



La Chute d'Icare de Bruegel l'Ancien: une allégorie du Pêché originel?

Norbert-Bertrand Barbe

► To cite this version:

Norbert-Bertrand Barbe. La Chute d'Icare de Bruegel l'Ancien: une allégorie du Pêché originel?. 1999. hal-03265091

HAL Id: hal-03265091

<https://hal.science/hal-03265091>

Submitted on 18 Jun 2021

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.

***LA CHUTE D'ICARE* DE BRUEGEL L'ANCIEN: UNE ALLÉGORIE DU PÉCHÉ ORIGINEL?**

I - Questions d'iconographie

La datation comme l'attribution de *La Chute d'Icare* posent encore de nombreux problèmes. Les analystes hésitent à identifier le tableau avec celui qu'on trouve dans les inventaires de Prague de 1621 et de 1647-1648, d'autant que Granberg croit reconnaître dans celui recensé en 1647-1648 une oeuvre de H. Bol, actuellement conservée au Nationalmuseum de Stockholm.

Quoiqu'il en soit, *La Chute d'Icare* (fig. 1) fut acquise seulement en 1912 chez un antiquaire de Londres, au profit des Musées Royaux des Beaux Arts de Bruxelles. Avant cette date, elle était inconnue. Hulin de Loo par exemple en rattachait les mentions dans les différents inventaires à un hypothétique tableau réalisé d'après l'estampe exécutée à Rome en 1552-1553.

Une autre version, anciennement dans la collection parisienne de J. Herbrand, est aujourd'hui la possession de D.M. van Buuren à Bruxelles.

Glück entre autres pense que cette réplique est meilleure que celle des Musées Royaux. Mais la plupart des critiques voient dans cette dernière le seul original.

Van Puyvelde considère les deux versions comme des originaux, alors que Foucart, Jedlicka et Michel les considèrent comme des faux, arguant que la technique en est très inférieure à celle habituelle de Bruegel. Michel attribue ainsi *La Chute d'Icare*, mais aussi la *Vue de Naples* (1558) de la Galleria Doria à Rome et les *Proverbes flamands* (1559) du Staatliche Museen de Berlin, à un artiste de l'entourage de Bruegel, bien que par ailleurs l'on ne sache rien des collaborateurs éventuels du maître.

Le problème de la datation est tout aussi ardu. Glück et Tolnay proposent 1555, tout de suite après le retour d'Italie de Bruegel. Genaille, qui rapproche le paysage d'un dessin de 1561 conservé au Louvre, et intitulé *Lever de soleil*, penche pour une datation plus tardive, vers 1562-1563. Grossmann et Vanbeselaer préfèrent en faire une oeuvre de la dernière période de Bruegel.

Il faut toutefois noter que le dessin préparatoire intitulé *Dédale et Icare* est, quant à lui, daté de 1553. Il est contemporain de *L'Enlèvement de Psyché*. Ces deux croquis sont connus par deux gravures qui s'en sont inspirées et portent chacune l'inscription "*Petrus Breugel fec. Romae A.o 1553*"¹.

Du point de vue stylistique, il est correct de dire que les plis absents ou quasiment des vêtements de l'agriculteur, au premier plan des deux versions de *La Chute d'Icare*, rapprochent plus ce personnage des enluminures parisiennes du XV^{ème} siècle que de la manière de Bruegel. Celui-ci en effet s'attache toujours à rendre les détails des fronces et ondulations des habits, même lorsque ses personnages sont dans un paysage historié, ou du moins ont des dimensions proportionnellement assez réduites par rapport à l'ensemble de la toile, ce qui est souvent le cas. Cet intérêt marqué de Bruegel pour les vêtements est très net par exemple dans les courbes du drap servant de manteau à Marie dans le *Dénombrement de Bethléem* (1566), qui épousent parfaitement son corps et lui font une chaude couverture.

Comme Marijnissen, nous ne saurions nous prononcer sur l'attribution de la *Vue de Naples*².

Par contre, pour ce que nous pouvons en juger sur les reproductions, il nous paraît évident, à l'examen attentif de la couleur de la version de *La Chute d'Icare* de la collection D.M. van Buuren, qu'il s'agit d'une copie. En effet, si la manière offre bien certaines similitudes avec celle de Bruegel, telle que la recherche des

dégradés, notamment dans les vêtements et les paysages rocheux en arrière-plan, le ton général, très clair, comme la minutie, souvent laborieuse, des détails peut très bien être l'oeuvre d'un copiste consciencieux, en outre visiblement marqué là encore par la technique de l'enluminure (comme en témoignent les petits nuages blancs qui s'effilochent à gauche du spectateur ou les différences trop évidentes de colorisation entre d'une part le blanc laiteux du visage du berger ainsi que la chair rose et les ailes peintes à la plume près dirons-nous de Dédale et d'autre part l'ombre épaisse de l'eau où s'englue Icare).

Les remaniements subis par la toile des Musées Royaux, révélés par l'analyse de laboratoire de 1969, compliquent beaucoup le travail d'identification. Il semblerait qu'elle fût pour une bonne part repeinte selon les besoins successifs de restauration, sans attention particulière aux détails, et que le gros de ces modifications datât du XIX^{ème} siècle³.

Malgré tout, aussi bien l'agriculteur du premier plan que les personnages du second, les roches, la mer ou le bateau, sont dans la manière de Bruegel. Le dégradé des chaussures de l'agriculteur est typique. De même, les reflets bleu turquoise du ciel et de la mer ne sont pas sans rappeler ceux de ces mêmes éléments, visibles dans la trouée ouverte à gauche entre les rochers, de *La Conversion de saint Paul* (1567), ou bien dans celle, à droite cette fois, des deux versions, toutes deux de 1563, de *La Tour de Babel*.

Il est vrai cependant que le disque blanc du soleil, qui tache tout le fond de la scène, est peu "bruegelien". Même si ses reflets dans l'eau comme les ombres de l'agriculteur et de son cheval, qui viennent sans conteste équilibrer l'ensemble, laissent supposer que ce lever de soleil est original, du moins dans son principe, il est néanmoins possible, en l'absence de tests de laboratoire permettant d'en décider avec certitude, d'envisager que sa couleur blanchâtre soit le fait d'un ajout.

En ce qui concerne la datation de l'oeuvre, et malgré les rapprochements iconographiques que nous avons fait avec des oeuvres nettement postérieures au séjour de Bruegel à Rome, il paraît raisonnable, là encore en l'absence de tout autre élément positif, de penser qu'il a réalisé *La Chute d'Icare* à peu près contemporanément de son esquisse préparatoire. En effet, aucun élément stylistique concluant ne vient appuyer l'hypothèse que *La Chute d'Icare* ne serait pas de Bruegel. Mais *a contrario* rien ne permet une datation précise, sinon la gravure tirée du dessin de 1553. En outre, les rapprochements iconographiques peuvent être trompeurs. Si dans des oeuvres tardives comme *La Tour de Babel* ou *La conversion de saint Paul* la couleur du ciel et de la mer rappelle bien le bleu de *La Chute d'Icare*, les plans d'eau du *Proverbe du dénicheur* ou de la célèbre *Parabole des aveugles*, toiles toutes deux de 1568, sont franchement grisâtres et n'ont plus rien à voir avec la couleur presque translucide de l'"*Icarium mare*" (ainsi que les Anciens nommaient la partie orientale de la mer Egée où Icare tomba⁴) de *La Chute d'Icare*.

En résumé, nous pensons donc qu'un certain nombre de rapprochements iconographiques simples plaident en faveur de l'authenticité du tableau des Musées Royaux, ce qui est moins évident pour le tableau de la collection D.M. van Buuren. La plupart des critiques s'accordent sur ce point. Bien sûr, l'hypothèse d'un copieur de génie n'est pas à exclure, mais les différences partielles de manière avec l'art de Bruegel dans le tableau des Musées Royaux sont plus vraisemblablement dus à des restaurateurs indéliçats. Peut-être l'analyse en laboratoire de l'oeuvre nous en apprendrait-elle plus.

Par contre, tout rapprochement chronologique nous paraît hasardeux en l'état actuel des connaissances sur l'oeuvre. Il est plus vraisemblable de penser que Bruegel n'a pas attendu plusieurs années entre le moment où il réalisa son dessin romain et le tableau définitif, que d'imaginer une évolution de style qui n'est pas aussi

évidente que cela dans son art, sa technique, comme celle d'un Jérôme Bosch, ayant été assez homogène durant toute sa vie, et son voyage en Italie ne l'ayant visiblement pas particulièrement marqué, à la différence d'Albrecht Dürer⁵ par exemple. L'hypothèse de Glück et du grand Tolnay serait donc la plus juste, comme le prouve, ainsi que nous allons le voir, le caractère savant du thème de *La Chute d'Icare*, du moins tel que Bruegel l'a ici interprété. De fait, s'il faut chercher sinon une véritable évolution du moins une influence de l'Italie sur son oeuvre, c'est moins dans un changement technique que dans le choix de thèmes mythologiques radicalement éloignés des proverbes et fabliaux populaires, si chers aux peintres nordiques comme Bruegel ou son maître spirituel, Bosch.

II - Questions d'iconologie

a) Bruegel et Ovide

Si l'on se reporte à la relation de la chute d'Icare par Ovide (*Mét.*, VIII, 195ss.), on s'aperçoit que la représentation du moment fatal est on ne peut plus fidèle au texte. En effet, Ovide écrit que "*Quelque pêcheur, occupé à surprendre les poissons au moyen de son roseau qui tremble, un pasteur appuyé sur son bâton ou un laboureur au manche de sa charrue, qui les (Dédale et Icare) vît, resta frapper de stupeur et pensa que ces êtres qui pouvaient voyager dans les airs étaient des dieux*"⁶.

Cette évocation d'hypothétiques spectateurs de la scène se retrouve chez Bruegel par la représentation scrupuleuse de chacun d'entre eux. Le texte d'Ovide nous intéresse à un autre niveau. La comparaison entre Dédale, son fils et les dieux fait écho à celle qu'Ovide fait quelques lignes plus haut, lorsqu'il parle de "*ces ailes (que Dédale ajuste sur les bras de son fils et) que l'homme ignorait*"⁷. Faut-il voir là une apologie de la prouesse scientifique et technique de Dédale, ou bien plutôt l'explication de la mort d'Icare, due au fait que les deux hommes s'approprient une connaissance illicite, puisque expressément réservée aux dieux? La deuxième supposition est la meilleure si l'on considère que les conseils que Dédale donne à son fils avant de s'envoler sont identiques à ceux que Phoebus

donnât à Phaëton (*Mét.*, II, 133ss.), c'est-à-dire de n'aller ni trop au Nord ni trop au Sud, ces directions étant désignées ici par leurs symboles d'après Hygin (*Poet. Astr.*, II, 4 et 34)⁸. Dédale termine ainsi ses recommandations à Icare: "*Et je te recommande de ne pas regarder le Bouvier, ni l'Hélice, ni l'épée nue d'Orion*"⁹, le Bouvier comme l'Hélice (qui fait partie de la Grande Ourse), étant une constellation de l'hémisphère boréal, et Orion une constellation de l'hémisphère austral¹⁰.

Identiquement, bien que de manière plus développée, Phoebus conseille son fils avant qu'il ne prenne les rênes du char du Soleil qui s'avérera lui être fatal: "*Si tu peux du moins obéir à mes recommandations paternelles, n'use pas, mon enfant, de l'aiguillon, et tiens plutôt d'une main ferme les rênes. D'eux-mêmes, ces chevaux accélèrent leur course; la difficulté est de maîtriser leur fougue. Et ne t'avise pas de traverser en droite ligne les cinq régions de la voûte céleste: une route les coupe obliquement, décrivant une large courbe et, sans dépasser les limites des trois zones, évite le pôle austral et l'Ourse associée aux Aquilons. Passe par là. Tu verra les traces nettes de la roue (du char solaire, qui emprunte chaque matin le même chemin)*"¹¹.

Faut-il supposer que la bourse et l'épée près du laboureur soient une allusion à "*l'épée nue d'Orion*" citée par Ovide, ou bien au proverbe, dont on ne saisiserait pas bien ici le sens, "*Epée nue et argent requièrent mains astucieuses*", comme le propose Van Lennep¹²?

Guère plus simple à résoudre se révèle la présence, dans les deux versions du tableau, d'un vieillard sous les arbres, apparemment mort, ce qui pourrait faire référence à un autre proverbe, "*Aucun laboureur ne s'arrête pour la mort d'un homme*"¹³.

