

Giorgio Mangani,  
Directeur de la Cartoteca Storica Regionale delle Marche, Ancône

La force des images

**D**e nombreuses études ont été consacrées à Ortelius jusqu'à ce jour et les historiens de l'art se sont intéressés de près à ce personnage à la fois géographe, collectionneur, antiquaire, amateur d'art et mécène d'artistes comme Breughel l'Ancien et Joris Hoefnagel. Nous constatons toutefois que son œuvre principale, le *Theatrum orbis terrarum*, n'a pas encore été analysée à la lumière de la culture et de la spiritualité intérieure qui ont été découvertes plus récemment et qui nous ont permis de comprendre la personnalité d'Ortelius et celle de ses nombreux amis et correspondants.<sup>1</sup>

À la fin du siècle dernier, des études de Tiele, Nippold et Rooses<sup>2</sup> illustrèrent le lien existant entre l'archétypographe Christophe Plantin et la secte, la Famille de la Charité créée par Henry Niclaes vers 1540. Les recherches des vingt dernières années, effectuées par Alastair Hamilton, Dietz Moss et Christopher Marsh<sup>3</sup> ont contribué à cerner de manière plus précise la signification exacte de la spiritualité chez les adeptes de cette secte (les famillistes). Ce fut en particulier Hamilton qui, fidèle à l'esprit des famillistes, expliqua la nature particulière de la méditation et des sermons de Hendrik Jansen van Barrefelt à qui on avait donné le nom de Hiël («la vie de Dieu»). Ce dernier collabora d'abord avec Niclaes mais quitta vraisemblablement la secte en 1573, ce qui reflétait une spiritualité plutôt individualiste proche de celle de Plantin (qui publia en 1583 les *Images et figurae bibliorum* de Barrefelt) et d'Ortelius. Hamilton souligna l'importance des images dans la spiritualité d'Hiël, à la recherche d'une «illumination» intérieure que l'on pouvait atteindre par l'ascèse en dialogue direct avec Dieu (ce qui amena les famillistes à rejeter les rites extérieurs des cultes publics et de vivre comme des adeptes clandestins d'une «église invisible» réunissant les personnes les plus inspirées de la vraie foi, que ce soient des catholiques, des calvinistes, des luthériens, des anglicans ou des membres d'une secte, des hébreux ou des

1 Cf. A.E. Popham, «P. Brueghel and Abraham Ortelius», *The Burlington Magazine*, 1931, pp. 184-188; C.G.

Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A. sowie dessen*

*Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, (Stockholm, 1956); F.A. Yates, *The Valois Tapestries*, (Londres, 1975); J. Muylle, «Pieter Brueghel en Abraham Ortelius; bijdrage tot de literaire receptie van P. Bruegels werk», *Archivum artis lovaniense: bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan J.K. Steppe*, ed. M. Smeyers (Louvain, 1981), pp. 319-337. Voir aussi R. Boumans, «The religious views of Abraham Ortelius», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, (1954), pp. 374-377. Dans mon livre, *Il «mondo» di Abramo Ortelio. Misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi* (Modène, 1998) j'ai essayé d'analyser la personnalité d'Ortelius et son importance scientifique à la lumière de ces données.

2 P.A. Tiele, «Christ. Plantin et le sectaire mystique Hendrik Niclaes», *Le bibliophile belge*, 3, (1868), pp. 121-129; F. Nippold, «Hendrick Niclaes und das Haus der Liebe», *Zeitschrift für die historische theologie*, XXXII, (1862) pp. 343-402; 473-563; M. Rooses ed., *Correspondance de Christophe Plantin*, (Anvers, 1885, reprint, Nendeln, 1968).

3 A. Hamilton, *The Family of Love*, (Cambridge, 1981); J.D. Moss, «Godded with God», *Hendrik Niclaes and his Family of Love*, (Philadelphia, 1981); C. Marsh, *The Family of Love in English Society, 1550-1630*, (Cambridge, 1994).



Exprimebat Iacobus Villanus, Anno Domini M. D. LXXXI.

4 A. Hamilton, «From Familism to Pietism. The fortunes of Peter van der Borcht's Biblical Illustrations and Hiël commentaries from 1584 to 1717», *Quaerendo*, 11, (1981), pp. 271-301. Quoique selon Hamilton Ortelius n'ait pas été un membre actif du mouvement des familistes, je pense que beaucoup de ressemblances avec la doctrine d'Hiël apparaissent de sa correspondance et de ses considérations sur la religion. Voir ses lettres dans Hessels, (1887), n° 228, 229, 278 où Ortelius écrit à son neveu Ortelianus: «La Chrétienté ne consiste pas par autant à savoir, à dire ou à faire telle ou telle chose, mais bien à «être» chrétien», (n° 229) et «pour atteindre la béatitude, il ne faut pas seulement connaître le Christ, il faut aussi le posséder à l'intérieur de soi- (n° 278); se référant au caractère clandestin de la foi intérieure: «La sécurité réside dans le silence et dans l'invisibilité des uns vis-à-vis des autres, à l'aide de la bague de Giges. Si j'avais été à Londres sans cette bague, je n'aurais pas échappé au feu». (ibidem). La bibliothèque d'Ortelius contenait en plus un exemplaire du *Wonderboek* de David Joris et du *Speculum Iustitiae* d'Hendrik Nicolaes (cf. J. van Dorsten, *The Radical Arts. First Decade of an Elizabethan Renaissance*, (Ieyde, 1970), p. 30, n° 10). Il était aussi apparenté à Martynken Coels qui soutenait la secte financièrement (cf. Hamilton, *The Family of Love*, pp. 195-199); voir aussi Boumans, *The religious views*.

5 Hamilton, *The Family of Love*. Hamilton («From Familism», etc.) fait la distinction entre une série A pour les catholiques et une série B où la représentation de Dieu est remplacée par sa parole et qui est clairement destinée à un public réformé. Il y a aussi plusieurs différences entre le texte et les images.

6 Cf. I. Buchanan, «Dürer and Abraham Ortelius», *The Burlington Magazine*, 124, (1982), pp. 734-741; Ch. De Tolnay, *Pierre Brueghel l'ancien*, (Bruxelles, 1935); Stridbeck, *Brueghelstudien*; V.A. Härtling, *Frans Francken II d.y. Ouvrekatalog*, (Fricren, 1989); Muylle, *Pieter Brueghel*. Le tableau de Francken II est conservé au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers.

7 Voir F. Lestrangant, *André Thevet, Cosmographe des derniers Valois*, (Genève, 1991), Chapitre IV.

musulmans).<sup>4</sup> Selon la doctrine prêchée par van Barrefelt dans ses *Images*, les illustrations gravées par Pieter van der Borcht approchèrent précisément les croyants de la dévotion et du dialogue intérieur avec Dieu, la seule voie qui mena à l'illumination. On considèrerait que la force des images fut à ce point universelle qu'elles justifèrent la publication de nombreuses éditions de l'œuvre d'Hiël qui permit, moyennant les adaptations nécessaires, la circulation de ses idées parmi les catholiques et les calvinistes des provinces septentrionales des Pays-Bas.<sup>5</sup> Cet intérêt voué aux images fut probablement à l'origine de la grande passion pour l'art chez les familistes et surtout chez Ortelius, ainsi que de sa lutte contre les iconoclastes. Sa riche collection, l'une des plus renommées de son époque, était principalement composée d'œuvres de Dürer (un artiste caractérisé par une sensibilité religieuse nordique, proche de la *devotio moderna*) et de Breughel l'Ancien qui furent influencés par la culture des familistes. Un tableau probablement en rapport avec la collection d'art d'Ortelius, peint après sa mort par Frans Francken II, représente ses objets d'art dans une forme picturale idéale. La «Furie iconoclaste» de l'époque est représentée en termes «polémiques» par un personnage à la tête d'âne (symbole de l'ignorance) détruisant des œuvres d'art, dont une mappemonde.<sup>6</sup>

L'intérêt d'Ortelius et de Plantin pour les emblèmes

confirme l'importance attribuée au pouvoir des images. Toute la culture d'Ortelius se développa dans le cadre d'un cercle de personnes passionnées par les emblèmes. La première édition de l'*Emblematum Liber* de Alciati, imprimée en 1531 par Heinrich Steyner à Augsburg, avait été dédiée à Konrad Peutinger, conseiller impérial et ami d'Ortelius. Le médecin hongrois, Johannes Sambucus, qui possédait une bibliothèque de trois mille livres, collectionnait également des emblèmes. Il eut de nombreux contacts avec Ortelius, qui avait travaillé pour lui, ainsi qu'avec l'entourage de Plantin. Ce dernier avait publié sa collection *Emblemata* en 1564 et était, entre autres, le principal imprimeur de livres illustrés et d'emblèmes du XVI<sup>e</sup> siècle. Coornhert, Hogenberg, D'Heere, Hoefnagel, tous des amis d'Ortelius, étaient également des auteurs d'emblèmes et de miniatures. Il est probable que la sensibilité empirique d'Ortelius était de nature fortement emblématique. Quoique son atlas fût le fruit d'un travail intellectuel, tout comme l'œuvre géographique d'André Thevet, les poètes et orateurs le considéraient comme un chef d'œuvre de la science expérimentale. Cet intérêt pour l'étude de la nature, ou pour la reconstitution historique sur base de documents, reposait sur une conception spirituelle selon laquelle le monde est l'expression de la gloire de Dieu et sa représentation un acte de foi.<sup>7</sup>

La reconstitution de l'histoire biblique à la lumière des méthodes et documents scientifiques, pratiquée par Ortelius et Mercator, était issue de la volonté de mettre fin aux polémiques théologiques entre différentes convictions religieuses basées sur des interprétations idéologiques et partielles des écrits saints, sans vérifications objectives. Généralement, aussi bien les sciences naturelles que l'histoire étaient au service de la foi. On utilisait par exemple souvent des monnaies anciennes – Ortelius et son ami Hubert Goltzius figurent parmi les plus grands connaisseurs et collectionneurs – pour établir des chronologies et des datages. Au même titre que les emblèmes, les monnaies étaient considérées comme des documents empiriques et des preuves iconographiques de l'attitude morale.

