

L'emblématique sacrée au service de la propagande martyrologique jésuite

Édition, traduction et analyse textuelle et iconographique des Emblemata Sacra de Giulio Roscio (1589)

Elodie De Vos

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée : iconologie et étude des cultures visuelles

Promoteurs : Aline Smeesters et Ralph Dekoninck

Faculté de philosophie, arts et lettres

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus sincères remerciements à mes deux co-promoteurs, les Professeurs Aline Smeesters et Ralph Dekoninck, pour avoir accepté de m'accompagner dans la réalisation d'un mémoire rassemblant mes deux domaines d'intérêt – l'art et la littérature. Leurs conseils avisés, leur précieuse expertise et leur disponibilité ont été d'une grande aide tout au long de ce travail.

Je tiens également à remercier ma famille, ma belle-famille, mes amis, mes colocataires – entre-temps devenus des amis à leur tour – et, en particulier, Louis pour leur soutien indéfectible et leurs nombreux encouragements dispensés tout au long de cette année qui, je l'espère, clôturera en beauté un parcours académique des plus enrichissants. Venir à bout de ce mémoire n'aurait pas été possible sans eux.

Je remercie également Simon Vancoppenolle, qui a gentiment accepté de jouer les reporters-photographes pour moi lors de son séjour à Rome. Les vidéos et photos qu'il a prises m'ont aidée à mieux comprendre la disposition de la basilique Santo Stefano Rotondo et ont fourni au présent mémoire des illustrations de qualité.

Finalement, je tiens à remercier les membres des Restaurants Universitaires pour les bons plats qu'ils m'ont quotidiennement servis ces derniers mois, et les acolytes qui m'ont très souvent accompagnée pour rendre les pauses de midi plus agréables. Merci à vous pour ces bons moments.

Résumé

L'intérêt du présent mémoire est de proposer une édition critique inédite, assortie d'une traduction et d'une analyse à la fois textuelle et iconographique des *Emblemata Sacra Sancti Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, un recueil de vingt emblèmes paru en 1589 et associé au nom de Giulio Roscio. Malgré leur statut de premier recueil d'emblèmes avec un contenu catholique entièrement réformé et apostolique et de premier livre d'emblèmes jésuite, les *Emblemata Sacra* ont fait l'objet de très peu de recherches, ce qui explique que tant de questions entourent encore aujourd'hui leur conception, leur publication, leur exposition dans la basilique Santo Stefano Rotondo de Rome – suggérée dès le titre – et leur relation avec les célèbres fresques martyrologiques qui y sont présentes. Désireux de faire la lumière sur ces zones d'ombre, nous tenterons de répondre à ces questions par une analyse systématique des vingt emblèmes et de démontrer que ceux-ci ont probablement été conçus par Giulio Roscio, Michele Lauretano et d'autres membres de la Compagnie de Jésus pour être exposés temporairement à l'intérieur de la basilique, conformément à la pratique des *affixiones*, avant d'être rassemblés et publiés sous forme de recueil, pour permettre leur diffusion en dehors du collège germano-hongrois des jésuites et la pérennisation de ces images-textes qui développent un discours martyrologique promouvant l'idéal jésuite du sacrifice spirituel et physique au nom de la foi.

Table des matières

Introduction.....	7
1. Les <i>Emblemata Sacra</i>	7
1.1. Présentation générale.....	7
1.2. Structure et contenu.....	9
1.3. Des emblèmes « affichés » ?	10
2. Santo Stefano Rotondo et son cycle martyrologique	13
2.1. Brève histoire de Santo Stefano Rotondo	14
2.2. Le cycle martyrologique.....	15
2.3. Contenu et annotation des fresques	17
3. Les cycles martyrologiques romains et leur reproduction	24
4. Témoins et principes d'édition	29
Édition critique et traduction.....	30
1. Dédicace	30
2. Ode à Wolf Dietrich de Raitenau.....	40
3. Emblèmes	46
Analyse textuelle et iconographique.....	86
1. Les <i>Emblemata Sacra</i> , un recueil largement méconnu	86
2. Description et analyse des emblèmes.....	87
<i>Emblème I</i>	88
<i>Emblème II</i>	94
<i>Emblème III</i>	99
<i>Emblème IV</i>	104
<i>Emblème V</i>	109
<i>Emblème VI</i>	113
<i>Emblème VII</i>	114
<i>Emblème VIII</i>	118
<i>Emblème IX</i>	121

<i>Emblème X</i>	124
<i>Emblème XI</i>	128
<i>Emblème XII</i>	134
<i>Emblème XIII</i>	138
<i>Emblème XIV</i>	139
<i>Emblème XV</i>	140
<i>Emblème XVI</i>	145
<i>Emblème XVII</i>	148
<i>Emblème XVIII</i>	150
<i>Emblème XIX</i>	156
<i>Emblème XX</i>	165
3. Quelques éléments de réponse	167
<i>Conclusion</i>	175
<i>Annexes</i>	177
1. Plan de l'église Santo Stefano Rotondo avec disposition hypothétique des emblèmes entre les colonnes du chœur	177
2. Tableau descriptif des fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo....	178
3. Tableau récapitulatif des correspondances possibles entre fresques et emblèmes	190
<i>Table et source des illustrations</i>	195
<i>Bibliographie</i>	211

Introduction

1. Les *Emblemata Sacra*

1.1. Présentation générale

Les *Emblemata Sacra*, de leur titre complet *Emblemata sacra Sancti Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, sont un recueil de vingt emblèmes publié en 1589, possiblement à Rome¹, sous le nom de Giulio Roscio. Considérés comme la première collection d’emblèmes avec un contenu catholique entièrement réformé et apostolique, les *Emblemata Sacra* sont aussi le premier livre d’emblèmes jésuite imprimé dans l’histoire de la Compagnie de Jésus.² Les vingt emblèmes qui y sont contenus sont le fruit du travail conjugué d’Antonio Tempesta (1555-1630), peintre et graveur romain³, qui en réalisa les gravures, et de plusieurs pères de la Compagnie de Jésus tels que Giulio Roscio et Michele Lauretano, qui rédigèrent les épigrammes latines les accompagnant. Car, si le nom indiqué sur le frontispice (fig. 1) est celui de Giulio Roscio d’Orte, une phrase contenue dans la lettre dédicatoire de l’ouvrage, écrite par Roscio lui-même⁴, indique l’écriture à plusieurs mains des vers latins :

« Dans ces emblèmes, se reconnaît le travail, couplé à une piété tout aussi grande, de Lauretano lui-même et d’autres membres de cette même Société, qui se sont chargés de l’écriture. »

¹ Ni le lieu de la publication ni l’éditeur ne sont indiqués dans l’ouvrage. Cela dit, comme l’indique l’historien d’art Leif Holm Monssen dans un article dédié à l’utilisation des emblèmes dans la pratique éducative jésuite, étant donné que deux ans auparavant, deux éditeurs romains (Alessandro Gardane et Francesco Coattino) publièrent le *Triumphus martyrurum*, un ouvrage également associé au nom de Giulio Roscio et à l’église Santo Stefano Rotondo, il ne paraît pas inconcevable que les *Emblemata Sacra* aient également été publiés à Rome. Par ailleurs, Monssen voit dans l’existence d’un volume dans lequel les deux œuvres sont reliées, mais qu’il ne référence malheureusement pas et dont nous n’avons trouvé aucune trace, une preuve supplémentaire de la probable édition des *Emblemata Sacra* à Rome, chez Gardane et Coattino. Cf. MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice : the Case of Santo Stefano Rotondo in Rome », dans Eriksen Roy T. et Malmanger Magne (dir.), *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, Pise, Fabrizio Serra, 2009, p. 305 ; ROSCIO Giulio, *Triumphus martyrurum in templo d. Stephani Caelii Montis expressus*, Rome, Alessandro Gardane & Francesco Coattino, 1587.

² MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 317.

³ L’attribution des gravures à Tempesta est confirmée par la présence de son monogramme AT sur la gravure du quatrième emblème.

⁴ On sait que la lettre dédicatoire est de Roscio car il l’adresse lui-même à Wolf Dietrich de Raitenau : *Wolffango Theodorico a Raitenau, Apostolicae Sedis legato nato a latere et cathedralis ecclesiae Salisburgensis archiepiscopo Iulius Roscius Hortinus S(alutem) P(lurimam) D(icit)*.

Pour certains, la présence de cette phrase est un indice de la véritable paternité des épigrammes, qui serait à attribuer, non pas à Giulio Roscio, mais à Michele Lauretano, le recteur du collège germano-hongrois des jésuites à Rome, et à d'autres membres de la Compagnie de Jésus, dont le nom n'est pas cité.⁵ Cependant, accepter cette hypothèse, c'est faire le choix de limiter le rôle de Giulio Roscio à celui d'un simple éditeur ou « curateur » – pour reprendre le terme employé par Sarnelli⁶ – alors même qu'il est fort probable que Roscio, étant lui-même un prêtre jésuite⁷, se soit inclus dans les « autres membres de cette même Société » (*aliorum ex eadem Societate*), préférant cette formulation humble à la vanité d'une mention plus explicite.

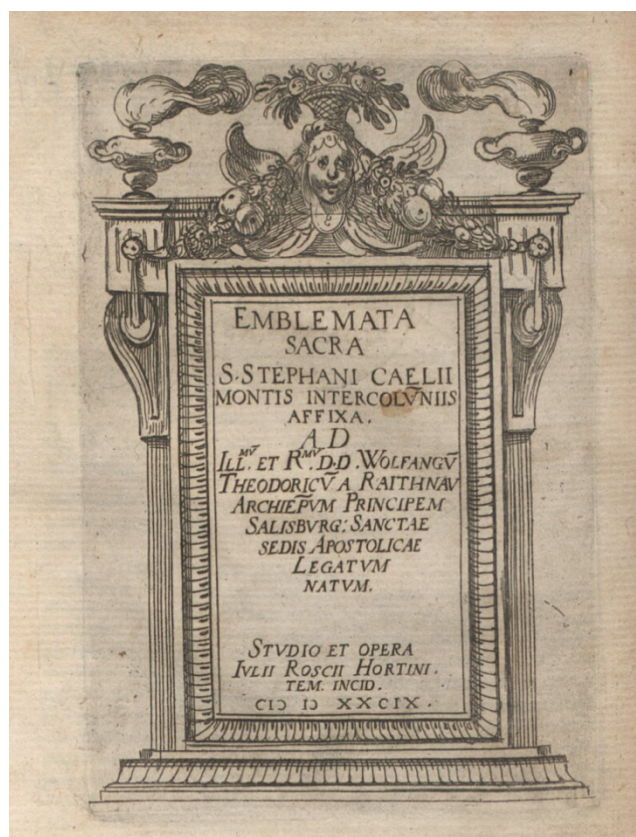


Fig. 1. Antonio Tempesta, *Frontispice*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589
© Bayerische Staatsbibliothek

⁵ *Ibid.* ; SARNELLI Mauro, « De pictura poesis: Giulio Roscio, il Triumphus Martyrum, gli Emblemata Sacra (e Torquato Tasso), la Diana e Callisto », dans *Il capitale culturale. Studies on the value of the cultural heritage*, XVI, 2017, pp. 252-254.

⁶ SARNELLI Mauro, *op. cit.*, p. 254.

⁷ Pour une biographie de Giulio Roscio, voir ZUPPANTE Abbondio, « Roscio, Giulio », dans Franchi Saverio et Sartori Oritetta (dir.), *Dizionario storico biografico del Lazo*, vol. III, Rome, Ibimus, 2009, p. 1694.

1. 2. Structure et contenu

Les *Emblemata Sacrata* sont organisés en trois parties : le recueil s'ouvre sur une lettre de dédicace, se poursuit par une ode au dédicataire et se termine par la succession des vingt emblèmes. Dans la lettre de dédicace, adressée à Wolf Dietrich de Raitenau, prince-archevêque de Salzbourg, Roscio commence par décrire le genre de l'emblème et ses sous-genres, en présentant celui auquel appartiennent les *Emblemata Sacra* comme le meilleur de tous (*quintus genus...ceteris omnibus praenitens*), en raison de sa capacité à faire entrer les emblèmes dans le domaine du sacré. Il poursuit en faisant l'éloge de Michele Lauretano, recteur du collège germano-hongrois, qui s'est non seulement particulièrement illustré dans le genre de l'emblème sacré, mais qui a, en outre, veillé à embellir la basilique Santo Stefano Rotondo du mont Célius d'un cycle de fresques représentant les martyrs des premiers saints de la Chrétienté⁸. Roscio affiche ensuite les objectifs poursuivis par les emblèmes : livrer aux jeunes étudiants jésuites des préceptes pleins de sainteté (*plena sanctitatis praecepta*), alléger leurs maux par la méditation de la mort du Christ (*meditatione Christi humanas calamitates leniant*) et finalement leur apprendre à endurer l'adversité au point qu'ils désirent se sacrifier pour leur foi (*ad patientiam in rebus aduersis ita confirmamur ut [...] dulce sit ipsius Crucis stipitem toto animo complecti*) et à se détourner des plaisirs terrestres pour se tourner vers les jouissances célestes, bien plus désirables (*ex amaris huiusce uitae uoluptatibus nos ad ueram atque optatissimam uitam inuitant*). La lettre se poursuit alors par l'éloge des membres de la famille du dédicataire – notamment le cardinal Marco Sittico Altemps et son fils Roberto – et puis seulement par l'éloge de Wolf Dietrich de Raitenau lui-même, dont le parcours est rappelé (formation au collège germain, canonat, charges archiépiscopales, etc.). Elle se termine enfin par la perspective de la publication d'un nouvel ouvrage – probablement un recueil d'emblèmes – pour le cas où les *Emblemata Sacra* rencontreraient un grand succès.

Après la lettre dédicatoire, vient une ode à Wolf Dietrich de Raitenau. Composée par Giulio Roscio également, cette ode comprend sept strophes de quatre vers chacune. L'auteur y fait à nouveau l'éloge du dédicataire, en insistant cette fois sur le prestige de sa fonction de prince-archevêque et sur l'étendue des territoires qui entrent dans sa zone d'influence, et en mettant en lumière le combat qu'il a mené, depuis qu'il est au pouvoir, contre les réformés –

⁸ Celui-ci fera l'objet d'une plus longue description ci-après.

combat qui passe notamment par la délivrance d'un mandat ordonnant le départ des protestants de Salzbourg et des villes avoisinantes.⁹

Après l'ode, viennent enfin les emblèmes. Au nombre de vingt, ils associent, sur une double page, une gravure d'Antonio Tempesta et une épigramme latine de six à huit vers, composée par Roscio, Lauretano ou un autre membre de la Compagnie. Dans les gravures de Tempesta, les motifs principaux se trouvent systématiquement au premier plan tandis qu'au second plan, se déploie un paysage naturel ou urbain – toujours situé au pied des montagnes – ou un espace intérieur.¹⁰ Comme l'a déjà indiqué Monssen, Tempesta reprend des motifs bibliques ainsi que des motifs présents dans d'autres livres d'emblèmes ou de devises et les combine pour créer des images hautement originales.¹¹ Quant aux épigrammes latines, elles comprennent deux parties généralement égales en nombre de vers : une première, qui décrit et interprète déjà un peu les images – notamment en explicitant les références bibliques qu'elles convoquent – et une seconde qui explique la nature allégorique de l'emblème et contient une dimension moralisante.¹² Chacun des emblèmes est truffé de symboles christiques et martyrologiques qui servent à promouvoir le même idéal jésuite de sacrifice au nom de la foi et à véhiculer le message que chaque martyr qui imite le Christ finit par triompher sur la mort.

1.3. Des emblèmes « affichés » ?

La présence des termes *Sancti Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa* dans le titre du recueil indique que les emblèmes ont initialement été conçus pour être affichés dans l'église Santo Stefano Rotondo. Plus précisément, le terme latin *affixa* renvoie à une pratique bien attestée au XVII^e siècle dans les collèges jésuites, celle des *affixiones*, ces « expositions temporaires d'emblèmes créés par les professeurs et élèves jésuites »¹³ pour des occasions spéciales, telles les fêtes du calendrier liturgique. Cette pratique, largement documentée dans

⁹ HÖRNER Manfred, « Raitenau, Wolf Dietrich von », dans Bautz Friedrich Wilhelm et Bautz Traugott (dir.), *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. VII, Herzberg, Traugott Bautz, 1994, p. 1292.

¹⁰ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 322.

¹¹ *Ibid.*, p. 323-324.

¹² *Ibid.*, p. 332.

¹³ DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image. Retour sur le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo », dans Le Cuff Glawdys et Lepoittevin Anne (dir.), *Aiutando l'arte. Les inscriptions dans les décors post-tridentins d'Italie. Le iscrizioni nella pittura post-tridentina italiana*, Bruxelles, Peter Lang, 2022, p. 154.

les travaux de Karel Porteman¹⁴, impliquait d'afficher dans des lieux publics ou religieux les meilleurs travaux des étudiants jésuites. Parfois, les travaux des *magistri* étaient également affichés, mais la directive selon laquelle les emblèmes devaient être ceux des étudiants a souvent été répétée dans les collèges jésuites¹⁵. Bien que cette règle n'ait été fixée, avec les autres « règles » encadrant la tenue de telles expositions, que dans la version définitive de la *Ratio studiorum*, publiée en 1599¹⁶ – soit dix ans après les *Emblemata Sacra* – il paraît plausible que la conception des emblèmes soit à la fois due à Roscio et Lauretano, dont les noms sont cités dans la lettre dédicatoire, mais également aux étudiants du collège germano-hongrois des jésuites à Rome. Cette hypothèse doit toutefois être considérée avec réserve car, si la phrase indiquant la paternité des emblèmes dans la lettre dédicatoire n'exclut pas la participation des étudiants, celle-ci mentionnant seulement le travail de Lauretano et « d'autres membres de la Compagnie de Jésus » (*et aliorum ex eadem Societate*), une autre phrase, extraite elle aussi de la lettre de dédicace, indique que les vers ont été écrits par les Pères de la Compagnie de Jésus :

« [...] *unaque quae Societatis Iesu patres pro modestia sua praetermittere solent in aere incisa emblemata eorundemque carminibus illustrata tibi dicare [...]* »

« *En même temps, j'ai voulu te dédier ces emblèmes gravés dans le bronze et éclairés de vers écrits par les Pères de la Société de Jésus – qu'ils ont l'habitude de passer sous silence par modestie [...]* ».

Il est donc difficile d'évaluer en quelle mesure les étudiants du collège germano-hongrois des jésuites ont pu participer à la conception de ces emblèmes.

Quoi qu'il en soit, conformément à ce que le titre indique, les vingt emblèmes contenus dans le recueil ont dû au moins temporairement être exposés dans l'église Santo Stefano Rotondo de Rome. Si la plupart des auteurs s'accordent sur ce point¹⁷ – qui semble a priori

¹⁴ Voir, entre autres, PORTEMAN Karel, *Emblematic Exhibitions at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A Study of the Commemorative Manuscripts* (Royal Library, Brussels), Turnhout, Brepols, 1996 et PORTEMAN Karel, « The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education », dans *Paedagogica Historica : International Journal of the History of Education*, 36, 1, 2006, pp. 178-196.

¹⁵ PORTEMAN Karel, « The Use of the Visual... », op. cit., pp. 181-182.

¹⁶ *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, Naples, Tarquinius Longus, 1599.

¹⁷ DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », op. cit., p. 154 ; SARNELLI Mauro, op. cit., p. 252. De son côté, Antonio Vannugli imagine que les emblèmes ont à l'origine été produits dans un large format pour être transportés sur des charriots ou montés sur des poteaux à l'intérieur de Santo Stefano

assez évident – Monssen fait quant à lui l’hypothèse que les emblèmes n’ont pas été affichés dans l’église, mais que les lecteurs se rendant à Santo Stefano Rotondo et ayant en leur possession les emblèmes, devaient les projeter mentalement sur les murs du déambulatoire, dans les espaces compris entre les demi-colonnes qui délimitaient les trente et une fresques du cycle martyrologique peint par Niccolò Circignani et Matteo da Siena en 1582 (fig. 2).¹⁸ Les emblèmes, se superposant alors aux scènes de martyre représentées dans les fresques, devaient ainsi entrer en dialogue avec elles. Si l’hypothèse a de quoi séduire, elle néglige cependant complètement la piste d’une exposition éphémère des emblèmes, conformément à la pratique bien attestée des *affixiones* dans les collèges jésuites. Par ailleurs, alors que Monssen semble voir dans cette projection mentale des emblèmes sur les murs du déambulatoire de Santo Stefano Rotondo l’unique mode de dialogue possible entre ceux-ci et les fresques, bien présentes, rien n’indique que les emblèmes, en étant exposés directement dans l’église, ne pouvaient dialoguer avec les fresques. C’est même tout le contraire. Par conséquent, nous faisons l’hypothèse que les emblèmes ont probablement été affichés de manière temporaire dans l’église et qu’ils étaient suspendus entre les colonnes qui entourent le chœur ou accrochés à des structures éphémères positionnées entre ces mêmes colonnes, ce qui expliquerait le recours au mot *intercolumniis*. Positionnés de la sorte, les emblèmes se seraient trouvés en face des fresques et auraient ainsi pu compléter le parcours processional qu’elles induisaient dans le déambulatoire.¹⁹ Dans la suite de ce travail, nous tenterons de confirmer cette hypothèse, que nous ne faisons qu’effleurer dans la présente introduction, par l’analyse systématique des emblèmes et l’étude de leur rapport aux fresques.

Rotondo, lors d’occasions spéciales. VANNUGLI Antonio, *Gli affreschi di Antonio Tempesta S. Stefano Rotondo e l’emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù*, dans *Storia dell’Arte*, 48, 1983, pp. 102-103.

¹⁸ « Each emblem was to be mentally “fixed” in some or any of the intercolumns (“loci”) in the church [...] ». MONSSEN Leif Holm, « The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, Part II », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, III, 1983, p. 83.

¹⁹ Pour faciliter la compréhension du lecteur, nous avons inséré un plan de la disposition hypothétique des emblèmes lors de leur exposition temporaire dans l’église (cf. *Annexes*). Celui-ci sera plus abondamment commenté dans la suite du présent mémoire.



Fig. 2. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo*, 1582. Fresques, dimensions inconnues. Rome, Église Santo Stefano Rotondo © Cliché Mauro Monti



Fig. 3. Rome, *Église Santo Stefano Rotondo*, vue du déambulatoire et du chœur © La Guía de Roma



Fig. 4. Rome, *Église Santo Stefano Rotondo*, déambulatoire et fresques par Niccolò Circignani et Matteo da Siena © Cliché de Joe Adams

2. Santo Stefano Rotondo et son cycle martyrologique

2.1. Brève histoire de Santo Stefano Rotondo

La basilique Santo Stefano Rotondo est, comme son nom l'indique, une église à plan centré dédiée à saint Étienne (fig. 3). Bâtie au V^e siècle et dédiée au saint entre 468 et 483 par le pape Simplicie, l'église est, au début du XV^e siècle, à l'état d'abandon.²⁰ Elle est alors confiée aux Chanoines réguliers du Latran, puis en 1454, aux membres de l'Ordre de Saint-Paul-Premier-Ermite, après d'importantes restaurations commandées par le pape Nicolas V.²¹ Plus d'un siècle plus tard, en 1571, le retrait des moines de Santo Stefano Rotondo est décidé. Devenant alors un abri pour différents ordres religieux, l'église est, à partir de 1579, officiellement investie par le *Collegium Hungaricum*.²² L'année suivante, la bulle papale *Collegii Germanici cum Ungarico* unit les collèges germaniques et hongrois et l'église est

²⁰ *Ibid.*, p. 11-13.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² *Ibid.*

finaleme nt confiée aux soins du nouveau collège germano-hongrois. En 1582, deux ans seulement après avoir pris possession de Santo Stefano Rotondo, Michele Lauretano, le recteur du collège, se lance dans sa plus vaste campagne de mécénat en faveur des arts visuels en commandant, pour l'église, un vaste cycle martyrologique à Niccolò Circignani, dit le Pomarancio, un peintre originaire de la ville toscane de Pomarance, qui était alors employé par le pape comme surintendant des travaux en cours au troisième étage du Palais du Vatican et dans la Tour des Vents.²³

2.2. Le cycle martyrologique²⁴

À l'été 1582, Circignani peint donc trente et une fresques directement sur les murs du déambulatoire de Santo Stefano Rotondo (fig. 4). Le peintre est aidé dans sa tâche par Matteò da Siena, qui réalise les paysages des arrière-plans. Chaque fresque est délimitée par deux demi-colonnes ou une demi-colonne et un pilier en briques. Des trente et une images qui composaient à l'origine le cycle, seules trente nous sont parvenues. La onzième fresque, qui représentait le martyr de saint Polycarpe et de ses compagnons est perdue, mais nous en connaissons l'aspect grâce à des gravures (fig. 5). L'espace qu'elle occupait jadis est, depuis la fin du XVIII^e siècle, rempli par une fresque de Marcello Leopardi (1750 – 1795), représentant également le martyr de saint Polycarpe (fig. 6). Une seconde fresque de Leopardi, montrant cette fois le martyr de sainte Marguerite (fig. 7), est située à côté, dans un espace qui était à l'origine probablement occupé par une porte. C'est du moins ce qu'en a conclu Krautheimer en analysant le secteur. Selon lui, le mur sur lequel était peint le premier *Saint Polycarpe* et la porte attenante ont été détruits à la fin du XVIII^e siècle. Un mur a été reconstruit directement après et les peintures de Leopardi ont été peintes pour le décorer²⁵. Grâce à un témoignage datant de 1642 et mentionnant

²³ KISSANE Conor Daniel, *Broken Bodies and Unruly Images : Representations of Martyrdom in Counter-Reformation Rome. Dissertation Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy. Vol. I. Text.*, University College London, 2019, pp. 35-37.

²⁴ Afin que le lecteur puisse mieux se représenter l'intérieur de Santo Stefano Rotondo et mieux percevoir la disposition du cycle martyrologique et des fresques de Léopardi et de Tempesta, un plan interactif de l'église a été conçu par nos soins, disponible à l'adresse suivante : <https://prezi.com/view/GibeUoOKOfra6vccACvI/>. Chacune des icônes présentes sur celui-ci est cliquable et permet de s'immerger à l'intérieur de l'église.

²⁵ KRAUTHEIMER Richard, *Corpus basilicarum christianarum Romae. Vol. IV*, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1976, p. 214.

la présence de trente-deux fresques dans le déambulatoire de l'église²⁶ – chiffre qui correspond probablement aux trente fresques de Circignani plus deux de Tempesta peintes à la fin du XVI^e siècle devant la *sacristie* et le *repositorium* (fig. 8 et 9)²⁷ – il est possible de dater la perte du *Saint Polycarpe* entre 1583 et 1642.²⁸



Fig. 5. G. B. Cavalieri, *Martyrs sous Marc Aurèle*, dans CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphus...*, Rome, Bartolomeo Grassi, 1585 © George Peabody Library

²⁶ Il s'agit d'un témoignage issu des *Vite de Pittori, Scultori et Architetti* de Giovanni Baglione. BAGLIONE Giovanni, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a templi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642, p. 44.

²⁷ La date précise de l'exécution de ces deux fresques n'est pas connue, mais Monssen la place au début des années 1580. Cf. MONSSEN Leif Holm, « Antonio Tempesta in Santo Stefano Rotondo », dans *Bollettino d'Arte*, XIV, 1982, p. 116.