Quoiqu'il en soit, Icare se noyant est l'illustration parfaite d'Ovide:

"Le voisinage du soleil dévorant amollit la cire odorante qui retenait les plumes. La cire ayant fondu, l'enfant (Icare) n'agit plus que ses bras nus, et, manquant désormais de tout moyen de fendre l'espace, il n'a plus d'appui sur l'air; et sa bouche criait encore le nom de son père, quand l'engloutit l'eau céruléenne; c'est de lui qu'elle a tiré son nom. Quand au père infortuné, qui n'était plus père: "Icare, dit-il, où es-tu? En quel endroit me faut-il te chercher?" "Icare", répétait-il, quand il aperçut les plumes sur l'eau. Il maudit alors son invention, et enferma le corps dans un sépulcre, et cette terre a pris le nom de celui qui y fut enseveli"¹⁴.

Enfin, la présence de la perdrix, perchée sur des ronces à droite, est une référence directe au personnage de Perdrix d'Ovide (*Mét.*, VIII, 230ss.)¹⁵, qui s'inspire de Sophocle¹⁶. Inventeur talentueux de la scie et du compas, Perdrix fut en butte à la jalousie de Dédale qui le précipita du haut de la "*citadelle sacrée de Minerve*". Mais "*Pallas, qui favorise le génie, le reçut et fit de lui un oiseau, le couvrant, dans sa chute, de plumes*"¹⁷. C'est pourquoi, lorsque Dédale ensevelit son fils mort, Perdrix, "*durable remords*" pour Dédale nous dit Ovide, manifeste bruyamment sa joie. Ovide précise que "*le souvenir de son ancienne chute lui (à Perdrix) fait redouter les hauteurs*"¹⁸. Là encore donc, Bruegel, avec ce sentiment du détail naturaliste qu'on retrouvera chez ses fils, mais qui est plus généralement l'apanage des peintres néerlandais de l'ère moderne, illustre fidèlement Ovide. Ce dernier élément renforce l'idée que Dédale, en couvrant son fils d'ailes, désobéit doublement aux dieux, d'abord parce qu'ils n'ont pas créé l'homme avec des ailes et, qu'en conséquence, c'est qu'ils ne voulaient pas qu'il volât, et ensuite parce que, ayant précipité Perdrix, sauvé *in extremis* par Pallas, Dédale s'inspire de l'aide que la déesse apporta au malheureux Perdrix pour se sauver lui et son fils. Il n'a donc ni le respect de la déesse ni le souvenir de son crime.

La comparaison du tableau de Bruegel avec le texte d'Ovide permet deux conjectures.

Premièrement, le fait que le berger regarde en l'air dans la

version des Musées Royaux, souvent vanté par la critique comme une manière géniale de rendre son indifférence à la scène, doit plutôt être interprété comme une modification ultérieure du modèle initial. En effet, Ovide dit explicitement qu'"un pasteur appuyé sur son bâton ou un laboureur au manche de sa charrue, qui... vit (Dédale et Icare), (serait resté) *frapper de stupeur et (aurait) pens(é) que ces êtres qui pouvaient voyager dans les airs étaient des dieux*"¹⁹. Or si le laboureur est occupé à sa charrue, conformément à Ovide, le berger fixe bien le ciel. Si dans la version des Musées Royaux, le ciel est vide, à l'inverse dans celle de la collection D.M. van Buuren, il regarde Dédale. Il ne fait donc guère de doute que dans la version originale, Bruegel a voulu que le berger regarde en l'air pour contempler ce faux dieu. Le confirme la reprise du thème de *La Chute d'Icare* avec Dédale dans les airs pendant qu'à l'arrière-plan tombe son fils, c'est donc à dire selon l'exact modèle du tableau de la collection D.M. Bureen, par Otto Van Veen (1608, fig. 2), Jean Baudoin²⁰ (1638-1639, fig. 3), et par C. Saraneci²¹ (fig. 4, qui n'a d'ailleurs pas compris le sens de la double présence du laboureur et du pêcheur, sur laquelle nous reviendrons, réduisant l'ensemble à une scène de genre où discutent deux pêcheurs pendant que sur l'autre rive une femme leur fait signe). Ceci est d'autant plus évident que, si l'on accepte cette hypothèse, le tableau de Bruegel apparaît comme une sorte de pendant au thème de *La Chute des Anges rebelles* traitée dans son très célèbre tableau éponyme (1562). D'ailleurs, en désobéissant aux préceptes divins (en tuant Perdrix et en donnant des ailes à son fils), Dédale ne respecte pas la juste mesure, symbolisée par le compas, aussi bien chez Sébastien Brant²² (1494) que chez Van Ven²³, chez ce dernier directement à propos du mythe de Dédale et d'Icare, représenté comme nous venons de le dire selon le même modèle que dans la version de la collection D.M. Bureen du tableau de Bruegel.

Deuxièmement, si l'on considère la correspondance voulue par Ovide entre les préceptes que Phoebus prodigue à Phaëton et ceux de Dédale à Icare, le soleil blanc qui occupe tout l'horizon ne

peut être qu'interprété comme le soleil levant (ce qu'atteste sa coloration blanche et non rouge, ce qui signifierait qu'il se couche). Il apparaît dès lors comme l'expression évidente du lien que, dans l'esprit de Bruegel, comme dans celui d'Ovide, mais aussi dans ceux des auteurs des livres d'emblèmes de la période baroque, la chute d'Icare entretient avec celle de Phaëton (nous y reviendrons).

b) Bruegel et Sébastien Brant

Comme on le sait, la fameuse *Narrenschiff* de Brant parut pour la première fois à Bâle en Février 1494. Or un certain nombre de points communs entre les planches de cet ouvrage et les motifs de *La Chute d'Icare* de Bruegel retiennent l'attention, et permettent de penser que la fidélité de Bruegel au texte d'Ovide relève moins d'une volonté d'illustrer de manière plus ou moins anecdotique *Les Métamorphoses* que d'une véritable symbolique morale.

Nous nous baserons sur l'étude comparative de *La Chute d'Icare* avec les chapitres 8, 28, 36, 45, 47, 56, 75, 84 et 91 de *La Nef des Fous*.

Au chapitre 45 "*De provoquer la malchance*"²⁴ (fig. 5), faisant référence à Empédocle d'Agrigente qui, selon Horace (*Art poétique*, 458-469), se jeta dans l'Etna, Brant critique les fous qui "*implorant à tue-tête/ que Dieu leur vienne en aide/ pour sortir de leur peau,/ tout comme un papillon/ qui sort de son cocon./... à force de crier,/ ne sa(vent) plus ce qu'il(s)*" font, et se jettent dans un puit ou dans l'Etna, leur voisin leur disant, plein de bon sens, qu'ils n'ont que ce qu'ils ont mérité. La morale de ceci est que "*C'est ainsi que certains raccourcissent leur vie,/ sous prétexte que Dieu/ ne peut les exaucer/ puisqu'il n'accorde pas la grâce demandée/ qu'il (le fou) lui plairait d'avoir./ Lorsque l'insensé prie,/ ses espérances vaines/ veulent saisir une ombre/ ou poursuivre le vent./... Si quelqu'un accumule/ à plaisir les soucis,/ qu'il en paie le prix*"²⁵.

La même dialectique se trouve antérieurement au chapitre 36 "*De l'outrecuidance des esprits forts*"²⁶ (fig. 6), à propos de "*Celui qui*

veut voler/ seul de ses propres ailes,/ dénichant les oiseaux,/ (et pour cela) sera souvent par terre". L'explication de cet emblème est encore plus net, puisque Brant écrit que "*Ceux qui ne tiennent compte/ des avertissements,/ se fiant à leur science,/ se jettent dans l'hérésie impie/ pour obtenir la gloire/ en se faisant valoir*"²⁷.

Cette critique de la raison au profit du sentiment, qui se retrouve de Thomas de Kempis à Blaise Pascal, est typique du judéo-christianisme. Nous ne voulons pas prétendre que Bruegel s'inspirât forcément directement de Brant, mais que pour le moins le souvenir de son oeuvre maîtresse laissa un souvenir suffisamment vivace à la fois dans la mémoire du temps et, par contrecoup, dans l'esprit de Bruegel pour que celui-ci, plus ou moins consciemment, identifie Icare à cet imprudent qui veut voler de ses propres ailes, se pensant plus savant que la Sagesse divine, et en éprouve pour cela durement les conséquences.

La présence de la perdrix dans le tableau de Bruegel prend alors un sens beaucoup moins anecdotique et plus directement symbolique. Il représenterait les oiseaux²⁸ (ou, en d'autres termes, les fantasmes) que le fou essaie de tirer du nid, quitte à y laisser sa propre vie. Très nettement le chapitre 36 identifie ce fou à l'hérétique (en renforçant cette assimilation par une tournure pléonastique).

Le chapitre 28 "*De murmurer contre Dieu*"²⁹ (fig. 7) reprend cette idée du fou qui, mécontent du fait que Dieu n'agisse pas comme il le voudrait, attise "*un feu/ pour renforcer la flamme/ des rayons du soleil/ ou... allume... des torches/ pour venir au secours/ de l'éclat du soleil*", autrement dit pour faire que Dieu agisse autrement qu'il ne le fait, ce qui, selon Brant, provoque "*bien plus/ (de) pleur(s) qu(e) de rire(s)*"³⁰. C'est ainsi qu'en tirant follement, les hommes atteignent souvent non pas leur cible mais la nef même qui est leur lieu de vie commun, comme l'explique Brant au chapitre 75 "*Des mauvais*

tireurs"³¹ (fig. 8).

On voit donc la perfection de logique interne de l'ouvrage de Brant. Sa démonstration vise toutes les formes d'impiété, mais en les orientant systématiquement vers la stigmatisation de l'éloignement qu'elles provoquent des visées divines.

Plus symptomatiques pour nous sont les chapitres 8 "*De ne pas suivre les bons conseils*"³² (fig. 9), 47 "*Du chemin de la félicité*"³³ (fig. 10) et 84 "*De persévérer dans le bien*"³⁴. Les trois utilisent le symbole de la charrue, qui, on l'a vu, est au premier plan de *La Chute d'Icare* de Bruegel. La gravure des chapitres 8 et 84 est la même. Elle montre deux fous autour d'une charrue, dont un tient un oiseau au poing, identifié dans le chapitre 8 à un coucou et dans le chapitre 84 à un serin. Dans les deux cas, il symbolise la bêtise de l'homme³⁵.

Le chapitre 8 fait de la charrue le symbole de l'homme qui, se croyant plus sage que Dieu et que quiconque en général, court à sa perte. Par contre, les chapitres 47 et 84 en font tous deux pareillement le symbole de l'attachement des hommes (mêmes ceux qui font tout pour être honnêtes et respecter la loi divine, et auxquels s'intéresse tout particulièrement le chapitre 84) aux biens terrestres.

Donc dans un cas, l'image de la charrue sert à développer le thème de l'infidélité, tel que Brant le fait dans les chapitres 28, 36, 45 et 75. Dans le second, c'est la convoitise qui est mise en cause. Or dans la définition de Cassien, dont se souviendra toute la mystique chrétienne (comme les oeuvres de Jérôme Bosch, notamment *Les Sept Péchés Capitaux* de 1475-1480, le montrent parfaitement), elle donne naissance à tous les péchés, la Gourmandise d'abord, de laquelle naissent la convoitise du corps (la Luxure) et la convoitise de l'argent (l'Avarice). De l'Avarice naît l'Envie, et donc la Colère, d'où naît le désintérêt, voire même le dégoût, pour l'ascèse et les travaux d'élévation de l'âme, autrement

dit l'Acédie (ou Paresse). De ce désintérêt reprennent à nouveau corps, en un cycle sans fin, la Gourmandise et la Luxure, desquelles naissent à nouveau les autres péchés. C'est pourquoi Cassien, comme Basile de Césarée, saint Jean Chrysostome, saint François d'Assise ou Brant, prônent l'attention constante à ne pas se laisser tenter par la convoitise ou la Paresse, et donc l'ascèse la plus stricte et la plus permanente³⁶.