Un témoignage typique de cet empirisme «moralisé» était l'amphithéâtre d'anatomie créé par Ottho van Heurme, professeur d'anatomie à l'université de Leyde au début du XVII<sup>e</sup> siècle, d'après un projet de son prédécesseur Pieter Paauw. Pendant que des squelettes animaliers y étaient reconstitués pour des démonstrations d'anatomie, des déclarations morales furent prononcées sur le *contemptus mundi*. La collection d'images et de gravures conservées à l'amphithéâtre d'anatomie, fut inspirée de la même idée.<sup>8</sup>

Il y avait donc un lien profond entre les «lieux» où se pratiquait la nouvelle science – appelés «amphithéâtres» – et la célébration du *contemptus mundi*. L'expression antinomique *contemno et orno*, qui fut utilisée par Juste Lipse pour le monument funéraire d'Ortelius – son grand ami et admirateur – témoigne de la volonté de célébrer le monde comme une gloire de Dieu («ornare» faisait évidemment allusion au fait qu'Ortelius «enlumina» des cartes, mais servait aussi de métaphore en opposition au *contemptus mundi*). Simultanément, cette expression rejoint la tradition stoïcienne et chrétienne des «théâtres du monde» profondément liés à la morale crasmienne de la *vanitas*. Par «théâtre du monde», cette tradition entend la dimension «théâtrale» de la vie spirituelle: l'homme, durant sa courte vie sur terre est – comme nous le lisons dans le *Manuel de la morale* d'Épictète, un ouvrage de référence du stoïcisme christianisé – est comme un acteur qui doit jouer, sur la scène de la vie, le rôle qui lui est échu. Le théâtre du monde n'est rien d'autre que le lieu où chaque âme joue librement son rôle et agit de façon responsable. Si celle-ci se comporte bien, elle peut obtenir la rédemption spirituelle: ce principe est à la base de la religion familliste.<sup>9</sup>

On trouve une illustration de cette identification du choix moral avec le «théâtre du monde» – considéré, dans l'entourage d'Ortelius, comme l'affirmation du libre arbitre contre la justification dans la foi protestante, – sur une monnaie gravée par Steven van Herwijck en 1560 à l'attention du dessinateur anversoise Willelm Fabius qui fut nommé en 1578 professeur de grec à l'université de Louvain. Ce Fabius était un parent de Scipio Fabius, qui collabora avec Ortelius à sa carte de l'ancienne Égypte. Il entre-

tint des relations professionnelles avec Gillis Hooffman, qui avait contribué financièrement à la première édition du *Theatrum*. La monnaie représente le globe terrestre comme un théâtre où une âme, se battant contre les symboles de la chair et de la mort, trouve la délivrance. Une lumière divine vient à son aide en coupant les cordes qui l'empêchent de trouver le salut (sur la monnaie figure l'inscription *Asylum meum Deus*).

Deux traditions différentes se rejoignent dans la notion de «théâtre du monde»: la tradition stoïcienne adaptée par les idées de Juste Lipse et liée au topique d'«Héraclite et Démocrite» (auquel se réfère en quelque sorte le texte inscrit sur la tombe d'Ortelius). Au XVI<sup>e</sup> siècle ce topique, en vertu duquel Héraclite pleurait et Démocrite se réjouissait de la triste condition humaine, était très répandu aux Pays-Bas. D'autre part il y avait la tradition encyclopédique et astrologique des «théâtres de la mémoire» réalisés par des techniques mnémotechniques de représentation dont le but était de subdiviser tout le savoir universel en «chambres» ou «théâtres» (ou même en «palais»). Il suffit de penser au théâtre de mémoire créé par l'Italien Giulio Camillo, représentant de la culture hermétique vénitienne des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, théâtre qu'il construisit probablement pour le roi François I<sup>er</sup>.<sup>10</sup>

La tradition encyclopédique et astrologique – que l'on croyait capable de représenter non seulement le savoir mais aussi ses lois régulatrices, conformément à des analogies astrologiques complexes – fut basée sur la force des images. Il fallait que ces images frappent les spectateurs et leur laissent une impression profonde tant dans leur cœur (considéré comme l'organe dans lequel les images et les passions naissent) et conditionnent leur comportement. Lina Bolzoni écrivit au sujet de l'*Idea del teatro* de Camillo que le théâtre était considéré comme «ce qui rend visible et projette vers l'extérieur le spectacle, retenu à l'intérieur par la mémoire». Vyglus Zwi chem, qui entretient une correspondance avec Erasme, définit la construction mnémonique de Camillo, dans une lettre de 1532 adressée au grand philologue, comme «esprit ou âme artificielle».<sup>11</sup>

D'après la théorie d'un des spécialistes en la matière, l'anversoise Samuel Quicchelberg (1527–1567), directeur des collections Fugger à Augsbourg et ensuite de celles du duc de Bavière, et auteur du premier traité muséologique qui a été publié, les *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (Munich 1565), les théâtres du monde étaient considérés comme des microcosmes de la création. Ortelius entretint des contacts avec lui et suivit partiellement ses conseils pour classifier sa propre collection. Samuel Quicchelberg fut également parent des frères Quicchelberg (1527–1567), membres de la section anversoise de la secte de la Famille de la Charité. Le titre du manuel souligna également la confluence entre les théâtres de mémoire et le cabinet de *naturalia* et d'*artificialia* de Quicchelberg.<sup>12</sup>

- 8 Voir Th. H. Lunsingh Scheurleer, «Un amphithéâtre d'anatomie moralisée», in *Leyde University in the Seventeenth Century*, (Leyde, 1975), pp. 217–277.
- 9 Épictète, *Enchiridion*, 23.
- 10 Voir A. Blankert, «Heraclitus en Democritus bij Marsilio Ficino», *Simiolus*, II, (1966–1967), pp. 128–135; F.A. Yates, *The Art of Memory*, (Londres, 1966); L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, (Padoue, 1984); L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, (Turin, 1995).
- 11 Desiderius Erasmus, *Opus epistolarum*, P.S. Allen ed. (Oxford, 1941; réimprimé 1963), X, p. 29–30.
- 12 Voir E.M. Hajós, «The concept of an Engravings Collection in the Year 1565: Quicchelberg's *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*», *Art Bulletin*, 40, (1958), pp. 151–156; E.M. Hajós, «References to Giulio Camillo in Samuel Quicchelberg's *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XXV, (1963), pp. 207–211.

HERMATHENA  
 IOANNIS GOROPII  
 BECANI.



ANTVERPIÆ,  
 Ex officina Christophori Plantini  
 Architypographi Regij.  
 MDLXXX.

13 Voir M. Bataillon, «Philippe Galle et Arias Montano», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 1942, pp. 132-160.

14 Voir J. H. Hessels (1887) n° 100; G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, (Bologne, 1992), pp. 135, n° 32.

15 Voir L. Nuti, «The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye», *World & Image*, 4, 2, (1988), pp. 545-570; L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, (Venise, 1996). L. Nuti «The mapped views by Georg Hoefnagel», souligne que sur la carte qui retrace le voyage d'Ortelius et d'Hoefnagel à Tivoli, le texte est essentiel pour la compréhension des images. Ce périple faisait partie d'un plus long voyage à travers la «Campania felix», un lieu mythologique. Sur la carte de Tivoli (*Tiburum vulgo Tivoli*) se trouve une inscription entre deux statues égyptiennes qui renvoient à un temple ancien décrit dans le cartouche. La vue sur la chute d'eau du Tibre provient d'un dessin de Brueghel l'Ancien, *Prospectus Tiberinus*. Il est finalement impossible de comprendre les images sans tenir compte du texte écrit et du contexte littéraire qui engendre ces images.