²⁸ Monssen propose 1582 comme *terminus post quem* pour la perte de la fresque. Cette date semble cependant peu probable car les premières gravures reproduisant le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo et donc le *Saint Polycarpe* n'ont été réalisées qu'en 1583. Cf. MONSSEN Leif Holm, « The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, Part II », *op. cit.*, p. 24.



Fig. 6. Marcello Leopardi, *Martyre de saint Polycarpe*, ca. 1794. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo
© Cliché de Mauro Monti



Fig. 7. Marcello Leopardi, *Martyre de sainte Marguerite*, ca. 1794. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Mauro Monti



Fig. 8. Antonio Tempesta, *Le Massacre des saints Innocents à Bethléem*, ca. 1580. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © www.rome-roma.net



Fig. 9. Antonio Tempesta, *La Vierge aux Sept Douleurs*, ca. 1580. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Ciché de Simon Vancoppenolle

2.3. Contenu et annotation des fresques

Les trente et une fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo retracent, de manière chronologique, les martyres subis par l'Église paléochrétienne depuis le I^{er} siècle de notre ère jusqu'au V^e siècle et présentent à l'intérieur d'un unique cadre différentes scènes de martyre perpétrées durant le règne d'un même roi ou empereur.²⁹ Chaque scène est associée à une lettre qui « renvoie à une légende bilingue latin-italien, peinte au pied des fresques ».³⁰ Cette *subscriptio*, désignant les acteurs et les actions représentés, va systématiquement de pair avec une *superscriptio* en latin, très souvent empruntée aux *Psaumes ou Livres sapientiaux*.³¹ Venant littéralement décortiquer les images, ce système de lettrage (fig. 10), qui est en phase avec les idéaux tridentins promouvant une peinture aussi « lisible » que possible³², est probablement inspiré des cent cinquante-trois planches que contiennent les *Evangelicae Historiae Imagines* de Jérôme Nadal³³. Si l'ouvrage, dont la légende raconte qu'il fut rédigé par Nadal à l'initiative d'Ignace de Loyola lui-même, ne paraît à Anvers qu'en 1593³⁴, une première série de dessins préparatoires, attribuée au peintre et graveur romain Livio Agresti, est réalisée en toute vraisemblance entre 1550 et le début des années 1560.³⁵ Cette première série « diffère grandement des gravures finales, tant au niveau du format que du style, [mais] elle pose déjà le système de lettrage qui sera conservé à travers tous les remaniements jusqu'aux gravures finales. »³⁶ Par ailleurs, la possibilité de voir dans les planches des *Evangelicae Historiae Imagines* la source d'inspiration pour le système de lettrage des fresques de Circignani semble confirmée par l'apparition d'une seconde série de dessins préparatoires au début des années 1580, au moment même où s'élaborait le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo. Attribuée à tort à l'artiste jésuite Giovanni Battista Fiammeri (v. 1530 – 1606) selon Dekoninck, qui y voit l'œuvre de Bernardino Passeri (v. 1540 – 1590), cette série a pu circuler dans les milieux jésuites romains et ainsi « servir d'inspiration pour le dispositif mis en œuvre par

²⁹ Les fresques III à XXIX présentent toutes les martyres perpétrés sous le règne d'un ou plusieurs empereurs romains. La fresque XXX présente ceux perpétrés sous le règne du roi vandale Hunéric.

³⁰ DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 134.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 135.

³³ Cette hypothèse fut pour la première fois formulée par Thomas Buser en 1976 : BUSER Thomas, « Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome », dans *The Art Bulletin*, 58, 3, 1976, pp. 424-433.

³⁴ NADAL Jérôme, *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum...*, Anvers, Martinus Nutius, 1593.

³⁵ DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 140.

³⁶ *Ibid.*

Circignani ». ³⁷ Les deux présentent, en effet, de nombreuses similitudes : format vertical, mise en scène synoptique, étagement des scènes dans la profondeur, présence de lettres orientant l'observation, etc. ³⁸

Le système de lettrage, s'il améliore en général la lisibilité des images en permettant l'identification des acteurs et actions – particulièrement pour les petites scènes qui se déploient à l'arrière-plan – présente néanmoins l'inconvénient de diminuer la dimension hautement dramatique des scènes représentées en révélant l'artifice ou en rompant le pacte mimétique, « pourtant fondamental en termes d'effets projectifs ou immersifs, et donc d'émotions ». ³⁹ Pour autant, il semble que les fresques de Santo Stefano Rotondo n'aient pas souffert de cette contradiction et que celles-ci, en formant une vitrine des pires atrocités commises sur les premiers chrétiens, soient parvenues à remplir l'un de leurs objectifs premiers, à savoir de susciter auprès des spectateurs les plus vives émotions. C'est du moins en ce sens que vont les témoignages de l'époque et notamment celui relatant la visite de Sixte V à Santo Stefano Rotondo en 1588. Le pape n'aurait, en effet, pu contenir ses larmes à la vue des fresques. ⁴⁰ Le pouvoir exercé par celles-ci sur les esprits est encore confirmé par un témoignage de Michele Laetanus. Non seulement les scènes peintes suscitent chez les spectateurs de vives émotions, mais en plus, elles font naître en eux une profonde dévotion :

« Le fait de voir une infinité de sortes de tourments et un tel grand nombre de martyrs éveille beaucoup de dévotion ; la peinture est médiocrement belle (mediocrement bella), mais très dévote ; beaucoup ne peuvent la voir sans larmes et mouvements spirituels (moti spirituali). » ⁴¹

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰ « Domenica nostro Signore passo dalla sua vigna a messa nella chiesa di Santo Stefano Rotondo, notando poi et osservando minutamente le figure di diversi martiri depinte d'ogni intorno nella maniera con la quale sono stati martirizzati et fu vista Sua Beatitudine nel mirare quei spettacoli lacrimare un pezzo di tenerezza et pù volle asciugarsi gli occhi et nel ritorno Sua Santità passo da Campidoglio per vedere quel vago fonte ». Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Urb. lat. 1057, f° 390 (cite par DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 137).

⁴¹ « [...] et e cosa che move molto a divotione vedere infinite sorti di torme[n]ti, et tanto gran numero de Martiri, et esser la pittura mediocreme[n]te bella, ma molta divota, molti no[n] la passono vedere se[n]za lagrime et moti spirituali. » Laetanus Michele, *Memoria delle cose che occorreno giornalmente nel Collegio Germanico cominciando alli 28 di Ottob. 1582*, Archivio del Collegio Germanico-Ungarico, Rome, ms Hist. 103, f° 49 (cité par DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 136).

De tels effets sont favorisés par le style qu'adoptent Circignani et da Siena pour les fresques, un style qui, comme l'indique le recteur du collège germano-hongrois, peut être qualifié de « médiocre », « au sens rhétorique d'un style "moyen" ou modéré », un style qui est « vertueux plutôt que virtuose »⁴² et qui confère aux fresques un certain vérisme les rapprochant de l'idéal de l'Église primitive, dont les représentants sont érigés, à travers tout le cycle, en véritables héros et modèles.



Fig. 10. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Néron*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Simon Vancoppenolle

⁴² DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 144.

3. Les cycles martyrologiques romains et leur reproduction

Loin de former un cas isolé, les trente et une fresques de Santo Stefano Rotondo s'inscrivent dans un vaste projet de décoration des églises romaines au moyen de cycles martyrologiques, dont l'objectif affiché est d'encourager les étudiants jésuites à suivre le chemin des héros martyrs et de préparer les futurs missionnaires à la douleur et à la souffrance.⁴³ Ainsi, entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, pas moins de sept églises sont pourvues d'un cycle complet de fresques représentant le martyre d'un ou plusieurs saints⁴⁴. Santo Stefano Rotondo est la première, mais quelques mois seulement après la fin du chantier, Niccolò Circignani travaille à un autre cycle, celui de la basilique Saint-Apollinaire, appartenant également au collège germano-hongrois. Il y peint quatorze fresques retraçant la vie, le supplice et la mort du saint éponyme. Ayant malheureusement disparu avec la destruction de l'église au XIX^e siècle, les fresques ne nous sont plus connues qu'au travers d'une série de gravures réalisées par Giovanni Battista Cavalieri en 1586⁴⁵. Tel est également le sort connu par le cycle martyrologique que Circignani peint, durant l'été 1583, dans l'église Saint-Thomas-de-Canterbury, appartenant au collège anglais. Les fresques, exhibant cette fois les pires tortures infligées aux martyrs anglais à travers le temps, sont également perdues. Elles nous sont cependant parvenues sous la forme de gravures, réalisées par le même Cavalieri⁴⁶. Après ces trois églises, c'est au tour du complexe de Saint-André-du-Quirinal d'être orné non pas d'un cycle martyrologique, mais de deux. La salle de détente est d'abord décorée de fresques représentant les martyres des pères jésuites, peintes au fur et à mesure que ceux-ci se produisent ; puis l'église Saint-Vital, comprise au sein du complexe, est embellie de peintures, terminées vers 1603, montrant « les martyres sanglants des premiers saints chrétiens »⁴⁷ et particulièrement ceux de saint Vital, sa femme et ses deux fils. En 1597, l'église dédiée aux

⁴³ HERZ Alexandra, « Imitators of Christ : The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context », dans *Storia dell'arte*, LXIII, 1988, p. 53.

⁴⁴ Pour une description détaillée de ces cycles martyrologiques, voir l'article d'Alexandra Herz mentionné ci-dessus.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 53 ; MONSSEN Leif Holm, « *Rex Gloriose Martyrum* : A Contribution to Jesuit Iconography », dans *Art Bulletin*, LXIII, 1981, p. 131. Les gravures de Cavalieri sont rassemblées dans un ouvrage publié en 1586 sous le titre de *Beati Apollinaris martyris primi Rauennatum Epi[scope] res gestae*. Cf. CAVALIERI Giovanni Battista, *Beati Apollinaris martyris primi Rauennatum Epi[scope] res gestae...*, Rome, Bartholomaeus Grassus, 1586.

⁴⁶ HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 53 ; CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae Anglicanae trophaea sive Sanctorum Martyrum... passiones Romae in collegio Anglico per Nicolaum Circinianum depictae...*, Rome, Bartolomeo Grassi, 1584.

⁴⁷ HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 54.

saints Nérée et Achillée est également ornée de deux cycles, le premier représentant la mort des apôtres sur les murs des ailes latérales et le second représentant les vies et morts des deux saints romains et de la « princesse » flavienne Domitilla sur les murs de la nef⁴⁸. C'est finalement l'église Saint-Césaire-de-l'Appia qui clôtüre cette longue liste en recevant, peu de temps après sa voisine⁴⁹, un cycle de fresques autour de la vie des saints Césaire et Hippolyte.

Malgré l'horreur des scènes qu'elles donnent à voir, les fresques de ces différents cycles connaissent, à partir de la fin du XVI^e siècle, un succès indéniable qui est, pour être compris, doit être replacé dans le contexte du *revival* paléochrétien qui émerge à l'époque.⁵⁰ En effet, en pleine période de crise religieuse et de remise en question de la foi chrétienne, le besoin d'un retour à l'Église primitive, plus proche du Christ et donc plus pure, se fait ressentir aussi bien du côté des protestants que des catholiques, dont les différentes réformes apparaissent alors comme une tentative de revenir à cet âge d'or perdu.⁵¹ Les fidèles, désireux de modeler leur culte et leur vie d'après l'idéal de l'Église paléochrétienne, voient dans les événements des premiers siècles de notre ère les antécédents des événements contemporains et utilisent les premiers martyrs de la Chrétienté comme des modèles dont se réclament leurs martyrs modernes pour augmenter leur légitimité. Protestants et catholiques se servent ainsi de leurs héros contemporains, lesquels prolongent l'action salvatrice du Christ et des premiers chrétiens, comme de munitions dans une guerre qui passe avant tout par l'image.⁵² Procédant pleinement de cette guerre des images, les cycles martyrologiques romains de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle montrent l'horreur des martyres subis par les premiers chrétiens et, pour certains également, par les catholiques modernes dans le but de susciter chez les spectateurs les sentiments les plus contraires : l'amour envers les victimes (passées ou actuelles) et la haine envers les bourreaux. Ces deux sentiments doivent *in fine* provoquer chez eux la volonté de se sacrifier à leur tour, que ce soit spirituellement ou physiquement, dans les terres de mission protestantes ou dans celles en voie d'évangélisation, comme le Japon.⁵³

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ L'église Saint-Césaire-de-l'Appia est située à quelques centaines de mètres seulement de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée. Au cours du XV^e siècle, le soin de la première fut même confié aux prêtres de la seconde.

⁵⁰ DEKONINCK Ralph, « Alfabétisation et dissection de l'image.... », *op. cit.*, p. 144.

⁵¹ HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 54.

⁵² HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 54-55.

⁵³ DEKONINCK Ralph, « Alfabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 138.

Le succès rencontré par les cycles martyrologiques romains et la conscience du pouvoir exercé par de telles images sur les esprits en pleines guerres de religion favorise leur reproduction sous forme de gravures et leur diffusion à grande échelle. Le premier cycle à être reproduit est bien sûr celui qui a été peint le premier, soit celui de Santo Stefano Rotondo. Les trente et une fresques qui le composent sont recopiées et gravées par Giovanni Battista Cavalieri et rassemblées dans un ouvrage publié dès 1583 sous le titre d'*Ecclesiae militantis triumphus siue Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina*, ci-après abrégé en *Ecclesiae militantis triumphus*.⁵⁴ L'ouvrage connaît un succès tel qu'il est republié à plusieurs reprises à partir de 1585. Les cycles martyrologiques de Saint-Thomas-de-Canterbury et de Saint-Apollinaire sont également reproduits en gravures par Cavalieri et rassemblés dans des ouvrages publiés respectivement en 1584⁵⁵ et en 1586⁵⁶. Ces reproductions rendent non seulement les images accessibles pour les personnes qui, vivant en dehors de Rome, n'ont pas l'occasion de venir les voir *in situ*, mais permettent également aux missionnaires de les emporter avec eux comme source d'inspiration lors de leurs périlleux voyages dans les terres réformées ou en voie d'évangélisation.⁵⁷ Si cette seconde piste est présentée par Kirstin Noreen à propos des gravures de l'*Ecclesiae militantis triumphus* seulement, il n'y a nul doute quant au fait qu'elle vaut aussi pour les gravures issues des autres ouvrages mentionnés ci-dessus.

De tous les cycles martyrologiques romains, c'est sans conteste celui de Santo Stefano Rotondo qui se voit le plus abondamment reproduit. Car après la publication des différentes versions de l'*Ecclesiae militantis triumphus*, un autre ouvrage voit le jour en 1587 : le *Triumphus martyrum in templo d. Stephani Caelii Montis expressus*, ci-après abrégé en *Triumphus martyrum*.⁵⁸ Dans celui-ci, les gravures réalisées d'après les fresques de l'église et attribuées une fois de plus à Cavalieri sont associées à de brefs poèmes, allant de six à dix vers, probablement écrits par Giulio Roscio (et peut-être également par d'autres membres de la Compagnie de Jésus). Une trente-deuxième gravure s'ajoute même aux trente et une que l'on retrouve habituellement dans les recueils et qui correspondent au nombre de fresques peintes

⁵⁴ CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphus siue Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina...*, [Rome], [Bartolomeo Grassi], 1583.

⁵⁵ CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae Anglicanae trophæa sive Sanctorum Martyrum...*, *op. cit.*

⁵⁶ CAVALIERI Giovanni Battista, *Beati Apollinaris martyris primi Rauennatum Epi[scope] res gestae...*, *op. cit.*

⁵⁷ NOREEN Kirstin, « *Ecclesiae militantis triumphus* : Jesuit Iconography and the Counter- Reformation », dans *The Sixteenth Century Journal*, 29, 3, 1998, pp. 689-715.

⁵⁸ ROSCIO Giulio, *Triumphus martyrum in templo d. Stephani Caelii Montis expressus*, Rome, Alessandro Gardane et Francesco Coattino, 1587.

par Circignani et da Siena à Santo Stefano Rotondo. Celle-ci expose au centre les saints Gabin, Prote et Janvier tandis que les scènes de martyre présentes à l'arrière-plan concernent exclusivement le premier saint (fig. 11). C'est dans ce contexte de multiplication des recueils de gravures reproduisant les fresques des cycles martyrologiques romains – et celui de Santo Stefano Rotondo plus que n'importe quel autre – que sont publiés en 1589 les *Emblemata Sacra*.

Si pour certains, le *Triumphus martyrum* et les *Emblemata Sacra* forment les deux pans d'une seule et même œuvre⁵⁹ ou doivent faire l'objet d'une lecture interdépendante⁶⁰, nous ne nous concentrerons, dans le présent travail, que sur la seconde œuvre, et ce pour de multiples raisons. Tout d'abord car le temps et l'espace dont nous disposons nous obligent à opérer des choix. Ensuite, car les arguments avancés en faveur de telles hypothèses nous semblent peu convaincants. En effet, selon Monssen, le fait que les deux ouvrages soient en lien avec Santo Stefano Rotondo, qu'ils aient été publiés au cours de la même année, qu'ils soient associés au travail de Roscio, qu'ils aient la même « forme » (c'est-à-dire qu'ils soient tous deux de mêmes dimensions et qu'ils contiennent chacun des gravures) et finalement qu'il existe des éditions dans lesquelles les deux ouvrages sont reliés sont autant d'indices allant dans le sens d'une lecture interdépendante des deux ouvrages⁶¹. Or, chacun de ces arguments peut facilement être remis en cause. Tout d'abord, même si les deux ouvrages sont reliés à Santo Stefano Rotondo et contiennent des gravures, leur contenu est assez différent : il s'agit d'un côté d'un recueil reproduisant les fresques de Circignani et da Siena et les accompagnant de quelques vers et de l'autre, d'un recueil d'emblèmes associant aux gravures originales de Tempesta des épigrammes qui en orientent la compréhension et contiennent une valeur allégorique et une dimension moralisante. Ensuite, les deux ouvrages n'ont pas été publiés la même année puisque le *Triumphus martyrum* paraît en 1587 et les *Emblemata Sacra* en 1589. Finalement, si le fait que les deux soient associés au travail de Giulio Roscio ne justifie en rien la nécessité d'une lecture interdépendante, le deuxième ayant simplement pu être conçu de manière indépendante après la publication du premier, il pourrait, au contraire, expliquer pourquoi dans certaines éditions ils sont reliés. En effet, la pratique de regrouper au sein d'un même volume les différentes œuvres d'un même auteur était assez répandue à l'époque. Pour toutes ces raisons et parce que la présence du terme *affixa* dans le titre des *Emblemata Sacra* nous semble tout sauf anodine, nous préférons envisager le recueil comme une œuvre indépendante rassemblant

⁵⁹ SARNELLI Mauro, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁰ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 330.

⁶¹ *Ibid.*

au sein d'un même volume les différents emblèmes que Roscio, Lauretano et les autres membres du collège germano-hongrois ont pu concevoir pour une occasion particulière, conformément à la pratique des *affixiones*, plutôt que comme une œuvre dont la lecture dépend nécessairement de celle du *Triumphus martyrum*. C'est dans ce sens qu'iront nos analyses en tentant de démontrer la singularité des *Emblemata Sacra*, qui sont tout à la fois truffés de références aux récits bibliques et de motifs topiques propres au genre de l'emblématique, servant à compléter le message des fresques de Santo Stefano Rotondo dans une propagande martyrologique sans équivalent.⁶²



Fig. 11. G. B. Cavalieri, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, dans ROSCIO Giulio, *Triumphus martyrum...*, Rome, A. Gardane et F. Coattino, 1587 © Bibliothèque nationale de France

⁶² Si aucun autre cycle martyrologique ne s'est vu augmenter d'un recueil d'emblèmes qui en complète le sens, une phrase tirée de la lettre dédicatoire des *Emblemata Sacra* suggère que Roscio envisageait de publier un second recueil, en lien avec les fresques de Saint-Apollinaire, en cas de succès pour le premier : *Quod si qua soles humanitate bonarum artium amantes amplecti, hos tenues conatus nostros promoueris, ne coronidem praetermisisse uidear; non deero his ipsis, quae in Germanorum templo Sancti Apollinaris Rauennatum Episcopi uidentur imagines sub tuo nomine addere meis uersibus item expressas*. À ce jour, nous n'avons trouvé aucune trace d'un tel projet. Il est possible que la mort précoce de Roscio en 1591, à l'âge de quarante et un ans seulement, ait interrompu voire empêché la conception d'un tel projet.

4. Témoins et principes d'édition

Les *Emblemata Sacra* n'ont, à notre connaissance, jamais été réédités après la parution de leur *editio princeps* en 1589. Il existe cependant, dans ce paysage marqué par l'absence d'autres témoins, une exception partielle, fournie par Monssen dans son article de 2009⁶³ ; partielle car Monssen n'édite que la lettre de dédicace à Wolf Dietrich de Raitenau. En outre, il ne s'agit pas d'une édition critique car l'historien de l'art se dispense d'introduire un appareil critique, ce qui a pour conséquence que les trois conjectures (*ipse, templo, filebunt*) qu'il propose n'apparaissent nulle part comme telles et se font donc passer pour les leçons originales. En tant que seul autre témoin d'une partie du recueil, nous avons décidé de prendre le texte de Monssen en considération pour l'établissement de notre édition critique, mais nous en avons systématiquement rejeté les conjectures car elles n'améliorent en rien la lecture du texte – la dernière paraît même être une coquille. Notre édition donne donc toujours la primauté au texte de l'*editio princeps*. Par ailleurs, aucune conjecture personnelle n'a été proposée. Nous avons seulement modernisé l'orthographe de certains mots en respectant celle de la dernière édition du Gaffiot.⁶⁴ Ainsi, le graphème *ch* correspondant au phonème [k] a-t-il systématiquement été remplacé par la lettre *c* (e.g. *simulachris* devient *simulacris* ; *charitatis* devient *caritatis*). De manière générale, tous les mots qui présentaient une graphie archaïque ont été modifiés pour coïncider avec les normes orthographiques modernes (e.g. *praelia* devient *proelia* ; *trophæa* devient *tropæa* ; *spaciis* devient *spatiis* ; etc.). Les lettres *u* et *v* ont été assimilées, de même que les lettres *i* et *j*, dans le but de rester conformes à la graphie de l'*editio princeps*. Quant à la ponctuation, elle a été modernisée pour correspondre davantage au découpage des unités syntaxiques du texte. Pour finir, afin de faciliter la lecture, le texte latin et sa traduction ont été placés en regard lorsque cela était possible, comme c'est le cas dans la lettre de dédicace et l'ode à Wolf Dietrich de Raitenau. En ce qui concerne les emblèmes, le texte latin et la traduction ont été placés sur une même page (à gauche) afin que leur lecture puisse être appréciée en même temps que celle des images, placées sur la page de droite, dans une disposition similaire à celle de l'*editio princeps*.

⁶³ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice », *op. cit.*, pp. 363-366.

⁶⁴ GAFFIOT Félix, *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 2014.

Édition critique et traduction

1. Dédicace

Wolfrango Theodorico a Raitenau, Apostolicae Sedis legato nato a latere⁶⁵ et cathedralis ecclesiae Salisburgensis archiepiscopo Iulius Roscius Hortinus S(alutem) P(lurimam) D(icit).

Quod te non fugit, Theodorice amplissime, emblemata opus est quod discoloribus lapillis segmentisque ita distinguitur, ut imaginem rei alicuius opere vermiculato uel tessellato referat. Inde ducta similitudine, qui symbolicis imaginibus carmen addiderunt, noua adinuenerunt emblemata eaque ad certa genera reuocarunt. Primum inuolucris fabularum in tabula expressis oculos oblectare spectantium, tum uero re ipsa carmine explicata animos hominum ad quam partem illis uideretur permouere uoluerunt. Ex quo illud Horatianum assequuntur : « Et prodesse uolunt et delectare poetae. »⁶⁶ Alterum genus historicum fuit, quod maiorum nostrorum exemplo non trito, non uulgari, sed illustri ac plane singulari ad uitam instituendam traducitur. Tertium ad philosophiam spectat, quae cum bipartita sit, duplicem quoque sui speciem constituit. Altera ad eam partem pertinet, quae in naturae sinu latens, nobilibus notis ac praestantibus simulacris in oculos influens, cognitionis quodam pabulo animum alit. Altera uero tota actiuosa, magistra uitae mores proprie emendat. Huiusmodi quadam ratione usus, Iustitiam finxisse dicitur Chrysippus, ut si uirtus, ut ipsa est, mortalium oculis cerneretur, admirabiles sui amores excitaret. Atque his plane generibus emblemata usurpata uidetur.

Non quaeuis figurarum umbris, sed plane singularia adhibeantur. Erunt selectae ex Aegyptiorum hieroglyphicis uel Pythagoreorum symbolis depromptae sententiae. Scrutandae proprietates lapidum, herbarum uires, animalium affectiones, quibus spectantium legentiumque animos non modo pictoris artificio teneamus, sed multo magis reconditorum sensuum ui exerceamus.

⁶⁵ Le titre *Apostolicae Sedis legatus natus a latere* désigne un archevêque exerçant de façon permanente la fonction de légat du pape. Cf. MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 359. Pour plus d'informations sur les différents types de légats pontificaux, voir DUFRESNE DU CANGE Charles *et. al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Tome IV, Paris, Frères Firmin Didot, 1845, pp. 61-62.

⁶⁶ Ce passage renvoie à un extrait très célèbre de l'*Art Poétique* d'Horace (v. 333 – 334), dans lequel l'auteur indique que les deux objectifs poursuivis par les poètes sont d'instruire (*prodesse*) et de plaire (*delectare*) : *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.*

Giulio Roscio d'Orte envoie ses salutations à Wolf Dietrich de Raitenau, délégué apostolique du Saint Siège et archevêque de l'Église Cathédrale de Salzbourg⁶⁷.

Cela n'a pas dû t'échapper, ô très grand Dietrich : l'*emblema*⁶⁸ est un travail qui contraste de petites pierres et tessons de diverses couleurs de manière à reproduire l'image de quelque chose à travers une mosaïque. De là, la comparaison a pu naître avec ceux qui, ajoutant un poème aux images symboliques, inventèrent de nouvelles sortes d'emblèmes et les réduisirent à certains genres. D'abord, les auteurs voulurent faire plaisir aux yeux des spectateurs en exprimant les voiles des fables sous forme d'image, avant de mouvoir leurs esprits dans la direction qu'il leur plaisait en leur expliquant le contenu dans un poème. Ce faisant, ils remplissent l'adage horatien selon lequel les poètes veulent éduquer et divertir. Le second genre fut historique : l'enseignement d'un mode de vie saint est inspiré par l'exemple de nos ancêtres, exemple qui n'est ni habituel ni commun, mais remarquable et vraiment singulier. Le troisième genre concerne la philosophie, qui, puisqu'elle se divise en deux parties, présente aussi deux espèces. La première espèce concerne la partie de la philosophie qui, cachée au cœur de la nature, pénétrant dans nos yeux au moyen de nobles signes et de simulacres remarquables, alimente pour ainsi dire notre esprit de connaissances. La seconde espèce se situe, quant à elle, pleinement dans l'action : en maîtresse de la vie, elle accorde une attention particulière à corriger nos mœurs. On dit que Chrysippe⁶⁹ a imaginé la justice sur base d'un raisonnement de ce genre afin que la vertu, telle qu'elle est, devienne visible pour les yeux des hommes et éveille en eux un admirable amour. Tels sont donc les genres que l'emblème semble pratiquer.