Le chapitre 47 identifie indifféremment les biens que les hommes désirent sans cesse à la charrue et à la voiture. Le chapitre 91 "*Des bavards dans les stalles du choeur*"³⁷ reprend, alors qu'on ne s'y attendrait pas à cet endroit, l'association entre l'Avarice et la vantardise (déjà évoquée, sous une autre forme, dans les chapitres traitant de l'Orgueil de ceux qui refusent de suivre le droit chemin en pensant tout savoir). Cette fois, ce sont les voitures et le bateau (la nef, récurrente dans l'oeuvre) qui symbolisent à la fois l'Avarice (citée explicitement) et la vantardise de ceux qui possèdent (ou croient posséder) des biens. Il est donc significatif que le chapitre suivant traite de "*La fatuité de l'orgueil*"³⁸ et que la gravure qui l'accompagne représente une *Femme au miroir*, image traditionnelle à la fin du Moyen Age et à la Renaissance de l'orgueil et de l'amour de soi. Dans le même ordre d'idée, il est tout aussi significatif que les chapitres suivants (93 à 112, dernier chapitre de l'ouvrage) se focalisent sur la stigmatisation de l'Avarice, de l'Envie et de la Paresse, selon une dialectique parfaitement identique à celle, déjà décrite, de Cassien, ce qui, conclut Brant, aboutit au mensonge qui "*dénigre le bien*" (chapitre 110), et par conséquent à la venue de "*L'Antéchrist*" (chapitre 103), c'est-à-dire donc à la perte de l'humanité éloignée de Dieu et irrémédiablement vouée au péché (par sa *culpa* originelle apparemment). En effet, l'auteur est lui-même un fou (chapitre 111 "*Plaidoyer de l'auteur*") et l'humanité s'entête inconsciemment à préférer s'amuser et continuer le Carnaval plutôt que de se repentir de tous ses péchés, même pendant le saint Carême (chapitre 110b "*Du Carnaval*").

c) Bruegel et les livres d'emblèmes de l'ère baroque

L'étude de Brant nous a permis de donner une orientation générale au tableau de Bruegel. Cependant, son sens précis nous échappe encore. S'agit-il d'opposer Dédale l'assassin à son fils l'impie, ou ces deux-ci au laboureur, lui-même paradigme de l'attachement aux biens terrestres, mais alors que représenteraient Dédale et son fils, qui cherchent à s'élever pour se sauver (donc, peut-on supposer, dans une interprétation typologique chrétienne, pour accéder symboliquement à Dieu)? Nous ne pouvons encore en décider clairement. C'est donc vers les livres d'emblèmes, somme iconographique indispensable à l'exégèse de l'art moderne comme l'ont montré les auteurs de l'illustre Ecole de Warburg, qu'il faut nous tourner.

Ceci pose d'emblée un problème chronologique. Peut-on considérer que des ouvrages postérieurs à une oeuvre sont susceptibles d'en permettre une interprétation objective? La réponse nous paraît devoir être oui, et ce à deux titres. D'abord parce que l'objectif avoué des recueils d'emblèmes de l'ère moderne est d'être une base d'interprétation des thèmes picturaux dont le symbolisme peut être aussi bien issu de la mythologie antique que de la théologie chrétienne. Ensuite parce que les livres d'emblèmes, comme toute production intellectuelle, relèvent naturellement des catégories de pensée de leur époque, et ne font qu'en mettre en évidence les représentations collectives, que l'auteur en soit conscient ou non. Or nous postulons que l'histoire de la pensée humaine ne connaît pas de solution de continuité (les travaux d'Erwin Panofsky et Fritz Saxl sur la persistance de la mythologie classique dans l'art médiéval en sont une preuve flagrante), en tous les cas pas suffisamment brusque pour que des ouvrages datant des XVIème-XVIIIème siècles s'inscrivent profondément dans un autre système de pensée que celui d'une oeuvre qui leur est à peine antérieure, bien au contraire.

En outre, nous allons par exemple nous intéresser au recueil d'Andrea Alciati (1531), qui, quelque soit la datation proposée pour

le tableau de Bruegel, lui est antérieur de plusieurs années.

Ceci posé, il nous semble possible d'entrer dans l'analyse du lien existant entre les livres d'emblèmes et *La Chute d'Icare* de Bruegel.

Nous avons déjà noté la liaison implicite entre les mythes de Phaëton et d'Icare. Ainsi comme nous l'avons dit, chez Ovide Dédale donne-t-il, avant l'envol, exactement les mêmes conseils à Icare que ceux que Phoebus a donnés à Phaëton³⁹. L'issue des deux aventures est sensiblement identique, les deux fils mourant dans leur chute respective.

Alciati⁴⁰ fait de la chute de Phaëton (fig. 11) le symbole de la roue de Fortune (dont on sait qu'elle correspond explicitement dans la mentalité moderne à celle de la Justice divine⁴¹ - ce qui implique qu'en touchant toutes les catégories sociales, elle punit l'ensemble de l'humanité pour une *culpa* collective, à l'image de la Némésis antique⁴² -), qui broie aussi bien les puissants que les pauvres. L'inconscience des rois, représentée par Phaëton, se retrouve ensuite plus généralement imputée aux "*Astrologues iudiciaires*", stigmatisés aux travers des mythes de Prométhée et d'Icare⁴³ (fig. 12 et 13).

On retrouve chez Gabriel Rollenhagen (1611) l'identification entre la chute de Phaëton (fig. 14) et la roue de Fortune, qui frappe les puissants (symbolisés par les couronnes, sceptres et attributs ecclésiastiques aussi bien que princiers)⁴⁴.

Chez Albert Flamen (1653, fig. 15), la chute de Phaëton devient plus globalement cette fois le symbole de la désobéissance des hommes aux préceptes divins⁴⁵. De même dans son commentaire de la *Divine Comédie* (vers 1307-1321) de Dante, C. Landino (1508) fait d'Icare et de Phaëton les symboles de tous les

présomptueux et, plus précisément encore, la chute de Phaëton s'identifie pour Gaguin à celui de Sodome⁴⁶.

Cette désobéissance, illustrée au travers du mythe de Typhon chez Baudoin (fig. 16), est l'amour de soi-même, autrement dit l'oubli de Dieu, comme, toujours selon Baudoin, le prouvent la légende de Narcisse (fig. 17) aussi bien que celle d'Icare⁴⁷ (fig. 3). Ceci est de première importance, dans la mesure où l'on a vu que les derniers chapitres de *La Nef des Fous* identifiaient déjà toutes les formes de désobéissance aux principes divins (qui en fait se résumaient, ainsi que nous l'avons aussi vu, à la convoitise et aux paresse et médisance subséquentes) à l'amour de soi (chapitre 92).

Bien qu'il s'inspirât directement d'Ovide⁴⁸, Bruegel est donc dans sa représentation de *La chute d'Icare* le plus symptomatique de tous, lorsqu'il représente, à côté d'Icare chutant, un agriculteur, un berger et un pêcheur.

En effet, la présence de ces trois personnages s'explique, notamment celle de l'agriculteur, si on rapporte leur symbolique à celle du mythe d'Icare dans les livres d'emblèmes précités, comme une métaphore de l'état de l'humanité. Selon la *Genèse*, celle-ci serait devenue mortelle et aurait de plus été réduite au travail (traditionnellement représenté par les travaux des champs, auxquels nos premiers ancêtres se seraient tout de suite consacrés une fois chassés du paradis terrestre), après le péché originel, cause de la chute (elle-même donc allégorisée ici, par typologie, au travers de la légende de Dédale et d'Icare).

Ainsi que nous l'avons évoqué, on retrouve une représentation identique à celle de Bruegel chez Van Veen⁴⁹, ce qui confirme son caractère symbolique, comme emblème de la tempérance⁵⁰ (ou, si l'on préfère, de la juste mesure ou de l'ascèse, thème comme on le sait particulièrement cher à la mystique

chrétienne⁵¹, et auquel Brant oppose les péchés et les excès des hommes).

Van Veen s'inspire visiblement de Bruegel. Il montre Dédale, parfait jumeau de celui de la version de la collection D.M. Bureen, volant pendant que choit Icare dans le soleil qui est à son zénith, ce qui confirme notre interprétation du soleil de *La Chute d'Icare* de Bruegel comme étant levant, et non couchant ainsi que le proposent certains critiques. Cependant, ce qui est très intéressant c'est que Van Veen abandonne la représentation du berger (ce qui confirme encore par contrecoup qu'en référence à Ovide, il sert essentiellement chez Bruegel à attirer l'oeil du spectateur sur la présence quasiment divine de Dédale), tout en conservant les représentations du navire (sans le pêcheur) et du laboureur.

d) Bruegel et l'origine antique des thèmes littéraires du Moyen Age et de la Renaissance: un discours sur la Fortune qui punit l'infidélité des hommes

En réalité, si l'on rapproche la présence, récurrente dans ces oeuvres, du navire et du laboureur, du fait que les livres d'emblèmes identifient explicitement la chute d'Icare à la roue de la Fortune, il devient clair que leur rôle est justement de symboliser dans les deux cas la Fortune elle-même, en tant que divinité de la prospérité humaine, maîtresse des ondes et de la terre⁵².

Déjà dans l'Antiquité à Antium, la Fortune était vénérée en tant que déesse de la mer⁵³ et dans son *Ode I*, 35, Horace fait de la Fortune une divinité universelle, maîtresse des ondes et de la terre, que prie à la fois "*le pauvre paysan*" et "*l'aventureux marin*" ("*te pauper ambit sollicita prece/ ruris colonus, te dominam aequoris/ quicumque Bithyna lacessit/ Carpathium pelagus carina*")⁵⁴. Pour Cicéron (Marcell., 7), la Fortune est "*rerum humanarum domina*"⁵⁵. Elle s'identifie alors à Isis⁵⁶, "*Déesse de la fertilité des champs*"⁵⁷, "*Dame de la mer*"⁵⁸, "*Celle qui accorde la Vie*"⁵⁹.

Ce double domaine de compétence de la déesse Fortune ou Nature est une donnée permanente depuis l'Antiquité au moins jusqu'à la période moderne, comme le confirment les textes de Lucrèce⁶⁰ ou d'Etienne Jodelle⁶¹.

Selon cette grille d'interprétation, la présence de la bourse et de l'épée au premier plan, près du laboureur, s'explique, non pas en référence au proverbe "*Epée nue et argent requièrent mains astucieuses*", comme le pense, d'ailleurs fort astucieusement, Van Lennep⁶², mais plus directement à l'emblématique de l'époque moderne. Ainsi non seulement, nous l'avons dit, Alciati identifie la chute d'Icare à la roue de Fortune, mais Rollenhagen⁶³ associe à l'image de cette chute, celles du navire et du berger, et encore et surtout les symboles des pouvoirs temporel (épées et couronne) et spirituel (mitres épiscopales et papales, globe et crosse).

Les *Vers de la Mort* parlent aussi des "*corps du Pape enterré avec sa grande chappe rouge et du Roi "couronné en ceptre"* (qui) *n'échappent pas à la loi terrible*" (de Dieu, représentée par la Mort)⁶⁴. C'est l'Avarice qui, en référence à Boèce (pour qui les possessions terrestres - le "*bien*" - sont symbolisées par les richesses de la mer et du "*champ fertile*"), sera mise en cause sous la forme d'une bourse dans le *Dict des Trois Morts et des Trois Vifs*⁶⁵.

Ce blâme adressé en premier, au travers des attributs de l'épée et de la bourse, aux riches et aux puissants se retrouve dans le chapitre 56 "*De la fin des empires*" de *La Nef des Fous*⁶⁶, où Brant associe la roue d'Ixion et le rocher de Sisyphe à "*la fortune et la gloire*" que la roue de Fortune fait "*fondre/ comme neige au soleil*" sous la main de Dieu. L'illustration montre justement la main de Dieu en train d'actionner la roue de Fortune, pendant que le texte nous met on ne peut plus explicitement en garde: "*Prenez donc garde, ô rois/ et puissants de ce monde,/ que la chance ne tourne/ et ne vous jette à terre!/ Armez-vous de*

*sagesse/ et songez à la fin/ pour que Dieu vous épargne,/ car il est notre Maître/ et fait tourner la roue!*⁶⁷.

François Villon offre déjà d'autres exemples de glorieux personnages que la Fortune fit choir, soit au sens littéral, comme le roi mède Arphaxad, dont parle aussi Brant dans son chapitre 56, soit au sens figuré, comme César, Jason, Olofernes, etc.⁶⁸

Or dans la mentalité de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, l'association entre la Mort et la Fortune est fréquente, notamment dans l'iconographie très connue de la *Danse des Morts*, dans laquelle toutes les classes sociales sont touchées sans distinction de rang, de classe ou d'âge⁶⁹. C'est pourquoi la Mort, main de la Justice divine au même titre que la Fortune, est dite s'attaquer aux puissants⁷⁰, et que toutes deux stigmatisent l'Avarice, la gloire et l'Orgueil⁷¹.