16 J. Hoefnagel, *Allégorie d'Hermathena*, 1593, Anvers, Stedelijk Prentenkabinet (A.I.3bis).

Publiant une collection de cartes, richement illustrées par des inscriptions et des déclarations morales de l'Antiquité – comme cela se fit généralement dans les livres d'emblèmes – Ortelius annonça déjà par son titre *Theatrum orbis terrarum* un projet culturel conforme aux théories morales et scientifiques les plus récentes et contemporaines de son époque. Comme l'auteur le déclara lui-même dans l'introduction de son œuvre, il attribuait aux cartes de son atlas une fonction similaire à celle des *imagines agentes* de la tradition mnémotechnique et encyclopédique: «la connaissance géographique», écrivit-il, «doit être considérée comme l'œil de l'histoire; les cartes de l'atlas sont comme des miroirs et jouent le rôle d'images. Lorsque nous utilisons ces cartes (...) que nous avons lues, lorsque nous les déplaçons, c'est comme si nous avions devant les yeux des miroirs qui resteront ancrés dans votre mémoire et qui sont d'autant plus frappants.»

La collection et la publication des cartes du monde offrait quelque chose de plus qu'un simple livre; l'atlas faisait office de «machine» capable d'influencer l'esprit humain. On croyait que de riches collectionneurs ou de grands souverains solitaires, tels que l'Empereur Rodolphe II à Prague se laissaient influencer par les galeries de portraits ou d'emblèmes qu'ils collectionnaient.

Le *Theatrum* n'était finalement rien d'autre que la publication de la collection de cartes d'Ortelius. Elles furent publiées après avoir été vérifiées et scientifiquement sélectionnées au même titre que d'autres collections d'art et des *mirabilia* du XVI<sup>e</sup> siècle. Philippe Galle créa ainsi, dans ses 44 *Effigies* d'humanistes savants, une galerie de personnages semblables comme on pouvait probablement en admirer dans les demeures patriciennes. En 1577 fut publié à Bâle l'*Elogia virorum litteris illustrium* aux reproductions de portraits dont l'humaniste Paolo Giovio avait fait la collection dans sa maison en bord du Lac de Côme.<sup>13</sup> Il y avait donc une sorte de «traduction» possible entre l'idée et la signification de ces livres illustrés et les collections d'art ou de portraits. Egnazio Danti, l'auteur des cartes géographiques de la Galerie du Vatican, demanda dans une lettre adressée à Ortelius s'il voulait être le médiateur entre lui-même et Plantin dans le cadre de la publication d'un livre composé de reproductions de ses cartes accrochées aux cimaises de la Galerie précitée. Ce livre ne fut finalement pas publié.<sup>14</sup> Dans un passage des *Considerazioni sulla pittura* de Giulio Mancini de 1617 nous lisons que les œuvres scientifiques illustrées, les collections et les loggias du Vatican étaient considérées équivalentes sur le plan iconographique.<sup>15</sup>

Les études les plus récentes consacrées à l'œuvre *Civitates orbis terrarum* de Braun et de Hogenberg, qui est considérée comme une suite rédactionnelle du *Theatrum*, ont souligné que les cartes d'Hoefnagel servaient de symboles qui confondaient le but de l'image qui consiste à représenter une «vue de la vérité», et l'organisation de l'image d'une manière qui ne pouvait être comprise que par la mnémotechnique, de manière analogue au caractère littéraire des symboles, dans le rapport étroit instauré entre le texte et l'image.<sup>16</sup>

#### Signification morale et irénique du *Theatrum*

On sait que l'atlas géographique publié pour la première fois par Ortelius en 1570 fut l'une des œuvres les plus vendues et les plus populaires du XVI<sup>e</sup> siècle, en dépit de son prix élevé. Ce succès était dû entre autres à la brillante intuition rédactionnelle d'Ortelius et à l'intérêt du livre. Le *Theatrum* incarnait en quelque sorte l'un des idéaux des mouvements spirituels et radicaux des Pays-Bas en réunissant en un ensemble unique, tous les pays du monde. Il rendait implicitement hommage à certaines valeurs comme la paix, la tolérance politico-religieuse et la libre circulation des biens (un argument important lorsqu'on sait que la plupart des amis d'Ortelius étaient des marchands et des banquiers).

Nous trouvons un exemple frappant de cette dimension métaphorique, qui s'est surtout développée au moment où son œuvre fut accueillie, dans un dessin de Joris Hoefnagel dédié à Ortelius. C'est un dessin sur parchemin, signé et daté de 1593, lorsque

la fin de la domination espagnole et de la «Furie française» sembla s'annoncer. C'est une époque où il était utile de montrer la nécessité de se référer à des valeurs culturelles et artistiques comme étant les seules à pouvoir éviter la guerre. Au milieu de ce dessin se trouve un globe terrestre posé sur un grand livre, qui n'est rien d'autre que le *Theatrum orbis terrarum*, entouré de symboles d'art et de géographie, de pinceaux et de tés, de compas et de petits pots de peinture.<sup>17</sup> Des branches d'oliviers émergent du globe sur lequel est assis un hibou. Ce hibou tient un caducée formé par des serpents entrelacés autour d'un bâton qui représente en fait un pinceau. Il évoque clairement l'idée que l'art est vecteur de paix, ce qui confirme le texte inscrit au-dessus, dans un cartouche: *Ars neminem habet Osorem nisi ignorantem* (les seuls ennemis de l'art sont les incultes).

L'atlas d'Ortelius est donc une sorte de talisman: il entend favoriser la réconciliation du monde représenté par les branches d'olivier et le hibou. Le hibou est le symbole d'Athènes à qui est dédié l'olivier. Le caducée, le symbole d'Hermès, représente la paix, la santé, la richesse et le commerce. L'emblème devient alors celui d'*Hermathena*, l'image de deux divinités représentant dans la culture latine l'*harmonia mundi*.

Hermathena tenait une place importante dans le cercle ésotérique des amateurs de symboles. Grâce à sa double signification (éloquence et connaissance) elle a été choisie par l'Italien Achille Bocchi comme symbole de l'harmonie universelle, comme nom et emblème de son académie qui était sous la tutelle du cardinal Farnese. L'Académie d'Achille Bocchi, l'un des savants les plus renommés de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, était installée dans le palais construit dans la ville par les architectes Serlio et Vignola. Elle représentait le courant ésotérique cultivé qui s'intéressait aux symboles et aux hiéroglyphes et était caractérisée par une forme d'hérésie mystique qui s'apparentait aux thèmes spirituels du Nord. Ortelius était sans doute entré en contact avec ces cercles lors de ses voyages en Italie, lorsqu'il cherchait à s'introduire à la cour des Farnese.<sup>18</sup>

Il a eu probablement des contacts avec Scipio Fabius à Bologne aux environs de 1565 – dix ans après la publication des *Symbolicae Quaestiones* de Bocchi (un livre consacré aux symboles dressant notamment l'inventaire néoplatonique de la culture enseignée à l'Académie d'Hermathena). Ortelius reçut de Fabius des conseils utiles pour réaliser sa carte de l'Égypte, pays phare pour toutes formes d'intérêts scientifiques hermétiques.

Il existe encore d'autres signes: en 1589 Goropius Becanus, qui s'était déjà rendu à Rome comme bibliothécaire du cardinal Mendoza et qui entretenait de bonnes relations avec Ortelius, publia un livre sur les symboles dont le titre contient le mot «Hermathena» (*Opera hactenus in lucem non edita, nempe Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francisca, Hispanica*, Anvers, Plantin, 1580). On a découvert enfin qu'il y avait un lien entre les *Symbolicae Quaestiones* et le livre

*Choice of Emblems* de Whitney (le premier livre anglais sur les symboles publié par Plantin à Leyde en 1586).<sup>19</sup>

Il est dès lors très probable qu'Hoefnagel, qui s'était rendu en Italie en 1577–1578 en compagnie d'Ortelius, était au courant des nombreuses références culturelles et ésotériques lorsqu'il évoqua le nom d'Hermathena. Son *Theatrum*, avec sa collection, ses liens symboliques entre les images du monde, annonça sans doute, comme les «théâtres du monde» magiques et bienveillants, la réconciliation universelle qui à son tour conduirait au bien-être et à la prospérité. Dans cette optique, l'art aurait un effet édifiant et serait un antidote pour l'impitoyable lutte pour la vie et pour la loi du plus fort, représentée par le cycle de vie d'un papillon (la chenille se transforme en papillon et celui-ci sera immédiatement avalé par une libellule) figurant en haut du dessin d'Hoefnagel. Dans le laps de temps d'une vie, représenté par le cycle naturel inséré dans le *Theatrum* au milieu de cette image, l'art et la science s'opposent à la loi du plus fort et réintroduisent des valeurs de coexistence civile, prospère et prévoyante, valeurs caractéristiques de la personnalité d'Ortelius ainsi que le sens de l'amitié entre savants, capable de démontrer la signification morale, les emblèmes du *Théâtre du monde*, confirmé dans la dédicace à Abraham Ortelius: *D. Abrahamo Ortelio Amicitiae Monumentum* (un document d'amitié).

