darkness.³⁹

Shelob's hunting habits, lurking in a cave waiting for her victims to get stuck in her web, is also paralleled by the beast's description in the Middle English *Physiologus*. The most striking similarity between Shelob and her Middle English analogue is perhaps the specification of their gender, in both cases we are dealing with a monstrous bug whose femininity is consistently stressed.⁴⁰

Shelob is not the only arachnid in *The Lord of the Rings*: three characters are described with spider similes. In line with the *significatio* of the medieval bestiary tradition, these characters are all deceitful males. When Gandalf discusses the treachery of Saruman, for instance, he appeals to the imagery of the spider, describing himself as having been 'caught like a fly in a spider's treacherous web'.⁴¹ In accordance with the *significatio* in Theobald's *Physiologus*,⁴² Saruman's webbing turns out to be weak, leading to the unravelling of his dastardly plan: 'Yet even the most subtle spiders may leave a weak thread.'⁴³ Denethor too is described in arachnid fashion ('like an old patient spider'), when the Steward of Gondor intends to manipulate the Hobbit Pippin into giving up more information than necessary.⁴⁴

39 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 4, ch. 9.

40 For an overview of other interpretations of Shelob's gender, including those bordering on the Freudian, see Burns, Marjorie, "Shelob" in Drout, Michael D.C. (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment* (New York – London: 2007) 606–607.

41 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 2, ch. 2.

42 Which would have been available to Tolkien via the same edition of the Middle English *Physiologus* by Morris, see footnote 17.

43 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 2, ch. 2. In bk. 3, ch. 10, Gandalf refers to Saruman as 'the spider in a steel web'.

44 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 5, ch. 3.

The person most often linked to a spider is the creature Gollum. He is explicitly called a spider by both Samwise Gamgee ('like a nasty crawling spider on a wall') and the orc Shagrat ('like a spider himself, or perhaps more like a starved frog').⁴⁵ The narrative voice refers to Gollum as a spider three times: 'like a spider whose descending thread is snapped'; 'like a cornered spider'; and 'almost spider-like he looked now, crouched back on his bent limbs, with his protruding eyes'.⁴⁶ This last description of Gollum as 'spider-like' comes at a crucial moment in *The Lord of the Rings*. Only seconds prior, Gollum had appeared 'an old weary hobbit, shrunk by the years that had carried him far beyond his time, beyond friends and kin, and the fields and streams of youth, an old starved pitiable thing'; his arachnoid transformation is the result of Sam's accusatory outburst ('But where have you been to – sneaking off and sneaking back, you old villain?') which abruptly ends an interior debate within the creature and fixes in Gollum's mind his plan to deceive the Hobbits and lead them into Shelob's trap.⁴⁷ His spider-like appearance thus does not only foreshadow the encounter with Shelob later on,⁴⁸ it is also a reflection of the treacherous plan that is now lodged in his brain. Ultimately, Gollum's deceit leads to his tumbling to his death after having bitten one of the companions he has cheated, not unlike the deceitful men in the *significatio* of the spider in both Theobald's *Physiologus* and its Middle English rendition.

4 Conclusion

Tolkien was not only a medievalist; he was, in many ways, like a medieval author himself.⁴⁹ His 1927 poems in *Adventures in Unnatural History and Medieval Metres* are testimony to his familiarity with the medieval bestiary tradition, particularly the Old English and Middle English *Physiologus*, and his talent for producing works inspired by and imitating medieval originals. Interestingly, Tolkien's application of animal imagery in *The Lord of the Rings*, whereby comparisons to specific animals may have been partly motivated by their *significatio* in the medieval bestiary tradition, also has a medieval

45 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 4, ch. 1; bk. 4, ch. 10.

46 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 4, ch. 1; bk. 4, ch. 3; bk. 4, ch. 8.

47 Tolkien, *Lord of the Rings* bk. 4, ch. 8. Sam's outburst thus ruins Gollum's chances at redemption; Tolkien wrote the following about his emotional response to this scene: 'I am [...] most grieved by Gollum's failure (*just*) to repent when interrupted by Sam'. Tolkien, *Letters* no. 165.

48 Cf. Vom Lehn, "Animals" 211.

49 Rateliff "Inside Literature".

parallel. Geoffrey Chaucer, the Middle English poet whose work was another main research focus for Tolkien,⁵⁰ used animal imagery in exactly the same way in his *Miller's Tale* and *Reeve's Tale*.⁵¹ As such, even the manner in which Tolkien incorporated his medieval animals into Middle-earth may have been inspired by the medieval texts he studied.

Bibliography

- Bowers, John M., *Tolkien's Lost Chaucer* (Oxford: 2019).
- Burns, Marjorie, "Shelob" in Drout, Michael D.C. (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment* (New York – London: 2007) 606–607.
- Cavell, Megan, "Arachnophobia and Early English Literature", *New Medieval Literatures* 18 (2018) 1–43.
- Cavell, Megan, "Spiders Behaving Badly in the Middle English Physiologus, the Bestiaire Attributed to Pierre de Beauvais and Odo of Cheriton's Fables", *Neophilologus* 104 (2020) 567–583.
- Cilli, Oronzo, *Tolkien's Library: An Annotated Checklist* (Edinburgh: 2019).
- Donovan, Leslie A., "The Valkyrie Reflex in *The Lord of the Rings*: Galadriel, Shelob, Eowyn and Arwen", in Chance, Jane (ed.), *Tolkien the Medievalist* (London: 2003) 106–132.
- Fisher, Jason (ed.), *Tolkien and the Study of His Sources: Critical Essays* (Jefferson, NC: 2011).
- Lehn, Antje vom, "Animals in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*", in Zon, Cécile van – Vink, Renée (eds.), *Lembas Extra Edition 2015: Unexplored Aspects of Tolkien and Arda* (Soest: 2015) 191–222.
- McCulloch, Florence, *Medieval Latin and French Bestiaries* (Chapel Hill: 1962).
- Morris, Richard (ed.), *Early English Bestiary based on the Latin Physiologus of Theobaldus Episcopus* (London: 1848).
- Porck, Thijs, "De Middeleeuwen in Midden-aarde: J.R.R. Tolkien en zijn Oudengelse inspiratiebronnen", in *De populaire Middeleeuwen*, special issue *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 32 (2018) 195–205.
- Porck, Thijs, "New Roads and Secret Gates, Waiting around the Corner: Investigating Tolkien's Other Anglo-Saxon Sources", in Kuijpers, Nathalie – Vink, Renée – Zon, Cécile van (eds.), *Tolkien among Scholars* (s.l.: 2017) 49–64.

⁵⁰ See, e.g., Bowers, John M., *Tolkien's Lost Chaucer* (Oxford: 2019).

⁵¹ See, e.g., Richardson, Janette, *Blameth nat me: A Study of Imagery in Chaucer's Fabliaux* (The Hague: 1970) 95–99, 163–165.

- Porck, Thijs, "The Medieval in Middle-earth: Anglo-Saxon Elephants and Tolkien's Oliphaunts" (01-03-2020), <<https://thijsporck.com/2020/03/01/oliphaunts/>>.
- Ratelif, John D., "Inside Literature: Tolkien's Explorations of Medieval Genres", in Houghton, John Wm. – Croft, Janet Brennan – Martsch, Nancy – Reid, Robin Anne (eds.), *Tolkien in the New Century: Essays in Honor of Tom Shippey* (Jefferson, NC: 2014) 133–152.
- Richardson, Janette, *Blameth nat me: A Study of Imagery in Chaucer's Fabliaux* (The Hague: 1970).
- Shippey, Tom, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolkien Created a New Mythology*, 3rd edition (London: 2003).
- Smith, Paul J., "French Connections in Middle-earth: The Medieval Legacy", in Kuijpers, Nathalie – Vink, Renée – Zon, Cécile van (eds.), *Tolkien among Scholars* (s.l.: 2017) 119–136.
- Tolkien, J.R.R., *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from The Red Book*, ed. Scull, Christina – Hammond, Wayne G. (London: 2014).
- Tolkien, J.R.R., *The Letters of J.R.R. Tolkien*, ed. Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien (London: 1981).
- Tolkien, J.R.R., *The Lord of the Rings* (London: 1954–1955).
- Weiner, Edmund – Marshall, Jeremy – Gilliver, Peter, *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary* (Oxford: 2006).
- West, Richard C., "The Interlace Structure of *The Lord of the Rings*", in Lee, Stuart (ed.), *J.R.R. Tolkien: Critical Assessments of Major Writers* (London – New York: 2017) III, 178–190.

PARTIE 3

Symbolisations animales



Le Veau d'or dans les adaptations bibliques en ancien français

Un animal à nature double

Julia C. Szirmai

Sauf dans l'*Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam* et dans la *Farce du Veau*, le veau ne joue pas un grand rôle dans la littérature médiévale animale profane, ni dans les ouvrages didactiques à morale chrétienne, comme les *bestiaires*, ni dans les encyclopédies. Il en est autrement dans la littérature religieuse, où il apparaît en animal à symbolique double : victime innocente, emblème du Christ, et symbole du diable, surtout figuré par le Veau d'or des Hébreux. Dans les adaptations bibliques en ancien français, cet épisode de l'Exode présente le Veau d'or tantôt comme statue immobile, tantôt comme idole animée, comme le montre aussi l'iconographie médiévale. L'étude de ce récit montre que l'apport des sources juives dans les « translations » est plus grand que l'on ne l'a souvent cru ; elle nous permet également d'établir une source importante de la *Bible* de Geufroi de Paris.

With the exception of the *Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam* and the *Farce du Veau*, the calf does not often appear in French medieval profane animal literature, neither in didactic, moral works, like the *bestiaries*, nor in the encyclopaedias. In religious literature, however, the calf appears to be an animal of double nature : both an innocent victim, emblem of Christ and symbol of the devil, particularly as represented by the Golden Calf of the Hebrews. In the biblical adaptations in Old French, this episode of Exodus presents the Calf sometimes as an immobile statue, and sometimes as an animated idol, as seen also in medieval iconography. The study of this account in the texts presented here demonstrates that the contribution of Jewish sources in the Old French biblical translations is more important than was often assumed ; it also enables us to display an important source of the Bible of Geufroi de Paris.

En 1962 Jean-Robert Smeets († 2003) fonda l'Équipe de Leyde dans l'intention d'éditer un corpus de traductions-adaptations en vers de la Bible en ancien français. Il ouvrit la série avec son édition de *La Chevalerie de Judas Macchabee*¹.

1 Jean-Robert Smeets, *La Chevalerie de Judas Macchabee*, thèse de doctorat, Université de Groningue, 1955.

Après ont paru la *Bible de Macé de La Charité*², *Li Romanz de Dieu et de sa Mere*³ d'Herman de Valenciennes, la *Bible de Jehan Malkaraume*⁴, la *Bible anonyme du Ms. BnF fr. 763*⁵, *La Chevalerie de Judas Macchabee*⁶ et *La Genèse d'Evrat*⁷.

Dès 2002, nous avons continué le travail de l'Équipe⁸. Parmi les « Bibles intégrales », seule la *Bible des. vij. estaz du monde* de Geufroi de Paris (XIII^e siècle) restait à éditer. Nous préparons actuellement l'édition de l'Ancien Testament de la *Bible* de Geufroi, en mettant l'accent sur les sources de cette compilation. Nous avons pu établir des rapports significatifs entre les Bibles éditées jusqu'à présent⁹ ; le présent article veut montrer, une fois de plus, l'influence qu'a exercée la *Bible* d'Herman de Valenciennes sur les autres translations bibliques, et en particulier sur la *Bible* de Geufroi de Paris.

Depuis longtemps on en est venu à désigner les traducteurs médiévaux des textes bibliques comme « translateurs »¹⁰. C'est qu'ils ne s'en tiennent pas, le plus souvent, à rendre fidèlement le texte de la Vulgate. Ils s'inscrivent dans la tradition des explications typologiques et exégétiques, ils ajoutent des

- 2 Jean-Robert Smeets, *La Bible de Macé de la Charité, Genèse, Exode*, Leyde, Universitaire Pers, 1967 (vol. 1) ; Paul Verhuyck, *La Bible de Macé de la Charité, 11, Lévitique, Nombres, Deutéronome, Josué, Juges*, thèse de doctorat, Leyde, Universitaire Pers, 1977 (vol. 11) ; Angelique Prangmsma-Hajenius, *La Bible de Macé de la Charité, Rois*, thèse de doctorat, Leyde, Universitaire Pers, 1970 (vol. 111) ; Henri van der Krabben, *La Bible de Macé de la Charité, Rois, Ruth, Judith, Tobie, Esther, Daniel, Job*, thèse de doctorat, Leyde, Brill/Universitaire Pers, 1964 (vol. IV) ; Jean-Robert Smeets, *La Bible de Macé de la Charité, Cantique des Cantiques, Maccabées*, Leyde, Brill/Universitaire Pers, 1982 (vol. V) ; Jean-Robert Smeets et Quirinus Mok, *La Bible de Macé de la Charité, Evangiles, Actes des Apostres*, Leyde, Universitaire Pers, 1986 (vol. VI) ; Reinier Lops, *La Bible de Macé de la Charité, Apocalypse*, thèse de doctorat, Leyde, Brill/Universitaire Pers, 1982 (vol. VII).
- 3 Ina Spiele, éd., *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, thèse de doctorat, Leyde, Universitaire Pers, 1975.
- 4 Jean-Robert Smeets, éd., *La Bible de Jehan Malkaraume*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 2 vol., 1978.
- 5 Julia C. Szirmai, éd., *La Bible anonyme du Ms. BnF fr. 763*, Amsterdam, Rodopi, 1985.
- 6 Jean-Robert Smeets, *La Chevalerie de Judas Macchabee de Gautier de Belleperche (et de Pieros du Riés)*, 2 vol., Assen-Maastricht, Van Gorcum, 1992.
- 7 Wil Boers, éd., *La Genèse d'Evrat*, thèse de doctorat, Leyde, Brive-la-Gaillarde, Ver Luisant, 2002. Pierre Nobel publia le *Poème anglo-normand sur l'Ancien Testament*, Paris, Honoré Champion, 1996 et, texte en prose, la *Bible d'Acre*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.
- 8 En 2005 nous avons publié *Un Fragment de la Genèse en vers (fin XIII^e - début XIV^e siècle. Édition du Ms. Brit. Libr. Harley 3775*, Genève, Droz. Voir aussi Julia C. Szirmai, « The Anglo-Norman Bible Stories in Ms Brit. Libr. Harley 2253 », *Neophilologus* 103, n° 2, 2019, pp. 161-170.
- 9 Voir notes 2 à 7.
- 10 Voir surtout Claude Buridant « Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de Linguistique et de Littérature* 21, no 1, Strasbourg, 1983, pp. 81-136.

moralisations, des digressions allégoriques, des légendes, en insérant même parfois des textes profanes¹¹. Toujours dans un but édifiant, ils mettent l'accent sur des histoires aptes à captiver l'attention de leur public. Ainsi le péché d'Adam et Ève engendre la Légende de la Croix qui établit un rapport entre l'Arbre de Vie et le bois de la Croix ; l'histoire de Joseph est entourée de récits apocryphes qui substituent, pour un effet plus dramatique, la reine d'Égypte à la femme de Putiphar. On peut multiplier les exemples qui, parfois, nous permettent d'établir des rapports étroits entre les différents poèmes bibliques.

L'épisode du Veau d'or aussi a donné lieu à quelques légendes curieuses dont l'origine est à rechercher non seulement dans l'exégèse chrétienne mais aussi dans les commentaires juifs. Résumons le texte de la Vulgate (*Ex.* 32, 1-35) : Moïse monte au mont Sinäï où il reçoit les Tables de la loi de Dieu. Le peuple, s'inquiétant du retour de Moïse, demande à Aaron de leur faire un dieu. Ils offrent leur jouailles d'or, à partir desquelles Aaron fond un Veau. Le peuple fait des offrandes et l'adore. Lorsque Moïse descend au camp, il voit le Veau et les danses du peuple et brise les Tables. Il brûle le Veau, en jette la poudre dans l'eau et la fait boire aux idolâtres¹².

Deux éléments de cette histoire ont retenu l'attention des translateurs : la nature du Veau et la punition des idolâtres. Dans la plupart des adaptations bibliques en ancien français, les translateurs suivent le texte de la Vulgate concernant le *veel*. Certains textes semblent hésiter sur la nature de l'idole. Ainsi Macé de La Charité parle aussi bien d'un *toreaul* que d'un *vëaul*¹³, de même que Geufroi de Paris¹⁴, tandis que Malkaraume décrit le veau tantôt comme *veëx*, tantôt comme *tor*, tantôt comme *buef*¹⁵. La *Glossa Ordinaria* explique qu'Aaron fit un Veau « ad similitudinem scilicet bovis Apis, quem in Aegypto coluerunt. »¹⁶ Fox affirme : « The Egyptians lived under the sign

11 Ainsi, dans la *Bible anonyme*, l'adaptation d'un conte du *Dolopathos* (Szirmai, *La Bible anonyme du Ms. BnF fr. 763*, op. cit., pp. 68-69), dans la *Bible de Jehan Malkaraume*, une « version » du *Roman de Troie* et des emprunts aux *Métamorphoses* d'Ovide (Smeets, *La Bible de Jehan Malkaraume*, op. cit., I, p. 32), dans la *Bible* de Geufroi de Paris des emprunts à la *Queste del saint Graal* et dans *Un Fragment de la Genèse en vers* un conte du *Chastoïement d'un père à son fils*.

12 Nous laissons de côté l'histoire du roi Jéroboam (1 Rois 12, 26ss) qui fit ériger deux veaux d'or à Bethel et à Dan.

13 Smeets, *La Bible de Macé de la Charité, Genèse, Exode*, op. cit., 1967, I, v. 5149 et v. 5215 resp.

14 *Ibid.*, vv. 2810 et 2853 resp.

15 Smeets, *La Bible de Jehan Malkaraume*, op. cit., 1978, vv. 6433, 6471, 6492. Voir aussi Spiele, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, op. cit., note au v. 2224a.

16 « C'est à dire, par analogie avec le bœuf Apis que l'on adorait en Égypte », *Glossa Ordinaria, Patrologia Latina* 113, éd. Migne, Paris, Garnier, s.d., p. 286 ; cf. Petrus Comestor, *Historia scholastica, Patrologia Latina* 198, éd. Migne, Paris, Garnier, 1855, p. 1189.



FIGURE 20.1 L'adoration du Veau d'or : Moïse "cornu". Den Haag, Huis van het boek, *Bible historiale*, MMW 10 B 23, f. 68r

of Aries, so Aaron invoked instead the sign of Taurus to prevent the people from falling back into the Egyptian form of idolatry.»¹⁷ Selon une légende midrashique le peuple juif avait vu sur le sable de la mer Rouge les traces laissées par les pieds de l'ange qui le guidait (*Ex.* 14, 19) et qui étaient comme des

17 Marvin Fox, « R. Isaac Arama's philosophical Exegesis of the Golden Calf episode », dans *Minha Le-Nahum : Biblical and Other Studies presented to Nahum M. Sarna in Honour of his 70th Birthday*, *Journal for the Study of the Old Testament*, eds Marc Brettler et Michael Fishbane, Sheffield, Academic Press, coll. « Suppl. Series 154 », 1993, p. 93. Cf. Leivy Smolar et Moshe Aberbach, « The Golden Calf episode in postbiblical Literature », *Hebrew Union College Annual* 39, 1968, p. 99.

sabots de veaux ; « c'est pourquoi ils adoptèrent la forme du veau pour leur idole. »¹⁸ ; les kabbalistes mettent ce choix en rapport avec la vision d'Ezéchiel (Ez. 1,7ss) : les êtres célestes qu'il voit ont des pieds comme des sabots de veaux et leurs visages, vus du nord, ressemblaient à des taureaux¹⁹.

Bien que l'Exode 32 n'utilise jamais le terme « Veau d'or », les versets 2 (« inanes aureas ») et 24 (« aurum ») montrent que l'idole est en or. Dans quelques-unes de nos translations bibliques, le Veau est en or et argent. Les exégètes chrétiens se limitent à donner un sens moral à l'or²⁰. Selon une tradition midrashique, les Égyptiens avaient caché le cercueil de Joseph, que les Hébreux avaient promis d'emporter avec eux (Ex. 13, 19), au fond du Nil, pour empêcher le peuple de quitter l'Égypte. D'après une des légendes, Moïse a utilisé trois feuilles d'argent pour faire remonter du fond du Nil le cercueil de Joseph. Il en gardait une quatrième avec l'empreinte d'un taureau (ou d'un veau). C'est cette feuille d'argent qui se trouvait parmi les dons du peuple pour fabriquer le Veau²¹.

Pour la suite de l'histoire du Veau d'or, la plupart des translations s'en tiennent au récit de la Vulgate. Dans la *Bible* de Geufroi de Paris (XIII^e siècle) pourtant, on lit une histoire bien curieuse concernant la nature du Veau et la punition des idolâtres :

2810	Adonques ont fet .i. torel, Touz fu d'or fin et cler et bel.	Alors ils ont fait un taureau Tout en or pur, brillant et beau.
2812	Quant il fu fait, ce dit l'escrit, Le deable dedens se mist. Saillir le fesoit ça et la Et li peuples si l'aora.	Lorsqu'il fut fait, selon l'escrit Le diable se mit dedens ; Il le fit sauter par ci et par là Et le peuple adorait le veau.
2816	La fole gent le vont suivant Et li toreax va regimbant. Bien cuidoient li fol Ebreu Ce fust par la vertu de Dieu.	Le peuple fou le suit Et le taureau bondit. Les fous Hébreux croyaient Que c'était par le pouvoir de Dieu,

18 Roland Goetschel, « La faute du Veau d'or dans l'interprétation kabbalistique de la Bible », *Revue de l'histoire des religions* 205, n° 3, 1988, p. 271.

19 Voir Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, VI, pp. 52-53, n. 271. Cf. Goetschel, « La faute du Veau d'or dans l'interprétation kabbalistique de la Bible », *op. cit.*, p. 275.

20 Cf. Smolar et Aberbach, « The Golden Calf episode in postbiblical Literature », *op. cit.*, p. 100 : « Since it was in gold that all the sins of the people of Israel were rooted, The Church Fathers also counseled that one ought to hate the gold which they had adored [...] ».

21 Ginzberg, *The Legends of the Jews*, *op. cit.*, III, p. 122 et VI, n. 266.



FIGURE 20.2 L'adoration du Veau. Explication morale de l'adoration du Veau. *Bible moralisée*, codex Vindobonensis 2554, f. 25 vb. Facsim. Österreichischen Nationalbibliothek, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1999

2820 Mes li deable le fesoit, Issi decevoir les vouloit. Saillir le fet li anemis Et muire aussi com c'il fust vis. 2824 Moÿses atant repaira De la montaigne ou il ala. Quant vit le torel qui sailloit Et le peuple qui l'aouroit, 2828 Dolenz en fut et courouciez Et li deables en fu liez. [...] 2844 Et vous aourez dieu novel Et le deable en .i. torel. » Il demande qui ceus estoient Qui leur or donné i avoient, 2848 Mes onques nus ne li volt dire.	Mais c'était le diable qui le fit. Il les voulut decevoir ainsi, L'Ennemi le fait sauter Et bouger comme s'il était vivant. Alors Moïse revint De la montagne où il était allé. Lorsqu'il vit le taureau Et le peuple qui l'adorait, Il en était triste et en colère Et le diable en était heureux. [Moïse s'adresse au peuple] « Vous adorez un nouveau dieu Et, par-là, le diable dans un taureau. » Il demande lesquels d'entre eux avaient donné leur or, Mais jamais personne ne le lui voulut dire.
- (Ex. 32, 20 : Moïse brise le Veau d'or et en met la poudre dans l'eau)
- | | |
|--|---|
| <p>Moïses qui en ot <i>grant</i> ire,
Atant d'ileques les enmainne,
Boivre les fist a la fontainne</p> <p>2852 Tuit cil qui l'or orent donné
Au veel fere en verité.
La fontainne en fist demostree :
Chascuns ot la barbe doree.²²</p> | <p>Moïse qui en était très fâché
Les emmène alors de là
Et les fit boire à l'eau de la fontaine
Tous ceux qui avaient donné de l'or
Pour faire le veau, vraiment.
L'eau en était la preuve :
Ils avaient tous la barbe dorée.</p> |
|--|---|

Le Veau n'est donc plus une idole immobile ; il est animé par le diable qui le fait sauter et courir « comme s'il était vivant ». Moïse, en colère, réduit en poudre le Veau et jette les restes dans l'eau. Lorsque Moïse fait boire au peuple l'eau avec la poudre, les coupables ont la barbe dorée.

Pour déceler l'origine de cette histoire, nous nous sommes tournée en premier lieu vers les autres adaptations bibliques en ancien français. Or, l'une des sources importantes de ce texte est la *Bible* d'Herman de Valenciennes, qui date du XII^e siècle. Geufroi emprunte au texte d'Herman plusieurs détails

22 Geufroi de Paris, *Bible des .vij. estaz du monde*, vv. 2810-55. Traduction Szirmai.

qui ne se trouvent pas dans d'autres textes bibliques : ainsi le fil rouge qu'on attache au pied d'Ésaü lors de sa naissance, le fait que Rachel vit encore au moment de la vente aux marchands d'Égypte de Joseph par ses frères et l'histoire curieuse de l'enfant Moïse, trouvé non pas par la fille du Pharaon, mais par un homme riche²³.

Le miracle du Veau vivant et animé par le diable dans Geufroi de Paris a été emprunté, lui aussi, à Herman de Valenciennes et établit un rapport particulier entre les deux *Bibles*. Nous citons le fragment de Geufroi et le texte d'Herman correspondant pour montrer, non seulement le rapport de contenu, mais aussi certaines correspondances textuelles entre les deux *Bibles*²⁴.

Dans la *Bible* d'Herman on lit :

2187	Donc assemblerent l'or trauit communement Si firent .i. veel q'aorerent lor gent. Li deables d'anfer s'estoit mis la dedans, Saillir [<i>fist</i>] cel veel tant loinz com .i. arpant. [...]	Alors tous ramassèrent l'or Et ils firent un veau que le peuple adorait Le diable d'enfer s'était mis dedans Et fit sauter ce veau aussi loin qu'un arpent.
2194	Il oient la dedanz braire cel aversier, Il quident ce soit Diex trestuit cil pautenier. Moÿses o sa loi se mist el repaier. [...]	Ils entendirent dans le veau crier l'Ennemi Ces felons croient que c'est Dieu. Moïse se mit au retour avec la Loi.
2206	Quant Moÿses ot fait ice que il dut faire, Congié a pris a Deu si s'est mis el repaire.	Lorsque Moïse avait fait ce qu'il devait faire Il prit congé de Dieu et se mit au retour

23 Voir notre édition en préparation de l'Ancien Testament de la *Bible* de Geufroi. Cf. Spiele, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, op. cit., vv. 725-20 ; 1227 ss ; vv. 2056-60.

24 Cf. Geufroi, vv. 2813-14, 2818-19, 2826 et 2846-48 et Herman, vv. 2189, 2195, 2208-09, 2237-40 et 2242.

	Qant il vint el desert oï cel veel braire, Le deable dedans qui molt est deputaire [...]	Lorsqu'il vint dans le désert il entendit crier Le diable dans [le veau], qui est très mauvais.
2215	Ancontra cel veel qui si aloit tripant Et dedanz le deable qui si aloit braiant. [...]	Il vint à ce veau qui sautait Et [vit] là-dedans le diable qui criait
2237	Celz voldroie connoistre [...]	Il voulut savoir
2240	Qui cest or assambla et cex qui l'or donerent, [...]	lequel d'eux avait rassemblé l'or et qui avaient donné l'or.
2242	Trestuit l'ont escondit et tuit le degeterent. [...]	Tous l'ont dénié et rejeté [Moïse s'adresse au peuple]
2260	Venez vos envers lui, ja iert li jugemenz ! [...]	« Venez auprès de l'eau, voilà le jugement. »
	(Ex. 32, 20 : Moïse brise le Veau d'or et en met la poudre dans l'eau)	
2264	Et quant orent beü ices averses genz Bouches orent dorees et deforz et dedanz. ²⁵	Et lorsque ces vilains gens avaient bu [de l'eau], Ils avaient les bouches dorées dehors et dedans.

Parmi les poèmes bibliques, seules les *Bibles* de Geufroi et d'Herman présentent cette curieuse histoire du Veau d'or animé par le diable qui crie et danse. Il ne fait pas de doute que Geufroi a emprunté ce récit au texte d'Herman : dans les deux textes le diable se met dans le Veau et le fait sauter, le peuple croit que

25 Spiele, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, op. cit., vv. 2187-2265. Traduction Szirmai. La même histoire se trouve dans le ms BnF fr. 6447 (fol. 25rob-25vob), qui est un remaniement en prose du texte d'Herman de Valenciennes : « [...] et il si firent un veel d'or ke il aourerent et uns diable d'infer se mist dedens ki saillir le fist aussi lonc com un serpent. [...] et oient la dedens braire ce diable et quidoient cil pautonier ke ce fust Dex. Quant il [Moïse] vint ou desert si oï le diable braire ki estoit dedens cel veel. [...] ala avant encontre cel veel et oï dedens lui le diable braire et forsener. [...] Car je vi cest veel saillir [...]. » Quelques lignes dans le ms étant illisibles, on ne sait pas s'il est question de barbes ou de bouches dorées.

le Veau est animé par Dieu et personne ne veut révéler à Moïse les contributeurs à la fabrication du Veau. Il est également remarquable que ni Geufroi, ni Herman ne font explicitement mention de la réduction en poudre du Veau (*Ex.* 32, 20). Mais où Herman a-t-il trouvé les détails de ce récit ?

L'éditrice de la *Bible* d'Herman explique la présence du diable dans le Veau et l'histoire des bouches dorées par « l'exégèse allégorique, [...], la 'senefiance'. » Elle soutient qu'Herman a puisé, pour ce « sens profond », dans la *Glossa Ordinaria* pour rendre compte de ces particularités²⁶. En fait c'est saint Augustin qui éclaire le mieux le sens de l'exégèse : selon lui, le Veau représente le diable, ou bien les gens de tous les peuples païens, pour qui le diable est « l'auteur » de leurs idolâtries²⁷.

L'exégèse médiévale de la Bible ne se limite pourtant pas aux commentaires patristiques²⁸. L'influence des écrits juifs, et plus précisément des traditions aggadiques est considérable dans les adaptations bibliques²⁹. C'est cette influence juive qui peut expliquer certains détails curieux dans l'histoire du Veau d'or dans la *Bible* de Geufroi et dans celle d'Herman de Valenciennes. Selon le Midrash Tanhuma, ce sont les magiciens égyptiens du Pharaon, nommés Jannès et Jambres dans la tradition talmudique, qui créèrent le Veau qui

26 Spiele, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, *op. cit.*, p. 141.

27 « Occurrat ergo jam intentis mentibus, tanquam diaboli corpus in vitulo, id est, homines in omnibus gentibus, quibus ad haec sacrilegia caput, hoc est, auctor est diabolus. [...] Hoc ergo vitulum significatum est omne corpus, id est, omnis societas Gentilium idolatriae deditorum » (Augustinus, *Contra Faustum Manichaeum*, *Patrologia Latina* 8, p. 645A-B, éd. Migne, Paris, Garnier, 1861). Cf. Spiele, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, *op. cit.*, p. 141. Nous tenons à remercier Irene van Renswoude pour toutes les éclaircissements qu'elle a apportés aux textes latins.

28 Voir Beryll Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Blackwell, 1984, pp. 149 ss, et Elazar Touitou, « Courants et contre-courants dans l'exégèse biblique juive en France au Moyen Age », dans *Creative Biblical Exegis : Christian and Jewish Hermeneutics through the Centuries*, eds Henning Graf Reventlov et Benjamin Ufferheimer, Sheffield, Academic Press, 1988, pp. 131-47.

29 Dans la *Bible anonyme*, (vv. 4631-35), le peuple d'Israël réussit à traverser la mer Rouge, car l'eau est gelée. Aaron Mirsky (« On the sources of the Anglo-Saxon Genesis and Exodus », *English Studies* 48, 1967, p. 396) attribue la source de cette assertion à l'influence des écrits talmudiques et les *midrashim*, plus précisément à Pirke de Rabbi Eliezer. Pour d'autres exemples, voir Pierre-Maurice Bogaert, « Un emprunt au judaïsme dans la tradition médiévale de l'histoire de Judith en langue d'oïl », *Revue Théologique de Louvain* 31, 2000, pp. 344-361. Voir aussi Jean-Robert Smeets, *La Chevalerie de Judas Macchabee de Gautier de Belleperche (et de Pieros du Riés)*, *op. cit.*, tome 1, 1991, pp. 51ss. Sur la cuisse de Jacob, miraculeusement guérie dans la *Bible* de Geufroi (vv. 1858-59), voir Ginzberg, *op. cit.*, 1, 385 : « The archangel [Michael] touched the hollow of his thigh, and injured him, and God rebuked him [...] and Raphael cured Jacob of the injury Michael had inflicted ».

dansait lorsqu'Aaron avait jeté l'or au feu³⁰. Dans le *Sefer ha-Hayyim*, c'est Micah (l'idolâtre dans Juges 17), qui est responsable du Veau vivant : il jette au feu une des feuilles (ou tablettes) qui avaient servi à Moïse pour faire remonter le cercueil de Joseph, et le Veau en sort vivant³¹. Ginzberg relate une troisième tradition qui combine certains détails : « In PRE [Pirke de Rabbi Eliezer], Aaron found a golden plate upon which the Divine Name was engraved, together with the form of a calf. When Aaron threw this piece of gold into the fire, a bleating calf came forth, for Sammael³² had entered it, and started to bleat to deceive the Israelites. »³³ C'est cette image qui se rapproche le plus de nos textes français qui précisent que le diable se mit dans le Veau (Geufroi de Paris vv. 2813-14 et Herman de Valenciennes vv. 2889-90).

Examinons enfin le châtiment de ceux qui ont adoré le Veau d'or : la punition des « barbes dorées » ou des « bouches dorées ». Le miracle de la poudre d'or qui s'attache au visage des coupables se retrouve non seulement dans les *Bibles* de Geufroi de Paris et d'Herman de Valenciennes, mais aussi dans la *Bible anonyme*, dans la *Bible* de Macé, dans la *Rijmbijbel* de Jacob van Maerlant³⁴ et dans les *Histoires tirées de l'Ancien Testament*³⁵, les deux derniers textes suivant l'*Historia scholastica* de Comestor³⁶. Selon saint Augustin, les Hébreux qui buvaient de l'eau, absorbaient le corps du diable, explication symbolique

30 Fred Skolnik et Michael Berenbaum, *Encyclopedia Judaica*, tome XIV, Detroit, Macmillan Reference USA, 2007, pp. 182-85. Cf. Smolar et Aberbach, « The Golden Calf episode in postbiblical Literature », *op. cit.*, p. 111. Cf. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, *op. cit.*, VI, n. 267.

31 Voir Goetschel, « La faute du Veau d'or dans l'interprétation kabbalistique de la Bible », *op. cit.*, p. 273.

32 Roi des démons dans le judaïsme. « Angel of Death », « Satan » (*Encyclopaedia Judaica* @ 2008. The Gale Group).

33 Ginzberg, *The Legends of the Jews*, *op. cit.*, VI, n. 266. Citons Edmondo Lupieri, « A Beast and a Woman in the Desert, or the Sin of Israel : A Typological reflexion », dans *Golden Calf Traditions in Early Judaism, Christianity and Islam*, eds, Eric Mason et Edmondo Lupieri, Leyde, Brill, 2018, p. 168, n. 43 : « Over time the calf was believed to be a magical device or to be inhabited by a devilish entity who could make it 'low' ».

34 Maurits Gysseling, éd., *Rijmbijbel, Corpus van Middelanderlandse teksten (tot en met jaar 1300)*, *Reeks II : Literaire handschriften, deel 3*, Leyde-La Haye, Nijhoff 1983, vv. 5067-73.

35 Hugo Loh, éd., *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, Münster, Johannes Bredt, 1912, p. 52.

36 Contrairement à l'assertion de Friedrich Mehne que le miracle du Veau est un des 'selbsterfundenes Wunder' d'Herman de Valenciennes (*Inhalt und Quellen der Bible des Herman de Valenciennes*, thèse de doctorat, Université de Halle, 1900, p. 48). Spiele réfute cette assertion mais elle se base uniquement sur le témoignage de la *Glossa* et sur celui du *Chevalier au Cygne*. En 1955, Edmond-René Labande a signalé la présence d'une même histoire dans *La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroid de Bouillon*, « le seul exemple qu'il ait rencontré » (Spiele, *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, *op. cit.*, pp. 140-41).



FIGURE 20.3 Le diable sort du Veau. Vézelay. Basilique Sainte-Marie-Madeleine, chapiteau de la nef ; Azoor Photo/Alamy Banque d'Images

donc³⁷. Dans Comestor on lit : « vel forte videns sibi indicatos a deo sceleris auctores per pulverem bibitum, qui in barbis eorum miraculose apparuit [...] »³⁸. La *Glossa* affirme que ce sont les Hébreux qui racontent que parmi les enfants d'Israël, buvant de l'eau contaminée par la poudre du Veau, ceux qui avaient commis le péché de l'idôlatrie se trahirent par l'or dans leurs barbes et que les coupables furent tués³⁹.

On constate de nouveau un renvoi à des sources juives. Smolar et Aberbach relèvent cette explication dans *Pirke* de Rabbi Eliezer 45 : « all those who had kissed the golden calf wholeheartedly were punished by having their lips

37 Voir Smolar et Aberbach, « The Golden Calf episode in postbiblical Literature », *op. cit.*, p. 101.

38 « [...] ou bien Moïse, voyant les auteurs du mal que Dieu lui montrait par la poudre [d'or] qu'ils buvaient, et qui de façon miraculeuse apparut dans leur barbes », Comestor, *Historia scholastica, Patrologia Latina* 198, *op. cit.*, p. 1190.

39 « Tradunt Hebraei quod filii Israel bibentes aquam vituli pulvere infectam, qui commiserant idolatriam in barbis pulverem auro praeferebant quo etiam signo rei vel immunes sceleris apparebant et rei interficiebantur. » (*Glossa Ordinaria, Patrologia Latina* 113, *op. cit.*, p. 287).

changed into gold »⁴⁰. C'est ce commentaire qui se rapproche le plus du texte d'Herman de Valenciennes, récit où il est question de « bouches » au lieu de « barbes » ; il est bien remarquable que la *Bible anonyme*, contrairement aux autres textes bibliques cités, parle également de « bouches » (*boiche doree sunt nommé*, v. 5194)⁴¹.

Les observations précédentes veulent montrer non seulement que les translations bibliques en ancien français sont fortement redevables aux légendes juives, mais aussi que, par l'histoire du Veau d'or, on constate un autre rapport direct, presque textuel, entre la *Bible* d'Herman de Valenciennes et celle de Geufroi de Paris, les seuls textes parmi les poèmes bibliques à présenter cette histoire curieuse du Veau d'or. L'existence de ce rapport peut contribuer à une meilleure compréhension des relations entre les adaptations en vers de la Bible en ancien français.

Bibliographie

- Augustinus, *Contra Faustum Manichaeum*, *Patrologia latina* 8, col. 645A-B, éd. Migne, Paris, Garnier, 1861.
- Boers, Wil, éd., *La Genèse d'Evrart*, thèse de doctorat, Leyde, Brive-la-Gaillarde, Ver Luisant, 2002.
- Bogaert, Pierre-Maurice, « Un emprunt au judaïsme dans la tradition médiévale de l'histoire de Judith en langue d'oïl », *Revue Théologique de Louvain* 31, 2000, pp. 344-61.
- Buridant, Claude, « Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de Linguistique et de Littérature* 21, no 1, Strasbourg, 1983, pp. 81-136.
- Comestor, Petrus, *Historia scholastica*, *Patrologia Latina*, 198, éd. Migne, Paris, Garnier, 1855.
- Fox, Marvin, « R. Isaac Arama's philosophical Exegesis of the Golden Calf episode », dans *Minha Le-Nahum : Biblical and Other Studies presented to Nahum M. Sarna in Honour of his 70th Birthday*, *Journal for the Study of the Old Testament*, eds Marc Brettler et Michael Fishbane, Sheffield Academic Press, coll. « Suppl. Series 154 », 1993, pp. 87-102.
- Ginzberg, Louis, *The Legends of the Jews*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 7 vols., 1909-1938.
- Glossa Ordinaria*, *Patrologia Latina* 113, éd. Migne, Paris, Garnier, s.d.

40 Smolar et Aberbach, « The Golden Calf episode in postbiblical Literature », *op. cit.*, p. 105.

41 Sur les rapports entre la *Bible anonyme* et le poème d'Herman de Valenciennes, voir Szirmai, éd., *La Bible anonyme du Ms. BnF fr. 763*, *op. cit.*, 1985, chap. 11.4.

- Goetschel, Roland, « La faute du Veau d'or dans l'interprétation kabbalistique de la Bible », *Revue de l'histoire des religions*, 205, no 3, 1988, pp. 267-86.
- Gysseling, Maurits, éd., *Rijmbijbel, Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met jaar 1300)*, Reeks II, *Litteraire handschriften*, deel 3, Leyde-La Haye, Nijhoff, 1983.
- Krabben, Henri van der, *La Bible de Macé de la Charité, Rois, Ruth, Judith, Tobie, Esther, Daniel, Job*, thèse de doctorat, Leyde, Brill/Universitaire Pers, 1964.
- Loh, Hugo, éd., *Histoires tirées de l'Ancien Testament*, Münster, Johannes Bredt, 1912.
- Lops, Reinier, *La Bible de Macé de la Charité, Apocalypse*, thèse de doctorat, Leyde, Brill/Universitaire Pers, 1982.
- Lupieri, Edmondo, « A Beast and a Woman in the Desert, or the Sin of Israel: A Typological reflexion », dans *Golden Calf Traditions in Early Judaism, Christianity and Islam*, eds Eric Mason et Edmondo Lupieri, Leyde, Brill, 2018.
- Mehne, Friedrich, *Inhalt und Quellen der Bible des Herman de Valenciennes*, thèse de doctorat, Université de Halle, 1900.
- Mirsky, Aaron, « On the sources of the Anglo-Saxon Genesis and Exodus », *English Studies* 48, 1967, pp. 385-97.
- Prangma-Hajenius, Angelique, *La Bible de Macé de la Charité, Rois*, thèse de doctorat, Leyde, Universitaire Pers, 1970.
- Skolnik, Fred et Berenbaum, Michael, *Encyclopedia Judaica*, tome XIV, Detroit, Macmillan Reference USA, 2007.
- Smalley, Beryll, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Blackwell, 1984.
- Smeets, Jean-Robert, *La Chevalerie de Judas Macchabee*, thèse de doctorat, Université de Groningue, 1955.
- Smeets, Jean-Robert, éd., *La Bible de Macé de la Charité, Genèse, Exode*, Leyde, Universitaire Pers, 1967.
- Smeets, Jean-Robert, éd., *La Bible de Jehan Malkaraume*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1978.
- Smeets, Jean-Robert, *La Bible de Macé de la Charité, Cantique des Cantiques, Maccabées*, Leyde, Brill/Universitaire Pers, 1982.
- Smeets, Jean-Robert, éd., *La Chevalerie de Judas Macchabee de Gautier de Belleperche (et de Pieros du Riés)*, 2 vol., Assen-Maastricht, van Gorcum, 1991.
- Smeets, Jean-Robert et Quirinus Mok, *La Bible de Macé de la Charité, Evangiles, Actes des Apostres*, Leyde, Universitaire Pers, 1986.
- Smolar, Leivy et Aberbach, Moshe, « The Golden Calf episode in postbiblical Literature », *Hebrew Union College Annual* 39, 1968, pp. 91-116.
- Spiele, Ina, éd., *Li Romanz de Dieu et de sa Mere d'Herman de Valenciennes*, thèse de doctorat, Leyde, Universitaire Pers, 1975.
- Szirmai, Julia C., éd., *La Bible anonyme du Ms. BnF fr. 763*, Amsterdam, Rodopi, 1985.
- Szirmai, Julia C., éd., *Un Fragment de la Genèse en vers (fin XIII^e-début XIV^e siècle)*. *Édition du Ms. Brit. Libr. Harley 3775*, Genève, Droz, 2005.

- Szirmai, Julia C., « The *Anglo-Norman Bible Stories* in Ms Brit. Libr. Harley 2253 », *Neophilologus* 103, no 2, 2019, pp. 161-70.
- Szirmai, Julia C., éd., Geufroi de Paris, *La Bible des .vij. estaz du monde* (en préparation).
- Toutou, Elazar, « Courants et contre-courants dans l'exégèse biblique juive en France au Moyen Age », dans *Creative Biblical Exegesis : Christian and Jewish Hermeneutics through the Centuries*, eds Henning Graf Reventlow et Benjamin Ufferheimer, Sheffield, Academic Press, 1988.
- Verhuyck, Paul, *La Bible de Macé de la Charité, II, Lévitique, Nombres, Deutéronome, Josué, Juges*, thèse de doctorat, Leyde, Universitaire Pers, 1977.

Allegorising Heraldic Animals in Two Laments by the Fourteenth-Century Dutch Poet Jan Knibbe

Wim van Anrooij

There are two known laments by the fourteenth-century Brabant poet Jan Knibbe, one for Duke Wenceslas of Brabant († 7/8 December 1383) and one for the Flemish Count Louis of Male († 30 January 1384). The poet allegorises both rulers' heraldic animals and gives them speaking parts. The heraldic animals thereby function as a *trait d'union* between the deceased ruler, his successor, the territory, and the subjects. The manner in which heraldic symbolism is employed conforms to contemporaneous methods of portrayal which enjoyed widespread recognition in society at large.

On connaît deux plaintes de Jan Knibbe, poète brabançon du XIV^e siècle: une pour le duc Wenceslas de Brabant († 7/8 décembre 1383) et une pour le comte flamand Louis II de Flandre († 30 janvier 1384). Le poète allégorise les animaux héraldiques des deux dirigeants et les fait parler. Les animaux héraldiques fonctionnent ainsi comme un trait d'union entre le dirigeant décédé, son successeur, le territoire et les sujets. La manière dont le symbolisme héraldique est employé est conforme aux méthodes contemporaines de représentation qui jouissaient d'une large reconnaissance dans toute la société.

Animals have been used as charges since heraldry first arose in Europe in the first half of the twelfth century.¹ Besides lions and eagles, other animals entered into the heraldic tradition as well, both real animals and fabulous creatures.² A perusal of any medieval armorial will demonstrate the creativity at the heart of this remarkable signifying system, as shown by the range of geometric shapes as well as the numerous representatives from the animal kingdom.

Authors soon found that heraldry could have a reality-enhancing effect on the courtly and knightly texts they wrote.³ They invented imaginary coats of

1 Pastoreau, M., *Traité d'héraldique* (Paris: Picard, 1979) 133–158.

2 For an overview see Dennys, R., *The Heraldic Imagination* (New York: Clarkson N. Potter, 1975) 87–195.

3 Brault, G.J., "Literary Uses of Heraldry in the Twelfth and Thirteenth Century", in Altmann, B.K. – Carroll, C.W. (eds.), *The Court Reconvenes: Courtly Literature across the Disciplines* (Cambridge: D.S. Brewer, 2003) 5–26.

arms for heroes living before the rise of heraldry and used these in their texts. Authors made use of the heraldic jargon that had risen alongside heraldry. Early heraldic descriptions are usually modest. They grew more detailed in the course of the thirteenth century.⁴ 'Blasinieren' [blazoning], the describing/explaining of a coat of arms, was raised to a 'conste' [art form]. Heralds developed into specialists in this area.⁵

In this contribution I will focus on the allegorisation of heraldic animals in literary texts. A coat of arms is principally connected to a territory, and worn by the lord or lady of the land. Upon their death, the territory passes into the hands of a successor, along with the right to bear the coat of arms. A coat of arms represents its bearer but also refers to the land over which he rules. In the examples discussed below, the heraldic animals begin to speak on the occasion of the lord's passing, as a representative of the land previously ruled by the deceased. Such speaking heraldic animals occur in two Middle Dutch laments which were probably written in close succession, one on Duke Wenceslas of Brabant († 7/8 December 1383) and one on Louis of Male, Count of Flanders († 30 January 1384).⁶ Both texts are by Jan Knibbe.