Traitant de la Mort, Meschinot fait une mise en garde identique à celle de Brant au chapitre 56, à propos de la roue de Fortune, à savoir, parlant aux "*Princes qui tenez haultz lieux/ Comme dieux,/ ... Ayez Dieu devant vos yeulx*"⁷².

Nous avons vu qu'Alciati et Rollenhagen mettaient en premier lieu en garde les princes contre les effets de la roue de Fortune, et par conséquent contre la Vaine Gloire et l'Orgueil, mais que cela n'était qu'une manière de stigmatiser les plus susceptibles de succomber à l'infidélité, que sont les puissants. En effet, l'ouvrage de Flamen comme les *Danses Macabres* et les textes qui s'en inspirent le prouvent, en élargissant à toute l'humanité cette mise en garde, tout en conservant pourtant un intérêt particulier aux puissants (qui sont les premiers à être escortés par la Mort dans les *Danses Macabres*⁷³).

e) Bruegel, le thème génésiaque associé à Icare et Phaëton

dans la mythologie classique et ses métamorphoses à la période moderne

Parmi les humains touchés par cette Némésis, ce "*mortel accident*", que sont la Fortune et la Mort, toutes deux envoyées par Dieu pour nous punir⁷⁴, on trouve des personnages historiques, mythologiques ou bibliques récurrents comme, dans le désordre, Hercule, le fils de Tobie⁷⁵, César, Job, Olofernes, etc.⁷⁶ On les a déjà rencontrés chez Brant. Plus symptomatique, on trouve Adam et Noé, ce dernier étant également cité par Brant car les hommes ne l'ayant pas écouté, il symbolise leur impiété, autrement dit leur éloignement de Dieu et leur permanente inobservation de sa volonté⁷⁷. A l'inverse, Adam et Noé étant cités comme un groupe par Eustache Deschamps, on peut supposer que Adam symbolise, en tant que pendant de Noé, cette inobservation, de laquelle il s'est lui-même rendu coupable, alors que Noé ne fait au contraire que la stigmatiser. Tous deux sont des personnages génésiaques, non seulement parce que leur vie est racontée dans la *Genèse*, mais aussi et surtout parce que l'un comme l'autre sont à l'origine d'un peuplement humain de la terre⁷⁸.

Identiquement, Villon, dans une mise en garde aux "*Princes*" de *La Ballade des Dames du temps jadis*, semblable à celles d'Alciati, de Flamen, de Rollenhagen ou des *Danses Macabres*, fait explicitement référence, comme on le sait, à l'Age d'Or. Dans le même poème, il nous semble trouver une autre résurgence du thème génésiaque dans l'évocation de "*l'inutile pomme d'or*", que Clément Marot interprétera à juste titre comme le symbole du pouvoir impérial⁷⁹.

Il n'est donc pas défendu de penser que si certains auteurs choisissent de critiquer en premier les monarques et les ecclésiastiques (c'est-à-dire le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel)⁸⁰, alors que d'autres s'attachent plutôt à mettre en place une allégorie de la condition humaine en général, au travers d'un syncrétisme plus ou moins abouti entre les figures de Prométhée,

d'Icare et de Phaëton, les deux options reviennent au même, et qu'on en trouve une preuve dans la *Ballade des Dames du temps jadis*, poème dans lequel Villon combine la critique des "Princes" et l'évocation mythologique de l'Age d'Or, si toutefois l'on accepte de poser que les mythes de Prométhée et d'Icare relèvent tous deux d'un symbolisme génésiaque (ce qui est évident en ce qui concerne le premier).

La mythologie classique, notamment mithriaque, dont s'est inspirée l'iconographie funéraire des Romains, fait de la chute de Phaëton le symbole de l'"*ecpyrosis*", la conflagration finale de l'Univers⁸¹, ce qui correspond plus ou moins à l'Apocalypse des chrétiens⁸². C'est en tant que symbole de cette conflagration que Phaëton est représenté sur les sarcophages romains, entouré des éléments de l'Univers, qui la subiront. Parmi eux, on trouve les Vents, qu'on rencontre également dans les scènes de la création de l'homme par Prométhée⁸³, et qui font par leur présence ici référence au thème du voyage de l'âme dans l'éther des sphères⁸⁴.

Dion Chrysostome rend compte du fait que les mages d'Asie Mineure ont intégré ce symbolisme de la chute de Phaëton à leurs croyances sur la fin du monde, qui correspond à une rénovation, comme dans le mithriacisme, où Mithra est censé revenir à la fin des temps pour faire passer à l'âme des justes un fleuve de feu⁸⁵.

On notera cependant que selon Julien le mythe de Phaëton est aussi une allégorie de la Némésis qui frappe les puissants, que le pouvoir rend arrogants envers les dieux⁸⁶. D'autre part, ces apocalypses étaient étroitement associées dans la mentalité antique au Déluge primordial. Ainsi, le *Visnu Purâna*, 24-25, mais aussi les Chaldéens et en Grèce Aristote (texte perdu), Bérose et Héraclite (fragm. 66), racontent que les deux cataclysmes ont lieu chaque année, la conflagration au solstice d'été, le Déluge à celui d'hiver⁸⁷.

De même dans le domaine romain, Lucrèce, V, 382-420⁸⁸, confond explicitement le feu de la chute de Phaëton avec l'eau du Déluge dont Deucalion, fils de Prométhée, fut le seul survivant, ce qui, au-delà de l'association combien symbolique des deux éléments pour la théologie antique, *a fortiori* dans un ouvrage sur l'origine physique du monde comme le *De Natura Rerum*, révèle précisément la complémentarité dans la mentalité classique du Déluge et de la conflagration, tant du point de vue symbolique (association des contraires) que mythologique (combinaison des éléments qui fut nécessaire à la création de l'univers) ou chronologique (rapprochement du Déluge primordial et de la destruction finale). La confusion est d'autant plus évidente que, si l'on considère le fait que le Déluge de Deucalion fut causé par la découverte du plomb par les hommes, Lucrèce, en citant Phaëton alors qu'il fait référence au Déluge subi par Deucalion, identifie les deux événements, qui deviennent dès lors équivalents en tant qu'allégories de la fin de l'Age d'Or (sur laquelle Lucrèce s'attarde dans toute la suite du "*Livre cinquième*").

De ce point de vue donc, le mythe de Phaëton renvoie à un symbolisme macabre, mais de *renovatio*. Pourtant les modernes, dont on a vu qu'ils associaient couramment les mythes de Phaëton et d'Icare font de ce dernier un symbole de "*la difficulté de l'ascension spirituelle*"⁸⁹, et plus précisément encore un parèdre, non seulement donc de Phaëton, mais aussi, conformément à Ovide (*Met.*, IV, 455-461), des autres grands condamnés des Enfers⁹⁰. Ainsi Titien (1549) associe-t-il Ixion, Sisyphe, Tantale et Tityos⁹¹, comme Golzius (1588) dans ses gravures d'après Cornelis Van Haarlem associe Icare, Ixion, Phaëton et Tantale⁹², et Ribera (1632) Tantale, Tityos et Sisyphe⁹³.

De même, on a vu que Landino confondait le symbolisme de Phaëton et celui de Sodome, cité détruite dans la *Genèse*, dont Moïse et le Christ font le paradigme du péché des hommes, et dont

Isaïe et Jérémie font la préfigure de la chute de Babylone ou d'Edom et la "*soeur cadette*" de Jérusalem⁹⁴. L'*Ovide moralisé* va plus loin. Alors que Sol représente le Christ Phaëton, philosophe arrogant, apparaît comme un véritable Antéchrist⁹⁵. Le caractère génésiaque et bénéfique (de *rénovation*, comme nous l'avons dit) de Phaëton s'efface donc chez les modernes au profit d'un autre, certes toujours génésiaque, mais macabre.

Or c'est essentiellement le "*Livre cinquième*" du *De Natura Rerum* de Lucrèce, que nous venons d'évoquer, qui nous apporte les éléments pour comprendre cette contradiction apparente.

Dans ce "*Livre*" en effet, partant du mythe de Phaëton, qu'il définit comme la punition de "*l'orgueilleux*" par "*le père tout-puissant*" afin de "*rétabli(r) l'ordre universel*"⁹⁶, Lucrèce développe une théorie atomique de l'Univers. Le débat qu'il entend ainsi rouvrir pour savoir lequel des quatre éléments est à l'origine de toute chose ne nous retiendra évidemment pas ici. Plus intéressant pour nous est par contre le fait que cette démonstration "scientifique" sous-tend chez Lucrèce une conception génésiaque dans laquelle l'Age d'Or s'oppose à l'évolution néfaste qu'a subi l'humanité, par sa propre faute.

Cette évolution est représentée par la Guerre et les combats de bêtes sauvages, notamment les fauves⁹⁷, ainsi que par le passage de l'état de nature (la nudité) à l'état de culture (utilisation de peaux de bêtes pour se vêtir). Ce dernier état de l'humanité se distingue aussi par l'invention de l'agriculture qui, toujours selon Lucrèce, conduisit les hommes à vouloir posséder de plus en plus de biens⁹⁸. Aux richesses de la nature et aux peaux de bêtes, dont pourtant la "*découverte avait excité tant d'envie qu'un guet-apens mortel avait attiré... le premier qui les porta*"⁹⁹, l'homme préféra rapidement, et c'est encore "*aujourd'hui (le cas,) l'or et la pourpre... (ainsi que les) vêtement(s) de pourpre et d'or rehaussé(s) de riches broderies*"¹⁰⁰. L'Avarice nouvelle, la soif

du gain, qui favorisa le développement de l'agriculture, du commerce maritime mais aussi de la guerre ("*Navigation, culture des champs, architecture, lois, armes, routes, vêtements...*"¹⁰¹), marqua donc la "*lente marche du progrès*"¹⁰² en même temps qu'elle sonna le glas de l'Age d'Or et de la paix originelle (on retrouvera cette idée chez de nombreux philosophes modernes et contemporains, de Jean-Jacques Rousseau à Emmanuel Kant et Karl Marx notamment).

Bien que dans le "*Livre sixième*", il prétende donner une interprétation physique au tonnerre¹⁰³, Lucrèce ne l'associe pas moins, même si c'est pour démontrer la fausseté et l'impiété d'une telle conception, à la colère divine causée par l'infidélité des hommes¹⁰⁴. Il considère aussi (ce qui contredit quelque peu la théorie émise dans le "*Livre cinquième*") le feu, dont le tonnerre ne serait donc qu'une forme, comme étant à l'origine de toutes choses (il cite comme exemple le feu interne de la terre qui surgit de l'Etna)¹⁰⁵ et fait de son ardeur la cause de la mort de certains oiseaux et de la souffrance des hommes dans les mines de charbon, d'or ou d'argent¹⁰⁶. Plus ou moins clairement cette chaleur apparaît comme une punition identique au Tartare. L'expression "*horribles ténèbres*"¹⁰⁷ qu'il lui associe le prouve.

Or dans le "*Livre cinquième*" déjà, Lucrèce critiquait le goût immodéré des hommes pour "*l'airain et l'or et le fer ainsi que l'argent en masse et le... plomb*", goût qu'il comparait, là encore plus ou moins explicitement, à la propension des rois à faire la guerre et à aimer le luxe. Mais, ajoutait-il alors, les "*abîmes de la mort*", ainsi que "*l'heure lourde du châtime(n)t*" font se "*peloton(er)*" "*les rois superbes*", conscients de leurs "*action(s) coupable(s)*", face à la "*foudre*" (dont on voit donc la liaison au feu et à la punition divine chez Lucrèce), aux "*vents*" et aux "*forces surnaturelles mêlées à la nature et qui gouverneraient toutes choses*" et font que "*la terre entière chancelle sous nos pas, que les villes ébranlées s'écroulent ou nous menacent de leur chute*"¹⁰⁸.

