



HAL
open science

The ornament in travel books: the case of the Grands Voyages (end of the 16th century)

Grégory Wallerick

► **To cite this version:**

Grégory Wallerick. The ornament in travel books: the case of the Grands Voyages (end of the 16th century). Doctoral. France. 2015. cel-01297765

HAL Id: cel-01297765

<https://hal.science/cel-01297765v1>

Submitted on 4 Apr 2016

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

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

Le siècle qui suit la mise au jour du nouveau territoire qu'est l'Amérique se caractérise par l'appropriation de cet espace. Les Européens se lancent dans une course à la conquête des Amériques, déplaçant les conflits de l'ancien monde vers le nouveau. Au-delà de l'aspect politique de la soumission des autochtones, les explorateurs et conquérants des premiers temps avaient aussi valorisé ces terres comme étant des espaces riches et florissants, et les descriptions qui sont éditées en Europe abondent en ce sens. Une des plus vastes collections de voyages est initiée par Théodore de Bry dès 1590 : la collection des *Grands voyages*, éditée depuis Francfort-sur-le-Main par un graveur originaire de Liège, qu'il a quittée pour des raisons religieuses. Il y met en avant cette abondance végétale et animale, tant par l'emploi de textes qui insistent sur celle-ci que par des illustrations de grande qualité qui la montrent directement à ses lecteurs.

Ainsi, les ouvrages publiés par Théodore de Bry, puis par ses fils qui lui succèdent, constituent en eux-mêmes des monuments, de par la somme de connaissances qu'ils diffusent (voir le lien avec l'étymologie latine *monere*, faire penser), mais aussi par le processus d'édification nécessaire à leur publication. En effet, les De Bry se documentent, cherchent les informations nécessaires à leur travail de graveur, travail qui demande des années de pratique et une grande dextérité dans leur domaine. La construction d'un ouvrage, et plus encore des images qu'il contient, peut aisément être comparée à l'édification d'un monument en cette période de la Renaissance tardive¹. L'importance des bibliothèques, qui renferment l'ensemble des connaissances de la période, atteste d'autant plus l'aspect de monuments de tels ouvrages, rapidement considérés comme livres rares ou monuments historiques. Alors que les bibliothèques constituent des monuments élevés au savoir, selon Roger Chartier, les livres qui les composent sont eux-mêmes des monuments de notre patrimoine.



La collection des *Grands Voyages* intègre les caractéristiques de cette période, notamment définie par un tournant artistique dans les années 1530, avec un basculement progressif en réaction à l'harmonie et la proportion, le maniérisme. Dès ses premières œuvres, publiées à Londres à la fin de la décennie 1580², Théodore de Bry semble avoir baigné dans les caractéristiques du maniérisme. En tant qu'artiste, il apparaît intéressant de s'interroger sur les étapes qui ont contribué à la formation de Théodore de Bry. Il semble avéré que son père a joué un rôle certain dans cette dernière, et des influences artistiques permettent d'établir un lien entre Théodore de Bry et des maniéristes humanistes de son époque³.

¹ P. BURKE, *La Renaissance européenne*, Points Seuil, 2000, p. 29, date cette période de 1530 à 1630.

² Lors d'un séjour à Londres, le Liégeois a réalisé plusieurs séries de gravures, notamment durant l'année 1587 : les « cuivres des trente-quatre planches de la *Funeral Procession of Sir Philip Sydney*. » (B. BUCHER, *La Sauvage aux seins pendants*, 1977, p. 9, tout comme le précise aussi P. COLMAN, « Un grand graveur-éditeur d'origine liégeoise : Théodore de Bry », p. 190. La deuxième planche contient d'ailleurs la signature du graveur : « *graven in copper by Derick Theodor de Brij*. »), gravées en Angleterre, « *in the City of London*. » Cet écrivain et diplomate anglais (1554-1586) était un des favoris de la reine Elisabeth I^{ère}, mort des suites de ses blessures lors de la bataille de Zutphen entre les Pays-Bas et l'Espagne victorieuse. De même, De Bry a aussi gravé douze planches de la *Procession des Chevaliers de l'Ordre de la Jarretièrre*, aujourd'hui détruites.

³ Des noms comme Philippe Galle ou Hienonymus Cock y sont associés.

L'Université de Liège a recensé une série de personnages contemporains qui auraient constitué une source d'inspiration pour le graveur, parmi lesquels figurent de nombreux grands artistes. Albrecht Dürer - que de Bry n'a pu rencontrer⁴ - apparaît comme ayant contribué à la technique usitée pour l'aspect général des corps, notamment dénudés, comme c'est le cas dans l'œuvre majeure de De Bry. Le peintre italien Le Titien (Tiziano Vecellio, mort en 1576) s'est déplacé à Augsbourg, lors de la Diète tenue par Charles Quint en 1548⁵. Aucun élément, toutefois, ne nous permet de confirmer, ou d'infirmer, une rencontre avec le jeune Théodore, encore orfèvre, âgé alors de vingt ans. Un illustrateur germanique, Hans Sebald Beham, a séjourné à Francfort avant la fin de la première moitié du siècle, et a travaillé avec les personnages importants de la Ville d'Empire, dont Feyerabend, qui publie plus tard les premiers ouvrages de De Bry. La mort de l'artiste, en 1550, ne signifie cependant pas une rencontre directe entre les deux personnages, mais l'éditeur francfortois a peut-être permis un contact indirect. Ces artistes sont considérés comme des disciples de Dürer, en raison de leurs productions, proches du style du maître. Soucieux de réaliser des illustrations complètes pour ses ouvrages, De Bry rejette de surcroît la notion du vide⁶ et cherche alors à orner ses images, par l'ajout d'objets ou de plantes, même si le lien avec son sujet n'est pas apparent. Toutefois, ces ajouts ne perturbent pas les lecteurs européens, peu au fait de la réalité. De quelle manière s'intègrent ces données d'ornements au sens large au sein de la collection de monumentale éditée par De Bry ?

Après avoir présenté plus précisément la collection de voyages et ses spécificités, nous axerons notre propos autour de l'explication des images issues des *Grands Voyages*, notamment les frontispices, afin de déterminer les sources employées par les graveurs, et une éventuelle récurrence dans les motifs usités.

1- Les *Grands Voyages* : une collection richement illustrée de gravures de qualité

La fin du XV^e siècle est marquée par des changements fondamentaux, dont la majeure partie des Européens ne perçoit pas et ne peut mesurer l'importance, souvent évaluée *a posteriori*. L'exploration pour le compte de la Couronne hispanique des terres outre-atlantiques constitue l'un de ces bouleversements qualifiés par Pierre Chaunu de "désenclavement planétaire". Au cours du siècle suivant, les navigateurs veulent raconter leur voyage périlleux, dans une contrée sauvage, que l'imaginaire rend parfois effrayante. Les lecteurs européens ont conservé un intérêt pour le merveilleux, et les récits de Jean de Mandeville⁷ continuent de satisfaire le public. Les ouvrages scientifiques, quant à eux, constituent plus du cinquième des éditions en 1555 (Roudaut, 2003: 79). Jusqu'au XVIII^e siècle, ces ouvrages qui compilent les récits de voyages hétéroclites, s'adressent avant tout à des spécialistes. Ils partagent leur intérêt pour ces nouveautés et contribuent à la formation de "cabinet de curiosité" (Requemora, 2002: 264). Dès le début du XIX^e siècle, Camus établissait la liste des collections de voyages relatives au Nouveau Monde qui précédaient la publication de celle des De Bry⁸, depuis le premier du genre, le recueil italien de Montalboddo, édité à Vicenze dès 1507. Cet ouvrage ne relate que les *Navigationes* d'Amerigo Vespucci, publié sous le titre

⁴ Dürer meurt l'année même de la naissance du Liégeois.

⁵ Cf. Anna Pallucchini, article « Titien (1488 env.-1576) », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

⁶ M. DUCHET, « Le texte gravé de Théodore de Bry », in M. DUCHET (dir.), *L'Amérique de Théodore de Bry*, p. 43.

⁷ *Le Livre des Merveilles du Monde*, 1356.

⁸ Les autres espaces, relevant du partage biblique de l'œkoumène, avaient connu quelques écrits précédemment. Pour l'Afrique, quelques récits de qualité disparate peuvent être indiqués: *Chronique de Guinée* (Gomes Eanes de Zurara, entre 1434 et 1453, d'après les récits d'Afonso Cerqueira entre autres), *De prima inventione Guineae* (récit de Diogo Gomes dicté à Martim Behaim avant 1483), ou encore *Voyages en Afrique noire* (Alvise Ca'da Mosto, avant 1463). Pour la Perse, les Indes et la Chine, le franciscain Odoric de Pordenone a laissé un récit avant de mourir en 1331, traduit et publié plus tard sous le titre *Les merveilles de la terre d'outremer*. Quant à l'Asie, nous pouvons citer le voyage dans l'Empire mongol de Guillaume de Rubrouck (milieu du XIII^e siècle), ou les récits, beaucoup plus connus, de Marco Polo (1298) et de Jean de Mandeville (1356). Sur ce dernier personnage, cf. les travaux de Christiane Deluz, qui a notamment publié une édition critique du *Livre des merveilles du monde*, CNRS, 2000.