1 Jan Knibbe and the Transmission of His Poetry

Little is known with certainty about the life of Jan Knibbe. He lived in the second half of the fourteenth century and came from Brabant, more specifically Brussels, as he himself indicates in the poem on the Duke of Brabant (l. 121). The texts discussed here are his only known works. Both survive in a single copy in the so-called Van Hulthem Manuscript (1405/08).⁷ This manuscript was written by a single copyist and was presumably executed in the vicinity of Brussels, Jan Knibbe's city of origin.⁸ The Van Hulthem Manuscript is one of

4 Seyler, G.A., *Geschichte der Heraldik (Wappenwesen, Wappenkunst, Wappenwissenschaft)* (Neustadt an der Aisch: Bauer & Raspe, 1970; repr. ed. Nuremberg: 1885–1889/1890) 216–225.

5 For more on heralds, see Stevenson, K. (ed.), *The Herald in Late Medieval Europe* (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2009).

6 Hogenelst, D., *Sproken en sprekers: inleiding op en repertorium van de Middelnederlandse sproke*, Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 16, 2 vols. (Amsterdam: Prometheus, 1997) R100 en R108. The poems have been edited in Brinkman, H. – Schenkel, J. (eds.), *Het handschrift-Van Hulthem: hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589–623*, *Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden* 7, 2 vols. (Hilversum: Verloren, 1999), II, 618–622 and 642–646. This edition is referenced throughout this article.

7 Ms. Brussels, Royal Library of Belgium, 15.589–623.

8 Brinkman, H., "Het wonder van Molenbeek: de herkomst van de tekstverzameling in het handschrift-Van Hulthem", *Nederlandse letterkunde* 5 (2000) 21–46.

the foremost manuscript compilations from the Low Countries and was aimed at an urban audience.

Jan Knibbe's poems are texts for recitation.⁹ He may be counted among the so-called 'sprooksprekers', travelling poets who recited their works at court, in cities, and occasionally in monasteries. This genre, known as 'sproken', flourished in the Low Countries between circa 1350 and 1420. Hogenelst compiled a repertoire of the genre and names 358 examples.

In the lament for the death of the Brabantian duke, Jan Knibbe gives the impression that he is accustomed to performing for the upper classes, referring to Wenceslas of Brabant as 'mijne here' [my lord]. For this special occasion, however, he envisions a broader audience:

Jan Knibbe van Brusel
 Waert hem bequamelijc ende lief
 Ware gherne metten heren wel,
 Al spreect hi int ghemeine desen brief.
 God bringhe die ziele uut alle meskief,
 Want hi mijn here was al mijn leven.
 Elc moet hem volghen wie leet of lief,
 God wille ons sijn ewegen rike gheven.

ll. 121–128

Jan Knibbe from Brussels was fond of being in the company of noble lords, if they so pleased, though he (now) recites this text in public. May God keep the soul (of the Duke of Brabant) from all calamity; for he (the duke) was my lord during my entire life. Each (of us) must follow him, for better or for worse. May God grant us his eternal kingdom.

This may indicate that the poem had an informative function and was intended for a broader and less prestigious audience than the poet was used to, perhaps in an urban context, though initially limited to the duchy of Brabant. By extension, something similar could be supposed of the poem written by Jan Knibbe on the occasion of the death of the Flemish Count Louis of Male. Remco Sleiderink considers it a possibility that Duchess Joanna of Brabant commissioned both works: she was the wife of Wenceslas of Brabant and sister-in-law to Louis of Male.¹⁰

9 Hogenelst, *Sproken en sprekers* vol. 1, 67 and 106.

10 Sleiderink, R., *De stem van de meester: de hertogen van Brabant en hun rol in het literaire leven (1106–1430)*, Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 25 (Amsterdam: Prometheus, 2003) 136–137.

If we follow Sleiderink's reasoning, then that means that Jan Knibbe did not consider the literary device of allegorising heraldic animals to be overly sophisticated for his intended (most likely urban) audience. This corresponds to what we know from other sources from the Low Countries and beyond: heraldic knowledge had, by the fourteenth century, spread among various layers of society and was no longer confined to the nobility.

2 The Lament for Wenceslas, Duke of Brabant

The poem on Wenceslas of Brabant opens with the four lions which are known as heraldic animals on the ruler's arms of alliance, as the son of John the Blind, King of Bohemia (1st quarter of the shield) and Duke of Luxembourg (3rd quarter), and as husband to Joanna of Brabant and Limburg (2nd and 4th quarters respectively).¹¹ The four lions are allegorised, and depicted as speaking:

Vier leuwen claghen alte gadre
 Die waren ghedraghen teenre dracht.
 Si hebben verloren haren vadre,
 Dies maken si rouwe ende hantgeslach.

ll. 1–4

Four lions lament together, which were worn in one coat of arms. They have lost their father, for which reason they grieve and wring their hands.

As the continuation of the poem clarifies, these are the lions of Bohemia, Brabant, Luxembourg and Limburg. They grieve for Wenceslas in familial terms as their 'father'.

The opening stanza tells of Wenceslas' death in Luxembourg. The poem then proceeds to describe Wenceslas' final moments: Mary appears to him in a vision, he confesses and prays to God; everyone present is in deep mourning. Stanza 6 serves as a transitional stanza, in which the poet expresses hope that Mary has received Wenceslas' soul, and also reveals that there were four women by the deathbed who did not partake in the general atmosphere of grief, but paradoxically exhibited joy. These are the female personifications of Justice, Loyalty, Patience, and Sincere Repentance. The description of the death scene thus gains an allegorical dimension. Each Lady explains in turn

11 The coat of arms may be found in this form in the late fourteenth-century Bellenville Armorial, cfr. Jéquier, L. (ed.), *L'armorial Bellenville* (Paris: Le Léopard d'Or, 1983) f. 38r nr. 1 (p. 101). For an example, see <[https://en.wikipedia.org/wiki/Quartering_\(heraldry\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Quartering_(heraldry))>.

that alongside all this grief, there is also cause for happiness, for Wenceslas served them each in life, which will earn him a place in heaven. The Ladies all invite one of the lions from the beginning of the poem to speak.

The lion of Bohemia laments Wenceslas, 'Want ic bi hem clam ter rechter ziden' [for I climbed up on his (heraldic) right side (on the shield)] (l. 58).¹² The emperor, too, 'ende al mijn maghe' [and all my kin] (l. 59) laments Wenceslas, the lion proclaims. The 'emperor' refers to Wenceslas of Luxembourg (1361–1419; King of the Romans from 1378) – a grandson to John the Blind, King of Bohemia – who succeeded his father, Emperor Charles IV, as King of Bohemia in 1378. Among those mentioned as kin are the King of France, along with his nobles and entourage, as well as the Queen of England. The King of France refers to Charles VI (1368–1422; king from 1380), who was still under age at the time of the poem's composition and was assisted by a regency council consisting of Louis I of Anjou, John of Berry, and Philip the Bold (brothers of Charles V of France). Charles VI's grandmother was Bonne of Luxembourg, daughter of John the Blind, King of Bohemia and sister of the Wenceslas lamented by Jan Knibbe. The Queen of England refers to Anna of Bohemia (1366–1394; queen from 1382), spouse to Richard II of England and granddaughter of John the Blind, King of Bohemia. In short, the lion of Bohemia emphasises Wenceslas' dynastic relations within the poem.

The lion of Brabant (ll. 73–80) laments Wenceslas as 'minen here' [my lord] and 'minen behoedre' [my protector]. 'Nu hebbic verloren onsen roedre' [now I have lost our rudder; 'rudder' is to be taken metaphorically as 'ruler' or 'leader'], his 'riddren, knechten' [knights and squires] are saddened. May 'mijn volc' [my people; the people of Brabant] continue to live as brothers, I hope to maintain my honour. The lion of Brabant represents the territory and laments Wenceslas as lord of the land. That can also be seen in the phrase 'Hi behuede mi vaderlec aen mire moeder' [he (Wenceslas) protected me (the territory) in a fatherly way on behalf of my mother (Joanna of Brabant)]. Notably, the Brabantian lion does not speak of losing 'mijn' (my) but 'ons' (our) rudder. Not only the territory but also the people of Brabant have lost their 'ruler' or 'leader'. The fate of the Brabantians is tied, as it were, to the fate of the territory: when Brabant thrives, the Brabantians thrive.

Like the lion of Brabant, that of Luxembourg (ll. 89–96), too, represents the territory. The Luxembourg lion calls Wenceslas 'minen here' [my lord] and observes that Luxembourg faces great hardship. 'Mijn volc' [the people of

12 In heraldry, left and right are indicated from the perspective of the one carrying the shield. When the lion says that he 'clam ter rechter ziden' of the duke, he would have appeared on the left side of the coat of arms to an onlooker, here in the first quarter (upper left).

Luxembourg] was so greatly attached to him that it would not have preferred any riches to having the greatest duke to have ever lived.

The Limburg lion (ll. 105–112) posits that he will find ‘nemmermeer soe edelder here’ [nevermore so noble a lord]. This once again emphasises the territorial aspect and laments Wenceslas as lord of the land. The lion also expressly acknowledges ‘mijn vrouwe’ [my lady; Joanna of Brabant], who is now widowed, and says that he, alongside ‘den broeder mijn’ [my brothers; i.e. the other three lions], will ‘verwaren’ [protect] her. As with the Bohemian lion, the dynastic aspect takes prominence again.

Thus, in the laments of the four allegorically represented heraldic animals in the poem on Wenceslas, Duke of Brabant, Jan Knibbe incorporates both dynastic relations (Bohemia) and territorial rights (Luxembourg, Brabant, and Limburg). The Limburg lion also re-emphasises the dynastic aspect, in addressing Wenceslas widow, Joanna. The fate of the people of Brabant is depicted as contingent on the fate of the territory.

3 The Lament for Louis of Male, Count of Flanders

In the first stanza (ll. 1–8), the speaker encounters within a ‘liliengaert’ [a garden of lilies] a ‘swerten libaert’ [black lion; symbol of Flanders] who laments the death of his lord, whom he – as in the previous poem – refers to in familial terms as ‘father’:

Hi sprac: ‘Nu es hi te Gode waert,
Mijn vader die mi heeft ghedraghen.
Sijn goede volc dies sere mesbaert,
Ach riddren, knechten sellene claghen.’

ll. 5–8

He spoke: ‘Now he is gone to God, my father who bore me (in his coat of arms). His good people are very saddened by it. Oh, knights and squires must lament him.’

Subsequently, the speaker notices two ladies, one clad in black, the other in red. He sees golden lilies light up within a blue sky (an allusion to the coat of arms of France), hears music, and smells a sweet scent, originating from an angel who is vainly trying to console the lion and the others present.¹³ The

¹³ Here, the poet seems to be alluding to the fourteenth-century heraldic legend claiming the divine provenance of the arms of France.

angel reassures the lion that the soul of the departed was received in heaven and says that the two ladies will tell him what became of Louis of Male. After the angel suddenly vanishes, the lion addresses the lady in red. He would like to know where she is from and who she is. The woman introduces herself as the lion's 'werdinne' [hostess; a caretaker] and the lion is her 'gast' [guest] (l. 34). Her name is 'Werelt ter Aventuren' [the World of Adventure; the comings and goings of the world; destiny] (l. 35). She has stood by the late count during his life's journey. The lion seeks her support for Louis of Male's successor, and continues:

Och Vlaendren lant, ghi mocht wel clagen
Want ghi sijt wese, u vader es doot.

ll. 47–48

Oh Flanders, it is right that you lament, for you are an orphan, your father is dead.

The lion refers to Louis of Male as 'vader' (father) of Flanders, which is left a 'wese' (orphan). In the poem (unlike the poem on Wenceslas of Brabant), the ruler-subject relationship is described in familial terms. The lion had also referred to the Count of Flanders as 'vader' already in the beginning of the poem.

Lady World of Adventure counsels the lion with an eye to the future (ll. 49–56): be loyal to France, maintain the bonds of friendship with your neighbours, give the 'quade venijn' [evil poison] no chance, do not defy your rightful lord, honour your cities, and foster unity. In his reply (ll. 57–64) the lion speaks of 'mijns heren doot' [the death of my lord], referring to Louis of Male in territorial terms, as he does several more times in the poem (l. 96 and l. 107).

Then the lady in red points to the lady in black. The lion wishes to do battle with her, Death, with 'Mijn lijf, mijn lant, mijn volc algader' [My life, my land, and all my people] (l. 74), because the lady in black has taken 'minen vader' [my father] (l. 76). The ruler-subject relationship is once again characterised like a family tie, as at the beginning of the poem. Death declares she is acting on orders, and in her view the lion should reconcile itself with the inevitable. Finally, in l. 109, the speaker resumes his narration. He describes the count's final moments and final words, and then the funeral procession (in which the red and black ladies participate) that takes the count to Rijsel, where he is buried, but not before a herald has listed all his dignities.

In the lament of the allegorically represented heraldic animal in the poem on Louis of Male, Jan Knibbe mostly emphasises the territorial aspect (Flanders).

Unlike the poem on Wenceslas of Brabant, dynastic relations play no part here. Flanders and the Flemish both mourn the loss of the count.

4 Heraldry and the Experience of Identity

As noted above, Jan Knibbe did not consider the literary device of allegorising heraldic animals to be too sophisticated for his intended (wide) audience. This manner of depiction conforms to a contemporaneous iconographic trend in which heraldic representations are connected to realistically depicted animals.¹⁴

The *Gelre Armorial* (Guelders/Holland, c.1395–1414), for example, contains an image of a sitting boar wearing a mantle showing the quartered coat of arms of Brabant/Limburg (Fig. 21.1).

The image is an illustration accompanying the poem ‘Van den Ever’ [About the Boar], which makes reference to a coalition war against Brabant in 1334. Duke John III of Brabant is depicted in the poem as an ‘ever’ (boar), who, within the literary framework of a courtly hunt, contends with seventeen hounds, representing his military opponents. In the *Gelre Armorial*, each opponent’s speaking part is accompanied by an image of his coat of arms.

In the *Bellenville Armorial* (vicinity of Cologne/Maastricht, last quarter of the fourteenth century) the Count of Flanders is depicted as a griffin carrying a shield and a helmet including mantling, crown, and crest (Fig. 21.2).

Just as in ‘Van den Ever’, the animal depicted does not correspond to the actual heraldic animal (in both cases a lion). The depiction of the Duke of Guelders is different here, however: he is represented as a lion carrying a shield with helmet, mantling and crest, in addition to a banner.

In Flanders, a similar manner of depiction appears on coins in the time of Louis of Male. In 1365, both the ‘plak’ [flat disc] (Fig. 21.3) and the ‘leeuw’ [lion] (Fig. 21.4) were minted.

The designs of these coins both show a sitting lion with helmet and heraldic devices representing the Count of Flanders. The ‘plak’ was soon followed in the

14 For further documentation of all examples discussed in this section, see Anrooij, W. van, *Numismatiek en heraldiek: een kleurloze geschiedenis*, Van Gelder-lezing 3 (Leiden: Stichting Nederlandse Penningkabinetten / Geldmuseum, 2006) 26–33. Numerous examples have been collected in Delgrange, D., “Een opmerkelijk sigillografisch, numismatisch en heraldisch fenomeen uit de 14de en 15de eeuw. Dieren met een wapenmantel”, in: Van de Cruys, M. (ed.), *Miscellanea Heraldica I. Mengelingen over wapenkunde en aanverwante ter gelegenheid van het vijftienvigjarig jubileum van Heraldicum Disputationes, kwartaalblad voor heraldiek* (Wijnegem: Homunculus, 2020) 109–126.

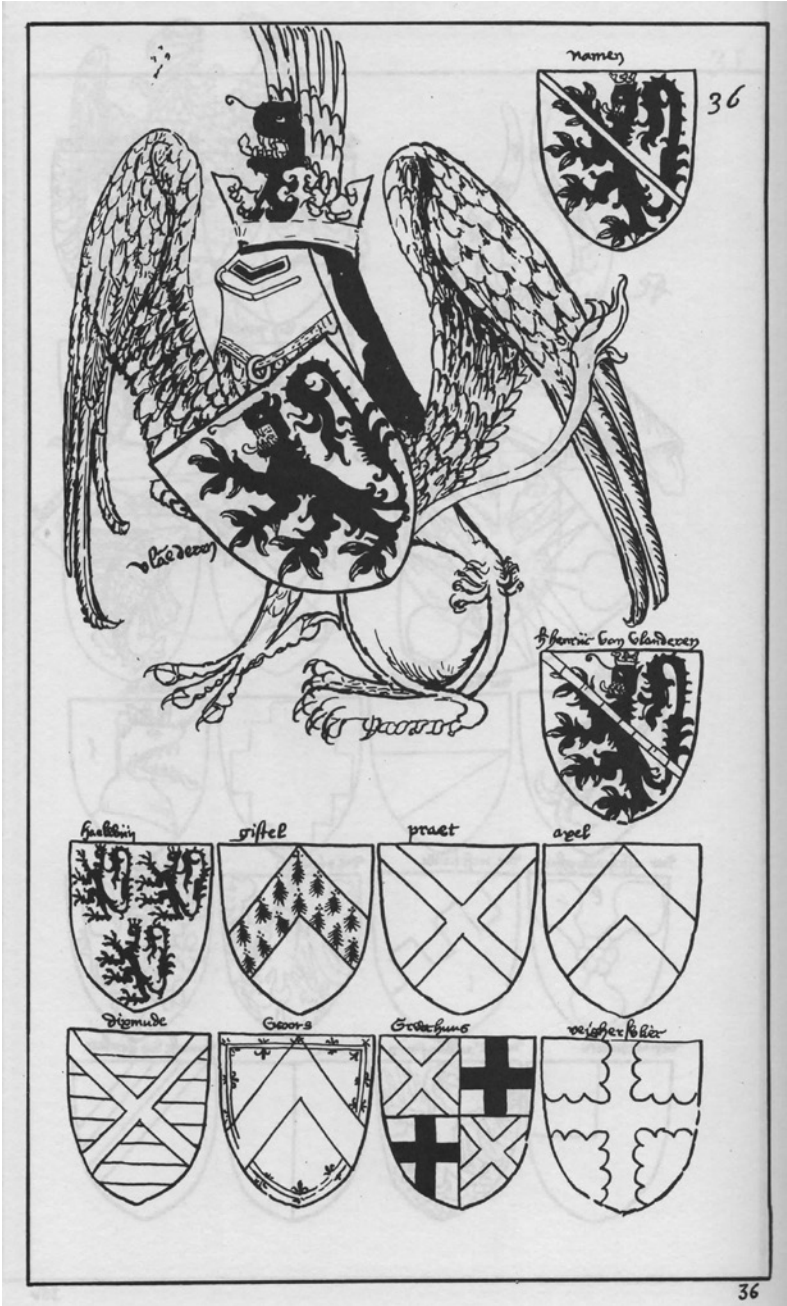


FIGURE 21.2 Unknown, the Count of Flanders (upper left) depicted as a griffin, last quarter of the fourteenth century. Miniature in the Bellenville Armorial, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 5230, f. 36r. depicted according to Jéquier, L. (ed.), *L'armorial Bellenville* (Paris: Le Léopard d'Or, 1983) 292



FIGURE 21.3

Unknown, 'plak' [flat disc], name of a Flemish coin with a design showing a sitting lion with helmet and heraldic devices, 1365, coin

AMSTERDAM, NATIONAL NUMISMATIC COLLECTION



FIGURE 21.4

Unknown, 'leeuw' [lion], name of a Flemish coin with a design showing a sitting lion with helmet and heraldic devices, 1365, coin

AMSTERDAM, NATIONAL NUMISMATIC COLLECTION

Low Countries by the Dukes of Brabant and Guelders, the Dukes of Holland, the Bishops of Utrecht, and various others.¹⁵

The combination of heraldic animal with corresponding heraldic mantle is seen in 1389 on the 'botdrager' [pot bearer] (Fig. 21.5), a coin minted during the reign of Philip the Bold, Duke of Burgundy.

The design shows a sitting lion with a mantle displaying the quartered coat of arms of France/Burgundy. The sitting lion may be interpreted here as the lion of Flanders and symbolises Philip the Bold in his capacity as Count of Flanders. The slightly earlier 'dubbele helm' [double helm] (from 1386) (Fig. 21.6) displays the arms of France/Burgundy and Flanders, both with heraldic helmet, mantling, wreath (France/Burgundy), crown (Flanders) and crest, side by side.

¹⁵ Gelder, H.E. van, *De Nederlandse munten*, 7th ed. (Utrecht – Antwerp: Spectrum, 1980) 34.



FIGURE 21.5
Unknown, 'botdrager' [pot wearer], name of a
Flemish coin with a design showing a sitting
lion with heraldic mantle displaying the
quartered coat of arms of France/Burgundy,
1389, coin
AMSTERDAM, NATIONAL NUMISMATIC
COLLECTION



FIGURE 21.6
Unknown, 'dubbele helm' [double helm], name
of a Flemish coin with a design showing the coats
of arms of France/Burgundy (left) and Flanders
(right), 1386, coin
AMSTERDAM, NATIONAL NUMISMATIC
COLLECTION

5 Conclusion

The manner in which Jan Knibbe employed heraldic symbolism in his laments for Wenceslas of Brabant and Louis of Male was not an invention of the poet's, but rather a manner of depiction which enjoyed broad societal recognition. The commonality between both laments and depictions in armorials and (everyday) objects like coins is that in each case the ruler is represented by a realistically depicted animal, which is a living version of the heraldic charge born by the ruler. In Knibbe's poems, the realistically depicted animals are portrayed as speaking, allowing them to function as a living *trait d'union* between the departed ruler and his successor. In both poems, the mourning animal fulfils the function of linking the departed and succeeding ruler, the territory, and the subjects, and thus has an integrating role in the rise and development of feelings and experience of identity.

Acknowledgments

I am indebted to Nigel F. Palmer (University of Oxford) for his suggestions and corrections.

Bibliography

- Anrooij, W. van, *Numismatiek en heraldiek: een kleurloze geschiedenis*, Van Gelder-lezing 3 (Leiden: Stichting Nederlandse Penningkabinetten / Geldmuseum, 2006).
- Brault, G.J., "Literary Uses of Heraldry in the Twelfth and Thirteenth Century", in Altmann, B.K. – Carroll, C.W. (eds.), *The Court Reconvenes: Courtly Literature across the Disciplines* (Cambridge: D.S. Brewer, 2003) 5–26.
- Brinkman, H., "Het wonder van Molenbeek: de herkomst van de tekstverzameling in het handschrift-Van Hulthem", *Nederlandse letterkunde* 5 (2000) 21–46.
- Brinkman, H. – Schenkel, J. (eds.), *Het handschrift-Van Hulthem: hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589–623*, Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden 7, 2 vols. (Hilversum: Verloren, 1999).
- Delgrange, D., "Een opmerkelijk sigillografisch, numismatisch en heraldisch fenomeen uit de 14de en 15de eeuw. Dieren met een wapenmantel", in: Van de Cruys, M. (ed.), *Miscellanea Heraldica I. Mengelingen over wapenkunde en aanverwante ter gelegenheid van het vijftienvintigjarig jubileum van Heraldicum Disputationes*, kwartaalblad voor heraldiek (Wijnegem: Homunculus, 2020) 109–126.
- Dennys, R., *The Heraldic Imagination* (New York: Clarkson N. Potter, 1975).
- Gelder, H.E. van, *De Nederlandse munten*, 7th ed. (Utrecht – Antwerp: Spectrum, 1980).
- Hogenelst, D., *Sproken en sprekers: inleiding op en repertorium van de Middelnederlandse sproke*, Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 16, 2 vols. (Amsterdam: Prometheus, 1997).
- Jéquier, L. (ed.), *L'armorial Bellenville* (Paris: Le Léopard d'Or, 1983).
- Pastoureau, M., *Traité d'héraldique* (Paris: Picard, 1979).
- Seyler, G.A., *Geschichte der Heraldik (Wappenwesen, Wappenkunst, Wappenwissenschaft)* (Neustadt an der Aisch: Bauer & Raspe, 1970, repr. ed. Nuremberg: 1885–1889/1890).
- Sleiderink, R., *De stem van de meester: de hertogen van Brabant en hun rol in het literaire leven (1106–1430)*, Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 25 (Amsterdam: Prometheus, 2003).
- Stevenson, K. (ed.), *The Herald in Late Medieval Europe* (Woodbridge: Boydell & Brewer, 2009).

Alciato the Animal Observer

On the Description of Animal Behaviour in the Emblematum Liber

Karl A.E. Enenkel

The contribution focuses on of the description of animal behaviour in Alciato's emblems. It is demonstrated that the description of animal behaviour has the status of, and functions almost exclusively as, a *res significans* that triggers a certain symbolical or allegorical interpretation. In order to create an allegorical meaning, it is not necessary that the description of animal behaviour represents the natural one. Other aspects are more important, for example, that the description is firmly anchored in the literary tradition of antiquity, and that it comprises spectacular or curious details. The last aspect is of crucial importance for the transmission of knowledge envisaged by Alciato, viz. the mnemonic function of the description: the more curious and unnatural the behaviour of the animal, the better the emblem will be memorised.

Cette contribution se concentre sur la description du comportement animal dans les emblèmes d'Alciat. Il a été établi que la description du comportement animal a le statut de – et fonctionne presque exclusivement comme – *res significans* qui suscite une interprétation symbolique ou allégorique spécifique. Afin de créer une signification allégorique, il n'est pas nécessaire que le comportement animal décrit soit un comportement naturel. D'autres aspects sont plus importants, comme l'ancrage de la description dans la tradition littéraire classique, et la présence de détails spectaculaires ou curieux. Ce dernier aspect est un facteur essentiel pour la transmission des connaissances envisagée par Alciat, à savoir la fonction mnémonique de la description: si le comportement de l'animal est curieux et non naturel, l'emblème sera mieux retenu.

Alciato's *Emblematum liber* is one of the most influential books of the early modern period.¹ In the 16th and 17th centuries more than 180 editions appeared, in Latin and other languages, and many of them were equipped with illustrations and commentaries.² In the first and second editions, issued by Heinrich

1 The English was corrected by Meredith McGroarty.

2 Cf. Green, H., *Andrea Alciati and his Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study* (New York: 1872); Drysdall, D., "Andrea Alciato, Pater et Princeps", in Daly, P.M. (ed.), *Companion to Emblem Studies* (New York: AMS Press, 2008) 79–98.

Steiner and Andreas Wechel respectively, about half of the images contain animals, and no fewer than forty-five species occur in the epigrams and the illustrations.³ For Alciato, animals clearly represent an important category of his new and intriguing emblematic images,⁴ and therefore they are of high interest when addressing the many aspects concerning Alciato's emblem book that are still under discussion: for example, the underlying poetic of the epigrams, the representation and transmission of knowledge, the role, and types of allegory, and the construction and function of the images, either in the epigrams or in the woodcut illustrations.⁵ A remark by Alciato on his emblem poetics may help us formulate a couple of more specific questions:

These past Saturnalia, in order to gratify the noble Ambrogio Visconti, I put together a little book of epigrams to which I gave the title *Emblems* (*Emblemata*), for in each epigram I describe something (*aliquid describo*) which is taken from history (*ex historia*) or from nature (*ex rebus naturalibus*) and means (*significet*) something refined (*aliquid elegans*), from which painters, goldsmiths, and metalworkers can fashion the kind of objects which we call badges (*scuta*) and which we attach to our hats or use as personal devices (signs; *insignia*), like Aldus' anchor, Froben's dove, or Calvo's elephant ...⁶

From this remark it appears that for Alciato – at the time that he was composing the *Emblematum liber* – an emblem was an epigrammatic poem,⁷ and that he conceived the image as a *part of the epigram*. But what kind of epigram? Any epigram, or one that has certain features, a certain structure, and specific contents? Alciato himself mentions two important kinds of contents: *history*

3 Alciato, Andrea, *Emblematum liber* (Augsburg: Heinrich Steiner, 1531); *idem*, *Emblematum libellus* (Paris: Christian Wechel, 1534).

4 Cf. Enenkel, K.A.E. – Smith, P.J. (eds.), *Emblems and the Natural World*, Intersections 50 (Leiden – Boston: Brill, 2017).

5 For these matters, cf. my “The Emblemization of Nature, and the Poetics of Alciato's Epigrams”, in Enenkel K.A.E., *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610* (Leiden – Boston: Brill, 2019) 3–124. This article naturally refers to this chapter (where the reader may find more details and bibliographical information); however, the present contribution focuses specifically on Alciato's description of animal behaviour and leaves aside all sorts of other aspects.

6 For the translation cf. Drysdall, “Andrea Alciato, Pater et Princeps” 79–80, with a few alterations.

7 As Hessel Miedema has demonstrated in his “The Term Emblema in Alciati”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968) 234–250; and “Alciato's Emblema once Again”, *Emblematica* 7 (1993) 365–367.

and *natural history*. Apparently, he conceived of his poems as *descriptions*. But how were these descriptions construed, and what was their function? Were they meant as ekphrases of pieces of art (as Cummings would have it)?⁸ Did he indeed intend to provide templates for artists (through ‘inverted’ ekphrases, as Bässler thought)?⁹ Furthermore, he says that he derives from the ‘contents’ certain ‘elegant’ or ‘refined’ meanings. From this statement it may be derived that he regarded a *res significans* (image) and a *res significata* (meaning) as constitutive elements of his emblematic epigrams.¹⁰

The description of animal behaviour is a recurring feature in the *Emblematum liber*. This seems to suggest that Alciato was an excellent animal observer, and that he was particularly interested in animal behaviour and in collecting empirical knowledge of nature. He describes *inter alia* the *parental care* of birds, e.g. of storks, doves, and swallows;¹¹ the *hunting behaviour* of animals, e.g. the “stag-wolf”¹² or the robin; their techniques of escaping when they are hunted, e.g. the beaver or the scorpion;¹³ and their *mating behaviour*, e.g. the murena and the viper. But what is the content, technique, and purpose of these descriptions? What kind of behaviour does Alciato describe? How natural or unnatural is the behaviour of his animals?

The first example is about the parental care of storks, which he describes in emblem 5 (Wechel), “Gratiam referendam”. The parental care of storks certainly has characteristic features: everybody will recognise the huge nests they build on chimneys, roofs, trees, and other high spots. Also, their period of feeding lasts considerably longer than of other birds, some two months (ca. 58 days). Since the bird is very tall (ca. 100 cm; wingspan ca. 180 cm), the nestlings require during this period an enormous quantity of food. One can imagine that Alciato was fascinated by these birds. In his epigram he describes their parental care like this:

Gratiam referendam (One must show gratitude)

The stork, famed for its dutiful care, in its airy nest cherishes its featherless chicks, its dear pledges of love. The mother bird expects that the

8 Cummings, R., “Alciato’s *Emblemata* as an Imaginary Museum”, *Emblematica* 10 (1996) 245–281.

9 Bässler, A., *Die Umkehrung der Ekphrasis. Zur Entstehung von Alciatos “Emblematum liber” (1531)* (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2012).

10 For these questions, cf. the detailed analyses in my “The Emblematization of Nature, and the Poetics of Alciato’s Epigrams” 3–124.

11 Cf. *ibidem* 11–17; 73–80.

12 Cf. *ibidem* 24–29; 43–48.

13 Cf. *ibidem* 38–43; 94–100.

same kind of service will be shown her in return, whenever she needs such help in her old age. Nor does the dutiful offspring disappoint her in this hope, but bears its parents' weary bodies on its wings and offers food with its beak.¹⁴

Alciato correctly observes that storks build their nests in high spots and that they spend much time and effort on parental care. His other observations are, however, a bit surprising. Alciato seems to know that stork nestlings are naked – actually, they are not. But much more surprising is that storks also display care for their parents, which would be a unique phenomenon in zoology. In nature, the family bonds between storks expire after the period of feeding, and actually, storks are not inclined to feed their old parents, let alone take them on their wings. Alciato cannot have seen that. How did he come to his curious description?

In Greek antiquity, at the latest in the 5th century BC, there was a widely spread popular belief that storks repay the care they had received from their parents. The fact that it represented an established popular idea appears from Aristophanes's comedy *The Birds* (*Aves*), which was performed in Athens in 414 BC.¹⁵ Aristophanes playfully construed a "law" (νόμος) that – in the imaginary argument of the comedy – regulated the correct behaviour of children with respect to their parents; this law, Aristophanes says through one of his characters, is written on the "*tablets of the storks*", an allusion to the old and venerable tablets with the laws of Draco and Solon.¹⁶ Thus – in the fiction of the comedy – Athenian family matters were settled by the *law of the storks*. The same popular belief is expressed in the (Pseudo)Platonic dialogue *Alcibiades maior* (135E) by its main character Socrates, who summons his pupil Alcibiades to behave like a stork, i.e. to repay to him (the intellectual father) the parental care he received. Probably in this vein, the stork was regarded as a symbol of piety viz. of "care for one's parents". Moreover, on the basis of the popular belief, another Athenian comedy writer came up with a curious word, ἀντιπελάργωσις, meaning something like "storking back" or "cherish in turn".¹⁷ This word may have been new by then; whether a neologism or not, the word turned into the proverbial expression ἀντιπελάργειν, which found its way into the collections of proverbs of the Hellenistic and Roman times. Moreover, the

14 For the English translations of Alciato's poems here and henceforth, except otherwise indicated, cf. the Glasgow Alciato Site (in this case: after <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa005>>).

15 *The Birds* / *Aves* 1353–1357.

16 Cf. Aristotle, *Constitution of Athens* 56, 6.

17 *Com. Adesp.* 939 (cf. Liddel-Scott-Jones, I, 161, s.v.).

popular belief was taken up by the new *natural history* that was initiated by Plato's pupil Aristotle: 'Now it is commonly reported of the storks that they are fed in return by the young'.¹⁸ In his *Natural History* Pliny the Elder drew on Aristotle as his major source. Pliny not only accepted the popular belief as a fact of nature but also explains it by the stork's "family continuity", i.e. by the empirical observation that storks always return to their nests.¹⁹ The Roman teacher of rhetoric Aelian (ca. 175–235 AD) authored a work with the title *On the Characteristics of Animals* (Περὶ ζώων ιδιότητος). Although its title may suggest something like an Aristotelian natural history, its content is much different: the work does not aim at describing nature as such but at creating moral examples in which nature is explained as an allegory for human behaviour. In this vein, Aelian elaborates on the storks' care for their old parents,²⁰ and moreover extends this behaviour to other bird species, such as the pelican and the bittern.

So far, this has all been about the care for the stork's parents in terms of feeding them. However, with the development of the proverbial expression ἀντιπελαργεῖν, other aspects were added which appeared in the collection of proverbs made by the 2nd-century scholar Zenobius Grammaticus, who taught rhetoric in Rome in the time of Hadrian. Zenobius, in his lemma on ἀντιπελαργεῖν, included the idea that storks *carry their weak parents on their wings*,²¹ which is in itself an *adynaton* of nature. Of course, if they did so, they would not be able to fly. However crazy this idea was, it was incorporated in the main collections of proverbs, including Michael Apostolios's *Συναγωγή παροιμιῶν* (15th century) and Erasmus's *Adagia*; Erasmus, inspired by Apostolios, the Suidas, and Zenobius, composed his *Adage* 901 with the title ἀντιπελαργεῖν.²² As his sources do, Erasmus presented the stork's supposed carrying of its parents on its wings as an established fact: '(Of all birds) only the stork feeds its parents when they are weakened by old age, and carries them on its shoulders when they are no longer able to fly'.²³

18 *Historia animalium* IX, 13, 615 B 23–24.

19 *Naturalis historia* X, 63: 'Ciconiae nidos eosdem repetunt, geneticum senectam invicem educant'.

20 *De natura animalium* III, 23. For a critical edition cf. *Claudius Aelianus, De natura animalium*, García Valdés, M. – Llera Fueyo, L.A. – Rodríguez-Noriega Guillén, L. (eds.) (Berlin – New York: De Gruyter, 2009).

21 Zenobius, I, 94: μὴ δυναμένων ἵπτασθαι φέρειν ἐπὶ τῶν ὤμων.

22 ASD II, 2 (1998) 413–415.

23 'una ciconia parentes senecta defectos vicissim alit et volandi impotentes humeris gestat'. *Ibidem* 414.

After this analysis it becomes evident that Alciato's description is not based on empirical observation but on a long literary tradition of a popular belief. At first, it may seem a major philological achievement by Alciato to have construed his emblem from various Greek sources. However, this is misleading: Alciato was very much impressed by Erasmus's *Adagia*,²⁴ which he used for his emblems as a major source.²⁵ In the case of emblem 5, the *Adagia* was probably his only source, because it offers all the other above-mentioned sources. Neither Erasmus nor Alciato was a naturalist; neither was eager to make empirical observations of animal behaviour, and neither proves to have a critical mind with respect to zoological knowledge. But both of them believed in the ultimate truthfulness of the literary tradition of antiquity, in the dignity of metaphorical and proverbial expressions, and in their value in terms of transmission of knowledge – topical, symbolic, mnemonic, or otherwise.

Did Alciato intend to construe a template for works of art, such as badges, devices, coats of arms, medals, or similar artefacts? With respect to emblem 5, this is not evident. Anyway, Alciato does not do his best to evoke a simple, clear, and coherent image. Instead, he randomly hints at three different images, which cancel each other out: (1) a parent stork in its nest and fostering its naked nestlings; (2) a stork carrying its old parent on its shoulders; and (3) a stork feeding its old parent. We can be sure that he did not give instructions to the artists about how they should construe a coherent image. The genesis of the illustration testifies to this. The illustrator of the first edition, probably Jörg Breu, depicted a stork flying in the air with its parent on its shoulder (Fig. 22.1A). However, the image is not really compelling, starting with the characteristics of the stork – its very long beak and neck and its extremely broad wings are not well expressed. Also, it was difficult to depict in a plausible way how a grown-up stork would sit on another's shoulders. Somehow automatically, the "riding" stork was rendered smaller than its "carrier", which was actually the strong, younger stork. In the follow-up illustration, the one to Wechel's edition (1534), this aspect became worse: it now looks as if a grown-up stork is carrying a nestling through the air (Fig. 22.1B). The image became even more freaky because the illustrator tried to combine two actions in one image: while an airborne flying stork carries another one on his shoulders he feeds it with a fish. The animal's behaviour has reached here the apex of unreality:

24 Callahan, V.W., "The Erasmus-Alciati Friendship", in Ijsewijn, J. – Kessler, E. (eds.), *Acta conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies, Louvain 23–28 August 1971* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1973) 133–141.

25 For this aspect, cf. my "The Emblemization of Nature, and the Poetics of Alciato's Epigrams", *passim*.



FIGURE 22.1A Illustration to Alciato, emblem 5, ed. Heinrich Steiner (Augsburg: 1531)
f. A3v
PRIVATE COLLECTION



FIGURE 22.1B Illustration to Alciato, emblem 5, ed. Wechel (Paris: 1534) f. A5r
PUBLIC DOMAIN

not only is it impossible for storks to carry others on their shoulders, it is even more impossible that they could feed them in the air – let alone with a fish! The illustrator (or his advisor) was not aware that storks do not feed on fish (they feed on frogs, insects, young birds, lizards, and rodents). Apparently, he mixed up the stork's feeding behaviour with that of a heron. We do not know what exactly Alciato thought of these two illustrations. It may be a telling detail, however, that he tolerated the second, and thus the freakier one.

Thus, naturalness and correct empirical observation are not requirements for Alciato's descriptions of animal behaviour. He does not have any hesitation in describing types of behaviour that could not be observed because of practical reasons or types of completely extraordinary behaviour, such as the *cross-mating* of different species, even species that belong to different categories of animals and live in different habitats (sea and land). Such behaviour is described in emblem 10, "Reverentiam in matrimonio requiri" ("Marriage requires respect"). The emblem is about the mating behaviour of the moray eel (*Muraena helena*), a fish, and the viper, a reptile:

Reverentiam in matrimonio requiri.

Cum furit in Venerem, pelagi se in littore sistit/ Vipera, et ab stomacho dira venena vomit/ Muraenamque ciens ingentia sibila tollit./ At subito amplexus appetit illa viri./ Maxima debetur thalamo reverentia, coniunx/ Alternum debet coniugi et obsequium.

Respect is required in marriage.

When the viper is sexually aroused, it stations itself on the seashore and ejects the dread poisons from its gut. To summon the moray eel, it raises a loud hissing, and suddenly she comes to the embrace of her mate. – Great reverence is owed to the marriage bed, and the partners owe each other mutual respect.²⁶

This curious idea of the cross-mating of viper and moray eel is briefly mentioned in the natural history by Pliny, as a *popular belief* ('vulgus [...] putat').²⁷ But the sophist and rhetorician Aelian regarded it (around 200 AD) as a zoological fact: he interpreted it as proof of the immense power of nature in

26 For the translation cf. <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FAL4010>>.

27 Pliny, *Naturalis historia* x, 76: 'In sicca litora elapsas (sc. murenas) *vulgus* coitu serpentum impleri putat' – 'The *uneducated people* believe that the moray eels crawl on the dry seashores and have intercourse with snakes' (transl. and italics mine).

effectuating the basic processes of life, c.q. mating.²⁸ However, in this case Alciato did not use one of the natural histories but adopted the whole emblem, *res significans* (image) and *res significata* (meaning) as well, from a Christian source, the *Hexameron* (*Work of Six Days*) of Basil the Great (330–379), a collection of sermons (available also in the Latin translation Ioannes Argyropulos made for Pope Sixtus IV)²⁹ that circle around the creation of the world as described in Genesis. The animals were created on the fifth day: in two long chapters Basil introduces them with their special qualities and their peculiar behaviour, which the Church father presents as moral examples for a good Christian. Basil uses the mating of the moray eel and the viper as the Book of Nature's example of the Christian marriage, relevant for men and women alike:

You men, love your wives! Although dissociated from each other in distant places you are united to live in the bond of marriage. May these bonds and yoke of nature imposed by the laws and the institute of religion reunite those who are divided! The viper, the most dangerous and deadly of snakes, longs to marry the moray eel; the viper calls it from the depths of the Ocean to conjugal union. The moray obeys immediately, and is united to this venomous husband.

What does this mean? What does it refer to? It means that however hard, however fierce a husband may be, the wife ought to bear with him, and not wish to find any pretext for breaking the union. Does he beat you, slap you in the face, bash you? But still he is your husband. Is he a drunkard? But he is still united to you by nature. Is he brutal and cross? But he has already become one of your members, and the most precious of all. *Let husbands listen as well: here is a lesson for them:* the viper vomits forth its venom in respect for marriage; and you, will you not put aside the barbarity and the inhumanity of your soul, out of respect for your union?³⁰

28 Aelian, *On the Characteristics of Animals* 1, 50: "Whenever the Moray is filled with amorous impulses it comes out of the sea on to land seeking eagerly for a mate, and a very evil mate. For it goes to a viper's den and the pair embrace. [...] Thus does Nature bring those that dwell far apart together in a mutual desire and to a common bed' (transl. by A.F. Scholfield, Loeb, 1958, Aelian, *On the Characteristics of Animals*, vol. 1, 69).

29 For example, Basilus Magnus, *Opera plane divina* [...] (Paris, Josse Bade: 1520) fols. 1r-xxv1v.

30 *Hexameron*, dies quintus, congressio VII, 5–6, *ibid.*, f. xxr. The English translation (including the italics) is mine and is based on the Latin text presented by Ioannes Argyropulos; parts of the translation were taken from <<http://www.elpenor.org/basil/hexameron.asp?pg=62>>.

Alciato's manner of working with respect to this emblem shows three things: first, that he was much less critical than ancient naturalists in accepting curiosities as facts of nature; second, that his preference for the works of classical antiquity does not prevent him from simply taking over Christian sources and doctrines; third, that the exegetical method of Christian homilies, especially its moral use of the *Book of Nature*, is entirely compatible with his conception of the emblem. In the case of the cross-mating of viper and moray eel Basil's *Book of Nature* comprises highly unnatural behaviour: first of all, it is of course impossible for fish to mate with reptiles, let alone have offspring with them: these species are much too different. Second, moray eels are fishes and as such they never leave the sea, otherwise they will die from suffocation; of course, the mating of moray eels takes place exclusively in the sea; third, in the depth of the Ocean, it is impossible for moray eels to hear a viper hissing on the shore. Fourth, seashores are usually not a habitat for vipers.

Did Alciato intend to offer a template for works of art, such as badges, devices, coats of arms, medals, etc? Again, Alciato makes no effort whatsoever to present a simple and clearly recognisable image. Instead, he construes a complex narrative that contains various *movements* that contradict each other (swimming, creeping, mating, vomiting), *changes of habitat* (from water to land), and the overcoming of (greater) distances in such a way that a visual artist could not bring them together in one image. Moreover, Alciato does not describe what moray eels look like. His publishers and illustrators were helpless – they did not have the slightest idea how to depict a moray eel. The one by Jörg Breu looks more like an indefinite long fish; anyway, it does not have the moray eel's characteristic head and body (Fig. 22.2A). It is uncertain what the fish is actually doing. It is not even clear that the fish's habitat is the sea: it looks as if the fish is swimming in a river. Also, in Breu's image the viper is a bit longer than the moray eel, whereas in nature the moray eel has a length of about 1 metre, and most vipers measure only about 40 cm. In the follow-up illustration of the Wechel edition everything has become more explicit, but in the wrong way (Fig. 22.2B): the moray eel is now swimming in fresh water, in a small European river; at its shore there is a rock and a farmer's house; moreover, the moray is now rendered as a pike with its characteristic back fin that is close to its tail fin.

Emblem 88 describes the behaviour of an animal that was not generally known in 16th-century Europe, at least before Gessner's zoology:³¹ the chameleon. In his description of the animal's behaviour, Alciato addresses two

31 Gessner, Conrad, *Historia animalium liber II, De quadrupedis oviparibus* (Zurich: Christopher Froschauer, 1554) 3.



FIGURE 22.2A Moray eel swimming, in full length ca. 1 metre



FIGURE 22.2B The moray eel and the viper. Woodcut illustration to Alciato, emblem 10, ed. Wechel (Paris: 1534) 14
PUBLIC DOMAIN

aspects: first, its ability to change its colour; second, that it is the only animal that lives on air:

In adultores.

Semper hiat, semper tenuem, qua vescitur, auram/ Reciprocatur chamaeleon,/ Et mutat faciem varios sumitque colores/ Praeter rubrum vel candidum:/ Sic et adulator populari vescitur aura,/ Hiansque cuncta devorat,/ Et solum mores imitatur principis atros,/ Albi et pudici nescius.

Against Flatterers.

The Chameleon is always breathing in and out with open mouth the bodiless air on which it feeds; it changes its appearance and takes on various colours, *except for red and white*. – Exactly in the same way the flatterer feeds on the wind of popular approval and gulps down all with open mouth. He imitates only the black features of the prince, knowing nothing of the white and pure.³²

The chameleon's well-known change of colour is a complex behaviour with various functions, most importantly social interaction and thermoregulation, and reaction to its environment, including camouflage. For example, as part of their mating behaviour chameleons may take on very bright colours, such as red, orange, and yellow (Fig. 22.3A); also, when they display aggressive behaviour, their skin may turn into red and orange colours; in old age or illness they become in general rather pale. As a reaction to temperature, light, and other conditions they may take on black and white colours, e.g. for the absorption or reflection of sunlight. However, it is a curious detail in Alciato's description that chameleons are unable to change their skin into red or white. This information does not correspond with nature, because both colours are very important for chameleons as signals of social interaction and environmental reaction. But even more surprising is Alciato's description of the chameleon's feeding habits: he says that it lives only on air, and therefore always has its mouth open. Actually, chameleons live on insects, and they have developed a very specific method of hunting through their extremely long, glutinous tongue (Fig. 22.3B). And of course, they do not always keep their mouth open.