Ce témoignage tardif d'Hoefnagel est probablement le point final d'un itinéraire au cours duquel l'image morale de l'œuvre d'Ortelius, qui était certainement influencée par sa personnalité mystique et austère, s'est désormais consolidée, même si elle a disparu 30 ans après.

Par contre il ressort clairement de la correspondance d'Ortelius que son paradigme interprétatif était connu de ses correspondants et de ses amis.

En 1570, après la première édition du *Theatrum*, Ortelius fut félicité par le poète et historien Pietro Bizzari (né à Pérouse ou à Sassoferrato vers 1530 et décédé en 1590). Celui-ci qualifia le livre de «machine du monde» où les villes et les pays, avec leurs murs, les noms de leurs fondateurs et leurs forteresses pouvaient dorénavant subsister paisiblement.<sup>20</sup> En 1579 Alexander Grapheus dédia un poème à Ortelius pour le remercier d'avoir envoyé les *Synonymia Geographica*. Ce poème relate un voyage à travers son pays natal. Il traverse monts et rivières jusqu'à ce qu'il rencontre Mercure à un carrefour. Celui-ci se plaint en disant qu'à l'époque où la terre obéissait encore aux lois de la simplicité et de la modération, les indications des chemins – composées de fleurs mauves entremêlées – étaient sacrées pour lui. Lorsque l'hypocrisie et le goût du pouvoir ont pris le pas sur le simple désir de manger, boire et se vêtir, et qu'il fut contraint de quitter le droit chemin, Mercure incita Ortelius (qui réussissait à préserver les valeurs traditionnelles et l'honnêteté des riverains de l'Escaut et du Rhin) à publier ses *Synonymia*. Dans son poème, Grapheus fait allusion à la métaphore d'«Hercule au carrefour», un topi-

17 La lettre d'Ortelius à Fabius se trouve dans Hessels (1887), n° 32. Ortelius offrit à Fabius une gravure de Philippe Galle représentant *La mort de la Vierge* de Bruegel, en signe d'amitié et à titre de remerciement. Il dédia également à Fabius la première édition de sa carte de l'ancienne Égypte.

18 Ortelius se rendit en Italie en 1575, en compagnie d'Hoefnagel. À Rome ils rencontrèrent le cardinal Farnese, qui proposa à Hoefnagel de travailler à sa cour comme miniaturiste. Becanus avait collaboré avec Plantin et les frères Bomberghen de 1563 à 1567 à Anvers. (voir L. Voet, *The Plantin Press, 1555–1589*, Amsterdam, 1982, I, pp. 45–50).

19 Dans le *Choice of Emblems*, Whitney utilisa un symbole déjà publié dans les *Symbolicae Quaestiones* de Bocchi. Giulio Bonasone, le graveur des *Symbolicae Quaestiones*, connu Becanus à Rome et avait fait son portrait. Voir le catalogue de l'exposition *Fiamminghi a Roma, 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. (Milan, 1995), n° 16. Les *Symbolicae Quaestiones* de Bocchi semblent parfaitement correspondre avec le point de vue de l'attitude conformiste et du spiritualisme individualiste pratiqué à Anvers. Le symbole LXXXV de Bocchi, attribué à Mercure, l'inventeur de l'herméneutique, se rattache au symbole XXXII qui est attribué à la vérité et qui fait l'apologie du silence. *Charitas*, le symbole traditionnel des spiritualistes, figure dans le symbole LXXII et est immédiatement traduit dans une célébration de la simulation. Le symbole LXXXVII représente l'amour (*Omnia vincit Amor*) avec un flambeau allumé et le n° CXXII comprend le texte *in corde puro vis sita prudentiae* et représente un cœur et une colombe.

20 Ibidem, n° 33.

que chez les humanistes, mais paraissant fréquemment dans la Famille de la Charité comme symbole du libre arbitre, soutenu par les familistes fidèles contre le déterminisme rigide des réformés, le soi-disant principe de la « justification par la foi ». L'œuvre géographique (*Synonymia*) fut considérée comme un supplément naturel au *Theatrum* et identifiée indirectement au choix éthique qui, pour reprendre les mots de Grapheus, constitue une conséquence directe de la piété intérieure, considérée dans les milieux d'Ortelius comme étant de même nature que la simplicité traditionnelle des anciens Belges.<sup>21</sup>

En 1574 Guillaume Pantin (Tielt, ca. 1510–Bruges, 1583) dessina à la page 28 de l'*Album Amicorum*<sup>22</sup> d'Ortelius, la lettre grecque T, entourée d'un serpent se tortillant sur une mappemonde. À côté se trouve le dieu grec Pan et la devise: « Comme le Dieu qui aimait le monde, Pan aide tout le monde ». C'est évidemment un jeu de mots avec le nom de famille du dessinateur (Pan – Tin), un médecin renommé et ami d'Hubert Goltzius et de Juste Lipse. Le serpent, symbole de la science de la médecine, aide le monde au même titre que le *Theatrum orbis terrarum*. Le dessin a peut-être une deuxième signification, notamment que la foi chrétienne triomphe du péché dans le monde, accentuant la fonction providentielle du livre. Dans le médaillon en dessous de la page de titre de *Parergon*, Ortelius utilise en effet la deuxième signification du serpent.

En 1582 l'humaniste et professeur Nicolas Clément, auteur d'un poème d'introduction au *Theaurus Geographicus* (1587), fit dans l'*Album Amicorum* d'Ortelius un anagramme du nom du géographe: *Urbis laetus amor* (amour joyeux pour la ville), démontrant qu'Ortelius aimait aussi bien sa ville que l'univers entier.<sup>23</sup>

En 1584 le pédagogue et pasteur Daniel Engelhard décrit dans le même *Album* un homme, Atlas, traversant un champ en transportant le monde sur son dos. Dans la devise il demande à Ortelius de porter son poids et de le supporter afin de pouvoir soulever le monde. Allusion y est faite à la tolérance et à la patience, deux topiques appréciés des adeptes du néostoïcisme et des familistes.<sup>24</sup>

En 1577 le peintre et graveur Marcus Geerarts (Bruges, ca. 1516–Londres, 1604) dessina dans l'*Album* une colombe sur un parallépipède, qui peut également être le *Theatrum*. Au-dessus du dessin est gravé le monogramme *Pax Christiana*, autre symbole d'Ortelius, ce qui ressort de la dédicace du géographe figurant dans l'*Album Amicorum* de Vivianus et sur son monument funéraire. La colombe se bat contre un serpent qui se tortille autour d'un globe basculé, symbole de la destruction causée par le péché et par les sectes.<sup>25</sup>

À la page 85 de l'*Album* d'Ortelius, l'humaniste, archéologue et poète Jacques de Suys (1520–Liège, 1592), seigneur de Nederveen et de Tolsende, dessina trois chaînes d'une triple « entente », qui fait référence à ses armoiries.<sup>26</sup> Dans l'*Album* (pp. 90–91) Alexan-

der Grapheus renvoie à l'argument qu'il avait déjà évoqué dans sa lettre de 1579: la nature oblige les hommes à s'aimer et par son œuvre, Ortelius permet à chaque homme, tout en restant chez lui, de parcourir le monde en toute sécurité. Nous retrouvons le même argument chez l'orfèvre, antiquaire et collectionneur Corneille Claesz. van Aecken (Nibbixwoude, ca. 1514–Leyde, ca. 1590). Le fils de Pieter Huys, Zacharia, dessina à la page 105 les trois vertus théologiques qui conduisent l'homme au ciel, où brille le monogramme de *Pax Christiana*. Voici le texte inscrit en dessous: « Comme la vertu nous conduit au paradis, Ortelius nous emmène autour de la terre. »<sup>27</sup>

À la page 93 de l'*Album* d'Ortelius, le marchand et humaniste Johannes Raedermacher (Rotarius, Aixela-Chapelle, 1538–Middelbourg, 1617),<sup>28</sup> qui avait aidé Ortelius à collectionner des cartes pour son *Theatrum*, représente un globe terrestre avec la devise *Bonis in bonum* (les bonnes actions mènent au bien). « Dieu dirige tout sur terre, comme le potier donne une forme à son argile » est le texte qui se trouve sous le dessin du monde avec les signes du zodiaque, référence évidente au sort (la providence divine) qui tourne sur la roue du potier. Cette expression semble plus proche de la sensibilité calviniste, une conviction religieuse que Raedermacher adopta après son départ à Londres en 1567. Raedermacher avait déjà établi auparavant un lien entre le *Theatrum* et la pacification chrétienne, dans un poème destiné à l'atlas d'Ortelius. Il avait écrit dans ce poème que le cartographe permettait d'approfondir la nature humaine en représentant les différentes parties du monde d'après l'ancienne théorie des climats. Selon cette théorie, les qualités supérieures des habitants, représentées par un esprit pacifique et le respect du droit et de la piété religieuse, étaient placées dans des régions au climat tempéré.