Ne doivent pas y être représentés à travers les ombres des figures n'importe quels motifs, mais ceux qui sont vraiment remarquables. Les idées doivent être tirées d'hiéroglyphes égyptiens ou de symboles pythagoriciens. Les propriétés des pierres, les pouvoirs des plantes, les sentiments des animaux peuvent être scrutés ; ceux-ci nous permettront non seulement d'atteindre l'esprit des spectateurs et des lecteurs par le talent de l'artiste, mais bien plus encore, d'exercer sur eux le pouvoir des sens cachés.

⁶⁷ Wolf Dietrich de Raitenau (1559-1617), de son nom latin *Wolfgangus Theodoricus A Raitenau*, fut prince-archevêque de Salzbourg de 1587 à 1612. EUBEL Conradus, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁸ Le terme *emblema* doit, dans ce cas, être pris dans le sens premier de « marqueterie » ou « mosaïque », et non dans le sens d'« emblème », sens second qui émerge avec la publication de l'*Emblematum liber* d'André Alciat en 1531. Cf. ALCIATUS Andreas, *Emblematum liber*, Augsburg, Heynricus Steynerus, 1531. Pour plus d'informations sur l'utilisation du nom *emblema* dans l'œuvre d'Alciat, voir MEDIEMA Hessel, « The Term *Emblema* in Alciati », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, pp. 234-250.

⁶⁹ L'auteur fait probablement référence au traité *Sur la justice* du philosophe grec Chrysippe de Soles (III^e s.

Relinquebatur quintum genus adhuc intactum, quod quasi Hesperus inter sidera ceteris omnibus praenitens, ultimo fortasse loco inuentum, partim ex historiis, partim philosophiae floribus delibatum, plenum est splendoris ac pietatis. Hoc genus ad religionem traductum egregie tractasse uidetur Michael Lauretanus ex ordine clarissimo Societatis Iesu, qui in hoc genere uates piissimus inter ceteros lauream tulit. Licet enim in gubernatione Collegii Germanici praecipue esset occupatus, curauit tamen templum Sancti Stephani in monte Caelio, quod pro Vngarorum adolescentum institutione Gregorius XIII ipsi⁷⁰ Germanico Collegio coniunxit, sacrorum martyrum imaginibus illustrari, et intercolumnia emblematis exornari, in quibus et Lauretani ipsius et aliorum ex eadem Societate, qui in iis scribendis elaborarunt, industria cognoscitur pari cum pietate copulata. Quo quidem beneficio singulari, qui templum illud inuisunt iucundissimo aspectu eodemque caritatis pleno, non exiguum fructum referre creduntur. Est uero haec Christiana philosophia plane dignissima, quam adolescentes addiscant, ut simul cum poetarum suauitate plena sanctitatis hauriant praecepta atque imprimis meditatione mortis Christi optimi maximi humanas calamitates leniant. Hic ueterum Patrum exemplo ad patientiam in rebus aduersis ita confirmamur, ut melle degustato ex leonis ore quasi ex alueolis redundante, spretis tyrannorum minis aut tormentis dulce sit ipsius Crucis stipitem toto animo complecti. Thus ardens, iactata fluctibus nauis, incendiorum uis, fluminum obiecta impedimenta, elephantum copiae, aquarum amarities, fluminum transiectio, exercituum strepitus, denique Samsonis concussis ac tremefactis columnis mors, aquila pullos suos ad uolandum prouocans, ex amaris huiusce uitae uoluptatibus nos ad ueram atque optatissimam uitam inuitant.

av. J.C.). Cf. Goulet Richard, « Chrysippe de Soles. Autres titres attestés », dans *Dictionnaire des philosophes antiques*, vol. II, Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 356-361. Auteur d'une œuvre considérable, conservée à l'état de fragments, Chrysippe a joué un rôle primordial dans la formation de la pensée stoïcienne

⁷⁰ *ipsi* 1589 : *ipse* 2009.

Un cinquième genre restait inexploré qui, comme Hespéros⁷¹ parmi les étoiles, l'emporte sur tous les autres, qui a peut-être été inventé en dernier, est tiré en partie de l'histoire, en partie des fleurs de la philosophie, et est rempli de splendeur et de piété. Michele Lauretano, du très illustre ordre de la Compagnie de Jésus⁷², semble avoir remarquablement pratiqué ce genre, en le tournant vers la religion ; à lui, le plus pieux des poètes de ce genre, est revenue la couronne de laurier. Bien qu'il ait été principalement occupé par la direction du Collège germanique, il a cependant veillé à ce que l'église de Santo Stefano sur le mont Caelius, que le pape Grégoire XIII avait joint au Collège germanique pour l'éducation des jeunes Hongrois, fût embellie de fresques des saints martyrs et ornée d'emblèmes entre les colonnes. Dans ces emblèmes, se reconnaît le travail, couplé à une piété tout aussi grande, de Lauretano lui-même et d'autres membres de cette même Société, qui se sont chargés de l'écriture. Grâce à ce singulier bienfait, ceux qui visitent cette église à l'apparence à la fois charmante et remplie de charité, en tirent un grand profit, moral et religieux, comme on peut le croire. Car il s'agit là d'une philosophie chrétienne d'une très haute dignité que les jeunes gens sont invités à apprendre, afin que, en même temps que l'agrément des poètes, ils y puisent des préceptes pleins de sainteté et que surtout ils allègent leurs maux par la méditation de la mort du très bon et très grand Christ. Qu'ici, l'exemple des anciens Pères⁷³ nous apprenne tant et si bien à être patients dans l'adversité qu'il devienne doux d'embrasser le tronc de la Croix de toute notre âme, en goûtant du miel sortant de la bouche d'un lion⁷⁴, comme s'il débordait d'une ruche, et en méprisant les menaces et tortures des tyrans. De l'encens brûlant, un navire battu par les flots, la force des flammes, les obstacles des rivières, des troupes d'éléphants, l'amertume des eaux, la traversée des fleuves, le bruit des armées, enfin la mort de Samson provoquée par la chute des colonnes entrechoquées⁷⁵ et l'aigle incitant ses petits à voler, toutes ces choses nous invitent à nous détourner des plaisirs amers de cette vie pour nous tourner vers la seule vraie et très désirée existence⁷⁶.

⁷¹ Dans la mythologie grecque, Hespéros, génie de l'étoile du soir, passe pour l'astre le plus brillant.

⁷² Recteur du collège germano-hongrois des jésuites à Rome.

⁷³ L'expression *ueterum Patrum* peut renvoyer aux écrits des Pères jésuites ayant précédé la publication des *Emblemata Sacra* ou à ceux des Pères de l'Église.

⁷⁴ Par l'ablatif absolu *melle degustato ex leonis ore*, l'auteur annonce déjà le contenu du IV^e emblème, qui représente le cadavre d'un lion couché dont s'échappent des abeilles, en référence au récit vétérotestamentaire de Samson, qui, dans le *Livre des Juges* (chapitre 14), mange le miel produit par les abeilles ayant infesté le cadavre du lion qu'il a tué.

⁷⁵ La mort de Samson est relatée au chapitre seize du *Livre des Juges* : après avoir été fait prisonnier par les Philistins, le héros est sorti de sa geôle et amené au temple du dieu Dagôn pour les y divertir. Il se venge alors en abattant deux des colonnes soutenant le temple, qui s'écroule, entraînant dans sa chute la mort de Samson et de très nombreux Philistins.

Haec singula in unum collecta, ueteri obseruantia erga familiam nobilissimam ab Altaemps tibi sanguine coniunctam, tibi uni maxime deberi existimaui, Theodorice religiosissime. Nam Robertus dux primus Galleii (qui locus Hortinam urbem patriam meam in Faliscis finibus attingit) Vincentium Roscium fratrem maxime dilexit. Ego uero in ea basilica dego, cuius cura Marco ex comitibus ab Altaemps sanctae Romanae Ecclesiae cardinali amplissimo credita ac commissa est. Hic non desinit sacellum, quod magnificum ibidem extruxit Sanctae Mariae de Clementia nuncupatum picturis exornare ac circumquaque fornicibus aedem uniuersam impensis propriis restituere. Quae cum opera sint per se illustria, illud posteris non silebunt⁷⁷, eo die, quo artifex rerum omnium Deus a mundi fabricatione conqueuit, Sacratissimae Virgini dicato, tum summo aestu, tum acri frigore, licet male affectum, nunquam destitisse religionis ergo eiusdem templum inuisere. Sed de Transtyberino sacello auunculi tui magni animi opere praeclaro, quod ego describere aggressus sum, alius erit dicendi locus. Vt uero tibi haec emblemata dicarem, illa etiam additur causa, quod Michaelae Lauretano rectore, in Germanico collegio degens, aedem illam in Caelio monte aliquando contemplari eiusque in instituenda iuuentute industriam admirari et in hoc scribendi genere elegantiam, cum eius multo antea in rebus humanioribus fuisset probata uirtus, non sine uoluptate obseruare potueris.

⁷⁶ Chacun des éléments énumérés renvoie à un ou plusieurs emblèmes contenus dans le recueil : ainsi l'encens brûlant (*thus ardens*) renvoie au huitième emblème, le navire battu par les flots (*iactata fluctibus nauis*) au onzième, les obstacles des rivières (*fluminum obiecta impedimenta*) au treizième, les troupes d'éléphants (*elephantum copiae*) au dix-huitième, l'amertume des eaux (*aquarum amarities*) au sixième, la traversée des fleuves (*fluminum transiectio*) au cinquième, le bruit des armées (*exercituum strepitus*) au quatorzième, la mort de Samson (*Samsonis mors*) au quinzième et l'aigle incitant ses petits à voler (*aquila pullos suos ad uolandum prouocans*) au vingtième et dernier emblème. Quant à la force des flammes (*incendiorum uis*), elle peut être reliée à la fois au premier et au douzième emblèmes.

⁷⁷ *silebunt* 1589 : *filebunt* 2009.

Selon moi, ces emblèmes rassemblés en un seul recueil, en raison de mon ancien respect à l'égard de la très noble famille Altemps, à laquelle tu es lié par le sang⁷⁸, te sont dus à toi seul, ô très pieux Dietrich. En effet, Roberto, premier Duc de Gallese (ville voisine de mon Orte natale, dans la région falisque)⁷⁹ eut beaucoup d'affection pour mon frère Vincenzo Roscio. De mon côté, j'officie⁸⁰ dans cette basilique dont le soin a été confié à Marco, comte d'Altemps, cardinal très respecté de la Sainte Église Romaine⁸¹. Celui-ci ne cesse d'orner de peintures la magnifique chapelle qu'il fit construire en ce lieu, dédiée à Santa Maria della Clemenza⁸², ni de restaurer l'église tout entière avec des voûtes à ses propres frais. Bien que ces œuvres soient illustres en elles-mêmes, les générations à venir ne manqueront pas de rappeler que le cardinal, aussi bien par grande chaleur que par grand froid, et même quand il était malade, n'a jamais manqué de se rendre à l'église de celle-ci pour prier en ce jour, désormais consacré à la très sainte Vierge, où Dieu, artisan de toutes choses, se reposa après la création du monde⁸³. Mais ce n'est pas le lieu ici de parler de la chapelle du Trastevere, œuvre illustre de ton oncle magnanime, que j'ai commencé à décrire. Une seconde cause pour laquelle je te dédie ces emblèmes s'ajoute aussi : lorsque tu fréquentais le Collège germanique sous le rectorat de Michele Lauretano, tu pouvais parfois contempler l'église sur le mont Caelius. Tu pouvais aussi admirer l'application de Lauretano dans l'éducation des jeunes gens et observer, non sans plaisir, l'élégance de son écriture dans ce genre littéraire, alors que son talent pour les humanités avait déjà été prouvé depuis longtemps.

⁷⁸ Raitenau, le dédicataire de l'œuvre, est le neveu du Cardinal Marco Sittico Altemps, issu de la noble famille germanique des Hohenems, dont le nom a été latinisé en *Altaemps*. EUBEL Conradus, *op. cit.*, p. 291.

⁷⁹ Roberto Altemps (1566-1586), fils du Cardinal Marco Sittico Altemps, fut le premier duc de Gallese, cité italienne située dans l'actuelle province de Viterbe, dans la région du Latium. Cf. ULIANICH Boris, « Altemps, Marco Sittico », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. II, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1960, pp. 551-557.

⁸⁰ Après avoir été diplômé de théologie à Rome, Giulio Roscio est ordonné prêtre et obtient un bénéfice dans la basilique Sainte-Marie-du-Trastevere. ZUPPANTE Abbondio, *op.cit.*, p. 1694.

⁸¹ Le Cardinal Altemps devint titulaire de la basilique Sainte-Marie-du-Trastevere le 5 décembre 1580. Cf. NOREEN Kirstin, « Time, Space, and Devotion : The "Madonna della Clemenza" and the Cappella Altemps in Rome », dans *The Sixteenth Century Journal*, 47, 4, 2016, p. 888.

⁸² La chapelle que le cardinal fit construire dans la basilique à partir de 1584 était destinée à accueillir la célèbre *Madonna della Clemenza* ou *Madonna Théotokos*, icône de la Vierge à l'Enfant dont la date reste incertaine, mais qui est généralement située entre le VI et IX^e siècles. Son transfert vers la *Cappella di Santa Maria della Clemenza*, aujourd'hui largement connue sous le nom de Chapelle Altemps, fut célébré en grande pompe le 17 mars 1593. *Ibid*, p. 894.

⁸³ L'auteur fait référence au septième jour du récit de la Création (*Genèse*), lorsque Dieu se repose après avoir façonné l'Univers et les Hommes. Par ailleurs, dans la tradition catholique, le septième jour de la semaine est le samedi, jour qui, depuis de nombreux siècles, est consacré à la Vierge. En effet, une coutume ancienne attribue au moine Alcuin, proche conseiller de l'empereur Charlemagne, la création d'un office marial pour

Hinc quasi diuinitus admonitus, e caelo tacta turri quam inhabitabas, dum studiis ac pietati maxime Romae uacares, in Germaniam reuersus, ad istam dignitatem amplissimam ante aetatem, dum supra aetate omnium uirtutum exemplar eluces, uocatus es. Hic praeclara a primis annis institutione, munus angelorum humeris formidandum ita administras, ut nihil praetermittendum putes, quod boni pastoris officium desideret. Vix Archiepiscopus electus es, cum administratione Murbascensi ac Basiliensi praepositura depositis, totum te curae pastoralis tradidisti. Huc spectant egregii illi conatus tui : expurgare ouile, abigere pecus quod gregem inficiat, haedos ab ouili segregare, amouere lupos qui gregem mactant ac perdunt, denique omnem lapidem mouere, ut sua Christiana religio dignitatis retineat ornamenta.

Haec ego de te audiens, antistes uigilantissime, plurimorum sermonibus et honorifica oratione celebrari, ausus sum eius templi descriptionem meam Prospero a Bauma clarissimo uiro omnique laude dignissimo debitam, unaque quae Societatis Iesu patres pro modestia sua praetermittere solent in aere incisa emblemata eorundemque carminibus illustrata tibi dicare, ut plane totius eius templi⁸⁴ decora uno opere nobilissimorum principum nomine copularentur. Permoit autem me unius maxime Scipionis Gonzagae sanctae Romanae ecclesiae cardinalis amplissimi sacrique Imperii principis, litterarum patroni unici auctoritas, cuius quidem apud me nutus imperium esse solet. Is pro antiqua auorum suorum erga uestram ditionem omnem beneuolentia, non desinit istam tuam in Christiani gregis cura uigilantiam et studium propagandae religionis plane singulare omni genere laudis mirifice praedicare.

le samedi. Voir, entre autres, CALABUIG Ignazio, « Il culto di Maria in occidente » dans Chupungco Anscar J. (dir.), *Pontificio Istituto Liturgico. Scientia Liturgica*, V, Milan, Piemme, 1998, p. 342. Cela dit, selon saint Thomas d'Aquin, le fait que le samedi est consacré à la Vierge Marie s'explique par le besoin de célébrer celle dont la foi demeura entière en ce jour qui suivit la mort du Christ : *seruamus tamen in ueneratione gloriosae, in qua remansit tota fides tali die in morte Christi* (*Collationes in decem praeceptis*, III).

⁸⁴ *templi* 1589 : *templo* 2009.

De là, tu as été rappelé, comme sous le coup d'une intervention divine, car la tour que tu habitais à Rome, lorsque tu te consacrais à tes études et avant tout à la piété, a été frappée par la foudre depuis le ciel. Tu es alors retourné en Germanie⁸⁵ et as été appelé à remplir cette très haute fonction avant l'âge car, au-dessus de ton âge, tu brilles par l'exemplarité de toutes tes vertus. Là, grâce à l'excellente éducation reçue dans tes jeunes années, tu exerces une fonction que même les anges craindraient de porter sur leurs épaules, et d'une telle manière que tu estimes que rien de ce qui est le devoir d'un bon pasteur ne doit être négligé. À peine élu archevêque, tu renonças à l'administration de Murbach et à l'intendance de Bâle et te consacras tout entier au devoir pastoral⁸⁶. Tes remarquables efforts poursuivent les objectifs suivants : purifier la bergerie, chasser les bêtes qui corrompent le troupeau, écarter les chevreux de l'étable, éloigner les loups qui tuent et dévorent le troupeau, et enfin déplacer toutes les pierres afin que la religion chrétienne maintienne les ornements qui font sa dignité.⁸⁷

Ayant entendu célébrer tous tes mérites, ô très vigilant prélat, dans les conversations de nombreux hommes et dans des discours honorifiques, j'ai osé te dédier la description de cette église, description que je dois à Prospère de la Baume, homme très illustre et pleinement digne de tout éloge⁸⁸. En même temps, j'ai voulu te dédier ces emblèmes gravés dans le bronze et éclairés de vers écrits par les Pères de la Société de Jésus – qu'ils ont l'habitude de passer sous silence par modestie – afin que toutes les beautés de cette église soient rassemblées dans une seule œuvre sous le nom de très nobles princes. Par ailleurs, j'ai été poussé à te dédier ce livre par l'autorité d'un seul homme, Scipion Gonzague, très grand Cardinal de la Sainte Église Romaine, prince du Saint-Empire et principal patron des lettres⁸⁹, dont le simple hochement de tête est pour moi un commandement. En raison de l'ancienne bienveillance de sa famille à l'égard de toute votre autorité, il ne cesse de vanter merveilleusement, par tout type de louanges, l'attention que vous portez au soin du troupeau chrétien et votre remarquable zèle à propager la foi chrétienne.

⁸⁵ Plus précisément à Salzbourg, où Raitenau occupa la fonction de prince-archevêque à partir de 1587.

⁸⁶ Raitenau fut nommé chanoine au sein des chapitres de Bâle et Salzbourg, respectivement en 1575 et 1578. En 1587, il devint prince-abbé du monastère de Murbach, fonction qu'il occupa brièvement avant d'être élu, quelques mois plus tard, prince-archevêque de Salzbourg. HÖRNER Manfred, *op. cit.*, pp. 1292-1295.

⁸⁷ Référence au mandat religieux que Raitenau délivra en 1588, ordonnant le départ des protestants de Salzbourg et des villes avoisinantes. HÖRNER Manfred, *op. cit.*, p. 1292.

⁸⁸ Pierre Prospère de la Baume, Duc de Montrevel, fut évêque de Saint-Flour à partir de 1573. EUBEL Conradus, *op. cit.*, p. 197. En plus de lui dédier une partie de ses *Emblemata Sacra*, Roscio lui dédia également ses *Lusus pastorales* (1590). ROSCIO Giulio, *Lusus pastorales...*, *op. cit.*

⁸⁹ Scipion Gonzague (1542-1593) était un homme d'État italien. Devenu prince du Saint-Empire romain ger-

Quod si qua soles humanitate bonarum artium amantes amplecti, hos tenues conatus nostros promoueris, ne coronidem praetermisisse uidear, non deero his ipsis, quae in Germanorum templo Sancti Apollinaris Rauennatum Episcopi uidentur imagines sub tuo nomine addere meis uersibus item expressas. Eas enim gratissimas fore non dubito, ut non modo qui Romae sunt, eas suspiciant, sed etiam te auctore longe lateque in sinu Germani alumni deferant, ad cuius partes ex hoc Urbano Seminario translatae plantae uberrimos fructus in dies ferre dicuntur. Inter quas omnes cum tua praecipue uirtus eluxerit, tibi merito, Theodorice humanissime, quotquot haec legent uersabuntque hoc beneficium referent.

Uale Roma Kalendis Septembribus 1589.

manique et patriarche de Jérusalem en 1585, il fut nommé, deux ans plus tard, cardinal par le pape Sixte V. Grand amateur et protecteur des lettres, il fonda en 1563 l'Académie des Etereï de Padoue et participa au patronage de plusieurs grands auteurs dont Le Tasse. Cf. BENZONI Gino, « Gonzaga, Scipione », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 57, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2001, pp. 842-854.

Si tu encourages notre humble travail avec la bienveillance dont tu as coutume d'entourer les amateurs des beaux arts, afin de ne pas sembler oublier la touche finale, je ne manquerai pas d'ajouter à ces images⁹¹ celles qui sont exposées dans l'église des Germaines consacrée à saint Apollinaire⁹², évêque de Ravenne, également exprimées par mes vers, en ton nom⁹³. Je ne doute pas que ces images seront très bien reçues, de sorte que non seulement les personnes qui sont à Rome viendront les admirer, mais en plus, les étudiants allemands les porteront dans leur cœur – parce qu'elles ont été réalisées à ton initiative – et les emporteront avec eux au loin, dans ces contrées où, paraît-il, les séminaristes formés à Rome et replantés produisent chaque jour les fruits les plus abondants⁹⁴. Étant donné que ta vertu a brillé avec plus d'éclat parmi tous ces élèves, tous ceux qui liront et méditeront sur ces emblèmes, t'attribueront ce bienfait, ô très cultivé Dietrich.

Salutations de Rome, le 1^{er} septembre 1589.

⁹¹ Roscio renvoie probablement aux gravures présentes dans le présent ouvrage ainsi qu'à celles présentes dans le *Triumphus martyrum* (1587), lesquelles reproduisent les fresques de Santo Stefano Rotondo et sont accompagnées de vers que Roscio a probablement écrits. ROSCIO Giulio, *Triumphus martyrum*, *op. cit.*

⁹² La basilique Saint-Apollinaire de Rome fut également décorée de fresques peintes par Circignani en 1582. Cette basilique, qui appartenait également au collège germano-hongrois des jésuites à Rome, fut malheureusement détruite au XIX^e siècle, entraînant ainsi la perte des fresques, qui ne nous sont plus connues qu'au travers des gravures réalisées par Cavalieri en 1586. Cf. CAVALIERI Giovanni Battista, *op. cit.* ; Monssen, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 363 ; HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 53

⁹³ Étant donné que les *Beati Apollinaris martyris (...) res gestae* ne contiennent que les reproductions des fresques de Saint-Apollinaire et aucun vers pour les accompagner, l'expression *imagines meis uersibus item expressas* employée par l'auteur est sans doute l'indice d'un projet qu'il nourrissait – à savoir celui de publier un second ouvrage, en lien cette fois avec le cycle de Saint-Apollinaire, dans lequel texte et image se mêleraient à nouveau, en cas de succès pour ce premier volume. Malheureusement, aucune trace d'un tel projet ne nous est, pour l'instant, parvenue.

⁹⁴ Cette métaphore horticole n'est pas sans rappeler celle utilisée par le pape Jules III dans la bulle *Dum sollicita* du 31 août 1552, par laquelle il approuve et fonde officiellement le *Collegium Germanicum*. Le pape y indique, en effet, que les étudiants d'origine allemande sortiront de l'institution équipés pour rechercher « le venin caché de la doctrine hérétique, le réfuter, puis replanter le tronc déraciné de l'arbre de la foi » dans leur patrie. *Monumenta quae spectant Primordia Collegii Germanici et Hungarici*, éd. Friderico Schroeder, Rome, Philippi Cuggiani, 1896, pp. 41-43, cité dans KISSANE Conor Daniel, *op. cit.*, p. 41 et CESAREO Francesco, « The Collegium Germanicum and the Ignatian Vision of Education », dans *The Sixteenth Century Journal*, 24, 1, 1993, p. 831.

2. Ode à Wolf Dietrich de Raitenau

Ad eundem Iulii Roscii Hortini ode

Wolfange eximium Danubii decus,

Mitra digne sacra, quam populi colunt

Late sub gelida dispositi plaga

Ad ripam Oceani ultimam,

Te uulgi numero sanguinis eximit

Clari nobilitas, eximit et simul

Virtus, perpetuae frondis honoribus

Carum quae caput implicat.

Per te Religio tollere uerticem

Gaudet conspicuum, te, nebulas, duce,

Germano procul a limite discutit

Incorrupta Patrum fides.

Diras terga procul uertere Erinnydas⁹⁵

Cernas, et Stygios diffugere ad lacus,

Wolfangi resonat nomen ubi et iubar

Virtutis micat aureum.

⁹⁵ Substantif féminin pluriel dérivé du nom propre *Erinnys* pour désigner les filles de cette furie.

Ode de Giulio Roscio d'Orte au même Wolf Dietrich de Raitenau

Ô remarquable Wolf, gloire du Danube,

Digne de la mitre sacrée, qu'honorent les peuples⁹⁶

Répartis largement sur la froide plaine,

Le long de la dernière côte de l'Océan.

La noblesse d'un sang illustre te distingue du commun des mortels

Et, en même temps, tu en distingué par

La vertu qui couronne ta précieuse tête

Des honneurs d'un feuillage perpétuel.

Grâce à toi, la Religion se réjouit de redresser la tête,

Et, sous ta direction,

La foi non altérée des Pères⁹⁷

Écarte les ténèbres loin des frontières germaniques.

Puisses-tu voir les furieuses Furies⁹⁸ prendre la fuite au loin

Et se disperser vers les rives du Styx⁹⁹,

Là où le nom de Wolf retentit

Et où brille l'éclat doré de sa vertu.

⁹⁶ En sa qualité de prince-archevêque de Salzbourg, Wolf Dietrich de Raitenau exerçait son pouvoir sur tout le territoire de la principauté archiépiscopale, mais également au-delà de ses frontières, sur celui des diocèses bavarois et autrichiens qui dépendaient de son autorité. En outre, son statut de légat apostolique *a natere* et les missions extérieures qu'il impliquait lui permettaient d'étendre encore plus sa zone d'influence.

⁹⁷ La « foi non altérée des Pères » désigne la foi catholique, par opposition à celle des réformés. L'éducation jésuite de Wolf Dietrich de Raitenau le rendit peu tolérant envers les protestants. C'est pourquoi, quelques mois à peine après son élection en tant que prince-archevêque de Salzbourg, il ordonna leur départ de la ville Salzbourg et de ses environs. *Cf.* note 87.

⁹⁸ Les Furies sont, dans les croyances populaires romaines primitives, les démons du monde infernal. Ici, elles sont une métaphore pour les chrétiens réformés, symptomatique de la rhétorique de diabolisation qui voit le jour au XVI^e siècle tant chez les catholiques que chez les protestants, à l'égard du camp adverse.

⁹⁹ Fleuve des Enfers.

Non est, non animus laudis amantior,

Non mens ingenuis cultior artibus,

Non pectus fidei robore fortius,

Non par iustitiae nitor.