Même si Lucrèce met toujours en avant le fait que ces croyances animistes sont blâmables et dues à l'ignorance, il n'en reste pas moins que la fréquence d'une part de l'identification entre les dieux, la foudre et les vents (dont on a vu qu'ils étaient tous associés au mythe de Phaëton dans les croyances indo-européennes et l'art romain funéraire antique), et d'autre part des péchés qui firent perdre aux hommes leur innocence première, sont pour le moins révélatrices de l'inter-connection entre le mythe de Phaëton et celui du Déluge. Ainsi après avoir, dès le début du "*Livre cinquième*", énuméré les péchés "*l'orgueil, ... la luxure et ... la colère ... Et la faste, et la paresse*" qu'il oppose à "*la vertu ... sans armes*", aux "*dieux*" et à "*l'ordre entier de la nature*"¹⁰⁹, Lucrèce, vers la fin du même "*Livre*", résume ainsi sa pensée:

“Puis les hommes apprirent du soleil à cuire les aliments, à les amollir à la chaleur de la flamme, car ils voyaient les fruits de la terre s'adoucir à ses rayons, s'attendrir à son feu dans les champs. Et de jour en jour ils modifièrent leur nourriture et la vie d'antan par un nouvel emploi du feu qu'enseignaient les plus inventifs et les plus sages./ Bientôt les rois se mirent à fonder des villes et à construire des citadelles pour leur être défense et refuge; ils distribuèrent les troupeaux et les terres, en tenant compte de la beauté et de la force du corps ainsi que des qualités de l'esprit: car la beauté eut alors grande valeur, la force grande vertu. C'est plus tard que fut inventée la richesse et découvrit l'or; il n'eut pas de peine à ravir leur prestige à la force et à la beauté. La cour du riche en effet, les hommes courent d'ordinaire la grossir, même s'ils sont forts même s'ils sont beaux./ Si l'on se conduisait par les conseils de la sagesse, l'homme trouverait la suprême richesse à vivre content de peu: car de ce peu jamais il n'y a disette. Mais les hommes ont voulu se rendre illustres et puissants pour donner une base solide à leur destinée et mener une vie paisible au sein de l'opulence: vaine ambition, car pour arriver au faite des honneurs ils soutiennent des luttes qui en font la route périlleuse. Y arrivent-ils pourtant? Une véritable foudre, l'envie, les frappe et les précipite honteusement dans l'horrible Tartare. Qu'il vaut mieux vivre dans l'obéissance et la paix que de vouloir régenter le monde et être roi! Que les hommes donc suent le sang et s'épuisent en vains combats sur le chemin étroit

de l'ambition. Tant pis pour eux s'ils ne voient pas que l'envie comme la foudre concentre ses feux sur les hauteurs, sur tout ce qui dépasse le commun niveau! tant pis s'ils ne jugent que sur autorité d'autrui, s'ils règlent leurs goûts sur les opinions reçues plutôt que sur leur sentiment personnel. Hélas, ce que les hommes sont aujourd'hui, ce qu'ils seront demain, ils l'ont toujours été.”¹¹⁰

Donc, à l'Age d'Or premier où les hommes ne connaissaient ni vêtements ni outils ni or ni argent s'oppose l'évolution de cette même humanité vers l'acquisition de la pudeur, l'agriculture, l'envie (le goût de plus en plus prononcé pour les possessions terrestres), et par conséquent, pour finir, vers la guerre, causée par l'envie. L'homme est donc aujourd'hui perpétuellement en état de péché contre les visées divines.

En outre, l'envie est définie par Lucrèce comme le feu de la foudre qui précipite l'humanité envieuse vers le Tartare. Ce qui est tout particulièrement notable dans ce développement, c'est que le cas des rois n'est que l'exemple extrême (ou suprême) du péché d'envie dans lequel se complaît *l'ensemble de l'humanité*, et non spécifiquement les princes et les puissants, malgré ce que laissent croire les livres d'emblèmes de la période moderne précédemment étudiés.

De fait, à partir de l'analyse de Lucrèce, les textes de Baudoin, Flamen, Landino et Brant, qui font d'Icare et/ou de Phaëton l'expression du péché des hommes prennent un jour nouveau, tout comme le commentaire de Landino, qui identifie la chute de Phaëton à celle de Sodome.

Le symbole est clair. Phaëton est le paradigme de toute l'humanité déchue. Les motifs choisis par Lucrèce pour le rendre sensible au lecteur sont les mêmes que ceux que l'iconographie de la Renaissance choisira, justement en référence aux auteurs de l'Antiquité. Citons la bataille de fauves, ainsi que les armes, la pourpre et l'or que les livres d'emblèmes utiliseront indifféremment

à propos de la roue de Fortune ou des chutes similaires d'Icare et de Phaëton. Ainsi que nous l'avons vu, les *Danses macabres* utiliseront également les emblèmes du pouvoir pour stigmatiser le péché dont le mouvement en quelque sorte perpétuel est uniquement le fait de la convoitise selon les théologiens (notamment Cassien) et, ainsi que l'a montré Panofsky dans ses *Essais d'iconologie*¹¹¹ (1939), les peintres de la Renaissance tel que Piero di Cosimo rendront l'Age d'Or par la cohabitation pacifique des hommes et des animaux (conformément à Lucrèce, mais aussi, bien sûr, à la *Genèse*), et le passage de ce premier âge à l'âge moderne par la chute de Vulcain du mont Olympe ou par la bataille de fauves.

C'est tout à fait significatif quand on sait que d'une part pour Aristote l'imitation fidèle de la nature par l'homme se définit comme l'emploi des arts et techniques et que d'autre part pour Boccace ce même emploi des arts et techniques, qui nécessitent l'utilisation du feu, est symboliquement représenté par la découverte de Vulcain, justement allégorie du feu, par des singes (épigones d'hommes, ainsi que le rendra l'iconographie)¹¹² qu'il éduque¹¹².

Les mythographes et les théologiens chrétiens cherchèrent donc tout naturellement à mettre en relation les mythes de la Création ou du progrès spontané (tel qu'on les trouve par exemple chez Evhémère, Homère, Lucrèce ou Vitruve) avec celui du Péché originel de la *Bible*¹¹³, mais aussi avec celui de Prométhée et d'Epiméthée, "'Eveil de l'humanité"... (et) *phase purement technique...* (Car) *Les mythographes tardifs - Boccace notamment - ont toujours souligné que, si Vulcain personifie l'"ignis elementatus" (le feu comme élément physique, qui permet à l'humanité de résoudre ses problèmes pratiques), la torche de Prométhée, allumée aux roues du char du soleil ("rotas solis, id est e gremio dei"), porte le "feu du ciel" (la "lumière de la connaissance irradiée dans le coeur de l'ignorant"); et qu'une telle lumière ne peut s'acquérir qu'au dépens du bonheur et de la paix d'esprit"*¹¹⁴.

On comprend mieux l'hésitation de Lucrèce entre une vision positive du progrès et la critique de la perte d'innocence et d'altruisme que, selon lui, présuppose l'évolution humaine.

Il est enfin intéressant de noter que l'iconographie moderne adjoint assez régulièrement à la représentation de Vulcain tombé sur terre celle d'Eole. Panofsky propose fort justement de mettre cette association en rapport avec Virgile qui dans *L'Enéide*, VIII, 416 ("*Insula Sicanium juxta latus Aeliamque/ Erigitur Liparen fumantibus ardua saxis...*"), situe l'atelier de Vulcain "*sur l'une des îles qui se trouvent entre la côte de Sicile et l'île de Lipari où régnait Eole*"¹¹⁵, et ce d'autant plus que:

*"Sur la foi de ces vers, les mythographes en vinrent plus tard à imaginer une association étroite entre Vulcain et Eole, que l'on finit par considérer, ou peu s'en faut, comme des collaborateurs. "La raison pour laquelle on situait l'atelier de Vulcain entre l'Etna et Lipari, commente Servius, tient à la nature même: car feu et vent sont tous deux indispensables au travail du forgeron. L'Etna est une montagne enflammée (un volcan) et Lipari est l'une des sept îles où régnait Eole" - assertion reprise, presque à la lettre, par Alexander Neckham et évoquée aussi par Boccace. Un pas de plus dans le même sens et le "Libellus de Imaginibus Deorum" en vint à décrire Eole manoeuvrant deux véritables soufflets de forge ("flabia, instrumenta fabrilia"); l'illustration (de l'ouvrage) se conforme au texte."*¹¹⁶

Mais il ne fait aucun doute que, tout au moins dans l'esprit antique, l'association des deux divinités relevait aussi d'une cosmogonie plus vaste relevant d'une croyance au voyage de l'âme dans les sphères (les Vents la ramenant aux Iles Fortunées, sorte de paradis¹¹⁷ remplaçant celui de l'Age d'Or perdu), dont on trouve l'expression plastique dans les sarcophages romains. On trouve ainsi dans leur iconographie les images du laboureur et du navire également associés à la double idée de voyage des âmes - en ce qui concerne le symbolisme du navire - et de droit chemin (celui du travail et de la sueur) qui s'oppose à la Luxure et au péché et est une

promesse de récompense dans l'au-delà - en ce qui concerne le
laboureur - ¹¹⁸.

III - Supplément: la question du personnage mort, apparaissant sous les arbres au second plan de *La Chute d'Icare* de Bruegel

Les symboles qu'on trouve chez Bruegel du navire, du laboureur, des armes et de la bourse, dérivent donc non seulement de l'iconographie classique (qu'on rencontre dans les livres d'emblèmes notamment), mais encore sont typiques de l'évocation de l'évolution de l'humanité aussi bien chez les auteurs antiques (comme Lucrèce, on vient de le voir) ou modernes (Brant par exemple). Ils mettent clairement en scène dans l'oeuvre de Bruegel, encore une fois conformément aux théories et à l'imagerie classiques et modernes, la chute de l'humanité, réduite au labeur depuis sa chute et/ou la perte de son innocence primordiale.

Il n'est pas étonnant que les théologiens et les mythographes chrétiens aient pu assimiler la perte de l'Age d'Or, que Lucrèce définit comme l'acquisition à la fois du vêtement en peaux de bêtes et de l'agriculture, prémisses à la naissance du péché (notamment d'avarice), au mythe biblique d'Adam et Eve chassés du Paradis par Dieu pour avoir découvert leur nudité, et pour cela voués à la mort et au travail agricole. De plus, comme nous l'avons dit, l'Avarice et la Luxure sont deux péchés qui, associés respectivement pour l'un chez Lucrèce à la perte de l'Age d'Or et pour l'autre sur les sarcophages romains au mauvais chemin que ne doit pas emprunter le laboureur consciencieux, sont au centre des textes par exemple de Cassien, de Basile de Césarée, de saint Jean Chrysostome, de saint François d'Assise ou bien encore de Brant.

Un dernier détail de *La Chute d'Icare* de Bruegel reste malgré tout obscur. Le personnage mort qu'on voit étendu sous les arbres, au second plan à gauche du spectateur.

Plusieurs hypothèses sont envisageables. Il peut faire référence, comme le prétendent certains auteurs avec une certaine raison, au proverbe "*Aucun laboureur ne s'arrête pour la mort d'un homme*"¹¹⁹, déjà cité. Il peut aussi représenter Calos, fils de Perdrix. En effet, selon certains auteurs, Perdrix aurait été la soeur de Dédale, et c'est Calos, non Perdrix, que le père d'Icare aurait précipité du haut de la citadelle. Ovide identifiant Perdrix et Calos choisit, nous l'avons dit, de suivre la version de Sophocle¹²⁰. Le vieillard étendu de Bruegel peut enfin représenter Vulcain (dans ce cas, il ne serait pas mort), en référence au symbolisme identiquement génésiaque des deux mythes.

Deux autres possibilités sont encore à examiner, bien que peu plausibles. La première serait que ce personnage représentât Adam (dont on trouve le crâne dans certaines *Crucifixions*, au pied de la croix), en référence pareillement au caractère génésiaque des deux mythes. La seconde serait que Bruegel ait simplement voulu intégrer à sa représentation un personnage assoupi. Cette éventualité est de loin la moins vraisemblable car elle supposerait que *La Chute d'Icare* soit considérée comme une scène de genre, ce qui est peu probable¹²¹, comme il nous semble en avoir apporté la démonstration.

Quelque soit la solution au problème, les deux choix à notre avis les plus plausibles sont soit que ce personnage illustre le proverbe suscité, soit qu'il fasse référence, par typologie, à la chute de Vulcain. Mais en l'état actuel des connaissances, rien ne permet de donner une solution acceptable à cette énigme, cependant centrale dans l'étude de l'oeuvre.