Mundo Novo. L'ouvrage connaît un rapide essor, perceptible par les traductions en latin, allemand et français, dès l'année suivante ainsi que par les nombreuses rééditions (Van Groesen, 2008: 35). Un certain nombre de régions européennes connaissent un engouement pour ces récits de voyages. La péninsule italienne est le premier espace concerné, avec Montalboddo, Jean-Marie Angiolelo (1519), et, plus tard, Antoine Manuce, dont la collection orientaliste, imprimée dès 1541, fut régulièrement rééditée durant la décennie. Les territoires de langue germanique connaissent aussi quelques compilateurs de récits, notamment Ruchamer qui officiait à Nuremberg en 1508, ou encore le chanoine de Strasbourg Jean Huttich, qui fait publier, en 1532, à Bâle et Paris *Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum* (Korinman, 1987: 419 et suiv.). Les différents récits constituent alors pour le public une sorte de guides de voyage dans cet ensemble composite (Broc, 1969: 139).

La redondance des écrits publiés ne permet pas de déterminer la circulation des ouvrages entre les différents Etats, facilitée notamment par les foires de Francfort. Les lecteurs ont ainsi accès à des textes concernant les Indes occidentales et orientales, aux récits de Vespucci, de Colomb, de Pinzon qui jouxtent ceux d'autres voyageurs, comme Joseph l'Indien ou encore à la lettre d'Emmanuel, roi du Portugal, relatifs aux Indes orientales. Les auteurs de ce récit ont ainsi contribué à diffuser de nombreuses explorations qui étaient pour certaines passées inaperçues à leur époque (Broc, 1969: 143). Toutefois, malgré de nombreux récits concernant les Amériques, l'intérêt des lecteurs de l'époque se tournait davantage vers les terres orientales, Proche-Orient et Terre Sainte, que vers le nouveau continent (Duviols, 2006: 10).

Dès le milieu du siècle, le caractère impressionnant de ces collections est attesté. Giovanni Battista Ramusio organise par exemple à Venise la publication d'un ensemble de récits de voyages aux Indes, *Delle Navigazioni et Viaggi*, édités en trois tomes, et souvent réimprimés jusqu'en 1606. Cette compilation est le fruit d'un travail basé sur une expérience personnelle mais aussi sur l'utilisation de récits de voyages antérieurs (Camus, 1802: 8 et suiv.). En outre, cette œuvre offre l'avantage d'être conservée complète, malgré l'absence d'illustration de qualité : seules quelques gravures sur bois y sont intégrées. Devant l'intérêt porté à cette question, le nombre d'ouvrages publiés concernant les voyages et les atlas, tous relatifs aux terres nouvellement découvertes, se multiplie au cours de cette moitié de siècle⁹.

La majeure partie composant les *Grands Voyages* comporte des cartes à plus ou moins grande échelle. Celles-ci ont pour objectif principal de permettre une localisation d'un coup d'œil, dans le cadre d'une page, voire d'une double-page dépliant, des espaces concernés par le volume. Certes, allégories ou personnages célèbres entourent la carte, comme il en était souvent le cas à l'époque, à l'exemple de la carte de l'œkoumène de Waldseemüller qui constitue une référence pour cette période¹⁰. Une catégorie d'ornements illustre les cartes des De Bry, rappelant les craintes médiévales.

⁹ Dès 1537, avec la publication de l'atlas de Benedetto Bordone, *Isolario di Benedetto Bordone nel qual si ragiona di tutte le isole Del Mondo* (Venise), les représentations cartographiées d'espaces incluant le Nouveau Monde se diffusent lentement, derrière des figures majeures qui inaugurent une ère de prospérité pour ce genre d'ouvrages : Sébastien Munster, *Cosmographie universelle* (Bâle, 1556), Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Anvers, 1570). L'atlas de Mercator a été publié à Amsterdam au siècle suivant (1630).

¹⁰ C'est à partir de cette carte, datée de 1506, que l'Amérique prend son nom, la présence d'Amerigo Vespucci à proximité du continent associant les deux éléments.



VIII, carte de la Guyane

Premièrement, des éléments extraits de l'imaginaire des Européens, tels qu'acéphales, Amazones, cynocéphales ou sciapodes. Les premiers, au torse nu percé de deux yeux rappellent les **blemmyes** de Pline dans son *Histoire naturelle*¹¹. Le Britannique Walter Raleigh relaie, sans preuve mais avec force de conviction, la légende des acéphales américains derrière une tribu ennemie des Incas, les Ewaipanomas de Guyane, dont la tête se trouvait aux épaules, avec de longs cheveux noirs¹².

De même, les **Amazones** apparaissent sur les espaces cartographiés. Alors que trois types d'Amazone existaient couramment (celles de Scythes, d'Asie et de Libye), l'Amérique possède ses propres Amazones¹³, dont les premières illustrations sont véhiculées par André Thevet, lors de son séjour au Brésil¹⁴. Quelques vingt années après la première publication, en 1575, le cosmographe des Valois précise alors qu'il ne s'agissait que d'un mythe et qu'il ne les avait décrites que sur les dires de ses informateurs indigènes¹⁵. De nombreux écrivains de la conquête américaine évoquent ces femmes, depuis Colomb jusque Bernal Diaz del Castillo, en passant par Velazquez, Grijalva, Salazar, Cortès, Guzman, Oviedo, ou encore Gomara¹⁶. Il semblerait toutefois que l'initiateur de ce mythe en Amérique soit le dominicain Gaspard de Carjaval, lors de son voyage le long de l'Amazone en 1542-1543¹⁷. Ces femmes guerrières symbolisent à elles seules la théorie des Antipodes qui semble dominer l'Amérique, un monde renversé où règne une féminité dangereuse telle que décrite dans les livres de Marco Polo et Jean de Mandeville. Ulrich Schmidel, mis en images par De Bry en 1599, confond le mythe des Amazones et celui, « *typiquement américain* »¹⁸ de l'El Dorado, de même que Walter Raleigh¹⁹, illustré dès 1590, puis en 1599. Ce dernier mythe avait longuement été véhiculé, évoqué dès le Génois mais développé par Vasco Nuñez de Balboa et son chroniqueur, Pierre Martyr d'Anghiera, qui relate non seulement la découverte de l'océan Pacifique mais aussi l'histoire de ce cacique qui, après avoir puni son épouse infidèle en la noyant dans le lac Guatavita, se confond en remords par des offrandes de bijoux en or jetés dans ce même lac. Sur la carte du Brésil de cette fin de XVI^e siècle, plusieurs éléments rappellent ces êtres de l'excès, telle cette femme dénudée, à la longue chevelure, arborant un arc de sa propre taille et un carquois empli de flèches, mais dont l'ablation du sein n'est pas visible. Cette femme est surmontée de la légende : « *Gestalt der weiber des landes Amazones*²⁰ » à proximité d'un homme

¹¹ Livre V, chapitre VIII.

¹² J.-P. DUVIOLS, *L'Amérique espagnole vue et rêvée*, 1985, p. 37.

¹³ Dans sa thèse, Jean-Paul Duviols développe les étapes qui ont amenées la *Force et ténacité du mythe des Amazones*, qui constitue le titre du troisième chapitre de la première partie (*op. cit.*, pp. 43-53).

¹⁴ Dans *Les Singularités de la France antarctique* (1557), deux planches du chapitre 63 intitulé « Abordement de quelques Espagnols en une contrée où ils trouvèrent des Amazones » (pp. 124-127) permettent d'illustrer la rencontre avec ces Amazones américaines, qui consistaient en de farouches guerrières armées d'arcs et de flèches.

¹⁵ J.-P. DUVIOLS, *op. cit.*, 1985, p. 48.

¹⁶ Cette liste, bien que succincte, provient de Kathleen N. MARCH, « La conquista de la sexualidad y la sexualidad de la conquista : las amazonas en America », in J.-P. SANCHEZ (s.d.), *Dans le sillage de Colomb*, 1995, p. 333.

¹⁷ J.-P. DUVIOLS, *op. cit.*, 1985, p. 43.

¹⁸ Th. GOMEZ, *op. cit.*, 1992, p. 122.

¹⁹ J.-P. DUVIOLS, « L'Amérique espagnole au XVI^e s. selon les récits de voyages », *Histoire, Economie et Société*, vol. 7, 1988, p. 315. Cf. *idem*, *L'Amérique espagnole vue et rêvée*, 1985, p. 47, pour une reproduction de l'extrait de Schmidel relatif aux *Amossenes*.

²⁰ Cette légende peut se traduire par « forme des femmes du pays d'Amazonie. »

dont la tête est enfoncée dans le torse.

Les Européens avaient tendance, avant les voyages de découverte, à représenter un autre être imaginaire : le **cynocéphale**²¹. Les « chiens géants ou géants à tête de chien »²² ne semblent apparaître sur aucune des planches de De Bry, ou du moins pas directement. Cependant, la carte de la Guyane dans le huitième livre des *Grands Voyages* illustre un trio de personnages issus de l’imaginaire médiéval : entre l’acéphale et l’Amazone, la présence surprenante d’un chien permet de rappeler le cynocéphale. Il semblerait ainsi que Théodore de Bry ait pris parti dans les réflexions relatives aux êtres imaginaires, se basant sur le fait que les explorateurs avaient, pour certains, décrits des acéphales²³, ainsi Raleigh en 1596, ou des Amazones présentées par Thevet dès le milieu du siècle, alors que les informations relatives aux cynocéphales faisaient cruellement défaut à la fin du XVI^e siècle, rendant ce mythe peu fiable aux yeux du graveur et de ses lecteurs.