*Hic placidae mentes, iusti reverentia, summi  
Numinis, et sanctae religionis amor  
(...)*

*Membra suum in corpus, pulchro ast digesta reponens  
Ordine, victuris seu dedit unam animam.*<sup>29</sup>

Grâce à Ortelius, poursuit Raedermacher dans son poème, les différentes parties du monde furent rassemblées dans son atlas selon un ordre qui permet de n'attribuer aux générations futures qu'une seule âme. La théorie déterministique les considérant au contraire dans leur consanguinité, tomba ainsi en désuétude. Cette théorie était parallèle à la légitimation de la liberté de conscience par les familistes et à la thèse monogénétique de la race humaine confirmée par Postel.

### La dimension prophétique du *Theatrum*

Conformément à la fonction morale du *Theatrum*, l'orientaliste Guillaume Postel, qui entretenait avec Ortelius des relations scientifiques, proposa une mission prophétique à cet atlas mettant en rapport l'atlas d'Ortelius avec la *Bible royale* publiée par Plan-

21 Ibidem, n° 83.

22 Voir J. Puraye, (1967), f. 28.

23 Ibidem, f. 51.

24 Ibidem, f. 53.

25 Ibidem, f. 66.

26 Ibidem, f. 85.

27 Ibidem, ff. 90–91.

28 Ibidem, f. 105.

29 Ibidem, f. 93; voir aussi J. Raedermacher, in *Theatrum orbis Abrahami Ortelii, Album*, Hs Universiteitsbibliotheek de Gand, ch. 56. Il ressort également d'une partie d'un dialogue avec Ortelius, imaginé par Dirk Coornhert, qu'à l'œuvre d'Ortelius fut attribuée une seconde signification éthique. Faisant allusion au scepticisme du géographe, Coornhert s'était exprimé avec ironie sur l'utilité du *Theatrum*. « Un homme qui peut être utile aux autres mais qui ne l'est pas parce qu'il donne la préférence à son intérêt et à sa paix personnels est inutile à l'humanité » estima Coornhert. « Il mange son pain sans travailler pour le gagner, comme une guêpe sans valeur, négligeant l'intérêt des autres. C'est à quoi revenait plus ou moins notre conversation, pas toujours avec les mêmes mots, car nous avons aussi parlé de l'atlas d'Ortelius. Nous nous sommes dès lors demandé si Ortelius, en publiant son atlas, visait l'intérêt de ses lecteurs ou le sien. » En soulignant ainsi, quoiqu'en termes critiques, l'utilité sociale de l'atlas d'Ortelius, il a été démontré que son œuvre n'était pas seulement considérée comme une publication scientifique, mais aussi comme un document d'une valeur éthique. Voir H. Bonger, A.J. Gelderblom, *Weet of rust Proza van Coornhert*, (Amsterdam, 1985), p. 37.

tin en 1571, en collaboration avec quelques élèves de son école scientifique. Ce livre a peut-être révélé certaines similitudes entre les différentes religions, confirmant la théorie du *concordia omnium rerum* avec le pouvoir de la Sainte Ecriture.

Le 9 avril 1567 Postel écrivit une lettre flatteuse à Ortelius affirmant que sa recherche géographique était d'une importance capitale pour l'église chrétienne.<sup>30</sup> Le 24 avril il s'adressa une nouvelle fois à Ortelius; il lui demanda de saluer Plantin et signala qu'il était au courant de l'existence de la secte de la Famille de la Charité. Il qualifia les «Davidistes» (disciples de David Joris, un penseur «protofamilliste») de sanguinaires.<sup>31</sup> Le 17 mai 1567 Plantin, s'inquiétant des déclarations irréflechies de Postel mettant en danger la secte – opérant bien sûr clandestinement –, écrivit une réponse à cette lettre. Il lui demanda des explications sous-entendant qu'il n'avait rien à voir avec cette affaire. Par ailleurs, il ne s'écartait en rien de ses idées orthodoxes.<sup>32</sup>

En 1579, après la publication de l'atlas, Postel écrivit une lettre à Ortelius dans laquelle il élabora une théorie concernant la fonction providentielle de l'œuvre d'Ortelius.<sup>33</sup> Postel prétendit que le *Theatrum* était le livre le plus important au monde après la Bible car il s'adressait à tous les hommes et était écrit à la gloire de Dieu. Si Postel, plus ou moins sur la base de l'étymologie hébraïque de son nom, devait être considéré comme «celui qui répand la rosée» (*Post al*), Ortelius devait être considéré comme «la lumière de la rosée» (*Ort hel*), non seulement parce qu'il apportait la lumière dans des pays totalement inconnus, mais aussi parce que le *Theatrum* favorisait l'«illumination intérieure» nécessaire au grand projet de Postel: «regere praestantissime populos super totam superficiem habitabilis terrae illius virorum israelitorum, quam ut secundum numerum filiorum Israel vel duodecim angelorum Dei divisit» (régner sur tous les hommes du monde ensemble, descendants des douze tribus d'Israël, comme le nombre des principaux groupes d'anges). On retrouve cette idée sur une carte de Postel où il divise le monde en douze régions sur base des douze tribus d'Israël (*Polo aptata nova charta universii*, 1581), carte pour laquelle il s'est inspiré justement de la mappemonde cordiforme d'Ortelius de 1564.<sup>34</sup> Ensuite, Postel plaça l'atlas d'Ortelius dans une perspective mystique insistant sur la sensibilité familliste partagée par Ortelius, basée sur l'«illumination intérieure.»

L'œuvre d'Ortelius fut célébrée par une forme particulière de prophétie où le paradigme et la signification allégorique de la circulation sanguine remplissaient une fonction précise, comme conséquence d'une tradition du savoir de la culture hébraïque.<sup>35</sup> Ortelius – au même titre que Mercator et Finæus – utilisa pour ses cartes originales (la mappemonde, 1564; la carte de l'Égypte ancienne, 1565; la carte de l'Asie, 1567) la projection cordiforme représentée de manière particulière dans sa mappemonde, bien connue de Postel. Dessiné en forme de cœur, le globe terrestre



Monument funéraire d'Ortelius, dans: Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Anvers, Jean-Baptiste Vrients, 1603, p. [10] (Musée Plantin-Moretus, A 9423)

revêtait pour le cercle hermétique (dont faisaient partie Finæus et Mercator) une signification particulière. Celle-ci est en rapport avec l'idée millénaire du *Restitutio omnium rerum* des courants radicaux, selon laquelle une conversion totale à la vraie religion pourrait être obtenue, dans le cœur des croyants, et qui finalement suivrait le paradigme du *cor coeli*.<sup>36</sup>

Dans ses nombreuses «autocélébrations», dont le but était de soutenir son programme de *concordia omnium rerum* (dont l'acrostiche est simplement *cor*), Postel se définissait comme *rorispergius* c'est-à-dire «celui qui répand la rosée». Il interpréta ainsi la signification mystique et allégorique de son nom (*Post al*) se référant à la rosée (*ros*) qui, selon une ancienne tradition hébraïque, nourrissait par le sang les organes du corps. Il ne s'écarta pas de cette conviction dans une lettre adressée à Ortelius de 1579 dans laquelle il relia la figure du Christ au *Ros nativitatis* qui, grâce au sang divin de Jésus, se retrouvait dans l'âme de chaque homme.<sup>37</sup> La lettre de Postel continua en disant que le *Theatrum orbis terrarum* permettait à la rosée du Christ d'entrer dans l'âme de chaque homme, créant ainsi un esprit de charité universelle. Le nom d'Orte-

30 Voir Hessels, (1887), n° 19.

31 Ibidem, n° 20.

32 Voir Rooses. *Correspondance de Christophe Plantin*, I, n° 30.

33 Cf. Hessels, (1987), n° 81.

34 Voir à ce propos l'ouvrage de R. Shirley, *The Mapping of the World, Early Printed World Maps, 1472-1700*, Londres, New Holland, 1993, n° 144, Plate 122.

35 Au XIII<sup>e</sup> siècle le philosophe et médecin hébreu Maimonide, très connu dans le monde arabe, fonda le principe régénérateur de la circulation sanguine d'après l'exemple de la rosée, symbole de la régénération dans la mystique hébraïque. L'argument du «sang précieux du Christ» était au centre de la spiritualité mystique de Postel. Ce principe trouva son origine dans ses études orientalistiques et hermétiques (un des maîtres de cette tradition, Charles De Bovelles, avait publié en 1519 un *Liber cordis*), mais on le retrouve chez des savants tels que Francis Giorgi, un kabbaliste chrétien de Venise dont l'influence sur Postel a été démontrée par François Secret (*Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1964). Voir aussi C. Vasoli, «Un précédent» de la «Vergine Veneziana»: Francesco Giorgio Veneto e la «Clarissa Chiara Bugni», in M. Kuntz ed., *Postello, Venezia e il suo mondo*, (Florence, 1988), pp. 203-225.