Pourtant, qu'on suppose que le vieillard mort de *La Chute d'Icare* représente Adam, Calos, Vulcain, ou qu'il fasse référence à un proverbe, il conserve dans tous ces cas de figures un caractère nettement génésiaque (soit en tant que préfigure de la chute d'Icare, soit, qu'il fasse référence à Adam, Vulcain ou à un proverbe, en tant

que rappel plus universel de la déchéance de l'humanité, vouée au travail des champs à cause de la faute d'Eve).

C'est pourquoi nous proposerons une théorie plus générale. Il est tout à fait permis de penser que le vieillard mort de *La Chute d'Icare* ne renvoie à aucune figure mythologique précise. Mais, si l'on accepte notre interprétation du tableau, dans ce cadre, le vieillard peut simplement tenir la place d'un macchabée, complément en quelque sorte logique du laboureur, du berger et du pêcheur, dont on a vu que tous trois faisaient référence à la disgrâce de l'humanité, réduite au travail agricole et au commerce¹²², mais également mise entre les mains du Destin (ou, si l'on préfère, de la Fortune-Némésis divine¹²³), divinité à la fois marine et terrestre, au pouvoir sur tous les éléments. Or le péché des Protoplastes est, comme on le sait, également et surtout à l'origine de la perte d'immortalité de leur descendance.

On trouve ainsi une évidente préfigure de notre personnage dans l'homme mort au premier plan à droite pour le spectateur de la *Scène de chasse* du cycle de l'histoire de l'humanité primitive de Piero di Cosimo¹²⁴ (peintre dont en outre la manière nous semble être, pour son unicité, plus qu'un avatar du style international, un cas - notable en ce qui nous concerne, dans le cadre d'une recherche génétique des motifs de *La chute d'Icare* de Bruegel - étrange et fort intéressant d'influence de l'art flamand sur un peintre italien de la Renaissance).

La question reste ouverte.

IV - Conclusion

En conclusion, nous avons pu montré que la chute d'Icare était implicitement associée dans la mentalité antique et moderne à celle de Phaëton, ce dont témoigne l'iconographie des livres d'emblèmes. Nous avons vu aussi que Icare et Phaëton étaient couramment considérés comme les pendants des grands pécheurs

de l'Enfer antique, parmi lesquels figurent Sisyphe et Prométhée. Les livres d'emblèmes de la période moderne eux-mêmes insistent sur la liaison particulière entre les trois figures d'Icare, de Phaëton et de Prométhée.

Leurs textes, comme celui de Lucrèce (qui l'associe à Deucalion), attestent le caractère clairement génésiaque du mythe de Phaëton. Pourtant, si la religion et l'iconographie funéraire antiques tendraient à faire de Phaëton un symbole de rénovation, promesse de vie dans l'au-delà pour le défunt, la théologie chrétienne, et surtout les mythographes tardifs (Landino, *Ovide moralisé*, etc.), en ont fait une sorte d'épigone des figures du Déluge (tels que Deucalion ou Noé), sans doute en partie du fait de l'unicité de l'expérience de la résurrection du Christ¹²⁵ qui, malgré l'attente du Jugement Dernier par ses fidèles, s'oppose à la *renovatio* cyclique annuelle des dieux saisonniers antiques¹²⁶.

Dans *La Chute d'Icare* de Bruegel, le laboureur, le berger, le pêcheur, le navire, ainsi que l'épée et la bourse sont des éléments qui permettent de confirmer l'existence de ce même symbolisme génésiaque dans le mythe d'Icare.

Le fait que le dessin préparatoire au tableau fut réalisé par Bruegel à Rome la même année que *L'Enlèvement de Psyché* et que, du moins dans les gravures qui en furent tirées¹²⁷, les deux oeuvres furent considérés comme un groupe, en est une autre preuve. En effet, se basant sur Dora et Erwin Panofsky¹²⁸ (1962), Véronique Gély-Ghédira a parfaitement montré dans son article de Janvier-Mars 1991¹²⁹ que les iconographies de Psyché et de Pandore (dont on sait qu'elle fait partie intégrante du mythe de Prométhée, tant chez les auteurs anciens que chez les modernes tels que notamment Boccace ou Erasme¹³⁰) étaient liées parce que leur mythe l'était déjà clairement dans les textes antiques, que ce soit chez Apulée, chez Hésiode, chez Martianus Capella, chez Ovide, chez Plotin, ou chez

l'évêque Fulgence.

Comme c'est aussi le cas chez les poètes médiévaux et dans les livres d'emblèmes de l'ère baroque, l'épée et la bourse de *La Chute d'Icare* évoquent les péchés, notamment la convoitise, causes des malheurs contemporains de l'humanité, vouée à l'envie, au profit et à l'argent et, pour cela, aux conflits¹³¹. Les grands, princes et rois, mais aussi ecclésiastiques, sont vertement critiqués par Lucrèce, les *Danses Macabres* médiévales et les auteurs des livres d'emblèmes, en tant qu'ils sont les plus pervertis par ce goût irraisonné du luxe et, puisqu'ils s'y adonnent sans se soucier de leur âme, de la Paresse (ou *Acedia*, péché qui, comme on le sait, touche surtout les moines dans l'iconographie moderne, car ils sont les moins pardonnables de s'y complaire).

Le laboureur, le berger, le pêcheur et le navire représentent quant à eux l'humanité telle qu'elle est, c'est-à-dire déchue à cause du péché originel, soumise aux nécessités du travail et de la Fortune.

En ce sens, le mort au second plan, s'intégrerait parfaitement au groupe, comme évocation on ne peut plus explicite de la Mort qui est maîtresse des hommes, à l'instar de la Fortune, ce qui explique qu'à la fin du Moyen Age et à la Renaissance non seulement leur symbolisme soit identique, mais que la roue de Fortune s'attaque indifféremment aux petits comme aux grands, en faisant choir ces derniers sans souci de leur mérite, exactement comme les squelettes qui mènent les *Danses Macabres* emmènent en premiers papes, empereurs, rois, cardinaux et évêques.

L'humanité déchue, montrée telle qu'elle est, est directement accusée par les attributs, bien visibles au premier plan, de sa *culpa*, à savoir l'épée et la bourse. C'est ce que nous présentent Bruegel, mais aussi des auteurs aussi divers que Lucrèce, Villon, Meschinot, Brant, Alciati, Flamen ou Rollenhagen, etc. Alciati, Flamen et Rollenhagen utilisent ces mêmes attributs associés aux chutes d'Icare ou de

Phaëton pour stigmatiser la convoitise des hommes, dont les puissants sont les représentants les plus symptomatiques.

L'ensemble de ces éléments ne doit pas nous conduire à considérer que toute image des chutes d'Icare ou de Phaëton de la fin du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'ère baroque, est une allégorie du péché originel.

A contrario, il impose de considérer le tableau de Bruegel comme une oeuvre morale, voire moralisante, critiquant l'humanité soumise aux nécessités que lui imposent son aveuglement¹³², toute entière vouée qu'elle est aux vices que lui ont appris ses premiers parents, Adam et Eve. Cette thématique est d'autant plus intéressante à découvrir chez Bruegel qu'elle montre tout ce que l'art du peintre doit à son maître spirituel, Bosch, mais aussi à la morale de son époque et de son milieu. La comparaison avec *La Nef des Fous* de Brant est à cet égard, on l'a vu, tout à fait éclairante.

Mais cet ensemble d'éléments pertinents mis en évidence chez Bruegel, et qu'on retrouve identiquement dans les livres d'emblèmes, semble imposer aux exégètes de considérer désormais que les représentations d'Icare ou de Phaëton de la période moderne, renvoient toujours, même de manière lointaine et détournée, à la question des origines, du péché originel, du Jugement Dernier et de la *culpa* de l'humanité, au même titre que l'*Ars moriendi*, les iconographies du *Chevalier*, *La Mort et le Diable*, de l'*Hortus deliciarum*, des *Sept Péchés Capitaux*, ou les *Danses Macabres* (dans lesquelles on trouve parfois les Protoplastes ainsi que, justement, des ébauches de *Jugement Dernier*). C'est sans nul doute ce caractère moral de la représentation qui permet de comprendre l'apparition d'un thème classique, cas unique dans l'oeuvre de Bruegel, plutôt enclin comme son prédécesseur Jérôme Bosch à illustrer les scènes de la vie populaire, les proverbes flamands, et les allégories bibliques.

¹Pour toutes les références bibliographiques des auteurs cités, ainsi que les problèmes de datation et d'attribution, nous renvoyons à la compilation de *Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'Ancien*, intro. Charles de Tolnay, doc. Piero Bianconi, Paris, Flammarion, 1981, pp. 82, 85 et 92.

²Roger H. Marijnissen, avec la collaboration de A.W.F.M. Meij, P. Ruyffelaere et P. Van Calster, *Bruegel - Tout l'oeuvre peint et dessiné*, Anvers, Fonds Mercator, et Paris, Albin Michel, 1988, pp. 380-381.

³*Ibid.*, p. 378.

⁴Cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, note 445 p. 433.

⁵Sur l'influence de l'Italie sur le peintre, cf. notamment Erwin Panofsky, *La vie & l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987.

⁶Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 209.

⁷*Ibid.*

⁸Cf. *ibid.*, note 443 p. 433.

⁹*Ibid.*, p. 209.

¹⁰Cf. *ibid.*, note 443 p. 433.

¹¹*Ibid.*, p. 68. Cette mise en garde, récurrente donc chez Ovide, sera d'ailleurs notablement réutilisée par Jean Baudoin, *Emblèmes divers, representez dans cent quarante figures en taille douce*, 1659, rééd. Paris, Aux Amateurs de Livres, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille et Klincksieck (BIL), 1989, 2 vol., t.1, pp. 396 à 399, justement à propos d'Icare, comme symbole néo-stoïcien de la juste mesure. Ce qui, s'il en était besoin, viendrait confirmer notre interprétation de *La Chute d'Icare* de Bruegel l'Ancien comme allégorie du Pêché originel.

¹²Cf. Bianconi et Tolnay, p. 92.

¹³Cité in *ibid.*

¹⁴Ovide, pp. 209-210.

¹⁵*Ibid.*, p. 210.

¹⁶*Ibid.*, note 446 p. 434.

¹⁷*Ibid.*, p. 210.

¹⁸*Ibid.* Ainsi, comme le note à plusieurs reprises fort justement Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale - Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, 1975, chap. II.3. "Meurtre sur l'Acropole", pp. 121-134, Perdrix-Talos par sa chute préfigure dialectiquement celle d'Icare.

¹⁹Ovide, p. 209.

²⁰Cf. Baudoin.; et Otto Van Veen, *Amorum emblemata figuris Aencis Incisa*, 1608, rééd. BIL, 1989, pp. 42-43.

²¹Reproduit dans Irène Aghion, Claire Barbillon et François Lissarrague, *Héros et Dieux de l'Antiquité - Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, art. "Icare", p. 163.

²²Sébastien Brant, *La Nef des Fous*, Bar le Duc, La Nuée Bleue, 1988, p. 288.

²³Van Veen.

²⁴Brant, pp. 162 à 170.

²⁵*Ibid.*, pp. 162 à 164.

²⁶*Ibid.*, pp. 133 à 135.

²⁷*Ibid.*

²⁸Récurrents dans le texte de Brant, *ibid.*, passim. Cf. note 35 et texte correspondant *infra*.

²⁹*Ibid.*, pp. 106 à 108.

³⁰*Ibid.*

³¹*Ibid.*, pp. 285 à 288.

³²*Ibid.*, pp. 33 à 35.

³³*Ibid.*, pp. 171 à 173.

³⁴*Ibid.*, pp. 327 à 329.

³⁵Cf. note 28 et texte correspondant *supra*.