IV, 12

De la même manière, le **sciapode** n’apparaît à aucun moment, sur aucune planche ni carte. Il paraît toutefois être relayé en Amérique par le géant Patagon²⁴. Jusqu’au XVII^e siècle, en effet, les Européens considéraient que la Patagonie était peuplée de tribus de géants, depuis que Magellan et Pigafetta avaient amené l’information sur le Vieux Continent²⁵. Or, De Bry a illustré les voyages de ce dernier dans sa collection des *Petits Voyages*, dont la première partie, publiée en 1597 en allemand²⁶ et l’année suivante en latin²⁷, illustre la description du Congo par Pigafetta. La Patagonie, quant à elle, apparaît dès le quatrième volume des *Grands Voyages*, lorsque le graveur met en image le voyage de Magellan, qui, seul dans son navire, franchit le cap éponyme pendant que, dans la partie inférieure gauche, un être imposant – la tête du Portugais lui arrive au niveau du sternum se perce la gorge à l’aide d’une flèche.

Installé à Francfort-sur-le-Main au début de sa carrière²⁸, De Bry possède le matériel livresque et iconographique nécessaire pour mener à bien les deux premiers volumes de sa collection. Il possède par

²¹ L’origine des cynocéphales remonte à l’Egypte antique, où de nombreux dieux sont anthropomorphes. Le Haut Moyen Age permet la résurgence de ce mythe le Bénédictin lombard Paul Diacre (VIII^e siècle), et les images de l’ouvrage de Marco Polo marquent profondément les navigateurs à la recherche des terres nouvelles.

²² J. BOLENS-DUVERNAY, *op. cit.*, 1988, p. 162.

²³ La légende « *Ein Man des Landt Iwal-Panoma ohne Kopf* » accompagne l’image sur la carte.

²⁴ *Ibid.*, p. 166, notamment en raison de ses « énormes et difformes plantes de pied. »

²⁵ *Ibid.*, p. 158. Cf. aussi le schéma établi par J.-P. Duviols dans sa thèse qui permet d’établir une comparaison, en fonction des différentes sources relatant la taille attribuée aux Patagons depuis Vespucci (1500) jusqu’à Bougainville (1766), in J.-P. DUVIOLS, *op. cit.*, 1985, p. 70.

²⁶ *Regnum Congo, hoc est Warhaffte und eigentliche Beschreibung dess Königreichs Congo in Africa und deren angrenzenden Länder... ersilich durch Eduart Lopez... in portugalesischer Spraach gestellt, jetzo aber in unser teutsche Spraach transferieret und übersetzt durch Augustinum Cassiodorum, auch mit... Figuren gezieret und an Tag geben durch Hans Dieterich und Hans Israel von Bry Gebrüder...*

²⁷ *Regnum Congo, hoc est : Vera descriptio regni africani, quod tam ab incolis quam Lusitanis Congus appellatur, per Philippum Pigafettam, olim ex Edoardi Lopez acroamatis lingua italica excerpta, nunc latino sermone donata ab August. Cassiod. Reino, iconibus et imaginibus rerum memorabilium... opera et industria Joan. Theodori et Joan. Israelis de Bry fratrum... exornata*

²⁸ Dans la préface au lecteur du premier volume, il précise: “I received both of them [les images et le texte sur la Virginie] at London and brought them hither to Frankfurt, where my sons and I have taken earnest pains in engraving the pictures there of in copper, seeing it is a matter of no small importance”.

exemple les dessins de Le Moyne qui représentent la Floride, dont un est utilisé pour présenter l'idole Kiwasa des habitants de Secota (Duchet, 1987: 36). Pour établir cette confusion concernant la religion des Virginiens, il fallait posséder les deux jeux de dessins, ceux de White pour la Virginie, qui évoque une idole, et ceux de Le Moyne. Dans la cité du Main, De Bry s'est associé avec Feyerabend, qui avait lui aussi pris part à la "mode" des publications de *curiositas*, ce qui montre l'attachement de cet érudit de Francfort pour le projet de l'orfèvre de Liège. En cela, la relation entre le graveur et l'imprimeur s'appuie sur des bases intellectuelles communes et une volonté de transmettre des savoirs peu connus.

La volonté de De Bry de créer une collection²⁹ apparaît assez clairement dans le contenu de ses livres, notamment dans les présentations que l'auteur-graveur réalise de ses ouvrages. Dans les premières pages, le Liégeois établit un lien avec ses précédentes publications, au sein de la collection des *Grands Voyages*. Dès le deuxième ouvrage, la connexion entre les parties de la collection s'établit dans la dédicace adressée au Comte Palatin Guillaume, qui avait déjà reçu le volume précédent: "Voici l'histoire de la région de Virginie que j'ai dédiée et attribuée humblement à Sa Majesté [...] J'ai aussi voulu dévoiler l'histoire de la Floride [...] et elle est ornée de figures plus nombreuses et plus belles que l'autre". La comparaison réalisée entre les deux premiers livres de la collection de voyages montre au dédicataire que Théodore de Bry a fourni davantage d'efforts pour le deuxième volume, peut-être favorisés par une bonne réception du public, pour la suite de son travail, au moins dans les versions latine et germanique. Les dédicaces suivantes rappellent sans cesse le travail déjà fourni par l'édition des *Grands Voyages*.

Après la mort de Théodore de Bry, en 1598, ce procédé de rappel, qui vise à montrer aux lecteurs une continuité dans le travail fourni, est conservé, comme on le voit dans le septième volume le premier ouvrage publié après le décès du Liégeois. A la quatrième page de l'ouvrage, l'auteur adresse quelques remarques saluant son lecteur bienveillant (*Lectori Benevolo Theodoricus de Bry Salutem*), afin de lui présenter le contenu de l'ouvrage en question. Dès les premières lignes, un lien est établi, et Jean-Théodore de Bry précise qu'il, lui ou son père, a déjà permis à son lecteur de découvrir et de comprendre les histoires d'Amérique à partir des six livres précédents. Il énumère ensuite chacune des régions outre-atlantiques déjà présentées, en respectant l'ordre des publications (en premier la Virginie, en deuxième la Floride, en troisième le Brésil) ou l'auteur concerné (dans les volumes quatre, cinq et six)³⁰. Cependant, les livres publiés après 1599, même s'ils possèdent toujours une indication aux lecteurs, n'indiquent plus de nom: De Bry ne salue plus son lecteur, mais il préface son ouvrage.

Les étapes de la gravure

L'indication du nom du typographe dans le frontispice marque qu'un personnage à part, chargé de préparer l'impression du texte, intervient dans la réalisation des ouvrages. Ainsi, les uns, tels Becker, Galler ou Richter, préparent le texte à imprimer. Le travail des typographes nécessite de prendre en considération les images à intégrer dans les pages, qui, après préparation dans la galée, gardent alors un espace vide qui leur est consacré. Cette insertion, à part, des illustrations signifie nécessairement un double tirage, de par la séparation entre les acteurs typographes, utilisant une presse typographique, et les graveurs, employant une presse en taille-douce. Elle explique aussi la localisation spécifique des planches illustrées, constituant souvent un cahier à part en fin de volume, ce qui facilite la tâche des imprimeurs. En effet, l'intégration des illustrations dans le corps du texte ajoute une difficulté, celle du repérage: les imprimeurs doivent positionner à l'endroit exact les images idoines. L'usage d'une même planche de dessins malgré le changement d'édition linguistique peut apporter des incompréhensions, visibles dans le premier volume de

²⁹ Les termes qui caractérisent cette collection se nomment: histoire, relation, narration, description, navigation ou voyage (Duchet, 1987: 11).

³⁰ Quaquidam historiae hucusa sex libris descriptae et comprehensae suerunt, quorum primus descriptionem regionis Virginiae, secundus Floridae, tertius Brasiliae, quartus, quintus et sextus, tres libros Benzoni complectitur.

la collection, mais aussi par le Liégeois, qui constitue, dans ce domaine, un prototype : les images dans la version germanique, portent en leur sein par un numéro leur ordre dans le volume. Ainsi, la première planche illustrée est marquée du chiffre 2, alors que le titre, précédé du chiffre romain I, indique le positionnement de l'image. Dans la version anglaise, les chiffres coïncident. Un certain nombre d'illustrations de la collection porte sur l'image même un numéro, indiquant leur positionnement dans l'ouvrage. Il en est ainsi pour les planches des premier et deuxième volumes, ainsi que celles de la suite de Benzoni. Pour ces volumes, le graveur a cherché à conserver le même agencement des images. Dans d'autres ouvrages, notamment le troisième volume des *Grands Voyages*, l'organisation des illustrations change en fonction de la langue d'édition. De même, certaines planches se retrouvent à plusieurs endroits, tant dans le même volume que dans d'autres. Ainsi, l'absence de numérotation directement sur l'image permet aux graveurs de modifier à leur guise l'agencement des planches. Enfin, pour le texte illustré de Las Casas, un troisième système vient remplacer les précédents : des numéros sont lisibles sur les images, ils correspondent à la page à laquelle s'intègre l'illustration.