Te Germania, te proxima Rhetiae

Miratur regio Daciaque horrida,

Te longis spatiis diditus Italus,

Te potor Rhodani atque Iber.¹⁰⁰

Producas Pylii saecula Nestoris,

In caelum redeas serus, et augeas

Rem Christi celebri nomine publicam

Terris clarus et aethere.

¹⁰⁰ Giulio Roscio, en plus de se placer dans la droite lignée d'Horace en donnant à son poème le nom d'*ode*, réitère la référence à l'œuvre horatienne avec ce vers qui rappelle un extrait des *Odes* (II, 20, 20) : *discet Hiber Rhodanique potor*.

Il n'existe pas, non, il n'y a pas d'esprit plus exalté par l'amour des éloges

Ni une âme davantage cultivée par les arts,

Ni un cœur plus fort grâce à la vigueur de la foi

Ni un éclat de justice égal au tien.

La Germanie¹⁰¹, la très proche région de la Rhétie¹⁰²,

Et l'âpre Dacie¹⁰³ t'admirent

Et l'Italien dont le pouvoir s'étend sur de vastes territoires¹⁰⁴,

Et le riverain du Rhône¹⁰⁵ et l'Ibère¹⁰⁶.

Prolonge les siècles de Nestor le Pylien¹⁰⁷

Ne t'en va que tardivement au ciel, et viens grossir,

La république du Christ de ton illustre nom,

Toi qui es célèbre sur terre et jusqu'au ciel.

¹⁰¹ Le terme *Germania*, lorsqu'il est employé à l'époque moderne, désigne en général les régions de langues germaniques et plus précisément celles comprises au sein du Saint-Empire romain germanique, comme en témoigne la définition du *Lexicon Universale* (1698). En effet, il y est indiqué que la Germanie moderne (*recentem*) est répartie en royaume de Bohême et en cercles impériaux (cercles de Franconie, de Bavière, de Souabe, du Haut-Rhin, de Basse-Saxe, du Bas-Rhin-Westphalie, de Haute-Saxe, de Bourgogne, cercle autrichien et cercle électoral du Rhin). Cf. HOFMANN Johann Jacob, *Lexicon Universale* [...], Leyde, Jacob. Hackius, Cornel. Boutesteyn, Petr. Vander Aa et Jord. Luthmans, 1698, p. 384. Ces cercles correspondent à une division administrative établie par l'empereur Maximilien dès 1500 pour améliorer la défense et la gestion de l'Empire. WARD Adolphus William, PROTHERO George Walter et LEATHES Stanley, *The Cambridge modern history atlas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912, p. 18.

¹⁰² Antique province de l'Empire romain dont le territoire correspond à la fin du XVI^e siècle à celui du comté de Tyrol et à une partie, située au sud, du duché de Bavière. Ces territoires sont alors voisins de la Principauté archiépiscopale de Salzbourg, à la tête de laquelle est Wolf Dietrich de Raitenau entre 1587 et 1612.

¹⁰³ Contrée antique du Sud-Est de la Germanie dont le territoire correspond à peu près à celui des principautés de Moldavie, de Valachie et de Transylvanie au XVI^e siècle.

¹⁰⁴ Le pape Sixte V.

¹⁰⁵ Probable référence au roi de France, Henri III. Le Rhône formait à l'époque une frontière naturelle entre le royaume de France et le duché de Savoie, fief du Saint-Empire romain germanique.

¹⁰⁶ Probable référence à Philippe II, fils de Charles Quint, roi d'Espagne et souverain des Pays-Bas.

¹⁰⁷ Mythique roi de Pylos, présenté dans l'*Illiade* comme un vieillard sage et de bon conseil, Nestor passe pour avoir connu une longévité exceptionnelle.

Sacrorum interea proelia militum

Hic spectare iuuet, milleque mortium

Vitales species, fusaque sanguinis

Christo pro duce flumina.

Munus conueniens hoc fidei damus,

Virtutique tuae : tu placido accipe

Princeps lumine, tu praepete gloria

Iunctus martyribus uola.

Dans ce livre, entre-temps, qu'il te plaise

De regarder les combats des soldats sacrés

Et les mille sortes de morts qui amènent la vie

Et les rivières de sang répandues pour le Christ, notre guide.¹⁰⁸

Nous t'offrons ce présent qui convient à ta foi

Et à ta vertu, cher Prince, reçois-le

D'un œil bienveillant et joins-toi aux martyrs

Pour voler comme la gloire ailée.

¹⁰⁸ Il s'agit là à la fois d'une référence aux combats sanglants qui opposent protestants et catholiques dans le cadre des guerres de Religion, et aux martyrs de l'Église primitive, représentés dans le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo et évoqués dans les emblèmes ci-dessous.

3. Emblèmes

I

Saeua per ambustos cum serpit flamma penates

Votaque flammium conflagrat igne domus,

Si cadit igniferum nebuloso ex aethere fulmen,

Amittit uires feruida flamma suas.

Impius in iustos accenditur ignis et ignem

Caelestem supera mittit ab arce Deus.

Humani cedunt diuinis ignibus ignes.

Vis superare ? Nouas quaere, tyranne, faces.

Lorsqu'une flamme cruelle se répand sur des pénates brûlés¹⁰⁹

Et que la demeure consacrée brûle d'un feu enflammé,

Si une foudre ardente tombe du ciel obscur,

La flamme brûlante perd sa force.

Un feu impie est allumé contre les justes, mais Dieu,

Depuis sa forteresse divine, envoie un feu céleste.

Les feux humains reculent devant les flammes divines.

Tu veux vaincre ? Cherche, tyran, de nouvelles torches.

¹⁰⁹ Dans la mythologie romaine, dieux de la maison et de l'état.



Fig. 12

II

Dum uagus erumpit collis nubibus ignis,
Territa terribili terra fragore sonat.
Collidunt teneros iuuenum cruciatibus artus,
Qui terrore putant perdere posse fidem.
Exsilit at fidei densa inter nubila fulgor,
Claraque in inuicto personat ore fides.

Tandis que la foudre errante s'élance à travers les nuages entrechoqués,
La terre, terrifiée, résonne d'un tonnerre terrifiant.
Ceux qui pensent que les jeunes gens peuvent perdre la foi sous la terreur
Entrechoquent leurs tendres membres sous la torture.
Mais l'éclair de la foi jaillit entre les épais nuages
Et la foi éclatante retentit dans leur bouche invaincue.



Fig. 13

III

Aetherius uitem plantarat in orbe colonus,
Quae Solymam primo germine textit humum
Brachiaque in uarias extendere coeperat oras ;
Vidit et inuidit Tartarus, et gemit.
Protinus immani stimulat feritate tyrannos,
Vt tenerum scindant germen et igne crement.
Vulneribus tamen illa suis sic creuit, ut orbem
Compleat, et ramos tendat ad usque polum.

Le paysan céleste avait planté une vigne sur terre,
Qui recouvrit d'abord le sol de Jérusalem¹¹⁰ de ses bourgeons
Et commença à étendre ses branches dans diverses régions ;
Le Tartare¹¹¹ la vit et l'envia et se mit à gémir.
Aussitôt, il excita l'inhumaine cruauté des tyrans
Pour qu'ils coupent sa tendre semence et la détruisent par le feu.
Cependant, cette vigne crût tellement de ses blessures qu'elle remplit
La terre et tendit ses branches jusqu'au ciel.

¹¹⁰ Solyme est l'ancien nom de Jérusalem.

¹¹¹ Au sens chrétien, synonyme des Enfers ou du Diable.



Fig. 14

IV

Miraris teneros iuuenes florentibus annis

Horribiles hilari fronte subire cruces ?

Inuitum quoties testis sit Roma, leonem

Orarunt rabido ferret ut ore necem.

Ah moriens Christus mira dulcedine mortem

Condiit, hinc Christi nomine dulce mori est.

Scilicet istud erat prostrati ex ore leonis

Dulcia nectareos mella dedisse fauos.

T'étonnes-tu que des jeunes gens dans la fleur de l'âge

Subissent d'horribles tortures, le visage souriant ?

Que Rome soit témoin du nombre de fois où ils prièrent un lion

Qui ne le voulait pas de leur apporter la mort de sa gueule enragée.

Ah ! Le Christ, en mourant, a donné à la mort une merveilleuse douceur ;

Depuis lors, il est doux de mourir au nom du Christ.

Car cela revenait à faire en sorte que des alvéoles de nectar

Produisent un doux miel depuis la gueule d'un lion abattu.



Fig. 15

V

Prouocet ut socios factis et terreat hostem,

Primus per medias it Machabaeus aquas.

Hunc trepidi spectant confractis uiribus hostes,

Victaque uictori uertere terga parant.

Profuit en primos Christum subisse dolores

Primaque lethiferae probra tulisse crucis.

Nam ducis intrepide sequitur uestigia miles

Plurimus atque armis castra inimica domat.

Pour encourager ses compagnons et terrifier ses ennemis,

Maccabée¹¹² va le premier à travers les eaux.

Les ennemis le regardent, tremblants, le moral brisé,

Et vaincus, se préparent à fuir les vainqueurs.

Il a été utile que le Christ ait subi le premier les douleurs,

Le premier les outrages de la croix meurtrière.

En effet, de nombreux soldats suivent avec courage les traces

De leur guide et domptent de leurs armes le camp ennemi.

¹¹² Référence au neuvième chapitre du premier *Livre des Maccabées*, dans lequel Jonathan Maccabée, frère de Judas, et son armée traversent le Jourdain pour combattre les troupes séleucides menées par Bacchidès (*Livre des Maccabées*, 9, 43-49).

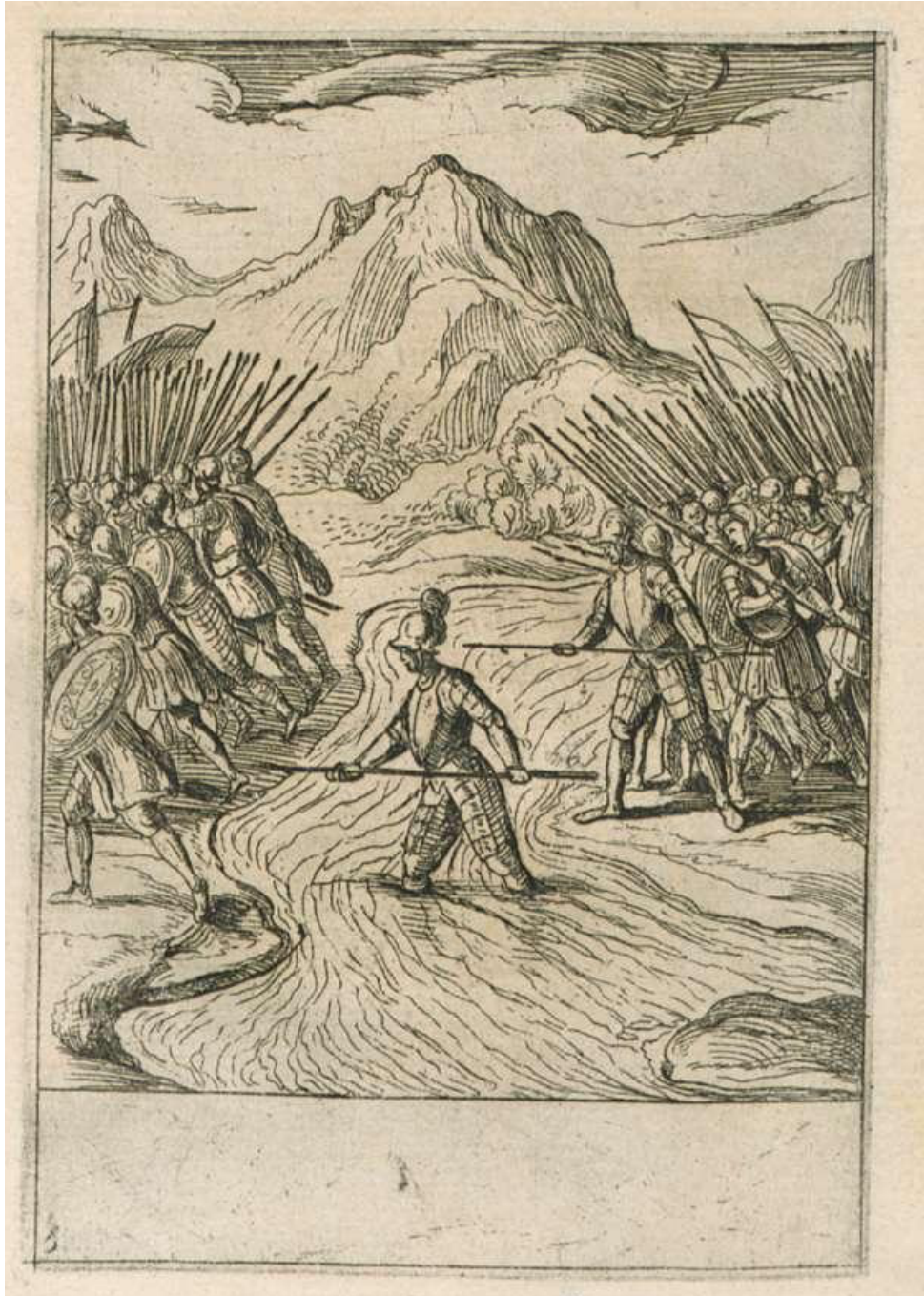


Fig. 16

VI

Est populos sitiens et amari lymphæ saporis,
Visaque maiorem suscitât unda sitim.
Has ligno ut tetigit Moses, mirabile uisu,
Vertitur in dulces riuus amarus aquas.
Sic homini horribiles mortis perferre dolores,
Tristia lethiferi pocula fellis erant.
Haec cruce dulcescunt. Pro Christo temnite mortem :
Quæ prius exstiterat fellea, mellis erit.

Il y a une eau au goût amer et qui assoiffé les gens,
Une eau, qui lorsqu'elle est vue, engendre une plus grande soif.
Dès que Moïse l'eut touchée à l'aide d'un bâton – miracle à voir –
Le ruisseau amer se transforma en eau douce.¹¹³
Ainsi, pour l'homme, endurer les horribles douleurs de la mort,
C'était comme des coupes funestes remplies d'un poison létal.
Ces coupes s'adoucissent avec la croix. Pour le Christ, méprisez la mort :
L'eau qui autrefois vous était apparue amère désormais sera douce.

¹¹³ Référence à un épisode de l'*Ancien Testament* contenant la transformation de l'eau amère de Mara en eau douce par Moïse (*Exode*, 15, 22-27).



Fig. 17

VII

Aspice purpureos spinoso e germine flores

Surgere, quos caeli munere gignit humus.

Miraris, rabidi iactent cum saeua tyranni

Supplicia et diro terra furore tremat,

Tot tamen inuictas sexum superare puellas

Totque uiros fuso sanguine sponte mori ?

Scilicet ut tellus Christi mollita cruore est,

Spinae purpureas progenuere rosas.

Regarde les fleurs pourpres pousser sur une branche épineuse,

Elles que la terre a engendrées en guise de don du ciel.

Alors que les tyrans enragés infligent de cruels supplices

Et que la terre tremble d'une sinistre fureur, tu t'étonnes

Que, cependant, tant d'invincibles jeunes filles dépassent leur sexe

Et que tant d'hommes meurent volontairement en versant leur sang.

Comme le sol a été amolli par le sang du Christ,

Les épines ont produit des roses pourpres.



Fig. 18

VIII

Thus honor est Superis, odor est mortalibus, ignis

Vt simul in nubem soluit odoriferam.

Casta fides terris grata est, gratissima caelo

Cum nitet accensis clarior illa rogis.

Laetus et in mediis martyr canit ignibus : « Vror,

Vror, ut hoc Christi fragret odore domus ».

L'encens est un hommage pour les dieux, un parfum pour les hommes,

Aussitôt que le feu l'a dissout dans un nuage odorifère.

Une pieuse foi est agréable à la terre, elle l'est encore plus au ciel

Lorsqu'elle brille, plus éclatante, au milieu des bûchers allumés.

Et le martyr, heureux, chante au milieu des flammes : « Je brûle,

je brûle ! pour que ma demeure exhale le parfum du Christ ! »



Fig. 19

IX

Germen habet uiridans lacerato cortice truncus

Quod florente Ducum cingit honore caput.

Miraris laniata feris, confossaque ferro

Corpora pro Christo cuncta seuera pati ?

Spectasti truncum, caelestia munera, palmas,

Et partum fuso sanguine cerne decus.

Scilicet ista Dei est Sapientia plurima passos

Pluribus in Caelo condecorare bonis.

Un tronc à l'écorce mutilée produit un bourgeon verdoyant

Qui ceint la tête des dirigeants d'une couronne fleurie.

Tu t'étonnes que des corps lacérés par des bêtes sauvages et transpercés

Par le fer supportent toutes ces graves blessures pour le Christ ?

Tu as regardé le tronc, les dons célestes, les jeunes palmes,

Regarde aussi la gloire engendrée par l'effusion du sang.

Telle est la sagesse de Dieu : parer ceux qui ont le plus souffert

De plus nombreux biens dans le ciel.



Fig. 20

X

Aspice fructiferae speciosum germen oliuae

Vt uirides laeta fronde coronat agros.

Flammea compressae praebent tibi lumina baccae¹¹⁴,

Et pulcher pacis munera ramus habet.

An non pacifera signatur in arbore martyr,

Quem ferro et flammis, dire tyranne, premis ?

Nam pressus uincit fideique ardore coruscat

Perpetuaeque fruens munere pacis obit.

Regarde comme le beau bourgeon de cet olivier fécond

Couronne les prés verdoyants de son abondant feuillage.

Ses fruits pressés te fournissent un brillant éclat

Et sa belle branche constitue un symbole de paix.

Dans cet arbre qui apporte la paix, n'est-il pas symbolisé le martyr,

Que toi, sinistre tyran, tu accables par le fer et les flammes ?

Car, pressé, celui-ci vainc par sa foi et brille par l'ardeur de sa foi

Et meurt en jouissant du don de la paix perpétuelle.

¹¹⁴ L'expression *flammea lumina* était déjà utilisée un siècle avant la rédaction des *Emblemata Sacra* par le théologien Jean Gerson dans sa *Deploratio super civitatem aut regionem que gladium evaginavit super se*, un poème en prose dans lequel il déplore les massacres survenus à Paris en juin 1418 dans le contexte de la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons et appelle de ses vœux le retour de la paix. Cf. Ouy Gilbert, « Gerson et la guerre civile à Paris. La *Deploratio super civitatem* », dans *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 71, 1, 2004, pp. 255-286. En tant qu'appel à la paix et à la repentance dans une période marquée par la guerre et les conflits religieux du grand schisme d'Occident, cette déploration théologique et morale a pu être une référence privilégiée par les auteurs jésuites à l'origine des emblèmes, contemporains des guerres de religion. Par ailleurs, la phrase de la *Deploratio* dans laquelle s'insère l'expression (*flammea lumina torquent*) est elle-même une référence à l'*Énéide* : *tum flammea torquens // lumina* (VII, 448-450). Pour le texte de la *Deploratio*, voir GERSON Jean, *Œuvres complètes. Volume X. L'Œuvre polémique*, éd. Palémon Glorieux, Paris, Desclée De Brouwer, 1973, pp. 407-414 ; pour la phrase en question, voir p. 414.



Fig. 21

XI

En spumante salo, uentorum turbine, puppis

Cautibus in mediis, fluctibus icta gemit.

Non tamen obruitur, solidis sed uincta metallis

Emergit placidos ingrediturque sinus.

Christi sic miles, quem nulla procella malorum

Frangit et horrendi non mouet ira Stygis,

Barbaricam rabiem et flammaram incendia ridet

Milleque perpessus uulnera uictor abit.

Voici que dans une mer spumescence, dans un tourbillon de vents,

Un navire, au milieu des écueils, gémit, battu par les flots.

Cependant, il ne coule pas : maintenu par de solides métaux,

Il émerge et entre dans des eaux calmes.

Tel est le soldat du Christ, qu'aucune tempête de malheurs

Ne brise et que la colère de l'horrible Styx ne touche guère.

Il se moque de la rage barbare et des incendies de flammes

Et, après avoir souffert mille blessures, se retire vainqueur.



Fig. 22

XII

Quis furor, o miseri, quae uos insana cupido

Impulit inuicto bella mouere Deo ?

Ah, crudele nefas ! Stricta compellitis hasta

Corpora succensos uiua subire rogos.

Restat adhuc rabies ? Flammas geminate tyranni,

Maius in ardenti corpore robur erit.

Pergite, nam uerum spectatur ut ignibus aurum,

Sic uestro fiet clarior igne fides.

Quelle fureur, ô misérables, quel désir insensé

Vous a poussés à mener une guerre contre Dieu, invincible ?

Ah ! Cruel sacrilège. De votre lance brandie, vous forcez

Des corps vivants à affronter les bûchers enflammés.

Votre rage subsiste encore ? Multipliez les flammes, tyrans ;

La force sera plus grande dans le corps brûlant.

Continuez : de même que l'on reconnaît l'or véritable dans les flammes,

De même la foi deviendra plus éclatante sous l'effet de votre feu.



Fig. 23

XIII

Inuide, fluminibus lignorum opponis aceruos,
Arida ne gelidis prata rigentur aquis.
His magis illa tument, tumefactaque obiecta resoluunt,
Aruaque maiori latius amne rigant.
Supplicia opposuit uersuto Tartarus astu,
Ne Christi toto cresceret orbe fides.
Suppliciis augetur amor, frustra omnia tentas,
Tartare : namque aucto crescit amore fides.

Envieux, tu opposes aux rivières des barrages de bois
Pour que les prés desséchés ne soient pas irrigués d'eaux fraîches.
Mais les eaux gonflent davantage à cause des bois et, ayant gonflé, elles dissolvent
L'obstacle et arrosent les plaines d'un plus grand débit, sur une plus vaste étendue.
Le Tartare opposa aux supplices son habile ruse
Pour empêcher que la foi du Christ ne crût sur toute la terre.
Mais l'amour est augmenté par les supplices ; Tartare, tu fais toutes ces tentatives
En vain, car la foi grandit en même temps que l'amour.



Fig. 24

XIV

Dum rauco Gedeon frangit clangore lagœnas,

Terret et accensa castra inimica face,

Innumeras paucis, dictu mirabile, turmas,

Militibus uidit uertere terga suis.

Corpora quid gaudes iuuenum lacerasse, tyranne ?

Uiribus est fragilis fracta lagœna tuis ;

Pax tamen illucet fidei, tuba personat, et tu

Ah miser, inuicto uictus ab hoste cadis.

Tandis que Gédéon¹¹⁵ brise des jarres dans un âpre fracas,

Et qu'il effraie le camp ennemi avec une torche enflammée,

Il voit d'innombrables escadrons – chose étonnante à dire –

Fuir devant ses quelques soldats.

Pourquoi, tyran, te réjouis-tu d'avoir mutilé les corps de jeunes hommes ?

La fragile jarre a été brisée par ta force.

La paix de la foi brille cependant, le son de la trompette retentit

Et toi, misérable, tu tombes, vaincu par un invincible ennemi.

¹¹⁵ L'histoire de Gédéon est relatée dans le *Livre des Juges* (VI-VIII). Issu de la tribu de Manassé, Gédéon est appelé par Dieu pour vaincre les Madianites, peuples nomades qui, depuis plusieurs années, pillent les récoltes des tribus d'Israël. Il rassemble alors de nombreux hommes pour former une armée, mais le Seigneur lui impose d'en réduire le nombre pour s'assurer que la victoire finale ne puisse être imputée à leurs propres forces, mais bien à sa puissance. Des milliers de soldats qui composent l'armée, seuls trois cents sont retenus, mais ceux-ci, en usant de ruse et en faisant grand bruit – notamment au moyen de trompettes et de jarres brisées – parviennent à faire croire à l'ennemi qu'ils sont bien plus nombreux, ce qui provoque leur déroute et finalement la victoire des troupes de Gédéon.



Fig. 25

XV

Ardua marmoreis palatia nixa columnis

Vt tetigit Samson numine plenus ait :

« Ergone inultus uiuo ? Mori est mihi uiuere, uiuo

Hoste, diu : uita est hoc moriente mori. »

Tum ualidas fregit dextra laeuaque columnas

Factaque sunt laetae maesta sepulchra domus.

Christi sic miles prostratus conterit hostes,

Claraque uictrici morte tropaea refert.

Lorsque Samson toucha le haut palais soutenu par des colonnes de marbre¹¹⁶,

Animé par la volonté de Dieu, il dit : « Vais-je vivre sans avoir été vengé ?

Vivre longtemps alors que mon ennemi vit, c'est pour moi comme mourir,

Mais mourir en l'entraînant dans ma mort, c'est comme vivre. »

Alors, il brisa de ses deux mains les solides colonnes

Et les tristes demeures devinrent d'heureux tombeaux.

Ainsi le soldat du Christ renversé accable ses ennemis

Et, par sa mort victorieuse, rapporte d'illustres trophées.

¹¹⁶ Référence au récit de la mort de Samson, relatée au chapitre seize du *Livre des Juges*. Cf. note 75.



Fig. 26

XVI

Percussus ferro est adamas et sustinet ictus,

Nec pars robustis ictibus ulla cadit.

Iniectus flammis, flammis quoque robore uincit

Clarius et uicto uictor in igne micat.

Firma fide oppugnas crudeli pectora ferro

Et frustra accendis, saeue tyranne, rogos.

Integra fulgescit, nulloque retunditur ictu

Atque illaesa fero claret in igne fides.

Le diamant a été frappé par le fer : il supporte les coups

Et aucune part ne cède aux chocs vigoureux.

Jeté dans les flammes, il les surpasse aussi par sa force

Et, vainqueur, il brille avec plus d'éclat dans le feu vaincu.

Tu attaques, de ton fer inhumain, des cœurs affermis par la foi

Et, cruel tyran, tu allumes en vain des bûchers.

La foi intacte respandit et n'est émoussée par aucun coup ;

Nullement blessée, elle brille dans le feu sauvage.



Fig. 27

XVII

Leniat iratum prudens ut Sephora numen

Purpureo nati membra cruore notat.

Tum uersa ad Mose, « Es sponsus mihi sanguinis »¹¹⁷, inquit,

« Aspicias ut tingat membra tenella cruor ? »

Sic quoque natorum fuso sponsa inclyta Christi

Tincta cruore manu membra cruenta tenens,

« In cruce Christe », inquit, « fueram tibi sponsa cruoris,

At nunc es sponsus sanguinis ipse mihi ».

Pour calmer la colère divine, la sage Séphora¹¹⁸

Marque de sang pourpre le corps de son fils¹¹⁹.

Alors, se tournant vers Moïse, elle dit : « Tu es pour moi un époux

de sang. Vois-tu comment le sang rougit son tendre petit corps ? »

Ainsi, l'illustre épouse du Christ¹²⁰, le sang de ses fils ayant également

Été versé, tenant de sa main leur corps ensanglanté et teint de sang,

Dit : « Ô Christ, sur la croix, j'ai été pour toi une épouse de sang,

Mais maintenant, toi-même, tu es pour moi un époux de sang. »

¹¹⁷ Giulio Roscio reprend presque mot pour mot une expression présente dans la *Bible* : *Sponsus sanguinum tu mihi es* (*Exode*, IV, 25).

¹¹⁸ Épouse de Moïse.