³⁶Cf. notamment l'excellent article sur le sujet de Michel Foucault, "Le combat de la chasteté", *Communications 35 - Sexualités occidentales*, sous la dir. de Philippe Ariès et André Béjin, Paris, Seuil, 1982, pp. 26 à 40. C'est ainsi que se comprend également le texte de Baudoin, 1^{ère} partie, pp. 396 à 399, qui fait du mythe de Dédale et Icare l'allégorie de la Vertu, qui doit se distinguer à la fois du défaut (ou du manque, péché de la vieillesse) et de l'excès (péché de la jeunesse auquel a succombé Icare selon Baudoin). On retrouve là, comme chez Van Veen, le principe du juste milieu, qui définissait déjà la Vertu chez Aristote. L'homme, intermédiaire entre l'animal et Dieu, ne doit ni pécher en se rabaisant au niveau du premier ni pécher en voulant égaler le second. C'est ce que nous rappellent les auteurs des livres d'emblèmes (selon une théorie assez proche de la célèbre division tripartite de l'âme des néo-platoniciens tel que notamment Marsile Ficin). Cette juste mesure n'est rien d'autre que celle que les hommes doivent adopter envers Dieu. Sinon, comme le rappelle Gabriel Rollenhagen, la roue de Fortune, qu'il identifie explicitement à la punition de Dieu - ce dernier (reconnaissable à son allure de patriarche et à sa tête couronnée d'un aigle, symbole traditionnel de sa présence, cf. Chevalier et Gheerbrant, art. "Aigle" et "Aigle (à deux têtes)", pp. 12 à 16, étant d'ailleurs appuyé sur la manivelle de la roue que tourne Fortune, cf. Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum quae Itali vulgo impressas vocant*, 1611, rééd. BIL, 1989, 1^{ère} partie, emblème 6 -, viendra les faire chuter, *ibid.*, emblèmes 6 et 57.

³⁷Brant, pp. 354 à 356.

³⁸*Ibid.*, chap. 92, pp. 357 à 363.

³⁹Cf. Ovide, note 443 p. 433.

⁴⁰Andrea Alciati, *Toutes les emblèmes*, éd. de 1558 et de 1564, rééd. BIL, 1989, 1^{ère} partie, p. 82. Même si l'emblème de la p. 60 *in ibid.*, qui montre un enfant s'accrochant désespérément aux branches d'un arbre illustre l'option inverse, à savoir qu'il ne faut jamais hésiter à mener à bien ses entreprises, malgré les embûches qui peuvent se présenter à nous. Mais ce thème est peu fréquent. De plus, l'enfant ne chute pas du ciel, mais semble plutôt en mauvaise position car il est grimper à l'arbre, visiblement dans l'espoir d'en cueillir les fruits.

⁴¹Cf. par ex. Brant, chap. 56, pp. 200 à 205; et Georgette de Montenay, *Livre d'armoiries en signe de fraternité*, 1619, rééd. BIL, 1989, emblème XXXI, pp. 154 à 157.

⁴²Cf. par ex. Jean Coman, *L'idée de la Némésis chez Eschyle*, Paris, Félix Alcan, 1931.

⁴³Alciati, pp. 124 à 126.

⁴⁴Rollenhagen, 1^{ère} partie, emblème 12.

⁴⁵Albert Flamen, *Devises et emblèmes d'amour moralisez*, 1672, rééd. BIL, 1989, pp. 46 à 48.

⁴⁶Cf. Panofsky, *Essais d'iconologie - Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, note 2 p. 302.

⁴⁷Baudoin, pp. 214 à 219, 296 à 303 et 396 à 399.

⁴⁸Ovide, pp. 208 à 210.

⁴⁹Van Veen.

⁵⁰Cf. par ex. Panofsky, *Essais d'iconologie*, pp. 302-303.

⁵¹Cf. par ex. Foucault.

⁵²A noter que l'origine profondément archaïque de cette bipartition traditionnelle du pouvoir de Fortune sur l'ensemble des éléments est confirmée par le fait que chez un auteur médiéval tel que Henricus Septimellensis, elle est remplacée par une mise en parallèle du travail de Fortune, "déesse la plus puissante du monde", avec ceux du "soldat, (du) pêcheur, (et du) clerc", cf. Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1971, p. 285, autrement dit donc par la constatation de son pouvoir trifonctionnel (exactement tel que l'a défini Georges Dumézil).

⁵³ Cf. Jacqueline Champeaux, *Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain*, Paris, De Boccard, 1982, 2 vol., t. I, p. 167.

⁵⁴ Cité in *ibid.*, p. 151.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cf. Françoise Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin central de la Méditerranée*, Leyde, Brill, 1973, 3 vol., t. I, p. 98.

⁵⁸ *Ibid.*, t. II, p. 118 et t. III, pp. 110, 116 et 256.

⁵⁹ *Ibid.*, t. I, p. 102.

⁶⁰ Lucrèce, *De la Nature*, Paris, Garnier Frères et Flammarion, 1990, pp. 19-20: "O Mère d'Enée et de sa race, plaisir des hommes et des dieux, bienfaisante Vénus, toi qui, sous les signes errants du ciel, peuples la mer porteuse de vaisseaux et les terres aux riches moissons! C'est par toi que toutes les espèces vivantes sont conçues et, arrivant à l'existence, voient la lumière du soleil; devant toi, ô Déesse, à ton approche, fuient les vents, fuient les nuages; sous tes pas la terre industrieuse étend ses doux tapis de fleurs, les flots de la mer te sourient, et pour toi, dans le ciel apaisé se répand et resplendit la lumière./ Sitôt qu'a reparu le visage printanier des jours et que, longtemps captive, s'affranchit l'haleine féconde du zéphyr, tout d'abord les oiseaux des airs, ô Déesse, témoignent de ta venue, frappés au cœur par ta puissance. Ensuite s'emportent les troupeaux qui bondissent dans les gras pâturages et qui traversent les fleuves rapides; cédant à ton charme, à tes doux attraits, toute la nature animée brûle de te suivre dans la voie où tu veux l'entraîner. Enfin dans les mers, sur les montagnes, au sein des fleuves impétueux, sous les feuillages qu'habitent les oiseaux, parmi les herbes des prairies, jetant dans tous les cœurs les doux traits de l'amour, tu inspires à tous les êtres l'ardeur de perpétuer leur espèce./ Puisque ainsi tu gouvernes seule la nature et que sans toi rien n'aborde aux rînges divins de la lumière, rien ne se proddet de doux et d'aimable, je t'appelle à mon aide pour le travail de ce poème où je m'efforcerai d'expliquer la nature de mon cher Memmius, lui qu'en tous temps, ô Déesse, tu as voulu voir comblé de tes dons. Donne don, ô Déesse, en sa faveur surtout, donne à mes paroles un charme éternel./ Fais cependant que sur mer et sur terre nous voyions cesser les cruels travaux de la guerre, fais que leur fureur partout s'apaise. Car toi seule peux rendre aux mortels le repos heureux de la paix. A ces cruels travaux Mars préside, le Dieu puissant des armes, qui souvent vient se jeter dans tes bras, vaincu par l'éternelle blessure d'amour. Alors, les yeux élevés vers toi, sa nuque ronde rejetée en arrière, il repaît de ta vue ses regards arides, et suspend son souffle à tes lèvres. Ah! lorsqu'ainsi, ô Déesse, il repose près de ton corps sacré, enlace-toi à lui, et que ta bouche, répandant de douces paroles, lui demande le repos de la paix, ô glorieuse, pour les Romains. Car, moi-même, je ne pourrais, parmi les embarras de la patrie, me donner à mon oeuvre avec un esprit libre, ni l'illustre rejeton des Memmius se dérober aux nécessités du salut commun". La suite de l'introduction de Lucrèce désigne Vénus comme une déesse qui révèle la vraie foi aux hommes. A noter que Boèce dans *La Consolation de Philosophie* fait tirer à celle-ci une conclusion qui associe en une même figure Fortune et Nature, toutes deux déesses maritime et terrestre (comme le rappelle Boèce, ainsi qu'on va le voir), puisque les effets changeants de la roue de Fortune sur Crésus ou Persée trouvent, selon elle, en "la nature elle-même, avec ses jours et ses nuits, avec le calme et les tempêtes du vent et de la mer, (un modèle qui) nous enseigne que toute chose engendrée n'est ni stable ni constante", cf. Siciliano, pp. 282-283.

⁶¹ Aussi bien dans "Contre la Rière-Venus", Etienne Jodelle, *OEuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965 et 1968, 2 vol., t. II, pp. 345 à 351, que t. I, pp. 392-393: "Comme un qui s'est perdu dans la forêt profonde/ Loing de chemin, d'oree, et d'adresse, et de gens:/ Comme un qui en la mer grosse d'horribles vens,/ Se voit presque engloutir des grans vagues de l'onde:/ Comme un qui erre aux champs, lors que la nuit au monde/ Ravit toute clarté, j'avois perdu long temps/ Voye, route, et lumière, et presque avec le sens,/ Perdu le long temps l'object, où plus mon heur se fonde./ Mais quand on voit (ayans ces maux fini leur tour)/ Aux bois, en mer, aux champs, le bont, le port, le jour,/ Ce bien present plus grand que son mal on vient croire./ Moy donc qui ay tout tel en vostre absence esté,/ J'oublie en revoyant vostre heureuse clarté,/ Forest, tourment, et nuit, longue, orangeuse, et noire".

⁶² Cf. Bianconi et Tolnay, p. 92.

⁶³ Rollenhagen, Ière partie, emblème 12.

⁶⁴ Cf. Siciliano, p. 237.

⁶⁵ Comparer *ibid.*, p. 239, à Boèce, *La Consolation de Philosophie*, Marseille et Paris, Rivages, 1989, p. 112.

⁶⁶Brant, pp. à 200 à 205.

⁶⁷*Ibid.*, pp. 201-202.

⁶⁸Cf. Siciliano, pp. 308-309.

⁶⁹Cf. *ibid.*, par ex. pp. 231, 237, 247-248, 259, 264, 289 et 291. On notera que l'on trouve parfois la traditionnelle énumération des classes sociales déclinée au féminin, cf. *ibid.*, p. 248, de l'impératrice à la bergère (équivalent féminin donc du berger de Bruegel, de Rollenhagen ou de Van Veen).

⁷⁰Siciliano, *ibid.*, par ex. pp. 252 à 255.

⁷¹*Ibid.*, par ex. pp. 250, 294 et 299 sur l'avarice, et par ex. pp. 256 et 270 pour la gloire et l'orgueil. De plus, comme la Fortune s'identifie à la Nature chez Lucrèce entre autres, cf. note 60 *supra*, il en va de même au Moyen Âge, aussi bien au travers de l'identification entre la Fortune et la Terre-Mère, cf. *ibid.*, p. 304, qu'entre la Mort et la Terre-Mère, *ibid.*, p. 277.

⁷²Cité in *ibid.*, p. 256.

⁷³Ainsi par exemple dans son chapitre 29 "*Des fous pharisaïques*", Brant, pp. 109 à 111, dont on a vu la forte logique interne du texte, fait directement référence à l'iconographie (dans la gravure) et aux thèmes (dans l'explication) de l'*Ars moriendi*. C'est aussi selon cette grille de lecture que s'interprète l'emblème de Baudouin, IIème partie, pp. 436 à 444, qui montre un personnage s'accrochant à un arbre penché au-dessus du vide dont il manque sans cesse tomber, et qui explique que celui qui reste inébranlablement fidèle à son prince (et donc qui s'accroche métaphoriquement aux branches de l'arbre) ne chutera pas, au contraire de celui qui cherche à la tromper. On peut aisément rapprocher cet emblème, tant par son iconographie que par sa légende, de ceux montrant la chute d'Icare comme le symbole de l'homme qui s'éloigne de Dieu. Dès lors non seulement, comme on le voit à travers l'exemple de Villon, le thème des princes vaniteux qui oublient Dieu se conçoit comme un exemple extrême de la désobéissance de l'humanité envers Dieu, mais encore le thème des serviteurs infidèles à leurs princes répond à celui des hommes infidèles à Dieu. C'est donc à double titre, par comparaison entre l'infidélité envers le prince et celle envers Dieu et par accentuation de la critique de la convoitise des hommes, que la stigmatisation des puissants se confond avec celle de l'éloignement de Dieu.

⁷⁴Cf. Siciliano, par ex. p. 307, et note 42 et texte correspondant *supra*.

⁷⁵Cf. Brant, p. 329. Associé par Brant, *ibid.*, pp. 34 et 329, à la femme de Lot.

⁷⁶Cf. Siciliano, p. 259.

⁷⁷Comparer *ibid.*, et Brant, p. 134.

⁷⁸On notera ainsi que dans beaucoup de religions, le Déluge fait partie d'un cycle génésiaque dans lequel le père de l'humanité est le même, et non distinct entre la première genèse et la seconde (représentée donc par le Déluge) comme c'est le cas dans la Bible, au travers des figures d'Adam et de Noé, cf. *Encyclopaedia Universalis*, éd. de 1968, t. 5, art. "*Déluge (Mythes du)*", pp. 405-406.