In the case of the chameleon, the wrong details of Alciato's description do not rule out the possibility that he had seen such an animal; those details may have been caused by misinterpretations. However, for Alciato it was almost impossible to observe a chameleon in nature because its main habitat is in Africa;

32 For the English translation cf. the Glasgow Emblem website.



FIGURE 22.3A Chameleon, coloured red, maybe in order to adapt to the colour of the wood.
WIKIMEDIA COMMONS



FIGURE 22.3B
Chameleon (having taken
white colours) catching
an insect with its tongue.
M. Purves
WIKIPEDIA, CC BY-SA 3.0,
WIKIMEDIA COMMONS

in Europe it occurs only in the most southern regions of the Mediterranean. When he composed his emblems Alciato was living in Lombardy and later in France. Alciato has worked again from literary sources, and in this case he transferred into verse what he found in Pliny's *Natural History*: 'It (the chameleon) always holds the head upright and the mouth open, and is the only animal which receives nourishment neither by meat nor drink, nor anything else, *but from the air alone*. [...] The nature of its colour, too, is very remarkable, for

it is continually changing; its eyes, its tail, and its whole body always assuming the colour of whatever object is nearest, *with the exception of white and red*.³³

Alciato also could have known other descriptions of the chameleon, e.g. the brilliant one by Aristotle in his *Historia animalium* (II, 11, 503), which is very detailed and even based on vivisection. In Aristotle, there is not a word of Pliny's wrong assumptions. However, if scholarly literature or natural history offers variant descriptions, Alciato usually chooses the strangest, rarest, and most untrustworthy features. He does not take a critical attitude, but he follows Pliny's tendency to offer curiosities.³⁴

For his allegorical interpretation of the chameleon as symbol of the courtly flatterer, Alciato drew on Plutarch's moral treatise *How to Tell a Flatterer from a Friend*, chapter 9 (53D): 'But the flatterer's case is exactly the same as that of the chameleon. For the chameleon can make himself like to every colour *except white*, and the flatterer, being utterly incapable of making himself like to another in any quality that is really worthwhile, leaves no shameful thing unimitated [...].'³⁵

Although in the case of emblem 88 Alciato presented a spectacular animal, it is not likely that he construed a template for a work of art. It is most telling that he refused to describe the animal. Also, in this case, Alciato's publishers and illustrators had no clue what the animal looked like. Steiner's illustrator was unable to invent an image: the result is an emblem without illustration (*emblema nudum*). The illustrator who worked for Wechel came up with a crazy image (Fig. 22.4): the animal appears as a monstrous hybrid with elements of a pig, a reptile, a fish, and a bird. He construed his image from Pliny's description, which must have been translated for him by Wechel.³⁶

33 Pliny, *Naturalis historia* VIII, 122: 'Ipse (sc. chamaeleon) celsus hianti semper ore solus animalium nec cibo nec potu alitur nec alio quam aeris alimento. [...] Et coloris natura mirabilior: mutat namque eum subinde et oculis et cauda et toto corpore et reddit semper, quemcunque proxime attingit, praeter rubrum candidumque'; for the English translation, cf. <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D8%3Achapter%3D51#>>.

34 For Pliny's method cf. Enenkel, K.A.E., "Die antike Vorgeschichte der Verankerung der Naturgeschichte in Politik und Religion: Plinius' Zoologie und der römische Imperialismus", in Enenkel, K.A.E. – Smith, P.J. (eds.), *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education* (Boston – Leiden: Brill, 2014) 15–54.

35 Transl. by Frank Cole Babbitt in Plutarch, *Moralia*, vol. 1 (Loeb, Cambridge, MA – London: 2000) 287–288.

36 *Naturalis historia* VIII, 121: 'Its figure and size are that of a lizard, only that its legs are straight and longer. Its sides unite under its belly, as in fishes, and its spine projects in a similar manner. Its snout is not unlike the one of a pig, so far as one can determine it in so

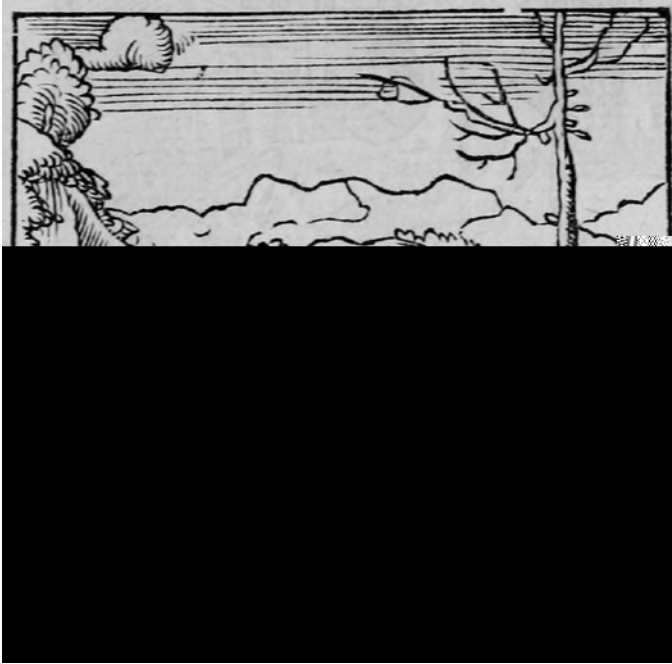


FIGURE 22.4 The chameleon. Woodcut illustration to Alciato, emblem 88, ed. Wechel (Paris: 1534) 93
PUBLIC DOMAIN

In conclusion: what is the role, status, and function of the description of animal behaviour in Alciato's emblematic epigrams? From our analyses, it appears that allegorical or symbolical interpretation is of paramount importance for Alciato's emblem poetics. The description of animal behaviour has the status of, and functions almost exclusively as, a *res significans* that triggers a certain symbolical or allegorical interpretation (*res significata*). In order to create an allegorical meaning, it is not necessary that the description of animal behaviour represents the natural one. Other aspects are more important, for example that the description is firmly anchored in the sacred literary tradition of antiquity, and that it comprises spectacular or curious details. The last aspect is of crucial importance for the transmission of knowledge envisaged by Alciato, viz. the mnemonic function of the description: the more curious and unnatural the behaviour of the animal, the better the emblem will be memorised.

small an animal. Its tail is very long, and becomes smaller towards the end, coiling up in folds like that of the viper'.

Bibliography

- Alciato, A., *Emblematum liber* (Augsburg: Heinrich Steiner, 1531, 1532, 1533, 1534).
- Alciato, A., *Emblematum libellus* (Paris: Christian Wechel, 1534, 1536).
- Basilius Magnus, *Opera plane divina* [...] (Paris, Josse Bade: 1520).
- Bässler, A., *Die Umkehrung der Ekphrasis. Zur Entstehung von Alciato's "Emblematum liber" (1531)* (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2012).
- Callahan, V.W., "The Erasmus-Alciati Friendship", in Ijsewijn, J. – Kessler, E. (eds.), *Acta conventus Neo-Latini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies, Louvain 23–28 August 1971* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1973) 133–141.
- Conrad, G., *Historia animalium liber II, De quadrupedis oviparibus* (Zurich: Christopher Froschauer, 1554).
- Cummings, R., "Alciato's *Emblemata* as an Imaginary Museum", *Emblematica* 10 (1996) 245–281.
- Drysdall, D., "Andrea Alciato, Pater et Princeps", in Daly, P.M. (ed.), *Companion to Emblem Studies* (New York: AMS Press, 2008) 79–98.
- Enenkel, K.A.E., "Die antike Vorgeschichte der Verankerung der Naturgeschichte in Politik und Religion: Plinius' Zoologie und der römische Imperialismus", in Enenkel, K.A.E. – Smith, P.J. (eds.), *Zoology in Early Modern Culture: Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education* (Boston – Leiden: Brill, 2014) 15–54.
- Enenkel, K.A.E., "The Emblematization of Nature, and the Poetics of Alciato's Epigrams", in Enenkel, K.A.E., *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610* (Leiden – Boston: Brill, 2019) 3–124.
- Enenkel, K.A.E. – Smith, P.J. (eds.), *Emblems and the Natural World, Intersections* 50 (Leiden – Boston: Brill, 2017).
- García Valdés, M. – Llera Fueyo, L.A. – Rodríguez-Noriega Guillén, L. (eds.), *Claudius Aelianus, De natura animalium* (Berlin – New York: De Gruyter, 2009).
- Green, H., *Andrea Alciati and his Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study* (New York: 1872).
- Miedema, H., "The Term Emblema in Alciati", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968) 234–250.
- Miedema, H., "Alciato's *Emblema* once Again", *Emblematica* 7 (1993) 365–367.

Diptyque avec animaux

Un jeu éducatif de Barthélemy Aneau et sa suite (1542)

Kees Meerhoff

Dans l'œuvre de Barthélemy Aneau (vers 1510-1561), les animaux sont évoqués pour communiquer un savoir essentiel aux êtres humains. Il en est ainsi dans *Lyon Marchant*, « satire françoise » montée au collège de la Trinité à Lyon. La ville marchande y apparaît sous la forme du roi des animaux. À travers l'équivoque, l'auteur exploite – et exhibe à son public – les richesses du français. Dans son combat pour la langue maternelle, Aneau s'inspire notamment de Cicéron, dont il lit les ouvrages dans les éditions commentées procurées par un régent du collège Sainte-Barbe à Paris, Jacques-Louis d'Estrebay.

Lyon Marchant est suivi d'une lettre qu'aurait écrite Cicéron peu avant d'être assassiné. Là où la satire peut être considérée comme un exercice d'*actio* oratoire, la lettre – traduite par Aneau – est un échantillon d'*actio* au sens de réquisitoire : c'est ainsi qu'elle avait été présentée par d'Estrebay. Un dizain sert de passerelle entre la satire et la lettre en convoquant un cortège d'animaux expirants dont les cris symbolisent l'éloquence passionnée de l'orateur.

In the works of Barthélemy Aneau (circa 1510-1561), animals are often presented as bearers of human wisdom. This is the case in *Lyon Marchant*, a “satire” staged at Trinity College in Lyon. The commercial city here takes on the form of a walking lion. Ambiguity thus becomes a means to showcase the riches of the French language. In his efforts to promote his mother tongue, Aneau follows the lead of Cicero, whose works he reads in the modern edition of the Parisian scholar Jacques-Louis d'Estrebay.

Lyon Marchant is followed by a letter supposedly written by Cicero shortly before his violent death. The satire can be considered an exercise in oratorical expression or *actio*, whereas the letter, translated by Aneau, is a sample of *actio* in the sense of accusation. This is how the letter was interpreted by d'Estrebay in his commentary. A *dizain* provides the link between satire and letter. In these ten lines, a procession of dying animals represents by their death cry the orator's passionate eloquence.

...

... aiant eu au commencement les mesmes defaults de nature, quant au geste et à la pronunciation, qu'avoit eu Demosthenes, pour les émender, il estudia soigneusement à imiter Roscius, qui estoit excellent joueur de comœdies, et Æsopus joueur de tragœdies.

PLUTARQUE, *Vie de Cicéron*, 5

L'Ame de l'homme procédée de l'infini, est aussi infinie en ces deux propres actes de volonté, et de intelligence [...] Laquelle Ame estant infinie en ces deux puissances et actes, ne se contente de la simple et nue déclaration des choses : mais oultre ce a voulu y chercher aultre sens plus secret, et atteindre à plus hault entendre.

C'est avec cette constatation que Barthélemy Aneau (vers 1510-1561), qui pendant de longues années dirigea le collège de la Trinité à Lyon, nous introduit à la lecture des *Métamorphoses*¹. C'est aussi une conviction qu'il a fait sienne dès le début de sa carrière. Il compose des textes qui aiguillonnent ce désir, éminemment humain, de découvrir derrière les choses une dimension plus profonde. Dans son œuvre, l'animal a pour mission de guider l'homme dans le déchiffrement permanent qu'il est appelé à opérer au cours de son existence. En bon pédagogue, Aneau met à profit le message que depuis la plus haute Antiquité l'animal est censé transmettre à l'homme et se tourne avec prédilection vers les textes où il assume son rôle de guide ou de miroir. Il insiste sur cette fonction « herméneutique » en privilégiant, dans ses propres créations, ces animaux dont l'appellation même nous mène à emprunter simultanément deux ou plusieurs pistes interprétatives. Le dauphin évoque ainsi à la fois l'histoire du chanteur mythique Arion, sauvé des eaux par cet animal selon le récit d'Hérodote (*Hist.* I, 23-24) et le fils aîné du roi de France. Un lion « marchant » est la bête qui marche, mais aussi la ville marchande au sein de laquelle il assure la formation de la jeunesse. En somme, Aneau exhibe, à travers l'équivoque, la richesse de la langue française et invite son public – ses lecteurs, ses élèves, les parents qui assistent aux pièces de théâtre qu'il monte – à découvrir cette richesse et à s'en servir dans la vie. Dans cette perspective, le cygne est pour Aneau l'animal par excellence, puisque son rôle est inscrit dans le mot qui le désigne. Dans son recueil d'emblèmes, il est présent, dans la vignette et le texte qui l'accompagne, afin de prévenir la déesse de l'Amour du danger qui la

1 Barthélemy Aneau, « Préparation de voie à la lecture et intelligence des Poètes fabuleux », reproduite dans Clément Marot et Barthélemy Aneau, *Les trois livres de la Métamorphose d'Ovide*, éd. Jean-Claude Moisan, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 7.

guette : « [Et] derrière elle, est un gémissant Cygne / Qui de sa mort prochaine faict le signe. »

Ailleurs dans le même recueil, le cygne mourant est évoqué pour signifier la douce éloquence de la vieillesse, incarnée par Nestor, le roi sage à la chevelure blanche de l'*Illiade*². Nous retrouverons le chant du cygne, signe de l'approche de la mort, vers la fin du présent article. D'ailleurs, pour évoquer l'éloquence et ses bienfaits, Aneau, qui enseigne en particulier la rhétorique dans son collège lyonnais, renvoie tout aussi volontiers à d'autres oiseaux. La transformation en corneille de la séduisante Cornix, racontée par Ovide au livre second de ses *Métamorphoses* – l'oiseau grâce à Minerve prend son envol pour échapper aux assiduités de Neptune –, est pour lui l'occasion de chanter l'alliance de la sagesse avec l'éloquence³. Sensible à l'art d'Ovide, qui invente la fable de la princesse sauvée par la déesse en exploitant un mot de la langue latine (*cornix*, corneille), Aneau n'hésite pas à aller bien au-delà de ce que la lettre du texte lui accorde. Il prête à l'âme humaine le désir de découvrir dans chaque texte « aultre sens plus secret », et, en l'absence d'un tel sens second évident, celui d'y « adapter » une signification profonde⁴. Prérrogative dont il ne s'est pas privé, et qui lui concède le droit, sinon le devoir, de solliciter les textes.

De la sorte, la prolifération du sens est le principe sous-jacent qui commande à la fois la lecture herméneutique d'Aneau et son écriture. Nous avons déjà fait allusion à l'œuvre dramatique de cet « Apollon de collège », pour reprendre la qualification peu flatteuse de Lucien Febvre. Les études consacrées récemment aux pièces de théâtre qu'Aneau a fait jouer par ses élèves avant de les publier ont mis en valeur leur fonction au sein d'un projet pédagogique humaniste : en jouant ces textes, les élèves sont initiés, non seulement aux potentialités de leur langue maternelle, mais aussi à la pratique de l'éloquence. Ainsi considéré, le théâtre est un outil puissant dans l'apprentissage d'une aptitude dont l'importance est soulignée depuis l'Antiquité dans les manuels de rhétorique, mais qui ne s'acquiert que par l'exercice et par l'usage : l'*actio* oratoire, la prononciation adéquate du discours et les gestes susceptibles d'en rehausser

2 *Ibid.*, p. 146, « Suicte d'amour » et p. 39, « Éloquente vieillesse ».

3 Marot et Aneau, *Les trois livres de la Métamorphose d'Ovide*, op. cit., pp. 158-159, trois manchettes consécutives, dont voici la première : « Sapiencie, élève la parolle, et la faict hault voler ». Aneau se souvient du mot de Cicéron dans les *Partitions oratoires* (xxiii, 79), *Nihil [enim] est aliud eloquentia nisi copiose loquens sapientia*.

4 Aneau, « Préparation de voie », op. cit., l. c. : « mais oultre ce a voulu y chercher aultre sens plus secret, et attaindre à plus hault entendre : où elle cognoissoit icelluy estre abscons, et élevé : ou bien si tel n'y sembloit estre, le y a voulu adapter ».

l'effet⁵. Or, si le théâtre a depuis longtemps eu sa place dans la didactique du latin – on peut même affirmer que c'est un aspect fondamental du renouvellement de l'enseignement grâce à l'essor de l'humanisme – l'application des principes de la pédagogie humaniste à la langue maternelle constitue un véritable tournant dans l'histoire de l'éducation. Certes, ce développement, aussi spectaculaire soit-il, était en quelque sorte prévisible, notamment après les affrontements à la suite de la publication en 1528 du *Ciceronianus* d'Érasme. Car les querelles autour de l'*imitatio ciceroniana* avaient attiré l'attention du monde savant – et latinisant – sur Cicéron en tant que défenseur de sa langue maternelle. L'effet pervers du débat concernant l'apprentissage du latin au sein de la communauté humaniste se traduit par la conclusion qu'en tire un certain nombre d'adeptes de Cicéron, selon laquelle la « véritable » *imitatio ciceroniana* mènerait tout droit, non pas – ou en tout cas pas seulement – à la maîtrise de l'éloquence latine, mais bien à la promotion de la langue vernaculaire.

C'est aussi dans cette perspective qu'il faut considérer la critique assez féroce qu'Aneau a adressée à Du Bellay après la publication en 1549 du manifeste de la jeune Pléiade. Il souscrit à l'idée qu'il faut se battre pour la *deffence, et illustration* de la langue française, mais s'insurge contre la manière dont Du Bellay veut s'y employer. Pour améliorer le niveau du français, faut-il se tourner exclusivement vers l'Antiquité grecque et latine ? Faut-il vraiment recommencer à zéro, renier ce qui a été accompli au cours des siècles par des auteurs français compétents ? « Est-ce là défense, et illustration ou plustost offense et dénigration ? »⁶. Aneau cite le nom de ceux qui, à ses yeux, méritent mieux que le mépris qu'affiche le jeune poète à leur égard : les auteurs du *Roman de la Rose*, Nicole Oresme, traducteur d'Aristote, François Villon,

et plusieurs autres [qui] n'hont point moins bien escrit [...] en la langue de leur temps [...] et pour lors de bon aloy [...] que nous à présent en la nostre⁷.

Pour lui, une tradition littéraire existe déjà en France, il importe de la chérir ; chaque nouvelle génération a le devoir de l'enrichir. Il entend bien y apporter sa pierre. Pour ce spécialiste de la rhétorique, il va de soi que l'étude des grands

5 Mathieu Ferrand, « Le théâtre de Barthélemy Aneau. Écriture dramatique et pédagogie de l'actio », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22, 2011, pp. 363-378. L'article est l'un des trois consacrés dans ce fascicule au sujet : *Théâtre et pédagogie au XVI^e siècle, les jeux scolaires de Barthélemy Aneau*.

6 Barthélemy Aneau, *Quintil Horatian*, Lyon, 1551, reproduit dans Joachim du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 322.

7 *Ibid.*, pp. 318-319.

auteurs de l'Antiquité est nécessaire pour accomplir le saut qualitatif que Du Bellay appelle de ses vœux. Contrairement à ce qu'affirme ce dernier (avant de faire amende honorable), les traducteurs comme Oresme sont ici d'une grande utilité. La connaissance des préceptes de l'art oratoire est également indispensable. L'un des reproches les plus fréquents qu'Aneau fait à la *Deffence* est que Du Bellay les connaît fort mal, malgré toutes ses prétentions. La poésie a ses règles, la prose en a d'autres. Du Bellay les confond, sa prose est boursofflée, trop poétique, farcie de latinismes inutiles. « Des choses belles l'usage doibt estre autant rare, que propre [approprié]. Et l'oraison solue [la prose] ne reçoit affectation de tant de figures, principalement en genre doctrinal ... »⁸; « par tout tu es affecté en périphrases, ce que [qui] ne convient pas bien à la prose didascalique ». En se servant des termes empruntés à la rhétorique (genre doctrinal, prose didascalique), et en particulier aux manuels composés tout récemment par de grands humanistes comme Philippe Melanchthon et Barthélemy Latomus⁹, Aneau montre qu'il a des idées très claires concernant la nature de la prose et le style à adopter en fonction de l'objectif que s'est donné l'auteur. Pour lui, l'éloquence est une aptitude précieuse entre toutes, ayant un rôle essentiel à jouer en société. Réitérant ses objections au style de la *Deffence*, Aneau constate que pour l'instant, les échantillons d'éloquence française propres à être imités font cruellement défaut.

Pour bien parler, ou mettre par escript en françois, je ne voudroie escrire ou dire à la forme des poètes [comme le fait Du Bellay ...]. Mais plustost comme les bons orateurs françois [dans toutes sortes d'assemblées politiques et religieuses] où en tresbon et pur langage françois sont traictées, et deductes diverses choses graves et honnestes, appartenantes, et nécessaires à la vie commune, et à la conservation de la socialité des hommes [...]. Et pleut à Dieu que iceux sages et éloquens hommes [...] eussent voulu prendre le labour de mettre par escript leurs belles, et bonnes, et prudentes oraisons, harengues, actions, conseilz, sentences et parolles, en telle ou meilleure forme d'écriture qu'ilz les hont prononcées à vive voix, ainsi que hont faict les orateurs, consulz, sénateurs, et impérateurs, grecz, et romains¹⁰.

8 *Ibid.*, p. 313, cf. pp. 326-327.

9 *Ibid.*, p. 314. Cf. Philippe Melanchthon, *Elementa rhetorices* (1531), chap. *De tribus generibus causarum* et *De tribus generibus dicendi*. L'ouvrage a connu de nombreuses impressions parisiennes et lyonnaises. La question de savoir si Aneau a raison d'affirmer que la *Deffence* ressortit au seul « genre doctrinal » ne nous retiendra pas : les analyses de Francis Goyet nous en dispensent. Voir son édition de la *Deffence*, 2003.

10 *Ibid.*, pp. 331-332. Voir Cicéron, *De inventione*, I, I-II. Pour « actions », cf. *infra* note 25.

La conséquence de cette absence de modèles vernaculaires, c'est qu'il faudra se contenter jusqu'à nouvel ordre des grands discours classiques, soit dans l'original soit en traduction. L'intérêt majeur qu'Aneau accorde à l'éloquence pour la vie « dans la cité » s'est traduit de toute évidence dans son enseignement. On notera qu'Aneau réclame des modèles *écrits* pour les harangues prononcées d'abord de vive voix ; modèles qui feront pendant à ceux, écrits, que l'Antiquité nous a légués. On sait qu'il a publié lui-même des modèles d'analyse rhétorique, en proposant par exemple la traduction (en vers) d'une épître solennelle de saint Eucher, évêque lyonnais du ^v^e siècle ; épître « parénétique » (une exhortation sous forme de lettre) prêchant le mépris du monde, naguère éditée par Érasme. Aneau fait accompagner sa version d'un grand nombre de manchettes qui mettent en évidence sa structure logique sous-jacente et les figures de rhétorique propres à étayer celle-ci¹¹. Il aurait préféré sans aucun doute avoir à sa disposition des discours prononcés de vive voix, pour transmettre à ses élèves les secrets de l'*actio* convenable. Pour le latin, il disposait du moins des remarques des grammairiens et des rhéteurs anciens au sujet de la prononciation de tel ou tel discours. Son pamphlet contre la *Deffence* montre qu'il avait lu de très près *L'Orateur* de Cicéron, qui consacre un long passage à l'*actio* oratoire. « L'action est comme l'élocution du corps [...] Démosthène attribuait la première place et la seconde et la troisième à l'action » (*Or.*, XVII, 55-56). Aneau a étudié ce texte dans l'édition commentée procurée par Jacques-Louis d'Estrebay, érudit enseignant à Paris que nous allons retrouver bientôt. Dans ce commentaire, la prosodie du latin est comparée à celle des langues modernes. De plus, il connaît bien le *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* d'Érasme (1528), dialogue complémentaire au *Ciceronianus*. Les efforts d'Érasme pour reconstituer l'authentique prononciation des langues classiques l'ont amené à se référer constamment à celle des langues modernes et en priorité à la langue parlée pendant son enfance, le hollandais¹². Ont-ils pu stimuler la réflexion du régent lyonnais sur sa langue maternelle ? Une chose est sûre : son cadre conceptuel reste celui de la rhétorique ; son grand modèle, Cicéron – qui dans sa jeunesse allait au théâtre pour améliorer sa diction et observer les gestes des grands comédiens. Conscient d'avoir derrière lui une tradition dramatique vernaculaire et confiant en ses propres capacités en tant

11 Voir le chapitre « Rhétorique néo-latine et culture vernaculaire : les analyses textuelles de Barthélemy Aneau », dans Kees Meerhoff, *Entre logique et littérature. Autour de Philippe Melanchthon*. Orléans, Paradigme, 2001, pp. 39-62.

12 *M.T. Ciceronis ad M. Brutum Orator, illustratus Iacobi Lodoici Rhemi commentariis*, Paris, Michel de Vascosan, 1536 (BP16_108082), f. H1-2^{vo}, ad Cic. *Or.* XVII-XVIII, 55-60. Érasme, *De recta pronuntiatione*, éd. ASD 1-4, 1973. Une traduction française commentée est en chantier.

que locuteur cultivé d'une langue vivante, Aneau a franchi le pas et transformé la cour de son collège en salle de spectacle provisoire.

En considérant les choix pédagogiques d'Aneau et leurs antécédents humanistes, on songe inévitablement au célèbre chapitre xv du *Gargantua*, « Comment Gargantua fut mis soubz aultres pédagogues ». Le page Eudémon y prononce un discours à la louange du jeune géant,

proferé avecques gestes tant propres, prononciation tant distincte, voix tant éloquente, et language tant aorné et bien latin, que mieulx ressembloit un Gracchus, un Cicéron ou un Emilius du temps passé, qu'un jouvenceau de ce siècle.

L'éditrice moderne du texte a parfaitement mis en lumière l'arrière-plan historique du chapitre et la présence des deux maîtres de l'humanisme du Nord, Érasme et Melanchthon, qu'on y décèle¹³. Mais ne nous arrêtons pas à l'influence de Rabelais sur Aneau, aussi évidente soit-elle, notamment dans *Alector, ou le coq*, paru en 1560, peu avant la mort violente du régent lyonnais. En effet, pour notre propos actuel, il suffira de souligner que dans le titre de ce roman énigmatique, c'est encore une fois la prédilection d'Aneau pour les personnages « mystiques » à nom d'animal qui se manifeste. Le père d'Alector (coq, en grec), s'appelle Franc-Gal (*gallus*, coq en latin), déjà présent dans le *Lyon Marchant* où il représente le roi de France. Enfin, l'imprimeur de cette pièce, Pierre de Tours, réunit pour la première fois les deux romans de Rabelais sous un même titre, dans l'ordre chronologique (les aventures du père avant celles du fils, Pantagruel), et cela au moment même où paraît la brochure comportant le *Lyon Marchant*, en 1542¹⁴.

Lyon Marchant, lit-on sur la page de titre, est une

satyre françoise sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orléans et sur les choses mémorables depuis l'an mil cinq cens vingt quatre, soubz allégories et énigmes par personnages mystiques : jouée au collège de la Trinité à Lyon, 1541.

La pièce renvoie au présent et au passé récent partagés par les élèves et le public, aux principales villes de France parmi lesquelles se trouve leur propre lieu de

13 François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994, p. 45 (texte) et pp. 1103-1104 (commentaire).

14 *Ibid.*, p. 1037. Aneau mentionne Rabelais dans ses remarques sur le premier sonnet de l'*Olive*. Pour la production de P. de Tours, voir les bibliographies des impressions lyonnaises du XVI^e siècle (Baudrier, Von Gültlingen t. IX).

résidence. Mais la réalité est voilée par l'auteur, si bien que la représentation – et ultérieurement, la lecture de la pièce – offrent une invitation permanente au décryptage. Le public est aidé dans sa découverte du sens par la mise en scène dont témoignent les didascalies dans l'impression. Pour compenser l'absence d'informations fournies par la mise en scène, les annotations marginales donnent souvent la clé de l'énigme et révèlent qui se cache derrière les « personnages mystiques ». Dans ces manchettes, on observe un va-et-vient constant entre latin et français, le latin étant mis au service du décodage du texte français. La présence d'un certain nombre d'animaux « allégoriques » dans la pièce est aussi l'indice du fait que l'auteur, en bon pédagogue, entend se mettre à la portée d'un chacun, jeune et plus âgé. Son côté ludique fait partie intégrante d'une stratégie persuasive complexe, où le professeur se fait auteur, avec une haute mission au sein de sa communauté. Elle montre discrètement un *éthos* oratoire de responsabilité assumée et d'engagement pour la *res publica*. En cela aussi, la pièce d'Aneau fait la leçon par l'exemple.

C'est donc à juste titre qu'on a pu voir dans *Lyon Marchant*

une mise en pratique scénique de la culture contemporaine dans une perspective pédagogique : acquérir, par le moyen du théâtre, une certaine maîtrise du langage, s'interroger sur la *copia* des discours et sur les formes d'interprétation du monde qu'elle permet.

Il s'agit bien, en effet, de l'apprentissage de la prise de la parole dans l'espace public. Or, comme le dit l'auteur de l'article qui rend parfaitement compte de l'agencement de la pièce et de sa visée : « Apprendre à parler en public est faire, d'une certaine façon, l'apprentissage du politique »¹⁵. Car l'éloquence implique l'acceptation d'un engagement dans les affaires « de la cité », qui se fait aux risques et périls de l'intéressé.

Lyon Marchant est suivi de plusieurs pièces annexes. Elles font allusion à quelques événements qui ont marqué la vie lyonnaise l'année même où la pièce fut jouée. Parmi celles-ci, une « énigme », qui joue encore une fois avec un nom d'animal (le pourceau) et dont la solution humoristique est donnée dans une épigramme latine suivie de sa « translation » en français.

Ce n'est pas tout. Une autre traduction est jointe à cet ensemble : elle a sa propre page de titre, une dédicace suivie d'un dizain qui, par la mise en parallèle de quelques animaux avec l'auteur présumé du texte proposé en français, invite en fait le lecteur à réfléchir sur sa signification plus profonde, empreinte

15 Estelle Doudet, « Pédagogie de l'énigme. Le *Lyon Marchant* de Barthélemy Aneau (1541) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22, 2011, p. 403. Voir *supra* note 5.

de gravité, et à en considérer l'enjeu. Ce texte est une lettre de Cicéron au futur empereur Auguste, elle aurait été rédigée au cours des dernières journées accordées au grand orateur. Le ton de l'épître, véhément, accusateur, laisse présager la fin violente de son auteur. Cette éloquence a un prix, et Cicéron se montre prêt à le payer. Sa lettre témoigne de son engagement pour la cause de la république, pour les libertés civiques menacées par quelques individus assoiffés de puissance. La mort de l'orateur, sauvagement massacré par les sicaires de Marc Antoine, annonce la fin prochaine de la république romaine et l'instauration d'un régime autoritaire. L'épître est suivie d'une seconde traduction, celle d'un fragment d'épopée sur la mort de Cicéron, avec l'original qui permet la comparaison entre vers latins et version française¹⁶.

Aneau n'aura pas manqué de lire à ses élèves le passage de la *Vie de Cicéron* composée par Plutarque, où la mort du grand orateur est dépeinte avec un luxe de détails macabres. Il ne se sera privé non plus de leur lire le passage qui précède, où sa fin prochaine est prédite par des corbeaux qui se posent sur les mâts de son navire, « les uns crians, les autres becquettans les bouts des cordages, de manière qu'il n'y avoit celui qui ne jugeast que c'était signe de quelque malheur à venir »¹⁷. Sont-ce là des spéculations gratuites ? Pas vraiment, puisque la lecture de cette biographie est expressément recommandée dans l'édition latine de la lettre publiée quelques années auparavant à Paris. Il est en effet certain qu'Aneau s'est servi de l'édition commentée de celui qu'on peut considérer comme son mentor, qu'il a pu rencontrer à Paris et dont il a probablement suivi les cours au collège Sainte-Barbe, Jacques-Louis d'Estrebay¹⁸. Aneau, qui a passé beaucoup de temps dans les ateliers des imprimeurs lyonnais, a dû se reconnaître dans cet illustre régent, pédagogue consciencieux comme lui, qui collabore avec des imprimeurs parisiens prestigieux. Parmi ceux-ci, Michel de Vascosan tient la première place : il gère l'héritage de son beau-père, Josse Bade ou *Badius Ascensius*, venu jadis des Pays-Bas s'installer dans la capitale française. C'est ainsi que d'Estrebay a pu disposer des manuscrits et des impressions qui font la richesse de cet héritage, et qu'en les étudiant de près, il a pu préparer ses propres éditions des œuvres de Cicéron. En l'occurrence, il a travaillé sur les manuscrits des *Philippiques*, discours dans lesquels est attaqué l'homme fort qui a commandé l'assassinat ; et bien évidemment sur ceux

16 *Oraison ou Epistre de Marc Tulle Cicéron, à Octave, depuis surnommé Auguste Cæsar, tournée en François* [par B. Aneau], Lyon, Pierre de Tours, 1542.

17 *Vie de Cicéron*, 47-48, d'après la traduction d'Amyot parue ultérieurement. Cf. Aneau, *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse*, chap. 21, « Le triste augure advenu à Franc-Gal ».

18 *M.T. Ciceronis Epistola ad Octavium, Iacobi Lodoici Rhemi commentariis illustrata*, Paris, Michel de Vascosan, 1536 (BP16_108090).

de l'épître, déjà publiée par Josse Bade. À la demande de son ami Vascosan, d'Estrebay présente la lettre comme une pièce du dossier documentant l'attaque (non moins de quatorze discours nous sont parvenus) et la vengeance de la redoutable victime. C'est donc un texte complémentaire à l'édition, richement commentée, des *Philippiques* que Vascosan fera imprimer peu après, et qui est la reprise augmentée de celle publiée naguère par son beau-père. Dans l'un des commentaires, celui de Philippe Béroalde l'Ancien, on trouve cité un extrait des vers sur la mort de Cicéron qu'Aneau va traduire en entier et placer en annexe à la lettre, « jouxte les Latins », en précisant qu'ils sont cités par Sénèque l'Ancien, dit le rhéteur (*Suasoriae* I, 6)¹⁹.

Sur la page de titre, Aneau désigne la lettre de Cicéron comme une « oraison, ou epistre », ce qui étonne au premier abord. Or, c'est la trace de sa lecture attentive du commentaire de d'Estrebay²⁰, pour qui il convient de lire la lettre comme un réquisitoire réellement prononcé, *habita coram, sicut actio forensis*. L'épître s'apparente à un procès public, au cours duquel le futur empereur est mis en accusation. Mais c'est là l'unique trace évidente, comparable à celle qui trahit son étude des commentaires aux *Philippiques* publiés par Vascosan. Les marges de sa traduction restent vides. Cependant, on peut les imaginer bien remplies, nourries du commentaire du « bon rhétoricien maître Jacques-Louis » : c'est ainsi qu'Aneau renvoie au régent de Sainte-Barbe dans ses remarques critiques à l'adresse de Du Bellay²¹. En présentant cette épître à ses élèves lyonnais, Aneau aura certainement eu recours au commentaire de son confrère parisien. On peut soutenir que dans l'édition les manchettes sont là « en creux » et qu'elles correspondent à celles qui se trouvent à profusion dans les marges du *Lyon Marchant*.

De toute manière, le commentaire de d'Estrebay a offert à Aneau une grille de lecture essentielle. L'humaniste parisien montre l'articulation de l'épître, les procédés d'amplification pathétique mis en œuvre. Il souligne que Cicéron écrit sous la pression d'événements d'une gravité extrême. L'émotion que suscite sa lettre est due à l'expression réelle de la douleur, plutôt qu'à la maîtrise de l'art oratoire. Se référant de nouveau à Plutarque, il insiste sur les dangers

19 M.T. *Ciceronis Philippicae* [...] *quinque commentariis* [...] *et scholiis* [...] *et indice illustratae*, Paris, Michel de Vascosan, 1537 (BP16_108436 ; cf. BP16_105901). Voir Philippe Renouard, *Badius Ascensius*, tome II, Paris, 1908, pp. 322-328 : les *Philippiques*, les lettres et la *Vita Ciceronis ex Plutarcho* publiée dès 1511 en tête des *Opera Epistolica*. Dès l'impression 1544 des *Philippiques* (BP16_111600), Vascosan insère dans leur intégralité les vers conservés *De Ciceronis morte*.

20 Observation déjà faite par Marie-Madeleine Fontaine dans la bibliographie des œuvres d'Aneau en annexe à son édition d'*Alector*, Genève, Droz, 1996, pp. 866-870. Elle a également montré le lien matériel entre le *Lyon Marchant* et l'*Épître à Octave* (foliotage continu de l'un à l'autre, l'épître et ses paratextes occupant le dernier cahier signé D).

21 Aneau, *Quintil Horatian*, op. cit., p. 320.

encourus par ceux qui se mêlent des hautes affaires de l'État et rappelle que les plus grands orateurs – Démosthène, Hypéride, Cicéron – ont payé de leur vie leur engagement politique²².

Aneau a été sensible aux considérations de son mentor : le choix des pièces qu'il a jointes à sa traduction le montre à l'évidence. La lettre de Cicéron est pour lui un texte précieux, le chant du cygne d'un être exemplaire. Pour rendre cette émotion sensible à ses lecteurs, il traduit non seulement les vers du poète romain Cornelius Severus *Sur la mort de Cicéron*, mais il compose encore un dizain, espèce d'épigramme particulièrement prisée des « savans », comme l'atteste Sébillet²³. Marot, Scève, Mellin de Saint-Gelais l'ont cultivée. C'est à ce dernier qu'il dédie sa version. Le dizain, à la suite de la dédicace, est un hommage au poète qui, comme lui, accueille avec reconnaissance l'héritage de ses prédécesseurs et l'enrichit de ses propres compositions²⁴. Réduisant l'écart entre le règne animal et celui de l'homme, Aneau évoque ce qui les réunit à l'approche de la mort. Cependant, en multipliant les allusions à l'art oratoire (douceur d'éloquence, exclamation, affection, action), il maintient une distance « allégorique » entre les deux, à l'avantage de l'être humain. Le cygne et les autres animaux sont convoqués pour mettre en valeur l'éloquence, expression ultime de l'*humanitas* cicéronienne :

Le Cygne chante, approchant de mort l'heure,
 Le Porceau crie, ayant de mort doubance.
 Le Cerf légier mourir innocent pleure
 L'homme gémit : craignant la conséquence.
 Ainsi chantant, en douceur d'éloquence,
 Ainsi criant, en exclamation,
 Ainsi pleurant, en triste affection,
 Ainsi plaignant son innocent defin,
 Marc Cicéron en dernière action²⁵
 De Cygne, Porc, Cerf, et homme eut la fin²⁶.

22 Voir la dédicace de l'auteur à Michel de Vascosan, reproduite dans Jean-François Maillard, Judith Kecskeméti, Catherine Magnien et Monique Portalier, *La France des humanistes. Hellénistes I*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 125. La référence à la *Vie de Cicéron* de Plutarque se trouve dans l'*argumentum* en tête du texte. La fin violente des orateurs grecs cités dans la dédicace est rapportée dans la *Vie de Démosthène* (28-29) du même auteur.

23 *Dixain sur l'Épître suivante escripte, par Ciceron, peu avant sa mort*. Cf. Thomas Sébillet, *Art Poétique François* (1548), II, 1.

24 Voir la dédicace à Saint-Gelais dans Aneau, *Oraison ou Épître*, op. cit., f. D2^r, reproduite par M.-M. Fontaine, l. c., à comparer avec les passages du *Quintil Horatian* résumés précédemment.

25 Acte ultime et dernière *actio forensis*.

26 Aneau, *Oraison ou Épître*, op. cit., f. D2^v.

Après l'*actio* au sens de prononciation, voici l'*actio* judiciaire de Cicéron proposée comme modèle d'éloquence passionnée aux futurs orateurs français. Dans les deux volets dont se compose la brochure d'Aneau – *Lyon Marchant* et *l'Épître à Octave* –, Cicéron orateur et théoricien de l'art oratoire apparaît comme la grande source d'inspiration. Par ses éditions et commentaires, le régent de Sainte-Barbe a joué pour Aneau le rôle déterminant de « passeur » des textes de l'Arpinate.

...

Confronté à ces pédagogues humanistes soucieux de transmettre le grand héritage de l'éloquence classique par tous les moyens à leur disposition – affectifs, savants, littéraires –, le lecteur moderne s'incline, admire leur amour inconditionnel des lettres, réprime un sourire désabusé. Il regrette de savoir ce qu'ignoraient encore d'Estrebay, Aneau et même le prince des humanistes, Érasme : l'*Épître à Octave*, chant du cygne de l'orateur est un faux, forgé avec des bouts de phrases empruntées en particulier aux *Philippiques*, par un obscur rhéteur de l'époque impériale²⁷.

Bibliographie

- Allen, Percy Stafford e.a., éd., *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford, Clarendon Press, 1906-1958 (12 volumes).
- [Aneau, Barthélemy], *Lyon Marchant, satire françoise sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orléans et sur les choses mémorables depuis l'an mil cinq cens vingt quatre, soubz allégories et énigmes par personnages mystiques : jouée au Collège de la Trinité à Lyon, 1541*, Lyon, Pierre de Tours, 1542.
- Aneau, Barthélemy, trad., *Oraison ou Epistre de Marc Tulle Cicéron, à Octave, depuis surnommé Auguste César, tournée en François*, Lyon, Pierre de Tours, 1542.
- Aneau, Barthélemy, *Quintil Horatian*, dans Joachim du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

²⁷ Voir Rosa Lamacchia, éd., *Pseudo-Ciceronis Epistvla ad Octavianvm*, Florence, A. Mondadori, 1967. Sur l'éd. J. Bade de celle-ci (BP16_104462), cf. *ibid.*, p. 41. Érasme ne met pas en question l'authenticité de la lettre : voir l'épître-préface (1523) en tête de son édition des *Tusculanes* (Allen, t. v, p. 339, n° 1390) où il renvoie à *illa epistola ... quam ad Octaviu scribit* pour démontrer l'élévation des idées de Cicéron, en soulignant qu'elle fut rédigée *iam destinata morte. Cicerone morti destinato*, dira de même d'Estrebay dans son *argumentum*.

- Aneau, Barthélemy, *Imagination poétique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.
- Aneau, Barthélemy, *Alector ou Le coq, histoire fabuleuse*, éd. Marie-Madeleine Fontaine, Genève, Droz, 1996 (2 volumes).
- Baudrier, Henri, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, publiées et continuées par Julien Baudrier, Lyon, Brun, 1895-1921 (12 volumes).
- Cicéron, *Philippicæ [...] quinque commentariis [...] et scholiis [...] et indice illustratæ*, Paris, Michel de Vascosan, 1537.
- Doudet, Estelle, « Pédagogie de l'énigme. Le *Lyon Marchant* de Barthélemy Aneau (1541) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22, 2011, pp. 395-411.
- Du Bellay, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549)*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.
- Du Bellay, Joachim, *Œuvres complètes*, dir. Olivier Millet, 1^{er} volume, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, préparé par Francis Goyet et Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003.
- Érasme, *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione*, éd. Maria Cytowska, *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, ordinis primi tomus IV*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1973, p. 1-103 [= éd. ASD I-4].
- [Estrebay, Jacques-Louis d'], éd., *M.T. Ciceronis Epistola ad Octavium, Iacobi Lodoici Rhemi commentariis illustrata*, Paris, Michel de Vascosan, 1536.
- Estrebay, Jacques-Louis d', éd., *M.T. Ciceronis ad M. Brutum Orator, illustratus Iacobi Lodoici Rhemi commentariis*, Paris, Michel de Vascosan, 1536.
- Ferrand, Mathieu, « Le théâtre de Barthélemy Aneau. Écriture dramatique et pédagogie de l'*actio* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22, 2011, pp. 363-378.
- Güttlingen, Sybille von, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*, Baden-Baden / Bouxwiller, Valentin Koerner, coll. « Bibliotheca bibliographica Aureliana », 1992 – (15 volumes parus).
- Lamacchia, Rosa, éd., *Pseudo-Ciceronis Epistula ad Octavianum*, Florence, A. Mondadori, 1967.
- Maillard, Jean-François, Judith Kecskeméti, Catherine Magnien et Monique Portalier, *La France des humanistes. Hellénistes I*, Turnhout, Brepols, 1999.
- Marot, Clément et Barthélemy Aneau, *Les Trois Livres de la Métamorphose d'Ovide*, éd. Jean-Claude Moisan, Paris, Honoré Champion, 1997.
- Meerhoff, Kees, *Entre logique et littérature. Autour de Philippe Melanchthon*. Orléans, Éditions Paradigme, 2001.
- Melanchthon, Philipp, *Principal Writings on Rhetoric*, éd. William P. Weaver, Stefan Strohm et Volkhard Wels, Berlin / Boston, Walter de Gruyter, 2017.
- Plutarque, *Les Vies des hommes illustres, grecs et romains, comparées l'une avec l'autre, par Plutarque, traduites de grec en françois*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vascosan, 1559.

- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Renouard, Philippe, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste, 1462-1535*, Paris, E. Paul et fils et Guillemin, 1908 (3 volumes).
- Sébillot, Thomas, *Art Poétique François*, édition critique par Félix Gaiffe, nouvelle édition mise à jour par Francis Goyet, Paris, Librairie Nizet, 1988.

Théodore de Bèze et le monde animal

Poésie et parodie

Jeltine L.R. Ledegang-Keegstra

Dès son jeune âge, Bèze s'est occupé à faire des poèmes. Avant de se réfugier à Genève (1548), son recueil des *Juvenilia* a été publié à Paris par Josse Badius. Ce recueil fut suivi par de multiples éditions de ses *Poemata* où l'on trouve un large nombre de poésies ayant un animal comme sujet. Il est indéniable que l'influence de Catulle et de Martial a joué un rôle important dans la création de plusieurs de ces poèmes, surtout de ceux qui se concentrent autour des oiseaux ou des chiens. Quant aux *Emblemata* insérés dans le recueil des *Icones* (1581) : on y trouve au moins une dizaine qui se concentrent non seulement autour de bêtes réelles, mais encore autour d'animaux allégoriques.

Beza has been occupied in writing poetry ever since his youth. Before his flight to Geneva (1548), his collection of poems, the *Juvenilia*, was published in Paris by Josse Badius. This collection was followed by multiple editions of his *Poemata* that include a large number of poems having animals as their subject. Without any doubt, the influence of Catullus and Martial has been an important factor in the creation of these poems, especially for those that focus on birds and dogs. Concerning the *Emblemata* bound together with the collection of the *Icones* (1581), they contain at least ten poems that treat not only real animals, but also allegorical ones.

C'est dans les genres poétiques de l'épithaphe, de l'épigramme et surtout de l'emblème, « fruits des exercices de style en poésie » pratiqués chez Wolmar, à Bourges¹, que Bèze fait défiler devant nos yeux le monde animal. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'animaux réels, mais encore de bêtes allégoriques. Depuis son premier recueil (*Juvenilia*) paru en 1548, les parutions ultérieures de ses *Poemata* (1569, 1576, 1597, 1598, 1599, 1614) témoignent également de son intérêt pour les animaux, non seulement du point de vue zoologique, mais aussi du point de vue psychologique. Pour nous faire une idée de sa conception du monde animal, nous avons fait un choix de quelques-uns de ses poèmes.