¹¹⁹ Référence à un épisode du quatrième chapitre de l'*Exode*, dans lequel, Séphora, pour calmer la colère de Dieu, se saisit d'une pierre aiguisée et coupe le prépuce de son fils (*Exode*, IV, 24-26).

¹²⁰ Par l'expression « l'illustre épouse du Christ », l'auteur désigne l'Église.



Fig. 28

XVIII

Si forte effusam spectat turrita cruorem

Bellua, magnanimus crescit in arma furor.

Inde acies sternens pulchram per uulnera mortem

Quaerit, et in medio sanguine posse mori.

Miraris quod nulla uiros incendia flectant,

Quod rabidas temnat casta uirago minas ?

Scilicet effusum Christi uidere cruorem,

Ille dat inuictos pro duce uelle mori.

Si par hasard, un éléphant portant une tour voit une effusion

De sang, un élan furieux vers les armes grandit en lui.

Ainsi, renversant les armées, il cherche à atteindre une belle mort

À travers les blessures et à pouvoir mourir dans un bain de sang.

Tu t'étonnes qu'aucun bûcher ne fait fléchir les hommes ?

Que la chaste jeune fille méprise les furieuses menaces ?

C'est qu'ils ont vu le sang du Christ répandu.

Celui-ci leur insuffle le désir de mourir invaincus pour lui.



Fig. 29

XIX

Arida cum sitiunt liquidas animalia lymphas

Et dubio metuunt fonte leuare sitim,

Attamen ut quadrupes cornu spectabilis uno

Hunc tetigit, tuto, qua bibit ille, bibunt.

An non gens hominum, lapides, incendia, fustes,

Probra, feras, gladios fugerat atque cruces ?

At postquam tu Christe subis dura omnia primus,

Currit ad optatam plurima turba necem.

Lorsque les animaux décharnés ont soif d'eaux limpides

Mais qu'ils craignent de soulager leur soif dans une source douteuse,

Ils peuvent cependant boire en sécurité à l'endroit où boit l'animal

Que distingue son unique corne, après qu'il a touché la source.

La race des hommes n'avait-elle pas coutume de fuir les pierres, les incendies,

Les bâtons, les outrages, les bêtes sauvages, les glaives et les croix ?

Mais depuis que toi, Christ, tu subis, le premier, toutes ces épreuves,

Une foule nombreuse se précipite vers cette mort désirée.



Fig. 30

XX

Ante alios mater dum librat in aere pennas,

Exemplo natos prouocat illa suo.

Tunc soboles alacris propius studet ire parenti

Et teneras alas, ut mouet illa, mouet.

In cruce sic postquam pandis tua brachia, Christe,

Atque doces quid sit pro pietate mori,

Te tua progenies sequitur, nec dira ueretur

Supplicia et lucrum praedicat esse mori.

Lorsque la mère déploie ses ailes dans l'air devant les autres,

Elle incite ses petits à suivre son exemple.

Alors, sa progéniture, alerte, cherche à voler plus près d'elle

Et déploie ses jeunes ailes comme elle les bouge.

De même, lorsque toi, Christ, tu étends tes bras sur la croix

Et enseignes ce que c'est de mourir au nom de la piété,

Tes héritiers te suivent sans craindre les sinistres supplices

Et proclament que c'est une chance de mourir.



Fig. 31

Analyse textuelle et iconographique

1. Les *Emblemata Sacra*, un recueil largement méconnu

Si le cycle martyrologique de Santo Stefano et ses reproductions gravées ont reçu, depuis le siècle dernier, une attention particulière de la part des chercheurs, il n'en va pas de même pour les *Emblemata Sacra*, qui, en l'absence de travaux d'ampleur leur étant dédiés, sont encore largement méconnus. À vrai dire, aucun chercheur ne s'est vraiment intéressé au recueil d'emblèmes, à l'exception de Monssen et de Sarnelli. Le premier l'a étudié dans le cadre d'un article sur l'utilisation des emblèmes dans la pratique éducative jésuite¹²¹, le second le mentionne à plusieurs reprises dans un article analysant la production poétique de Giulio Roscio et le rapport qu'elle entretient avec l'œuvre du Tasse.¹²² Ces articles, si précieux soient-ils dans l'état actuel des recherches, ne suffisent pas à faire la lumière sur cette œuvre singulière à laquelle trop de questions restent liées : qui a conçu les emblèmes ? Qui en a rédigé les épigrammes ? Comment et où les emblèmes étaient-ils exposés ? Quel rapport entretiennent-ils avec les fresques de Santo Stefano Rotondo ? Et avec le genre de l'emblématique ? La pluralité des approches nécessaires pour appréhender les *Emblemata Sacra* de manière globale explique en partie pourquoi si peu de chercheurs s'y sont intéressés et pourquoi les seuls à s'y être essayés ne parviennent à trouver des réponses satisfaisantes à ces nombreuses questions. C'est que le point de vue de Monssen est essentiellement celui d'un historien de l'art et le point de vue de Sarnelli celui d'un philologue, alors même que les emblèmes relèvent d'un genre mixte qui requiert une analyse à la fois iconographique et textuelle. Cette nécessité paraît d'ailleurs encore plus grande avec les *Emblemata Sacra*, dont la conception et la réception sont indéniablement liées à celles des fresques de Santo Stefano Rotondo. C'est pourquoi, dans ce travail, nous mélangerons les points de vue et les approches en analysant systématiquement les images et les textes qui forment les vingt emblèmes du recueil. N'ayant pas la présomption de trouver des réponses univoques à toutes les questions qu'ils suscitent, nous tenterons d'éclaircir certaines zones d'ombres concernant, entre autres, la fonction des emblèmes, leur affichage, leur rapport

¹²¹ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*

¹²² SARNELLI Mauro, *op. cit.*

avec les fresques de Santo Stefano Rotondo¹²³ et leur inscription dans la tradition emblématique des XVI^e et XVII^e siècles.

2. Description et analyse des emblèmes

Chacun des vingt emblèmes contenus dans les *Emblemata Sacra* est composé d'une gravure d'Antonio Tempesta¹²⁴ et d'une épigramme latine de quelques vers¹²⁵, rédigée sous la plume de Giulio Roscio, de Michele Lauretano ou d'un autre membre de la Compagnie de Jésus, comme l'indique Roscio lui-même dans la lettre dédicatoire de l'ouvrage : *emblematis [...] in quibus et Lauretani ipsius et aliorum ex eadem Societate, qui in iis scribendis elaborarunt, industria cognoscitur pari cum pietate copulata*. Chaque emblème se déploie sur une double page, permettant à l'illustration ou *pictura*, située sur la page de droite, de répondre au texte de la page de gauche ou *subscriptio*, dans une structure bipartite à laquelle manque seulement l'intitulé ou *inscriptio* pour atteindre la formule canonique développée à partir de l'*Emblematum liber* d'Alciat (1531).¹²⁶ La *subscriptio* est systématiquement constituée de deux parties : une première que Monssen appelle *ekphrasis* et qui décrit et interprète l'image

¹²³ Pour que le lecteur puisse mieux comprendre la relation qui lie les emblèmes aux fresques de Santo Stefano Rotondo, nous avons établi, en annexes, un tableau descriptif de celles-ci, dans lequel se trouvent des reproductions de chaque fresque et une description légendée des différentes scènes représentées. Pour des reproductions de meilleure qualité et un aperçu de la localisation des fresques dans l'église, voir le plan interactif de l'église déjà mentionné ci-dessus (cf. note 24) et accessible à l'adresse suivante : <https://prezi.com/view/GibeUoOKOfra6vccACvI/>.

¹²⁴ Cf. MONSSEN Leif Holm, « Rex Glorioso Martyrum... », *op. cit.*, pp. 130-137 ; MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 305.

¹²⁵ Huit vers pour chacun des emblèmes, à l'exception du deuxième et du huitième, qui n'en contiennent que six.

¹²⁶ Comme l'indique Monssen dans son article « Emblems in Jesuit Education Practice... », cette formule, bien que devenue conventionnelle à la fin du seizième siècle, n'avait pas le statut d'une règle immuable, en atteste l'existence d'autres livres d'emblèmes sans inscriptions telle l'édition de 1539 du best-seller de Guillaume de la Perrière, *Le Théâtre des Bons Engins*. Cf. LA PERRIERE Guillaume de, *Le Théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes*, Paris, D. Janot, 1539 ; *ibid.*, p. 317. En attestent également les prises de position des théoriciens modernes, qui lorsqu'ils débattent à propos des emblèmes, s'occupent principalement de leurs propriétés naturelles et de leurs significations allégoriques et ne laissent en aucun cas entendre que l'*inscriptio*, dont le contenu est généralement redondant par rapport à celui de l'image, est d'une quelconque manière distincte de la *subscriptio* et, par conséquent, un élément indispensable de l'emblème. DRYSDALL L. Denis, « The emblem according to the Italian *impresa* theorists », dans Adams Alison et Harper Anthony J. (éd.), *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference (13-17 August 1990), Leiden / New York / Cologne, 1992, p. 31.

emblématique, et une seconde auquel il donne le nom d'*explicatio*, qui en explique le sens et contient souvent une dimension moralisante¹²⁷.

Emblème I

L'image donne à voir un bâtiment de façade rectangulaire, composé de quatre étages, dont le dernier, en terrasse, est entouré d'une balustrade. Il se détache du reste des bâtiments présents dans l'arrière-plan par sa position centrale sur ce qui apparaît comme une place avec un sol pavé en damier. En même temps que de larges flammes s'échappent de ses portes d'entrée et de ses fenêtres, le bâtiment est touché par des rayons lumineux et une sorte de flèche qui représente ici la foudre (*fulmen*). De larges nuages de fumées remplissent le ciel et surplombent les cinq sculptures visibles aux extrémités de la terrasse et du toit. L'allure générale du bâtiment, la présence de ces sculptures, qui rappellent vaguement les statues acrotères de l'architecture antique sacrée et, pour finir, le premier vers de la *subscriptio*, faisant mention de pénates brûlés (*per ambustos penates*) laissent penser qu'il s'agit d'un bâtiment sacré tel qu'un temple.

En tant que représentation d'un temple en feu, cette image n'a, à notre connaissance, pas d'antécédent dans la culture emblématique du XVI^e siècle. Elle peut cependant renvoyer à plusieurs épisodes bibliques, dont celui de la destruction du temple de Salomon par les troupes du roi néo-babylonien Nabuchodonosor II, relaté avec les mêmes termes dans le *Livre de Jérémie* et dans le *Livre des Rois* : « Il [Nebuzaradân]¹²⁸ incendia le Temple de Yahvé, le palais royal et toutes les maisons de Jérusalem ; il brûla toute maison de grand » (*Livre de Jérémie*, 52, 13 ; *Livre des Rois*, 25, 9).¹²⁹ L'image rappelle également la destruction du second temple de Jérusalem, bâti sur les fondations de l'antique temple de Salomon après le retour de l'élite juive exilée à Babylone (VI^e siècle) et agrandi sous Hérode le Grand à la fin du premier siècle av. J.C., lequel fut incendié et détruit par les Romains en 70 ap. J.C. Cet évènement, bien qu'il

¹²⁷ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 332. Non contents des appellations choisies par Monssen en raison de la confusion qu'elles induisent avec d'autres concepts, nous avons décidé de ne pas y recourir dans la suite de ce travail. Nous voulions toutefois laisser l'opportunité au lecteur de se faire son propre avis et les avons donc simplement mentionnées ici.

¹²⁸ Officier de Nabuchodonosor en charge de la destruction de Jérusalem après sa capture.

¹²⁹ Cette traduction est, ainsi que toutes les suivantes, issue de *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.

ne soit pas directement rapporté dans les récits bibliques, est prophétisé par le Christ dans les *Évangiles* de Matthieu, Marc et Luc :

« Comme Jésus sortait du Temple et s'en allait, ses disciples s'approchèrent pour lui faire voir les constructions du Temple. Mais il leur répondit : "Vous voyez tout cela, n'est-ce pas ? En vérité je vous le dis, il ne restera pas ici pierre sur pierre qui ne soit jetée bas". » (*Évangile selon Matthieu*, 24, 1-2)

« Comme il s'en allait hors du Temple, un de ses disciples lui dit : "Maître, regarde, quelles pierres ! quelles constructions !" Et Jésus lui dit : "Tu vois ces grandes constructions ? Il n'en restera pas pierre sur pierre qui ne soit jetée bas". » (*Évangile selon Marc*, 13, 1-2)

« Comme certains disaient du Temple qu'il était orné de belles pierres et d'offrandes votives, il dit : "De ce que vous contemplez, viendront des jours où il ne restera pas pierre sur pierre : tout sera jeté bas". » (*Évangile selon Luc*, 21, 5-6)

Ces extraits, et en particulier le dernier, n'annoncent pas seulement la future destruction du second temple de Jérusalem, mais forment également un intertexte lourd de sens pour le lecteur du XVI^e siècle, dont l'esprit est encore marqué par les récentes crises iconoclastes, lesquelles sont d'ailleurs vivement dénoncées et critiquées dans les ouvrages des catholiques contemporains de Giulio Roscio. C'est le cas notamment du *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*¹³⁰, ouvrage publié deux ans seulement avant les *Emblemata Sacra* et rédigé par Richard Verstegan, « catholique anglais exilé sur le Continent, et dénonçant les crimes des "schismatiques et protestants" anglais, des "huguenots" français et des "gueux" des Pays-Bas. »¹³¹ Parmi ces crimes sont mis en lumière, au moyen d'une même association entre texte et image, les actes iconoclastes des protestants de tous bords (voir notamment la gravure qui montre des huguenots en train de s'attaquer à la sépulture du roi Louis XI, fig. 32) et surtout les décollations, crucifixions, morts sur le gril et autres tortures qu'ils infligent aux catholiques (fig. 33, 34 et 35) et qui font écho aux martyres subis par les premiers saints de la Chrétienté. Un panorama presque exhaustif de ces souffrances est d'ailleurs fourni par le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo, auquel la publication des *Emblemata sacra* est liée. Composés à quelques années d'intervalle, ces trois projets – le cycle de Santo Stefano Rotondo, le *Theatrum crudelitatum* et les *Emblemata Sacra* – répondent à un même programme

¹³⁰ VERSTEGAN Richard, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587.

¹³¹ DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image.... », *op. cit.*, p. 142.

propagandiste dont le but est à la fois de provoquer la haine des bourreaux et d'augmenter l'amour envers leurs victimes (qui peuvent être matérielles ou humaines). Et ils le font en recourant aux mêmes codes, notamment celui de la combinaison du pouvoir des mots et des images¹³², pour augmenter la puissance expressive de leur message. Dans le cas présent, le message transmis par l'association de la *pictura* et de la *subscriptio* peut être compris comme une mise en garde prophétique : les actes iconoclastes des scélérats qui osent s'en prendre au culte de Dieu seront punis par une intervention divine (*ignem // caelestem supera mittit ab arce Deus*).

¹³² Le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo et l'œuvre de Verstegan présentent de nombreux points communs, notamment un même recours au système de lettrage hérité des *Evangelicae Historiae Imagines* de Jérôme Nadal, qui permet littéralement de « décortiquer » les images. Il est d'ailleurs possible que les fresques romaines aient inspiré Verstegan pour l'élaboration de son œuvre. On sait, en effet, qu'il était de passage dans la Ville éternelle en 1584 et qu'il y collabora avec le graveur Giovanni Battista Cavalieri, lequel avait déjà travaillé, un an auparavant, pour le collège germano-hongrois des jésuites en reproduisant les fresques de Circignani et da Siena en gravures, en vue de la parution de l'*Ecclesiae Militantis Triumph* (1583). Cf. VERSTEGAN Richard, *Le Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995, p. 14.

Horribilia scelera ab Huguenotis
in Gallijs perpetrata.



*Non sacri cineres urna, non ossa sepulcris
Tuta suis, mutisque furor non abstinere umbris:
Funera quin proprijs (at quæ tam barbara gentem
Produxit regio?) supremum & mortis honorem
Regibus invidit, multos & humata per annos
Corpora pollutas sanie dispersit in auras.*

APVD

Fig. 32. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 47 © George Peabody Library

37
Horribilia scelera ab Huguenotis
in Gallijs perpetrata.



Egregiam verò laudem, qui vincitis hostes
Et senio & sexu sine viribus, ite, triumphum
Ducite, foeminea si qua est victoria poena.
An quocunque sitim manans de vulnere sanguis
Et rabiem sedare potest, tantumque bidentes
Cade feram satiant avidam quam mole iuenci?

E 3

Fig. 33. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 37 © George Peabody Library

45
Horribilia scelera ab Huguenotis
in Gallijs perpetrata.



*Non celare potest odium quod pectore versat
Impius, ingeniumque suo se prodit ubique
Iudicio, Christum petit insidiator, & eius
Iudaeo de more gregem, praesentia quem non
Numinis, aut sancta reuerentia terruit ara,
Victima quum suffixa cruci fuit ipse sacerdos.*

F 3 APVD

Fig. 34. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 45 © George Peabody Library

Horribilia scelera ab Huguenotis
in Gallijs perpetrata.



*Supplicij genus insolitum delectat acerbos
Tormenti artifices, nihil inclementia pœna
Liquit inexpertum, laniatâque funere longo
Viscera crudeles explent dulcedine mentes,
Nec leti repetunt genus ut fastidia tollant
Cadis, & in varias satiantur lumina mortes.*

G

QVA

Fig. 35. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 49 © George Peabody Library

Dans un paysage de montagne, émerge une ville avec de nombreux bâtiments à l'arrière-plan. À l'avant-plan, sur la gauche, se détache un chemin menant à une grande porte sous forme d'arche entourée d'une tour sur la droite. La composition symétrique de cette porte semble indiquer qu'une seconde tour doit se trouver sur la gauche, en dehors du cadre de l'image. D'épais nuages surplombent le paysage et une même combinaison de rayons lumineux et de foudre (*ignis*) que dans le premier emblème s'abat sur la porte.

À notre connaissance, aucun texte biblique ne fait mention d'une porte de ville frappée par la foudre. Il ne s'agit pas non plus d'un motif iconographique connu : comme l'indiquait déjà Monssen, la combinaison d'une porte et d'un éclair semble sans précédent dans la production emblématique antérieure à la publication des *Emblemata Sacra*.¹³³ Pour autant, le choix de représenter une porte ne semble pas anodin. En effet, il s'agit là d'un motif hautement symbolique, associé à l'idée d'un passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, entre le domaine profane et le domaine sacré, entre le royaume terrestre et le royaume céleste¹³⁴. En tant qu'outil pouvant s'ouvrir et se fermer à loisir, la porte permet également de contrôler l'accès à un lieu et symbolise ainsi l'inclusion ou l'exclusion des individus d'une société donnée. C'est d'ailleurs peut-être en raison de cette haute valeur symbolique que les portes de ville (et leurs alentours) sont fréquemment utilisées comme lieux de martyre dans les récits hagiographiques. C'est le cas notamment de Jean l'évangéliste qui fut plongé dans une marmite d'eau bouillante à Rome, près de la Porte Latine ou de l'épouse de l'empereur Maxence¹³⁵, qui, d'après la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, fut convertie au christianisme par sainte Catherine et ensuite trainée hors d'Alexandrie pour y être torturée et exécutée : « Ils la conduisirent donc hors de la ville, lui arrachèrent les mamelles avec des pointes de fer et lui coupèrent la tête. »¹³⁶

¹³³ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 322.

¹³⁴ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 901.

¹³⁵ Le nom de cette dernière n'est pas mentionné dans la *Légende dorée*, mais Pietro de Natali (ou Petrus de Natalibus en latin), un hagiographe italien du quatorzième siècle, la nomme Faustina dans son *Catalogue des saints et de leurs gestes*, publié à titre posthume en 1493. Voir NATALI Pietro de, *Catalogus Sanctorum et gestorum eorum*, Vicence, Henricus de Sancto Ursio, 1493.

¹³⁶ Traduction issue de VORAGINE Jacques de, *La Légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1910, p. 661.

Un même sort fut réservé à saint Étienne qui, après avoir été traduit par les chefs juifs de Jérusalem devant le Sanhédrin, fut trainé hors de la ville et lapidé.¹³⁷ La précision de cette localisation ô combien symbolique n'est en rien un détail anecdotique et la réception du récit du supplice de saint Étienne, et plus particulièrement sa réception artistique, semble indiquer qu'il n'a pas été perçu comme tel à travers les siècles, car les artistes n'ont eu de cesse, depuis le Haut Moyen Âge, de représenter la lapidation du saint devant l'une des portes d'entrée de Jérusalem. Aux alentours de 800 déjà, cette scène était peinte dans la crypte de l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre (fig. 36). L'importance du motif de la porte d'entrée y apparaît d'emblée par la place assez conséquente qu'occupe la représentation de celle-ci dans la fresque. Plus tard, aux quatorzième et quinzième siècles, les nombreux artistes qui s'emparèrent du récit ne manquèrent pas d'insister sur l'importance de cette localisation. Il suffit de voir les peintures de Martino di Bartolomeo (fig. 37), de Paolo Uccello (fig. 38) ou de Fra Angelico (fig. 39) pour le comprendre. Par la présence d'une imposante porte d'entrée et d'une longue muraille qui la prolonge, la toile peinte par Annibal Carrache entre 1600 et 1605 et aujourd'hui conservée au Louvre (fig. 40) insiste également sur ce motif et la notion ambivalente d'exclusion-inclusion qu'elle implique. Car à travers la présence massive d'une porte dans leurs œuvres, chacun de ces artistes semble indiquer que le saint, en étant tiré hors de la ville, s'en voit exclu. Mais son exclusion de la ville terrestre va de pair avec un accueil dans la Jérusalem céleste, que matérialise sur chacune de ses œuvres – ou presque – la présence d'une intervention divine venue du ciel, qui peut prendre la forme d'une main (fresque de Saint-Germain), d'un ange (Carrache), du Christ lui-même (di Bartolomeo) ou de faisceaux lumineux (Uccello). Dans ce dernier cas, les faisceaux lumineux descendant du ciel vers le saint et dont la trajectoire atteint également la porte de la ville placée derrière dressent un lien presque évident entre la représentation du supplice de saint Étienne et l'image de la porte touchée par la foudre dans le deuxième emblème des *Emblemata Sacra*. La possibilité de relier les deux paraît encore plus flagrante lorsque l'on prend en compte le fait que cette peinture a été réalisée pour la cathédrale Saint-Étienne de Prato et que les *Emblemata Sacra* ont été prévus pour être affichés dans l'église consacrée à saint Étienne sur le mont Célius à Rome, comme l'indique leur titre (*Emblemata sacra Sancti Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*). Au regard de tous ces indices, ne pourrait-on pas faire l'hypothèse que, pour signifier de manière allégorique que les corps tendres soumis aux tortures (*teneros iuuenum cruciatibus artus*) sont aidés, dans leur supplice, par l'intervention de Dieu qui les soulage de leur peine et les accueille au Paradis –

¹³⁷ BARED Robert, *Les Saints. Aventure spirituelle et représentation*, Paris, Hazan, 2023, p. 50.

intervention se manifestant sous la forme d'un éclair jaillissant entre les nuages (*fidei densa inter nubila fulgor*) – la gravure de Tempesta s'est inspirée des codes de la représentation du supplice de saint Étienne, premier martyr (après le Christ), et peut-être plus précisément de la fresque de Prato qu'elle a vidée de ses personnages ?



Fig. 36. *La lapidation de saint Étienne*, ca. 800. Fresque, dimensions inconnues. Auxerre, Abbaye Saint-Germain © Web Gallery of Art



Fig. 37 Martino di Bartolomeo, *La lapidation de saint Étienne*, ca. 1390. Technique mixte sur bois, 64,9 x 67,7 cm. Francfort-sur-le-Main, Städelmuseum © Web Gallery of Art



Fig. 38. Paolo Uccello, *La lapidation de saint Étienne*, ca. 1435. Fresque, 310 x 420 cm. Prato, Cathédrale Saint-Étienne © Web Gallery of Art



Fig. 39. Fra Angelico, *Saint Étienne conduit au supplice et lapidé*, 1447-1449. Fresque, 322 x 473 cm. Vatican, Chapelle Nicoline © Web Gallery of Art



Fig. 40. Annibale Carrache, *La Lapidation de saint Étienne*, 1600-1605. Huile sur toile, 51 x 67 cm. Paris, Louvre, n°inv. INV 203 © RMN-Grand Palais / René Gabriel Ojéda

Emblème III

Le troisième emblème montre un paysage dont l'arrière-plan est composé de quelques bâtiments (notamment des cabanes), d'arbres et d'une colline rejoignant une vaste étendue d'eau sur laquelle un individu, portant dans ses mains ce qui s'apparente à une rame, semble naviguer. L'avant-plan est quant à lui occupé par trois arbres remplis de grappes de raisins. L'arbre de gauche s'enroule autour de celui de milieu, dont le tronc est bien plus large que les deux autres.

La présence de trois vignes dans l'image est hautement symbolique. Tout d'abord, le chiffre trois est en lui-même porteur de nombreux symboles. Il est un nombre universellement fondamental, exprimant l'idée d'un ordre intellectuel et spirituel.¹³⁸ Apparaissant sans cesse dans les écrits bibliques, il acquiert, en fonction du contexte, un sens particulier. Il symbolise

¹³⁸ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 1122.

d'abord la perfection et la complétude en étant le chiffre de la Trinité. Cette perfection est aussi celle des trois archanges nommés dans la Bible (Michel, Gabriel et Raphaël), des trois grands patriarches d'Israël (Abraham, Isaac et Jacob) et des membres de la Sainte Famille (Jésus, Marie, Joseph). Il est aussi un chiffre étroitement associé au récit de la Passion du Christ. Avant son arrestation, Jésus prie trois fois dans le jardin de Gethsémani¹³⁹ et il y va accompagné de trois apôtres – Pierre, Jacques et Jean. Conformément à ce que prédit le Christ lors de la Cène, Pierre le renie trois fois avant le chant du coq¹⁴⁰. Trois est également le nombre de croix présentes au Calvaire – Jésus se faisant crucifier en même temps que deux malfaiteurs (*Luc*, 23, 32-33), le nombre d'heures pendant lesquelles la terre fut plongée dans l'obscurité lorsqu'il agonisait sur la croix (*Matthieu*, 27, 45 ; *Marc*, 15, 33 ; *Luc*, 23, 44) et, finalement, le nombre de jours qu'il passa dans le tombeau avant d'être ressuscité (*Matthieu*, 16, 21).

La vigne est également un motif privilégié dans les récits bibliques. Dans l'*Ancien Testament*, elle est fréquemment utilisée comme métaphore pour le peuple d'Israël : la vigne est le peuple d'Israël et Dieu le vigneron qui l'a plantée et la cultive. Grâce à l'action du vigneron, la vigne, arrachée à un territoire hostile, abonde et prospère :

*« Il était une vigne : tu l'arraches d'Égypte, tu chasses des nations pour la planter ;
Devant elle tu fais place nette, elle prend racine et remplit le pays.
Les montagnes étaient couvertes de son ombre, et de ses pampres les cèdres de Dieu ;
Elle étendait ses sarments jusqu'à la mer et du côté du Fleuve ses rejetons. » (Psaumes, 80, 9-13)*

Mais lorsque la semence divine s'éloigne de son cultivateur et abandonne les marques de respect qui lui sont dues, celui-ci met fin à sa protection et l'abondante vigne laisse place à une terre en friche :

¹³⁹ Dans ses prières au Seigneur, Jésus lui demande d'abord que la coupe de souffrance lui soit épargnée avant d'indiquer qu'il se soumettra à sa volonté. L'épisode du jardin de Gethsémani (*Matthieu*, 26, 36-46 ; *Marc*, 14, 32-42 ; *Luc*, 22, 40-46), en plus de fournir une preuve du haut degré de symbolisme du chiffre trois dans la Bible, et plus précisément dans le récit de la Passion du Christ, montre également les liens possibles entre ce récit et le motif du vin (et par extension de la vigne), convoqué ici par la coupe de souffrance, et plus tôt, dans l'épisode de Cène, par la coupe contenant le vin converti en sang (*Matthieu*, 26, 26-29 ; *Marc*, 14, 22-25 ; *Luc*, 22, 19-20).