⁷⁹Cf. Siciliano, pp. 274-275 et note 1 p. 275.

⁸⁰De plus, comme on l'a vu note 52 *supra*, Henricus Septimellensis, remplace l'idée d'un pouvoir bipartite (à la fois maritime et terrestre) de la Fortune, dont on a aussi vu qu'il est au centre du tableau de Bruegel et des emblèmes d'Alciati, de Flamen et de Rollenhagen, par la mise en parallèle du travail de Fortune, "*déesse la plus puissante du monde*", avec ceux du "*soldat*, (du) *pêcheur*, (et du) *clerc*", cf. Siciliano, *ibid.*, p. 285, c'est-à-dire par la constatation de son pouvoir trifonctionnel. Il en découle logiquement que la critique par Villon et la plupart des auteurs cités des princes et des ecclésiastiques, plus que de rendre compte d'un véritable désaveu littéraire des fondements religieux et/ou politiques de la société médiévale, sert avant tout à mettre en évidence le caractère trifonctionnel de la déesse Fortune, comme c'est le cas chez Henricus Septimellensis.

⁸¹Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966, p. 166.

⁸²*Ibid.*, pp. 74-75.

⁸³*Ibid.*, p. 166.

⁸⁴*Ibid.*, pp. 105 et 167ss.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Cf. *Encyclopaedia Universalis*, p. 406.

⁸⁸ Lucrèce, p. 167 et note 36 p. 241.

⁸⁹ Aghion, Barbillon et Lissarrague.

⁹⁰ Panofsky, *Le Titien - Questions d'iconologie*, Paris, Hazan, 1989, pp. 210-213; repris par Aghion, Barbillon et Lissarrague, art. "Icare", "Ixion", "Sisyphé", "Tantale" et "Tityos", pp. 167, 275, 278 e "286-287.

⁹¹ Panofsky, *Le T8 ien...*, *ibid.*; et Aghion, Barbillon et Lissarrague, *ibid.*, pp. 275 et 286-287. On notera que Rollenhagen, Ière partie, emblème 57, identifie la roue de Fortune à celle d'Ixion, le texte, ainsi que la typologie des emblèmes, comparer à *ibid.*, emblème 6, cf. aussi note 36 *supra*, en faisant le symbole de la Némésis divine punissant les hommes.

⁹² Aghion, Barbillon et Lissarrague, p. 163.

⁹³ *Ibid.*, p. 167.

⁹⁴ André-Marie Gerard, Andrée Nordon-Gerard et P. Tollu, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont S.A., 1989, art. "Sodome", p. 1292 à 1294, notamment p. 1293.

⁹⁵ Cf. Panofsky, *Essais d'iconologie*, note 2 p. 302.

⁹⁶ Lucrèce, p. 167.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 192-193.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 193-194.

¹⁰² *Ibid.*, p. 194.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 201 à 203.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 200-201.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

¹¹¹ Panofsky, *Essais d'iconologie*, chap. II "Les origines de l'histoire humaine: deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo", pp. 53 à 104.

¹¹² *Ibid.*, pp. 57-58ss.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 57 à 62, et plus précisément pp. 60-61.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 64-65 et fig. 24.

¹¹⁷ Cf. Cumont, pp. 104 à 106ss. et 166. Cf. aussi Jean Prieur, *La mort dans l'antiquité romaine*, Rennes, Ouest-France Université, 1986, par ex. pp. 106 à 110ss.

¹¹⁸ Cf. Cumont, termes "Navire", "Navigation" et "Laboureur" de l'"Index général", et pp. correspondantes dans le texte.

¹¹⁹ Cité dans Bianconi et Tolnay, p. 92.

¹²⁰ Cf. Ovide, note 446 p. 434.

¹²¹ Sur ce point, on l'a vu aussi, le tableau de Bruegel, comme l'image de Flamen, pp. 46 à 48, se distingue

par exemple de sa copie au symbolisme malhabile par C. Saraneci, cf. notes 21-22 et texte correspondant *supra*.

¹²² Comme l'atteste peut-être le fait qu'on le retrouve dans les deux versions de *La Chute d'Icare* de Bruegel, ainsi qu'on l'a dit, alors qu'il n'apparaît apparemment nulle part ailleurs, ni dans l'art ni dans les livres d'emblèmes, ni même dans les textes littéraires, ce qui confirmerait le caractère non mythologique, mais plutôt donc symbolique, du personnage. De fait, la mise en parallèle entre la Mort et le laboureur est un thème classique de la période moderne, tant en art qu'en littérature, cf. sur ce sujet le joli article du Dr Michel Carlier, "*La Mort et le Bûcheron - De l'indifférence à l'effroi - Chez les fabulistes français - Dans les Triomphes italiens de la Mort - A travers les Danses Macabres*", en fin des *Actes du 4ème congrès de l'Association des "Danses Macabres d'Europe"*, Kientzheim, 3-7 Oct. 1990 (sans numérotation continue).

¹²³ Dont l'action s'identifie même chez les poètes du Moyen Age et de la Renaissance à la Mort, cf. Siciliano.

¹²⁴ N° 17a du catalogue de Elena Capretti et Anna Forlani Tempesti, *Piero di Cosimo*, Paris, Philippe Lebaud - Editions du Félin, 1996, pp. 109-112 et fig. pp. 42-43. Cycle qui par ailleurs est à la base de l'interprétation du chapitre II des *Essais d'iconologie* de Panofsky, cf. notes 111ss. et texte correspondant *supra*.

¹²⁵ Ainsi que par le fait que le Christ renaît, ce qui n'est ni la cas d'Icare ni celui de Phaëton. En cela les théologiens et mythographes de la Renaissance sont plus fidèles à la lettre de leurs légendes. Mais cela ne semble pas devoir être l'élément le plus décisif dans la mesure où Phaëton est, comme Icare, identifiable à un dieu de la *renovatio*. Pour Phaëton, nous l'avons vu à propos des sarcophages romains et du mythe du Déluge, cf. notes 78 à 88 et 108-109 et texte correspondant *supra*. En ce qui concerne Icare, la confusion d'Icarus, premier hôte de Bacchus indien, qui répandit l'utilisation de la vigne chez les hommes (ce qui lui valut de mourir), vénéré en Attique avec sa fille Erigone comme dieu du vin, auquel on offrait ses prémices - il est donc un parèdre des divinités du blé, comme le note James George Frazer, *Le Rameau d'Or*, Paris, Robert Laffont S.A., 1983, 4 vol., t. III, p. 278, mais aussi, comme eux, un parangon du Christ -, avec Icare, le fils de Dédale, et avec Bellérophon, parangon du Phrygè de *La Paix* d'Aristophane (dont le nom en grec signifie Vendange), cf. Aristophane, *Œuvres complètes*, trad. C. Poyard, Paris, Librairie Hachette, 1892, p. 200 et note 1 p. 198, mais aussi, comme Icarus, du Christ pour les chrétiens primitifs à cause de sa mort et de sa résurrection dans la chair, cf. Marcel Simon, "*Bellérophon chrétien*", *Mélanges d'archéologie, d'épigraphie et d'histoire offerts à Jérôme Carcopino*, Paris, Librairie Hachette, 1966, pp. 889 à 903, la confusion donc d'Icarus, avec Icare et avec Bellérophon est vivace jusque chez les contemporains, ainsi que le confirment les assertions de Frazer, Claude Gaignebet et J.-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1985, p. 102, Fr. Noël, *Dictionnaire de la Fable ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique, Persanne, Syrienne, Indienne, Chinoise, Scandinave, Africaine, Américaine, Iconologique, etc.*, Paris, Le Normant Imprimeur-Libraire, 1801, 2 vol., t. II, art. "*Icare*", pp. 57-58, et Poyard.

¹²⁶ Dont on sait que le Christ est une expression, d'origine vraisemblablement mithriaque, cf. par ex. Cumont, et surtout Ch. F. Dupuis, *Origine de tous les cultes ou Religion universelle*, Paris, Librairie Etienne Ledoux, 1835, 10 vol. Sur cette opposition (fallacieuse, cf. notamment Dupuis, *ibid.*) de nature entre le Christ et ses modèles (les dieux antiques saisonniers), prônée par les théologiens chrétiens pour vaincre le polythéisme (non seulement dans les premiers temps de l'Eglise, mais aussi, comme on le sait, à la Renaissance, où le regain d'intérêt pour les dieux gréco-romains fut très vif chez les nobles et les artistes, ce qui, associé au développement de la sorcellerie dans les milieux défavorisés, fit craindre aux ecclésiastiques une dérive du peuple), cf. aussi par ex. Aline Rousselle, *Croire et Guérir - La foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990, et notes 94-95 et texte correspondant *supra*.

¹²⁷ Ce qui néanmoins révèle sans doute aussi une communauté d'inspiration des deux thèmes chez Bruegel. Il a ainsi très bien pu imiter un groupe d'œuvres, antique ou moderne, composé des versions de chacun de ces deux mythes.

¹²⁸ Qui avaient déjà noté le lien entre les iconographies de *Pandore amenée sur terre par Mercure* et de *L'Enlèvement de Psyché*, tant dans les poses des protagonistes de chacun de ces thèmes que dans le fait

que la *pyxis* fut faussement attribué par l'art moderne à Pandore (ce dont Erasme semble en premier être le premier responsable), à cause justement de Psyché, cf. Dora et E. Panofsky, *La boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990, chap. II "L'origine de la 'boîte': Erasme de Rotterdam", pp. 16 à 27.

¹²⁹ Véronique Gély-Ghédira, "Pandore et Psyché - Sources néo-platoniciennes de la rencontre des deux mythes dans l'art de la Renaissance", *Revue de Littérature Comparée - Recherches comparatistes de la Renaissance à nos jours*, n° 1, Janvier-Mars 1991, pp. 21 à 32.

¹³⁰ D. et E. Panofsky, chap. I "Pandore dans la tradition médiévale" et II, pp. 12 à 27.

¹³¹ Problématique dont le sens apparaît évident dans le contexte de l'émergence de la société bourgeoise, notamment dans les Pays-Bas de la fin du Moyen Age et de l'ère moderne, cf. en particulier sur les conséquences psychologiques et sociales de ce phénomène au XVII^e siècle Simon Schama, *L'embarras de richesses - La culture hollandaise au Siècle d'Or*, Paris, Gallimard, 1991.

¹³² Cette dialectique purement théologique fut notablement réutilisée dans une perspective politique, à la manière dont a pu l'être la mythologie classique, ainsi que l'a brillamment montré Erwin Panofsky, en particulier dans son interprétation en collaboration avec son épouse Dora de la Galerie François I^{er} de Fontainebleau, intitulée *Etude iconographique de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, trad. Brionne, Gérard Monfort, 1992. On trouve en effet dans le *Recueil de devises à la gloire de Louis XIV et de la famille royale*, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France, une devise du XVII^e siècle intitulée "Eclat dangereux", représentant un papillon prêt de se brûler les ailes à la flamme d'une bougie, et dont le texte est le suivant: "Surpris d'une beauté si vive/ Mon destin veut que je la suive/ Sans pouvoir me tourner ailleurs:/ Et dans le désir qui m'emporte/ M'élevant d'une aile trop forte/ Je la vois, Je brûle, Je Meurs", reprod. dans Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p. 199. On trouve ainsi dans cet emblème l'évocation du feu divin de laquelle, cette fois, l'âme tente de s'approcher. Mais ici, le feu divin n'est plus ni le feu du dieu Soleil, ni, par typologie, celui du dieu chrétien, mais bel et bien celui du roi Soleil. On trouve d'ailleurs d'autres exemples amusants de cette perversion de l'image religieuse au profit d'un message politique, dans certaines natures mortes de l'époque de Louis XIV qui réinterprètent le symbole du tournesol de fidélité (amoureuse, au sens mystique du concept) au Christ, cf. Flamen, "Emblèmes VIII - Je le suivrai jusqu'à la mort", pp. 30-32, en symbole de fidélité amoureuse (au sens charnel) de la concubine (représentée par la fleur de tournesol donc) à son royal et, de plus, solaire (soit astral, au sens classique de l'identification entre les despotes et les dieux, et ce depuis la plus haute Antiquité) amant (qu'on imagine se levant, à gauche, derrière la fenêtre ouverte), cf. *Symbolique et botanique - Le sens caché des fleurs dans la peinture au XVI^e siècle*, Paris, Trianon de Bagatelle, 1989, fig. 10.