1 Théodore de Bèze, *Correspondance*, t. x (1569), Hyppolite Aubert, Claire Chimelli, Alain Dufour et Béatrice Nicollier-De Weck, éd., Genève, Droz, 1980, p. 89 : « studiosae illam (poeticam) exercui [...] ad istiusmodi stili exercendi genus [...] ».

Dans l'épithaphe de Conrad Gessner, son ami depuis leur séjour commun chez Wolmar, Bèze traite d'animaux de toutes espèces², comme Gessner l'avait fait dans son *Historia animalium* qui doit lui avoir été bien connue³. Gessner était philosophe et médecin, mais à l'époque, les études naturalistes ont inculqué aux étudiants en médecine une connaissance profonde des plantes, des animaux et des minéraux⁴.

Le poème traduit le deuil de toute la nature : Gessner mort, les bêtes et les plantes se plaignent douloureusement :

Un chant en mètres différents à la mémoire de Conrad Gessner de Zurich, Docteur en médecine, vraiment un très grand savant, et chercheur consciencieux de toute l'histoire des êtres vivants et des plantes

Puisque , Gessner, tu as échangé la terre pour le ciel, les oiseaux
Et tout ce qui traverse l'air à toute volée,
L'ont rempli entièrement de chants tristes,
Avec un son grave, ils ont tous suivi leur ami qui passait
Au-dessus des étoiles les plus éloignées.
Puisque , Gessner, tu as échangé la terre pour le ciel,
Les grandes bêtes féroces gémissent dans leurs cavernes,

2 Nous nous sommes servie de l'édition de 1614, comme celles de 1598 et de 1599 parue chez Jacob Stoer à Genève et d'après Gardy « la plus complète » : *Theodori Bezae Vezelii, Poemata varia* (titre abrégé), *Epitaphia*, p. 57 : « Conradi Gesneri Tigurini, Doctoris Medici ; vere πολυιστορος & omnis animantium ac plantarum historiae, diligentiss. Perscrutatoris Memoriae Carmen ἐπιμνηστικόν. / Te coelo mutante solum, Gesnere, volucres / Quaecunque pennis aera permeant, / Repleu ère modis omnia tristibus, / Migrantem amicum extrema supra sydera / Omnes cum sonitu gravi insequutae. / Te coelo mutante solum, Gesnere, feroces / Gemunt in antris belluae, / Et stabulis pecudes relictis. / Te feri gemunt colubri, sibilis lugubribus, / Imisque quotquot sub cavernis / Occulta terrarum colunt, / Et flaccidum plantae virentes, / Et pallidum flores nitentes / Et marcidum arbores comantes. / Regna te per humida / Et belluosus qua ferit undique / Reboantia littora Pontus, / Planctu sonoro deflet Amphitrite, / Et liquidis sub aquis pisces natantes mutitant. / Natura te omnis, denique, ut sidum suorum antistitem, / Plorat sacrorum, muta / Futura deinceps, ni loquaris mortuus. / Haec inter, tibi turbatus, Gesnere, parentat / Beza tuus, vati vates, & amicus amico, / His incompositis innumeris numeris. ». Voir aussi Théodore de Bèze, *Poemata* de 1569 et de 1576 resp. pp. 95-96 et pp. 101-102 ; Frédéric Gardy, *Bibliographie des œuvres théologiques, littéraires, historiques et juridiques de Théodore de Bèze*, Genève, Droz, 1960, p. 13.

3 L'œuvre parut à Zurich chez Froschauer en quatre volumes (1551-1558).

4 Baudoin Van den Abeele, « L'Inventaire par l'image : les albums de planches zoologiques de la Renaissance » dans *L'Animal sauvage à la Renaissance, Colloque international organisé par la Société française d'étude du XVI^e siècle et Cambridge French Colloquia* (Cambridge, 3-6 septembre 2004), Philip Ford, éd., Cambridge, 2007, p. 285.

Et les bêtes domestiques dans leurs étables délaissées.
 Les couleuvres sauvages te déplorent par des sifflements lugubres,
 Et tout ce qui habite caché profondément dans les cavernes de la terre,
 Et les plantes verdissantes se fanent,
 Et les fleurs brillantes deviennent ternes
 Et les arbres couverts de feuillage languissent.
 Amphitrite⁵ te déplore d'une plainte sonore
 A travers les règnes humides, dont Pontus⁶, rempli de monstres, frappe
 de Toutes parts les côtes qui en résonnent.
 Et les poissons qui nagent sous l'eau pipent.
 Bref, toute la nature te déplore comme celui qui était longtemps le grand
 prêtre fidèle de ses secrets.
 Par la suite elle reste muette, si tu ne parles plus étant mort.
 Entretemps, Gessner, ton Bèze, bouleversé, t'offre un sacrifice en ton
 honneur,
 Comme poète pour un poète, et comme ami pour un ami,
 Par le moyen de ces vers simples sans mètre spécial (ma traduction).

Plusieurs animaux cités dans ce chant funèbre se retrouvent de façon plus détaillée dans d'autres poèmes. C'est le dernier recueil des *Poemata* de Bèze, dont quatre éditions ont paru dès 1597, qui les renferme. Nous nous référons d'abord à la section des épitaphes déjà partiellement incluse dans les *Juvenilia* de 1548⁷.

1 Les épitaphes

Depuis sa jeunesse, Bèze portait beaucoup d'intérêt à Catulle. Dans l'épigramme *Ad Bibliothecam* (il doit se séparer de ses livres pour la courte durée de six jours), le premier poète qu'il nomme, c'est lui⁸. Ainsi Machard, dans la préface des *Juvenilia*, l'appelle « l'élève de Catulle », quoiqu'il ne lui refuse pas l'influence de Martial⁹. Sous ce rapport, Alain Dufour crée même le verbe

5 Amphitrite est l'épouse de Neptune.

6 Pontus : la Mer Noire.

7 Théodore de Bèze, *Juvenilia*, Alexandre Machard, éd., Paris, Liseux, 1879, repr. Genève, Slatkine, 1970, pp. 55-101.

8 *Ibid.*, p. 122.

9 *Ibid.*, p. xix.

« catulliser »¹⁰. L'épigramme *Ad Musas* nomme Catulle et Martial à la fois, car la teigne (autre bête signalée) a presque dévoré le *passer* de Catulle et Lesbia. « Et maintenant tu ronges sans doute mon Martial jusqu'à l'intérieur au point de dépérir »¹¹. On comprend donc que Bèze « catullise » en créant des vers pour des oiseaux morts.

C'est successivement à un perroquet et à un chardonneret que Bèze consacre des épitaphes. Le fait qu'il leur donne une place privilégiée entre celles des grands hommes de l'époque, dans le style approprié aux élégies d'êtres humains, comme chez Catulle, Martial et Ovide, a tout à voir avec la parodie. Aussi Herrlicher les classe-t-il parmi les épitaphes parodiques¹².

2 Le perroquet

Évidemment, le perroquet est un oiseau beaucoup plus attrayant que le moineau insignifiant de l'auteur chéri de Bèze, tant par ses couleurs que par sa loquacité. Avant lui, Ovide, Statius, Strozzi et Lotichius ont traité le même sujet.

Quoique Catulle soit la *prima causa* du poème, nous y trouvons aussi quelques références à l'œuvre d'Ovide. Si Bèze n'est pas original dans le choix de son sujet, il l'est bel et bien par le fait que, dans ce poème, il ne s'agit pas de l'homme qui pleure son oiseau, mais de l'inverse : le perroquet pleure son maître malade et sa détresse le fait mourir aussi¹³ :

Pour le perroquet, un parangon de tristesse, puisqu'il est mort, à cause de la maladie de son maître

10 Alain Dufour, *Théodore de Bèze, Poète et théologien*, Genève, Droz, 2006, p. 16.

11 Bèze, *Juvenilia*, op. cit., p. 150 ; Bèze, *Poemata varia, Epitaphia*, op. cit., pp. 78-79 : *Ad Musas*, *Tineae Sacrificium ludricum*.

12 Gerhard Herrlicher, *Totenklage un Tiere in der antiken Dichtung*, Stuttgart, W. Kohlhammer, coll. « Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft VIII. Heft », 1930, pp. 72-73, 131-132.

13 Eckard Lefèvre, « Die Metamorphose des catullischen Sperlings in einem Papagei bei Ovid (*Amores* 2,6) und dessen Apotheose bei Statius, Strozzi, Lotichius, Beza und Passerat » dans Werner Schubert, éd., *Ovid, Werk und Wirkung : Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Lang, 1999, p. 124 ; Bèze, *Poemata varia, Epitaphia*, op. cit., p. 73 : « Psittaco, specie quadam maeroris, domino aegrotante mortuo. Psittacus Eois quo nullus missus ab oris, / Humanos finxit doctius ore sonos, / Quo nullus, vel amabilius, vel suavius, omnes / Dilecto fecit delitias Domino, / Languentem miseratus herum mox languit ipse : / Et fuit (ô fatum !) tam gravis iste dolor, / Ut pia maluerit vitam finire volucris, / Tot mala quam domini tam diuturna pati. / Fallor, an ex hominum infidis nunc coetibus, exul / Ad genus hoc volucrum fugit amicitia ? ».

Voir aussi *Poemata* (1569), pp. 104-105, *Poemata* (1576), pp. 108-110.

Perroquet envoyé des régions de l'Est¹⁴,
 Aucun (oiseau) n'a rendu par ses sons les voix humaines de façon plus habile.
 Aucun n'a donné toutes les jouissances à son cher maître de manière soit plus aimable, soit plus agréable.
 Comme il a eu pitié de la maladie de son maître, il devient bientôt malade lui-même.
 Et cette douleur (ô malheur !) fut si grave :
 Que l'oiseau dévoué¹⁵ a préféré plutôt mourir
 Que de souffrir plus longtemps tant de peines de son maître.
 Est-ce que je me trompe ou l'amitié fuit-elle comme un exilé
 Les réunions infidèles des hommes vers ce genre d'oiseaux¹⁶ ? (ma traduction)

L'amitié du perroquet comparée à celle des hommes est chantée de façon émouvante. Le poème suivant donne une description encore plus poignante et prise sur le vif du chardonneret, dont la mort cause beaucoup de peine à son maître.

3 Le chardonneret¹⁷

Au musée Mauritshuis, à La Haye, se trouve un joli petit tableau représentant un chardonneret. Il a été peint par Carel Fabritius (1654), disciple de Rembrandt et

14 Lefèvre, « Die Metamorphose des catullischen Sperlings in einem Papagei bei Ovid (Amores 2,6) und dessen Apotheose bei Statius, Strozzi, Lotichius, Beza und Passerat » *op. cit.*, p. 125 : emprunt direct au premier vers d'Ovide (Amores 2,6) : Psittacus Eois.

15 *Ibid.* : *pieae volucres* (v. 3). Bèze se sert du singulier : *pia volucris* (v. 7).

16 Lefèvre, *op. cit.*, p. 122 : Le poème de Lotichius (1528-1560), *Petri Lotichii Secundi elegiarum liber, eiusdem carminum libellus, ad D. Daniele Stibarum Equitem Francum*, Lutetiae 1551, pp. 34-35, réfère au nom d'amitié honoré chez les oiseaux : *Nomen amicitiae cum venerantur aves* ?

17 Bèze, *Poemata varia, Epitaphia*, *op. cit.*, pp. 73-74 : « Aviculae Acantidi / Ergo etiam innocuae Mors insidiata volucris ? / Pieridibus guttur sacrum, / Guttur quo nullum resonantes purius auras / Amabili inplevit sono : / Guttur quo nullum teretes demulserat aures / Vel plenius, vel dulcius, / Sive gravi, seu voce melos resonaret acuta, / Clarumve fuscumve modulans, / Aeterno infelix (ah fata, ah aspera fata) / Damnaverit silentio ! / Non igitur deinceps, mea dulcis avicula, tecum / Curis solutus colloquar ! / Nec Domini digitum multo cum murmure pungen, / Et rostro et alis increpans ! / Nec Domini subito blando pacata susurro, / Pasceris eiusdem manu ! / Nec lucem arguta venientem voce salutans, / Pigrum excitabis ex thoro ! / Nec te cunctarum volucrum referente canores, / In te unica omnes audiam ! / Finieris igitur, mea dulcis avicula, postquam / Mortis necessitas iubet : /

maître de Johannes Vermeer. A l'époque, ce petit oiseau était populaire comme animal domestique. Aux Pays-Bas, cette popularité s'est accrue en 2017, lorsque la traduction du livre de Donna Tartt, *Het Puttertje*, fut publiée ayant comme sujet la peinture de cet oisillon¹⁸.

Comment Bèze a-t-il décrit la mort du petit chardonneret ?

Au petit chardonneret

Ainsi donc la Mort a voulu tendre un piège à la
 Gorge sacrée aux Muses de l'oiseau innocent ?
 La gorge – rien de plus pur n'a rempli par sa musique aimable l'air de sa
 résonance –
 La gorge – rien de plus plein ou de plus doux n'a caressé les oreilles
 délicates –
 Fait retentir le chant, soit d'une voix grave, soit d'une voix aiguë,
 Modulant le sourd et le sonore,
 Le malheureux destin (ah la mort, la mort pénible)
 L'a condamnée au silence éternel !
 Ensuite donc, mon doux oisillon,
 Je ne parlerai plus avec toi, délivré de soucis !
 Et tu ne piques plus le doigt de ton maître avec beaucoup de murmures,
 Claquant de ton bec et de tes ailes !
 Ni, apprivoisé par le chuchotement alléchant du maître,
 Tu ne te nourriras subitement de la main du même maître
 Ni ne feras-tu sortir le paresseux de son lit,
 Saluant la venue de la lumière avec ta voix crierde !
 Ni, lorsque tu réponds au chant de tous les oiseaux,
 Je n'entendrai tous en toi seul !
 Tu es donc mort, mon cher oisillon,
 Puisque la loi nécessaire de la mort l'ordonne :
 Tu as terminé, dis-je, en même temps et la vie et les mélodies,

Finieris, inquam, pariter vitamque modosque, / At canere tibi non desinam. / Quin potius
 numeris numeros pensabo vicissim, / Cantusque referam cantibus : / Ut cuius nequii
 voces perferre, canorum / Invita Mors tumulum audiat. ». Voir aussi *Poemata* (1569),
 pp. 93-94 ; *Poemata* (1576), pp. 100-101.

18 Voir aussi *Poemata* (1569), pp. 93-94 ; *Poemata* (1576), pp. 100-101.

Donna Tartt, *The Goldfinch*, New York, Little, Brown and Company, 2013, *passim* ; Donna
 Tartt, *Het Puttertje*, trad. Stan de Jong, Paul van der Lecq et Arjaan van Nimwegen,
 Amsterdam, De Bezige Bij, 2019.

Mais moi, je ne cesserai pas de chanter pour toi.
 Plutôt je compenserai alternativement tes vers avec des vers
 Et répondrai-je à tes chants avec des chants
 Afin que la Mort, à contre-cœur entende un monument funéraire
 mélodieux
 Pour celui dont elle n'a pas pu endurer les airs. (ma traduction)

Les oiseaux sont les seules bêtes chantées dans les épitaphes. Quant aux épigrammes, la récolte est encore moindre : il n'y en a qu'une qui a un bichon pour sujet, ce qui nous ramène, dans ce cas-ci, à Martial : « Pour les Épigrammes je suivis Catulle et Martial », avoue Bèze dans la préface citée¹⁹.

4 L'épigramme

Appartenant à la catégorie des chiens de luxe, les bichons sont, par définition, assez petits pour être pris sur les genoux par leurs maîtres ou leurs maîtresses²⁰. A Rome, au temps des empereurs, ces chiens de luxe, appelés ainsi à cause de leur prix élevé, servaient même à remplacer pour les riches les enfants qu'ils n'avaient pas²¹.

Sans doute, Bèze a connu l'épigramme de Martial, ayant comme sujet le bichon Issa (I, 109)²². Par ailleurs, il s'en tient aussi à la littérature néo-latine de l'époque qui chante les chiens et les oiseaux comme les animaux les plus fréquemment mis en vers²³. Voici le texte de Bèze qualifié comme un des poèmes les plus intimes de l'auteur²⁴. Le dernier distique ne se trouvait pas dans l'édition précédente de 1576 et souligne le rôle consolateur du bichon, lorsque le poète exprime son vœu de pouvoir être pour Dieu ce que son chien prouve être pour lui²⁵.

19 Paul-F. Geisendorf, *Théodore de Bèze*, Genève, Labor et Fides, 1949, p. 20.

20 Voir, par exemple, Julika Renger, *Gesellschaftliche Debatten um die wirtschaftliche und psychosoziale Nutzung des Hundes von 1870-1945*, Berlin, Mensch und Buchverlag, 2008, p. 25.

21 Herrlicher, *Totenklage un Tiere in der antiken Dichtung*, op. cit., p. 7.

22 *Ibid.*, p. 81.

23 Harm-Jan van Dam, « A dead ape in the woods: Daniel Heinsius, *Silvae* 2.10 (1.11) *Epicedium cercopitheci defuncti ad P. Scriverium* », conférence non-publiée faite au Colloque de l'Association Internationale des Études Néo-latines à Uppsala, 2009, s.p.

24 Anna Barcz et Dorota Lagodzka, éd., *Animals and Their People: Connecting East and West in Critical Animal Studies*, Leyde, Brill, 2018, p. 84.

25 *Ibid.*, p. 85.

Aux plaisirs domestiques d'un petit chien, qui sont sans doute une sottie aux paysans et aux pessimistes, mais pourtant, dans la pratique, très agréables²⁶

Petit chien au nez camus, mon petit chien au regard langoureux,
 Tu me donnes plus de divertissement que donnent les autres plaisirs :
 Avec tes petits yeux loquaces, respirant l'amour,
 Tu es plus ravissant que tous les autres charmes
 Petit chien, avec tes oreilles élégamment frisés,
 Tu peux égayer toutes les tristesses.
 Petit chien, dont même l'humeur irascible peut tout de suite
 Calmer toute colère
 Petit chien, dont le maître lui-même par ta seule présence
 Joint la joie à la colère,
 Petit chien, en frétilant la queue cajolante,
 Tu chasses toute tristesse du cœur du maître.
 Oh si, par hasard, je pourrais, par le charme pareil d'un poème,
 Oh, égaler tes appâts.
 Oh si moi-même, plutôt créé comme homme et non comme chien,
 Je pourrais être pour Dieu ce que tu es pour moi, toi mon bichon. (Ma traduction)

Lorsqu'il parle du « charme du poème » ou du « monument funéraire » (voir le poème précédent), Bèze varie sur l'expression d'Horace *monumentum aere perennius*. En concédant l'immortalité à son sujet, il souligne que la littérature est plus importante que la vie réelle²⁷.

Portons maintenant notre attention sur la troisième catégorie poétique signalée ci-dessus.

26 Bèze, *Poemata varia, Epigrammata, op. cit.*, p. 94 : « In Catelli domesticas, agrestibus quidem & melancholicis ineptas, / Vero tamen usu non parum suaves delitias / Catelli simile, mi Catelle paetule, / Quo nec deliciae sunt mage deliciae : / Loquaculis spirans amorem ocellulis, / Queis nec blanditiae sunt mage blanditiae / Catelle, crispulis decenter auribus / Tristitias omnes exhilarare potis. / Catelle, cuius ipsa etiam iracundia / Sedari quanvis protinus ira queat. / Catelle, cuius dominus iram & gaudium / Ipse tuo unius temperat arbitrio. / Catelle, caudae blandientis verbere, / Omnem abigens domini pectore moestitiam. / O si illecebra forte carminis pari, / Vah, possim illecebras aequiparare tuas / O si ipse potius homo creatus non canis, / Esse Deo possem quod mihi tute canis ! » Voir aussi *Poemata* (1576), p. 174.

27 Dam, *op. cit.*, s.p.

5 Les emblèmes

A la suite des *Icones* (1580) Bèze publie quarante-quatre emblèmes comprenant des poésies latines de respectivement deux, quatre, cinq, six, huit ou onze vers, dont 39 se trouvent dans notre recueil²⁸. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous référons aux auteurs d'emblèmes tels André Alciat, Hadrianus Junius, Barthélemy Aneau et les auteurs protestants Guillaume Guérout et Georgette de Montenay, qui l'ont précédé dans cette voie. Les *Emblèmes ou devises chrestiennes* que cette dernière dédia à la reine de Navarre, Jeanne d'Albret, avaient pour but d'inciter surtout à la méditation biblique²⁹. Bèze, par contre, voulait par le moyen des emblèmes situer les efforts humains dans le contexte plus large de la foi³⁰.

Simon Goulart, collègue-pasteur de Bèze, n'a pas tardé à traduire les *Icones* et les *Emblemata* en français³¹. Sa traduction était « more emotive than the original »³², fournie de vers « de sa rude invention », comme il l'affirme dans l'Avis au lecteur. Rien d'étonnant à ce qu'il dévie régulièrement du style clair et concis du latin de Bèze, qui est d'une brièveté elliptique³³. Ci-dessous, nous plaçons l'original et la version traduite.

A notre avis, ceux qui disent qu'aux yeux de Bèze, les *Emblèmes* ne sont qu'un appendice aux *Icones* ou qu'il « n'attachait guère d'importance à ses *Emblemata* », se trompent³⁴. S'il considérait vraiment les *Emblèmes* comme étant de peu de valeur, pourquoi en a-t-il écrit un dans l'*album amicorum* d'Albert van Loo ? (1579)³⁵. Pourquoi avance-t-il, dans sa lettre-préface à Jacques

28 Théodore de Bèze, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] additis eorundem vitae et operae descriptionibus, quibus adjectae sunt nonnullae picturae quas emblemata vocant*, Genève, Jean de Laon, 1580.

29 L'œuvre parut à Lyon, chez Marcorelle, 1567.

30 Alison Adams, *Webs of Allusion, French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, Genève, Droz, 2003, p. 123.

31 Théodore de Bèze, *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus quarante quatre emblèmes chrestiens*, Genève, Jean de Laon, 1581 ; Alain Dufour, éd., *Théodore de Bèze. Les vrais portraits des hommes illustres*, Genève, Slatkine, 1986.

32 Adams, *Webs of Allusion, French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, op. cit., p. 140.

33 Adams, *Webs of Allusion*, op. cit., pp. 120, 125, souligne la simplicité et la clarté logique du style bézien ; voir aussi Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'Ambre Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 421.

34 Alison Adams, « The *Emblemata* of Théodore de Bèze » dans *Mundus Emblematicus, Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Karl Enenkel et Arnoud Visser, eds, Turnhout, Brepols, 2003, p. 72 ; Dufour, *Théodore de Bèze, Poète et théologien*, op. cit., p. 198.

35 Jeltine L.R. Ledegang-Keegstra, « La présence de Théodore de Bèze dans les *Albums Amicorum* (1559-1605) » *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français* 155, 2009, p. 429.

vi d'Écosse, « être sûr que ses *Emblèmes* ne déplairaient pas aux lecteurs érudits »³⁶ ?

Dix *Emblèmes* ont pour objet un animal : béliet, phénix, cheval, oiseau, chien, vipères (deux fois), porc et âne, crocodile, cerf-volant (conçu littéralement). Nous nous bornons ici à n'en traiter que trois.

En général, les emblèmes se composent d'un motto, d'une *pictura* et d'une *subscriptio*. Pourtant, dans ceux de Bèze, les mottos font défaut. En 1967 seulement, ils y ont été ajoutés par A. Henkel et A. Schöne³⁷. On suppose que les *picturae* aient été réalisées par Pierre Cruche qui travaillait à Lyon³⁸.

Le premier emblème que nous évoquons est l'emblème iv, dont la *pictura* présente le mythe antique du béliet à la toison d'or, qui sauve Phrixus et Helle. Les pièces d'or qui pendent à sa toison sont incrustées de croix et semblent anticiper sur la seconde partie du texte qui forme une prière à l'Agneau de Dieu³⁹. Donnant l'impression de tomber en deux segments, dont l'un se concentre autour d'une action humaine de sauvetage et l'autre autour de la rédemption par le Christ, l'emblème repose néanmoins sur un seul thème : le salut de l'homme.

Aurea mendaci vates non unicus ore
Vellera phrixiae commemoravit ouis.
Nos te, Christe, agnum canimus.
Nam diuite gestas
Tu verè veras vellere solus opes.

Maint poete discourt de sa bouche menteuse
Sur une toison d'or. Nous, à juste raison,
Te chantons, Christ, agneau, dont la riche toison
Est l'unique thrésor qui rend l'Eglise heureuse⁴⁰.

36 Théodore de Bèze, *Correspondance*, t. XXI (1580), Hyppolite Aubert Alain Dufour, Hervé Chanton, Béatrice Nicollier-De Weck et Reinhard Baudemann, eds, Genève, Droz, 1999, p. 45.

37 Voir C.L.J. Kooman, *Theodorus Beza Emblemata*, Dordrecht, J.P. van den Tol, 1980 ; Arthur Henkel et Albrecht Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1996, *passim*.

38 Adams, *Webs of Allusion, French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, *op. cit.*, p. 123.

39 Adams, *Webs of Allusion*, *op. cit.*, pp. 128-129.

40 Bèze, *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus quarante quatre emblemes chrestiens*, *op. cit.*, p. 244.

L'Emblème VI à la *pictura* du phénix qui se redresse de ses cendres, assez courante dans les œuvres emblématiques, a sans doute été influencé par celles de Guillaume Guérout (1550), poète et imprimeur à Genève, et au poète Barthélemy Aneau (1552)⁴¹.

L'Emblème s'appuie sur le texte de *Jean* 10, 18 où Christ dit : « J'ai le pouvoir de la donner [la vie] et j'ai le pouvoir de la reprendre »⁴². Ainsi les *Sancti*, ceux qui sont morts sur le bûcher, se redresseront et recevront la vie éternelle.

Phoenicemo, si vera ferunt, mors ipsa refingit,
Huic fit ut unus aui vitaque morsque
Ite ô carnifices, Sanctorum sancta cremate
Corpora : quos vultis perdere flamma parit.

On dit que le Phoenix vie en mort va reprendre :
Si qu'un mesme buscher est sa vie et sa mort.
Bourreaux, bruslez les Saints : vain sera vostre effort
Ceux qu'estaindre voulez renaissent de leur cendre⁴³.

En dernier lieu, la *pictura* de l'Emblème xxviii antipapal montre un cercle de serpents entrelacés, ayant une mitre sur la tête, excepté celui qui les surmonte et porte la tiare papale. L'image fait penser à la *Préface aux Psaumes* (en vers) : « Je vois le loup qui trois couronnes porte / Environné des bestes de sa sorte »⁴⁴.

De plus, une main empoignant un glaive sort d'un nuage au-dessus des couleuvres et semble se rapporter à l'une des trois devises de la Réforme, la *Sola Scriptura*, (*Éphésiens* 6, 16-17, *Hébreux* 4, 12), qui tranche « le nœud de vipères ». La souscription est la suivante :

41 Alison Saunders, « Les animaux emblématiques » dans *L'Animal sauvage à la Renaissance, Colloque international organisé par la Société française d'étude du XVI^e siècle et Cambridge French Colloquia* (Cambridge, 3-6 septembre 2004), Philip Ford, éd., Cambridge, 2007, pp. 102-103, qui réfère à Guillaume Guérout, *Second livre de la description des animaux, contenant le blason des oyseaux*, Lyon, Arnoullet, 1550, p. 1, à Barthélemy Aneau, *Picta Poesis*, Lyon, M. Bonhomme, 1552, p. 93 et à Barthélemy Aneau, *Imagination poétique. Traduite en vers François, des Latins & Grecz, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, M. Bonhomme, 1552, p. 43.

42 Francesco Sbordone, éd., *Physiologus*, Milan, In Aedibus Societatis « Dante Alighieri-Albrighi, Segati etc. », 1936, repr. 1976, pp. 25-28 ; Otto Seel, éd., *Der Physiologus*, Zurich et Stuttgart, Artemis Verlag, 1960, pp. 8-9.

43 Bèze, *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus quarante quatre emblemes chrestiens*, op. cit., p. 246.

44 Théodore de Bèze, *Correspondance*, t. I (1539-1555), Hyppolite Aubert, Fernand Aubert et Henri Meylan, eds, Genève, Droz, 1960, p. 209.

Hi colubris colubri, cristas tollente Ceraste,
 Conferti pariter, sinuosa volumina quorum
 Dextra secat, gladium caeli quae librat ab arce,
 Quos signent rogitas ? satis & re & nomine notos,
 Quos Satan, armavit iusti quem numinis ira
 Terrarum exitio, funesto excivit ab orco.
 Ast hominum tandem sortem miseratus acerbam
 Exerto verbi Christus nunc dissecat ense.

Demandes tu que veut dire ceci,
 Ces couleuvreux entortillez ensemble,
 Et ce dragon qui à soy les rassemble
 Huissant la creste & le col endurci ?
 Pourquoi du ciel un bras s'avance ainsi
 Tranchant ce rond ? O lecteur, il me semble
 Que par l'effect qui au pourtrait ressemble,
 Suffisamment tu lis leur nom ici,
 D'enfer Satan les poussa vistement,
 Dieu les arma pour battre justement
 Le monde vain esclave de l'idole.
 Mais Christ, ayant ores de nous merci,
 Par le tranchant de sa vive parole
 Va despeçant ce rond venimeux ici⁴⁵

Sans doute pour Bèze la création de ces poèmes a fait contrepoids à ses activités déployées dans ses multiples fonctions de pasteur, de professeur, de théologien et de négociateur. Nous avons pu constater que Bèze, pendant presque toute sa vie, a prouvé être charmé de poésie. Entre la parution des *Juvenilia* (1548) jusqu'à l'édition des *Poemata* publiée en 1597, il a encore été l'auteur d'un large nombre de poèmes, dont surtout la traduction et les paraphrases des *Psaumes* ont largement contribué à la croissance de la Réforme. C'est pourquoi nous ne pensons pas que c'est une erreur d'Alain Dufour de faire commencer, dans le titre de la première édition de sa biographie de Bèze, le mot Poète en lettre majuscule⁴⁶. Ainsi ce n'est pas trop dire d'appliquer à Bèze la maxime : une fois poète, toujours poète.

45 Bèze, *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus quarante quatre emblemes chrestiens*, op. cit., p. 272.

46 Dufour, *Théodore de Bèze, Poète et théologien*, op. cit.

Bibliographie

- Adams, Alison, *Webs of Allusion, French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century*, Genève, Droz, 2003.
- Adams, Alison, « The *Emblemata* of Théodore de Bèze » dans *Mundus Emblematicus, Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Enenkel, Karl, et Arnoud Visser, éd., Turnhout, Brepols, 2003.
- Aneau, Barthélemy, *Picta Poesis*, Lyon, M. Bonhomme, 1552.
- Aneau, Barthélemy, *Imagination poetique, traduite en vers François, des Latins & Grecz, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, M. Bonhomme, 1552.
- Barcz, Anna et Dorota Lagodzka, éd., *Animals and Their People: Connecting East and West in Critical Animal Studies*, Leyde, Brill, 2018.
- Bèze, Théodore de, *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium ... additis eorundem vitae et operae descriptionibus, quibus adjectae sunt nonnullae picturae quas emblemata vocant*, Genève, Jean de Laon, 1580.
- Bèze, Théodore de, *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus quarante quatre emblemes chrestiens*, Genève, Jean de Laon, 1581.
- Bèze, Théodore de, *Correspondance*, t. I (1539-1555), Aubert, Hyppolite, Fernand Aubert et Henri Meylan, éd., Genève, Droz, 1960.
- Bèze, Théodore de, *Correspondance*, t. X (1569), Aubert, Hyppolite, Claire Chimelli, Alain Dufour et Béatrice Nicollier-De Weck, éd., Genève, Droz, 1980.
- Bèze, Théodore de, *Correspondance*, t. XXI (1580), Aubert, Hyppolite, Alain Dufour, Hervé Chanton, Béatrice Nicollier-De Weck et Reinhard Baudemann, éd., Genève, Droz, 1999.
- Bèze, Théodore de, *Juvenilia*, Alexandre Machard, éd., Paris, Liseux, 1879 ; repr. Genève, Slatkine, 1970.
- Bèze, Théodore de, *Poemata varia, Sylvae. Elegiae, Epitaphia, Epigramm., Icones, Emblemata, Cato Censorius, Abrahamus Sacrificans, Canticum Canticorum, Omnia ab ipso Auctore in unum nunc Corpus eclecta & recognita. Accessit Iac. Lectii V. Cl. Ionah poetica paraphrasis ad eum vatem*, Genève, Jacobus Stoer, 1614.
- Dam, Harm-Jan van, « A dead ape in the woods: Daniel Heinsius, *Sylvae* 2.10 (1.11) *Epicedium cercopithecii defuncti ad P. Scriverium* », conférence non-publiée faite au Colloque de l'Association Internationale des Études Néo-latines à Uppsala, 2009.
- Dufour, Alain, éd., *Théodore de Bèze. Les vrais portraits des hommes illustres*, Genève, Slatkine, 1986.
- Dufour, Alain, *Théodore de Bèze, Poète et théologien*, Genève, Droz, 2006.
- Gardy, Frédéric, *Bibliographie des oeuvres théologiques, littéraires, historiques et juridiques de Théodore de Bèze*, Genève, Droz, 1960.
- Geisendorf, Paul-F., *Théodore de Bèze*, Genève, Labor et Fides, 1949.
- Gessner, Conrad, *Historia Animalium*, 4 vols., Zurich, Froschauer, 1551-1558.

- Guérout, Guillaume, *Second livre de la description des animaux, contenant le blason des oyseaux*, Lyon, Arnoullet, 1559.
- Henkel, Arthur et Albrecht Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1996.
- Herrlicher, Gerhard, *Totenkloge um Tiere in der antiken Dichtung*, Stuttgart, W. Kohlhammer, coll. « Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft VIII. Heft », 1930.
- Kooman, C.L.J., *Theodorus Beza Emblemata*, Dordrecht, J.P. van den Tol, 1980.
- Laurens, Pierre, *L'Abeille dans l'Ambre, Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Ledegang-Keegstra, Jeltine L.R., « La présence de Théodore de Bèze dans les *Albums amicorum* (1559-1605) » *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français* 155, 2009, pp. 421-446.
- Ledegang-Keegstra, Jeltine L.R., « T. de Bèze, attaqueur satirique et dupe de philautie » dans *La « Philautie » humaniste, héritages et postérité*, Anne-Pascale Pouey-Mounou et Charles Stiker-Métal, eds, Paris, Garnier, 2019.
- Lefèvre, Eckard, « Die Metamorphose des catullischen Sperlings in einem Papagei bei Ovid (Amores 2,6) und dessen Apotheose bei Statius, Strozzi, Lotichius, Beza und Passerat » dans *Ovid, Werk und Wirkung : Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Werner Schubert, éd., Frankfurt am Main, Lang, 1999.
- Lotich, Peter, *Petri Lotichii Secundi, elegiarum liber, eiusdem carminum libellus, ad D. Daniele Stibarum Equitem Francum*, Paris, Lutetiae ex Officina Vascosani, Via Iacobaea, 1551.
- Montenay, Georgette de, *Emblemes ou devises chrestiennes*, Lyon, Marcorelle, 1567.
- Renger, Julika, *Gesellschaftliche Debatten um die wirtschaftliche und psychosoziale Nutzung des Hundes von 1870-1945*, Berlin, Mensch und Buchverlag, 2008.
- Saunders, Alison, « Les animaux emblématiques » dans *L'Animal sauvage à la Renaissance, Colloque international organisé par la Société française d'étude du XVI^e siècle et Cambridge French Colloquia (Cambridge, 3-6 septembre 2004)*, Philip Ford, éd., Cambridge, 2007, pp. 101-123.
- Sbordone, Francesco, éd., *Physiologus*, Milan, In Aedibus Societatis « Dante Alighieri-Albrighi, Segati et c. », 1936, repr. 1976.
- Seel, Otto, éd., *Der Physiologus*, Zurich et Stuttgart, Artemis Verlag, 1960.
- Tartt, Donna, *The Goldfinch*, New York, Little, Brown and Company, 2013.
- Tartt, Donna, *Het Puttertje*, trad. Stan de Jong, Paul van der Lecq et Arjaan van Nimwegen, Amsterdam, De Bezige Bij, 2019.
- Van den Abeele, Baudoin, « L'Inventaire par l'image : les albums de planches zoologiques de la Renaissance » dans *L'Animal sauvage à la Renaissance, Colloque international organisé par la Société française d'étude du XVI^e siècle et Cambridge French Colloquia (Cambridge, 3-6 septembre 2004)*, Philip Ford, éd., Cambridge, 2007, pp. 263-288.

Montaigne et la sociabilité des bêtes

Philippe Desan

Souvent, dans les *Essais* de Montaigne, on retrouve chez les bêtes les mêmes coutumes et les mêmes pratiques institutionnelles que chez les hommes. Cet anthropomorphisme entraîne pourtant chez l'essayiste une réflexion sociale sur la société de son temps par espèces interposées. Cette transposition de l'humain vers les bêtes permet ainsi à Montaigne de réfléchir sur de nouveaux modèles sociaux, selon un mode opératoire très montaignien, à savoir la projection dans le corps et l'esprit de l'autre. La chatte de Montaigne offre sur ce point un cas typique d'investissement de l'autre (qu'il soit animal ou humain). La sociabilité des bêtes représente donc pour Montaigne un véritable laboratoire d'expérimentations et de réflexions sociales qui lui permettent de se considérer comme un penseur social par le « truchement » de l'observation des bêtes.

In Montaigne's *Essays*, we often find in animals the same customs and the same institutional practices as in men. However, this form of anthropomorphism leads Montaigne to a social reflection on the society of his time by interposed species. This transposition from the world of humans to the realm of animals allows Montaigne to reflect on possible new social models, according to a particular operating mode, namely the experimental projection into the body and the mind of a generic other. On this point, Montaigne's cat offers a typical case of investment by the other (whether animal or human). The sociability of animals therefore represents for Montaigne a veritable laboratory of experiments and social reflections that allow him to become a social thinker through the observation of animals.

Souvent, dans les *Essais* de Montaigne, on retrouve chez les animaux les mêmes coutumes et les mêmes pratiques sociales que chez les hommes¹. Cette forme de mimétisme débouche bien entendu sur un anthropomorphisme qui n'est pas inhabituel à la Renaissance. Cet anthropomorphisme est cependant

1 Sur l'importance et la place des animaux chez Montaigne, on consultera principalement Thierry Gontier, *De l'homme à l'animal. Paradoxes sur la nature des animaux : Montaigne et Descartes*, Paris, J. Vrin, 1998 ; ainsi que François L'Yvonnet, éd., *Montaigne. Éloge de l'animal*, Paris, Éditions de L'Herne, 2009 ; et Bénédicte Boudou, *Montaigne et les animaux*, Paris, Léo Scheer, 2016.

multidirectionnel chez Montaigne, car on peut parler d'une « animalisation » de l'homme dans certains passages des *Essais*. Cet *anthropomorphisme inversé* permet à l'essayiste de développer une série de réflexions sur la société civile et politique de son temps, par animaux interposés, alors que le discours direct ne lui permettait pas forcément d'aborder de tels sujets. N'oublions pas que la séparation effectuée par Montaigne entre le domaine privé et le domaine public lui interdit désormais toute possibilité de s'exprimer en tant que penseur social, surtout après 1588². Le retrait est un choix qu'il assume à un moment où il n'a plus guère d'ambitions politiques qui l'autoriseraient à proposer des solutions au conflit politique et religieux qui ravage la France à la fin des années 1580. La vie complexe des bêtes (à partir d'exemples sciemment choisis) lui donne néanmoins un point d'entrée dans ce que l'on peut considérer comme une critique sociale de son temps.

Cette transposition de l'humain vers le monde animal conduit Montaigne à s'interroger et à réfléchir sur de nouveaux modèles de société par le « truchement » des bêtes, selon un mode opératoire très montaignien qui consiste à se projeter personnellement dans le corps et l'esprit de l'autre. Cet investissement dans l'autre, comme par effet de miroir, est assez typique de la démarche de l'essayiste qui consiste à passer de l'autre côté du miroir pour se contempler lui-même (ou la société) d'un œil autre. On évoque souvent les Cannibales à cet effet³. La projection vers l'autre (par effet de miroir) constitue un mouvement qui définit en effet la pensée de Montaigne en permettant à l'essayiste de théoriser des modèles fondés sur la différence et non la ressemblance. C'est à ce point que l'anthropomorphisme se complique et devient intéressant. Penser la différence (cannibale ou animale, par exemple) débouche sur un questionnement de la norme sociale. Le lieu de cette critique sociale intervient assez rapidement dans le chapitre intitulé « Apologie de Raimond Sebond » (II, 12). Ce n'est bien entendu pas le seul passage des *Essais* qui commente ce que j'appellerai la « sociabilité des bêtes », mais c'est certainement celui où est le mieux mis en évidence la façon dont procède Montaigne.

Le point de départ de cette transposition des espèces (humaine et animale) débute avec l'observation faite par Montaigne dans sa tour lorsqu'il observe sa chatte : « Quand je me joue à ma chatte, qui sait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle » (II, 12, 452)⁴. Cette célèbre remarque de Montaigne

2 Voir sur ce point notre *Montaigne. Une biographie politique*, Paris, Odile Jacob, 2014.

3 Voir les travaux de Frank Lestringant, notamment *Le Brésil de Montaigne. Le Nouveau Monde des « Essais » (1580-1592)*, Paris, Chandeigne, 2005 ; ainsi que Philippe Desan, *Montaigne, les Cannibales et les Conquistadores*, Paris, A.-G. Nizet, 1994.

4 Nous citons Montaigne dans l'édition Villey-Saulnier publiée par les Presses Universitaires de France.

sur sa chatte a largement été commentée⁵. Une simple observation permet à Montaigne de considérer une bête comme son égal. Il s' imagine lui-même objet pour un sujet qui tire un avantage plus conséquent que le sien de son rapport à une autre espèce. Montaigne est nécessaire au monde du chat, plus que le chat à l' homme. La chatte de Montaigne offre sur ce point un cas typique d' investissement de l' autre (qu' il soit animal ou humain). Montaigne s' imagine dans la peau de sa chatte et accepte à son tour un jeu dont il n' est qu' un pion pour le plaisir d' une bête. Pas si bête la chatte de Montaigne, pourrait-on dire ! Le verbe « jouer » doit ici être pris littéralement : la chatte se joue littéralement de Montaigne dans une inversion des rôles. Montaigne devient ainsi un *homme de compagnie* pour l' espèce animale.

On pourrait certes reprocher à Montaigne d' imaginer une réalité inexistante, car on ne pourra jamais vérifier – notamment par le langage – qu' il s' agit bien d' un jeu. Les bêtes jouent-elles d' ailleurs ? Montaigne en est persuadé. Le fait de ne pouvoir communiquer avec les animaux représente une forme d' « impudence humaine » pour Montaigne. Il profite de l' anecdote de sa chatte pour s' interroger sur ce qu' il nomme un « défaut de communication » entre les espèces, mais ce défaut est sublimé dans l' espèce humaine, car Montaigne est persuadé que les autres espèces peuvent sans difficulté communiquer entre elles, alors que l' homme reste sourd envers ceux qui ne parlent pas comme lui – que cela soit la langue, la religion ou tout simplement les coutumes. L' homme affiche ainsi une idiosyncrasie qui l' isole des autres sociétés (animales ou humaines) et des autres mondes, tout en se rassurant lui-même sur la supériorité de son mode de communication. Au contraire, pour Montaigne, il en va des bêtes comme des peuples nouvellement découverts au Nouveau Monde. L' essayiste développe cette analogie assez rapidement dans le chapitre 12 du second livre de ses *Essais*. Les Cannibales et les bêtes sont pour lui les deux preuves par excellence de l' infériorité de l' espèce humaine qui est aveugle et sourde envers ce qu' elle ne comprend pas et perçoit donc comme étrange et barbare. Nous avons de plus trop tendance à invoquer la nature quand il s' agit des bêtes. Renvoyer les animaux à l' état de nature relève d' une incompréhension que Montaigne essaie d' expliquer.

L' impossibilité pour les animaux de communiquer avec nous devrait ainsi être perçue comme une tare qu' il faut placer de notre côté : « Ce défaut qui empêche la communication d' entre elles et nous, pourquoi n' est il aussi bien à nous qu' à elles ? » (II, 12, 453) se demande l' auteur des *Essais*. On devine alors mieux la frustration de la chatte de Montaigne devant son être humain de

5 Nous avons par exemple proposé une entrée « Chat/chatte » dans le *Dictionnaire Montaigne*, Paris, Honoré Champion, 2004, rééd. Classiques Garnier, 2018.

compagnie qui n'arrive pas à comprendre les règles du jeu animal. Les bêtes ont le droit de nous « estimer bestes, comme nous les en estimons » conclut Montaigne. Cette transposition des espèces crée un relativisme assez typique chez Montaigne, selon une logique « cannibale » présentée dans le chapitre I, 31.

La surdité sociale représente donc la première critique effectuée par Montaigne, surtout à une époque où les discours se croisent sans se rejoindre pour autant, car, ne l'oublions pas, les guerres civiles sont d'abord un problème de communication selon Montaigne. Ce dernier donne par exemple une définition du langage qui, bien avant Ferdinand de Saussure, considère le langage comme médium entre un locuteur et un interlocuteur : « la parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'escoute » (III, 13, 1088). Le problème est que nous ne nous écoutons plus ; nous nous parlons à nous-mêmes. Les catholiques comme les protestants ne communiquent plus, car ils sont littéralement sourds au langage de la différence. Les dogmes se superposent les uns aux autres sans jamais dialoguer véritablement.

Ces remarques à partir de l'observation des animaux conduisent Montaigne à poursuivre sa réflexion sur sa chatte. Pour Montaigne, les animaux semblent avoir résolu la question de la communication entre les espèces, puisque, comme il le remarque, « entre elles il y a une pleine et entiere communication et qu'elles s'entr'entendent, non seulement celles de mesme espece, mais aussi d'especes diverses » (II, 12, 453). C'est là la première leçon à tirer de cette comparaison entre les hommes et les bêtes : nous aurions bien besoin d'apprendre la langue des autres pour éviter les guerres qui résultent souvent d'une incompréhension liée à une communication défectueuse.

Bien sûr, on pourrait arguer que la voix est un instrument que ne possèdent pas toutes les espèces. Comme pour répondre à cette objection, Montaigne défend l'idée selon laquelle il est toujours possible d'inventer une langue nouvelle qui servirait de mode de communication intermédiaire entre les espèces. Un langage par signes et sons, mouvements et regards, existe d'ailleurs chez l'homme :

tout aussi bien que nos muets disputent, argumentent et content des histoires par signes ? J'en ay veu de si souppl s et formez à cela, qu'à la verit  il ne leur manquoit rien à la perfection de se sçavoir faire entendre ; les amoureux se courroussent, se reconcilient, se prient, se remercient, s'assignent et disent enfin toutes choses des yeux. (II, 12, 454)

Dans un long ajout manuscrit sur l'Exemplaire de Bordeaux, Montaigne explique comment notre corps (plus précisément nos mains) participe à la communication au même titre que la parole. Il liste ainsi 47 verbes qui peuvent

être exprimés par un simple geste des mains. Il en va de même pour la tête, les sourcils et les épaules. Pour lui, il n'est pas exclu que cette forme de communication non verbale appartienne également aux animaux. L'homme est donc également aveugle envers les autres espèces. Il se suffit à lui-même et n'est pas prêt à apprendre le langage de l'autre, qu'il soit bête ou simplement différent sur le plan religieux ou culturel. Et Montaigne de conclure : « Au reste, quelle sorte de nostre suffisance ne reconnoissons nous aux operations des animaux ? » (*ibid.*).