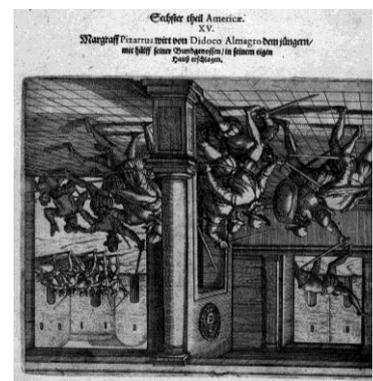
La nécessité du double tirage, la séparation de fait des métiers de la typographie et de la taille-douce ainsi que la réglementation professionnelle entraînent dans le livre une franche séparation du texte et des gravures. Les images, moins fréquentes, s'intercalent à des endroits convenus, déterminant et exprimant l'organisation du volume. En qualité d'images, il ne s'agit pas que des illustrations des textes, mais aussi de tout élément graphique incorporé dans le texte : titre ou frontispices gravés précédant les pages liminaires, planche avant chaque grande partie du texte, bandeaux, lettres ornées ou lettrines, cul-de-lampe cernant chaque chapitre. Ce modèle net et méthodique s'impose dans tous les formats et tous les genres d'édition et il limite les initiatives du libraire. Cette séparation entre le texte et les images aboutit à quelques imperfections, notamment des superpositions du texte et de l'image³¹, des illustrations non droites, qui ne respectent pas complètement l'ordonnement de la page³², ou même des images imprimées à l'envers³³.



V, 07 (détail)



V, 17 (détail)



VI, 15 (détail)

Les caractères des textes occupent une place fondamentale dans le processus de transmission d'une information, qui doit être lisible. Les caractères typographiques étaient préparés par les imprimeurs, qui fondaient dans des matrices de plomb les pièces qui comportaient en relief inversé la ou les lettres à imprimer. Le nombre de types disponibles devait être important, en raison de l'usage réalisé avec ces derniers. En effet, un ensemble de plusieurs pages, en fonction du format adopté, était imprimé d'un seul tenant, dans la même pression. Aussi, l'imprimeur devait au préalable avoir préparé tout le texte contenu sur la page, et donc posséder une quantité importante de signes typographiques³⁴.

³¹ Cf. vol. V, pl. 7, où le texte se surimpose à l'image.

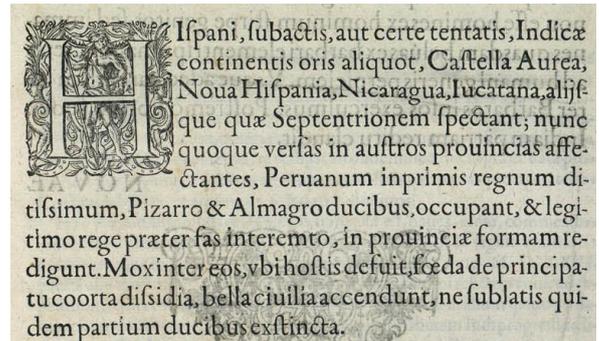
³² C'est le cas, par exemple, de la planche V, 17, qui n'est pas horizontale.

³³ Cf. la planche VI, 15 de l'édition de 1619. A moins qu'il ne s'agisse d'une contrefaçon, les planches plus petites ou tirées à sens contraires ne seraient pas de De Bry (A. G. CAMUS, *Mémoire sur la collection des Grands et Petits Voyages*, 1802, p. 18).

³⁴ Le terme de signe est plus approprié pour l'époque car les imprimeurs utilisaient des abréviations pour limiter le nombre de caractères par lignes : ã = an ou am ; q = quia (d'après L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *L'apparition du livre*, 1999, p. 81).

Dans le cadre de l'officine bryenne, deux catégories de caractères étaient nécessaires, en fonction de la langue de publication. Les écrits en allemand employaient les caractères typographiques gothiques, en usage dans les pays germaniques dès Gutenberg, et répandus depuis Luther. Le terme générique de caractère gothique masque en réalité trois écritures de ce type : la *textura*, appelée lettre de forme ; la *rotunda*, dite aussi lettre de somme ; la bâtarde, imitant la cursive (*textualis cursiva*)³⁵. Les textes en latin avaient progressivement pris l'habitude d'être écrits avec les caractères typographiques romains³⁶, notamment ceux inventés par Nicholas Jenson, au cours du troisième quart du XV^e siècle, même s'il employait aussi le gothique. A la même période, en terres germaniques, Erhard Ratdolt, natif d'Augsbourg, crée sa propre typographie romaine durant son séjour à Venise, en 1476. La mise en parallèle d'un texte utilisant ces caractères avec un texte latin de Théodore de Bry marque la ressemblance frappante entre les trois écritures.

Est homini uirtus fuluo preciosior auro: *anras*
 Ingenium quondam fuerat preciosius auro.
 Miramurq; magis quos munera mentis adornât:
 Quam qui corporeis emicuere bonis.
 Si qua uirtute nites ne despice quenquam
 Ex alia quadam forsitan ipse nitet



Caractères romains d'Erhard Ratdolt Extrait de *Americae Pars Quarta*, p. 3, Francfort, 1594.

L'impression des caractères demandait l'intervention de spécialistes, dont le nom était directement précisé dans les frontispices. Cette participation nécessite un certain investissement, les graveurs devant rémunérer le travail fourni par ce professionnel. Au-delà de cette dépense, s'ajoute celle de la gravure proprement dite. La gravure sur cuivre présente un coût de revient plus élevé que la xylographie, elle n'est donc pas à la portée de tous les graveurs³⁷. L'usage de ce procédé permet d'affirmer que la famille de Bry était relativement aisée, puisqu'elle emploie un matériel onéreux, et elle s'est formée à une technique dont la production s'avère coûteuse. Les livres vendus semblent connaître, d'après Jean-François Gilmont, une baisse de leur prix, entre 1466 et les années 1530³⁸. Toutefois, il semble certain que, si le coût général de la production diminue, ce serait davantage le fait de la baisse du prix des produits nécessaires à l'impression. En effet, avec l'augmentation de la quantité de livres en circulation³⁹, ainsi que celle du tirage, le prix de revient des matières premières se réduit, les imprimeurs achetant des quantités beaucoup plus importantes.

Le prix d'achat du papier reste important, parfois plus coûteux que la gravure même⁴⁰. Les graveurs cherchent à s'approvisionner à proximité du lieu d'édition, afin de limiter le coût du transport. Il leur faut donc un moulin dans l'environnement proche de l'officine.

La production dans l'atelier de l'imprimeur

Le livre sur le Brésil de Staden et Léry, le plus volumineux de la série, est composé de 285 pages de texte, incluant la quarantaine d'illustrations, ainsi que 46 pages non numérotées, parmi lesquelles le frontispice, la dédicace, le salut aux lecteurs... Au total, 331 pages imprimées soit 83 feuilles de papier sont

³⁵ D'après F. ROUDAUT, *Le Livre au XVI^e siècle*, 2003, p. 22, note 18.

³⁶ Sur le caractère romain, cf. L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *op. cit.*, p. 116.

³⁷ M. DAUMAS, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ J.-F. GILMONT, *op. cit.*, 1990, p. 53.

³⁹ Entre 1500 et 1530, dix mille titres sont édités, ce qui revient à dix millions de livres, soit mille livres publiés par titre (d'après P. BENOIST, *Affrontements religieux. Europe. XVI^e-XVII^e s.*, 2009, p. 258). Il semble logique de considérer que ce nombre ait connu une hausse régulière durant le siècle.

⁴⁰ L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *op. cit.*, p. 170.

nécessaires pour réaliser un seul exemplaire de cet ouvrage, dont les pages sont imprimées recto et verso. Si l'impression permet la réalisation de mille livres, il faut alors 83 000 feuilles de papier pour la sortie de presse de ce texte.



L'imprimerie selon Jan van der Straet (Stradan)

Une gravure de l'Allemand Stradanus permet d'illustrer le déroulement des différentes actions dans l'atelier de l'imprimeur. Elle est extraite de l'ouvrage *Nova Reperta*, publié vers 1620-1630, chez Jan Galle, à Anvers. Deux étapes sont alors définies. D'abord, le texte est préparé par le compositeur, suivant le modèle, manuscrit, fourni par les graveurs. Les types, ou caractères mobiles, inversés, sont alors placés dans le composteur. Chacune des lignes de composteur, qui comporte l'ensemble des caractères d'une ligne, est alors positionnée dans la galée, une plaque souvent en bois, qui regroupe le contenu des quatre pages à imprimer dans le format in-folio. En raison du nombre important d'abréviations, ainsi que l'habitude de graver ensemble un même groupe de lettres, certains caractères typographiques étaient alors ligaturés et fondus sur un même type⁴¹, permettant aux compositeurs de gagner du temps dans la réalisation de son composteur. Deux compositeurs, surnommés les « singes » et aidés de « l'éculeux »⁴², l'apprenti, semblent nécessaires, l'un préparant les lignes dans le composteur, l'autre organisant les lignes pour construire la page, fixée sur un châssis en bois, appelé forme. Enfin, un dernier personnage est chargé d'égaliser le niveau des lettres à l'aide d'un taquoir, afin de permettre une impression répartie également sur la feuille. En reprenant l'exemple du troisième volume de la collection, ce travail doit être répété pour chaque feuille, soit quatre-vingts trois fois.