¹⁴⁰ *L'Évangile selon Saint Jean* (21, 15-17) indique également, dans un extrait qui n'a pas d'équivalent chez les trois autres évangélistes, qu'après sa résurrection, le Christ demanda à trois reprises à Pierre s'il l'aimait et ce dernier répondit trois fois par l'affirmative, permettant ainsi sa restauration après l'épisode du triple reniement.

« ¹Israël était une vigne luxuriante, qui donnait bien son fruit.
 Plus son fruit se multipliait, plus il a multiplié les autels [païens] ;
 Plus son pays devenait riche, plus riches il a fait les stèles [païennes].
²Leur cœur est double, maintenant, ils vont expier ;
 Lui-même renversera leurs autels, il dévastera leurs stèles. » (Osée, 10, 1-2)

« ¹Que je chante à mon bien-aimé le chant de mon ami pour sa vigne
 Mon bien-aimé avait une vigne sur un coteau fertile.
²Il la bêcha, il l'épierra, il y planta du raisin vermeil.
 Au milieu, il bâtit une tour et creusa même un pressoir.
 Il attendait de beaux raisins : elle donna des raisins sauvages.
 [...]
 ⁵Et maintenant, que je vous apprenne ce que je vais faire à ma vigne !
 En ôter la haie pour qu'on vienne la brouter,
 En briser la clôture pour qu'on la piétine ;
⁶J'en ferai un maquis : elle ne sera ni taillée ni sarclée,
 Ronces et épines y croîtront. J'interdirai aux nuages d'y faire tomber la pluie.
⁷Eh bien ! la vigne de Yahvé Sabaot, c'est la maison d'Israël,
 Et l'homme de Juda, c'est son plant de choix.
 Il attendait le droit et voici l'iniquité, la justice et voici les cris. » (Isaïe, 5, 1-7)

Ces deux extraits montrent bien que, dans l'*Ancien Testament*, le motif de la vigne sert à symboliser la relation qui unit Dieu à son peuple : lorsque le peuple d'Israël respecte son dieu, il prospère, lorsqu'il s'éloigne de lui en enfreignant les commandements – notamment le premier, qui consiste à ne point adorer d'autres dieux – il cesse de prospérer et fait face aux tourments. Cette interprétation métaphorique du motif de la vigne et du vigneron peut être appliquée au troisième emblème des *Emblemata Sacra*. En effet, on peut voir dans le paysan céleste (*aetherius colonus*) l'actualisation du Dieu vigneron et dans la vigne qui recouvre le sol de Jérusalem (*uitem... // quam Solymam primo germinat humum*) celle du peuple d'Israël. Le Tartare (*Tartarus*) peut être un symbole des dieux païens au profit desquels le peuple d'Israël s'est détourné de Dieu, provoquant sa colère et le retrait de sa protection et le laissant ainsi vulnérable face aux attaques des tyrans (*tyrannos*), lesquels représenteraient quant à eux les différents peuples qui, profitant du retrait de la protection de Dieu ou, plus directement, du soutien de cette divinité vengeresse, ont attaqué les Israélites. C'est le cas notamment des Assyriens, que Dieu utilisa pour punir le royaume d'Israël à cause de son idolâtrie et de sa

désobéissance (*Deuxième Livre des Rois*, 17, 1-23) ou des Philistins, qui, grâce à l'aide de Dieu, parvinrent à régner pendant quarante ans sur le peuple d'Israël : « Les Israélites recommencèrent à faire ce qui est mal aux yeux de Yahvé, et Yahvé les livra aux mains des Philistins pendant quarante ans » (*Livre des Juges*, 13, 1). Si l'on fait l'hypothèse d'une telle métaphore, la morale de l'emblème peut être comprise comme suit : le peuple d'Israël, en récupérant la protection divine dont il ne peut se passer, se remet de ses blessures et recommence à prospérer, à tel point même qu'il finit par s'étendre sur la terre entière (*vulneribus tamen illa suis sic creuit, ut orbem // complea*).

Si cette hypothèse tient la route, il en est une qui paraît plus convaincante en permettant à la fois de relier la symbolique du chiffre trois et celle de la vigne et de tisser des liens entre la morale de l'emblème et le contexte dans lequel les *Emblemata Sacra* ont été rédigés. Tout d'abord, si la vigne est, dans l'*Ancien Testament*, une image fréquemment utilisée pour représenter le peuple d'Israël, elle acquiert, dans le *Nouveau Testament*, un sens fort différent en devenant avant tout un symbole messianique. Ou pour le dire autrement, elle n'y représente plus le peuple de Dieu, mais « la personne de celui qui incarne et récapitule le vrai peuple de Dieu »¹⁴¹, le Messie. Cette identification du Christ à la vigne divine est rendue particulièrement explicite dans un extrait de l'*Évangile selon saint Jean* dans lequel Jésus indique être « la vigne véritable » et proclame que les Hommes, s'ils veulent prétendre être la vigne de Dieu, doivent demeurer en lui, sans quoi ils ne sont que des sarments bons à être jetés au feu :

« ¹Moi, je suis la vigne véritable et mon Père est le vigneron.

²Tout sarment en moi qui ne porte pas de fruit, il l'enlève,

Et tout sarment qui porte du fruit, il l'émonde,

Pour qu'il porte encore plus de fruit.

³Déjà vous êtes purs grâce à la parole que je vous ai dite.

⁴Demeurez en moi, comme moi en vous.

De même que le sarment ne peut de lui-même porter du fruit

S'il ne demeure pas sur la vigne, ainsi vous non plus,

Si vous ne demeurez pas en moi.

⁵Moi, je suis la vigne ; vous, les sarments.

Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruit ;

Car hors de moi vous ne pouvez rien faire. » (*Jean*, 15, 1-5)

¹⁴¹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 1169.

L'association possible entre le Messie et le motif de la vigne est encore confirmée par plusieurs épisodes du récit de la Passion du Christ, dont celui du jardin de Gethsémani (cf. note 136) et celui la Cène. Dans ce dernier, Jésus, s'emparant d'une coupe contenant du vin, invite les apôtres à boire son sang, « le sang de l'Alliance qui va être répandu pour une multitude en rémission des péchés » (*Matthieu*, 26, 28). Et à travers cette transsubstantiation, le produit de la vigne – le vin – est directement assimilé au sang du Christ, qui est le symbole de la nouvelle alliance entre Dieu et les Hommes. Cette alliance n'est rendue possible que par le sacrifice du Christ qui, en versant son sang et en endurant la coupe de souffrance, rachète les péchés des hommes. Mais, puisqu'il est ressuscité après être mort en sacrifice sur la croix et que le sang a à nouveau coulé dans ses veines, après avoir été versé, la vigne devient également un symbole d'immortalité. Et cette symbolique particulière permet de comprendre autrement la morale de l'emblème que nous étudions. En effet, dans cette composition où se mêlent le chiffre trois et le motif de la vigne, motifs qui sont tous deux pourvus de symboles intimement liés au récit de la Passion du Christ, il est loisible d'imaginer que la morale doit être comprise en étant mise en rapport avec cet épisode précis et celui de la résurrection. Autrement dit, la vigne plantée par Dieu sur terre est le Christ lui-même qui, en prêchant la bonne parole, a étendu les branches du peuple de Dieu – dont il est la parfaite incarnation – dans diverses directions (*brachiaque in uarias extendere coeperat oras*) avant de périr, victime de l'inhumaine cruauté des tyrans (*immani feritate tyrannos*) que sont les différentes personnes ayant contribué à sa Passion (Caïphe, Ponce Pilate, Hérode, etc.). Par une telle mort sacrificielle, cette vigne permit de racheter le péché originel et de créer la nouvelle alliance entre Dieu et les hommes¹⁴². Puis, en triomphant de ses blessures (*uulneribus*) et de la mort, elle crût tellement qu'elle en vint à remplir la terre de ses branches (*illa sic creuit ut orbem // compleat*), les disciples du Christ.

Cette lecture allégorique du troisième emblème des *Emblemata Sacra* présente l'avantage d'offrir non seulement une possible explication à l'association de deux motifs

¹⁴² Les *Emblemata Sacra* ne sont pas le premier ouvrage jésuite à tisser un lien entre un idéal de purification par la souffrance et le motif de la vigne. En effet, une telle association avait déjà été proposée huit ans avant leur publication dans le soixante-cinquième emblème des *Empresas morales*. Cf. BORJA Juan de, *Empresas morales a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe Nuestro Señor dirigidas...*, Prague, Jorge Nigrin, 1581. Cet ouvrage est de la plume de Juan de Borja, fils de Francisco de Borja (francisé en François Borgia), duc de Gandie et Supérieur général de la Compagnie de Jésus de 1565 à 1572. ANTONIO Nicolao, *Bibliotheca hispana nova siue Hispanorum scriptorum qui ab anno... Tomus primus*, Madrid, Joachimus de Ibarra, 1783, p. 663.

hautement symboliques – le chiffre trois et la vigne – et un intéressant parallèle avec l'idéal jésuite du sacrifice spirituel et physique pour l'Église, abondamment promu dans les collèges et notamment dans le collège germano-hongrois de Rome pour lequel le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo a été réalisé. Car au travers de ses nombreuses fresques représentant les martyrs des premiers saints de la Chrétienté, ce cycle montre bien l'importance de la notion d'émulation chez les Jésuites, l'objectif qu'elles poursuivaient étant de « susciter une forme d'émulation auprès des jeunes jésuites et des élèves de leurs collèges, prêts à leur tour à se sacrifier spirituellement, mais aussi, pour les plus zélés, physiquement, dans les terres de mission protestantes [...] ou dans celles plus lointaines en voie d'évangélisation, comme le Japon. »¹⁴³ Et ce faisant, les Jésuites convaincus n'imitaient pas seulement l'exemple des martyrs de l'Église primitive, mais reproduisaient aussi et surtout le sacrifice du tout premier des martyrs, le Christ lui-même.

Emblème IV

À l'avant-plan de l'image se trouve un cadavre de lion, renversé sur le dos, les quatre pattes en l'air. De sa gueule béante émerge un essaim d'abeilles faisant la liaison entre cette scène et l'arrière-plan, occupé par un paysage montagneux duquel se distinguent des arbres et les toits de plusieurs bâtiments. L'image contient également le monogramme de l'artiste, formé à partir des initiales de ses nom et prénom (A pour Antonio ; T pour Tempesta).

La représentation d'un cadavre de lion infesté d'abeilles est une référence évidente au récit vétérotestamentaire du mariage et de l'énigme de Samson (*Livre des Juges*, 14)¹⁴⁴ : Samson, en chemin vers la ville de Timma, où il espère épouser une femme philistine, tombe

¹⁴³ DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁴ Le lien entre le motif iconographique du cadavre de lion infesté d'abeilles et le récit du mariage et de l'énigme de Samson est confirmé par l'emblème *Merces belli*, issu de l'ouvrage de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano* (1640). Pour l'*editio princeps*, voir SAAVEDRA Fajardo Diego de, *Idea de un principe politico Christiano representada en cien empresas dedicada al principe de las Españas...*, Munich, Nicolao Enrico, 1640. Dans cet emblème, la douceur du miel provenant des abeilles est une allégorie de la douceur de la paix, récompense offerte par la guerre : « No estima la quietud del puerto quien no a padecido en la tempestad. Ni conoze la dulzura de la paz, quien no a provado lo amargo de la guerra. Quando esta rendida, pareze bien esta fiera, enemiga de la vida. En ella se declara aquel enigma de Sanson del leon vencido, en cuya voca, despues de muerto, hazian panales las abejas.... ». SAAVEDRA FAJARDO Diego de, *Idea de un principe politico Christiano representada en cien empresas dedicada al principe de las Españas...*, Munich / Milan, s.n., 1642, p. 724.

nez à nez avec un lion qu'il tue à mains nues. Plus tard, faisant un détour sur son chemin pour revoir le lion, il découvre que son cadavre est rempli d'un essaim d'abeilles produisant un miel doux qu'il n'hésite pas à manger. Cette expérience lui sert ensuite à trouver une énigme qu'il pose aux compatriotes philistins de son épouse : « De celui qui mange est sorti ce qui se mange et du fort est sorti le doux » (*Livre des Juges*, 14, 14). Si ceux-ci parviennent à résoudre l'énigme avant sept jours, il promet de leur donner trente pièces de toile fine et trente vêtements d'honneur. À l'inverse, s'ils n'y arrivent pas, ils devront lui donner ce même butin. Le septième jour, n'ayant toujours pas trouvé la solution, les Philistins se rendent auprès de la femme de Samson et la menacent de la brûler ainsi que la maison de son père si elle ne la leur révèle pas. Elle interroge alors son mari, qui finit par céder, et donne la réponse aux Philistins, lesquels se rendent chez Samson et lui disent : « Qu'y-a-t-il de plus doux que le miel et quoi de plus fort que le lion ? » (*Livre des Juges*, 14, 18), prouvant ainsi qu'ils ont compris le sens de l'énigme.

Si la question posée par les Philistins n'attend pas de réponse, le quatrième emblème des *Emblemata Sacra* semble pourtant lui en fournir une. En effet, il y est indiqué que le Christ, en mourant, a donné à la mort une merveilleuse douceur (*moriens Christus mira dulcedine mortem // condit*) et qu'il est depuis lors devenu doux de mourir en son nom (*Christi nomine dulce mori est*), de même qu'il est doux que du miel délicat ait été produit depuis la gueule d'un lion abattu (*prostrati ex ore leonis // dulcia mella*). Le miel et le sacrifice au nom du Christ sont donc comparables en ce qu'ils apportent tous les deux de la douceur dans la mort. Le second semble toutefois surpasser le premier car il parvient à atténuer l'âpreté de la mort pour la personne même qui la subit alors que dans le cas du premier, la douceur profite à celui qui inflige la mort et à ses proches.¹⁴⁵ Aux questions « Qu'y-a-t-il de plus doux que le miel et quoi de plus fort que le lion ? », les réponses apportées par le quatrième emblème sont donc, d'une part, la mort que s'inflige le martyr au nom de sa foi et, d'autre part, le martyr lui-même, qui ne craint pas de mourir, prêt à subir d'horribles tortures le visage souriant (*horribiles hilari fronte subire cruces*), et priant lui-même pour que la mort lui soit apportée par la gueule enragée d'un lion (*leonem // orarunt rabido ferret ut ore necem*). Car dans ce combat symbolique qui se tisse entre le martyr et le lion et dont le but est de déterminer lequel des deux est le plus fort, c'est le premier qui l'emporte : le lion, si fort soit-il, en tuant le martyr, lui permet non seulement de témoigner de sa foi jusque dans la mort et d'ainsi participer à la propagation de celle-ci sur

¹⁴⁵ Samson, après avoir goûté le miel issu du cadavre du lion en ramène à ses parents pour qu'ils en mangent à leur tour.

terre, mais également de s'assurer une place dans le royaume de Dieu, triomphant ainsi de son adversaire et de la mort. Et c'est précisément parce que le martyr – fort de l'exemple du Christ qui a triomphé sur la croix – est conscient du triomphe à venir qu'il attend sereinement la mort et l'appelle même de ses prières.

C'est d'ailleurs ce moment précis de l'appel de la mort par les prières que semblent représenter Circignani et da Siena dans les huitième et vingt-quatrième fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo, illustrant respectivement le martyre de saint Ignace d'Antioche, encerclé par sept lions dans la cour d'un palais (fig. 41) et le martyre de deux chrétiens se faisant brûler la main, avec en arrière-plan les saints Prime et Félicien attaqués par trois lions (fig. 42). À Santo Stefano Rotondo, ces deux saints sont, par ailleurs, honorés d'une chapelle à leur nom, où se trouve un cycle de fresques représentant des scènes de leur passion, peint par Antonio Tempesta – soit l'artiste même qui est à l'origine des gravures des *Emblemata Sacra*. Composé de neuf panneaux peints entre 1583 et 1584, ce cycle (fig. 43) borde l'abside de la chapelle, qui est décorée d'une mosaïque réalisée sous le pape Theodore au VII^e siècle. Cette mosaïque représente les saints Prime et Félicien entourés d'un Christ triomphant, symbolisé par une grande croix ornée de bijoux et surmontée d'une effigie du Christ que couronne la main de Dieu émergeant des cieux (fig. 44).¹⁴⁶ Comme l'a justement indiqué Alexandra Herz, toute composition comprenant une croix du Golgotha – symbole par excellence du triomphe du Christ – flanquée de saints exprime la doctrine que les martyrs ont répété, complété et renouvelé la Passion du Christ, Son œuvre de rédemption¹⁴⁷ et, par conséquent, Son triomphe. Le thème du triomphe, affiché par la mosaïque, est réactivé dans la chapelle, d'abord formellement par les quatre panneaux de Tempesta qui l'entourent. Ceux-ci reproduisent en effet une architecture feinte articulée par des colonnes, des architraves et des corniches, qui, avec la fenêtre bien réelle surplombant l'abside, forme un arc de triomphe se déployant sur tout le mur du fond de la chapelle.¹⁴⁸ Il l'est ensuite par le contenu même des fresques qui représentent les saints Prime et Félicien subissant divers supplices, et notamment celui de l'exposition aux lions. En effet, la fresque située au milieu du mur ouest de la chapelle représente les deux martyrs priant, enfermés dans ce qui s'apparente à une arène remplie de lions (fig. 45). Et si dans la fresque de Circignani et da Siena, les lions sont encore en train de tourner autour de leurs proies, laissant présager leur mort prochaine et que leur victoire ne se

¹⁴⁶ HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

fera que par-delà la mort, dans le monde céleste, dans celle de Tempesta, ils sont couchés aux pieds des deux saints et, paraissant pour ainsi dire « domptés », ils illustrent le triomphe direct de la foi chrétienne sur les menaces terrestres.

Au vu des nombreux liens établis entre le contenu du quatrième emblème des *Emblemata Sacra*, celui du quatorzième chapitre du *Livre des Juges*, et la représentation du triomphe de l'Église dans les images – fresques et mosaïques comprises – de Santo Stefano Rotondo, il est tout à fait possible de penser que le sens du message délivré par cet emblème résulte de l'association de ces trois composantes. Étant donné que celui-ci présente une référence indéniable au récit du mariage et de l'énigme de Samson, qui se solde par la résolution de l'énigme, exprimée par les Philistins sous forme de question rhétorique, et qu'il contient en outre la mention de chrétiens priant pour qu'un lion enragé leur apporte la mort – possible référence aux supplices subis par de nombreux martyrs chrétiens tels qu'Ignace d'Antioche, Prime et Félicien – représentés dans des fresques du déambulatoire et de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien de Santo Stefano Rotondo – notre hypothèse est que cet emblème a été prévu comme un commentaire allégorique complétant et confirmant le thème de l'Église triomphante déjà convoqué par les fresques (et la mosaïque de la chapelle), en fournissant comme réponse à la question des Philistins qu'il n'y a rien de plus doux que la mort subie au nom de la foi et rien de plus fort que le martyr lui-même, en tant que représentant de l'Église triomphante.



Fig. 41. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Trajan*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Simon Vancoppenolle



Fig. 42. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Simon Vancoppenolle



Fig. 43. Rome, *Église Santo Stefano Rotondo*, *Chapelle des Saints-Prime-et-Félicien*. État en décembre 2020 © Cosiddetto



Fig. 44. Anonyme, *Mosaïque des saints Prime et Félicien*, VII^e siècle. Mosaïque. Rome, Santo Stefano Rotondo (Chapelle des Saints-Prime-et-Félicien) © Cliché de Simon Vancoppenolle



Fig. 45. Antonio Tempesta, *Saint Prime et saint Félicien exposés aux lions*, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Simon Vancoppenolle

Emblème V

L'image est composée d'un paysage montagneux à l'arrière-plan et d'un cours d'eau à l'avant-plan. À l'intérieur de ce cours d'eau se trouve un soldat vêtu d'une cuirasse et de cuissards et coiffé d'un casque surmonté d'un cimier. L'eau recouvre entièrement le bas de son corps jusqu'à ses genoux. Portant dans ses mains une lance, il semble avancer en direction de la rive gauche du cours d'eau, où se trouvent un grand nombre de soldats en marche, boucliers et lances à la main. Sur la rive opposée se distinguent tout autant de soldats portant le même équipement. Ceux-ci semblent attendre leur tour pour traverser le cours d'eau. Des étendards émergent au-dessus de la masse des soldats, à gauche et à droite du cours d'eau.

Si l'image d'une armée traversant un cours d'eau peut renvoyer à de nombreux épisodes de l'*Ancien Testament*¹⁴⁹, tels que le passage du Jourdain par les Israélites sous la conduite de Josué (*Livre de Josué*, 3, 14-17) – étape cruciale avant la conquête du Pays de Canaan – ou le passage du torrent de Besor par les hommes de David dans leur poursuite des troupes amalécites (*Premier Livre de Samuel*, 30, 10), la référence se précise dans l'épigramme qui l'accompagne par la mention du nom *Machabaeus*, désignant Jonathan Maccabée, fils du prêtre juif Mattathias, devenu chef de la révolte juive contre la domination séleucide à la mort de son frère, Judas. L'épisode précis auquel renvoie l'emblème est celui de la traversée du Jourdain par les troupes de Jonathan Maccabée (*Premier Livre des Maccabées*, 9, 43-49) : cernées de toutes parts par les hommes du général Bacchidès et les eaux du Jourdain, les troupes juives décident de traverser le fleuve. Elles ne sont pas suivies par leurs adversaires, qui fuient devant le danger. Cet acte courageux permet à Jonathan Maccabée de préparer une contre-attaque en amenant ses troupes dans la place-forte de Bethbassi, dans le désert. De là démarre une nouvelle bataille entre Juifs et Séleucides, qui se solde par la victoire des premiers et un accord de paix entre les deux camps (*Premier Livre des Maccabées*, 9, 58-73).

En décrivant Jonathan Maccabée comme le premier à traverser les eaux (*primus per medias aquas*), l'emblème fait de lui une sorte de héros-éclaireur qui n'hésite pas à montrer l'exemple à suivre à ses soldats et, ce faisant, il établit une comparaison entre le chef juif et le Christ lui-même, qui, en se sacrifiant le premier (*primos Christum subisse dolores*), a ouvert la voie aux nombreux martyrs chrétiens. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en lumière l'acte courageux d'un chef, imité par ses troupes – troupes de véritables soldats d'un côté, Église militante de l'autre – qui mène finalement à la victoire, ou pour le dire autrement, au triomphe. Un même imaginaire sacrificiel et guerrier imprègne cet emblème et le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo dont les fresques représentent « l'ancienne et universelle Église militante »¹⁵⁰ subissant les martyres par lesquels elle va devenir l'Église triomphante. Et dans les deux cas, l'objectif implicite lié au déploiement d'un tel imaginaire est d'inciter les jeunes jésuites à suivre à leur tour l'exemple du Christ et à rejoindre les rangs des soldats-martyrs de l'Église.

¹⁴⁹ Par contre, il ne s'agit pas d'un motif récurrent dans la tradition emblématique. Nous n'en avons d'ailleurs pas trouvé d'autres exemples.

¹⁵⁰ MONSSEN Leif Holm, « The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, Part II », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, III, 1983, p. 29.

Emblème VI

Sur l'image du sixième emblème se distinguent trois cercles formés par des individus collés les uns aux autres. Au milieu de chaque cercle se trouve une étendue d'eau. Trois personnages vêtus de longs vêtements et coiffés de divers couvre-chefs apparaissent à l'avant-plan, sur la gauche. Celui de gauche est présenté de profil et semble discuter avec celui du milieu. Celui de droite tend son bras droit vers le premier cercle de personnes. L'arrière-plan est quant à lui formé d'un paysage montagneux devant lequel sont placées une série de tentes.

S'il est difficile de comprendre l'iconographie de cette image et d'en dégager un motif principal, la lecture de la *subscriptio* en éclaire toutefois le sujet. Celle-ci permet en effet de lever le doute sur l'identité du personnage principal – celui qui pointe le bras droit en direction de la première étendue d'eau – et de la scène représentée : l'emblème renvoie au récit de la marche de Moïse et du peuple d'Israël dans le désert, et plus précisément, à l'épisode de la transformation de l'eau amère en eau douce à Mara (*Exode*, 15, 22-27). Cet épisode survient après le passage de la mer Rouge. Le peuple d'Israël, conduit par Moïse, se trouve dans le désert de Shur. Il marche pendant trois jours sans trouver une goutte d'eau avant d'arriver à Mara, où l'eau est amère et donc imbuvable. Désespérés, les Israélites se plaignent auprès de Moïse, qui implore Dieu et parvient ensuite à transformer l'eau amère en eau douce en y jetant un bout de bois.

De la même manière que le quatrième emblème dresse une comparaison entre la douceur du miel provenu du cadavre du lion tué par Samson et la douceur du sacrifice au nom du Christ, le sixième emblème établit un lien entre la douceur de l'eau transformée par Moïse à Mara et la douceur de la mort sur la croix. Ou, pour reprendre les mots de Monssen, « le miracle de Mara, où Moïse a rendu l'eau amère douce à l'aide d'un morceau de bois, est une allégorie de la croix qui rend l'amère mort douce »¹⁵¹. Par ailleurs, cet emblème illustre à merveille la possible lecture typologique qui existe entre cet épisode vétérotestamentaire et celui de la Passion du Christ, relatée dans le *Nouveau Testament*. Car s'il est assez clair que la transformation de l'eau amère de Mara en eau douce annonce la rédemption des péchés par le sacrifice du Christ et son triomphe sur la croix, il est d'autres détails et symboles communs aux deux récits qui apparaissent de manière moins évidente et que cet emblème permet de mettre en lumière. C'est

¹⁵¹ Cf. Monssen, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 337. Traduction personnelle.

le cas entre autres du chiffre trois, qui, comme nous l'avons déjà démontré ci-dessus, est hautement symbolique. Ainsi, la présence de trois étendues d'eau dans la *pictura*, probable référence aux trois longues et pénibles journées que le peuple d'Israël passa sans trouver d'eau, peut-elle être envisagée comme un indice annonciateur de la Passion du Christ, et des nombreuses épreuves qu'il subit : les trois reniements de Pierre, la crucifixion sur le mont Golgotha entouré de deux autres croix, les trois jours passés au tombeau, etc. De la même manière, le morceau de bois salvateur par lequel Moïse rend l'eau douce dans l'*Exode* et qui est évoqué par le terme latin *ligno* dans la *subscriptio* peut être considéré comme préfigurant la croix au moyen de laquelle Jésus rachète le salut de l'humanité et triomphe de la mort.

Emblème VII

La *pictura* du septième emblème donne à voir un rosier dont les branches, les feuilles et les fleurs se déploient sur la quasi-totalité de la composition. Seuls quelques arbres se distinguent, en plus, sur la gauche et quelques bâtiments sur la droite. Une montagne se dessine à nouveau dans l'arrière-plan, sur la gauche.