36 L'expression *cor coeli* désignait le véritable centre du ciel, d'après l'exemple de la circulation sanguine. Le cœur, le lieu de l'illumination familliste et des choix éthiques, correspondait finalement au «théâtre du monde» représenté comme emblème des famillistes. Cet emblème montre une âme qui se dirige vers la béatitude dans le cœur. Il fut imprimé en 1576 par Nicolaes Bomberghen pour Hendrik Nicolaes (Amsterdam, Universiteitsbibliotheek). La projection cordiforme utilisée pour leurs mappemondes par Finæus (1534-36), Mercator (1538) et Ortelius (1564), avait probablement une telle signification hermétique. Voir mon «Abraham Ortelius and the Hermetic Meaning of the Cordiform Projection», *Imago Mundi*, 50 (1998), pp. 59-83.

37 Voir Hessels, (1887), n° 81.





lius signifiait en fait, dans son sens étymologique prophétique, *lumen roris*, c'est-à-dire «la lumière de la rosée», choisie par Dieu pour descendre dans nos cœurs lorsque nous découvrons l'illumination intérieure, Ortelius ayant été élu pour indiquer par son œuvre géographique, «ce royaume de la vérité qui nous libère» du péché.

#### Un talisman de paix

Le 19 février 1582 le Duc d'Anjou et d'Alençon, frère d'Henry III de France, fit une entrée triomphale à Anvers où il fut nommé Duc de Brabant. *La joyeuse et magnifique Entrée de Monseigneur François en sa très-renommée ville d'Anvers (1582)*, conservée au Musée Plantin-Moretus à Anvers, contient encore quelques très belles gravures de cette cérémonie, probablement réalisées par Abraham De Bruyn d'après les dessins de Crispijn van de Broeck.

Comme l'alliance franco-anglaise, qui aurait pu être scellée par le mariage d'Elisabeth I et le frère du Roi de France, l'alliance franco-néerlandaise fut fêtée avec éclat afin de renforcer l'accord anti-espagnol et l'équilibre politico-religieux dans le Nord de l'Europe. Le souci de tolérance religieuse y fut toujours présent conformément à la politique menée par Catherine de Médicis.

Sous le nouveau gouvernement de Guillaume d'Orange, l'espoir politique du mouvement familiste semblait pouvoir se réaliser. Ce n'est pas par hasard qu'Hendrik van der Corput, un parent d'Hendrik Nicolaes, déclara dans une lettre de 1583 que la brève existence du duché du Brabant était liée à la conspiration des familistes.<sup>38</sup>

Il n'est pas étonnant que parmi les amis d'Ortelius se trouvaient des partisans du duc de Brabant. C'est par l'intermédiaire de ce cercle d'amis que Guillaume d'Orange fit tisser une série de tapisseries pour rendre hommage aux vertus anciennes de la chevalerie à la cour de Catherine de Médicis. Celle-ci avait essayé de donner un nouveau souffle aux traditions de la cour bourguignonne à laquelle avaient été soumis pendant un certain temps les Pays-Bas méridionaux.

Ces tapisseries, appelées «tapisseries de Valois» sont toujours conservées à Florence. Elles représentent des tournois à Fontainebleau et à Bayonne, le mariage d'Henry de Navarre avec Marguerite de Valois, des cérémonies de réception des ambassadeurs de Pologne qui offrent la couronne de Pologne à Henry, le départ d'Henry pour la Pologne, la Quintane pour le mariage du Duc de Joyeuse avec Louise de Lorraine, le tournoi à l'honneur des fiançailles d'Elisabeth I avec le Duc d'Anjou et des festivités à l'occasion de l'entrée du duc à Anvers.<sup>39</sup> L'iconographie traite surtout des liens entre la France et les Pays-Bas et les traditions de Bourgogne et de Valois qui connurent un nouvel élan lorsqu'Anjou fut nommé duc. Le faste avec lequel furent reçus les Français à Anvers, devait souligner ce nouvel élan et dans le même ordre d'idées mettre en avant la tolérance et le cosmopolitisme de cette ville. On retrouve cette tolérance religieuse chez Catherine de Médicis, qui était de formation érasmienne, chez Henry III, un roi pieux et tolérant, et chez son frère qui comptait parmi sa suite, des princes et des chevaliers protestants tels que Louis de Nassau et les Leicesters.

Les études<sup>40</sup> de Frances Yates consacrées à ces tapisseries ont permis d'établir qu'elles ont été conçues à cette époque dans le but précis de soutenir la politique de Guillaume d'Orange, qui achetait les tapis. Cela se fit dans le cadre de sa campagne en vue de défendre l'intervention des Français dans les Pays-Bas et la candidature d'Alençon comme duc de Brabant. Ce n'est pas un hasard si Guillaume le Taciturne utilisa dans ce but le groupe d'artistes et d'artisans renommés autour d'Ortelius et de la typographie de Plantin. Il est possible que Guillaume ait ordonné Lucas De Heere de dessiner ces tapisseries. De Heere, qui avait déjà collaboré à la production de tapisseries semblables auparavant, se réfugia en Angleterre en compagnie d'Hoefnagel. De Heere était devenu, tout comme le clan autour de Plantin, partisan de Guillaume, célébré comme un héros chrétien dans les gravures de Wierix. En 1567 Ortelius avait fait des déclarations sarcastiques sur la guerre des religions qui hantait les Pays-Bas. Tout le cercle culturel d'Ortelius semble avoir été lié à la fabrication de ces tapisseries, qui étaient effectivement un moyen efficace de propagande politique.

Lucas De Heere est probablement l'auteur des dessins. L'une des scènes représente un éléphant. Cet animal se trouva également au programme des fêtes imaginées par Vredeman de Vries et Pieter Leys à

38 Hendrik van der Corput épousa en 1583 Heylwig Heymans, la fille d'Andreas Heymans et une nièce d'Humanus Caesareus, beau-fils de Nicolaes. Une référence à cette lettre provient de A. Hamilton, *The Family of Love*, chapitre 5, n° 102.

39 Voir F. Yates, *The Valois Tapestries*, (Londres, 1975).

40 Ibidem.





Lucas De Heere (trib.), *Quintana*, tapis, Florence, Palais Pitti (F. Yates, *The Valois tapestries*, Londres, Routledge, 1975), détail

Anvers et organisées à l'occasion de la *Joyeuse Entrée* du Duc d'Anjou. Selon H. Ehrmann,<sup>41</sup> cette coïncidence permettrait de considérer que De Heere ait collaboré à la préparation temporaire d'Anvers à l'entrée triomphale dont Abraham De Bruyn, un artiste en contact avec le cercle de Plantin, réalisa un

certain nombre de gravures. La relation entre l'exécution des tapisseries et le dessin de propagande de la nouvelle tendance politique à Anvers serait, dans ce cas, plus évidente.

La fabrication des tapisseries nous ramène au cercle d'Ortelius. Yates a démontré sur base d'archi-

41 Voir J. Ehrmann, *Antoine Caron*, (Genève-Lille, 1955).

- 42 Yates, *The Valois Tapestries*, chapitre 6.
- 43 L'autoportrait supposé figure sur la tapisserie de Quintana. Le motif du masque et le thème des habits avaient une valeur symbolique pour les familistes, la religion officielle étant pour eux un masque de la véritable foi intérieure. Pendant son séjour en Angleterre, De Heere avait peint une série de tableaux pour l'amiral Clinton, considéré proche des familistes, vu son attitude vis-à-vis de l'opportunisme religieux. De Heere représentait les Anglais avec un pantalon, un morceau de tissu et des ciseaux, évoquant l'inconstance des Anglais en matière religieuse. Cette représentation avait pour but de souligner la continuité de la foi intérieure sous les apparences. Voir Yates, *The Valois Tapestries*, op. cit., chapitre 3. Parmi les adeptes se trouve François Desprez, capitaine des Enfants de Paris, très proche du mysticisme et considéré par Porret (le représentant de Plantin à Paris), dans sa correspondance, comme un «ami». Postel lui légua un livre contenant des lettres de Sainte Catherine de Sienne. La Boderie lui dédia quelques sonnets et sa traduction de l'*Harmonia mundi* de Francesco Giorgi. Desprez avait publié une collection d'habits du peuple, vantant la simplicité des vêtements anciens car il y trouvait une signification morale. Voir J. Ceard, *La Nature et ses Prodiges. L'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, (Gienève, 1977), chapitre XI.
- 44 Il est possible que cette édition du *Theatrum* fut publiée à l'aide de subsides de l'Etat, car Ortelius se fit offrir, par l'administration de la ville d'Anvers, du vin du Rhin à titre de dédommagement pour l'édition française de l'Atlas, (cf. Yates, *The Valois Tapestries*, p. 46).
- 45 Voir M. van Durme, *Supplément à la correspondance de Christophe Plantin*, (Anvers, 1955), n° 274. Le format plus grand des *Omnium gentium imagines* (première édition en 1577) de De Bruyn, sous le titre *Diversarum gentium armatura equestris* (1581), aurait été publié avec la même intention. C'était à son tour le modèle pour le *Théâtre de tous les peuples et nations avec leur habits et ornements divers, tant anciens que modernes, diligemment depeints au naturel par Luc D'Heere peintre et sculpteur Gantois*. Cette réédition de l'œuvre de De Bruyn, qui était impliqué dans les festivités à l'occasion de l'entrée du Duc de Brabant à Anvers, comprend plusieurs représentations de soldats parmi lesquels Guillaume d'Orange et le Comte de Leicester, les personnes les plus influentes du nouveau gouvernement.