La seconde étape permet de préparer directement l'impression, le travail se réalisant directement sur la presse. Alors qu'un compagnon positionne la feuille de papier sur le tympan de la presse, un ouvrier encre la forme, où se trouve l'ensemble des lignes des quatre pages à imprimer, puis place le tout sur le marbre. Le travail du pressier, ou « l'ours », consiste alors à manœuvrer le manche du barreau actionnant la vis qui pousse la platine. Celle-ci exerce à son tour une forte pression sur le tympan, imprimant sur la feuille les caractères encrés de la forme. L'espace consacré aux illustrations reste vierge dans la préparation de l'épreuve. L'importance du travail fourni nécessite une main d'œuvre qui diminue dans la seconde moitié du XVI^e siècle, passant de cinq à six compagnons par presse dans les années 1560 en France, à moins de trois une dizaine d'années plus tard, pour l'officine des Plantin à Anvers⁴³. La gravure de Stradan, datée du début du XVII^e siècle, indique toutefois près d'une dizaine de personnes présentes pour l'ensemble des étapes.

Le genre de presse utilisé pour produire les ouvrages de De Bry, appelée presse à bras, permettait probablement d'imprimer près de deux-cents pièces par heure⁴⁴, ce qui ramène à 415 heures pour l'ensemble de la publication du troisième volume, soit plus de 34 journées continues, à raison de douze heures d'efforts journaliers. Il apparaît cependant qu'une journée de travail des artisans dépassait ce volume horaire⁴⁵, pour

⁴¹ *Ibid*, p. 87.

⁴² M. TWYMAN, *L'imprimerie : histoire et techniques*, 2007, p. 46.

⁴³ J.-F. GILMONT, *Le Livre et ses secrets*, 2003, p. 67.

⁴⁴ M. TWYMAN, *op. cit.*

⁴⁵ Les protestants considéraient que le travail consistait en un but en soi (cf. M. Weber, 1964).

atteindre jusqu'à 16 heures d'activité, ce qui réduirait la production à 26 jours continus, si l'imprimeur dispose des stocks suffisants tant en papier qu'en encre : les compagnons manipulaient entre deux mille cinq-cents et trois mille cinq-cents feuilles par jour, qui étaient alors imprimées d'un côté⁴⁶. Elles devaient ensuite sécher pour pouvoir être imprimées sur l'autre face. Toutefois, durant l'impression, certains apprentis devaient préparer les plaques suivantes, afin que la presse tourne à plein rendement. Ce fonctionnement demande une quantité de caractères importante. Or, le coût élevé du plomb empêchait la possibilité de composer plus de quatre ou cinq formes. La durée du traitement d'une feuille d'impression reste ainsi difficile à évaluer. Toutefois, les règlements de Francfort, proches de ceux de Genève et des Plantin, prévoient un travail sur quarante-huit heures. Dès l'impression de la forme d'une feuille, elle est transmise à l'investisseur qui la corrige et la remet le lendemain à l'imprimeur afin qu'il réalise les tirages, entre mille et deux mille⁴⁷. L'analyse d'une journée théorique proposée par Jean-François Gilmont indique une activité soutenue entre cinq heures du matin jusqu'à dix-neuf heures, qui permettait la production de près de trois mille feuilles, soit deux épreuves différentes tirées chacune à mille-cinq cents exemplaires⁴⁸.

Les questions relatives à l'imprimerie et son évolution au cours de la période moderne suscitent chez les historiens du livre des controverses autour de l'organisation de l'imprimerie. Alors que les spécialistes évoquent souvent une évolution des techniques, certains précisent cependant une organisation statique jusque la période industrielle du XIX^e siècle. Don McKenzie insiste sur l'importance, pour les imprimeurs modernes, de l'efficacité, alors que la rentabilité apparaît beaucoup plus tardivement dans les temps contemporains⁴⁹. Progressivement, la presse à bras ne semble pas adaptée à la gravure en taille-douce, et elle est remplacée par une presse à rouleaux : la plaque de cuivre et la feuille glissent entre les deux rouleaux, actionnés par une roue en étoile, et l'impression se réalise au point de contact des roulements, permettant ainsi à l'encre déposée dans les creux de la plaque de sortir et d'imprimer la feuille⁵⁰. Quant à savoir si le texte ou l'image était gravé en priorité, il semblerait que le fonctionnement même de la gravure sur cuivre peut donner un élément de réponse. L'encre est répartie en couche épaisse sur la surface de la plaque de manière à combler les creux par le produit. La surface est ensuite essuyée, mais l'encre est laissée dans les parties révélées par l'acide, qui s'en imprègnent. La technique d'impression se trouve améliorée lorsque le papier est légèrement humidifié puis recouvert d'une étoffe de flanelle : il apparaît alors peu probable que le texte ait été gravé au préalable, à moins que seule la partie prévue à l'insertion de l'image n'ait été humidifiée. Le texte est alors gravé après l'illustration. La difficulté consistait à imprimer en deux temps le texte et l'image. De même, les plaques s'usaient rapidement, obligeant le graveur à les retailler.

Afin d'assembler de manière ordonnée les différents feuillets, les graveurs avaient apposé un numéro de page. Toutefois, nous avons évoqué qu'un certain nombre de pages pouvait ne pas posséder de numérotation. Les de Bry ont donc pris l'habitude, depuis le premier jusqu'au dernier livre, d'indiquer, en bas, à droite, sur chaque page, les premières lettres de la page suivante⁵¹. Ainsi, le pliage puis l'assemblage du livre s'en trouvent facilités. La reliure est alors apposée, et les feuilles sont coupées sur la pliure pour permettre la lecture. Enfin, le graveur peut proposer son produit fini à un public, afin de percevoir l'intérêt et l'accueil qu'il lui réserve. Les idées, et surtout les représentations mentales, du graveur peuvent alors être véhiculées.

Afin de vendre, les graveurs doivent aussi chercher à ménager les susceptibilités des acheteurs potentiels. Ces dernières varient notamment en fonction de la langue de lecture : des différences sont

⁴⁶ Ce débit revient à imprimer une feuille toutes les vingt secondes (L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *op. cit.*, p. 98).

⁴⁷ J.-F. GILMONT, *op. cit.*, 2003, p. 62.

⁴⁸ *Idem*, *Une introduction à l'histoire du livre et de la lecture*, 2004, p. 56.

⁴⁹ D'après J.-F. GILMONT, *op. cit.*, 2003, p. 60.

⁵⁰ L. FEBVRE, H.-J. MARTIN, *op. cit.*, p. 47.

⁵¹ En fait de premières lettres, il peut s'agir de la première syllabe du mot suivant, voire de l'ensemble du mot.

perceptibles entre les versions latine et allemande, chacune destinée à un public visé. Nous aurons l'occasion de développer plus longuement cette problématique. Il apparaît cependant possible de préciser que la possession d'un privilège impérial permet une protection de l'œuvre. Or, les frontispices de la collection des *Grands Voyages* affirment, sous Théodore, que les ouvrages sont édités avec la grâce et le privilège de sa Majesté Sacrée⁵². Seul le troisième volume n'affiche aucune mention concernant un quelconque privilège, alors qu'il courait toujours, puisqu'il est octroyé pour quatre années, soit, jusqu'à la fin de l'année 1594. Dès le cinquième ouvrage, la protection impériale est arrivée à échéance, et pourtant elle reste inscrite dans les frontispices. La disparition définitive de toute mention impériale correspond au moment où le nom de Théodore de Bry est précisé comme possesseur de sa propre officine.

2- L'ornement dans les frontispices

Au sein des *Grands Voyages*, un espace particulier synthétise l'ensemble de ces données. Il s'agit du frontispice. Ces pages de titre constituaient un résumé illustré de l'ouvrage que le lecteur tenait entre les mains. La page est construite à l'image de monuments, notamment dans son architecture, avec des colonnes et un fronton, et elle intègre des ornements, prioritairement végétales, caractéristiques du maniérisme.

Le frontispice offre l'occasion pour le graveur de montrer une suite de faits majeurs pour le reste de l'ouvrage, auxquels il adjoint le thème général, sous la forme d'un long titre dans un cartouche au centre de l'image. Les frontispices constituent des portes ouvertes sur l'univers contenu dans l'ouvrage que les lecteurs possèdent. Riches d'informations, ils abordent un des éléments principaux de ce livre et doivent attirer les acheteurs potentiels⁵³.

D'un point de vue pratique, ils comportent le titre, les noms de l'auteur et du graveur, le lieu et la date d'édition ainsi que l'officine de vente. Chez Théodore de Bry, deux cartouches distincts indiquent ces renseignements : l'espace central contient le titre et l'auteur, alors qu'un espace plus restreint, situé en bas de l'image, indique les adresses de l'édition. Lors de l'impression, il faut positionner convenablement l'ensemble des lettres afin qu'elles s'insèrent dans les espaces prévus à cet effet.