À notre connaissance, la rose n'est pas un motif récurrent dans la *Bible*. Pour être exact, il semblerait même qu'aucun texte biblique ne mentionne cette fleur en particulier. À l'inverse, elle est un motif privilégié par les auteurs d'emblèmes, qui l'associent volontiers à la fugacité de la beauté et de la vie. C'est le cas notamment de Guillaume de la Perrière, qui, dans le quatre-vingt-septième emblème de *La Morosophie* (1553), compare la fugacité de la beauté féminine à celle de la rose, les femmes et les roses étant belles et fraîches au début de leur vie, fanées et flétries à la fin¹⁵². C'est le cas également de Jacob Cats, qui, dans le onzième emblème de ses *Emblemata Moralia et Æconomica* (1620) au titre évocateur (*Vita rosa est*), compare la jeunesse à une belle, mais éphémère rose :

*Het Roosje, kinders, datje siet
En dat soo rooden knopjen biet ;
Dat is een schoon, een bly gewas,
Maer al te vluchtig, al te ras.*

*« La petite rose, enfants, que vous voyez
Et qui offre tant de bourgeons rouges,
C'est une belle et heureuse récolte,
Mais trop volatile et trop rapide.*

¹⁵² Voir LA PERRIERE Guillaume de, *La Morosophie, Contenant Cent Emblèmes Moraux, illustrez, de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains François*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553, emblème n°87.

*Het is gelijk u teere jeught,
Dat is te seggen, corte vreught.*

*Elle est comme ta tendre jeunesse
C'est-à-dire une courte joie. »*¹⁵³

Les auteurs mettent également l'accent sur la nature ambivalente de cette fleur qui est à la fois belle et douce, mais dont les épines sont âpres et piquantes. Ainsi, Guillaume de la Perrière, dans le dix-neuvième emblème de son *Théâtre des bons engins* établit-il un lien entre le savoir, doux fruit de l'apprentissage s'obtenant au moyen de nombreux labeurs, soucis, peines et travaux, et la rose, douce fleur au parfum agréable qui pousse sur une tige aux âpres épines :

*« La rose sort de l'espine picquante,
Combien que soit souueraine en ualeur:
L'espine est aspre, à douleur prouoquante,
La rose est doulce, excellente en odeur.
Cecy demonstre atout honneste cueur,
Qu'aprcs labeurs, soucyz, peines, trauaulx,
Prins a l'estude, avec dix mille maulx:
Lesquelz fault prendre en bonne patience,
Pour consumer et finir telz trauaulx,
Vient le doulx fruict que l'on nomme science. »*¹⁵⁴

Le premier vers de cette épigramme n'est pas sans rappeler celui qui occupe la même position dans la *subscriptio* du septième emblème des *Emblemata Sacra* : *Aspice purpureos spinoso e germine flores* (« Regarde les fleurs pourpres pousser sur une branche épineuse »). En plus d'un semblable vers d'accroche, ces deux emblèmes partagent une même morale, que résume à merveille le trentième emblème du même livre de Guillaume de la Perrière :

*« [...]Qvi ueult la rose au uerd buysson saisir,
Esmerueiller ne se doit s'il se poingt.
Grand bien n'auons, sans quelque desplaisir :
Plaisir ne uient sans douleur, si apoint [...] »*¹⁵⁵

¹⁵³ CATS Jacob, *Emblemata Moralia et Aeconomica*, Rotterdam, s.n., 1627, p. 22.

¹⁵⁴ LA PERRIÈRE Guillaume de, *Le Théâtre des bons engins...*, op. cit., emblème n°19.

¹⁵⁵ *Ibid.*, emblème n°30.

Ou pour le dire autrement, aucun bonheur ne vient sans malheur, aucun plaisir ne vient sans déplaisir. De la même façon que la douce rose ne peut pousser sans épines et que le savoir ne peut s'acquérir sans labeur, le salut de l'humanité et le triomphe de l'Église ne peuvent s'obtenir sans le sacrifice de Jésus, dont le sang a coulé sur le sol (*tellus Christi mollita cruore est*), et celui de toutes les femmes et les hommes qui « meurent volontairement en versant leur sang » (*fuso sanguine sponte mori*), reproduisant ainsi le sacrifice originel du Christ. Dans la quête du savoir comme dans celle de la rédemption et du triomphe, le maître-mot est la patience¹⁵⁶, non au sens actuel du terme, mais au sens premier – issu du *pati* latin – d'endurance ou de capacité à endurer les souffrances : l'élève doit supporter l'étude et le travail, le martyr doit supporter la torture et les supplices. Il existe toutefois une différence fondamentale entre la morale de l'emblème de la Perrière et celle de l'emblème provenant des *Emblemata Sacra* : celle-ci tient au fait que d'un côté, la douceur ne se trouve que dans le résultat final alors que de l'autre, la douceur gagne également en partie les moyens par lesquels le résultat est obtenu. En d'autres termes, alors que de la Perrière semble indiquer que dans la quête de l'apprentissage, seul le résultat final – l'acquisition du savoir – est teinté de douceur, les *Emblemata Sacra* sont sous-tendus par une logique d'édulcoration de la mort elle-même, qui représente le moyen ultime par lequel le martyr achève son travail de salvation et accède au triomphe, comme en attestent le souhait exprimé par Giulio Roscio dans la lettre dédicatoire de l'ouvrage (*dulce sit ipsius Crucis stipitem toto animo complecti*¹⁵⁷) et l'affirmation du quatrième emblème selon laquelle « il est doux de mourir au nom du Christ » (*Christi nomine dulce mori est*).

Par ailleurs, on notera que cet emblème propose une alternative au mythe étiologique, qui depuis l'Antiquité, justifie la couleur rouge des roses en l'associant au sang d'Aphrodite. En effet, chez les Grecs, la rose était à l'origine une fleur blanche, mais la déesse de l'amour, en courant après son amant Adonis blessé à mort par un sanglier lors d'une partie de chasse, se piqua à une épine et colora de son sang les fleurs qui lui étaient consacrées.¹⁵⁸ Chez le poète bucolique Bion de Smyrne, c'est le sang d'Adonis lui-même qui teint les fleurs, dont les gouttes coulent aussi nombreuses que les larmes de la déesse (*Epitaph. Adon.*, 64–66). Qu'il s'agisse du sang d'Aphrodite ou de son amant, l'origine des roses rouges était depuis longtemps associée

¹⁵⁶ Guillaume de la Perrière utilise lui-même ce mot dans le dix-neuvième emblème de son *Théâtre des bons engins*.

¹⁵⁷ « [...] qu'il devienne doux d'embrasser le tronc de la croix de toute notre âme [...] ».

¹⁵⁸ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 1122 ; GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 13.

au mythe d'Adonis et le mythe d'Adonis, depuis plusieurs siècles au moins, à l'imagerie chrétienne. En effet, dès la fin du Moyen Âge, les auteurs chrétiens établissent un lien analogique entre celui que Carlo Caruso appelle le « dieu mourant »¹⁵⁹ et le Christ lui-même, incarnation de Dieu, mort sur la croix. Car en plus de partager avec son homologue un même statut de divinité « mortelle »¹⁶⁰, Adonis est le héros d'un récit marqué par la cyclicité de ses disparitions et apparitions sur terre – due au partage instauré entre Aphrodite et Perséphone – pouvant être interprétée comme une allégorie de la mort à laquelle succède la résurrection du Christ.¹⁶¹ L'une des premières œuvres à proposer une lecture christique du mythe d'Adonis est l'*Ovide moralisé*, adaptation anonyme des *Métamorphoses* d'Ovide datant du début du XIV^e siècle. Dans cette version, l'amour incestueux de Myrrha – mère d'Adonis – envers son père représente l'amour de la Vierge Marie envers Dieu le Père, Adonis le sauveur, le sanglier meurtrier les Juifs responsables de la mort du Christ et la métamorphose d'Adonis en fleur la résurrection. Par la suite, avec le succès généralisé que connaît la figure d'Adonis dans l'Italie renaissante, aussi bien en littérature qu'en art, les interprétations modernes du mythe se multiplient, ainsi que les lectures allégoriques qu'elles font émerger explicitement ou implicitement.¹⁶² L'*Adone* de Giovan Battista Marino (1623)¹⁶³ en est un bon exemple : le récit de la mort d'Adonis y est truffé d'allusions à la Passion du Christ. Ainsi la blessure infligée par le sanglier au jeune homme, en étant déplacée de l'aine au côté (*costato*), rappelle celle infligée par Longin au Christ.¹⁶⁴ De telles œuvres, si elles présentent l'avantage de christianiser au moins partiellement le contenu de ce mythe, dont le succès pluriséculaire est en bonne partie dû à la version ovidienne, posent un double problème. Tout d'abord, comme l'a justement indiqué Carlo Caruso, en introduisant des éléments de l'imagerie chrétienne dans un récit païen, elles condamnent toute tentative d'interprétation allégorique de ce récit à aller à l'encontre de son propre objectif et toute intention moralisatrice qui s'y rattache à paraître hypocrite voire trompeuse.¹⁶⁵ Ensuite – et c'est encore plus grave – elles associent l'histoire du Christ à celle

¹⁵⁹ CARUSO Carlo, *Adonis : The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2013.

¹⁶⁰ Adonis peut être vu comme l'un des archétypes des « dieux mourants ». Voir FRAZER James George, *The Dying God*, Londres, Macmillan, 1914, et plus récemment, CASADIO Giovanni, « The Failing Male God. Emasculation, Death and Other Accidents in the Ancient Mediterranean World », dans *Numen*, 50, 2003, pp. 231-268.

¹⁶¹ CARUSO Carlo, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶² Carlo Caruso, dans l'ouvrage cité ci-dessus, dresse la liste la plus complète à ce jour des interprétations modernes du mythe d'Adonis publiées dans l'Italie renaissante.

¹⁶³ MARINO Giovan Battista, *L'Adone*, Paris, Oliver de Varennes, 1623.

¹⁶⁴ CARUSO Carlo, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

d'une divinité païenne dont l'adoration est pourtant vivement réprouvée dans l'*Ancien Testament*. En effet, un passage du *Livre d'Ézéchiel* expose comme une abomination la présence de jeunes femmes pleurant Tammuz¹⁶⁶ – divinité mésopotamienne correspondant à Adonis chez les Grecs et Romains – devant le temple de Yahvé :

« Il m'emmena à l'entrée du porche du temple de Yahvé qui regarde vers le nord, et voici que les femmes y étaient assises, pleurant Tammuz. Il me dit : "As-tu vu, fils d'homme. Tu verras encore d'autres abominations plus affreuses que celles-ci." » (Ézéchiel, 8, 14-15)

Ce double problème pourrait bien expliquer pourquoi le septième emblème des *Emblemata Sacra*, qui a recours au motif de la rose, propose une alternative au mythe étiologique qui, depuis l'Antiquité, justifie sa couleur rouge. En cette fin de XVI^e siècle, marquée par les luttes entre catholiques et réformés et par un véritable *revival paléochrétien* qui érige les représentants de l'Église primitive au rang de héros et de modèles pour les membres des deux camps religieux¹⁶⁷, il aurait été particulièrement imprudent d'insérer, au sein d'un livre d'emblèmes sacrés, une référence à un mythe païen. L'auteur, sans doute conscient d'un tel écueil, n'a pas seulement omis toute référence païenne ; il a, suivant l'exemple des premiers chrétiens qui substituèrent aux idoles païennes leurs images et les reliques de leurs saints, substitué au récit étiologique païen un récit chrétien, légitimant ainsi le recours à un motif qui pouvait encore paraître teinté de paganisme.

Emblème VIII

L'image du huitième emblème est composée d'une montagne centrale de laquelle descend un cours d'eau qui se divise en deux bras avant de se déverser dans une étendue qui remplit presque tout l'avant-plan. Sur cette montagne est placé un autel. Il y brûle une substance dont la combustion entraîne une épaisse fumée. Partout autour de la montagne se dressent des arbres avec un fin feuillage.

Le premier mot de la *subscriptio* qui accompagne l'image précise d'emblée la nature de la substance qui brûle sur l'autel : il s'agit d'encens (*thus*). Si, comme la vigne dans le troisième

¹⁶⁶ *Adonidem* dans la *Vulgate*.

¹⁶⁷ HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 54.

emblème, les arbres qui produisent les résines nécessaires à la fabrication de l'encens sont, dans certains contextes, des symboles du Christ¹⁶⁸, dans le cas présent, le sens de ce motif est plutôt à relier à la pratique de la prière. En effet, l'encens, à travers la fumée ascendante que crée sa combustion, symbolise aussi les prières des fidèles qui s'élèvent vers Dieu, comme en atteste cet extrait du Psaume 141 :

« ¹Yahvé, je t'appelle, accours vers moi,
Écoute ma voix qui t'appelle ;
²Que monte ma prière en encens devant ta face,
les mains que j'élève en offrande du soir ! » (Psaumes, 141, 1-2)

La relation symbolique entre encens et prière est encore confirmée par le trentième emblème des *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una* de Joachim Camerarius le Jeune, ouvrage publié un an seulement après la parution des *Emblemata Sacra*¹⁶⁹. La prière y est en effet décrite comme une action essentielle permettant à l'encens de brûler et de diffuser son parfum :

Thura inodora manent, nisi sole uel igne calescant :
Sic bene quo fragret, cor prece adure pia.
« L'encens reste inodorant s'il n'est pas réchauffé par le soleil ou le feu :
Ainsi, pour qu'il diffuse bien son odeur, enflamme ton cœur par une pieuse prière. »

Le message est un peu plus complexe dans le huitième emblème des *Emblemata Sacra*. La *subscriptio* commence par mettre en avant la combustion de l'encens, concrétisation visuelle des prières des fidèles, comme une forme pieuse d'expression de la foi en Dieu. Il est, en effet, indiqué que le feu, en dissolvant l'encens dans un nuage odorifère (*in nubem soluit odoriferam*), diffuse un parfum agréable aux hommes et une fumée qui s'élève jusqu'aux cieux en signe d'hommage aux dieux. Une autre forme d'expression de la foi est ensuite valorisée et même implicitement favorisée par rapport à la première : celle du martyr. Car, comme l'indique le texte, la foi brille plus éclatante au milieu des bûchers allumés (*casta... nitet accensis clarior illa rogis*) et le bûcher est, avec la décollation, une des formes de martyr privilégiées durant

¹⁶⁸ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 464.

¹⁶⁹ CAMERARIUS Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una*, Nuremberg, J. Hofmannus et H. Camoscius, 1590.

les premiers siècles de la Chrétienté, en témoigne le nombre de fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo représentant des chrétiens brûlés vifs. Si, à l'intérieur du cycle, le nombre de fresques représentant des martyrs brûlés sur un bûcher clairement identifiable comme tel s'élève seulement à six¹⁷⁰, celui-ci augmente considérablement lorsqu'on prend en considération toutes les fresques représentant une quelconque forme de torture par le feu. En effet, sur les trente et une peintures que compte le cycle, pas moins de dix-neuf contiennent au moins une scène impliquant un ou plusieurs martyrs brûlé(s).¹⁷¹ Le panorama des tortures déployées va du « simple » supplice sur le bûcher (*e.g.* saint Polycarpe, fresque XI ; sainte Colombe, fresque XXI ; sainte Agnès, fresque XXII ; etc.) à l'ébouillantage (*e.g.* saint Jean, fresque VI ; saint Boniface, fresque XXIV ; etc.) en passant par la mort sur le gril (*e.g.* saint Laurent, fresque XVIII ; saint Vincent de Saragosse, fresque XXIV) et l'enfermement dans un lieu incendié (*e.g.* incendie d'une ville phrygienne remplie de chrétiens, fresque XXIII ; incendie d'un bateau avec quatre-vingts chrétiens à bord, fresque XXIX). On retiendra encore la cruauté des supplices endurés par saint Eustache et ses compagnons, enfermés dans un taureau d'airain en feu (fresque IX), par saint Érasme, couché dans un coffre et aspergé de plomb en ébullition (fresque XXIII) et par les trois cents chrétiens qui, sous Valérien, Gallien ou Claude II le Gothique, furent brûlés dans un four à chaux (fresque XIX). Face à l'horreur de toutes ces scènes de martyre qui impliquent le feu, le huitième emblème des *Emblemata Sacra* fonctionne comme un commentaire textuel et visuel complétant le message transmis par les fresques dans le but présenter la mort sur le bûcher (et plus généralement la mort en martyr) tout à la fois comme une fin enviable – le martyr étant décrit comme heureux au milieu des flammes (*laetus in mediis ignibus*) – et comme une forme d'expression de la foi en Dieu plus éclatante que les prières, sinon la forme la plus éclatante qui soit, l'objectif des fresques et des emblèmes étant, comme déjà expliqué ci-dessus, d'inciter les jeunes jésuites à reproduire les sacrifices des premiers Chrétiens en se sacrifiant à leur tour spirituellement et physiquement au nom de leur foi.

¹⁷⁰ Ce sont les fresques 11, 21, 22, 23, 24, et 27, qui représentent respectivement saint Polycarpe, sainte Colombe, sainte Agnès, saint Eustrate et ses compagnons, sainte Anastasie d'Illyrie, et finalement des philosophes chrétiens non identifiés, sur le bûcher.

¹⁷¹ Les fresques 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29 contiennent toutes une ou plusieurs scènes de torture par le feu. Pour le détail des scènes comprises dans chaque fresque, voir en annexes *Tableau descriptif des fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo*.

Emblème IX

La quasi-totalité de la *pictura* du neuvième emblème est occupée par un palmier situé, ainsi que deux arbres de la même essence, au bord d'un cours d'eau. Sur la rive opposée se distingue une ville, implantée au pied d'une montagne et composée de plusieurs bâtiments dont l'un est pourvu d'un clocher.

Comme le rosier et la vigne plus haut, le palmier est un arbre hautement symbolique. Associée à la victoire dans la Grèce antique, la feuille du palmier – la palme – est offerte en récompense aux vainqueurs d'épreuves lors des Jeux olympiques. Dans l'iconographie chrétienne, elle est, avec la couronne, un attribut commun à tous les martyrs, symbolisant – pour reprendre l'expression de Louis Réau – « la victoire des “athlètes” du Christ »¹⁷² et leur triomphe. Triomphale est justement l'entrée de Jésus à Jérusalem, qui est accueilli par la population brandissant des feuilles de palmier (*Évangile selon saint Jean*, 12, 13). La palme, en étant associée à la figure du Christ, devient un symbole d'ascension, de régénérescence et d'immortalité, d'autant plus que l'épisode de l'entrée messianique à Jérusalem intervient juste après celui de la résurrection de Lazare (*Évangile selon saint Jean*, 11). Le palmier est également un motif récurrent dans les livres d'emblèmes du XVI^e et XVII^e siècles. Popularisé par Alciat lui-même dès l'*editio princeps* de son *Emblematum liber*¹⁷³, il réapparaît chez de nombreux auteurs tels que Guillaume de la Perrière (1499-1565) et Gabriel Rollenhagen (1583-1619).

Chez Alciat, l'arbre fait son apparition dans le trente-sixième emblème, dont le titre *Obdurandum aduersus urgentia*, littéralement « résister à la pression », laisse d'emblée entrevoir la possible allégorie du martyr qu'il permet de déployer. L'emblème présente un palmier dont les branches, contraintes par un fardeau (*pondus*), plutôt que de se briser, fléchissent sous son poids et finissent par le soulever (fig. 46). Plus le fardeau est lourd et plus les branches s'élèvent :

*Nititur in pondus palma et consurgit in arcum,
Quo magis et premitur hoc mage tollit onus.*

¹⁷² RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 1521.

¹⁷³ ALCIATUS Andreas, *op. cit.*

*Fert et odoratas bellaria dulcia glandes,
 Quis mensas inter primus habetur honos.
 I puer et reptans ramis has collige, mentis
 Qui constantis erit, premia digna feret.*

« Le bois du palmier s'oppose à un poids et s'élève en forme d'arche.
 Plus le fardeau est lourd, plus il s'élève.
 Le palmier porte aussi des dattes parfumées, des friandises très appréciées à table.
 Va, mon garçon, longe les branches et cueille-les.
 L'homme qui fait preuve d'un esprit résolu recevra une récompense appropriée. »¹⁷⁴

À travers cet emblème, Alciat encourage ses élèves à ne pas plier devant les difficultés qu'ils rencontreront durant leurs études et à faire preuve de constance dans leur travail au vu des avantages qu'ils tireront de la pratique du droit.¹⁷⁵ Le thème de l'emblème est donc celui de la persévérance face aux difficultés de l'étude. Néanmoins, la morale qu'il développe et qui est très bien résumée dans le dernier vers de la *subscriptio* est parfaitement transposable au discours martyrologique. Ainsi, le chrétien qui, dans son martyre, fait preuve d'un esprit résolu et ce, jusque dans la mort, sera dignement récompensé (sous-entendu : dans l'au-delà). Il s'agit là précisément du message transmis par le neuvième emblème des *Emblemata Sacra*, qui compare le glorieux destin d'un palmier à l'écorce mutilée (*lacerato cortice truncus*) à celui des martyrs dont les corps sont lacérés par des bêtes sauvages et transpercés par le fer (*laniata ferris confossaque ferro // corpora*). Malmenés, le palmier et les martyrs sortent victorieux de leur combat, le palmier en produisant un bourgeon verdoyant (*germen uiridans*), les martyrs en étant récompensés de nombreux dons dans le ciel (*pluribus in caelo condecorare bonis*).

Avec cet emblème, l'ouvrage de Giulio Roscio valorise à nouveau le sacrifice au nom de la foi et opère encore une fois comme un commentaire visuel et textuel du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo. En effet, la typologie de martyres mentionnés dans la *subscriptio* (attaque par des bêtes sauvages et blessures infligées par le fer) renvoie directement à des scènes dépeintes dans les fresques de Circignani et da Siena. Les martyres impliquant le fer y sont très nombreux : le cycle compte ainsi pas moins de dix-neuf scènes de

¹⁷⁴ Traduction inspirée de celle proposée sur le site *Alciato at Glasgow*. Voir <https://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> (page consultée le 5 juillet 2024).

¹⁷⁵ ADENMATTEN Anne-Angélique, *Les Emblèmes d'André Alciat. Introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Bern, Peter Lang, 2017, p. 106.

décollation dans seize fresques différentes¹⁷⁶ et l'on peut ajouter à celles-ci les scènes de sagittation de saint Sébastien (fresque 16) et de deux-cent-soixante chrétiens (fresque 19), celle du martyr de saint Blaise, lacéré avec des peignes en fer (fresque 23), ou encore celles montrant sainte Lucie, le cou transpercé par une épée (fresque 25), ou le corps d'un chrétien se faisant découper telle une pièce de viande (fresque 28). Les scènes représentant des martyrs attaqués par des bêtes sauvages sont certes moins nombreuses, mais le cycle en compte tout de même huit¹⁷⁷, dont trois qui occupent la place centrale dans leurs fresques respectives et qui représentent cinq martyrs chrétiens attaqués par des chiens sauvages (fresque 5), saint Ignace dans une arène remplie de lions (fresque 8) et sainte Blandine capturée dans un filet et attaquée par un taureau (fresque 12)¹⁷⁸.

Par ailleurs, si la *subscriptio* propose une référence directe aux fresques de Santo Stefano Rotondo, la *pictura*, en ayant recours au motif du palmier, convoque un imaginaire particulièrement riche, qui est tout à la fois nourri d'images issues de la tradition biblique – où la palme est associée aux saints¹⁷⁹ et à la figure du Christ – et d'images provenant de la culture emblématique – où l'arbre est associé aux concepts de patience et de persévérance. En effet, aux XVI^e et XVII^e siècle, le palmier, popularisé par l'*Emblemtatum liber*, devient un motif récurrent des livres d'emblèmes. Il apparaît ainsi dans le quatre-vingt-troisième emblème de la *Morosophie* de Guillaume de la Perrière (fig. 47)¹⁸⁰ et dans le trente-huitième emblème du deuxième volume des *Selectorum emblematum* de Gabriel Rollenhagen (fig. 48)¹⁸¹, tous deux directement inspirés de l'*Obdurandum aduersus urgentia* d'Alciat et sous-tendus par une morale célébrant la persévérance face à la pression.

¹⁷⁶ Il s'agit des fresques 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22 et 28. Pour plus de détails, voir en annexes *Tableau descriptif des fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo*.

¹⁷⁷ Ce sont les fresques 5, 8, 12, 24, 26, 28. Cf. *Annexes*.

¹⁷⁸ À ces fresques-ci, peuvent encore être ajoutées deux fresques peintes par Tempesta dans la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien représentant les deux martyrs éponymes livrés aux lions (fig. 15) et aux ours (fig. 16).

¹⁷⁹ La palme apparaît déjà comme un attribut des martyrs dans un passage de la *Bible*, où l'on peut lire, à propos du triomphe des élus : « [...] voici qu'apparut à mes yeux une foule immense, que nul ne pouvait dénombrer, de toute nation, race, peuple et langue ; debout, devant le trône et devant l'Agneau, vêtus de robes blanches, des palmes à la main [...] » (*Apocalypse*, 7, 9).

¹⁸⁰ LA PERRIERE Guillaume de, *La Morosophie*, op. cit.

¹⁸¹ ROLLENHAGEN Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Crispianus Passaeus, 1613.

OBDVRANDVM ADVER=
sus urgentia.



Nititur in pondus palma & consurgit in arcum
Quo magis & premitur hoc mage tollit onus.
Fert & odoratas bellaria dulcia glandes,
Quis mensas inter primus habetur honos.