Ces remarques générales sur les limites humaines à comprendre ce qui ne lui ressemble pas permettent à Montaigne de passer à l'aspect social et public de ce défaut de pouvoir communiquer avec ceux qui sont perçus comme différents :

Est-il police réglée avec plus d'ordre, diversifiée à plus de charges et d'offices, et plus constamment entretenue que celle des mouches à miel ? Cette disposition d'actions et de vacations si ordonnée, la pouvons nous imaginer se conduire sans discours et sans providence ? (455)

Un langage réglé, une communication rétablie et contrôlée permet à la société de fonctionner à la perfection. L'exemple des abeilles autorise Montaigne à associer la sociabilité animale avec sa maîtrise de la communication. Les ouvrières de la ruche se comprennent en parfaite harmonie avec leur reine. Chaque abeille a une fonction précise pour le bien de la communauté. Il en va de même pour les hirondelles : « que nous voyons au retour du printemps fureter tous les coins de nos maisons, cherchent elles sans jugement et choisissent elles sans discretion, de mille places, celle qui leur est la plus commode à se loger ? » (*ibid.*). Bien sûr que non, elles n'hésitent pas à agir en fonction d'un bien commun, car, selon Montaigne, les hirondelles sont capables de distinguer « les conditions et les effets » :

Et, en cette belle et admirable contexture de leurs bastimens, les oiseaux peuvent ils se servir plustost d'une figure quarrée que de la ronde, d'un angle obtus que d'un angle droit, sans en sçavoir les conditions et les effects ? Prennent-ils tantost de l'eau, tantost de l'argile, sans juger que la dureté s'amollit en l'humectant ? Planchent-ils de mousse leur palais, ou de duvet, sans prévoir que les membres tendres de leurs petits y seront plus mollement et plus à l'aise ? Se couvrent-ils du vent pluvieux, et plantent leur loge à l'Orient, sans connoistre les conditions différentes de ces vents et considerer que l'un leur est plus salulaire que l'autre ? (*ibid.*)

Les bêtes ont ainsi la capacité de se projeter dans l'avenir, et donc d'anticiper ce qui pourrait leur arriver. Ce pouvoir d'anticipation semble échapper à l'homme, plus particulièrement durant les guerres de religion. Ces remarques sur les oiseaux sont directement inspirées de l'observation des comportements politiques de son temps et de l'incapacité à penser les conséquences d'actes uniquement conçus comme réactions immédiates associées à des réflexes non raisonnés. La raison semble en effet avoir disparu chez l'homme en cette fin du xvi^e siècle. À l'opposé de cette dégénérescence humaine, la planification, la raison et la sagesse semblent désormais du côté des espèces animales. Le jugement de Montaigne est sur ce point sans appel : « Nous reconnoissons assez, en la plupart de leurs [les bêtes] ouvrages, combien les animaux ont d'excellence au dessus de nous et combien nostre art est foible à les imiter » (455).

Montaigne développe sur ce point une distinction théorique entre « art » et « nature » – cette division est certes courante à son époque –, mais il se demande de surcroît pourquoi nous attribuons systématiquement au fait de la nature les « constructions » animales alors qu'elles semblent très souvent architecturalement supérieures aux bâtiments construits par l'homme qui, lui, agit soi-disant par « art » et prétend ainsi maîtriser son environnement : « pourquoy attribuons nous à je ne sçay quelle inclination naturelle et servile les ouvrages qui surpassent tout ce que nous pouvons par nature et par art ? » (*ibid.*). Montaigne introduit ici une idée nouvelle : la perfection animale est le résultat de ce qu'il appelle l'« industrie naturelle des bestes », une industrie qui ne repose aucunement sur « le hazard et la fortune » que l'homme associe habituellement à la nature. Ainsi, selon Montaigne, l'industrie des bêtes n'a rien de naturel et devrait pour cette raison être abordée sur le même plan que l'industrie humaine.

Montaigne s'intéresse ensuite à la supériorité corporelle des bêtes et souligne les faiblesses du corps humain pour survivre dans la nature :

là où toutes les autres creatures, nature les a revestues de coquilles, de gousses, d'escorse, de poil, de laine, de pointes, de cuir, de bourre, de plume, d'escaille, de toison et de soye, selon le besoin de leur estre ; les a armées de griffes, de dents, de cornes, pour assaillir et pour defendre ; et les a elle mesmes instruites à ce qui leur est propre, à nager, à courir, à voler, à chanter, là où l'homme ne sçait ny cheminer, ny parler, ny manger, ny rien que pleurer, sans apprentissage (456).

Pourtant, les Cannibales, une fois de plus, semblent contredire ce lieu commun de l'infériorité du corps humain. Montaigne remarque ainsi que les Indiens du Nouveau Monde ont une peau pourvue de « fermeté contre les injures du

temps », malgré le fait qu'ils soient nus. Il en allait d'ailleurs de même pour les Gaulois qui « n'estoient guières vestus » (457). Et Montaigne d'ajouter que les Irlandais, peu vêtus eux aussi, survivent facilement sous un ciel froid. Dans un élan pré-darwinien, Montaigne semble ici suggérer que toutes les espèces (animales ou humaine) possèdent la capacité de s'adapter à leur environnement.

De même, quand ils vont au combat, les animaux se préparent comme les hommes. Ainsi, les éléphants aiguisent leurs dents, les taureaux piétinent et répandent de la poussière avant de charger, les sangliers affinent leurs défenses. Dans ces préparations guerrières, le langage n'est pas nécessaire. Chacun communique avec les armes que la nature lui a données. Tous ces exemples conduisent Montaigne à déclarer que les bêtes ont autant d'art que l'homme :

Je dy donc, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a point d'apparence d'estimer que les bestes facent par inclination naturelle et forcée les mesmes choses que nous faisons par nostre choix et industrie (460).

Sur le terrain, il n'existe aucune distinction réelle entre l'art et la nature, puisque les espèces animales et humaines se comportent de la même façon à partir de ce que la nature leur a procuré. Les bêtes se préparent, anticipent et choisissent leurs ennemis en fonction de leur force intrinsèque. Et Montaigne de conclure : « Nous devons conclurre de pareils effets pareilles facultez, et confesser par consequent que ce mesme discours, cette mesme voye, que nous tenons à ouvrer, c'est aussi celle des animaux » (*ibid.*). La contrainte naturelle serait donc une idée créée par l'homme qui, généralement, accorde à la nature ce qu'il ne peut comprendre. Cette construction arbitraire lui permet aussi d'affirmer sa supériorité.

La supériorité des hommes sur les bêtes relève conséquemment d'une construction intellectuelle que Montaigne retourne contre l'homme – trop dépendant de l'apprentissage – en soulignant non seulement la vanité de cette démarche, mais aussi la vraie noblesse des bêtes qui utilisent leur corps de façon honorable (se rapprochant ainsi de la divinité) plutôt que par hasard ou encore par « liberté téméraire » :

Pourquoy imaginons nous en eux cette contrainte naturelle, nous qui n'en esprouvons aucun pareil effect ? joint qu'il est plus honorable d'estre acheminé et obligé à reglément agir par naturelle et inévitable condition, et plus approchant de la divinité, que d'agir reglément par liberté temeraire et fortuite ; et plus seur de laisser à nature qu'à nous les resnes de nostre conduicte. La vanité de nostre presumption faict que nous aymons mieux devoir à nos forces qu'à sa liberalité nostre suffisance ;

et enrichissons les autres animaux des biens naturels et les leur renonçons, pour nous honorer et ennoblir des biens acquis : par une humeur bien simple, ce me semble, car je priseroy bien autant des graces toutes miennes et naïves que celles que j'aurois esté mendier et quester de l'apprentissage (*ibid.*).

Toutes ces remarques sur la noblesse de la guerre (chez les bêtes comme chez les Cannibales) conduisent Montaigne à s'interroger sur l'état de servitude. Il remarque à ce sujet que jamais un lion ne s'asservit à un autre lion ni un cheval à un autre cheval. Dominer les autres espèces est certes une chose naturelle, mais tout à fait contre nature quand il s'agit d'une pratique qui touche à la même espèce. L'égalité au sein d'une même espèce lui semble une leçon que l'homme aurait bien besoin d'apprendre et de pratiquer. Selon lui, la plupart des animaux chassent avec subtilité et ruse plutôt que par force :

la seche jette de son col un boyeau long comme une ligne, qu'elle estand au loing en le lachant, et le retire à soy quand elle veut ; à mesure qu'elle aperçoit quelque petit poisson s'aprocher, elle luy laisse mordre le bout de ce boyeau, estant cachée dans le sable ou dans la vase, et petit à petit le retire jusques à ce que ce petit poisson soit si prez d'elle que d'un saut elle puisse l'atraper (462).

Montaigne s'attaque ici au mythe des bêtes qui ne fonctionnent « naturellement » qu'à partir de leur force physique intrinsèque.

Pour l'auteur des *Essais*, et c'est là le dernier point que nous voudrions ici souligner, la force est par contre le propre de l'homme : « Quant à la force, il n'est animal au monde en bute de tant d'offences que l'homme » (*ibid.*). Une fois de plus, cette idéalisation du monde animal semble résulter de l'expérience directe de Montaigne à une époque marquée par les guerres de religion. Il offre les pratiques animales (imaginées ou réelles) comme la contrepartie salutaire des comportements politiques et religieux de son temps qui le révulsent par leur violence extrême⁶. Écrire en temps de guerres de religion influença largement la conception que se faisait Montaigne de la société. Il trouva chez les animaux un moyen d'aborder indirectement ce problème.

C'est dans cette logique d'une critique de son temps que Montaigne se demande finalement pourquoi nous accordons à la science et à la connaissance

6 Le livre récent de Federico Baglivo, *La Violenza e Montaigne. Storia di un problema filosofico* (Milan, Mimesis, 2018) montre bien à quel point la question de la violence (et donc de la force) représente une préoccupation constante chez Montaigne.

notre discernement des choses utiles de celles qui ne le sont pas. À quoi sert par exemple de connaître la force de la rhubarbe alors que nous voyons les chèvres qui ont reçu un coup de trait « aller entre un million d'herbes choisir le dictame pour leur guérison » (*ibid.*). De même pour la tortue qui, quand elle a mangé une vipère, cherche de l'origanum pour se purger. Montaigne offre de nombreux exemples de cet ordre. Pourquoi refuser aux animaux la « science » et la « prudence » réservées aux hommes. Une fois de plus, sur le terrain, l'observable ne permet aucune distinction de ce genre et nous devrions sur ces points imiter les bêtes, ou du moins apprendre de leurs comportements. La « science » apparaît également de leur côté.

La sociabilité des animaux représente donc pour Montaigne un véritable laboratoire d'expérimentations et de réflexions sociales qui lui permettent de se considérer comme un penseur social par le « truchement » de l'observation des bêtes. Nous avons vu comment, chez Montaigne, l'évolution physique des bêtes répond au principe de compagnonnage et d'entre-aide mutuelle. Le corps individuel des bêtes est fait pour aider les autres et la sociabilité des animaux se situe précisément à l'intersection entre compagnonnage et amitié, une amitié nécessaire pour le bénéfice de tous. Les réflexions de Montaigne sur la sociabilité des bêtes rejoignent ses jugements sur la société et la politique de son temps et l'autorisent à projeter de nouveaux modèles de société à une époque de déliquescence sociale que Montaigne n'hésite pas à qualifier de « chaos ». Tout se résume finalement à une question d'éducation qui permettrait une appréciation mutuelle des différences (entre religions et espèces animales). Cette « science des bêtes » permet d'anticiper une science des hommes.

Bibliographie

- Baglivo, Federico, *La Violenza e Montaigne. Storia di un problema filosofico*, Milan, Mimesis, 2018.
- Boudou, Bénédicte, *Montaigne et les animaux*, Paris, Léo Scheer, 2016.
- Desan, Philippe, dir., *Dictionnaire Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Desan, Philippe, *Montaigne. Une biographie politique*, Paris, Odile Jacob, 2014.
- Desan, Philippe, *Montaigne, les Cannibales et les Conquistadores*, Paris, A.-G. Nizet, 1994.
- Gontier, Thierry, *De l'homme à l'animal. Paradoxes sur la nature des animaux : Montaigne et Descartes*, Paris, J. Vrin, 1998.
- L'Yvonnet, François, éd., *Montaigne. Éloge de l'animal*, Paris, Éditions de L'Herne, 2009.
- Lestringant, Frank, *Le Brésil de Montaigne. Le Nouveau Monde des « Essais » (1580-1592)*, Paris, Chandeigne, 2005.

Figurations animalières dans les *Œuvres poétiques* (1606) de Jean Passerat

François Rouget

Dans la belle moisson de poèmes composés par l'humaniste Jean Passerat (1534-1602), on remarque l'intérêt qu'il présente pour les animaux en général, les plus modestes (la linote et le passereau) comme les plus nobles (le chien et le cheval). On relève surtout la présence de longs poèmes consacrés à l'art de la chasse. Ces poèmes didactiques, épiques et élégiaques, inspirés par la lecture des traités cynégétiques (Xénophon, Oppien, Pline l'Ancien, Du Fouilloux, et Gauchet), offrent d'excellents exemples du talent littéraire de Passerat pour illustrer une pratique aristocratique (« Le Chien courant »), pour développer un parallèle rhétorique (« Le Cerf d'amour »), et pour extraire une vérité morale d'un exemple mythologique (« Adonis ou la chasse au sanglier »).

In his poetic works, French humanist Jean Passerat (1534-1602) shows a particular interest in animals, both for the most modest (linnet and passerine) and for the more noble (dogs and horses). In his long poems, Passerat has often chosen to describe the art of hunting. These poems are composed of didactic, epic, and elegiac developments that owe much to the study of the treatises by Xenophon, Oppian, Pliny, Du Fouilloux, and Gauchet. These texts are excellent examples of Passerat's literary talent in teaching and praising the techniques of hunting (« Le Chien courant »), in developing a rhetorical parallel (« Le Cerf d'amour »), and in extracting a moral lesson from a mythological episode (« Adonis ou la chasse au sanglier »).

Jean Passerat (1534-1602), humaniste, Lecteur royal en éloquence latine, philologue et poète, est l'auteur d'une œuvre imposante mais publiée sur le tard. Courtisan apprécié des cercles parisiens pour son érudition et sa verve, il a composé de nombreux vers de circonstance et de plus ambitieux dans lesquels il aborde tous les sujets. Son imagination affiche un intérêt pour la faune dont il intègre quelques catégories dans ses pièces élégiaques et satiriques : d'abord, les animaux sauvages (le cerf d'amour, le sanglier, la cigale) dont il exploite l'inspiration mythologique ; puis, les animaux familiers ou domestiques (« Le Chien courant » ; le chien de compagnie ; la linote ; le passereau ; le perroquet) sur lesquels il porte un regard affectueux ; enfin, les animaux évoqués pour

leur nature mythologique et leur charge symbolique (le coucou), grâce auxquels Passerat marque de son empreinte personnelle le genre de la satire. Dans l'espace restreint de la présente contribution, nous nous attacherons à l'étude de la chasse à travers laquelle le poète étudie les animaux suivants : le chien, le cerf et le sanglier¹. Malgré leur destination, ces poèmes offrent d'excellents exemples où l'on découvre le poète au travail pour illustrer une pratique aristocratique (« Le Chien courant »), pour développer un parallèle rhétorique (« Le Cerf d'amour »), et pour extraire une vérité morale d'un exemple mythologique (« Adonis ou la chasse au sanglier »).

1 « Le Chien courant » et la tradition cynégétique

À l'occasion de la réédition augmentée et posthume des poèmes de son oncle, en 1606, Jean de Rougevalet joignit une série de pièces retrouvées parmi ses papiers. Elles concernent l'art de la chasse dont le poète résume les principes pour les présenter au roi Henri IV qui n'avait nul besoin qu'on les lui rappelle mais qui dut néanmoins apprécier ce goût partagé pour la chasse². Dans ces 358 décasyllabes, Passerat indique clairement son projet :

Dans ces forests, où bruit un doux Zephyre,
Je veux des Chiens et de la Chasse escrire,
Sans invoquer Diane, et les cent sœurs,
Nymphes des bois, déesses des Chasseurs.
HENRY grand Roy, fleur des Princes du monde,
À qui Diane en la Chasse est seconde,
Donne courage et force à ton sujet
De bien traicter un si noble sujet³.

- 1 Voir l'étude générale de référence due à Hélène Naïs, *Les Animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, M. Didier, 1961, à compléter par les actes du colloque international de la SFDES (2004), *L'Animal sauvage à la Renaissance*, éd. Philip Ford, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2007. Sur la chasse à courre, on consultera notamment Robert Ambelain, *Symbolisme et rituel de la chasse à courre*, Paris, R. Laffont, 1981, et Philippe Salvadori, *La Chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1996. Concernant notre poète, voir l'étude de Jean-Claude Bibolet, « Les Animaux dans les poésies françaises de Jean Passerat », dans *Mémoires de la Société Académique de l'Aube, tome CVII*, Troyes, Les imprimeries Paton, 1975, pp. 181-192, qui s'attache cependant aux seuls animaux imaginaires.
- 2 Et non à Henri III, comme le croit Prosper Blanchemain dans son édition des *Poésies françaises de Jean Passerat, tome I*, Paris, A. Lemerre, 1880, p. 199.
- 3 Jean Passerat, *Recueil des œuvres poétiques*, Paris, Claude Morel, 1606, p. 1. Toutes nos références renvoient à cette édition. Nous préparons actuellement une édition critique des

Après ce prologue, il développe *ex abrupto* jusqu'au vers 356 deux parties dont l'une est consacrée à la présentation du chien courant et de son élevage (vv. 9-316), et l'autre à l'énumération de chiens de l'Antiquité (vv. 317-354), avant la salutation finale. Autant dire que la structure composite s'affirme au premier abord. Le déséquilibre des parties diverses accroît cette impression mais elle s'explique sans doute à la fois par les circonstances de composition du poème (pièce de circonstance, composée à la hâte ?) et par les liens qui unissent l'intertexte et le texte. En effet, les emprunts ponctuels que Passerat fait à Plinie l'Ancien et, surtout, plus étendus à *La Venerie* de Jacques Du Fouilloux qui lui sert de cadre et de fonds où il puise à volonté, dictent sans doute en partie l'allure générale du « Chien courant »⁴.

Passerat ne reprend pas tous les éléments de sa source, devenue l'hypotexte de son poème, mais il choisit de porter ses soins sur l'élevage des chiens, plutôt que leur apprentissage de la chasse, afin de transmettre un enseignement. De sorte que, malgré l'objet déclaré de son poème, « Le Chien courant » pourrait s'apparenter à une institution du prince destinée au roi. Le poète procède par la sélection de passages de Du Fouilloux qui résument le mieux les principes essentiels du bon chasseur. Il reprend ainsi parfois mot à mot les conseils pour choisir « une belle Lyce » (Du Fouilloux, désormais DF, chap. VI-VII, et P, vv. 23-29), déterminer la période de naissance des chiots (DF, VIII, et P, vv. 41-44), faciliter les conditions de l'allaitement (DF, IX, et P, vv. 51-54), et reconnaître les meilleurs spécimens (DF, IX, et P, vv. 55-70). Passerat, maître de son texte, n'hésite pas à changer l'ordre des chapitres pour copier ou répéter les règles présentées par Du Fouilloux. Il aborde ainsi l'origine des races de chiens (vv. 71-94) plus loin dans son poème tandis que Du Fouilloux commençait par là (chap. III à V). À chaque fois, le poète suit de près sa source et veille à reproduire les termes techniques et les noms de chiens (Cleraud, Joubard, Miraud, Meigret, Marteau, Hoise, Barraud) connus dans les cours de France et d'Ecosse. Il va et vient entre la description typologique des chiens et les règles d'élevage, et parvient à alterner les séquences descriptives et explicatives, offrant ainsi une souplesse dans l'exposé cynégétique et une variété de propos qui écarte le

Œuvres poétiques françaises complètes de Passerat à paraître aux Classiques Garnier, Paris.

4 Passerat résume les techniques de la chasse telles qu'il pouvait les trouver chez Xénophon (*L'Art de la chasse*), Oppien (*Cynégétiques*) et dans l'ouvrage de Jacques Du Fouilloux dédié à Charles IX (Jacques Du Fouilloux, *La Venerie*, Poitiers, Marnef et Bouchet, 1562), dont les nombreuses rééditions prouvent la popularité. Passerat a pu consulter l'édition d'Abel L'Angelier, 1594, et s'inspirer d'Amadis Jamyn dans le « Poème de la Chasse au roy Charles IX » publié sans ses *Œuvres poétiques* (1575) (voir l'édition critique par Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973, pp. 296-310).

poème du simple manuel. Dans le corps du développement, Passerat reprend à Du Fouilloux l'essentiel des chapitres VIII-XIV, en insérant d'autres passages des chapitres LVI et LVII qui se rapportent aux mêmes éléments d'information. On voit que Passerat a une prédilection pour les « Receptes » partagées par Du Fouilloux avec ses lecteurs, et qu'il s'attache à retenir les leçons les plus importantes pour réussir dans l'élevage de chiens de qualité. C'est après cette partie générale qu'il délivre une série de règles pour les former aux rudiments de la chasse en meute (vv. 136-156) à partir de dix-huit mois, et d'achever leur entraînement à l'âge de deux ans (vv. 157-172).

Passerat ne s'attarde pas sur l'étude du gibier ; il préfère poursuivre les conseils de l'entretien des chiens (vv. 173-254) en rappelant les « Receptes pour guerir les Chiens de plusieurs maladies », longue section qui conclut *La Venerie* de Du Fouilloux⁵. À son tour, l'imitateur énumère une liste de situations ou de cas (maladies, blessures) comme le faisait son modèle en vétérinaire. Il le suit également dans la nomenclature des onguents, potions et autres traitements destinés aux chiens.

Jusqu'ici, Passerat s'est révélé sinon plagiaire, du moins tributaire de Du Fouilloux, de sorte qu'on peut se demander s'il s'est refusé à dissimuler sa source que tous les amateurs de chasse de l'époque connaissaient par cœur. Son objectif a pu être d'offrir un vade mecum du traité de Du Fouilloux, à la fois commode (car concis) et divertissant (car énoncé par la poésie). Ce dernier élément, esthétique, apparaît mieux dans les quarante derniers vers. En effet, Passerat y expose un catalogue de chiens célèbres de l'Antiquité qu'il pouvait trouver chez les historiens et mythographes. Conscient peut-être de la rupture qu'on pouvait relever entre le résumé cynégétique et l'histoire ancienne, le poète a pris soin de placer un segment de six vers (vv. 311-316), évoquant la canicule de manière métaphorique (« la Chienne celeste », *canix*, canicule), qui constitue une transition habile avec la suite poétique à coloration mythologique. Toute la fin du « Chien courant » constitue un éloge de cet animal, glorieux pour avoir défendu rois, héros et mortels de toutes sortes (chiens d'Ulysse, de Jason, d'Orion, etc.). Ici, Passerat se tourne vers Homère (*L'Odyssée*, xvii), Ovide (*Métamorphoses*, vii, 362), mais surtout Pline à nouveau qui offre un catalogue de chiens célèbres (*Histoire Naturelle*, viii, 61). Le poète, on le constate, s'en remet plus souvent à l'autorité des compilateurs et, à sa façon, « Le Chien courant » s'impose davantage comme un poème didactique. Point de lyrisme ici, sinon dans l'exaltation que le regard du poète éprouve devant la force de la nature.

5 Du Fouilloux, *La Venerie*, op. cit., pp. 241-272.

2 « Le Cerf d'amour » : entre cynégétique et mythe personnel

La deuxième pièce que Passerat consacre à la chasse, et dédie à Catherine de Bourbon, sœur d'Henri IV, s'écarte de la première par le choix du gibier et le traitement lyrique du sujet. En 128 décasyllabes, il développe un discours qui partage avec le précédent l'intertexte de Du Fouilloux mais qui s'en distingue par le comparatisme de l'amant-locuteur et du cerf poursuivi par ses prédateurs :

Pour avoir veu une Déesse nuë
On dit qu'un homme eut la teste cornuë,
Par grand miracle ; et qu'en un cerf changé
Fut de ses chiens chassé, pris et mangé.
Je le croy bien : mon adventure est telle,
Pour avoir veu une beauté mortelle :
Et maintenant si le Romain vivoit
Qui d'Acteon le malheur escrivoit,
Me remarquant semblable en tant de choses,
Il me mettroit en ses metamorphoses⁶.

Mais Passerat ne va pas reprendre à son compte la fable d'Actéon qu'Ovide plaçait au Livre III de ses *Métamorphoses* (138-252). À sa place, il choisit de traiter de manière satirique, mais un peu scolaire, l'identification de l'amant cornu et du cerf en victime sacrificielle. Ce motif traditionnel de la poésie⁷ devient chez Passerat un sujet de débat que le lecteur est invité à méditer en spectateur :

Regardez-moy, vous jugerez Amans,
Si je suis Cerf, par beaucoup d'argumens.
Regardez donc, voicy le Cerf en place,
Amour le suit, et commence sa Chasse⁸.

L'auteur invite à découvrir une scène qui se déploie sans heurts du vers 15 jusqu'au vers 126, avant la chute finale du poème. De manière régulière, le poète établit un parallèle entre l'amant éploré et le cerf blessé. Comme dans

6 Passerat, *Recueil des œuvres poétiques*, op. cit., vv. 1-10, p. 15.

7 Il constitue la première partie de *La Chasse d'amours* d'Octavien de Saint-Gelais (éd. Mary Beth Winn, Genève, Droz, 1984, vv. 316-1008, pp. 13-42). On le retrouve fréquemment dans la poésie pétrarquaisante, comme chez Ronsard, *Amours* (1552), s. XLIX, « Comme un Chevreuil, quand le printemps détruit », dans Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes, tome IV*, eds Paul Laumonier, Raymond Lebègue et Isidore Silver, Paris, coll. « STFM », 1982, p. 52.

8 Passerat, *Recueil des œuvres poétiques*, op. cit., vv. 11-14, p. 15.

« Le Chien courant », il nourrit son texte de souvenirs multiples de *La Venerie* de Du Fouilloux comme pour accroître le réalisme de la description du cerf. Il semble même qu'il ait cherché à exploiter toute la documentation cynégétique qu'il n'avait pu placer dans « Le Chien courant »⁹. De fait, on est un peu étonné par l'abondance des termes techniques de la chasse du cerf, qui tend parfois à ombrager l'émotion attachée à une histoire d'amour tragique. D'autant que Passerat écarte l'assimilation pourtant attendue de l'amant et d'Actéon. Ce n'est pas la métamorphose du héros mythologique qui l'intéresse mais son résultat et les conséquences de son nouvel état. Du coup, la dimension tragico-mythique ne rehausse pas l'expérience du locuteur, qui reste étranger à son univers héroïque. Le cerf amoureux demeure un cerf, ou, plutôt, il est renvoyé à sa condition d'animal sauvage, à son prosaïsme. Le lecteur est convié *in fine* à avérer l'identification de l'amant en cerf pourchassé et malheureux.

Si la toile de fond de cette démonstration repose sur l'exploitation de la chasse au cerf comme la présente Du Fouilloux, parfois diversifiée par quelques réminiscences de « La Chasse du cerf » de Claude Gauchet¹⁰, le discours progresse assez rapidement grâce à une structuration habile des composantes argumentatives. Passerat choisit le parallèle¹¹, forme discursive qu'il affectionne et dans laquelle il excelle¹². Il procède en présentant d'abord les similarités de l'amant et du cerf (vv. 15-96), dont l'effet d'accumulation finit par vaincre la moindre réserve. Ce rapport d'égalité se conclut par des vers (97-98) qui jouent un rôle de transition avec la suite :

Suis-je pas donc un Cerf infortuné ?
Voire plus Cerf qu'un Cerf de biche né ?

La comparaison vire soudain vers la supériorité du cerf, et toute la suite du poème amplifie l'écart qui sépare l'amant de son comparant. Passerat emploie

9 Parmi les rapprochements, citons Passerat, désormais P, vv. 15-16 et DF, chap. XXXI, P, vv. 38-42 et DF, chap. XXIX, P, vv. 43-46 et DF, chap. XL, P, vv. 49-52 et DF, chap. XLI, etc.

10 Dans Claude Gauchet, *Le Plaisir des champs*, Paris, Nicolas Chesneau, 1583 (avec une dédicace à Henri IV dans l'édition de 1604) ; voir l'édition procurée par Ernest Jullien, Paris, Firmin-Didot, 1879, t. I, p. 275 et suivantes.

11 Son œuvre en offre d'autres exemples dans les parallèles d'Amour et du loup (Passerat, *Recueil des œuvres poétiques*, op. cit., sonnet, pp. 260-261), et de l'amant et de la cigale (*ibid.*, élégie XII, pp. 65-66).

12 Voir Marcel Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, tome II, Genève, Droz, 1965, p. 242 qui souligne chez Passerat « la netteté, l'aisance, le goût des comparaisons parallèles, qu'il choisit plus 'raisonnables', qu'il pousse plus loin que ses contemporains ».

toujours les termes de la vénerie mais ceux-ci servent à accentuer la dérégulation de l'amant. Le parallèle tourne en faveur de la supériorité du cerf :

Ainsi du Cerf j'ay tous les maux ensemble,
Et d'un seul bien au Cerf je ne ressemble¹³.

La tonalité finale du poème change et sentimentalise l'aventure personnelle du locuteur dont l'énoncé est marqué par des figures de style (paronomase, métaphores) qui relèvent de la poésie et de références à l'Antiquité (le Léthé, la Crète, la Candie, aux vv. 115, 119, et 123). En somme, « Le Cerf d'amour » offre un excellent exemple du parallèle, mode du discours que Passerat pouvait admirer chez Plutarque. En poète, cependant, il se distingue par son aptitude à associer, rapprocher puis distendre deux registres : le règne humain et le règne animal. En plaçant immédiatement à la suite de son poème un sonnet d'alexandrins « Sur la comparaison des cerfs et des amoureux », il révèle aussi son talent dans la prosodie, concentrant en quatorze vers l'idée même qu'il avait déployée en 128 décasyllabes :

Le Cerf et l'amoureux, d'une diverse flame,
Qu'allume un mesme Dieu, sont egaux en malheur :
L'un souffre maint travail, l'autre mainte douleur :
L'un court apres sa bische, et l'autre apres sa dame.
En ardeur, et au rut, l'un crie, et l'autre brame.
L'un vit tousjours en crainte, et l'autre a tousjours peur :
L'un est suivy d'Envie, et l'autre du Chasseur :
L'un est leger de corps, l'autre est leger de l'ame.
O Cerfs à quatre pieds, nous sommes vos parens,
Nous les Cerfs à deux piés qu'Amour a rendu bestes :
Mais vous faites tomber vos cornes tous les ans,
Nous n'avons pas ce bien, dont plus heureux vous estes ;
Car depuis qu'une fois sont cornus les Amans,
Jamais ne font tomber les cornes de leurs testes¹⁴.

Ainsi, le sonnet peut être lu comme un résumé du long poème, ou inversement, s'il a été composé antérieurement, il a pu aussi servir de base à l'amplification du vaste discours rhétorique et comparatif devenu « Le Cerf d'amour ».

¹³ *Éd. cit.*, vv. 127-128, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

3 « Adonis ou la chasse au sanglier » : la mythologie au service de l'art cynégétique ?

Avec les deux précédentes, l'épyllion intitulé « Adonis » semble refermer un cycle de pièces cynégétiques marquées d'abord fortement par la taxinomie animalière puis, celle-ci s'amenuisant, par un rééquilibrage entre érudition de la chasse et inspiration mythologique. « Adonis » est un poème où la légende déclenche et conditionne l'écriture de l'ensemble. Cette fois, Passerat parvient à marquer de son empreinte un sujet populaire.

Avec ses 134 décasyllabes offerts à Nicolas de Harlay, « Adonis » est plus près du « Cerf d'amour » que du « Chien courant ». C'est aussi la pièce la plus poétique du trio, à l'allure moins didactique et moins rhétorique ou discursive. En abordant ce sujet, Passerat n'ignorait pas la faveur dont il jouissait chez ses confrères et les artistes de son temps¹⁵. Ronsard, notamment, lui avait consacré une belle élégie de 368 vers en 1564¹⁶. Par souci de distinction, Passerat choisit de partir de l'épisode raconté par Ovide (*Métam.*, x, 519 et suiv.) et se démarque des imitations antérieures en soulignant le réalisme de la chasse. L'insouciance du héros tragique s'accompagne de sa connaissance supérieure de la chasse que soulignent les nombreuses expressions extraites à nouveau de *La Venerie* de Du Fouilloux.

La composition générale du poème est tributaire de cette division entre fiction et description réaliste. Du vers 1 au vers 20, se place un portrait physique du jouvenceau, « miracle de nature », qui suit d'assez près la description qu'en offrait Ronsard (*loc. cit.*, v. 19-20 et 27). La délicatesse du trait contraste avec la violence de son destin. Mais avant d'en énoncer les circonstances, le poète met en scène son personnage, le décrivant en chasseur expérimenté, connaissant toutes les ruses que Passerat emprunte à Du Fouilloux :

Levé matin, dans les bleds et pastis,
Il remarquoit Mangeures et Boutis :
Trouvoit leur Bauge és forests plus espesses :
Les cognoissoit aux Traces, et aux Lesses :
Les Mal-menoit, desbuche de leur Fort,
En païs Foible, ou bien en païs Fort.

15 La bibliographie critique sur ce sujet est abondante ; citons en particulier Hélène Tuzet, *Mort et résurrection d'Adonis. Etude de l'évolution d'un mythe*, Paris, J. Corti, 1987, et Isabelle Schwartz-Gastine, « Le Mythe de Vénus & Adonis à l'épreuve de la tradition iconographique », *Dix-Septième Siècle*, 2002 1, n° 214, pp. 99-126.

16 Ronsard, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome XII, 1946, pp. 108-126, « L'Adonis ».

Brisoit leur Voye, Erres, Route et Passages :
 Les espioit Herbeillans és gaignages :
 Il entendoit quand estoit la saison
 D'un porc Courable, et de la venaison :
 Jugeoit au vray si le masle, ou la Laye
 Avoit Fougé du parc en quelque haye :
 En quel endroit il souloit Muloter,
 Ou à quel arbre il souloit se froter¹⁷.

A la moitié environ du poème, Passerat place le récit de la légende ovidienne (vv. 51-126) qu'il résume, s'écartant ainsi de l'adaptation ronsardienne. Habilement, le poète laisse la parole à Vénus qui met en garde son favori des dangers de la chasse (vv. 55-92). Ici, nul terme technique ; seule compte la voix fiévreuse de Vénus dont l'avertissement sonne comme une prémonition de la tragédie. Celle-ci surgit peu après (v. 95) par l'irruption d'« un grand Porc, Entier et Sans Refus » qui entame un combat avec le jeune héros. La scène épique qui suit (vv. 95-120) montre l'adresse de Passerat dans la technique narrative due à sa bonne connaissance d'Homère et d'Ovide. Le mouvement pressé de la syntaxe trouve dans le découpage des décasyllabes un cadre idéal pour susciter l'effroi et la compassion. Passerat expédie toute la fin du récit en choisissant de résumer la tradition (« On dit que ... », vv. 121-126) et en assumant de passer sous silence l'épilogue ovidien (*Métam.*, x, 708-739) et la déploration que Ronsard avait prêtée à Vénus et qu'il amplifiait dans plus de la moitié de ses vers (loc. cit., vv. 195-346). Rien de tout cela chez Passerat qui, par facilité ou complaisance, déclare :

Je ne diray les plaintes et clamours,
 Que fait sur luy la mere aux deux Amours :
 Comment les monts, qui du dueil se sentirent,
 Doublans ses cris, bien loing en retentirent :
 Ny ne diray comme les blanches fleurs,
 Lis, et muguets nasquirent de ses pleurs :
 Car j'aime mieux mon propre mal escrire,
 Que raconter d'un autre le martyre¹⁸.

Le lecteur qui s'attendait à découvrir un nouveau parallèle, cette fois entre le locuteur et Adonis, en sera pour ses frais. En fait, il faut comprendre que la

17 Passerat, *Recueil des œuvres poetiques*, op. cit., vv. 27-40, p. 22, et DF, éd. cit., chap. XLVII, XLVIII et L.

18 Passerat, *Recueil des œuvres poetiques*, op. cit., vv. 127-134, pp. 25-26.

métamorphose du héros en végétal n'intéresse guère Passerat. Qu'avait-il de plus à tirer d'un mythe que tout le monde connaissait ? Il choisit donc de s'attacher à l'action proprement dite de l'histoire et à transformer un discours élégiaque en récit épique. Ce faisant, l'épisode amoureux s'en trouve démystifié, et on découvre ce qui fait le tempérament poétique de Passerat, plus malicieux que d'autres, et dont on devine peut-être l'intention ironique dans cette mise à distance par rapport à la légende qui remet à plat la grandeur et le pathos.

Bibliographie

- Ambelain, Robert, *Symbolisme et rituel de la chasse à courre*, Paris, R. Laffont, 1981.
- Bibolet, Jean-Claude, « Les Animaux dans les poésies françaises de Jean Passerat », dans *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, tome CVII, Troyes, Les imprimeries Paton, 1975.
- Blanchemain, Prosper, éd., *Poésies françaises de Jean Passerat, tome I*, Paris, A. Lemerre, 1880.
- Du Fouilloux, Jacques, *La Venerie*, Poitiers, Marnef et Bouchet, 1562.
- Ford, Philip, éd., *L'Animal sauvage à la Renaissance*, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2007.
- Gauchet, Claude, *Le Plaisir des champs*, Paris, Nicolas Chesneau, 1583.
- Jamyn, Amadis, *Œuvres poétiques* (1575), éd. Samuel M. Carrington, Genève, Droz, 1973.
- Jullien, Ernest, éd., *Le Plaisir des champs* de Claude Gauchet, Paris, Firmin-Didot, 1879.
- Naïs, Hélène, *Les Animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, M. Didier, 1961.
- Passerat, Jean, *Recueil des œuvres poétiques*, Paris, Claude Morel, 1606.
- Raymond, Marcel, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585), tome II*, Genève, Droz, 1965.
- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, eds Paul Laumonier, Raymond Lebègue et Isidore Silver, Paris, coll. « STFM », 1914-1975.
- Saint-Gelais, Octavien de, *La Chasse d'amours*, éd. Mary Beth Winn, Genève, Droz, 1984.
- Salvadori, Philippe, *La Chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1996.
- Schwartz-Gastine, Isabelle, « Le Mythe de Vénus & Adonis à l'épreuve de la tradition iconographique », *Dix-Septième Siècle*, 2002 1, n° 214, pp. 99-126.
- Tuzet, Hélène, *Mort et résurrection d'Adonis. Etude de l'évolution d'un mythe*, Paris, J. Corti, 1987.

Horses of Power and Passion

Horses and Their Riders in Seventeenth-Century Dutch Adaptations of the Spanish Comedia

Olga van Marion and Tim Vergeer

This contribution argues that in Dutch-language adaptations of several Spanish *comedias* horses were used – either live or prop – to symbolise power relations between noblemen: the horse imparts that its rider is a man of influence and prestige. Mounting a horse generates authority for the men, whereas they are emasculated when they fall off their horses. As regards women, it has been suggested before that female riders in these plays are unable to control their steeds and consequently fall off their horses. Supposedly, this means that they are also unable to restrain their passions. A closer reading of the plays demonstrates, however, that it is nowhere said explicitly that the women fall off their horses nor that they are overly passionate: it is instead the men around them who are unable to rein in their passions.

Cette contribution avance que, dans les adaptations néerlandaises de certaines *comedias* espagnoles, des chevaux – réels ou non – étaient utilisés afin de représenter les rapports de force entre des hommes nobles : la présence du cheval indique que son cavalier est un homme puissant. L'équitation est une source d'autorité pour les hommes, et quand ils tombent de leur cheval, ils perdent la face. Quant aux femmes, il a été suggéré qu'elles sont incapables de contrôler leurs étalons, résultant dans une chute. Cela démontrerait qu'elles seraient tout aussi incapables de maîtriser leurs émotions. Cependant, une lecture plus attentive de ces pièces de théâtre révèle qu'il n'y pas d'indices réels que ces femmes sont trop passionnées. En fait, ce sont plutôt les hommes autour d'elles qui ont du mal à diriger leurs émotions.

Horses have trotted upon European stages as early as the emergence of Greek drama, in which they had a primarily spectacular function. Live horses pulled the chariots of central characters while making their entrance. The hassle of staging live animals such as horses was, however, greater than their advantage.¹ It is generally accepted that live animals disappeared from the early modern

¹ Arnott, P.D., "Animals in the Greek Theatre", *Greece and Rome* 6 (1959) 177-178.

stage and only reappeared in the 1970s, this time as a way to challenge the boundaries between reality and artifice.² This lengthy break from live staging does not necessarily mean that animals were not staged at all. As Vergeer discussed for two parallel adaptations of Pedro Calderón de la Barca's *El mayor encanto, amor* (1635, "Love, the Greatest Charm"), animals served to challenge the opposition between emotion and reason on early modern Spanish and Dutch stages.³ Horses appear to have also functioned in other ways on the stages in the Low Countries, in both the Northern and Southern Netherlands. We argue that these steeds were used to express power relations between men, in particular noblemen. For women, who often fall off their horses in early modern theatre, their failure to stay mounted seemingly expresses their inability to restrain their passions. On closer consideration, however, horses actually function as a means to express their riders' strive for independence and justice.

1 Mirroring Power in *Tamerlan*

When the travelling theatre company of Jan Baptist van Fornenbergh started its European tour in August 1665, which continued until 1667, it included sixteen comedians – men, women, and children – travelling together in a long procession of bouncing wagons and carts, in addition to a man on a horse. This horse would also figure in at least one of the productions, Johannes Serwouters' *Den grooten Tamerlan* (1657, "The Great Tamerlan"). We find proof of this in the diary of the Swedish poet Urban Hjärne who attended the performance of *Tamerlan* in Hamburg on 25 and 28 June 1667. Tamerlan appeared on stage mounted on a horse, bringing with him the captive Sultan Bayaset I in a cage.⁴

Tamerlan was an adaptation of the Spanish play *La nueva ira de Dios y Tamerlán de Persia* (1635) by Luis Vélez de Guevara, which reached its Dutch audience via the French of Jean Magnon's *Le grand Tamerlan et Bajazet, tragédie* (1648). *Tamerlan* is a *comedia* that tells a story of hubris, abuse of power, and tyranny. Van Fornenbergh's travelling company exemplified these themes by using a live horse in their 1667 production of *Tamerlan*: this suggests that

- 2 Shannon, L., "The Eight Animals in Shakespeare; Or, before the Human", *Publications of the Modern Language Association of America* 124, 2 (2009) 472-473; Lourdes, O., *Theatre and Animals* (Hampshire: Red Globe Press, 2013) 15.
- 3 Vergeer, T., "The Lion, the Witch, and the Monkey: Animal Metamorphosis in the Dutch-Language Adaptations of Calderón's *El mayor encanto, amor*, c.1670", *Journal of the LUCAS Graduate Conference* 8 (2020) esp. 104-110.
- 4 Albach, B., *Langs kermessen en hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw* (Zutphen: Walburg Pers, 1977) 101, 108.

one was also used when the play premiered ten years earlier in the Amsterdam Public Theatre on 1 February 1657.

But what then was the added value of the horse in the play? We have identified two functions specifically tied to the play's character arcs of two male protagonists: Bayaset's humiliation and Tamerlan's acquisition of power. In the play, the Turkish army is billeted in the homes of the local leader Tamerlan and his villagers in a Wallachian valley.⁵ Disagreeing with their presence and feeling oppressed, Tamerlan betrays the Turks: in the middle of the night all soldiers are killed, sparing just two men to report the massacre to Bayaset. Upon hearing the news, the Sultan, inflamed with anger, leads his army to Wallachia to strike down Tamerlan's rebellion. In the midst of battle, Bayaset is thrown from his horse and, lying in the mud, laments that he is a rider without a horse and has lost his honour because of it:

Bayaset Nu leit mijn roem gevelt, mijn hoop verdweenen. Ach!
 Waar vlucht ik, hemel, doch. o waart gevloekte dag.
 O paert waar op ik my zoo zonder reën betroude,
 U derf ik, en de toom heb ik alleen behouden,
 Ghy waart de voerspook van 't beklaaglijk ongeval.
 Ghy smeeft my uyt de zaal, en mijn rebel, die zal
 Zich van mijn vroomheyt laas! verwinnaar derven boogen.
 Ik vrees ik werd gejaagt, waar schuyt ik voor haar oogen!
 Het lijden van de doodt schijnt my veel minder pijn,
 Dan een gevangen van mijn onderdaan te zijn.⁶

Bayaset Now my glory lies ruined, my hope is lost. Oh!
 Where though should I flee, oh heaven. Oh, truly cursed day!
 Oh, horse in which I trusted so without another thought,
 I lose you, and the bridles I still have in my hands,
 You were the omen of this lamentable fall.
 You threw me out of the saddle! And alas! My rebel,
 he will dare to boast himself the victor of my bravery.
 I fear that I am hunted; where can I hide from their eyes?
 The suffering of death seems less painful,
 Than to be a prisoner of my subject.⁷

5 *Den grooten Tamerlan* dramatizes the Battle of Ankara (1402) fought between the Ottoman Sultan Bayezid I and the Mongol Khan Timur Lang, founder of the Timurid Empire.

6 Serwouters, Johannes, *Den grooten Tamerlan, met de doodt van Bayaset de I, Turks keizer* (Amsterdam: Jacob Lescaille, 1657) 18.

7 All translations are our own.

Bayaset is imprisoned by Tamerlan, who has now risen to the role of commander. This is symbolised in Act 3 by his new position atop a horse: where one man falls from the saddle of power, another mounts his in turn. The horse itself becomes a symbol of masculine, political, and physical power.

This iconic use of the horse is reinforced by a visual tradition existing in Europe since antiquity, which was carried down through centuries to the Holy Roman Emperors and Burgundians. According to Paul Rijkens, '[t]he fact that rulers faced their people on horseback, as had been the custom since antiquity, was in itself seen as being normal, but it did allow them to demonstrate authority'.⁸ In more recent contexts, the ruler's intention may have been to display dignity and grandeur before his nobles and people, to convey his military capability and competence, or to justify his political will and power.⁹ The Dutch audience was most certainly familiar with equestrian symbolism by virtue of the only family with enough status to use such portraits in their visual communication: the House of Orange-Nassau. Equestrian portraits could express that their military power originated with the States General of the Dutch Republic, as in the case of William of Orange, who was depicted as being either too young or too wise to have any regal pretence. Used another way, equestrian portraits could also be used to emphasise the family's quasi-hereditary nobility, as they did for Prince Frederick-Henry, for whose audience they provided a symbol of allegiance to the Dutch Revolt.¹⁰

While the equestrian portrait often conveys nobility, the engraving on the title page of the 1657 printed edition of *Tamerlan* demonstrates, to the contrary, that Tamerlan's newly gained power has corrupted his once-noble goals. Now a tyrant, the Wallachian leader has effectively become that which he had initially set out to destroy.

Tamerlan's descent into tyranny becomes apparent in one scene in which he encounters Aurelia, the daughter of the Byzantine emperor and the Sultan's wife. Tamerlan dishonours Aurelia by making her pour him wine as if she was his servant. But the humiliation of Aurelia is nothing compared to the humiliation of Bayaset: the Sultan has to serve as a stepping stool for Tamerlan to mount his horse. Shamefully, Aurelia must witness 'hoe de nek van haar gemaal en keizer [Tamerlan] tot een voetschabel dient als hy te paarde steeg'.¹¹

8 Rijkens, P.R., *Nassau on Horseback. Meaning, Form and Function of Nassau Equestrian Imagery in the Netherlands since the Sixteenth Century*, Ph.D. dissertation (University of Amsterdam: 2015) 9–10.

9 Rijkens, *Nassau on Horseback* 10.

10 Rijkens, *Nassau on Horseback* 69, 101, 131.

11 Serwouters, *Den grooten Tamerlan* f. *3v: 'how the neck of her husband and emperor serves Tamerlan as a footstool when he mounted his horse'.