IV, Fr

D'autres frontispices ne comportent qu'un seul cartouche, sur lequel sont gravées toutes les informations nécessaires. C'est le cas, par exemple, des volumes quatre à six, ainsi que la plupart de ceux de Jean-Théodore. La partie illustrée supérieure précède chronologiquement l'inférieure, la lecture pouvant s'effectuer depuis la gauche de cet ensemble jusqu'au centre. La concentration dans un même encart des données à imprimer permet de faciliter l'illustration, car seul un espace est libéré, afin que le titre, qu'il soit

⁵² Les rédactions varient en fonction des frontispices : *Cum gratia et privilegio Cas. Maiest. ad quadriennium* (vol. 1), *Cum gratia et privil. Caes. Maiest. ad quadriennium* (vol. 2), *Cum Privilegio S. C. Maiestat* (vol. 4 et 5), *Cum Privilegio s. c. Ma^{ti}s* (vol. 6).

⁵³ Voir notamment les travaux de Marc Fumaroli, dont « Réflexions sur quelques frontispices gravés d'ouvrage de rhétorique et d'éloquence (1594-1641) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1975, p. 19-34 et *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, 2002.

en latin ou allemand, soit inséré. Emile Littré, dans son *Dictionnaire*, établit le lien entre cette page et son contenu, étendant la définition du mot à la gravure placée « *en regard du titre d'un livre et dont le sujet est analogue au but et à l'esprit d'un ouvrage.* »⁵⁴ De cette définition, la place de cette page est indiquée clairement, et le contenu est censé reprendre l'idée structurante du volume publié. Les études sur les frontispices se sont davantage concentrées sur les textes du XVII^e siècle, notamment les écrits français, comme ceux de Perrault ou de Molière⁵⁵.

Un élément apparaît aussi dès cette première page : le graveur liégeois insiste sur la protection qui lui a été apportée par l'Empereur, en précisant que ce dernier lui avait octroyé un privilège⁵⁶, indication qui a disparu avec ses successeurs. L'importance de cette mention, dès la page de titre, insiste sur une œuvre acceptée par le personnage le plus important de l'entité territoriale germanique, d'autant que Rodolphe II était un grand amateur d'art et disposait d'un cabinet concentrant des spécialistes de différentes disciplines artistiques.



I, Fr

Les frontispices constituent la façade principale, ou première page, d'un ouvrage⁵⁷. Cette précision marque l'importance de l'architecture de cette page. Théodore de Bry a cherché à donner à ses premiers frontispices un aspect de bâtiment. En effet, dans les trois premiers volumes de la collection, des colonnes ainsi qu'un chapiteau sont clairement identifiables, avec une évolution au fil des trois ouvrages. Le premier paraît plus simple, formé d'un marchepied, d'un étage, mais avec une fioriture de décorations et d'objets pendants, telles que des guirlandes en forme de lianes qui courent le long des colonnes. D'autres guirlandes, plus élaborées, aux couleurs chaudes, sont constituées d'éléments feuillus et de fruits à maturité (melon, raisin), et d'autres fruits qu'il apparaît difficile d'identifier avec certitude. Le fronton est aussi parsemé de natures mortes, disposées de manière symétrique par rapport au sommet, et composées de ce même mélange entre les branchages et les fruits. Des indigènes, au nombre de cinq, occupent le devant et le sommet de la bâtisse à l'antique, la masquant et lui offrant un aspect davantage exotique, ce qui insiste sur l'objet principal de son ouvrage. L'aspect d'ensemble permet d'éloigner l'édifice représenté de ceux usités en Europe. Dans l'ancien monde, la pierre est sculptée pour adopter et intégrer dans l'espace du monument des éléments appartenant au règne végétal. Dans le Nouveau monde, ce dernier se mélange à l'édifice, preuve de la prolifération des plantes et des fruits, d'une nature abondante et généreuse, non domestiquée par l'Homme, et ainsi d'un exotisme de l'édifice.

⁵⁴ E. LITTRÉ, *Dictionnaire*, article « frontispice », 1863-1877.

⁵⁵ Cf. G. D. JACKSON, « Les frontispices des éditions de Molière parues au XVII^e siècle : stéréotypes et expressivités », *Papers on French seventeenth century literature*, vol. 14, n°26, 1987, pp. 37-60.

⁵⁶ Chacun des six frontispices réalisés par Théodore contient une mention concernant l'obtention d'un privilège impérial : « *Cum gratia et privilegio Caes. Maiest. ad quadriennium* » avec plus ou moins d'abréviations.

⁵⁷ Le terme vient du latin *frontispicium*, signifiant *frontis hominis inspectio* (d'après L. MARIN, « Les enjeux d'un frontispice », *Esprit créateur*, vol. 27, n°3, 1987, p. 49).



II, Fr, détail

Progressivement, les édifices adoptent une allure plus monumentale, augmentant en volume, ce qui a pour effet de diminuer la taille des Amérindiens, augmentant en même temps leur nombre pour le deuxième volume, mais pas pour le suivant : ce sont des objets proches des amphores qui prennent la place des indigènes. Une différence majeure entre le premier frontispice et les suivants concerne l'espace inférieur : la base de l'arche, fermée pour le premier volume, consiste ensuite en une ouverture sur une scène de la vie quotidienne du peuple présenté, qu'il s'agisse de la préparation d'une Indienne au mariage ou d'un banquet anthropophage.

Dans leur construction, les frontispices s'appuient sur deux éléments majeurs : le médaillon et le cartouche en creux. De plus, ils sont caractérisés par une ornementation particulièrement foisonnante, avec la présence de torsades⁵⁸, rappelant la fin de la Renaissance, et établissant le lien avec le maniérisme⁵⁹. Cette construction évolue au fur et à mesure de la collection. Une certaine unité est visible dans les quatre ouvrages suivants, les trois volumes benzoniens et celui de Las Casas. En effet, une scène caractéristique du contenu de l'œuvre se joue autour du cartouche central qui contient le titre, qui semble s'intégrer dans le décor.

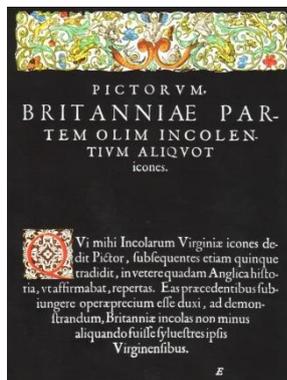
Les différents types d'ornementations visibles sur les frontispices réalisés par Théodore de Bry, même en dehors de la collection des *Grands Voyages*, se rejoignent. Les coupes suspendues, rappelant les natures mortes, ainsi que les nombreuses guirlandes, chargées de feuilles et de fruits, semblent insister sur la richesse naturelle de ce nouveau territoire à dompter et à s'appropriier. Il n'est cependant pas toujours possible de retrouver systématiquement les essences végétales illustrées, mais l'aspect monumental de cette première page reste une continuité dans la dernière décennie du XVI^e siècle, sous Théodore de Bry. De même, ces éléments végétaux, imposants et nombreux sur les frontispices, semblent en pleine croissance, ce qui pourrait signifier, pour les lecteurs de la collection de voyages, l'importance des découvertes à effectuer et des richesses à amener en Europe. Sorte de corne d'abondance livresque, les frontispices rappellent aux Européens l'importance de s'appropriier les terres d'Amérique, qui ne peuvent rester le seul apanage des Ibériques. En effet, l'œuvre de De Bry s'intègre dans un mouvement européen de sape de la puissance espagnole, notamment par la dénonciation des exactions violentes commises en Amérique contre les populations autochtones, miroir des violences en Europe envers les protestants. C'est pourquoi le graveur de Francfort illustre prioritairement des espaces où tentent de s'installer les pays touchés par le protestantisme, l'Angleterre, la France huguenote, puis les Provinces Unies⁶⁰.

⁵⁸ Cf. D. ARASSE, A. TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, 1997, p. 46.

⁵⁹ Chr. BOUZY, « Pouvoirs de l'image dans les frontispices des livres d'emblèmes des XVI^e-XVII^e siècles », in M. COUTON, *et alii* (Textes réunis par), *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, 2009, p. 364.

⁶⁰ L'œuvre de De Bry semble être une réponse au texte de Verstegan, *Le théâtre des cruautés des hérétiques de nostre temps*, publié en latin en 1587 à Anvers, traduit en français l'année suivante.

Au-delà du frontispice, d'autres espaces dans la construction même du livre permettent d'intégrer des données végétales, notamment les bandeaux (ornement décoratif en début de page) ou les culs de lampe (figure gravée et centrée en fin de chapitre).



I, Pictes bandeau

L'arabesque employée pour la réalisation du bandeau de la page de titre permettant de comparer les Pictes, anciens habitants de l'Angleterre, aux Virginiens, peuple nouvellement conquis par les Anglais, est construite par l'intégration d'essences végétales difficilement déterminables, ainsi que par divers animaux (escargot, lapin) évoluant dans l'environnement créé. La construction s'appuie sur un axe de symétrie qui passe par le chérubin soutenu par les deux queues des dauphins. Les éléments végétaux semblent émaner de ces êtres imaginaires.