ves que les tapisseries furent tissées à la main pour Franchoyls Sweerts (Anvers, 1567–1629) et Joos van Herseel. Sweerts, savant et marchand, fut l'auteur de l'oraison funèbre d'Ortelius publiée en 1601. Après la mort du géographe il prépara, avec la famille d'Ortelius, une nouvelle édition du *Theatrum*. Le marchand de textile, van Heersel, était un parent de Franchoyls Sweerts.<sup>42</sup>

Les thèmes iconographiques utilisés par De Heere pour les tapisseries comprennent des références claires à la liberté de conscience, valeur ardemment défendue par les familistes et autres mouvements clandestins, soutenus par Catherine de Médicis par des actions provocantes. Le problème du «déguisement» avait été au centre des mascarades provocantes qu'elle organisait à Bayonne et à Fontainebleau et où catholiques et huguenots portaient des masques différents. En 1572, à Bayonne, les protestants étaient déguisés en Turcs et les catholiques en amazones. Lorsqu'à Bayonne, en 1565, Catherine de Médicis laissa figurer dans un même spectacle huguenots et catholiques – en présence du Duc d'Albe accompagnant la fille de Catherine de Médicis (qui épousa Philippe II), il faillit y avoir un incident diplomatique.

On trouve également des masques sur les «tapisseries de Valois». Par ces masques, Catherine «dédramatisait» la lutte sanglante qui sévissait toujours et soutenait avec éclat la théorie erasmienne de la tolérance religieuse et la politique de la coexistence de deux religions qui était parvenue jusqu'à Anvers, avec les hommages adressés au nouveau Duc de Brabant.

Lucas De Heere utilisait le masque – associé par les familistes au comportement culturel et religieux, conçu comme l'expression extérieure d'une spiritualité intérieure – pour se représenter sur les tapisseries parmi d'autres courtisans. Il tient en main un masque et est tourné vers le spectateur.<sup>43</sup>

L'implication de l'entourage d'Ortelius et de Plantin à Anvers ne se limitait pas à la production de «tapisseries de Valois». Ils rendirent également hommage au Duc de Brabant par une réédition française du *Theatrum orbis terrarum*. Ils confirmèrent ainsi qu'une brise favorable entourait l'atlas et que les cartes colorées d'Ortelius avaient une portée éducative.

C'est une fois de plus Frances Yates qui fit remarquer que ce n'est sans doute pas une coïncidence si l'édition de la version française du *Theatrum* (sous le titre *Theatre de l'Univers* et avec une préface en vers de Plantin, qui l'estime approprié à la nouvelle ère politique) et la signature du traité franco-bourguignon se fussent faites conjointement.<sup>44</sup>

Dans son poème accompagnant l'édition française du *Theatrum* (1581), Plantin souligne la relation qui existe entre le gouvernement en faveur d'une future réconciliation interne et le développement économique des Pays-Bas, tous les deux soutenus par la publication d'Ortelius.<sup>45</sup> Le *Theatre* est comparable à une source qui produit une quantité importante d'eau fraîche de qualité. Pour les familistes c'était

l'image du «Christ, source de vie», un symbole sacré connu et sans doute interprété par l'entourage d'Ortelius comme référence religieuse «sanctifiant» l'objectif du livre. Le *Theatre* permit aux gouvernants d'agir judicieusement sur terre, pour remonter les eaux jusqu'à Anvers, la ville d'Ortelius, qui précisément avait reçu la mission de montrer les caractéristiques des pays et des mers.

Christophe Plantin

«Au prudent Senat et Peuple d'Anvers, Christophe Plantin»

(In *Theatre de l'Univers*, Anvers, 1581)

C'est grand honneur, Messieurs, de voir tant d'étrangers  
Des quatre Parts du Monde (avec mille dangers)  
Apporter ce qu'ils ont d'esprit & de puissance  
Pour rendre vostre ville un Cornet d'abundance,  
De Sçavoir & de biens: Cestuy l'enrichissant  
D'or, d'argent, de joyaux: cestuy-la choisissant  
Viures y apporter; l'autre quelque denrée,  
Qu'il aura veu souvent de plusieurs désirée.  
Un autre, tout ravi du beau lustre & splendeur  
De tous ces Païs-bas, décrit l'heur & l'honneur  
D'où iouir les a veu sur toute autre Province,  
Qui oncques obeit à clement & bon Prince.  
De sorte qu'il seroit difficile, & douteux  
Quel signe de bon gré (pour ne rester honteux  
Envers tant d'étrangers) on pourroit iamais faire  
Qui absolument leur deust duire, & bien plaie.  
Mais voicy, mes Signeurs, votre ABRAHAM ORTEL  
Vous fait ores present si precieux, & tel;  
Que, comme la fontaine en surgeons abondante  
Surpasse de bonté, & valeur excellente  
La cisterne, où il faut conduire, ou porter l'eau;  
Ainsi nostre Abraham, en ce THEATRE beau  
Et opulent, prodigue & foisonne à largesse  
A l'estrange, & aux siens du monde la richesse:  
Si bien qu'ore les Roix, les Princes, les Seigneurs,  
Les Nobles, les Marchands, Artisans, Laborieurs,  
Voire & les plus sçavans, & qui veulent comprendre;  
Navigant, & allant pour voir tout l'UNIVERS,  
Viennent tous le puisser en la ville d'ANVERS:  
Où un seul ABRAHAM au double recompense  
Tout bien-fait & honneur qu'aucun estrange pense,  
En faisant son affaire, y avoir conféré.  
AINSI, nobles Seigneurs, chés vous est engendré  
Celuy que DIEU conduit pour declarer au monde  
Les Singularités de la TERRE, & de l'ONDE.

Dans un autre poème qu'il adresse la même année aux lecteurs de l'atlas d'Ortelius, Plantin confirme le but providentiel du *Theatrum* au sens théologique et spirituel.<sup>46</sup> Il y utilise à nouveau les lieux communs que nous avons déjà rencontrés dans les lettres d'Ortelius. Plantin explique que l'atlas permet de diffuser les connaissances géographiques du monde parmi ceux qui ne quittent jamais leur maison. Ortelius poursuit, en plus, un objectif spirituel. Dieu veut en effet que les hommes prodiguent aux autres ce qu'il leur a légué (dans ce cas-ci la connaissance), comme «dépenseurs» des biens du monde au lieu de détenteurs. Il faut qu'il en soit de même pour la charité, selon le typographe. Il se réfère ouvertement aux thèses philanthropiques des familistes. Ortelius agit ainsi en choisissant le Christ comme but de sa vie, tel qu'il ressort de son emblème (*Christus vitae scopus*).

Christophe Plantin

«Au debonaire spectateur et lecteur du Theatre d'Abraham Ortel, geographe tresexpert»

(In *Theatre de l'Univers*, Anvers, 1581)