FIGURE 27.1 Frontispiece to Johannes Serwouters' *Den grooten Tamerlan* (Amsterdam, Jacob Lescaille: 1657) f. *2r

We witness this moment when at the end of the third act Tamerlan announces that he is going to use the downtrodden Bayaset to raise himself onto his horse:

<i>Tamerlan</i>	Maar als ik my ten strijd en oorlog make vaardigh, Dan geef ik hem die eer, hy is mijn voetbank waardigh.
<i>Talismachar</i>	Ha hemel, wat een smaat!
<i>Aly</i>	Ha hemel, wat een spijt! ¹²
<i>Tamerlan</i>	But when I prepare myself for battle and war, Then I give him that honour, to be my worthy footboard.
<i>Moorish King 1</i>	Oh heaven, what a disgrace!
<i>Moorish King 2</i>	Oh heaven, what a sorrow!

As the very level to which Tamerlan is lifted by the debased Bayaset, the horse itself is saturated with meaning. This is the scene depicted in the title print: the Sultan is on hands and knees while Tamerlan mounts his horse, surrounded by all to see (Fig. 27.1). This begs the question of whether the live horse used in Van Fornenbergh's travelling production and the horse presumably present in the Amsterdam Public Theatre production were part of a *tableau vivant* at the end of the third act, meant to show that Tamerlan truly does what he promises in humiliating the Sultan. This triumphant humiliation is also emphasized in the play's *subscriptio*:

Hoe t'wankelbaar Geluk de grootste vorsten loont;
De Turkse Bayaset in d'ysre kouw vertoont,
Die door den Tamerlan wert op de nek getreeden.
De wreedtheit acht op Staat, noch wetten, noch gebeden.¹³

How unsteady Luck rewards the greatest kings;
The Turkish Bayaset demonstrates this from his iron cage,
Whose neck is trod on by Tamerlan.
Cruelty neither respects status, nor laws, nor pleas.

The frontispiece in combination with this *subscriptio* strongly suggests that the scene was depicted with extra emphasis by means of a *tableau vivant*; Smits-Veldt has already identified this function of the *tableaux vivants* in

¹² Serwouters, *Den grooten Tamerlan* 33.

¹³ Serwouters, *Den grooten Tamerlan* f. *2r.

contemporary theatre.¹⁴ Simultaneously, the scene elicits a type of dramatic irony, in that the audience will know that Tamerlan's elevation by means of his horse cannot end well.

The mounting of Tamerlan upon his horse as the victorious ruler corresponds with another aspect of the equestrian archetype, known as the 'martial triumph'. A widespread visual device deeply rooted in European portraiture, Rijkens describes it in the context of representations of the seventeenth-century Orange-Nassau Stadtholders:

The horse rears or leaps over a fallen enemy, the latter added for pathos; the rider energetically leans into the horse's motion often with swaying coat whilst his arm gestures command; and horse and rider project an air of bravery and power as befits a triumphant military commander.¹⁵

Although the frontispiece engraving showing Tamerlan mounting his horse from the back of Bayaset differs visually from the martial archetype, the depiction of the fallen enemy is also central in this scene. As in the iconographic martial triumph, Bayaset is added for pathos; he too is a toppled enemy. The whole scene elicits compassion for the humiliated Sultan and bewilderment at the actions of the tyrannical Tamerlan: how can someone so humble and with such noble intentions turn into a cruel despot?

Using the trope of the marital triumph, Tamerlan's army should see that not only did he defeat the Turks, but that he is also now seated on a horse, underlining that he indeed holds the power that he lays claim to. Tamerlan's horse symbolizes that power: by mounting the horse over Bayaset's back, Tamerlan literally rises up from the humble position of local leader to the rank of prince ('Grootvorst') of Wallachia.¹⁶ Moreover, he even aspires to rule over all of Bayaset's lands: 'Ik tracht na uwe kroon en scepter.'¹⁷ Here, '[d]istinction serves the ruler's interest but also that of the people, whose idealization of him, or of his effigy, cannot happen if he is too commonplace and familiar' as Rijkens writes. In this context, 'the horse thus creates plausible distance, as does the throne in other representations of religious or rulership power'.¹⁸

14 Smits-Veldt, M.B., "Vertoningen in opvoeringen van Vondels tragedies 1638–1720. Van Emblema tot 'Sieraad'", *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 11 (1995) 210–211.

15 Rijkens, *Nassau on Horseback* 18.

16 Serwouters, *Den grooten Tamerlan* 32.

17 Serwouters, *Den grooten Tamerlan* 17: 'I strive for your crown and scepter.'

18 Rijkens, *Nassau on Horseback* 17.

2 Horses and Women Riders

When both men are dead at the end of *Den grooten Tamerlan* – Sultan Bayaset by suicide and Tamerlan drank poisoned wine – Aurelia is left standing as an empress dowager, thus enjoying the highest position that a woman of her time could achieve. As such, she does not require a horse per se. Other women in Spanish plays come by their elevated status less passively, instead fighting to obtain independence or justice, and even traversing foreign lands to achieve their goals.¹⁹ To succeed, they often have to dress and act as men while they ride their horses. How then do these horses represent the female struggle for independence or justice? We offer three examples from the Spanish tradition in which this symbolism is apparent: the anonymously translated *Het leven is maer Droom* (1647, “Life is but a Dream”), Dirck Pietersz Heynck’s *De gestrafte kroonzught* (1650, “The Punished Ambition”), and Antonio Francisco Wouters’ *Den volmaekten ridder* (c.1665, “The Perfect Knight”).

All three plays begin with a woman atop a horse. In *Het leven is maer Droom*, the first character seen by the spectators at the start of the performance is Rosaura. One immediately assumes that she just rode her horse as she enters the stage in a riding costume, still overwhelmed by the fact that her beloved fast-footed companion, running wild with loose passions (‘loose sinnen’), has fallen from the path, tumbling from rock to rock (‘van rots op rots’) down the mountain’s dangerous cliffside, and is, unfortunately, now buried there. From her place up high in the mountains she looks down on him in grief. It is also possible, she imagines, that their fates are in fact switched:

Rosaura Of [gy] vliegt we’er door de locht in’t lichaem van de raven,
Terwyl ick neder-dael, verdooft van baen en stap.²⁰

Rosaura Or [you] are flying through the air again in the belly of the
ravens,
while I descend, lost and off the path.

The opening of the play raises an interesting question. What is the relationship between Rosaura and her horse that is deceased but, in a metaphorical sense, also ‘flying’? The source text can offer a solution to guide us in its

19 Blom, F. – Marion, O. van, *Spaans toneel voor Nederlands publiek* (Hilversum: Verloren, 2021).

20 *Het leven is maer Droom. Bly-eyndigh Treur-spel, vertoont in de wonderlycke Op-voedinghe van Sigismundus, Prince van Polen* (Brussels: Jan Mommaert, 1647) 11.

interpretation. *Het leven is maer Droom* is a Brussels adaptation of a Spanish *comedia* by Calderón, entitled *La vida es sueño* (1636, literally “Life is a Dream”). In this philosophical masterpiece of the Spanish *Siglo de Oro*, Rosaura did not ride a horse, but a *hipogrifo*, addressed by her in the first line of the play:

Rosaura Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento²¹

Rosaura Violent hippogriff,
who ran together with the wind

Rooted in antiquity with the winged horse Pegasus and with Vergil's unnamed animal born from the union of a mare and a griffin, the name ‘hippogriff’ is coined by Ludovico Ariosto in his *Orlando furioso* (1516, “The Frenzy of Orlando”). In this epic the mythical creature is described as a large winged steed (a ‘gran destiero alato’, Canto II, 37, v. 8) and, according to Marion Bracq, presented as a rare but real animal, living in the Rhiphaean hills, equipped with wings, a beak, the talons of an eagle on its front legs, and the body of a horse.²² With the original hippogriff in mind, we can better understand Rosaura's supposition that her horse might be ‘flying’ through the air.

The intertextual play with the hippogriff brings up yet another interpretation. The name of the skilled rider of the hippogriff in *Orlando furioso* is Astolpho.²³ In *Het leven is maer Droom*, Rosaura reveals that the name of her lover is Astolfus, the Duke of Moscow, who impregnated her, promised to marry her, and abandoned her to marry his cousin in Poland. Rosaura is now chasing him to Poland to force him into marriage. So, the names of the hippogriff's rider and that of Rosaura's untrustworthy lover are markedly similar. This is also part of the intertextual game. The modern translator and interpreter of the Spanish source text, Erik Coenen, emphasises that riding a hippogriff is meant to have sexual overtones. He considers that Rosaura's inability to curb her *hipogrifo* because it is running wild symbolises her inability to curb her

21 Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (Madrid: Espasa-Calpe, 1997) vv. 1–2.

22 Bracq, M., “Orlando, Donald, and Dylan Dog: Two Comic Book Adaptations of Ariosto's *Orlando furioso*”, in Hendrikx, S. – Oudshoorn, M. – Smits, L. – Vergeer, T. (eds.), *Arts in Society. Academic Rhapsodies* (Leiden: Leiden University Centre for the Arts in Society, 2020) 101.

23 Bracq, “Orlando, Donald, and Dylan Dog” 102. Astolpho rides the hippogriff from Canto XXII to Canto XLIV when he sets it free.

passions. She forfeited her virginity and has become pregnant: something that the Spanish spectators will have immediately understood at the beginning of the performance.²⁴

Another instance of the combination of a woman and a horse in Dutch-Spanish plays is seen in *De gestrafte kroonzucht*, a translation by the Amsterdam poet Heynck of the *comedia La crueldad por el honor* (1634, "The Cruelty for Honour") by Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. The play opens with Queen Leonora of Aragon, who just fell unluckily from her stumbling horse during a hunt near her palace in Zaragoza. The problem then arises that the servants are not allowed to touch her to help her get up, but that is quickly solved with the arrival of a noble person. This reflects the premodern custom that nobles were effectively separated from their subjects by means of a horse, as 'a lord cannot fittingly be seen among private citizens except through the mediation of a horse'.²⁵

Here we witness yet another opening scene in which a woman has fallen off her horse. The similarities are striking with *Het leven is maer Droom*. Leonora rides a mount who has also stumbled, and here again it is suggested that the Queen has been unable to keep her passions in check. This is vocalised by a servant as an explanation for her fall. He declares that her Majesty was too 'heftig' (ardent, ferocious, passionate) during the hunt:

Pagie Mijn Heer, haar Majesteit, te heftig om de streek
Van 't wilt te volgen, viel ongelukkig uit den zadel
Door't struik'len van haar Paart [...].²⁶

Page My Lord, her Majesty, too ardent in following
The direction of the quarry, fell from the saddle
Due to her stumbling horse [...].

Leonora's fall from her horse gives her two most trusted counsellors, Urgel and Barmudo, the opportunity to rush to her side. This results in a confrontation between the two men, who both want to control the Queen, who is still very

24 Coenen, E., "Toelichting", in Calderón de la Barca P., *Het leven is droom*, ed. and trans. E. Coenen (Breda: Papieren Tijger, 2010) 132–133.

25 Ruffus, J. "The Book About Equerry [c.1251]", in Piggott, S. (ed.), *Wagon, Chariot and Carriage: Symbols and Status in the History of Transport* (London: Thames & Hudson, 1992) 69; see also Rijkens, *Nassau on Horseback* 22.

26 Heynck, Dirck Pietersz, *De gestrafte kroonzucht* (Amsterdam: Dirck Cornelisz Houthaak, 1650) f. Bir.

young and in need of support. As the first act continues, the spectator witnesses the two counsellors challenging each other for control over Leonora in a duel. Context points towards the reading that both women in the two plays, Rosaura and Leonora, are unable to ride a high-spirited horse, and that likewise the two women cannot command their own passions, or so it seems.

The interpretation of Rosaura and Leonora as incapable riders and overpassionate women takes an unexpected turn when considered in the context of the third play, Wouthers' *Den volmaekten ridder*, a Brussels translation of Guillén de Castro y Bellvis' *El perfecto caballero* (c.1610–1615). The play opens with a hunt at the court in Naples. According to the script's stage directions, the audience saw:

Diana als een Iagheres uyt, hebbende een toom in de handt, met onvlochten hayr, soo gelijck sy van een Paerdt te vallen koemt.²⁷

Diana entering as a huntress, holding reins in her hand, with unbraided hair, as if she is falling from a horse.

It soon turns out that the woman with the name of the Roman goddess of the hunt, Diana, is followed by the king. He readily admits to being secretly in love with her. Diana has great difficulty with that. Did the king not choose her cousin as his wife? Now this cousin has become queen, which makes Diana nothing more than a slave ('slaef'). Why does he, as a married man, court her?

What we can interpret clearly here is that the female rider Diana, who initially seems to have fallen off her horse, appears to be better able to curb her passions than her male counterpart. The king declares that he has followed her blindly ('blindt') with his horse because of the pure light that radiates from her eyes. He even claims to be driven by fate ('het was den wil der Sterren'). In turn, she demands he reins in ('betoomt') his whims ('grillen'). The king puts forward a defence of his behaviour: he urges Diana to take the horse as a symbol of his unrestrained passions and love for her.

Diana then gives short shrift to this presumption that the passions cannot be overcome. The king should be aware that she has jumped off her runaway horse, adopting his analogy and showing that, unlike him, she is perfectly able to abandon her passions:

²⁷ Wouthers, Antonio Francisco, *Den volmaekten ridder* (Brussels: Peeter de Dobbeleer, c. 1665) 1.



FIGURE 27.2 Johann Theodor de Bry, "Justitia valt van een steigerend paard / In peius recidunt et retro cuncta feruntur", part of his *Emblemata saecularia varietate seculi huius mores ita Experimentia* [...] (1611). Engraving, 94 × 105 mm. Rijksmuseum Amsterdam

Diana Hebt ghy oock niet ghesien
 Hoe dat ick het ontsprong, en gaen liet neven dien?
 Ghelijck ick 't paerdt verliet sal ick u oock verlaten,
 Wijl ghy, ghelijck dat dier, de reden schijnt te haten:
 Een minnaer, sonder reen, is als een toom'loos paerdt.²⁸

Diana Did you not also see
 How I jumped off, and even let the horse run away?
 As I left the horse, I will so leave you,
 Because you, like that animal, seem to hate reason:
 A lover, without reason, is like an unbridled horse.

28 Wouthers, *Den volmaecten ridder* 4.

She concludes the dispute by telling him that she will let loose the reins and will not protect the king from his own foolish actions: 'Ick laet den toom, (geheel in stucken) uterhandt, / Op dat het voorbeeldt van het paerdt u zy tot schand.'²⁹

With this example in mind, let us return to Leonora. The runaway horse of Aragon's Queen does not symbolise that she is emotionally unrestrained, but rather that her court is out of balance, due to the jealousy she unwittingly inspires between her two would-be advisers. Just as Leonora is unable to remain seated on her royal steed, she as a young queen is unable to fully exert control over the state, and therefore to enforce proper judicial procedure. Her courtiers, who are led solely by their passions, exploit Leonora's inexperience by taking law in their own hands by declaring a duel.

3 Conclusion

Horses play an important symbolic role in the Spanish drama tradition. *La vida es sueño*, *La crueldad por el honor*, and *El perfecto caballero* open with a woman who has just fallen off her horse. With this repetition, we can consider this theme a literary *topos*, carefully passed down from the Spanish originals into the early modern translations in Dutch. This *topos*, however, has a hidden meaning: at first the 'fallen' women seem immodest and even promiscuous but have rather kept themselves, according to their own words, fully in control, having let their unbridled horses run away without them.

We learned from the huntress Diana's encounter with the king that a runaway horse is symbolic of an over-passionate lover. But just as she can jump off a running horse, she can also keep her passions in check. Diana as a woman and subject can do that even better than a man, and in particular, the king. Likewise, the runaway horse of Queen Leonora does not symbolise that she is emotionally unrestrained, but rather that her court is out of balance. Rosaura's horse has run wild, driven by its 'loose passions', and has thus fallen off the path, but unlike Leonora and instead like Diana, Rosaura had managed to jump from her horse before its behaviour became too treacherous; Rosaura is unharmed on the mountain pass, while her horse lies dead in the canyon below. Yet the parallelism of her horse with *Orlando Furioso's* hippogriff suggests that Rosaura is unable to control her passions. On the contrary, however, Rosaura's horse has loyally carried her on her gruelling journey from Moscow towards the royal court of Poland. How then can the horse symbolise the

29 Wouters, *Den volmaekten ridder* 4: 'I let the reins loose, (completely in pieces) from the hand, so that the example of the horse will be your shame.'

passions that she cannot control? We think that it is, in fact, Duke Astolfus who is guilty of this sin: he abandoned Rosaura after he had impregnated her and now he wants to marry a foreign princess. Based on huntress Diana's dispute with the king, which we analysed above, Rosaura's horse could also symbolise the temptation of the boundless passions that we as humans – and especially men – must resist.

Contrary to the three women, men do not ride horses that symbolise the passions. Mounting or riding a horse is connected to others' perception of their honour, prestige, and above all, power, which they consequently lose if they fall off. That is why in Serwouters' *Den grooten Tamerlan*, Sultan Bayaset lamented his fate when he fell of his horse into the mud. It also explains why Tamerlan ritualised the first time he mounted his horse after Bayaset's defeat to symbolically increase both his own prestige and the humiliation of the Turkish Sultan. As demonstrated by closer consideration of various Dutch adaptations of Spanish *comedias*, men are more dependent on horses for their social status, and the visualisation of it, than are women. In contrast to noblemen, when women ride a horse, the animal not only symbolises their strive for justice and independence, but more importantly the inability of the male antagonists to control their passions.

Bibliography

- Albach, B., *Langs kermessen en hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17^{de} eeuw* (Zutphen: Walburg Pers, 1977).
- Arnott, P.D., "Animals in the Greek Theatre", *Greece and Rome* 6 (1959) 177–179.
- Blom, F.R.E. – Marion, O. van, *Spaans toneel voor Nederlands publiek* (Hilversum: Verloren, 2020).
- Bracq, M., "Orlando, Donald, and Dylan Dog: Two Comic Book Adaptations of Ariosto's *Orlando furioso*", in Hendriks, S. – Oudshoorn, M. – Smits, L. – Vergeer, T. (eds.), *Arts in Society. Academic Rhapsodies* (Leiden: Leiden University Centre for the Arts in Society, 2020) 93–106.
- Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros (Madrid: Espasa-Calpe, 1997).
- Coenen, E., "Toelichting", in Calderón de la Barca P., *Het leven is droom*, ed. and trans. E. Coenen (Breda: Papieren Tijger, 2010) 111–159.
- Het leven is maer Droom. Bly-eyndigh Treur-spel, vertoont in de wonderlycke Op-voedinghe van Sigismundus, Prince van Polen* (Brussels: Jan Mommaert, 1647).
- Heynck, Dirck Pietersz, *De gestrafte kroonzucht* (Amsterdam: Dirck Cornelisz Houthaak, 1650).

- Lourdes, O., *Theatre and Animals* (Hampshire: Red Globe Press, 2013).
- Rijkens, P.R., *Nassau on Horseback. Meaning, form and function of Nassau equestrian imagery in the Netherlands since the 16th century*, Ph.D. dissertation (Universiteit van Amsterdam: 2015).
- Ruffus, J. "The Book About Equerry [c.1251]", in Piggott, S. (ed.), *Wagon, Chariot and Carriage: Symbols and Status in the History of Transport* (London: Thames & Hudson, 1992).
- Serwouters, Johannes, *Den grooten Tamerlan, met de doodt van Bayaset de I, Turks keizer* (Amsterdam: Jacob Lescaille, 1657).
- Shannon, L., "The Eight Animals in Shakespeare; Or, before the Human", *Publications of the Modern Language Association of America* 124, 2 (2009) 472–479.
- Smits-Veldt, M.B., "Vertoningen in opvoeringen van Vondels tragedies 1638–1720. Van Emblema tot 'Sieraad'", *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 11 (1995) 210–218.
- Vergeer, T., "The Lion, the Witch, and the Monkey: Animal Metamorphosis in the Dutch-Language Adaptations of Calderón's *El mayor ecanto, amor*, c.1670", *Journal of the LUCAS Graduate Conference* 8 (2020) 93–115.
- Wouthers, Antonio Francisco, *Den volmaekten ridder* (Brussels: Peeter de Dobbeleer, c. 1665).

But What Does He Do All Day?

Being an Animal in Paradise Lost

Jan Frans van Dijkhuizen

The world of John Milton's epic poem *Paradise Lost* (1674) is richly populated with non-human animals. This essay asks what glimpses of the lives of animals *Paradise Lost* offers, not just as backdrops to the human story of Adam and Eve, or as carriers of theological and allegorical meaning, but as beings in their own right. It argues that *Paradise Lost* shows a remarkable interest in non-human animals as existing not for human beings, but for themselves and for each other – and that this is true, moreover, for animal life both before and after the Fall. In this sense, the non-human animals in *Paradise Lost* simply carry on with their lives, unaffected by the drama of the Fall, and not partaking in humanity's postlapsarian plunge into history. The poem also questions whether the lives of non-human animals can ever be transparently available to human perception and understanding.

Le monde du poème épique *Le Paradis perdu* (1674) de John Milton est richement peuplé d'animaux non humains. Cet article examine les regards sur la vie animale qu'offre ce poème, non seulement en tant que toile de fond de l'histoire humaine d'Adam et Ève, ou en tant que porteurs de sens théologique et allégorique, mais en tant qu'êtres à part entière. Il soutient que *Le Paradis perdu* montre des animaux non humains comme existant non pas pour les humains, mais pour eux-mêmes et les uns pour les autres. Cela vaut pour la vie animale avant et après la Chute. En ce sens, les animaux non humains du *Paradis perdu* continuent simplement leur vie après la Chute, sans participer à l'histoire de la race humaine, marquée par son déclin. Le poème met également en doute si la vie des animaux non humains peut jamais être accessible de manière transparente à la perception et à la compréhension humaines.

The church historian Patrick Collinson tells an anecdote about overhearing a child in the Zoo ask 'of a certain rhinoceros': 'But what does he do *all day*?'.¹ Collinson evokes the anecdote in a discussion of the difficulties in reconstructing the rhythms of daily activity of early modern humans. This short essay,

1 Collinson, P., *From Cranmer to Sancroft: Essays on English Religion in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Hambledon: Continuum International Publishing, 2007) 51.

by contrast, stays closer to the child's more literal question: it asks what the many animals in John Milton's epic poem *Paradise Lost* do all day. The world of *Paradise Lost* is richly populated with non-human animals – from Leviathans and 'unwieldy Elephant[s]' (4.345) to toads, nightingales and dolphins, to name only a few.² What is it like to be an animal in Milton's epic universe? What glimpses of the lives of animals does *Paradise Lost* offer, not just as backdrops to the human story of Adam and Eve, or as carriers of theological and allegorical meaning, but as beings in their own right? Does the poem – like the child in the Zoo perhaps – reflect on the difficulties of entering imaginatively into these lives, of imagining what non-human animals do all day? And do Milton's animals have a history? If *Paradise Lost* narrates what Milton saw as the most important caesura in the history of human beings, how does the poem imagine animals as historical beings – as existing, like its human characters, in time? Do the things they do all day change after the Fall? How does their history interact with the historical existence of humans?

In posing these questions, I am indebted to recent trends in the fields of animal studies and animal history. As Erica Fudge points out in a recent overview, 'a central concern of much work in the history of animals over the past fifteen years has been to what extent we humans can ever come to know, or understand, the animals of the past when the documents we have access to, and from which we build our histories, were written by humans'.³ I also draw on an ecological tradition of Milton criticism that goes back at least to the seminal work of Karen Edwards, and includes more recent work by Ken Hiltner, Diane Kelsey McColley, Leah Marcus and Whitney Taylor.⁴ These scholars have persuasively argued that the 'dominion' (4.430) which Adam and Eve hold over the Garden of Eden is not synonymous with domination and hierarchy. Rather, Adam and Eve's relation to their natural environment is one of mutual responsibility and responsiveness – although, as Hiltner shows, this bond between humans and the natural world is tragically ruptured by the Fall. Building on the work of these scholars, I argue that *Paradise Lost* shows a remarkable interest

2 All quotations from *Paradise Lost* are taken from the online edition at *The John Milton Reading Room*, ed. Luxon, Th. H., <https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/contents/text.shtml#paradiseLost>.

3 Fudge, E., "What Was It Like to Be a Cow?: History and Animal Studies", in Kalof L. (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2014) 260.

4 Edwards, K.L., *Milton and the Natural World: Science and Poetry in Paradise Lost* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Hiltner, K., *Milton and Ecology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); McColley, D., *Poetry and Ecology in the Age of Milton and Marvell* (Aldershot: Routledge, 2007); Marcus, L., "Ecocriticism and Vitalism in *Paradise Lost*", *Milton Quarterly* 49, 2 (2015) 96–111; Taylor, W.B., "Breathing Space: The Inspired Ecosystem of *Paradise Lost*", *Renaissance Studies* 32, 4 (2018) 619–637.

in non-human animals as existing not in the first instance for human beings, but for themselves and for each other – and that this is true, moreover, for animal life both before and after the Fall. In this sense, the non-human animals in *Paradise Lost* simply carry on with their lives, unaffected by the drama of the Fall, and not partaking in humanity's postlapsarian plunge into history. In relation to this, the poem also questions whether the lives of non-human animals can ever be transparently available to human perception and understanding.

1 Sea-Mews Clang: Animal Activity in *Paradise Lost*

A prominent account of everyday animal activity in *Paradise Lost* occurs in Book 4, immediately after the poem's first description of Adam and Eve:

About them frisking playd
 All Beasts of th' Earth, since wilde, and of all chase
 In Wood or Wilderness, Forrest or Den;
 Sporting the Lion rampd, and in his paw
 Dandl'd the Kid; Bears, Tygers, Ounces, Pard
 Gambold before them, th' unwieldy Elephant
 To make them mirth us'd all his might, and wreathd
 His Lithe Proboscis[.]

4.340–47

This passage evokes prelapsarian harmony between humans and other animals. Adam and Eve are surrounded by non-human animals which seem to put on a performance for the former's enjoyment. Bears, tigers, lynxes and leopards 'gambol' before them, while the elephant outdoes all other animals in performing acrobatic feats with his trunk. On this reading, non-human animals exist *for* Adam and Eve, not in the first instance to be used by them, but certainly to further enhance prelapsarian human joy (or 'mirth'). Yet as this half sentence unfolds, the syntactic referent of 'them' – repeated three times, in lines 340, 345 and 346 – becomes blurred. While the first instance of 'them' clearly refers to Adam and Eve, the second (345) can refer both to Adam and Eve and to the 'Lion' and 'Kid' of the preceding two lines, while the third (346) can refer not only to Adam and Eve, but also to all of the animals identified in lines 343 and 344. On this reading, the animals in this passage are in fact in part performing for *each other*, the elephant trying to make all of his fellow-non-human animals laugh. This syntactic ambiguity in turn makes possible two different readings of prelapsarian human-animal relations. On the one hand, it blurs

the dividing lines between humans and non-human animals, in this way arguably underscoring the sense of harmony and oneness between them. On the other hand, it suggests, if only subliminally, that non-human animals derive pleasure from, create pleasure for, and care for, each other, independently of human beings, and arguably indifferently to them. The lion dandles the kid not as part of a pantomime performed for Adam and Eve, but because that is what the relation between lion and kid is like (at least before the Fall). As Adam explains to God in Book 8, animals 'rejoyce / Each with thir kinde' (8.392–393), not with human beings. This second reading is underscored by the paradoxical first two lines: 'All Beasts of th' Earth, since wilde, and of all chase / In Wood or Wilderness, Forrest or Den'. On the one hand, these lines inform the reader that animals will become wild *after* the Fall ('since wilde'); on the other hand, the passage confirms that there is wilderness, populated by wild animals but not by humans, *before* the Fall.⁵ Even as *Paradise Lost* presents a scene of fellowship between humans and animals, then, it also hints at the existence of a prelapsarian wild space where animals live beyond the reach of humans.

The most elaborate accounts of prelapsarian animal activity occur in Raphael's creation narrative in Book 7. While this narrative describes animals in their moment of becoming, we are also offered a glimpse of their post-creation existence. Especially striking is the poem's celebration of the plentitude of animal life for its own sake, as the birds and marine life it describes take delight in their own existence. Indeed, the poem presents what we might now refer to as biodiversity as key evidence of God's goodness. The following passage offers a case in point:

Forthwith the Sounds and Seas, each Creek and Bay
With Frie innumerable swarme, and Shoales
Of Fish that with thir Finns and shining Scales
Glide under the green Wave, in Sculles that oft
Bank the mid Sea[.]

7.399–402

5 For this point, see also Verbart, A., *Fellowship in Paradise Lost: Vergil, Milton, Wordsworth* (Amsterdam: Rodopi, 1995) 72–73. Dennis Danielson helpfully paraphrases these lines as follows: 'All the animals of the earth (since become wild) and of every terrain, whether wood, wilderness, jungle or plain' (Danielson, D., *Paradise Lost: Parallel Prose Edition* [Vancouver: Regent College Publishing, 2008] 163). 'Chase', here, also means both hunting ground and 'animals to be hunted' (Kerrigan, K. – Rumrich, J. – Fallon, S. [eds.], *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton* [New York: Modern Library, 2007] 395), and the passage also suggests that animals will be hunted after the Fall.

As Diane Kelsey McColley aptly observes, 'Raphael describes the life of each animal from *its* point of view', and the poem enacts in its prosody the teeming animal life it evokes, for example in the enjambment at 'oft / Bank', the frequent alliterations on *s* and *f*, and in the sense of ever-expanding plenitude suggested by 'Frie innumerable swarme, and Shoales / Of Fish'.⁶ Even though the swarm is innumerable already, it is even further enlarged by shoals of fish, and the enjambment at 'Shoales / Of Fish' underscores this suggestion of uninterrupted expansion. Here, Milton's account of creation does not imagine animals as existing *for*, or even *with* human beings. What they do all day is to populate, and move through, the oceans. Indeed, the fish described in this passage 'sporting with quick glance / Show to the Sun thir wav'd coats dropt with Gold' (7.405–406). As Denis Donoghue remarks, these lines invite us 'to think of the fish as flirts', yet they show themselves not to human beings but to the sun.⁷ Again, *Paradise Lost* evokes a non-human natural world which derives pleasure from and for itself. Indeed, Raphael's creation narrative spends much time describing a *pre-human* universe, in which animals do not yet carry man-made meanings, and in which animals are not yet claimed for any kind of use by humans. The 'Tawny Lion' emerges from the earth 'pawing to get free / His hinder parts, then springs as broke from Bonds' (7.464–65): it seeks, and even seems to co-create, its own existence, oblivious to other life forms, even as it heeds God's creating Word.

In this sense, there is a surprising continuity between animal life, in *Paradise Lost*, before and after the Fall. To be sure, the natural environment is upset in various ways by Adam and Eve's first sin, from 'Earth fe[eling] the wound' (9.782) when Eve eats of the fruit, to the climate change initiated by God in Book 10, with the sun commanded to 'affect the Earth with cold and heat / Scarce tollerable' (10.653–54). After the Fall, animals begin to prey on each other, while their attitude towards humans also changes. No longer 'in awe Of Man', animals now 'fled him, or with count'nance grim / Glar'd on him passing' (10.712–14), in what seems an accusatory stance that echoes the way in which Adam and Eve, after the Fall, are actively expelled by the Garden of Eden as 'tainted' and a 'distemper' (11.52–53). Yet animal life also seems to play only a secondary role in the drama of the Fall. In her response to the news that she

6 McColley, D.K., "All in All: The Individuality of Creatures in *Paradise Lost*", in Durham, C.W. – Pruitt, K.A. (eds.), *All in All: Unity, Diversity, and the Miltonic Perspective* (Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999) 33. David Williams aptly comments on the 'joyous, "vitalizing" use of language' in this passage (Williams, D., *Milton's Leveller God* [Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2017]) 244.

7 Donoghue, D., *Metaphor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014) 50.

will be expelled from the garden, Eve famously laments only her loss of Eden's plant life:

O flours,
That never will in other Climate grow,
My early visitation, and my last
At Eev'n, which I bred up with tender hand
From the first op'ning bud, and gave ye Names,
Who now shall rear ye to the Sun[?]

11.273–78

Adam likewise laments the loss of a sense of divine presence which his expulsion from the Garden will bring with it: 'departing hence, / As from [God's] face I shall be hid' (11.315–316). Adam and Eve's sense of place, it seems, is not tied to the animal inhabitants of Eden. Eve does not tend to animals (which do not seem to need her assistance anyway), while for Adam, animals do not form part of the numinousness which he experiences in the garden. Indeed, when he explains to God, in Book 8, why he would like a human companion, he explicitly dismisses the idea of feeling a sense of 'fellowship' (8.389) with animals.

Seen in this light, it is fitting that Michael makes a point of telling Adam, in one of the most dramatic moments in the poem, that the Garden of Eden will be destroyed during the Flood, and that what remains of it will be claimed by animals:

then shall this Mount
Of Paradise by might of Waves be moovd
Out of his place, pushd by the horned fload,
With all his verdure spoil'd, and Trees adrift
Down the great River to the op'ning Gulf,
And there take root an Iland salt and bare,
The haunt of Seales and Orcs, and Sea-mews clang.

11.830–36

The long-term postlapsarian fate of the garden, then, is to be inhabited or frequented by marine wildlife (an 'orc' could be a whale) and by seagulls, whose alien 'clang' resists human interpretation. This in part marks a return to the state of nature as it existed before the arrival of humans. To be sure, the garden of Eden will no longer be a place of plenitude and fertility, but become 'salt and bare'. Yet it will still harbour animal life, and its animal inhabitants will

continue to go about their daily animal business – producing clanging noises, for example – in obliviousness to human beings, and unaffected by the Fall. In this sense, the non-human animals in *Paradise Lost* do not have a history – unlike, of course, its human characters, but also unlike the plant life in the Garden of Eden, and unlike the inanimate nature in the poem, with the sun, for example, changing its course after the Fall. Indeed, the clang of the seagulls resonates with Raphael's description, in Book 7, of newly created birds taking wing (the only other instance of 'clang' in the poem):

featherd soon and fledge
They summ'd thir Penns, and soaring th' air sublime
With clang despis'd the ground, under a cloud
In prospect[.]

7.420–23

2 'Haply Slumb'Ring': Satan and Animals

Paradise Lost, then, evinces a remarkable interest in, and awareness of, non-human animals as existing for themselves, pursuing their own creaturely agendas. At the same time, some of Milton's animals do seem to exist at least in part as symbols to be decoded by the human reader – what *they* do all day, therefore, is to signify theological meanings. This is true, for example, for the 'Sea-beast Leviathan', the first animal character in *Paradise Lost*, evoked in Book 1 as part of the first epic simile in the poem. The Leviathan is ultimately identified as a figure of Satan, who is hidden from human perception like the submerged Leviathan: 'So stretcht out huge in length the Arch-fiend lay / Chain'd on the burning Lake' (1.209–210). Yet the structure of epic similes works in such a way that the Leviathan's existence is first imagined independently of its tenor, as a non-symbolic (or pre-symbolic) animal. We are informed that it was created by God as the 'hugest' of all animals 'that swim th' Ocean stream' and that it is mistaken for an island by unsuspecting sailors:

Him haply slumbring on the Norway foam
The Pilot of some small night-founder'd Skiff,
Deeming some Island, oft, as Sea-men tell,
With fixed Anchor in his skaly rind
Moors by his side under the Lee, while Night
Invests the Sea, and wished Morn delays[.]

1.203–208

The point of the simile is that seamen misread the Leviathan, just as human beings fail to see Satan for who he is, and the sailor story, therefore, serves as a miniature version of *Paradise Lost* itself. Yet the Leviathan simile turns in on itself in a manner that resonates with the questions which this essay asks: it is also as a – non-signifying – animal in its own right that the Leviathan eludes human understanding. It is mistaken by sailors for a prop, yet it goes about its business indifferently to human needs, its ‘skaly rind’ evoked as a physiological detail that resists human use. Indeed, the simile self-underminingly points to the *dissimilarity* between Satan and the Leviathan. As Peter Herman explains, while it is tempting to surmise that the Leviathan will dive and pull the sailor down with him, there is no suggestion that it intends or desires to do so (the Leviathan is, in fact, asleep) – unlike Satan, who intentionally tempts Adam and Eve into sin.⁸ As the word ‘haply’ underscores, moreover, it is by no means certain that the Leviathan will in fact dive, and that if this were to happen and the sailor were to drown, it would be the result of mere ‘bad luck.’⁹ The sleeping Leviathan, in other words, is oblivious of the sailor in a manner that Satan is not of Adam and Eve. Although the Leviathan is accorded theological meaning, then, the passage as a whole also asks the reader to imagine the Leviathan as other, as an animal existing beyond the reach of human perception. The Leviathan both invites and defies human interpretation.

Satan is likened to animals more frequently, especially to predators, for example in Book 3, when Milton compares Satan surveying the newly created universe to a vulture (3.431–444), and in Book 4, when Satan enters the Garden of Eden like a ‘prowling Wolfe’ (4.183). Yet Satan himself also actively adopts an animal guise, of course, when he appears to Eve in the form of a snake. Indeed, of all characters in the poem, only Satan makes a concerted effort to imagine what it is like to be an animal, and what animals do all day. When, in his capacity as snake, he explains to Eve how he came to taste of the fruit, he conjures up, in sensory detail, a gamut of animal experiences. He recounts to Eve how he was initially similar to other animals ‘that graze / The trodden Herb’ (9.571–72), he describes the ‘savorie odour’ (9.579) which drew him to the

8 Herman, P.C., *Destabilizing Milton: ‘Paradise Lost’ and the Poetics of Incertitude* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005) 49.

9 Herman, *Destabilizing Milton* 49. As Herman wittily points out, the simile as a whole is further destabilised by the fact that it is initially unclear whether ‘Him’ in line 203 refers to the Leviathan or to ‘God’ in line 201, creating the fleeting suggestion that it is God who is slumbering on the foam. Likewise, it is possible, if only for a moment, to read both ‘Pilot’ and ‘Leviathan’ as the grammatical subject of ‘slumbring’. The information we are given about the Leviathan, moreover, is presented in a frame narrative: the entire simile rests on a sailor’s tale whose accuracy remains in question: ‘oft, as Sea-men tell’.

tree, and which he likens to the smell of goat and sheep udders 'dropping with Milk at Eevn, / Unsuckt of Lamb or Kid, that tend thir play' (9.582–83), and he claims that he wound himself around 'the mossie Trunk' (9.589) of the tree.

As John Carey suggests, Satan 'has imagined himself into the snake's existence so vividly that we almost forget he is lying'.¹⁰ Satan's ability to imagine animal experiences with such vividness also links him to Milton himself, who, as we have seen, similarly imagines what it is like to be a young bird taking wing, or a fish moving through the ocean. The difference between them is that Satan is, of course, not *really* interested in what it is like to be an animal, evoking the snake's sensory world only in order to tempt Eve into sin. Satan's imaginative identification with animals is also limited. Not only does he suggest that what snakes truly want is to become less snake-like and more like humans (and gain the power of speech, for example), but he also ascribes envy to the animals watching the snake climb the tree (9.593). In this way, Satan reads *himself* into them; throughout the poem, he is characterised as consumed by jealousy, for example of Adam and Eve. Milton, by contrast, shows a poetic interest in animal lives for their own sake – in animal lives that do not serve a human (or a Satanic) agenda. Indeed, *Paradise Lost* presents the abundant existence of such animal lives as evidence of God's goodness. In Milton's poem, the impulse to subordinate animal lives to one's own purposes seems a Satanic one, and the idea that non-human animals aspire to become more human a Satanic delusion.

Bibliography

- Carey, J., "Milton's Satan", Danielson, D. (ed.), *The Cambridge Companion to John Milton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 160–175.
- Collinson, P., *From Cranmer to Sancroft: Essays on English Religion in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Hambledon: Continuum International Publishing, 2007).
- Danielson, D., *Paradise Lost: Parallel Prose Edition* (Vancouver: Regent College Publishing, 2008).
- Donoghue, D., *Metaphor* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014).
- Edwards, K.L., *Milton and the Natural World: Science and Poetry in Paradise Lost* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

10 Carey J., "Milton's Satan", Danielson, D. (ed.), *The Cambridge Companion to John Milton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) 170.

- Fudge, E., "What Was It Like to Be a Cow?: History and Animal Studies", in Kalof, L. (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2014) 258–278.
- Herman, P.C., *Destabilizing Milton: 'Paradise Lost' and the Poetics of Incertitude* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005).
- Hiltner, K., *Milton and Ecology* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Kerrigan, K. – Rumrich, J. – Fallon, S. (eds.), *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton* (New York: Modern Library, 2007).
- Marcus, L., "Ecocriticism and Vitalism in *Paradise Lost*", *Milton Quarterly* 49, 2 (2015) 96–111.
- McColley, D.K., "All in All: The Individuality of Creatures in *Paradise Lost*", in Durham, C.W. – Pruitt, K.A. (eds.), *All in All: Unity, Diversity, and the Miltonic Perspective* (Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999) 21–38.
- McColley, D.K., *Poetry and Ecology in the Age of Milton and Marvell* (Aldershot: Routledge, 2007).
- Milton, J. *Paradise Lost*, Luxon, Th.H. (ed.), *The John Milton Reading Room*, <https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/contents/text.shtml#paradiseLost>.
- Taylor, W.B., "Breathing Space: The Inspired Ecosystem of *Paradise Lost*", *Renaissance Studies* 32, 4 (2018) 619–637.
- Verbart, A., *Fellowship in Paradise Lost: Vergil, Milton, Wordsworth* (Amsterdam: Rodopi, 1995).
- Williams, D., *Milton's Leveller God* (Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2017).

De vol en vol – Raymond Roussel et les oiseaux

Sjef Houppermans

Raymond Roussel (1877-1933) a écrit ses principaux livres en partant d'un Procédé spécial. Ceci implique que les doubles d'homonymes cachés nourrissent le texte. Les collages qui en résultent offrent une riche succession d'anecdotes suggérées par des données encyclopédiques et les histoires fantastiques inspirées par elles. Souvent des animaux y jouent un rôle de tout premier plan. Ici nous nous concentrons sur les oiseaux qui réalisent toutes sortes de prestations extraordinaires et qui de la sorte reflètent également le génie de l'auteur. Le pigeon voyageur comme messenger qui sauve la vie d'un être cher, la pie apprivoisée de Louise Montalestot et le coq Mopsus qui projette des textos en lettres de sang, sont notamment au centre de l'intérêt.

Raymond Roussel (1877-1933) wrote his principal books on the basis of a special 'Procédé'. This implies that doubles of hidden homonyms feed the text. The ensuing collages offer a colourful sequence of anecdotes inspired by encyclopaedic data and fantastic stories modelled on that. Often animals are playing the main role in this context. Here we focus on the birds that realise remarkable performances and meanwhile reflect also the genius of the author. The homing pigeon as a life-saving messenger, the domestic magpie of Louise Montalestot and the rooster called Mopsus that spits words in blood are more particularly highlighted.

Cet après-midi-là au printemps de l'année 1926, Max Ernst est seul dans la Galerie Van Leer, 41 Rue de Seine où il expose 48 tableaux. Un seul visiteur examine fort attentivement les œuvres. Enfin il s'adresse à l'artiste qu'il doit prendre pour un employé et lui demande des renseignements sur la technique utilisée, s'agit-il d'un procédé spécifique ? Sans se faire connaître Ernst lui explique sa 'procédure', c'est-à-dire la technique du collage. Le visiteur finit par acheter un des tableaux, *Le Rossignol chinois* datant de 1920¹.

Ce visiteur était Raymond Roussel qui s'intéressait vraiment à l'art des sur-réalistes et se faisait conseiller dans ce domaine par Michel Leiris. *Le Rossignol chinois* est un photomontage inspiré par le conte *Le Rossignol et l'empereur de*

1 Voir François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997, pp. 315-316. Voir également « Max Ernst (II) », *Documents Dada*, <<https://dadasurr.blogspot.com/2010/02/max-ernst-ii.html>> (visité le 15 mai 2020).

Chine de Hans Christian Andersen². On reconnaît certaines formes d'un oiseau (bec, crête), auxquelles s'ajoutent des bras humains, mais il est clair que c'est une construction mécanique. Pour Roussel, comme pour Maurice Ravel, ce sont les fabrications ingénieuses qui l'emportent sur un réel trop insaisissable. Drôle d'oiseau !

Deux aspects supplémentaires méritent d'être mentionnés : Raymond Roussel n'aurait-il pas flairé un double sens dans ce rossignol 'pervers' : 'rossignol' comme objet (vêtement) que le marchand d'habits ne réussit pas à vendre (le tableau peut suggérer cette acception) ou encore « livre invendu, qui reste perché sur les plus hauts casiers comme le rossignol chante sur la plus haute branche » (*Dictionnaire Robert*). On sait que la méthode Roussel part de l'exploitation de l'homonymie et que d'autre part ses publications (à compte d'auteur) ne se vendaient qu'en nombre restreint. Pour revenir d'autre part au tableau : on peut y lire le souvenir douloureux de la Grande Guerre en distinguant au centre une bombe déformée ; ainsi la figure féminine prend un air inquiétant et menaçant. Avec toutefois l'espoir que le lyrisme de l'oiseau pourra surmonter la terreur.

On retrouve à maint endroit des textes de Roussel des montages comparables. Ces combinaisons d'éléments référentiels et d'aspects imaginaires étonnent et effrayent souvent et c'est notamment par des greffes sur l'univers de la faune que le fantastique surgit. Toutes sortes d'animaux 'traités' se manifestent comme autant de phénomènes de cirque, tels l'élan d'Olga Tcherwonenkoff, les hippocampes et le chat Khóng-děk-lèn dans le grand diamant de Canterel (*Locus Solus*), le ver musicien de Skarioffsky ou les émeraude qui mélancoliquement chantent *The Blue Bells of Scotland* (*Impressions d'Afrique*).

Une place d'honneur parmi ce bestiaire est occupée par les oiseaux. Ils présentent les tailles et les morphologies les plus diverses, pris dans la nature ou encore provenant d'un univers fantastique. Ils se distinguent par des activités très spéciales, souvent spectaculaires. Ces prestations extraordinaires font des oiseaux des alter-egos de l'artiste qui prône l'unicité et l'originalité.

Leur provenance se trouve dans le fameux Procédé roussélien consistant en une manipulation d'homonymes afin de créer une histoire originale. Roussel a expliqué certaines de ces formules dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mais beaucoup d'autres sont entourées de brume, d'autant plus que « le

2 Voir « Le Rossignol et l'Empereur de Chine », *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Rossignol_et_l'Empereur_de_Chine> (visité le 15 mai 2020) Roussel aimait beaucoup les contes.

procédé évolué » se contentait de distiller des paronymes à partir de phrases disloquées. Cette dernière formule rappelle fortement l'art du collage.

Dans la suite je me propose de montrer comment l'exploitation du Procédé et l'art du collage sont illustrés de façon spécifique en ce qui concerne la gent qui fend les airs.

Afin de matérialiser d'abord le principe de collage, observons les activités fort particulières d'un des fils de l'Empereur Talou. Ce chef indigène règne sur le pays africain imaginaire où se passent les histoires alternantes concernant les aventures des autochtones et les périples de leurs otages européens (*Impressions d'Afrique*). Le fiston en question s'appelle Rhéjed et l'auteur le présente sur fond d'idéologie 1900 : « Un négrillon de douze ans, à mine espiègle et souriante, s'avança tout à coup avec mille gambades »³.