3- L'ornementation dans les illustrations : combler les vides dans les images d'une terre accueillante

La découverte et la conquête de nouvelles terres peuplées d'habitants inconnus, somme toute différents de ceux de l'Ancien monde, permettent au graveur immigré à Francfort de réaliser des planches dans lesquelles les lecteurs européens découvrent un territoire particulièrement opposé à l'Europe : verdure, luxuriance et calme apparent rendent ces espaces attrayants.

Les motivations des huguenots rejoignent celles des voyageurs précédents au cours du XVI^e siècle, d'autant plus que les descriptions apportées par les premiers à se rendre aux Amériques rappelaient les « *vertus de l'Eden* [et les] *prestiges de l'Eldorado*. »⁶¹ Charles-André Julien précise que les prisonniers espagnols notamment évoquaient les « *dépouilles des galions et les fosses remplies d'or en Caroline du Sud* »⁶², s'appuyant principalement sur les dires de Laudonnière⁶³, qui décrit pendant près de dix pages les nombreuses richesses dont regorge le territoire floridien⁶⁴ Outre des animaux sauvages d'une grande variété

⁶¹ F. LESTRINGANT, *L'Expérience huguenote au Nouveau Monde (XVI^e s.)*, 1996, p. 204.

⁶² Ch.-A. JULIEN, *op. cit.*, p. 235.

⁶³ Deux hommes vêtus comme les Indiens sont venus trouver Laudonnière et ses compagnons : ils étaient des Espagnols accoutumés aux mœurs amérindiennes. Les Français leur permettent de recouvrer une allure européenne : « *il y avoit disja quinze ans passez, que trois navires en l'une desquelles ils estoient, se perdirent au travers d'un lieu nommé Calos [...] et que le Roy de Calos retira la plus grande part des richesses qui estoient dans les dites navires* » (Laudonnière, in S. LUSSAGNET, *op. cit.*, p. 131).

⁶⁴ Laudonnière, in S. LUSSAGNET, *op. cit.*, p. 130-139.

(tels que poisson, cerf ou léopard⁶⁵), des objets d'usage courant pour des Européens (des haches, couteaux et merceries, comme les peignes et miroirs⁶⁶), de grandes quantités d'or et d'argent, les récits relatent l'importance de fruits et légumes : « plusieurs sortes de fruits, principalement des dattes [ainsi que] une sorte de racine, de laquelle ils tirent de la farine si propre à faire du pain »⁶⁷, notamment le manioc, décrit pour la première fois dans le texte de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) et l'agave, évoqué par Charles de l'Ecluse dès 1575. Le charpentier dieppois Nicolas Le Challeux⁶⁸ caractérise la Floride de promesse au « suffisant contentement de tout ce que l'homme pourroit desirer en la terre. »⁶⁹



II, 06

Dans les illustrations qu'il réalise de la Floride en 1591, soit près de trente années après l'expérience avortée des huguenots, Théodore de Bry ne manque pas d'appuyer la thèse d'un paradis localisé dans les terres de Floride. En effet, les paysages gravés sur les premières planches de la suite floridienne, provenant majoritairement des dessins pris sur le vif de Le Moyne de Morgues⁷⁰, démontrent d'un calme « édénique »⁷¹ et d'une luxuriance tant végétale qu'animale : la couleur verte domine clairement l'espace représenté, les eaux des fleuves, et même de l'océan semblent calmes, loin des tumultes rencontrés par Ribault contre Ménendès⁷² en 1565. Les îles représentées paraissent douces, agréables, les peuples autochtones regardent calmement les nouveaux occupants visiter puis s'installer à proximité d'eux. Les nombreux animaux paissent (dans le cas des cerfs sur les planches II, 05 et 06) ou picorent (les volatiles du premier plan sur la planche II, 06), alors que des fruits énormes parviennent à maturation : des grappes de raisin, des melons⁷³. La quantité d'arbres, tant sur les îles que sur les rives, insiste sur la richesse du sol floridien. Pour autant, les Français ne cultivent pas la terre et se placent donc en situation de dépendance de leurs tribus alliées qui les fournissent en nourriture.

⁶⁵ *Ibid.* p. 130.

⁶⁶ Tous les objets cités servaient de monnaie d'échange avec les Indiens (*Ibid.* Cf. aussi F. LESTRINGANT, « L'automne des cannibales... », 1987, p. 73). Ils sont donc fort probablement issus d'échanges précédents avec les Européens, car les peuples amérindiens ne connaissaient pas l'usage et le travail du fer, n'utilisaient pas de miroir ni de peigne, et ne possédaient pas de chapelet, comme le précise S. LUSSAGNET, *op. cit.*, p. 130, note 2.

⁶⁷ *Ibid.* p. 133.

⁶⁸ Nicolas Le Challeux était parti en Amérique pour participer à l'établissement d'une colonie française. Il laisse de cette tentative un *Discours de l'histoire de la Floride*, daté de mai 1566.

⁶⁹ N. Le CHALLEUX, *Discours de l'histoire de la Floride*, in S. LUSSAGNET, *op. cit.*, p. 207, repris in F. LESTRINGANT, *L'expérience huguenote...*, p. 204.

⁷⁰ Il s'agit des planches II, 03 à II, 07.

⁷¹ F. LESTRINGANT, *op. cit.*, 1996, p. 208.

⁷² L'*adelantado* Ménendès de Avilés avait reçu de Philippe II, roi d'Espagne, l'ordre de détruire le fort français de Floride. Averti d'une attaque imminente en septembre 1565, Ribault devance l'Espagnol, mais « une tempeste si grande, et accompagnée de tels orages, que les Indiens mesme m'asseurèrent qu'ils faisoit le plus mauvais temps qui fut jamais veu en ceste coste » (Laudonnière in S. LUSSAGNET, *op. cit.*, p. 176) projette le navire de Ribault, qui perd le combat. Ménendès peut ainsi attaquer le fort. Pour de plus amples développements sur la chute de la Floride française, cf. F. LESTRINGANT, *L'expérience huguenote...*, chap. XI « Une Saint-Bathélemy américaine : l'agonie de la Floride huguenote (septembre-octobre 1565), d'après les sources espagnoles et françaises », p. 229-242.

⁷³ Voir les images précitées.

Ce monde nouvellement mis au jour n'apparaît cependant pas totalement vierge aux yeux des Européens, qui « *apportaient avec eux des idées toutes faites, des craintes et des rêves.* »⁷⁴ Ces derniers relèvent de l'Utopie et ne semblent pas avoir été modifiés depuis la création du monde⁷⁵. Les actions menées par les Français en Floride semblent trouver une explication chez Gilbert Chinard, qui développe l'argument selon lequel les navigateurs auraient « *rêvé d'îles enchantées et fortunées, où la terre produisait sans travail et sans efforts les fruits nécessaires à la subsistance de l'homme et où, les intempéries inconnues, les humains vivaient comme des dieux.* »⁷⁶ Du rêve, Colomb semble en avoir construit une réalité⁷⁷. Ribault lui-même se targuait de vanter les atouts nombreux de la Floride⁷⁸, dans tous les domaines, notamment en comparaison avec la vieille Europe, située à une latitude similaire : fertilité de la terre, douceur des températures diurnes et nocturnes ainsi que des précipitations, agréable variété des paysages⁷⁹... Cette emphase, qui existe depuis la « découverte », montre l'intérêt porté à ces terres nouvelles, dans lesquelles un grand nombre d'espoirs semble être investi. Ces espoirs sont mis en avant par les illustrations qui insistent sur l'abondance végétale, ainsi que sur des fruits disproportionnés.

Toutefois, Théodore de Bry met en place un nouveau modèle dans les images qu'il crée sur l'Amérique, notamment par l'intégration de données préexistantes sans lien direct avec l'espace et le peuple représentés. Outre la juxtaposition d'éléments européens qui sont indianisés pour intégrer la planche gravée, outre le déplacement d'objets indigènes dans les différentes aires américaines, De Bry choisit d'embellir ses illustrations par l'ajout récurrent d'éléments dans le décor, permettant de localiser plus aisément, pour ses lecteurs, l'espace dans lequel se joue la scène présentée.

Dans la mise en place de son œuvre et pour embellir ses illustrations, De Bry cherche à produire des planches complètes, contrairement par exemple aux images de Hans Staden, sur le Brésil, ou de John White, sur la Virginie, qui laissent dans le flou de nombreux détails⁸⁰, notamment en ce qui concerne le décor. Des arbres et des villages lointains inventent l'espace de l'arrière-plan de nombreuses planches, permettant de construire un aspect globalement achevé, alors que ses modèles avaient souvent réalisé des images sans décor réel.

Le graveur de Francfort ajoute même des éléments récurrents dont le palmier est devenu un symbole caractéristique de l'exotisme. Quelles sont les origines du palmier gravé par Théodore de Bry ? L'origine principale semble provenir de l'œuvre du cosmographe des Valois, André Thevet, qui a représenté, pour la première fois, une telle essence dans son ouvrage *Les singularitez de la France Antarctique*, publié en 1557 (p. 72). Il y précise ainsi l'importance que cette essence revêt pour les autochtones, bien qu'il en décrive d'autres, comme l'haïri, proche du palmier, usité pour la fabrication des flèches, ou encore l'ébène, pour les épées⁸¹. L'analyse de ces images peut aujourd'hui provoquer une réaction d'anachronisme, alors que les lecteurs contemporains de l'édition associaient la présence de ces palmiers à l'exotisme caractérisant l'image.