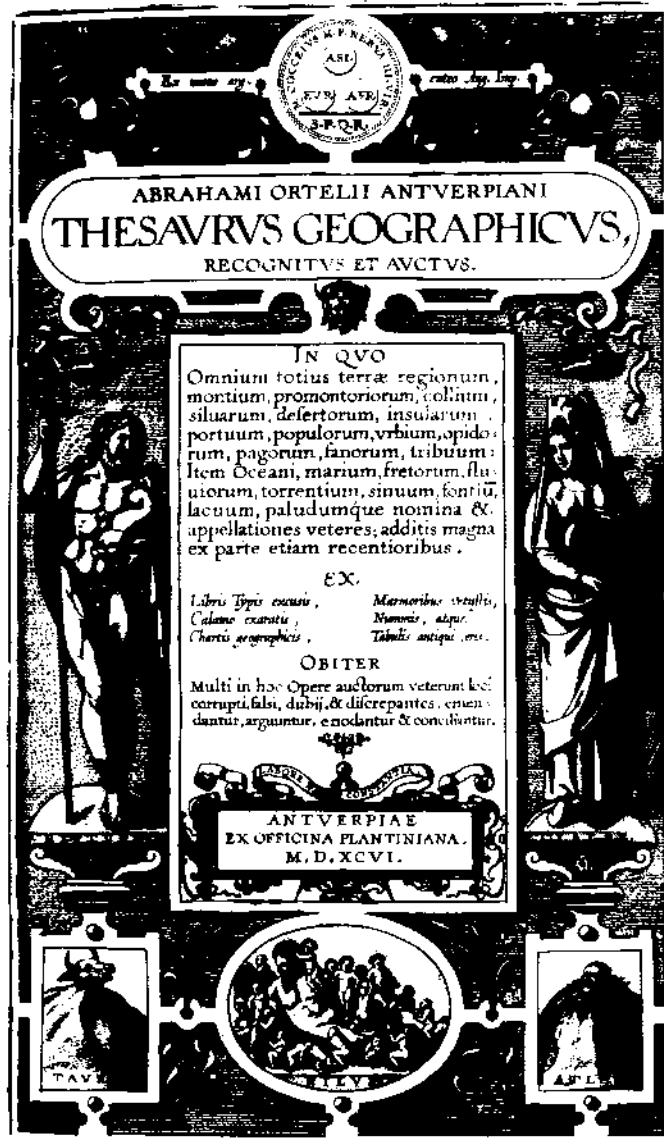
Si quelqu'un pour remectre au chemin les errants;  
Ou si pour einsegner à droict les ignorants;  
Ou bien pour assister de chose nécessaire,  
A celuy qu'il verra pressé de quelque affaire,  
Merite d'estre aimé de ceux qui ont receu  
De luy tel benefice; ou qui ont aperceu  
Le bon zele qu'il a, de se rendre propice  
A celuy qui voudrà recevoir son service:  
Combien doit on cherir nostre ABRAHAM ORTEL,  
Pour nous avoir dressé ce grand œuvre immortel  
Nommé DE L'UNIVERS LE THEATRE; ou les Cartes  
De tout le Monde sont? Auquel; sans que tu partes  
Du seuil de ta maison, quiconques sois; tu peux  
Apprendre le chemin pour aller où tu veux.  
Et si, sans te bouger; tu aimes mieux apprendre,  
Où le Marchand s'en court chasque denrée prendre,  
Icy tu le verras sans courir le danger  
Des chemins perilleux, ni de la haute mer  
Les flots impetueux. Que si tu veux comprendre  
Quels pais envahit le cupide Alexandre,  
Et tout autre qui ait; soubz quelque titre beau;  
Entrepris d'asservir le peuple à son cerveau,  
Cuidant; en vain saouler sa superbe barbare,  
Et désir furieux; embrassé par l'avare  
Chef ou soldat cruel voulant tout engloutir,  
Cocy t'y servira: & pourras enrichir  
De l'Univers total seurement ta memoire.  
Reste, que satisfait, tu en rendes la gloire  
A l'esprit d'où tel œuvre a receu nostre authcur  
Pour le communiquer, comme il fait de bon cœur:  
Sçachant que qui reçoit d'un Seigneur quelque chose  
Pour la distribuer, ne la doit tenir close  
Au detrimet d'autruy; ny s'en faire heritier  
Comme s'il en fust Maistre, & non le Dispensier.  
Ainsi tout homme doit humblement recoignoistre,  
Et de tout son pouvoir, en temps, faire apparoiestre  
A quicomques ce soit, qu'il tient tout ce qu'il a  
Du grand DIEU, qui estoit, est, & tousiours sera  
Par son fils IESU CHRIST; nostre vie assurée:  
Que nostre ORTEL a prins pour BUT DE SA VISEE.

#### PLANTIN CHRIST DE LA FOI

Par un habile jeu rhétorique, Plantin signa son poème par «Plantin Christ de la foi». Cette formule doit également être interprétée comme une exhortation à l'égard des familistes: «trouver la foi en Jésus Christ». Plantin et Ortelius, soutenant tous les deux le programme de réconciliation et de tolérance religieuse de Guillaume d'Orange, ont contribué, chacun à sa manière, à la nouvelle politique: le premier par la musique des vers «figuratifs», le second par la force de ses cartes.

46 Van Durme, *Supplément*, n° 275.

Abraham Ortelius, *Thesaurus geographicus*, Anvers, Jean I Moretus, 1596: page de titre (Musée Plantin-Moretus, B 956)





lius signifiait en fait, dans son sens étymologique prophétique, *lumen roris*, c'est-à-dire «la lumière de la rosée», choisie par Dieu pour descendre dans nos cœurs lorsque nous découvrons l'illumination intérieure, Ortelius ayant été élu pour indiquer par son œuvre géographique, «ce royaume de la vérité qui nous libère» du péché.

#### Un talisman de paix

Le 19 février 1582 le Duc d'Anjou et d'Alençon, frère d'Henry III de France, fit une entrée triomphale à Anvers où il fut nommé Duc de Brabant. *La joyeuse et magnifique Entrée de Monseigneur François en sa très-renommée ville d'Anvers (1582)*, conservée au Musée Plantin-Moretus à Anvers, contient encore quelques très belles gravures de cette cérémonie, probablement réalisées par Abraham De Bruyn d'après les dessins de Crispijn van de Broeck.

Comme l'alliance franco-anglaise, qui aurait pu être scellée par le mariage d'Elisabeth I et le frère du Roi de France, l'alliance franco-néerlandaise fut fêtée avec éclat afin de renforcer l'accord anti-espagnol et l'équilibre politico-religieux dans le Nord de l'Europe. Le souci de tolérance religieuse y fut toujours présent conformément à la politique menée par Catherine de Médicis.

Sous le nouveau gouvernement de Guillaume d'Orange, l'espoir politique du mouvement familiste semblait pouvoir se réaliser. Ce n'est pas par hasard qu'Hendrik van der Corput, un parent d'Hendrik Nicolaes, déclara dans une lettre de 1583 que la brève existence du duché du Brabant était liée à la conspiration des familistes.<sup>38</sup>

Il n'est pas étonnant que parmi les amis d'Ortelius se trouvaient des partisans du duc de Brabant. C'est par l'intermédiaire de ce cercle d'amis que Guillaume d'Orange fit tisser une série de tapisseries pour rendre hommage aux vertus anciennes de la chevalerie à la cour de Catherine de Médicis. Celle-ci avait essayé de donner un nouveau souffle aux traditions de la cour bourguignonne à laquelle avaient été soumis pendant un certain temps les Pays-Bas méridionaux.

Ces tapisseries, appelées «tapisseries de Valois» sont toujours conservées à Florence. Elles représentent des tournois à Fontainebleau et à Bayonne, le mariage d'Henry de Navarre avec Marguerite de Valois, des cérémonies de réception des ambassadeurs de Pologne qui offrent la couronne de Pologne à Henry, le départ d'Henry pour la Pologne, la Quintane pour le mariage du Duc de Joyeuse avec Louise de Lorraine, le tournoi à l'honneur des fiançailles d'Elisabeth I avec le Duc d'Anjou et des festivités à l'occasion de l'entrée du duc à Anvers.<sup>39</sup> L'iconographie traite surtout des liens entre la France et les Pays-Bas et les traditions de Bourgogne et de Valois qui connurent un nouvel élan lorsqu'Anjou fut nommé duc. Le faste avec lequel furent reçus les Français à Anvers, devait souligner ce nouvel élan et dans le même ordre d'idées mettre en avant la tolérance et le cosmopolitisme de cette ville. On retrouve cette tolérance religieuse chez Catherine de Médicis, qui était de formation érasmienne, chez Henry III, un roi pieux et tolérant, et chez son frère qui comptait parmi sa suite, des princes et des chevaliers protestants tels que Louis de Nassau et les Leicesters.

Les études<sup>40</sup> de Frances Yates consacrées à ces tapisseries ont permis d'établir qu'elles ont été conçues à cette époque dans le but précis de soutenir la politique de Guillaume d'Orange, qui achetait les tapis. Cela se fit dans le cadre de sa campagne en vue de défendre l'intervention des Français dans les Pays-Bas et la candidature d'Alençon comme duc de Brabant. Ce n'est pas un hasard si Guillaume le Taciturne utilisa dans ce but le groupe d'artistes et d'artisans renommés autour d'Ortelius et de la typographie de Plantin. Il est possible que Guillaume ait ordonné Lucas De Heere de dessiner ces tapisseries. De Heere, qui avait déjà collaboré à la production de tapisseries semblables auparavant, se réfugia en Angleterre en compagnie d'Hoefnagel. De Heere était devenu, tout comme le clan autour de Plantin, partisan de Guillaume, célébré comme un héros chrétien dans les gravures de Wierix. En 1567 Ortelius avait fait des déclarations sarcastiques sur la guerre des religions qui hantait les Pays-Bas. Tout le cercle culturel d'Ortelius semble avoir été lié à la fabrication de ces tapisseries, qui étaient effectivement un moyen efficace de propagande politique.

Lucas De Heere est probablement l'auteur des dessins. L'une des scènes représente un éléphant. Cet animal se trouva également au programme des fêtes imaginées par Vredeman de Vries et Pieter Leys à

38 Hendrik van der Corput épousa en 1583 Heylwig Heymans, la fille d'Andreas Heymans et une nièce d'Humanus Caesareus, beau-fils de Nicolaes. Une référence à cette lettre provient de A. Hamilton, *The Family of Love*, chapitre 5, n° 102.

39 Voir F. Yates, *The Valois Tapestries*, (Londres, 1975).

40 Ibidem.