L'entrepreneur jeune a remarqué que certain rongeur tué répand une bave collante extrêmement puissante et provoquant une odeur très forte. Il observe en outre qu'un grand volatile est attiré ainsi. Pour en profiter Rhéjed enduit de cette bave un battant de porte auquel il attache ensuite son pagne. Alléché par l'odeur « étrange » arrive un « immense oiseau de proie »⁴, « volatile au brillant plumage noir » et pourvu de « deux pattes minces presque aussi hautes que celles d'un échassier ». Et la description se poursuit : « Au-dessus du bec crochu, deux ouvertures frémissantes, pareilles à des narines, semblaient douées d'une grande puissance olfactive ». Le rapace enlève l'ensemble et monte très haut dans le ciel au grand effroi de Talou qui assiste à l'événement. L'oiseau finit pourtant par se fatiguer et il lâche son lest. « Rhéjed, déchirant son pagne, retomba gracieusement sur ses pieds, tandis que l'oiseau délesté s'enfuyait vers le sud en remorquant toujours la porte ornée d'un lambeau d'étoffe rouge »⁵. Jean Ferry qui en fait un dessin dans *L'Afrique des Impressions* se laisse inspirer par le condor des Andes qui emporte aussi un garçonnet dans *Les Enfants du Capitaine Grant* de Jules Verne (partie I, chap. 14), l'auteur favori de Roussel, mais je pense également à l'oiseau Roc des *Mille et une nuits*. Le point de départ langagier reste obscur, non expliqué par l'auteur, mais on pourrait penser à des mots comme 'col-porte', 'com-pagne', 'rat-passe', figurant dans une phrase de départ et qui après dislocation donneraient les éléments clés de l'épisode qui les arrange (colle) selon un scénario de récit fabuleux. Concrétisation d'un collage astucieux⁶ !

3 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963 (1910), p. 36.

4 *Ibid.*, p. 38.

5 Roussel, *Impressions d'Afrique*, *op. cit.*, p. 38.

6 Pour mémoire un exemple du procédé premier : « blanc à colle » = papier collé sur le cube de craie du billard, donne « blanc à colle » = un homme blanc (Carmichael) qui subit une retenue (colle) ; et un exemple du procédé évolué : « Napoléon premier empereur » donne

Dans le cas de Rhéjed la participation de l'oiseau est plutôt neutre, mais à d'autres occasions une aide positive ou bien une influence néfaste peuvent se manifester. Ainsi pour Asnorijs, « immense et magnifique oiseau de plumage vert » qu'Alexandre le Grand s'approprija lors de sa campagne en Orient. Un ennemi du roi met en scène un lugubre projet pour l'assassiner. L'oiseau (« obéissante bête ») est dressé pour passer au cours de la nuit le fil d'or qui le retient sous le cou du roi endormi et l'étrangler par la suite. Ce n'est qu'au tout dernier moment qu'Alexandre, « dont les membres s'arquaient au cours d'une suprême convulsion », peut être sauvé. Le désormais trop dangereux Asnarijs est mis à mort au même titre que l'esclave perfide⁷.

Un rôle bénéfique apparaît dans l'histoire de la princesse Ulfra, héroïne d'un conte scandinave dans lequel ses frères usurpateurs provoquent sa métamorphose en oiseau et l'exilent au *Fuglekongerige*. Après une année ils doivent aller là-bas afin de se délivrer d'elle, mais quand ils y arrivent, guidés par un linot, ils ont oublié le mot de passe et seront poursuivis par une mortifère sphère d'eau qui tue d'abord le linot. La douce Ulfra va survoler la monstrueuse boule en tant que colombe et boire « jusqu'à la dernière goutte l'eau vagabonde et terrible ». Les frères reconnaissent ses droits et tout finit en beauté⁸. Le vol projeté (des droits et des possessions d'Ulfra) est déjoué par un vol sublime à partir du « bois immense plein de bruissements de plumes et de pépiements »⁹. Le procédé est magique et Roussel prestidigitateur joue des tours et des retours tous azimuts.

Ces actions curieuses déterminent le rôle des animaux nommés jusqu'ici ; les caractéristiques principales sont le côté spectaculaire et l'association qui peut être établie de la sorte avec l'art, surtout celui de l'auteur du texte et sa dimension géniale. Plus généralement il s'agit souvent de découvertes uniques résultant de recherches acharnées. C'est aussi le cas pour ce spécimen aviaire

« nappe ollé ombre miette hampe air heure » « d'où les danseuses espagnoles montées sur la table et l'ombre des miettes visibles sur la nappe » (Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963 (1935) pp. 13, 21). On remarque que 'colle' est un générateur de première heure (domaine du billard).

7 Raymond Roussel, *Locus solus*, Paris, Pauvert, 1965 (1914), pp. 89-92.

8 Ce conte fait partie du chapitre sur la Hie-demoiselle, autre volatile contrôlé par Canterel, qui fabrique une mosaïque à partir de dents. Cette œuvre représente le reître Aag ('demoiselle à prétendant' donnant 'demoiselle à reître en dents') qui a voulu enlever la belle Christel et a été emprisonné dans une cave où il lit dans le livre de contes et rêve de la princesse en s'endormant. Christel se met à la place de l'apparition onirique et permet à Aag de s'échapper. Redoublement donc et mise en abyme des procédés d'ensevelissement des données.

9 Roussel, *Locus solus*, op. cit., pp. 48 sqq. Pour d'autres exploitations de l'homonymie de 'vol' voir *Le vol d'Icare* de Queneau (que Paul Smith connaît bien) et *Le vol des cigognes* de Jean-Christophe Grangé.

fort original qu'est l'*iriselle*¹⁰. Sa description, dont la structure rappelle les encyclopédies et les méthodologies savantes, constitue un exemple par excellence de la rhétorique roussellienne. C'est pourquoi nous la reprenons *in extenso*.

[...] un oiseau à plumage multicolore¹¹. Ayant vaguement, en plus menu, l'apparence majestueuse d'un paon, l'animal nous fut donné par Canterel comme une *iriselle*, femelle de l'*iriseau*, gallinacé bornéen qui, appartenant à une espèce mal étudiée, tire son nom des mille tons variés de son tégument.

Prodigieusement développé, l'appareil caudal, sorte de solide armature cartilagineuse, s'élevait d'abord verticalement, pour s'épanouir vers l'avant à sa région supérieure, créant au-dessus du volatile un véritable dais horizontal. La partie interne était nue, alors que de l'extérieur, partaient de longues plumes touffues rejetées en arrière ainsi qu'une fabuleuse chevelure. Très affûtée, l'extrême portion antérieure de l'armature formait, parallèlement à la table, un solide couteau un peu arqué. Horizontalement fixée contre le revers du dais par plusieurs vis perçant ses bords, une plaque d'or retenait ballante sous elle, par quelque déroutante aimantation, une lourde masse d'eau qui, pouvant représenter un demi-litre, se comportait, malgré son volume, comme une simple goutte au bout d'un doigt quand approche l'instant de la chute¹².

Discours pseudo-scientifique où des mots tels 'prodigieusement', 'fabuleuse' et 'déroutante' entrouvrent la porte d'un autre univers, celui du fantastique. Le show consiste ici à tirer profit de la sélection exercée par l'oiseau sur les œufs de sa couvée. Ceux qu'elle brise avec son appareil caudal étant trop fragiles pour assurer une progéniture robuste, elle garantit de la sorte à ceux qui résistent une fertilité satisfaisante. Vu qu'elle se démène drôlement pendant cet exercice (qui est déjà un numéro de cirque en soi), Canterel veut se servir de ce tour de force pour démontrer la fascinante propriété d'une espèce d'or qui, présenté en plaque, fait adhérer à sa surface de façon indissociable une grande quantité d'eau. Cette dernière circonstance donne d'ailleurs lieu à un nouveau récit secondaire portant sur Cyrus, le roi perse, qui, n'ayant pu vider la coupe d'eau qui l'aurait consacré en vainqueur des Mèdes, avait en premier subi les conséquences (suivant telle page – apocryphe – de Hérodote) de

10 Pour le lien avec l'émeraude (espèce d'oiseau de paradis) voir Patrick Besnier et Pierre Bazantay, *Petit dictionnaire de Locus Solus*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 73.

11 La notion de 'plumage irisé' s'emploie pour 'gorge de pigeon'.

12 Roussel, *Locus Solus*, *op. cit.*, p. 244 sqq.

l'aimantation spécifique du métal précieux. Or, la démonstration sera d'autant plus convaincante que les « brimbalements » causés par l'*iriselle* sont à la fois extrêmement vigoureux et follement incohérents. Les deux côtés de Roussel s'y reflètent : la mathématique perfection des équations du *poeta faber* et le mystique embrasement du *poeta vates*. La crise de ses vingt ans reste le moteur de l'infatigable labeur du scripteur.

Dans l'école primaire en France on chante beaucoup. Pour les 'petits' ce sont surtout les comptines qui ont la faveur¹³. Une des mieux appréciées comporte les paroles : « la pie a volé dans un champ de blé ; la pie a volé un épi de blé ; la pie et l'épi se sont envolés ; tant pis pour l'épi, je suis consolé. » Pareilles comptines inculquent spontanément aux jeunes Français certaine motilité ludique de la langue. Il n'est pas étonnant que comme 'vert', 'rai' et 'queue', pie est un mot que Roussel drolote.

L'oiseau en question joue un rôle important dans des épisodes clés des *Impressions d'Afrique*. On devine que la *gazza ladra* qui accompagne Louise Montalescot est une pie apprivoisée. Louise est une aventurière qui, en compagnie de son frère Norbert, explore la grande forêt du Vorrh¹⁴ avant d'être capturée par le roi Yaour et devenir sa bienaimée. D'autre part elle exhibe en avant-programme du Grand Gala les résultats de ses recherches. Sa prestation majeure sera la démonstration de sa machine à peindre, mais d'abord elle aura montré les réalisations sculpturales du frère actionnées par la pie. Regardons pourtant dans un premier moment comment Louise et la pie se sont rencontrées. « L'oiseau lui était apparu pour la première fois un dimanche, en plein bois de Chaville. » Alors qu'elle piqueniquait,

soudain une pie effrontée et gourmande s'approcha d'elle en sautillant, comme pour quêter des miettes de pain, qui lui furent aussitôt jetées en abondance. L'oiseau, rempli de reconnaissance, s'avança plus près encore sans aucune frayeur, se laissant caresser et prendre par la généreuse dispensatrice, qui, touchée de cette confiante sympathie, le ramena chez elle et commença son éducation¹⁵.

On remarque comment la voleuse aura une rééducation qui lui apprendra à exécuter des vols d'*aviateur* très précis. De picoreuse goulue elle devient pilote rôdé.

13 Et c'est pourquoi j'écoute volontiers les interprétations d'Anne Sylvestre, Guy Béart, Yann Tiersen ou encore Nolwenn Leroy. Bobby Lapointe est tout proche également ...

14 Cette forêt imaginaire est remise à l'honneur dans le roman éponyme de Brian Catling.

15 Roussel, *Impressions d'Afrique*, op. cit., p. 281.

La première statue que la pie met en mouvement est un monument d'inventivité fantastique roussellienne. Il s'agit de l'îlote en baleines qui roule sur des rails en mou de veau. C'est une commande de Talou dont pourtant l'origine littéraire est expliquée par Roussel dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*¹⁶. Une petite île qui héberge des cachalots 'donne' la statue d'un esclave grec (îlote) composé de baleines (très légères) ; 'pareillement' un personnage veule dont on se moque (« mou à raille ») engendre le mou de veau constituant des rails. Deux ouvertures « à peine perceptibles » se trouvent sur le socle-piédestal. « La pie s'approcha de l'ouverture la plus lointaine, dans laquelle son bec pénétra subitement pour faire jour quelque ressort intérieur »¹⁷. Ce genre de ressorts cachés sont monnaie courante chez Roussel faisant allusion aux mystères du Procédé (les explications, d'ailleurs fort partielles, de *Comment* sont posthumes). Et voilà que le socle bascule et que le véhicule qui porte la statue se met en mouvement pour un bref mais spectaculaire voyage. « Pendant les quelques secondes consacrées au trajet, la pie, en sautillant, s'était transportée devant l'autre ouverture, au sein de laquelle son bec disparut vivement »¹⁸. Et c'est le retour du chariot qui s'entame. « Le va-et-vient se reproduisit plusieurs fois, grâce à la manœuvre de la pie qui oscillait sans cesse d'une ouverture à l'autre ». La machine célibataire pivote, « sans pilotage »¹⁹.

Ensuite la pie savante appuie sur un bouton de la statue représentant Kant et allume ainsi un grandiose jeu de lampes, de miroirs et de réflexions à l'intérieur de la tête rayonnante du philosophe « figurant les flammes du génie », trait commun encore avec l'auteur. Et l'oiseau d'allumer et d'éteindre à gogo. « A chaque pesée il semblait qu'une idée transcendante naissait dans le cerveau soudain éblouissant du penseur »²⁰. Suit encore le spectacle d'une nonne qui répond constamment 'Non' à la question si elle cache des fugitifs, stimulée par « chaque profond coup de bec donné par le volatile qui semblait picorer »²¹. Finalement « l'intelligente bête » actionne la statuette du Régent qui s'incline devant celle de Louis xv et le tout se conclut ainsi : « L'oiseau, bondissant sur place, détermina plusieurs saluts cérémonieux, puis regagna, en voletant, l'épaule de sa maîtresse »²². C'est en effet une véritable cérémonie qui détermine en partie la libération des Montalestot, cérémonie de la langue (Kant, la

16 Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, op. cit., p. 14.

17 Roussel, *Impressions d'Afrique*, op. cit., p. 26.

18 Roussel, *Impressions d'Afrique*, op. cit., p. 26. Cf. *Comment* p. 130 (au sujet de la crise) : « j'écrivais avec des milliers de becs de plume qui flamboyaient ».

19 *Ibid.*, p. 296.

20 *Ibid.*, p. 27.

21 *Ibid.*, p. 28.

22 *Ibid.*, p. 28.

nonne Perpétue et le couple Régent-Louis xv sont également des 'produits' du procédé). La fréquence des mots qui commencent par pie accompagne le jeu secret des homonymes. Vu le tour enfantin et scatologique que prend régulièrement le discours de Roussel (plus particulièrement au moment des *Nouvelles Impressions d'Afrique*), il ne semble pas exclu que le choix de la pie à répétition soit suggéré par un pipi insistant.

Les mots peuvent directement exhiber à l'occasion les périples de l'homonymie. Ainsi dans la pièce de théâtre *La Poussière de soleils* de 1926, qui propose un véritable jeu de piste menant d'une énigme à l'autre. De cette façon l'espèce de fouet qu'est un martinet sert à dénicher un martinet, sorte d'hirondelle (Roussel *dixit*). Le besoin d'expliquer sa formule qu'on retrouve dans telle énumération des *Nouvelles Impressions d'Afrique* et qui sera explicite dans *Comment* se manifeste ainsi en incitation au voyage de découvertes.

L'autre pièce de théâtre de la main de Roussel, *L'Étoile au front*, datant de 1924, est comme les grands romans basée sur le Procédé. Sur la scène on se raconte surtout des histoires à partir d'objets et de personnages illustres. Un de ces récits a comme point de départ la célèbre affaire concernant le pigeon d'Yvan le prote et de sa fiancée Nadia.

C'est devant un oiseau empaillé que Claude et Geneviève, jeune couple d'amoureux qui trouvent des reflets de leur relation dans ces récits – après avoir médité sur une affaire amoureuse entre Lope de Vega et la belle Inès – se racontent l'émouvante histoire d'Yvan et de Nadia (acte 1, scène 3). Prote dans l'imprimerie du Tzar, Yvan tombe amoureux de Nadia, fille d'un chef nihiliste. Le couple cherche une ruse afin d'avertir ce père dans le cas où une oukase menacerait sa vie. Vu que l'imprimerie est isolée du monde extérieur lorsque des documents importants sont composés, les deux amoureux imaginent pouvoir se servir d'un pigeon voyageur. L'introduction de cet oiseau tel quel s'avère impossible, « mais non celle d'un œuf de pigeon composant, avec telle tartine de fromage, un en-cas économique mis dans un mouchoir noué »²³. L'œuf dûment couvé, l'animal sera en effet le sauveteur escompté quand la terrible menace devient réalité. Retrouver l'harmonie dans un univers chaotique, voilà la visée principale de maint épisode de l'œuvre, et c'est grâce aux créations que permet le procédé que la langue reflète cette réalisation. Il faut pourtant que tous les détails prennent leur place précisément déterminée dans la construction. C'est pourquoi souvent des théories scientifiques ou des explications historiques viennent à l'appui. Dans le cas présent le texte nous apprend notamment que

23 Raymond Roussel, *L'Étoile au front*, Paris, Pauvert, 1963 (1924), p. 33.

chez les colombographes deux théories sont en présence, la première attribuant le don d'orientation du pigeon à l'existence d'un sens spécial absolument inaccessible à notre entendement, l'autre n'y voulant voir que l'effet d'une maîtrise inouïe, mais humainement explicable, dans l'art d'user des points de repère²⁴

Or, Nadia avait découvert dans un ouvrage du « colombographe Hochard, enragé partisan de la première théorie », l'exemple probant : « d'un œuf pondu au colombier en jeu puis couvé au loin naquit un pigeon dont le premier vol fut pour regagner le lieu de la ponte. »²⁵ La scène se termine par la réplique suivante :

- Geneviève : Par reconnaissance, Nadia dut veiller éternellement sur son facteur ailé.
- Claude : Passionnément choyé de son vivant, il fut, mort et empaillé, mis à une place d'honneur, glorieusement lesté de l'ukase comme le jour de sa prouesse

Pour revenir aux homonymes : l'aide imprimeur qui fait éclore soigneusement l'oiseau sauveur, n'est-ce pas *un prote à coquille* qui dans sa première forme s'attache plutôt à corriger les erreurs d'impression ? On sait que Roussel surveillait de près le travail à l'imprimerie allant jusqu'à payer des primes pour la détection d'ultimes coquilles.

Pour une analyse consacrée aux grèbes qui occupent une place spéciale dans cette même pièce je renvoie à mon article « Étang donné » dans la *Revue Relief* (volume 10-2016, pp. 113-132)²⁶. Et comme numéro final, en bouquet, regardons brièvement le coq Mopsus (*Locus solus*). Capable dans un premier moment de tirer l'horoscope de Faustine, l'une des hôtes de Canterel, en se laissant inonder par la lumière de la planète visée (Saturne ici), il montre par la suite les résultats d'un patient entraînement linguistique de la part de son accompagnateur, Noël.

Articulant nettement pour son coq le nom de Faustine, le jeune garçon mit debout sur la table un frêle chevalet métallique puis y plaça, comme

24 *Ibid.*, p. 33.

25 *Ibid.*, p. 34.

26 Je remercie toutefois Paul Smith qui lors de nos escapades printanières m'a appris à distinguer le grèbe huppé et le grèbe à cou noir. Remarquons que l'attachement aux oisillons est fort marqué chez les grèbes : ils portent leur petit sur le dos pendant la première époque de leur vie. Sur une photo d'elle Charlotte Dufrène, la maîtresse paravent – par avant de Roussel, porte des manchons en grèbe.

une toile, certaine feuille d'ivoire mince et haute. Mopsus se posta devant, à courte distance, et, pris d'un tic étrange, remua plusieurs fois la tête brusquement, non sans tordre et congestionner son cou. Après un moment d'immobilité, il ouvrit largement le bec et projeta en avant, par une vigoureuse toux volontaire, une minime dose de sang qui, venue du fond de son gosier, atteignit à gauche le haut de la plaque d'ivoire, où parut un petit F rouge majuscule²⁷.

Ainsi le nom de Faustine sera projeté en entier en tant qu'acrostiche que complèteront huit alexandrins constituant un commentaire au sujet de son caractère d'une « étrange profondeur obscure »²⁸. Nous ne lirons pourtant pas ces vers fatidiques qui constituent ainsi une sorte de sous-texte signalisateur d'autres secrets.

Mopsus, c'était en effet le nom de plusieurs devins de l'Antiquité²⁹, facteur de vraisemblabilisation selon le vocabulaire de Julia Kristeva. Encore une fois le texte de Roussel combine le mystère, le calcul et l'encyclopédie. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ajoute deux particularités : d'abord en tentant de montrer (incomplètement) que l'épisode de Mopsus est engendré par son propre poème *La Source*, au titre fort significatif ; ensuite en commentant l'origine du dé qui joue un rôle dans la sélection des fragments textuels touchant Faustine : « Le dé orné des inscriptions 'l'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je' vient du mot *déluge* (dé l'eus-je). Ici je mis 'l'ai-je eu' au lieu de 'l'eus-je', craignant que *dé l'eus-je* ne laissât transparaître le procédé »³⁰. Curieux jeu de cache-cache et d'exhibition qui trahit en ces parages l'insistance du désir. Ce désir qui marque aussi la poesque et lacanienne lettre volée. Visité à vol d'oiseau.

Bibliographie

- Andersen, Hans Christian, *Le Rossignol et l'empereur de Chine* in *Contes*, Gallimard, Folio, 1994.
 Anon., *Les Mille et un Nuits*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004.

27 Roussel, *Locus solus*, op. cit. p. 288.

28 *Ibid.*, p. 291.

29 Voir *Petit dictionnaire de Locus Solus*, O.C., p. 85, où il est signalé en outre que « la présence de 'coq' ne peut manquer de faire penser au *Chantecler* de Rostand, dont la pièce fut créée en 1910. Le procédé de divination par un coq se trouve mentionné dans le *Tiers Livre* (chapitre XXV). C'est 'l'alectryomancie'. »

30 Roussel, *Comment*, op. cit. p. 24.

- Besnier, Patrick et Pierre Bazantay, *Petit dictionnaire de Locus Solus*, Amsterdam, Rodopi, 1993.
- Caradec, François, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997.
- Catling, Brian, *Vorrh*, Paris, Fleuve Eds, 2019.
- Ferry, Jean, *LAfrique des Impressions*, Paris, Pauvert, 1967.
- Grangé, Jean-Christophe, *Le Vol des cigognes*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 2014.
- Poe, Edgar Allan, *Selected Works*, London, Penguin, 2006.
- Queneau, Raymond, *Le Vol d'Icare*, Paris, Gallimard, 1994.
- Roussel, Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963 (1910 pour la première édition chez Lemerre).
- Roussel, Raymond, *Locus solus*, Paris, Pauvert, 1965 (1914).
- Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963 (1935).
- Roussel, Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Paris, Pauvert, 1963.
- Roussel, Raymond, *L'Étoile au front*, Paris, Pauvert, 1963 (1922).
- Roussel, Raymond, *La Poussière de soleils*, Paris, Pauvert, 1964 (1924).
- Roussel, Raymond, *La doublure, La vue, Impressions d'Afrique, Locus Solus, L'étoile au front, La poussière de soleils, Nouvelles impressions d'Afrique, Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Besnier, Patrick et Jean-Paul Goujon, eds., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- Verne, Jules, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

Mythographie animalière dans *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier

Nicolaas van der Toorn

Les animaux fourmillent dans *Le Roi des aulnes* : des espèces génériques comme pigeons, cerfs, sangliers et même aurochs. Mais certains spécimens se singularisent par le caractère légendaire qui leur est conféré par l'auteur. Ainsi la multiple valeur significative attribuée au cheval de Tiffauges appelé par lui Barbe-Bleue, « animal phorique par excellence », préfiguré par le mythique Pégase, et la place importante consacrée à l'élan connu sous le nom de Unhold (= ogre), domestiqué par Tiffauges, font entrevoir que ce cortège d'animaux n'est pas gratuit et mérite une approche particulière : celle de leur inscription dans la mythographie tourniérienne mise en œuvre dans le roman.

Le Roi des aulnes is swarming with animals : generic species like pigeons, deer, wild boars, and even aurochs roam its pages. But some specimens stand out because of the legendary character attributed to them by the author. Numerous significant meanings are thus ascribed to the horse owned by the main character Tiffauges. The horse, named Barbe-Bleue, is a “phoric animal par excellence”, prefigured by the mythical Pegasus. Furthermore, importance is given to the elk known as Unhold (= ogre), domesticated by Tiffauges. These two cases suggest that this procession of animals is not void of meaning and deserves to be analysed in the context of the mythography implemented by Tournier in the novel.

...

L'homme n'est qu'un animal mythologique¹.

• •
•

1 Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, p. 1442. Toute pagination du présent article se rapporte à Michel Tournier, *Romans*, suivis de *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

1 Mythographie

Que ce soit dans le réel ou dans l'imaginaire, la cohabitation de l'humanité et du monde animal a toujours été une source d'inspiration et de création : tantôt l'animal est comparé ou opposé à l'homme, tantôt il le représente ou se confond avec lui, le propre de l'un étant projeté sur l'autre, et inversement. Dans la sphère de la tradition orale et écrite l'animal joue ainsi un rôle fondamental dans les fables, les contes de fées, les légendes et les mythes.

À la « question immense » de savoir ce que c'est que le mythe, Michel Tournier donne dans *Le Vent Paraclet* une double réponse : « *le mythe est une histoire fondamentale* » et « *[u]n mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà* »². Pour Tournier « faire œuvre littéraire »³ passe inévitablement par la mythographie. Or, le travail de Tournier sur le mythe consiste à renverser la perspective traditionnelle, l'inversion étant une des principales caractéristiques de son écriture. Ainsi, dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, le « point de vue narratif » est tantôt celui de Robinson, tantôt celui de Vendredi. Ce même principe de l'inversion régit l'évolution des protagonistes, qui passent par des stades successifs souvent opposés⁴.

Tournier précise encore que « [l]e mythe, c'est tout d'abord un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction croissante ». À l'étage de la biologie, il relève que « l'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie »⁵. La distinction entre l'homme et l'animal se résume donc à la mythologie, sans laquelle l'homme en serait réduit à la condition animale⁶. Gilles de Rais dans *Gilles & Jeanne* et Tiffauges, dans *Le Roi des aulnes*, sont de beaux spécimens tournériens de l'être à double face : ils réunissent en eux humanité et animalité, et ce dans des stades alternatifs. Pour illustrer et concrétiser cette duplicité dans *Le Roi des aulnes* Tournier a recours à tout un éventail d'animaux : chevaux, cerfs,

2 *Ibid.*, p. 1440. Ces deux phrases sont en italiques dans le texte.

3 *Ibid.*, p. 1432. Dans « Approximating Man : Michel Tournier and Play in Language », William D. Redfern résume la conception tournérienne de la création littéraire comme suit : « Tournier wants us to rediscover stories that we already know » (*The Modern Language Review* 80, n° 2, 1985, p. 307).

4 Voir à ce sujet Nicolaas van der Toorn, *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot, Ambiguïté intentionnelle et Jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett*, Leyde-Boston, Brill, coll. « Faux Titre 435 », 2020. Écrit en collaboration avec Paul J. Smith, le chapitre « Réécriture et 'bricolage' : Gilles & Jeanne de Michel Tournier » est consacré aux procédés typiquement tournériens de réécriture à partir d'autres textes, le plus souvent à caractère mythique.

5 Tournier, *Le Vent Paraclet*, *op. cit.*, p. 1442.

6 Nous y reviendrons dans notre conclusion.

sangliers, pigeons, élans et même aurochs. Éventail dont la fonctionnalité trouve son origine bien souvent dans la mythologie animalière. Comment et dans quelle mesure ce cortège animalier s'inscrit-il dans la mythographie tourniérienne ? Avant de chercher à répondre à cette question il convient cependant de présenter brièvement le roman.

Paru en septembre 1970 et obtenant le prix Goncourt le mois suivant, *Le Roi des aulnes* est le deuxième roman de Michel Tournier. Garagiste, le protagoniste appelé Abel Tiffauges, droitier, constate accidentellement qu'il arrive aussi à écrire de la main gauche : par conséquent, il intitule son journal *Écrits sinistres*. Ce géant myope de 110 kg se découvre de plus en plus friand de viande crue et de lait, ce qui confirme sa vocation ogresse qui se manifeste également dans son amour des enfants. Accusé de viol, Tiffauges est sauvé par la mobilisation en septembre 1939. Prisonnier de guerre, il est envoyé à Rominten, la réserve de chasse de Goering, puis en Prusse Orientale où, accompagné de son cheval géant Barbe-Bleue, il écume la campagne à la recherche de garçons destinés à la formation d'officier SS dans l'internat de Kaltenborn.

2 Pégase

Dès le début du roman Tiffauges se lance dans un exposé⁷ où il s'exhibe comme un *monstre*⁸ dont les caractéristiques sont notamment l'inviabilité et l'incapacité de reproduction. Il cite en exemple « les veaux à six pattes », « le mulet » et « le bardot », pour conclure que lui-même ne pourrait donc avoir que « des enfants d'adoption »⁹, conclusion qui préfigure sa préoccupation d'Éphraïm, l'enfant juif sauvé par lui vers la fin du roman. Avant même que Tiffauges ne se livre à la description du premier « personnage » secondaire, Rachel, « l'être féminin de [s]on univers personnel »¹⁰, il se réfère ainsi dans ses *Écrits sinistres* au monde animalier auquel est conférée d'emblée une touche mythique par le biais du cheval ailé de l'enseigne Mobilgas de son garage. Il s'agit d'une figurine rouge à l'éclairage clignotant qui reproduit l'image de marque de la compagnie pétrolière Mobilgas représentant Pégase.

Pégase, cheval ailé engendré par Poseidon et Méduse, ami des Muses, apparaît dans de très nombreux mythes grecs, dont celui du combat de la Chimère¹¹,

7 Le terme est aussi à prendre au sens étymologique.

8 Tournier, *Romans*, op. cit., p. 191. En italiques dans le texte.

9 *Ibid.*, p. 192.

10 *Ibid.*, p. 194.

11 Ce combat est décrit par Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*, dont la lecture est imposée à Tiffauges enfant au collège Saint-Christophe (*ibid.*, p. 224).



FIGURE 30.1 Pégase dans l'enseigne Mobilgas. Détail d'une pompe à essence Mobilgas

PHOTO PRISE PAR L'AUTEUR LE 8 MARS 2020, MUSÉE LOUWMAN, LA HAYE

monstre constitué de différentes parties de plusieurs animaux (lion, serpent, chèvre, dragon). L'enseigne lumineuse en question « jette un reflet sur mes mains [celles de Tiffauges devant la page blanche], et s'évanouit aussitôt », créant une « palpitation rougeâtre »¹². Il convient de se rendre compte de l'importance de cette information apparemment banale : au moment où il écrit cette phrase (le 6 janvier 1938) il s'est blessé la main droite la veille (le 5 janvier 1938)¹³. L'éclairage intermittent des mains de Tiffauges prend ainsi tout son intérêt puisqu'il attire notre attention (et celle de Tiffauges lui-même) sur l'alternance, le passage de l'écriture droitrière à celle de la main gauche, considéré par lui comme le début d'un nouveau stade dans sa vie. La projection lumineuse de cette image animalière mythique correspondrait ainsi à l'écriture sinistre de Tiffauges, l'illuminé (!) qui se considère lui-même aussi comme

¹² *Ibid.*, p. 192.

¹³ Sur le plan textuel, la « palpitation rougeâtre » de cette lumière correspond à la phrase « je sens battre encore un poulx lancinant » et l'évanouissement à « [p]eu s'en est fallu que je vomisse de douleur » (*ibid.*, p. 193).

un être légendaire, « issu de la nuit des temps »¹⁴, tandis que les moments alternants du noir se rapporteraient à l'écriture de la main droite. Résultant du principe de l'inversion qui régit tout le roman, l'écriture sinistre s'avère ainsi révélatrice, « pleine d'éclairs »¹⁵, contrairement à celle de la main droite qui exprimerait l'obscurité, « reflétant le personnage *masqué* que je feins d'être »¹⁶.

Tournier exploite ici à fond le versant mythique d'une image de publicité banale pour une marque de carburant américain, objet en plastique plutôt kitsch accroché au mur d'un garage sombre, associé à une « odeur de vieille graisse »¹⁷. La phrase clé du roman, « Tout est signe », s'applique remarquablement à la double perception de cette enseigne car « [il] faut une lumière [...] pour percer notre myopie [...] »¹⁸.

L'exploitation de cette double face des choses se manifeste encore à d'autres niveaux. Bestial à première vue : la consommation journalière par Tiffauges des deux kilos « d[e] 'bifteck tartare', viande de cheval hachée que l'on mange crue »¹⁹. En la présentant comme une « découverte majeure », Tiffauges s'explique au sujet de cette propension à la consommation de viande de cheval rouge :

Quand je dis « j'aime la viande, j'aime le sang, j'aime la chair », c'est le verbe aimer qui importe seul. Je suis tout amour. J'aime manger de la viande parce que j'aime les bêtes. Je crois même que je pourrais égorger de mes mains, et manger avec un affectueux appétit, un animal que j'aurais élevé et qui aurait partagé ma vie. Je le mangerais même avec un goût plus éclairé, plus approfondi que je ne fais d'une viande anonyme, impersonnelle²⁰.

Tiffauges l'ogre aime le sang et mange donc la viande rouge par amour des animaux²¹, consommation d'un ordre supérieur, conditionnée comme par

14 *Ibid.*, p. 191.

15 *Ibid.*, p. 217.

16 *Ibid.*, p. 216. Cette écriture dextre reste aussi masquée et obscure pour le lecteur, puisque aucun exemple ne lui en est donné dans le texte du roman.

17 *Ibid.*, p. 192.

18 *Ibid.*, p. 193.

19 *Ibid.*, p. 250.

20 *Ibid.*, p. 251.

21 Nous reviendrons à cette idée quand il sera question des pigeons consommés par Tiffauges. Signalons aussi que les expressions alimentaires sont utilisées couramment pour manifester l'amour ou l'attrance, comme « mignonne à croquer », « dévorer des yeux ». Tel parent dirait de son enfant qu'il le mangerait.

un rite²². Ainsi le Pégase de Mobilgas, cheval rouge mythique, s'avère d'une part la parfaite enseigne pour le garage de Tiffauges sur le plan banal, trivial et familial. Et d'autre part, il l'est au niveau suprême et exalté de la révélation de l'écriture sinistre au début du roman, puis de la découverte de l'amour des bêtes par l'ingurgitation rituelle. Enseigne enfin, dans les dernières pages, de l'accomplissement de « sa première astrophorie » lorsqu'il ramène Éphraïm, le petit garçon juif, l'enfant « Porte-Étoile » trouvé au bord de la route, au château de Kaltenborn sur son cheval Barbe-Bleue. Car c'est dans « la claire nuit hyperboréenne » surplombée du « grand bestiaire sidéral » que figure encore Pégase, qui boucle ainsi le cycle du roman sous forme de constellation²³.

En effet, l'évocation du cheval ailé de Mobilgas associé au garage de Tiffauges annonce aussi l'apparition de Barbe-Bleue, par une évolution inversée dans le temps imposée par les conditions de la guerre et explicitée dans le texte : « l'abandon de la voiture à essence, puis à gazogène au profit du cheval »²⁴. Barbe-Bleue, c'est le cheval de Tiffauges version matérielle au nom tout aussi fabuleux, un « demi-sang » qui, lui, contrairement à Pégase, « ne risque pas de s'envoler »²⁵. Il s'agit d'un hongre²⁶ gigantesque dont le « poil d'un noir de jais présentait des moires bleutées [...]. Ce barbe était ainsi un barbe bleu, et le nom qu'il convenait de lui donner s'imposait de lui-même »²⁷. Le nom de Barbe-Bleue évoque bien sûr le conte archiconnu consigné par Perrault : le genre d'ogre qui tue les femmes après les avoir épousées. Un des modèles pour ce personnage mythique a été la figure historique de Gilles de Rais, qui a été condamné pour avoir torturé et assassiné 140 enfants (et non pas des femmes). Le château où Gilles a commis ses crimes s'appelle Tiffauges, le nom que Tournier a choisi pour le protagoniste de son roman. Entre Gilles qui écumait la campagne vendéenne à la recherche d'enfants pour ses démoniaques expériences alchimistes et Tiffauges sur son cheval Barbe-Bleue qui rafle des

22 Le brame de Tiffauges est une autre expression de ses pratiques rituelles.

23 Tournier, *Romans*, op. cit., p. 504.

24 *Ibid.*, p. 368. Après son arrivée à Moorhof en Allemagne, Tiffauges, garagiste-mécanicien, est promu conducteur d'un camion Magirus-cinq tonnes, dans lequel il sillonne le pays, tout comme il le fera plus tard sur son cheval Barbe-Bleue.

25 *Ibid.*, p. 389. Nous soupçonnons Tournier de faire un jeu de mots avec le double sens du verbe « voler » : Pégase, le cheval ailé, vole vers le ciel, tandis que Barbe-Bleue ne s'envole pas mais vole des enfants.

26 D'origine hongroise, les mots « hongre » et « ogre » sont étymologiquement apparentés. Voir Jonathan F. Krell, *Tournier élémentaire*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 92-93.

27 Tournier, *Romans*, op. cit., p. 389.

garçons aryens pour alimenter les napolas²⁸ en Prusse Orientale, le parallèle est évident²⁹. Avec en prime la version allemande du mythe de l'*Erlkönig*³⁰, la ballade de Goethe mise en musique par Schubert qui traite du même sujet. Dans ses *Écrits sinistres* Tiffauges évoque ce poème en des termes lyriques : « c'est le mythe latin de Christophe-Albuquerque porté à un paroxysme d'incandescence par la magie hyperboréenne ». Il fait le rapprochement avec la chasse à courre, à laquelle « [s]on génie particulier ajoute la métamorphose du cerf en enfant, et le rite superphorique qui s'ensuit » et se félicite de cette « page nouvelle aux jeux des essences »³¹. Le thème central de toute la section IV du roman, intitulé *L'Ogre de Rominten*, est en effet la chasse, décrite dans les détails³². Là encore, la chasse animalière annonce celle des enfants dans la dernière partie du roman.

La parfaite harmonie entre Tiffauges et Barbe-Bleue et leur complémentarité semblent être à caractère chamanique. Leur interchangeabilité est accentuée à la fin du roman par l'apparition du nom de Béhémotth donné à Tiffauges par Éphraïm, qui l'appelle aussi « cheval d'Israël » lorsqu'il est porté par lui dans les marécages. Le Béhémotth est présenté dans le livre de *Job* comme la Bête, la force animale que l'homme ne peut domestiquer³³. À l'inverse, Éphraïm le rachitique, faisant partie du *Rollkommando*³⁴ dans le camp d'extermination d'Auschwitz, était lui-même cheval tirant la charrette portant les objets des Juifs gazés vers le Canada³⁵.

28 Napola = Nationalpolitische Erziehungsanstalt, internat où sont formés les futurs officiers SS.

29 Le mythe de Barbe bleue est généralement connu, en termes de la mythographie tourniérienne ce serait donc une histoire fondamentale, dont celle de Gilles de Rais et de ses crimes commis dans son château de Tiffauges serait une variante. Dans « La séduction de la réécriture chez Michel Tournier : Réminiscence, ambivalence, jeux d'échos et de miroir », *Revue des Sciences Humaines* 4, n° 232, 1993, pp. 9-20, Arlette Bouloumié évoque cette reconnaissance de mythes connus par le lecteur (averti) en l'expliquant par le « procédé de la réminiscence ». Voir aussi le chapitre « Mythe et Nom » dans son *Michel Tournier. Le roman mythologique*, José Corti, 1988, pp. 41-54.

30 « Ce poème [...] a toujours été pour l'écolier français abordant la langue et la littérature allemandes le poème allemand par excellence, le symbole même de l'Allemagne » (Tournier, *Romans*, *op. cit.*, p. 1393).

31 *Ibid.*, p. 458.

32 La technicité de ces détails de la chasse, comme celle de la colomophilie dans la section II, pourrait surprendre. Nous pensons que l'auteur y a recours pour conditionner le lecteur, qui n'en sera que plus engagé ainsi dans la (fausse) authenticité du récit recherchée du fait de la présence de personnages historiques (Hermann Goering notamment).

33 Le Béhémotth représenté souvent comme un énorme taureau fait penser au Minotaure, être mythologique hybride entre homme et bête, ogre à sa façon aussi.

34 En italiques dans le texte.

35 Tournier, *Romans*, *op. cit.*, p. 508. Le Canada est le nom du lieu où étaient stockés les objets personnels des Juifs exterminés à Auschwitz. C'est également le nom donné par Tiffauges

Mobilgas, ce nom pétrochimique ne préfigure-t-il pas également le gaz Zyklon B utilisé par les nazis à Auschwitz-Birkenau ? Comme il annonce également le feu pendant la messe au collège Saint-Christophe, cet autre espace clos, occasionné par la « petite bouteille d'essence »³⁶, « le flacon dont était sorti tout le mal » entre les mains de Tiffauges³⁷ ? Feu suivi à son tour par l'incendie, provoqué selon ses dires par Tiffauges, de l'internat Saint-Christophe, où Nestor, ami et protecteur de Tiffauges, trouve la mort, asphyxié lui aussi ...

3 De l'aurochs aux pigeons d'Alsace en passant par l'élan

Si Pégase et Barbe-Bleue sont bien d'origine mythique et que la mythographie chevaline semble dominer la (ré)écriture du bestiaire tournierien, bon nombre d'animaux jouent également un rôle non négligeable dans la construction de l'édifice complexe qu'est *Le Roi des aulnes*. L'Allemagne où arrive Tiffauges comme prisonnier de guerre « se dévoilait comme une terre promise, comme le pays des essences pures ». Cette révélation se faisait surtout « à travers cette faune emblématique – chevaux de Trakehnen, cerfs de Rominten, élans de l'Elchwald, nuées d'oiseaux migrateurs couvrant la plaine de leurs ailes et de leurs appels – une faune héraldique [...] »³⁸.

C'est aussi dans cette faune qu'il convient de situer l'apparition de l'aurochs dans la Réserve de Rominten, qui « ancre [Tiffauges] dans la conviction que ces pensées avaient le pouvoir redoutable de faire surgir des êtres réels à leur semblance »³⁹. Ce type de taureau, dont « les derniers représentants s'étaient éteints au Moyen Âge »⁴⁰, avait été récréé par le professeur Lutz Heck, direc-

au paysage prussien où se trouve la cabane qu'il utilise comme refuge. Voir à ce sujet Regina Bergholz, « A Simonidean Tale. Commemoration and Coming to Terms with the Past: Michel Tournier's *Le Roi Des Aulnes* », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 114, 2010, pp. 111-131 ; Arlette Bouloumié, « Le Renouveau du mythe de l'ogre et ses variantes dans l'œuvre de Michel Tournier », dans *Chances du roman, charmes du mythe*, éd. Marie-Hélène Boblet, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 69-79 ; David Platten « Terms of Reference : Michel Tournier's *Le Roi des aulnes* », *Journal of European Studies* 21, n° 4, 1991, pp. 281-302.

36 *Ibid.*, p. 236. Il s'agit d'une petite bouteille d'essence que Tiffauges doit passer à un autre élève de l'internat pour que celui-ci puisse remplir son briquet. Une mauvaise manipulation fait éclater le feu pendant la messe dans la chapelle byzantine. Tenu responsable de ce feu, Tiffauges s'est mis en tête de pouvoir se soustraire à sa punition en imaginant l'internat en flammes, ce qui se produit en effet à son retour à Saint-Christophe.

37 *Ibid.*, p. 238. Voir au sujet du rôle du feu dans l'œuvre de Tournier : Krell, *Tournier élémentaire*, op. cit., pp. 16-22, 118-126.

38 *Ibid.*, p. 350.

39 *Ibid.*, p. 368.

40 *Ibid.*, p. 369.

teur du Jardin zoologique de Berlin. Le « savant dosage de races de taureaux » à la base de la recreation de cet animal artificiel, d'origine préhistorique selon Tiffauges, correspond aux expériences médicales infligées aux prisonniers des camps de concentration nazis. Mais on peut également se demander si ce fragment animalier ne mime pas l'écriture de l'auteur lui-même, qui se caractérise par l'exploitation de mythes existants (Pégase, Barbe-Bleue, Tiffauges, Erbkönig ...) pour (ré)écrire son propre mythe, sa version de celui du Roi des Aulnes⁴¹.

Ce principe du mimétisme se constate encore à un autre niveau, celui des *alter ego*. Nombreux sont en effet les personnages, historiques, légendaires, romanesques ou mythiques, qui fonctionnent comme des doubles de Tiffauges⁴². L'élan appelé « *Unhold* »⁴³ en est la variante animalière⁴⁴, par son nom d'abord, qui signifie « ogre » en allemand. « Ogre », c'est ainsi qu'est appelé également Tiffauges par son amante Rachel dans la toute première phrase du roman. Tiffauges se caractérise en définissant l'ogre comme un « monstre féérique, émergeant de la nuit des temps »⁴⁵, termes utilisés également dans la description de la première rencontre avec l'élan. Aussitôt Tiffauges donne à cette rencontre avec l'élan une dimension ancestrale et immémoriale, l'élevant ainsi au niveau mythique :

Ainsi la faune de Prusse-Orientale venait de déléguer à Tiffauges son premier représentant, et il s'agissait d'une bête à demi fabuleuse, qui paraissait sortir des grandes forêts hercyniennes de la préhistoire. Il demeura éveillé jusqu'au petit jour, ramené par cette visite à l'étrange conviction qu'il avait toujours eue de posséder des origines immémoriales, une racine en quelque sorte qui plongeait au plus profond de la nuit des temps⁴⁶.

Il y a aussi la cécité de l'élan et la myopie de Tiffauges, « à cause de [laquelle] il se sentit proche du géant ténébreux », puis le brame, pratique rituelle à laquelle Tiffauges se livre pour essayer de surmonter son désespoir moral.

41 Tournier affirme : « [la] fonction de la création littéraire et artistique est d'autant plus importante que les mythes [...] ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort » (*ibid.*, p. 1443).

42 Citons entre autres Don Juan, Weidmann, Saint-Christophe, Bram Johnson et, surtout, Nestor.

43 En italiques dans le texte.

44 « Monstre [qui] tenait à la fois du cheval, du buffle et du cerf », (Tournier, *Romans*, *op. cit.*, p. 347).

45 *Ibid.*, p. 191.

46 *Ibid.*, p. 347.

Tiffauges ressemble encore à l'Unhold par la physionomie de ce dernier : « silhouette gauche et pesante dont la disgrâce et l'esseulement serraient le cœur ». Tout comme Tiffauges, l'Unhold est en effet solitaire, car rejeté puis ignoré par ses semblables, et migrateur, leurs sorts se résumant à l'identique :

[L']élan aveugle [...] craint sans doute la société de ses semblables où il se ferait vite enfourcher par les autres mâles. [...] Dès que le printemps s'annonce, il émigre de quelques kilomètres vers le sud, et il s'expose ainsi aux risques d'une région où il n'est pas encore connu. Un jour ou l'autre, on [...] l'abattrà [...]. D'autant plus qu'il n'est pas commode [...]. *Unhold*. Ça veut dire la brute, le malgracieux, mais aussi le sorcier, le diable. C'est qu'il fait peur avec ses yeux blancs et son insistance brutale⁴⁷ !

Il est à noter que le côté humain de Tiffauges se manifeste précisément dans ses contacts avec les animaux⁴⁸, les moments d'attendrissement se limitant aux présences de connivence intime avec l'Unhold, comme d'ailleurs auparavant avec les pigeons d'Alsace. Pendant la période où il était sapeur-colombophile, Tiffauges avait montré cette même douceur de traitement et de contact, les pigeons étant devenus « des petits êtres chéris »⁴⁹, « ses conquêtes, puis ses enfants chéris »⁵⁰. Période aussi où il avait sillonné les champs et les bois à la recherche de pigeons susceptibles d'être réquisitionnés pour le service dans l'armée, comme il le fera plus tard pour alimenter les napolas en garçons. La manipulation génétique bovine à laquelle s'était livré le professeur Heck se retrouve ici au niveau ornithologique : son homologue Unruh a su créer des jumeaux artificiels parfaits, comme d'ailleurs des monstres à deux têtes⁵¹. Signalons qu'avec le même caractère rituel qu'il s'était adonné à la consommation de la viande de cheval, Tiffauges finit par manger ses pigeons : « [l']ingestion dévote et silencieuse de la dépouille des trois petits soldats égorgés revêtirait un caractère presque religieux, et serait en tout cas le meilleur hommage qui pouvait leur être rendu »⁵².

47 *Ibid.*, pp. 352, 353.

48 La (pré)occupation à caractère maternel d'Éphraïm ne se situera qu'à la fin du roman.

49 *Ibid.*, p. 316.

50 *Ibid.*, p. 388.