Ces écrits, qui avaient été publiés au milieu du siècle, s'étaient probablement répandus dans une grande partie de l'Europe. Ainsi, en employant des éléments de décors que les Européens associent à l'exotisme, il devient inutile pour le graveur de s'attarder sur la nature, dès lors que Thevet l'avait déjà

⁷⁴ G. CHINARD, *Les Réfugiés huguenots en Amérique*, 1925, p. X.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Sur la conception de la recherche utopique du Paradis terrestre, cf. J. MEYER, *L'Europe et la conquête du monde, XVI^e-XVIII^e siècles*, 1990, chap. 1, p. 9-44.

⁷⁸ Ribault, in S. LUSSAGNET, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ M. DUCHET, *op. cit.*, p. 31.

⁸¹ Ces essences sont présentées p. 157 pour l'explication et p. 158 pour l'illustration.

réalisé. De plus, De Bry, en reprenant ce modèle, semble attester de la véracité de ses gravures. De surcroît, une dizaine d'années plus tôt, Jan Sadler avait aussi représenté une allégorie de l'Amérique dans un décor parsemé de palmiers et de *maloca*, des huttes de forme allongée, caractéristiques des peuples tupi, éléments qui semblent dès lors représenter l'exotisme.

Dans le cas de la collection des *Grands Voyages*, l'environnement dans lequel évoluent les personnages, offre des caractéristiques visuelles novatrices : le vide n'apparaît pas, chaque espace de la planche est occupé⁸², établissant ainsi une représentation complète de ce territoire. Cette illustration nécessite de la part du graveur une documentation sur les éléments qui peuvent être employés pour combler les lacunes des illustrations d'origine ou des textes employés pour constituer l'image. L'exemple des plantes, particulièrement éclairant, permet de déterminer des sources exploitées par De Bry. Une des relations du graveur semble à l'origine de certaines plantes qui figurent sur les planches gravées par le Liégeois. Le spécialiste de botanique américaine Carolus Clusius a effectivement été copié en tant que référence dans son domaine⁸³. Charles de l'Ecluse a d'ailleurs contribué au travail de Théodore de Bry, notamment dans les traductions en latin des récits de voyages dans les deux premiers livres de la collection, qui contiennent d'ailleurs les descriptions de nombreuses plantes mises au jour dans les nouvelles contrées⁸⁴. En effet, les lettres C.C.A. (Carolus Clusius Atrebatis) apparaissent dans le frontispice.

Plusieurs ouvrages de cette référence semblent avoir été employés par les graveurs de Francfort, notamment *Rariorum aliquot Stirpium per Hispanias Observatarum Historia*, édité en 1576. Ce recueil contient de nombreuses images qui permettent de différencier les espèces végétales, et de suivre la croissance des plantes, depuis le bulbe jusqu'à la fleur. Charles de l'Ecluse est à l'origine d'un nombre non négligeable d'ouvrages relatifs à la botanique, dont une partie est publiée pendant ou après les *Grands Voyages*. Une relation particulière unissait le Liégeois à Clusius, qui a, un temps au moins, intégré le même réseau que De Bry. De plus, il semblerait que les graveurs possédaient un jardin privé dans leur propriété de Francfort, d'où proviendrait une partie de leur inspiration pour la flore d'Amérique⁸⁵. Certaines essences leur ont peut-être été procurées par Clusius lui-même, qui a donc fourni des références concernant la flore, à l'exemple des peintres flamands de la Renaissance qui avaient le souci d'une représentation fiable de la flore. Cet intérêt pour les plantes est d'ailleurs aussi marqué par la publication par Jean-Théodore de Bry du *Florilegium Novum*, entre 1612 et 1616. Ainsi, par une étroite collaboration⁸⁶, Clusius a-t-il permis aux graveurs d'ajouter, dès le premier volume de la collection, des essences agricoles qui n'apparaissaient pas sur les aquarelles de John White, relative à la Virginie, comme les épis de maïs ou les plants de tabac⁸⁷.

Une autre source, relative davantage à la faune qu'à la flore, semble avoir été employée par les graveurs : Gerard Hoefnagel, qui a publié à Francfort en 1592 *Archetypa studiaeque patris*. Les trois parties de cette œuvre permettent de copier avec de nombreux détails concernant des insectes, rongeurs, batraciens ou reptiles, mais aussi des plantes, notamment par les descriptions précises des branches, ainsi que des feuilles et des fleurs. Des sources de données ponctuelles peuvent ensuite être établies, comme le palmier, dont l'origine principale est probablement André Thevet⁸⁸, attesté aussi chez Jean de Léry et Hans Staden.

Vivant à l'extérieur, dans un état naturel, les Amérindiens évoluent dans un décor particulier, que le graveur liégeois se doit de représenter de manière aussi précise que possible, tant la gravure en taille-douce permet de réaliser des images de bien plus grande qualité que celles gravées sur bois. Ce décor contient des

⁸² Sur la question légitime de la véracité des éléments qui meublent l'espace, voir nos précédentes interventions.

⁸³ Cf. A. UBRIZSY, J. HENIGER, « Carolus Clusius and American plants », *Taxon* 32, Août 1983, p. 424.

⁸⁴ Par exemple : *pinus, quercus, cedrus, laurus, palmae, rubus...* Cf. A. UBRIZSY, « Contribution à la connaissance des œuvres de Clusius », *Revue d'Histoire des Sciences*, 28, 1975, p. 362-366 pour l'ensemble des espèces concernées.

⁸⁵ M. van GROESEN, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁶ Cette mise en commun du travail a été établie par P. HULTON, *America 1585*, 1984, p. 66.

⁸⁷ M. van GROESEN, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁸ A. THEVET, *Les Singularitez de la France antarctique*, 1557, p. 72.

éléments indigènes, permettant de prouver à ses lecteurs que les images qui illustrent le volume correspondent bien à une région exotique. Pour se faire, le graveur ajoute des objets qui apparaissent alors caractéristiques des espaces américains.

Pour conclure

Les *Grands Voyages* constituent une collection à part à la fin du XVI^e siècle: composée de quatorze livres publiés entre 1590 et 1634, elle comporte plus de 330 illustrations, intégrées aux différents tomes. La relation entre les images et le texte est variable suivant les auteurs et le graveur. Les images peuvent permettre de comprendre le texte, mais elles sont aussi employées pour critiquer l'Espagne de Philippe II, et les procédés utilisés pour la colonisation. L'aspect géopolitique prend donc progressivement le pas sur la volonté première affichée dans le privilège impérial, à savoir mettre en images les mœurs et les coutumes des habitants du Nouveau Monde.

Au final, Serge Gruzinski a défini la triple fonction des images modernes (Gruzinski, 1992: 39). Elles cherchent d'abord à guider les lecteurs dans la compréhension des illustrations des graveurs, notamment à partir d'éléments permettant de lire ces images: des lettres de l'alphabet, souvent reprises dans le texte explicatif de l'image, sont, par exemple insérées dans l'illustration. Théodore de Bry a aussi inscrit quelques mots directement sur les images, comme le nom des caciques importants ou celui de lieux notamment sur les cartes. L'image consiste aussi en un instrument d'apprentissage, apportant des connaissances sur le Nouveau Monde, dont les illustrations de qualité étaient rares à l'époque. Le graveur ajoute une vision des événements américains teintée sa propre expérience et de ses convictions, notamment religieuses. L'illustration devient enfin "un foyer d'illusion et de fascination" concentrant les peurs et les fantasmes des Européens, associant les terres d'Amérique à la sauvagerie et la barbarie, notamment l'anthropophagie.

L'image est ainsi une image-spectacle, pour divertir les observateurs européens, qui possèdent l'ouvrage pour découvrir un espace et un peuple inconnus, ainsi que les récits des hardis navigateurs. Le lecteur devient alors spectateur, et jouit d'un certain confort en observant les détails apportés par les graveurs, tant dans le décor que dans la description des indigènes, ou lors de la présentation de l'exécution ou des mutilations, parfois sanglantes et violentes, d'un individu. L'image-mémoire, de son côté, permet aux lecteurs d'assister à des événements déjà achevés, que l'illustration permet de revivre. Ils appartiennent au passé, mais leur impact reste présent dans le moyen terme. L'image est alors à interpréter car les convictions personnelles de l'auteur influencent la manière dont elle est créée. Ce dernier fournit parfois des clés pour comprendre le contenu de l'illustration, notamment pour ceux qui partagent ses convictions. Enfin, l'image est aussi un miroir. Les lecteurs s'émeuvent du sort des indigènes, maltraités par les Espagnols, alors que les protestants, en Europe, qui sont pourtant leurs voisins, leurs anciens compagnons, ont subi des exactions proches. Ce dernier statut interroge justement sur la manière dont les habitants de l'ancien continent ont accueilli cette vision de l'Amérique, qui critique de surcroît la plus grande puissance d'Europe catholique, l'Espagne.