51 La rencontre avec la veuve du professeur Unruh a eu lieu le 19 avril, « date qui s'inscrit dans [la] mémoire [de Tiffauges] » (*ibid.*, p. 317). Et pour cause : à la veille de l'anniversaire d'Hitler un million d'enfants étaient incorporés soit dans le Jungvolk, soit dans le Jungmädelbund, enfants « offerts en cadeau d'anniversaire » au Führer (*ibid.*, p. 401). Voir à ce sujet Van der Toorn, *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot, Ambiguïté intentionnelle et Jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett*, op. cit., pp. 111-112.

52 Tournier, *Romans*, op. cit., p. 325.

4 Conclusion

Dans le présent aperçu de la mythographie animalière tourniérienne ne devraient pas manquer deux passages du roman, dont l'analyse servira de conclusion pour notre propos. À première vue les deux fragments suivants pourraient paraître anecdotiques, mais en réalité ils sont emblématiques de la conception tourniérienne du mythe, en l'occurrence du mythe animalier, tel qu'il la définit dans *Le Vent Paraclet*.

Le premier est celui de *La Pie voleuse*⁵³. Le bruit occasionné par un combat entre deux pies sous le toit de la maison de Tiffauges est mis en rapport direct avec les accords de musique de l'opéra de Rossini⁵⁴. Comme nous l'avons vu pour la double face de Pégase, l'auteur joue encore sur deux niveaux parallèles : prosaïsme et vacarme d'un côté, rappel au mythe de la pie voleuse perpétué et immortalisé par l'opéra du même nom, de l'autre. La pie voleuse, voilà bien un concept populaire voire fondamental *que tout le monde connaît déjà*⁵⁵ !

Le deuxième est le curieux « apologue » où il est question d'un homme qui incendie des lieux publics pour détruire tous les dossiers personnels et officiels. Dans ce conte, qui commence par « Il était une fois », les hommes privés de leurs papiers « marchent courbés vers le sol, de leurs bouches échappent des sons inarticulés, bref ils sont en train de se métamorphoser en bêtes. [...] en voulant sauver l'humanité, [l'incendiaire] la ravale à un niveau bestial, parce que « *l'âme humaine est en papier* »⁵⁶. Ce papier, c'est précisément le support où l'écrivain couche sa réécriture des mythes et permet ainsi à l'homme de « s'arrache[r] à l'animalité »⁵⁷.

Bibliographie

- Bergholz, Regina, « A Simonidean Tale. Commemoration and Coming to Terms with the Past : Michel Tournier's *Le Roi Des Aulnes* », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 114, 2010, pp. 111-131.
- Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

53 *Ibid.*, p. 246.

54 Anecdote qui n'est certes pas anodine : Tiffauges en refuse la coïncidence pour y supposer la main de Nestor depuis l'au-delà.

55 Tournier, *Romans*, op. cit., p. 1440. En italiques dans le texte.

56 *Ibid.*, p. 316. En italiques dans le texte.

57 *Ibid.*, p. 1442. Voir aussi pour ce conte Van der Toorn, *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot, Ambiguïté intentionnelle et Jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett*, op. cit., p. 79.

- Bouloumié, Arlette, « La séduction de la réécriture chez Michel Tournier : Réminiscence, ambivalence, jeux d'échos et de miroir », *Revue des Sciences Humaines* 4, n° 232, 1993, pp. 9-20.
- Bouloumié, Arlette, « Le Renouvellement du mythe de l'ogre et ses variantes dans l'œuvre de Michel Tournier », dans *Chances du roman, charmes du mythe*, éd. Marie-Hélène Boblet, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Bouloumié, Arlette, « Transfiguration de la réalité par le mythe dans quelques contes de Michel Tournier », *Tangence* 101, 2013, pp. 77-92.
- Koopman-Thurlings, Mariska, *Vers un autre fantastique, Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux Titre » n° 97, 1995.
- Korthals Altes, Liesbeth, *Le Salut par la fiction ?, Sens, valeurs et narrativité dans 'Le Roi des aulnes' de Michel Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.
- Krell, Jonathan F., *Tournier élémentaire*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1994.
- Platten, David, *Michel Tournier and the Metaphor of Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999.
- Platten, David, « Terms of Reference : Michel Tournier's *Le Roi des aulnes* », *Journal of European Studies* 21, n° 4, 1991, pp. 281-302.
- Redfern, William D., « Approximating Man : Michel Tournier and Play in Language », *The Modern Language Review* 80, n° 2, 1985, pp. 304-319.
- Toorn, Nicolaas van der, *Le Jeu de l'ambiguïté et du mot, Ambiguïté intentionnelle et Jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett*, Leyde-Boston, Brill, coll. « Faux Titre » n° 435, 2020.
- Tournier, Michel, *Romans*, suivis de *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- Vray, Jean-Bernard, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.
- Worton, Michael, « Myth-Reference in *Le Roi des aulnes* », *Stanford French Review* 6, 1982, pp. 299-310.

Slow Reading on the Wing

Entangling Enactive Literary Criticism, the Energia of Early Modern Imagining, and Artistic Research

Sophie van Romburgh

This essay explores possibilities for enactive imagining and criticism. It observes how recent enactive accounts of cognition see no divide between imagination and everyday perception, and forego representationalism. It examines somatosensory responses and effortless vivacity for some animal-related imagery in Terence Cave's cognitive literary criticism *Thinking with Literature* (2016). Next, it finds that today's enactive criticism resonates with Francis Junius's early modern notion of *energia*, a loose blend of vividness (*enargeia*) and vivacity (*energeia*), and concludes that, with its emphasis on *energeia*'s 'life force', *energia* goes beyond the viewer's participation in an image's pictorialist illusion. Pictorialist-style imagining, the essay claims, aligns with a pre-enactive representationalist understanding of cognition. To better explore enactive imagining, the essay entangles discursive writing and artistic work, animated by bird wings.

Le présent essai explore les potentialités conjointes de l'imagination éactive et de la critique. Il observe comment des conceptions éactives récentes de la cognition ne voient pas de dualité entre l'imagination et la perception quotidienne et renoncent au représentationalisme. Il examine des réponses somatosensorielles et une vivacité sans effort dans quelques images se rapportant à des animaux dans l'ouvrage de critique littéraire cognitive de Terence Cave, *Thinking with Literature* (2016). Ensuite, il constate que la critique éactiviste d'aujourd'hui résonne avec la notion prémoderne d'*energia* de Franciscus Junius : notion qui mêle librement la vivacité (*enargeia*) et la vigueur (*energeia*) et conclut qu'avec son accent mis sur la force vitale de l'*energeia*, l'*energia* va au-delà de la participation du spectateur à l'illusion pictorialiste d'une image. L'essai prône que l'imagination dans le style du pictorialisme est analogue à la compréhension pré-éactive et représentationaliste de la cognition. Afin de mieux explorer l'imagination éactive, l'essai combine l'écriture discursive et la création artistique, inspirée par les ailes des oiseaux.

Magpies I see on my dune hikes usually remain blended in with the landscape. They are images, which I look at in pictorialist manner, not fully attentive to their presence. Yet I have the capacity to make them salient. The magpie may

quicken to life for me when it mutters as I pass. Suddenly aware of being perceived, I am stirred, in turn, to heightened alertness. I better sense the magpie as a presence, and am more aware of mine. Its animation, however, does not jolt the magpie out of the imagination into something like 'reality'. Its animation happens in imaginative mode. This is not just because my dune hike is an ongoing art project, so that anything in it be part of its artistic imaginary,¹ nor because I have, as a city-dweller, no need to hunt for magpie pie. The magpie comes to life as an image because I have, as a human animal, the cognitive fluidity to do so.

Recent enactive accounts of cognition see no divide between imagination and everyday perception. Enactivists emphasise, in philosopher Shaun Gallagher's words, 'the continuity that exists between different cognitive activities – perception, action, memory, imagination'.² Perception is not a snapshot-like representation in the mind (a 'picture') for the purpose of our taking actions; instead, philosopher Alva Noë maintains, action is constitutive of perception.³ Similarly, Gallagher adds, 'remembering and imagining [...] are just that – activities, or *doings*'.⁴ Cognition is embodied: enactive, affective, extended, and ecological. As philosopher Evan Thompson explains:

[To] think the mind is something in the head or the brain [...] It's like saying that flight is inside the wings of a bird. The mind is relational. It's a way of being in relation to the world. You need a brain, just as the bird needs wings, but the mind exists at a different level – the level of embodied being in the world.⁵

Our embodied being in the world – our bird flight, the mind, cognition – is also represented in enactivist accounts by a more abstract, yet nonetheless animal-inspired image: as ongoingly enacted by a high-order complex organism dynamically coupled to its emergent environment.⁶ While it may seem grotesque to consider humanities scholars pursuing their studies of animal imagery in terms of organisms dynamically coupled to their emergent environments, it is crucial

1 Sophie van Romburgh, "I walk the trail till the trail walks me/ And I bring you the sand in my shoes" (2012–). Ongoing walking project, dimensions variable. Collection of the artist.

2 Gallagher, S., *Enactivist Interventions. Rethinking the Mind* (Oxford: Oxford University Press, 2017) 191.

3 Noë, A., *Action in Perception*, Perception and Mind (Cambridge, MA – London: MIT Press, 2004) 1–34.

4 Gallagher, *Enactivist Interventions* 191.

5 Heuman, L., "The Embodied Mind. An interview with philosopher Evan Thompson", *TRICYCLE. The Buddhist Review* (Fall 2014), <<https://tricycle.org/magazine/embodied-mind/>>; cf. Gallagher, *Enactivist Interventions* 12.

6 E.g., *ibid.*, 6, 54–55.



FIGURE 31.1 Sophie van Romburgh, "Slow Reading on the Wing", 2020, charcoal on paper, 24 × 32 cm
COLLECTION OF THE ARTIST



FIGURE 31.2 Sophie van Romburgh, "Slow Reading on the Wing", 2020, charcoal on paper, 24 × 32 cm
COLLECTION OF THE ARTIST

to realise that what pertains between them (scholars and organisms) is not a vital difference, but a matter of gradation, and imaginative representation. '[P]erception's function is never purely recognitional', Gallagher observes, 'There are always ulterior motives', be they food for survival, or 'aesthetic enjoyment'.⁷ Essentially, '[t]here is an aspect of imagination in perception itself'.⁸

The psychologist Eleanor Rosch, moreover, seeks not to dualise our experience of everyday reality and what she calls the imaginative arts, such as literature and the visual arts. In an 'evocative' paper titled "If You Depict a Bird, Give It Space to Fly",⁹ Rosch adduces the Buddhist insight that a more capacious understanding is available to each of us, which we sometimes glimpse, yet commonly have blocked by self-interests. The imaginative arts, Rosch proposes, offer an environment (a space) that affords us to let go of self-centred hopes and fears, thus to sense a mind-expanding understanding that is not other, but has been there all along.

On this view, when we experience an image – and why not make it a magpie, the image may actually quicken us, by quickening aspects of us that are habitually blocked, thus making us (feel) more alive, present in a mode (or space) we may consider imaginative. There is, then, no dichotomy between the animal as image and a gull whose poop lands on one's head. Enactivism now thinks without representationalism, without counterfactuals, and without the 'epistemic vigilance' the literary scholar Terence Cave suggests we need when engaging with literature in order 'to keep our bearings' and, even, as 'the precondition for the very possibility of imaginative thought'.¹⁰

Although gull's poop hits us in words, birdwatching reader, we have somato-sensory responses: a 'ghost echo' of our ducking for it, and of goose bumps on the scalp.¹¹ Bring yourself face to face with Jan Asselijn's *The Threatened Swan*,¹² and you may proprioceive, to use the philosopher and dancer Barbara Montero's phrase, the swan's rising wings and lunging head in the muscles of your neck and armpits.¹³ Such sensorimotor responses usually remain below

7 *Ibid.*, 116.

8 *Ibid.*, 196.

9 Rosch, E., "If You Depict a Bird, Give It Space to Fly": Eastern Psychologies, the Arts, and Self-Knowledge", *SubStance* 30, 1/2, 94/95 (2001) 236–253, at 238.

10 Gallagher, *Enactivist Interventions* 83–125; Cave, T., *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 2016) 72, 73.

11 *Ibid.*, 37.

12 Jan Asselijn, "The Threatened Swan" (ca. 1650). Oil on canvas, 144 × 171 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

13 Montero, B.G., "Proprioceiving Someone Else's Movement", *Philosophical Explorations* 9, 2 (2006) 149–161.

the level of reflective awareness. They are the imaginative affordances made salient in cognitive literary criticism, notably in literary scholar Guillemette Bolens's work on the calibration of kinesic, sensorimotor perceptual simulations in the dynamics of reading,¹⁴ and Cave's energising, thought-provoking *Thinking with Literature* (2016), some of whose animal-related imagery I will shortly explore. '[K]inesic reading brings to the surface something you always already felt when you read the text properly', Cave observes, 'but somehow ignored for the sake of supposedly "higher", more intellectual or aesthetic pleasures'.¹⁵ Why include such responses in our critical reflection, one wonders. Because 'strictly nothing forbids them', Bolens reasons, and 'for the simple and straightforward reason that critics trigger them when reading'.¹⁶

'A cognitive reading of literary texts [...]', Cave advances, 'would seek to uncover the hidden work of [...] on-the-wing construction of meaning'.¹⁷ This is not nearly the only animal-related image that propels Cave's argument; his criticism is fairly alive with them. The literary excerpts selected for cognitive discussion throughout *Thinking with Literature* include a variety of animal images – crow, tiger, owls, bull, as if to actualise that literature be treated 'as an animated affordance',¹⁸ a vital concept for enactivists developed by the psychologist James J. Gibson to express 'what the environment offers the animal'.¹⁹ Moreover, Cave's discursive writing teems with animals, from jellyfish and crustaceans to the flocking of starlings, and birds' nests.

Images of animals are easy, these animal images suggest, for novices in cognitive criticism to enact – to imagine and animate – in accordance with the embodied, cognitive approach discussed. My simply enumerating crow, tiger, owls, and bull, by contrast, confirms a point of warning Bolens makes: when critics take images out of their narrative context and put them in a list for analysis, they lose their sensorimotor dynamics and 'freeze'.²⁰ This means, of course, that we 'freeze': evidently, we do not respond to itemised animal words

14 Bolens, G., *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, foreword Berthoz, A., *Rethinking Theory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012); *idem*, "Kinesis in Literature and the Cognitive Dynamic of Gestures in Chaucer, Shakespeare, and Cervantes", *Costellazioni* 5 (2018) 81–103.

15 Cave, *Thinking with Literature* 29.

16 Bolens, "Kinesis in Literature" 92, 95.

17 Cave, *Thinking with Literature* 23.

18 *Ibid.*, 9.

19 Gibson, J.J., "The Theory of Affordances", quoted in Cave, *Thinking with Literature* 47; cf. Gallagher, *Enactivist Interventions* 115–121, 192–197.

20 Bolens, "Kinesis in Literature" 93.

as energetically (we do not read them with ears perked, nostrils flared, eyes wide open, so to say) as we do to an animal image in its natural habitat.

For such is the attitude advocated for the cognitive literary critic in the first paragraph of *Thinking with Literature*'s opening section 'Changing the cognitive environment':

Cognition – whether animal or human – is alert, attentive, responsive. [...] [T]he merest hint of an unexpected smell or sound, a flicker on the edge of vision, a shift in the perceived direction of the breeze, will trigger an immediate response. [...] [L]iterary criticism needs to be as alert and attentive as any other cognitive activity we perform – arguably more so than most.²¹

What interests me here is that succession of brief scenes – animating images – that smell, sound, sight, and touch: 'the merest hint of an unexpected smell or sound, a flicker on the edge of vision, a shift in the perceived direction of the breeze'. They address us in our capacity as human animals: as organisms in an environment, sooner than scholars at our desk. They alert us to aspects, attitudes, motives perhaps, that we share with many nonhuman organisms. The little scenes do not urge us to act as if we were animals, but rather to be aware of how we act as the animals we are. Such awareness is foregrounded from the start, when cognition is qualified as 'animal or human', and the scope is set for an ecological continuity within which to enact slow reading on the wing, whether in encounters with animal images, or abstract conceptual work (and sometimes these may blend).

The little scenes are underspecified,²² so that they make salient not settings, nor possible agents causing a hint, flicker, and shift, but the processes of alertness, attentiveness, and responsiveness themselves, which the criticism theorises the cognitive literary scholar needs. The scenes do so in actuality, by making us sit up and notice, alert, attentive, and responsive, right as we read. Before having even reached the words that 'will trigger an immediate response', we have had such response already. Their immediacy makes it seem that bringing the images to life is effortless. Vivid imagining that is effortless, 'as if the text is doing the work for you', is pleasurable and rewarding, as the literary scholar G. Gabrielle Starr observes regarding cognitive research on "enacted" imagery; that is, imagery 'belonging to the reader' – as distinguished

²¹ Cave, *Thinking with Literature* 1.

²² *Ibid.*, 27.

from the “‘depictive’ imagery’ of the text.”²³ Starr notes, incidentally, that readers also find imagining that requires much work for it to be vivid – for an image to actualise – to be pleasurable and rewarding; whether effortless or effortful, ‘[a] vivid image may seem more fully the product of one’s own imagination – an achievement peculiarly one’s own.’²⁴

What makes images come to life for us, then, resonates for us, stirs our sensorimotor responses, stirring us. When animal images seem animated, it is because they animate us. Their vivacity moves our experiencing of life – our life force, if one will. Animal images afford us effortlessly, pleasurably, and usually subconsciously, to feel (more) alive, thus to be more alive in the way, I propose, that Rosch suggests: by our experiencing a glimpse of more expansive knowing. Cleverly, the little scenes in Cave’s opening paragraph demonstrate that ‘[m]iniature kinesic details embedded in a context that is non-descriptive [...] can energize that context as a whole.’²⁵ While they address different senses (vision, hearing, smell, touch), moreover, they reach us in what Rosch calls ‘the same imaginative modality’ (words), and this, she indicates, facilitates our losing ourselves into them.²⁶

Animal images are mediated; made by human animals (artists, writers, scholars), they are anthropomorphised to speak to us in a manner we relate to, and that we have, perhaps culturally, come to desire of animals.²⁷ Animal images seem to better fit our expectation of how animals are than do animals in the wild, whose interests and perceptions may be very different from how human animals experience them. The philosopher of science Vinciane Despret emphasises, therefore, how (cognitive) ethologists must first ‘become with’ the animals of their fieldwork, if they want to learn what moves them: ‘[L]et the birds do the talking.’²⁸ This is another reason why the magpie on the dune hike is an image: its perception remains alien to me, because I have not ‘become with’ the magpie’s interests, let alone the possibility of its imagination.

Despret’s exhortation pertains equally, of course, to humanities scholars studying historical cultural production. If imagination, perception, memory and action exist in fluid continuity, and if, as Gallagher maintains, ‘there is an

23 Starr, G.G., “Theorizing Imagery, Aesthetics, and Doubly Directed States”, in Zunshine, L. (ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2015; online ed. 2015) 1–27, at 5, 4. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199978069.013.0013.

24 *Ibid.*, 5–6.

25 Cave, *Thinking with Literature* 81.

26 Rosch, “If You Depict a Bird” 240–241.

27 Cf. Crist, E., *Images of Animals. Anthropomorphism and Animal Mind* (Philadelphia: Temple University Press, 1999).

28 Despret, V., “The Enigma of the Raven”, *Angelaki* 20, 2 (2015) 57–72, at 67, 62.

aspect of imagination in perception itself;²⁹ we should be alert to the possibility that the imaginative constituted a more comprehensive aspect of everyday experience in the past. Moreover, scholarly cultures may have been more effortlessly fluent in enacting the imaginative, and including sensorimotor affordances in their scholarship than we are, twenty-first-century humanities scholars still fairly at the cusp of an embodied, experiential, enactive turn. The literary scholar Alan Richardson notes that, at least in the English-speaking world, the imagination was deliberately discounted in ‘modern’ twentieth-century literary criticism, so that expert understanding of what the imagination may avail has dwindled.³⁰ That is why Romantic theorists have something to offer to current neuro-cognitive studies.³¹ And consider the classicist Luuk Huitink’s comparison of today’s enactivism and classical rhetoric’s expositions on vividness, *enargeia* (*evidentia*, *perspicuitas*), especially regarding ‘certain non-pictorial stylistic features’ and ‘the narration of bodily actions’ that, he suggests, may elicit ‘a felt sense of visceral emotions which come with the imaginative enactment of the described movements’ of a scene.³²

When one begins to read scholars from earlier periods enactively, one may discover sensorimotor affordances energising their writing (to speak with Cave) to an extent one never noticed before, and in a sustained manner that suggests the scholar’s interests had been in these energising capacities of imaginative thinking all along. I am referring to the work of the seventeenth-century art theoretician and philologist Francis Junius. Elsewhere, I have argued that today’s kinesic-enactive criticism resonates with the philological approach that Junius and fellow Septentrional philologists used in their scholarship, for instance for etymological interpretation.³³ Prior to learning about an enactive turn, I had argued that the philologists read for the sake of *energia*, a concept adumbrated in Junius’s art theory that loosely blends *enargeia* (vividness) with the related concept *energeia* (*efficacia*, actualisation, vivacity, life

29 Gallagher, *Enactivist Interventions* 196.

30 Richardson, A., “Imagination: Literary and Cognitive Intersections”, in Zunshine, *Oxford Handbook* (online ed.) 1–27, at 3–5. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199978069.013.0012.

31 *Ibid.*, 17.

32 Huitink, L., “Enargeia, Enactivism and the Ancient Readerly Imagination”, in Anderson, M. – Cairns, D. – Sprevak, M. (eds.), *Distributed Cognition in Classical Antiquity*, The Edinburgh History of Distributed Cognition (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019) 169–189, at 187, 189.

33 Romburgh, S.G. van, “Some Kinesic-Enactive Implicatures of Reading ‘Energia’ in Early Modern Septentrional Philology”, paper presented at *Making of the Humanities VII*, Amsterdam, 15–17 November 2018.

force).³⁴ As the art historian Thijs Weststeijn explicates, Junius's *energia* 'designates an aspect of the viewer's imagination' in a 'process intended to bring about a virtual reality'; that is, in Junius's English, "as if we were by at the doing of the things imagined".³⁵ '[I]n Junius's theory', Weststeijn concludes, 'images become actions', noting Junius's emphasis on life, spirit, and motion – motions of the mind, of moving and being moved, of artist and viewer alike.³⁶

Artist (poet) and critic (reader, scholar, viewer) enact what Starr's neurocognitive aesthetics calls 'the energy of particularly vivid imagery'.³⁷ They are, in Junius's theory, meant to engage in an image so fully, with their caring, learning, sensibilities and senses – 'attentive, alert, responsive', in Cave's words – that they feel genuinely present in its imaginative space, and, unlike today's aesthetic imagining, meet.³⁸ In this moment of imaginative presence and meeting, *energia* happens, as the image's force is actualised, and the image brought to life. With its emphasis on *energeia*'s 'life force', *energia* thus goes beyond the viewer's participation in an image's pictorialist illusion – the 'beholder's share' analysed by the art historian E.H. Gombrich.³⁹ While *like* life, lifelikeness is experiential and emotional, as Huitink concludes regarding *enargeia*,⁴⁰ and, I add, its 'life' moves in actuality, an energetic quickening in imaginative space through the artist's and critic's affective, sensorimotor imagining.

Evidently, sensorimotor responses are not always the same for all, nor of the same degree. Montero notices that '[p]eople, it seems, differ as to how proprioceptively aware they are'.⁴¹ Starr indicates that 'the fundamental ability to have vividly imagined enactments of literary works is [...] not uniform'.⁴² In Cave's animating opening scenes, for me the 'shift in the perceived direction of the breeze' touches my skin. But you, reader, may instead have *seen* the breeze

34 *Idem*, "Hyperboreo sono: An Exploration of Erudition in Early Modern Germanic Philology", *Erudition and the Republic of Letters* 3 (2018) 274–313; Weststeijn, Th., *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677)*, Studies in Netherlandish Art and Cultural History 12 (Leiden – Boston: Brill, 2015) 272; Aldrich, K. – Fehl, Ph. – Fehl, R. (eds.), *Franciscus Junius. The Literature of Classical Art. 1: The Painting of the Ancients. De Pictura veterum according to the English translation (1638)* (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1991) 375–380.

35 Weststeijn, *Art and Antiquity* 272; Aldrich – Fehl – Fehl, *Junius. Painting* 265.

36 *Ibid.*, 280, 278–279.

37 Starr, G.G., *Feeling Beauty. The Neuroscience of Aesthetic Experience* (Cambridge, Mass – London: MIT Press, 2013) 23. Adobe Digital Editions.

38 Aldrich – Fehl – Fehl, *Junius. Painting* 245–287, 388–91.

39 Gombrich, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 5th ed. (Oxford: Phaidon, 1977), 154–244.

40 Huitink, "Enargeia" 189.

41 Montero, "Proprioceiving" 156.

42 Starr, "Theorizing Imagery" 2.

change direction in a weathercock. Your imagining may be more pictorialist. In her study of vivacity in literary imagining, the literary scholar Elaine Scarry observes how hard it is to try imagine an imagined perched bird to fly ('a young female cardinal'): 'I cannot move her up as she flies, but I can move the world behind her down'.⁴³ In strategies like this, Scarry has developed an inventive practice to envision movement in literary images, which enables her readers to picture, in the conclusion, how '[w]aterfowl circle up and down in bright lifts and falls. [...] I can keep my eyes fixed steadily upward on the light blue of the sky and yet see birds landing in the garden below'.⁴⁴

Pictorialist-style imagining, like Scarry's, and like Gombrich's, accords with the pre-enactive representationalist understanding of perception. Representationalism may actually have strengthened imagining pictorialistically, I aver, because imagining in pictures aligned so well with how the mind was thought to operate – just as sensorimotor sensibilities evoke today's enactivism. Scarry's inventive exercises bolster one's 'nimbleness' in picturing movement as moving images on a picture plane.⁴⁵ From an enactivist perspective, however, they ignore my body, my kinesic, sensorimotor involvement, my dynamic coupling to an emergent ecology.

To imagine an imagined perched bird to move (a magpie, perhaps), enact it to life: throbbing, blinking, as alert as oneself to Cave's hint of a smell, a sound, a flickering, a breeze – and hold on to this bird in an ongoingly emergent dynamic. Its quickening is felt more centrally inside the body. If one tried constraining one's imagination to privileging recognitional aspects of perception, one might entirely miss acknowledging, and valuing, that broader understanding that the imaginative arts, and the imagination, may afford glimpses of, and miss experiencing life – being present – in this expanded, imaginative mode. Why include sensorimotor responses in our critical reflection? Because perception, and imagination, are enactive.

Researching such quickening and sensorimotor imagining needs, besides a discursive approach, an experiential one. That is why I entangle artistic work in this essay's examinations. In diverse modalities that include walking, words, and drawing, my artistic practice explores the possibility of *energia's* imaginative presence, and *energeia's* enactive, affective vivacity, asking what it is, really, this powerful, yet elusive 'life force' that moves us.⁴⁶ Affirming that

43 Scarry, E., *Dreaming by the Book* (New York: Farrar Straus Giroux, 1999) 190. Adobe Digital Editions.

44 *Ibid.*, 188.

45 *Ibid.*, 183.

46 Cf. Wesseling, J., *Of Sponge, Stone, and the Intertwinement with the Here and Now. A Methodology of Artistic Research* (Amsterdam: 2016) 31.

‘vision is touch-like’;⁴⁷ it thus probes sensorimotor stirrings in an imaginative mode of knowing that might otherwise remain unobserved. The drawings here (figs. 31.1–2) are informed by my understanding of enactive approaches to cognition and Junius’s aesthetic adumbrations, and inform it in turn, their immediacy an actualising and that way inalienable aspect of the enactive considerations at hand, lest my analytical thinking has “unmoveable rigour, voyd of all life and motion”.⁴⁸ Moreover, as they are produced in this volume, charcoal’s powdery marks now permit touching, and rotating, and one can flutter their pages like bird wings, in a carefree intervention in traditional academic discourse, and be alert to how it moves.

Bibliography

- Aldrich, K., Fehl, Ph., and Fehl, R. (eds.), *Franciscus Junius. The Literature of Classical Art. 1: The Painting of the Ancients. De Pictura veterum according to the English translation* (1638) (Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1991).
- Bolens, G., *The Style of Gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, foreword by A. Berthoz, *Rethinking Theory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012).
- Bolens, G., “Kinesis in Literature and the Cognitive Dynamic of Gestures in Chaucer, Shakespeare, and Cervantes”, *Costellazioni* 5 (2018) 81–103.
- Cave, T., *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 2016).
- Crist, E., *Images of Animals. Anthropomorphism and Animal Mind* (Philadelphia: Temple University Press, 1999).
- Despret, V., “The Enigma of the Raven”, *Angelaki* 20, 2 (2015) 57–72.
- Gallagher, S., *Enactivist Interventions. Rethinking the Mind* (Oxford: Oxford University Press, 2017).
- Gombrich, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 5th ed. (Oxford: Phaidon, 1977).
- Heuman, L., “The Embodied Mind. An interview with philosopher Evan Thompson”, *TRICYCLE. The Buddhist Review* (2014). <<https://tricycle.org/magazine/embodied-mind/>>.
- Huitink, L., “Enargeia, Enactivism and the Ancient Readerly Imagination”, in Anderson M. – Cairns D. – Sprevak M. (eds.), *Distributed Cognition in Classical Antiquity*, The

47 Noë, *Action* 73.

48 Aldrich – Fehl – Fehl, *Junius. Painting* 257.

- Edinburgh History of Distributed Cognition (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019) 173–193.
- Montero, B.G., “Proprioceiving Someone Else’s Movement”, *Philosophical Explorations* 9, 2 (2006) 149–161.
- Noë, A., *Action in Perception*, Perception and Mind (Cambridge, MA – London: MIT Press, 2004).
- Richardson, Alan, “Imagination: Literary and Cognitive Intersections”, in Zunshine, L. (ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2015; online ed. 2015). DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199978069.013.0012.
- Romburgh, S.G. van, “*Hyperboreo sono*: An Exploration of Erudition in Early Modern Germanic Philology”, *Erudition and the Republic of Letters* 3 (2018) 274–313.
- Romburgh, S.G. van, “Some Kinesic-Enactive Implicatures of Reading ‘Energia’ in Early Modern Septentrional Philology”, paper presented at *Making of the Humanities VII*, Amsterdam, 15–17 November 2018.
- Rosch, E., “If You Depict a Bird, Give It Space to Fly’: Eastern Psychologies, the Arts, and Self-Knowledge”, *SubStance* 30, 1/2, 94/95 (2001) 236–253.
- Scarry, E., *Dreaming by the Book* (New York: Farrar Straus Giroux, 1999). Adobe Digital Editions.
- Starr, G.G., *Feeling Beauty. The Neuroscience of Aesthetic Experience* (Cambridge, MA – London: MIT Press, 2013). Adobe Digital Editions.
- Starr, G.G., “Theorizing Imagery, Aesthetics, and Doubly Directed States”, in Zunshine, L. (ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2015; online ed. 2015). DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199978069.013.0013.
- Wesseling, J., *Of Sponge, Stone, and the Intertwinement with the Here and Now. A Methodology of Artistic Research*, inaugural lecture to the Chair of Practice and Theory of Research in the Visual Arts, Leiden University, Faculty of Humanities, Academy of Creative and Performing Arts, 19 September 2016 (Amsterdam: 2016).
- Weststeijn, Th., *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677)*, Studies in Netherlandish Art and Cultural History 12 (Leiden – Boston: Brill, 2015).

Index des noms propres

- Aaron 285–286, 293
Adam 272, 285, 389–397
Adonis 364–365, 371–372
Aerts, Nicasius 204, 206–207
Aertsen, Pieter 72
Alciat, André (Andrea Alciato) 7, 26, 311–325, 349
Aldrovandi, Ulisse 65–66
Allen-Allen, Helen M. 106–107
Allen, Percy S. 106–107
Amphitrite 342*n*.2, 343
Amyot, Jacques 124, 335*n*.17
Aneau, Barthélemy 7, 40–41, 327–338, 349, 351
Anne de Beaujeu 40
Anne de Bohême, Reine d'Angleterre (Anne of Bohemia, Queen of England) 302
Apis 285
Apostolios, Michael 315
Argyropulos, Ioannes 319
Ariosto, Ludovico 382
Aristophanes 16, 105, 314
Aristote (Aristotle) 3, 105, 117, 121–125, 172, 175, 187, 315, 324, 330
Asselijn, Jan 426
Aubert, Esprit 39*n*.8
Auguste, Empereur romain (Augustus, Roman emperor) 183
Augustin, Saint (Augustine, Saint) 292–293
Bacon, Nathaniel 79
Bade, Josse (Ascensius Badius) 335–336, 338*n*.27, 341
Ballesdens, Jean 225, 231*n*.20
Balzac, Honoré de 176
Banks, Joseph 93
Barbaro, Daniele 65–67
Barland, Adrien 229, 232*n*.23
Bartholinus, Thomas 262
Basile le Grand (Basil the Great, Basilus Magnus) 319–320
Baudoin, Jean 221–235
Beauvais, Pierre de 274*n*.29
Beeldsnyder, Johannes 256, 260
Beham, Hans Sebald 148–149, 157
Belleau, Rémy 166*n*.6
Belon, Pierre 16, 21, 40–47, 65–68, 211–212, 217–218
Berechiah Ha-Nakdan 117–120
Bergh, Catharina van den 50–51, 55–60
Beuckelaer, Joachim 72–73
Béroalde l'Ancien, Philippe (Filippo Beroaldo) 336
Bèze, Théodore de (Theodorus Beza) 341–352
Bidloo, Govard 250–252, 255
Boake, Barcroft 95–97
Bocident, Margot de 155
Bol, Hans 71
Bonne de Luxembourg 302
Borges, Jorge Luis 261
Boursault, Edmé 117, 124–125
Breu, Jörg 316
Briot, Isaac 231
Briot, Marie 231
Browne, Edward 45
Brussel, Theodorus van 218–219
Bruyn, Abraham de 71
Bruyn, Nicolaes de 71–72
Bry, Johann Theodor de 385
Buffon, Georges-Louis Leclerc Comte de 47, 110–111
Cáceres, Francisco de 46
Calderón de la Barca, Pedro 375, 382
Camerarius, Joachim 226–229
Cammen, Hendrik van der 195, 197
Cardinaal, Cornelis 256, 262
Caro, Annibale 64
Castro y Bellvis, Guillén de 384
Catherine de Bourbon 368
Catulle (Catullus) 341, 343–344, 347
Cervantes, Miguel de 261
Chalon, Jean Germain de 53
Charles IV, Empereur du Saint-Empire 302
Charles V, Empereur du Saint-Empire 23, 54, 53–54, 70
Charles V, Roi de France 302
Charles VI, Roi de France 302
Charles IX, Roi de France 366*n*.4
Charlotte de Bourbon 106
Chartier, Alain 109

- Chauveau, François 234–235
 Christine de Pizan 110
 Cicéron (Cicero) 327–338
 Collaert, Adriaen 71
 Collaert, Hans 58
 Cordus, Valerius 65
 Corrozet, Gilles 4, 225, 228–229, 232
 Costanzi, Antonio 40
 Cotgrave, Randle 45–46
 Covyn ter Bruggen, Jacob 256, 259
 Coxcie, Michiel 206
 Cruche, Pierre 350
 Culemborg, Elisabeth van 50–55
 Cuvier, Georges 95–97
- Daldorff, Karl 93–94
 Damman, Adriaan 44
 Day, Francis 95, 97–98
 Démosthène (Demosthenes) 328, 332, 337
 Dene, Eduard de 1–9, 199, 202, 221, 232
 Deschamps, Eustache 109
 Dessí, Joan 46
 Dorp, Martin (Martinus Dorpius) 225
 Du Bartas, Guillaume 6, 38–47
 Du Bellay, Joachim 330–331, 336
 Du Fouilloux, Jacques 364–373
 Du Monin, Jean-Edouard 43–44
 Dürer, Albrecht 148, 150
- Ede, Arnoldus van 255, 259
 Elien (Aelian) 16, 172, 175, 315, 318
 Érasme, Desiderius (Erasmus) 16, 19–21, 26, 102, 106–107, 117, 123–124, 168–169, 180, 315–316, 330, 332–333, 338
 Erskin, Carl Gustav 83
 Ésaü 290
 Ésope (Aesop) 4, 117–118, 122–126, 193, 221, 230, 239–242, 328
 Estienne, Robert 22*n*.14, 225
 Eucher, Saint 332
 Ève 272, 285, 389–397
 Eyk, Johannes van 256, 260
- Fabritius, Carel 345
 Faerno, Gabriele 226–228
 Flavius Josephus 6, 117–126
 Floris II de Pallandt 55
 Forbicini, Eliodoro 68
- Fornenbergh, Jan Baptist van 375, 379
 Francken, Frans II 75
 François 1^{er}, Roi de France (Francis I, King of France) 22–23
 Frédéric II, Empereur du Saint-Empire (Frederick II, Holy Roman Emperor) 156, 162
 Freitag, Arnold 233
 Froben, Jean 179–182, 188, 312
- Galle, Philip 194*n*.1, 196
 Gamon, Christophe de 46
 Gauchet, Claude 364, 369
 Gédéon (Gideon) 53
 Gessner, Conrad 25, 40–42, 45, 65–66, 320, 342–343
 Geufroi de Paris 283–295
 Gheeraerts, Marcus 1–8, 71, 193–207, 221, 232
 Ghysels, Johannes 256, 262
 Gide, André 47
 Giebel, Christoph 94
 Gorris, Jean de 25–36
 Goulart, Simon 39–43, 47, 349
 Grainger, James 254
 Grévin, Jacques 6, 25–36
 Grey of Fallodon, Edward 111–112
 Gricourt, François-Joseph Théry 256–257
 Grimani, famille 67
 Grisone, Federico 153
 Guérout, Guillaume 349, 351
 Guevara, Luis Vélez de 375
 Guicciardini, Ludovico
 Guide, Philibert 39, 41, 124
 Guisone, Ferrante 44
 Gylles, Pierre 171–175
- Hamilton, Francis 94
 Harlay, Nicolas de 371
 Haudent, Guillaume 225, 228–229
 Hegenitius, Gotfridus 79, 81, 83
 Hellegers, Clemens Laurentius 254
 Henri II, Roi de France 169
 Henri IV, Roi de France 365, 368, 369*n*.10
 Henry V, Roi d'Angleterre 142
 Herman de Valenciennes 284, 289–295
 Hérodote (Herodotus) 15–16, 19, 23, 122, 125, 328, 403

- Hess, Wilhelm 90–91
Heynck, Dirck Pietersz 381, 383
Heyns, Peeter 233
Heyns, Zacharias 47
Hist, Conrad 147
Hjärne, Urban 375
Hoefnagel, Joris 71
Homère (Homer) 239–242, 367, 372
Hooft, Pieter Corneliszoon 247
Horace 348
Hübner, Tobias 47
Huizinga, Johan 101–112
Huizinga, Laura M. 111–112
Huizinga, Leonhard 106, 110
Huizinga-Schorer, Mary V. 104
Hypéride (Hypereides) 337
- Jacques VI, Roi d'Écosse, (James VI, King of Scotland) 44–45
Jamyn, Amadis 366*n*.4
Jannès et Jambres (Jannes and Jambres) 292–293
Jean, Roi d'Angleterre (John, King of England) 142
Jean, Duc de Berry (John, Duke of Berry) 302
Jean III, Duc de Brabant (John III, Duke of Brabant) 305–306
Jean de Luxembourg 301
Jean l'Aveugle, Roi de Bohème (John the Blind, King of Bohemia) 301–302
Jeanne, Duchesse de Brabant (Joanna, Duchess of Brabant) 300–303
Jeanne d'Albret, Reine de Navarre 349
Jehan Malkaraume 284–285
Jésus Christ 133, 272, 283, 350–352
Jonston, Jan 213–217
Joseph 285, 287, 290, 293
Junius, Francis 8, 422, 430–433
Junius, Hadrianus 349
- Kapteyn, J.C. 102
Knibbe, Jan 298–309
Kollar, Vincenz 94
- La Fontaine, Jean de 5–6, 117, 124, 193, 221–247
La Peyrère, Isaac de 213–216
- La Thuillerie, Gaspard Coignet de 212
Lactance (Lactantius) 19
Laigue, Étienne de 181
Lairesse, Gerard de 250
Lalaing, Anthonis van 50–54
Latomus, Barthélemy 331
Lerm, Gabriel de 44
Liberale da Udine, Giorgio 68–69
Liefvelt, Theoderick van 46–47
Limbourg, Paul de 109
Lombard, Lambert 70
Loo, Albert van 349
Lotichius, Petrus Secundus 344
Louis 1^{er}, Duc d'Anjou 302
Louis, Saint 40
Louis de Male, Comte de Flandre 298–300, 303–309
Luc, Saint (Luke, Saint) 117, 125
Luchtman, Samuel 249–251, 258
Lucien de Samosate (Lucian of Samosata) 23, 175
- Maerlant, Jacob van 293
Macé de La Charité 284–285
Machard, Alexandre 343
Macho, Julien 225, 228–229
Magnon, Jean 375
Mâle, Emile 104
Mantovano, Camillo 67
Manuce, Alde (Aldo Manuzio) 169, 226
Manuzio, Paolo 64
Marc Antoine, homme politique romain (Mark Anthony, Roman politician) 335
Marot, Clément 166*n*.6, 337
Martial 341, 343–344, 347
Mattioli, Pietro Antonio 68
Médicis, Laurent de 40
Melanchthon, Philippe 331, 333
Merian, Maria Sybilla 253
Meslier, Jean 227–228
Micah 293
Miège, Guy 46
Millot, Pierre 227–228, 239–247
Milton, John 8, 271, 389–397
Moïse (Moses) 285–293
Montaigne, Michel de 8, 355–363
Montenay, Georgette de 349
Myle, Simon de 194

- Nassau, Maria van 59
 Neptune 50, 55–58, 61, 72, 329, 343*n*.5
 Nevelet, Isaac 227–228
 Nicandre (Nicander) 25–36
- Oppien (Oppian) 364, 366*n*.4
 Orange, Guillaume d' (William of Orange) 59, 106, 377
 Orange-Nassau, Frederik-Hendrik d' 377
 Oresme, Nicolas 330–331
 Orsini, Napoleone 147
 Ortelius, Abraham 79–83
 Orus Apollo 15–19, 23
 Osius, Hieronimus 227–228
 Oudin, César 46*n*.41
 Ovide (Publius Ovidius Naso) 19, 170, 285*n*.11, 329, 344–345, 367–368, 371–372
- Passerat, Jean 7, 364–373
 Pavesi, Cesare 227*n*.13, 228
 Peeters, Clara 73–74
 Perrault, Charles 415
 Petrus Comestor 293–294
 Phèdre, fabuliste (Phaedrus) 221–223, 228–230
 Philippe le Bel, Duc de Bourgogne (Philip the Handsome, Duke of Burgundy) 53
 Philippe le Bon, Duc de Bourgogne (Philip the Good, Duke of Burgundy) 51–52
 Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (Philip the Bold, Duke of Burgundy) 302
 Platter, Felix 65–66
 Pline l'Ancien (Pliny the Elder) 3, 23, 40*n*.14, 42–45, 166–167, 172–176, 179–191, 364–367
 Plutarque (Plutarch) 3, 117, 123–124, 167–168, 181, 324, 335–336, 370
 Politien, Ange (Angelo Politian) 40
 Pomet, Pierre 217
 Ponge, Francis 164–165
 Potter, Paulus 161
 Putiphar, femme de (Potiphar, wife of) 285
 Pythagore (Pythagoras) 19, 23, 167
- Rabelais, François 6, 15–24, 30, 40, 164–176, 179–191, 333
 Rachel 290
 Raes, Jan II 193–207
- Rais, Gilles de 411, 415–416
 Rama I, Roi de Siam 93
 Rama III, Roi de Siam 93
 Ravesteyn, Jan Anthonisz van 50–51, 55–59
 Ray, John 78, 83
 René I d'Anjou, Roi de Sicilie 110
 Richard II, Roi d'Angleterre 302
 Rijn, Rembrandt van 345
 Rinuccio d'Arezzo (Aretinus Rinucius) 225–228
 Rochefort, César de 216–217
 Romulus, fabuliste 120, 229
 Rondelet, Guillaume 171–174
 Ronsard, Pierre de 25–26, 35–36, 166*n*.6, 368*n*.7, 371–372
 Rossini, Gioacchino 420
 Rougevalet, Jean de 365
 Roussel, Raymond 7, 399–408
 Ruffo di Calabria, Giordano 146–162
 Ruisdael, Jacob van 104
 Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan 383
 Rusio, Lorenzo 146–162
 Ruysch, Frederik 252*n*.5
- Sadeler, Aegidius 323
 Saint-Gelais, Mellin de 337
 Saint-Gelais, Octavien de 368*n*.7
 Salomon, Bernard 232*n*.23
 Sammael 293
 Savari, chevalier allemand 155
 Savery, Jacob 194, 203–204, 205
 Scève, Maurice 337
 Schlegel, Hermann 85–86
 Sébillet, Thomas 337
 Semper, Carl 90–93, 97–98
 Sénèque l'Ancien (Seneca the Elder) 336
 Serwouters, Johannes 375–380
 Sessa, Melchior 156
 Severus, Cornelius 337
 Shakespeare, William 142
 Sidney, Philip 111
 Skippon, Philip 79–82
 Smith, Paul J. 1–9, 15, 21–22, 24, 38, 46, 58*n*.25, 101, 128, 170, 179, 191, 193–194, 210, 232, 241, 266, 273, 402*n*.9, 407*n*.26
 Snip, Volkert 255, 259
 Snyder, Frans 73–74
 Statius, Papinius 344

- Staveren, Douwe Iansz. Van 213
 Steiner, Heinrich 312, 324
 Steinhöwel, Heinrich 225, 229
 Strozzi, Tito 344
 Sylvester, Josuah 45–46
- Tartaglini, Leone 66
 Tartt, Donna 346
 Tatius, Achille 170
 Tavini, Pietro de 156
 Tesauero, Emanuele 228
 Theobald 267*n*.8, 274–275, 277–278
 Thevenin, Pantaleon 42–43
 Thevet, André 41*n*.16
 Thorlac, Evêque de Scalonia Hola 212–213, 216
 Tieghem, Jan van 205
 Tiraqueau, André 171
 Tite-Live (Livy) 187
 Tixier de Ravisy, Jacques (Ravisius Textor) 26, 187
 Tolkien, J.R.R. 266–279
 Tournier, Michel 7, 410–420
 Tours, Pierre de 333
 Trevelyan, George M. 111
 Trichet du Fresne, Raphaël 231–232
 Tulp, Nicolaes 210–219
- Udine, Giovanni da 67
- Valenciennes, Achille 95–97
 Vascosan, Michel de 335–336
- Vaughan, Richard 102
 Végèce (Publius Vegetius Renatus) 153
 Venceslas I, Duc de Brabant (Wenceslas I, Duke of Brabant) 298–305, 309
 Venceslas I, Roi de Bohême (Wenceslas I, King of Bohemia) 302
 Verhagen, Hans 70
 Vermeer, Johannes 346
 Vesalius, Andreas 250
 Veth, Jan 102–103
 Villon, François 330
 Virgile (Vergil) 20, 68, 244, 382
 Voragine, Jacques de 412*n*.11
- Walcourt, Etienne de 233
 Wechel, Andreas 312–313, 316–317, 320–321, 324–325
 Wechel, Christian 147
 Wessel van den Boetselaer, Rutger 47
 Wier, Jean 31
 Wilhelmina, Reine des Pays-Bas 106
 Willem, poète de *Van den vos Reynaerde* 128
 Willughby, Francis 78–86
 Wolmar, Melchior 341–342
 Worm, Ole 213–217
 Wouthers, Antonio Francisco 381, 384–387
- Xénophon 364, 366*n*.4
- Zénobios 315
 Zio, Francesco 64
 Zograf, Nikolay 97