B 3

Fig. 46. Anonyme, *Obdurandum aduersus urgentia*, dans ALCIATUS Andreas, *Emblematum liber*, Augsbourg, Heynricus Steynerus, 1531, B3 © Alciato at Glasgow

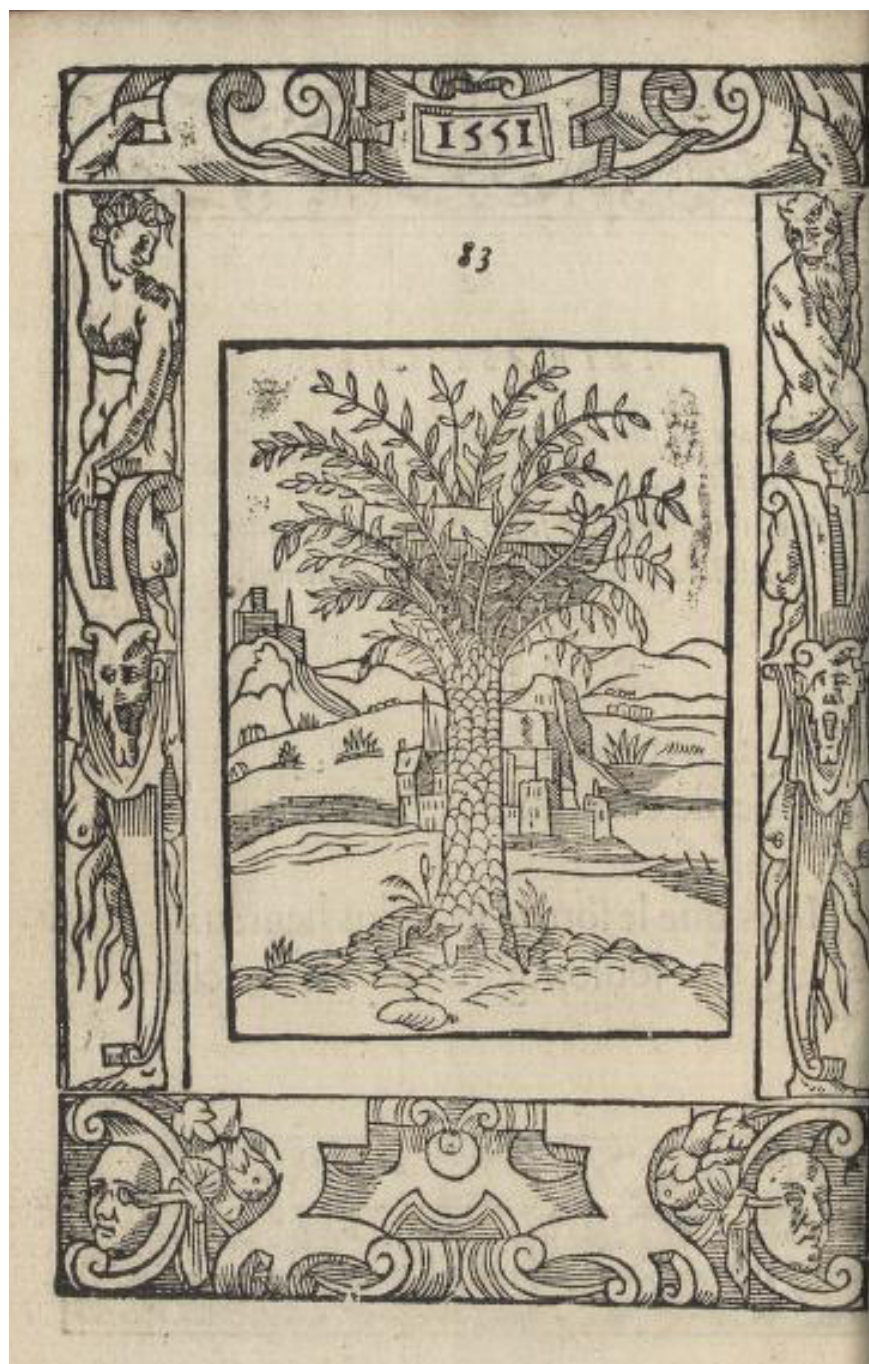


Fig. 47. Anonyme, *Emblème 83*, dans LA PERRIERE Guillaume de, *La Morosophie, Contenant Cent Emblèmes Moraux...*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553 © Getty Research Institute



Fig. 48. Anonyme, *Veritas premitur non opprimitur*, dans ROLLENHAGEN Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Crispianus Passaeus, 1613, emblème 38 © Getty Research Institute

L'image du dixième emblème donne à voir un énième paysage dont l'élément central est un arbre. Cette fois, l'arbre est composé de trois branches dont celle de gauche est mutilée. Le paysage qui s'ouvre derrière lui est occupé, à gauche, par trois autres arbres de la même essence, hissés sur un petit monticule, à droite, par un village situé au pied d'une montagne – une fois de plus – et dont les quelques bâtiments émergent de la ligne d'horizon.

De tous les arbres déjà mentionnés, l'olivier est probablement celui dont la symbolique est *a priori* la plus évidente. Dans la tradition juive et chrétienne, la branche d'olivier, associée à l'arche de Noé et au déluge, qui se solde par la réconciliation entre Dieu et l'humanité¹⁸², est, avec la colombe, le symbole par excellence de la paix. Cette symbolique est également mise en évidence dans la tradition emblématique moderne où de nombreux emblèmes font le lien entre l'olivier et la paix. C'est le cas de celui que nous étudions, dont l'épigramme rappelle, au quatrième vers : *et pulcher pacis munera ramus habet*¹⁸³. C'est le cas également de deux emblèmes issus d'ouvrages légèrement postérieurs, les *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria* de Joachim Camerarius le Jeune (1590) et les *Emblemata* de Denis Lebey de Batilly (1596)¹⁸⁴. Le quatorzième emblème du premier compare l'olivier à un enfant de la paix (*alumna pacis*) qu'il ne faut surtout pas abattre¹⁸⁵ et le vingt-huitième emblème du second prend appui sur l'olivier pour transmettre un message pacifiste : *Paci studere praestat quam bello*¹⁸⁶.

Si un tel message de paix fait sens dans l'ouvrage d'un botaniste allemand éduqué au sein des milieux réformés ou dans celui d'un juriste et humaniste protestant français, épris d'un idéal de tolérance et désireux de voir coexister protestants et catholiques au sein du Royaume de France¹⁸⁷, il ne trouve pas sa place dans un recueil d'emblèmes sacrés écrit, en pleine Contre-Réforme, par plusieurs membres de la Compagnie de Jésus et dédié à un prince-archevêque catholique et légat du Pape. Le sens, un peu plus complexe, se dévoile lorsqu'on prend

¹⁸² Le récit du déluge prend place du sixième au neuvième chapitre de *La Genèse*.

¹⁸³ « Et sa belle branche constitue un symbole de paix. »

¹⁸⁴ Batilly Denis Lebey de, *Emblemata a Iano Iac. Boissardo Vesuntino delineata sunt et a Theodoro de Bry sculpta*..., Francfort-sur-le-Main, s.n., 1596.

¹⁸⁵ CAMERARIUS Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria*..., *op. cit.*, pp. 85-86.

¹⁸⁶ « Il vaut mieux s'appliquer à faire la paix que la guerre. » Batilly Denis Lebey de, *op. cit.*, emblème n°28.

¹⁸⁷ MEERHOFF Kees, « Éloge de la poésie dans les *Emblemata* (1596) de Lebey de Batilly », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2, 2017, p. 48.

conscience de la manière dont la symbolique de l'olivier y est récupérée par les auteurs pour correspondre au message global de l'ouvrage – celui de la promotion du martyr au nom du salut de l'humanité. En effet, se plaçant en héritiers de la tradition qui fait de l'olivier un symbole de la purification apportée sur terre par Jésus mort sur la croix¹⁸⁸, les auteurs des *Emblemata Sacra* font de cet arbre « pacifère » – le néologisme comble ici un manque dans le lexique français, aucun mot n'étant capable de rendre pleinement compte du *pacifera* latin – mais mutilé une image des martyrs qui, imitant la Passion du Christ, supportent les douleurs infligées par de cruels tyrans et se sacrifient pour le bien commun. Ce bien commun, dans l'idéal jésuite, c'est la foi catholique, qui, en cette fin de XVI^e siècle, se voit menacée par des protestants tyranniques contre lesquels les jeunes étudiants des collèges jésuites sont invités à lutter en faisant fi de leur propre vie, laquelle doit être entièrement mise au service d'une victoire de la « vraie foi » contre la fausse. Car si, *in fine*, ce que les jésuites et les autres catholiques recherchent, c'est bien le rétablissement de la paix (sous-entendu entre les Chrétiens), conformément au message biblique d'amour envers le prochain, celle-ci ne peut se concevoir sans la victoire des catholiques sur les protestants. Et c'est précisément là qu'intervient la dernière symbolique associée à l'olivier, celle de la victoire, dont atteste l'utilisation pluriséculaire de la couronne d'olivier comme récompense pour les vainqueurs des Jeux olympiques : le martyr, peu importe l'issue de son combat, en ayant témoigné de sa foi jusque dans la mort, sortira vainqueur et jouira de la paix perpétuelle dans l'au-delà (*uincit fidei... // perpetuaeque fruens munere pacis obit*), forme de paix ô combien privilégiée par les Jésuites par rapport à celle qu'ils peuvent espérer obtenir sur terre.

Emblème XI

L'image du onzième emblème est assez différente des précédentes puisqu'elle représente un paysage maritime. Celui-ci est en grande partie composé d'un port permettant l'accès à une ville à nouveau située au pied d'une montagne. Sur la gauche de l'image, un bateau navigue le long d'une jetée, près d'un bâtiment qui est probablement un phare. Un autre bateau, ayant déjà pénétré dans l'enceinte du port, navigue en direction de la ville. Il est situé dans l'alignement d'une imposante porte menant à l'intérieur de la ville. À l'avant-plan, la scène principale est occupée par un voilier qui semble en train de couler. Son mât et sa proue sont

¹⁸⁸ Cette association est due à une légende selon laquelle la croix sur laquelle le Christ est mort était composée d'olivier et de cèdre. CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 809.

encore visibles, ainsi que quelques débris qui flottent à la surface de la mer, mais le reste a déjà coulé. Plusieurs individus situés autour de l'épave tentent de s'échapper en direction des côtes tandis qu'un corps, probablement mort, flotte déjà sur la droite.

La lecture combinée de la *pictura* et de la *subscriptio* de cet emblème a de quoi laisser chaque potentiel lecteur perplexe ou au moins dubitatif. Car s'il n'y a pas de doute quant au fait que la première représente un navire en mauvais état, avec certaines parties brisées flottant à la surface et d'autres déjà coulées, la *subscriptio* enlève toute certitude en parlant d'un navire certes malmené dans une mer spumescence (*spumante salo*), mais qui ne coule pas (*non tamen obruitur*). Pour comprendre une telle contradiction, il faut prendre en considération la temporalité des faits évoqués par la *subscriptio*. En effet, celle-ci fait le récit d'un navire qui, se trouvant au milieu d'écueils (*cautibus in mediis*), est battu par les flots (*icta fluctibus*) et qui, pourtant, ne coule pas, mais se maintient en étant relié à de solides métaux (*uincta metallis*) et finit par émerger et entrer dans des eaux calmes (*Emergit placidos ingrediturque sinus*). Il s'agit donc là d'un récit en deux temps, le premier étant celui de la tempête, le second celui de l'émergence dans les eaux calmes. Or, étant donné que le paysage représenté dans la *pictura* n'est pas celui d'une mer particulièrement agitée, au milieu de laquelle se trouveraient d'imposantes roches qui, à fleur d'eau, compliqueraient grandement la navigation, mais plutôt celui d'une mer aux eaux relativement calmes, on peut faire l'hypothèse que la scène représentée ne survient pas dans le premier temps, mais dans le second temps. Il faut alors aller plus loin et imaginer que la scène montre le moment où le navire, maintenu à flot jusque dans des eaux calmes, à proximité des côtes, finit par y faire naufrage, poussant son équipage à le quitter à la nage.

Si l'on accepte une telle lecture, le onzième emblème des *Emblemata Sacra* devient une subtile référence au célèbre épisode du naufrage de Paul à Malte (*Acte des Apôtres*, 27, 9-44). Cet épisode raconte comment le navire qui était censé transporter Paul de Césarée (en Judée) à Rome, où il devait être jugé, sombra au large des côtes de Malte après le passage de la tempête Euraquilion. Face à cette tempête, longue de plusieurs jours, les membres de l'équipage redoublèrent d'efforts pour essayer de stabiliser le navire : il fut d'abord ceinturé, puis délesté par le retrait de certains instruments pourtant indispensables à la navigation. Malgré tout, la tempête continuait de malmener le navire et les passagers et membres de l'équipage finirent par perdre tout espoir de survie, jusqu'au moment où Paul, se levant, leur annonça qu'un ange de Dieu lui était apparu dans la nuit et lui avait assuré qu'ils survivraient, mais que le navire serait

perdu. La prophétie s'accomplit au bout du quatorzième jour passé à la dérive : le navire coula au large de l'île de Malte, que les passagers parvinrent à regagner à la nage ou en s'accrochant à des débris de bateau. On comprend aisément comment cet épisode biblique, qui offre une belle leçon d'espoir, a pu être instrumentalisé par Giulio Roscio et les autres auteurs des *Emblemata Sacra* pour gonfler le courage des jeunes étudiants jésuites. Ceux-ci devaient, en effet, trouver réconfort dans la comparaison entre l'heureux dénouement connu par Paul et les passagers du navire et celui qu'eux-mêmes connaîtraient en se sacrifiant au nom de leur foi. Car, comme l'indique le texte, le soldat du Christ n'est brisé par aucune tempête (*Christ miles quem nulla procella malorum // frangit*). Après souffert de multiples blessures, il finit toujours vainqueur (*milleque perpessus uulnera uictor abit*).

En même temps qu'il livre un message d'espoir aux jeunes étudiants jésuites, l'emblème, par la représentation qu'il offre d'un navire en train de couler, rappelle certainement au lecteur moderne deux tragiques événements qui se sont produits peu de temps avant la parution des *Emblemata Sacra*. Le premier est le naufrage de l'Invincible Armada, survenu durant l'été 1588. Si ce malheureux événement se produit « sous l'action conjuguée des corsaires anglais, dont le fameux Francis Drake, des vents et des flots démontés de la Manche et de la Mer du Nord »¹⁸⁹, il n'en symbolise pas moins la défaite des bons catholiques espagnols sur les vils protestants anglais, lesquels passent volontiers pour de cruels bourreaux. Le second est encore plus tragique : il s'agit du martyre du père jésuite Ignace de Azevedo et de trente-huit autres missionnaires faisant route vers le Brésil durant le mois de juillet 1570.¹⁹⁰ Azevedo et ses compagnons furent attaqués « par des corsaires huguenots sous la conduite de Jacques de Sores au large de l'île de la Palme, dans les Canaries ».¹⁹¹ Véritable massacre collectif, cet événement provoqua de vives réactions auprès des auteurs Catholiques, qui n'hésitèrent pas à s'en emparer dans leurs œuvres, dans le but de provoquer l'indignation générale et ainsi renforcer la haine – déjà bien installée – des « hérétiques ». Ce fut le cas de Richard Verstegan qui, dans son *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*¹⁹², décrivit les corsaires huguenots comme des bandits de la pire espèce et des monstres que l'inhumaine cruauté (*crudelitatem insignem ; crudelitatis uulnera a barbaris istis... perpessa*) poussa à commettre

¹⁸⁹ Voir la préface de Frank Lestringant pour l'édition du *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁰ DEKONINCK Ralph, *Horreur sacrée et sacrilège. Image, violence et religion (XVI^e et XXI^e siècles)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2018, p. 19.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² VERSTEGAN Richard, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, *op. cit.*, p. 54-55.

les crimes les plus affreux : mutilation des corps, arrachage des cœurs, noyade, etc. La gravure qui accompagne le texte de Verstegan (fig. 49) est tout aussi expressive, donnant à voir le massacre en cours et les corps mutilés de certains jésuites déjà jetés par-dessus bord. Quelques années plus tard, ce fut au tour du prêtre jésuite français Louis Richeome de relayer ce massacre dans son ouvrage, *La Peinture Spirituelle* (1631)¹⁹³. Loin de se contenter d'une double-page, comme l'avait fait son prédécesseur, Louis Richeome consacre un chapitre entier et pas moins de vingt pages de son livre à la narration de ce triste épisode des « trente-neuf martyrs religieux de la Compagnie de Jésus, massacrés par les hérétiques, quand ils les rencontrèrent allant au Brésil... »¹⁹⁴. Le texte y est également accompagné d'une gravure (fig. 50) fort semblable à celle du *Theatrum* de Verstegan si ce n'est que l'accent y est davantage mis sur l'attaque en cours que sur les résultats concrets de celle-ci, les corps étant moins nombreux à flotter et leurs amputations moins visibles. Quoi qu'il en soit, en renvoyant de manière plus ou moins évidente à ces malheureux événements, le onzième emblème des *Emblemata Sacra* attise la haine envers les protestants et fait ainsi naître, dans l'esprit des jeunes jésuites, une volonté de mobilisation liée au besoin de venger leurs congénères et d'arrêter ceux qui, partout en Europe, commettent de cruels massacres.

¹⁹³ RICHOME Louis, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 191.

55
Horribilia scelera ab Huguenotis
in Gallijs perpetrata.



*Nec terris solum grassatur, at inuia reddit
Aequora, consensaque furit saevissima classe
Impietas, fluctusque sacro scelerata cruore
Inficit, externis Christum ut procul arceat oris.
Scilicet ut genio qua negligit ipsa nefando
Per cades adimat populis ea dona remotis.*

Anno

Fig. 49. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 55 © George Peabody Library



Fig. 50. Mattheus Greuter, *Le Martyre des trente neuf allant au Brésil*, dans RICHEOME Louis, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611, p. 190 © Bibliothèque nationale de France

Emblème XII

Prenant place dans un intérieur – comme en témoigne la présence d’une fenêtre – la scène représentée dans l’image du douzième emblème – celle d’un homme attisant un feu à l’aide de soufflets sur une étendue plane séparée en deux à l’aide d’une cloison – est assez difficile à comprendre au premier abord, ce qui explique qu’elle a pu être mal interprétée par le passé. Ainsi, en 1983, dans le trente-sixième volume de l’*Illustrated Bartsch*, Sebastian Buffa donne à cet emblème le titre d’« Homme attisant des flammes sur un autel ».¹⁹⁵ Vingt-six ans plus tard, Monssen rectifie partiellement le tir en indiquant, dans un article dédié à l’utilisation des emblèmes dans la pratique éducative jésuite, qu’il ne s’agit pas d’un autel, mais d’un fourneau¹⁹⁶. Cependant, il ne dit rien de l’objet qui prend place en plein milieu des flammes et qui est précisément l’élément central pour la compréhension de l’emblème. En effet, l’image donne à voir, au milieu des flammes attisées par les deux soufflets, un petit objet.

Si la nature de l’objet est impossible à déterminer par la simple observation visuelle, l’épigramme vient en aide au lecteur en précisant que « l’on reconnaît l’or véritable dans les flammes » (*uerum spectatur ut ignibus aurum*). Il devient alors évident que l’objet en question est un lingot d’or, qui est mis à l’épreuve des flammes pour être raffiné et que l’emblème se sert du motif de la purification de l’or par la flamme comme d’une métaphore de la foi des martyrs, qui devient plus éclatante (*fiet clarior*) sous la cruelle torture des bûchers enflammés (*succensos rogos*). Cette figure en rappelle une autre, déjà utilisée à plusieurs reprises dans *l’Ancien Testament*, qui consistait à comparer le processus de raffinement des métaux précieux que sont l’or et l’argent à la manière dont Dieu éprouve les cœurs des hommes :

« La fournaise pour l’argent, le fourneau pour l’or, pour éprouver les cœurs : Yahvé. » (*Les Proverbes*, 17, 3)

« ⁸Alors, il arrivera, dans tout le pays, – oracle de Yahvé – que deux tiers en seront retranchés (périront) et que l’autre tiers y sera laissé. ⁹Je ferai entrer ce tiers dans le feu ; je les épurerai comme on épure l’argent, je les éprouverai comme on éprouve l’or. Lui, il invoquera mon nom,

¹⁹⁵ En anglais : « Man fanning flames on a altar ». BARTSCH Adam, *The Illustrated Bartsch*. 36, *Italian masters of the sixteenth century*. Antonio Tempesta, Sebastian Buffa (ed.), New York, Abaris Books, 1983, n°1248-1267.

¹⁹⁶ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 323.

et moi je lui répondrai ; je dirai : “Il est mon peuple !” et lui dira : “Yahvé est mon Dieu !” »
(Zacharie, 13, 8-9)

« Il viendra pour fondre et purifier l’argent. Il purifiera les fils de Lévi et les affinera comme or et argent, et ils deviendront pour Yahvé ceux qui présentent l’offrande selon la justice. »
(Malachie, 3, 3).

Par ailleurs, en présentant les épreuves infligées par les tyrans aux soldats de Dieu, et notamment le martyr sur le bûcher,¹⁹⁷ comme des moyens par lesquels ils atteignent, tel l’or raffiné, une plus grande valeur, l’emblème annonce en quelques sortes déjà le contenu de certains des emblèmes qui seront présents, une cinquantaine d’années plus tard, dans l’*Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640)¹⁹⁸. Cet ouvrage, co-écrit par plusieurs membres de la Compagnie de Jésus, est un vaste et somptueux projet où se mêlent textes et images dans le but de célébrer le centenaire de sa fondation. On y trouve plusieurs emblèmes qui dès le titre, insistent sur le fait que les épreuves subies par la Compagnie ont été un moyen pour elle de se parfaire : *La Société de Jésus se forme par les persécutions* (fig. 51), *La Société croît dans l’adversité* (fig. 52), *La persécution embellit la Société* (fig. 53). Un autre emblème rend encore plus évident le lien qui peut être établi entre le contenu des *Emblemata Sacra* et celui de l’*Imago primi saeculi* : c’est l’emblème *Persecutionis meritum* (littéralement « La valeur de la persécution » ; fig. 54), dont la gravure, qui représente un homme en train de frapper monnaie, illustre à merveille l’adage selon lequel « les coups donnent du prix » (*Dant pretium plagae*). Ainsi, de la même manière que le métal acquiert sa valeur de pièce de monnaie en étant frappé, la Compagnie de Jésus a acquis la sienne en se faisant persécuter ; et de la même manière que l’or acquiert sa valeur par le raffinement, le martyr obtient la sienne en endurant les pires supplices. Le douzième emblème des *Emblemata Sacra* n’est donc plus tant sous-tendu par une logique d’édulcoration de la mort, moyen ultime par lequel le martyr achève son travail de salvation et accède au triomphe, que par une logique de glorification de la souffrance elle-même comme moyen d’obtenir la gloire, qui sera plus tard érigée en véritable *letimotiv* dans les emblèmes jésuites de l’*Imago primi saeculi*.

¹⁹⁷ Les *Emblemata Sacra* développent une fois de plus un imaginaire guerrier – celui de l’*Ecclesia militans* – en parlant littéralement de guerre menée contre Dieu (*bella mouere Deo*). L’expression fait bien évidemment écho aux guerres de religion, lesquelles mobilisent les « vrais » soldats de Dieu contre les hérétiques.

¹⁹⁸ *Imago primi saeculi Societatis Iesu a Prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640.



Fig. 51. Anonyme, *Societas Iesu persecutionibus formatur*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu....*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 571 © Getty Research Institute



Fig. 52. Anonyme, *Societas rebus aduersis crescit*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu....*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 574 © Getty Research Institute

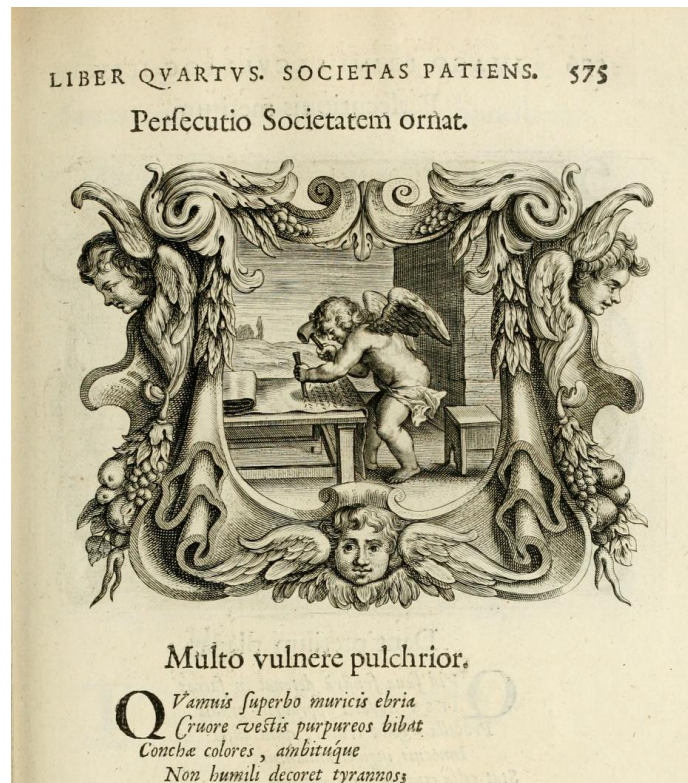


Fig. 53. Anonyme, *Persecutio Societatem ornat*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu....*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 575 © Getty Research Institute



Fig. 54. Anonyme, *Persecutionis meritum*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu....*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 576 © Getty Research Institute

Emblème XIII

L'image du treizième emblème, qui représente un paysage montagneux occupé par des arbres, des habitations et surtout une rivière dont le cours est obstrué par la présence de rochers et de bouts de bois en surface, a été encore moins bien comprise que la précédente. Buffa et Monssen y ont, en effet, vu la représentation d'une cascade¹⁹⁹. Il semble pourtant évident qu'il ne s'agit là que d'un cours d'eau obstrué par la présence de plusieurs objets faisant barrage. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée dès le premier vers de l'épigramme latine qui mentionne le recours à des amas de bois pour bloquer le cours des rivières : *fluminibus lignorum opponis acervos*.

Le recours à de tels barrages artificiels pour bloquer le cours des rivières et empêcher l'irrigation des terres avoisinantes est une pratique déjà bien attestée dans l'*Ancien Testament*. De fait, un extrait du *Deuxième Livre des rois* raconte comment les Israélites, après avoir vaincu les Moabites rebelles, mirent à sac leur royaume en détruisant les villes, en bouchant les cours d'eau, en saccageant les champs et en abattant tous les arbres :

« Ils détruisaient les villes, ils jetaient chacun sa pierre dans tous les meilleurs champs pour les remplir, ils bouchaient toutes les sources et abattaient tous les arbres de rapport. Finalement, il ne resta plus à Qir-Haréset que ses pierres : les frondeurs l'encerclèrent et la battirent de leurs coups. » (*Deuxième Livre des rois*, 3, 25)

Dans la *Bible*, l'obstruction des eaux par des barrages artificiels apparaît comme le juste résultat de la colère du peuple de Dieu à l'encontre des Moabites, qui avaient osé se rebeller contre leur autorité. Dans l'emblème, elle est une image des terribles supplices infligés aux fidèles chrétiens par l'inhumaine cruauté des tyrans, incarnation du Diable (*Tartarus*) sur terre. Mais de la même manière que la vanité de tels barrages apparaît lorsque les morceaux de bois entassés finissent par céder sous le poids de l'eau, ainsi la vanité des tentatives de sabotage de la foi chrétienne se révèle lorsque les fidèles, en acceptant de mourir pour le Christ, laissent leur foi apparaître encore plus éclatante aux yeux de tous. On retrouve donc ici une morale assez semblable à celle partagée par l'emblème précédent et par les emblèmes tirés de l'*Imago primi*

¹⁹⁹ BARTSCH Adam, *op. cit.*, n°1257 ; MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 323.

*saeculi Societatis Iesu*²⁰⁰ : les persécutions ne font que rendre plus belle et plus éclatante la foi chrétienne (ou la Compagnie de Jésus dans le second cas).

Emblème XIV

La *pictura* du quatorzième emblème représente un champ de bataille occupé par les soldats de deux camps. Tandis que quatre d'entre eux combattent à l'épée au centre de l'image et que deux se trouvent déjà au sol, terrassés, les soldats du camp de droite, lances et boucliers à la main, fuient, chassés par ceux du camp adverse, avançant en faisant sonner leurs trompettes. À l'arrière-plan, les tentes du campement militaire émergent de la ligne d'horizon, formée par le sommet des montagnes.

Comme indiqué plus haut, l'emblème représente en fait un épisode de l'histoire des Israélites, relaté dans le *Livre des Juges* : la campagne de Gédéon à l'ouest du Jourdain (7-8). Issu de la tribu de Manassé, Gédéon est appelé par Dieu pour vaincre les Madianites, peuples de nomades qui pillent les récoltes des tribus d'Israël. Alors qu'il rassemble une grande armée, le Seigneur lui impose de réduire le nombre de soldats pour s'assurer que la victoire soit attribuée à Sa puissance et non à leurs propres forces. Sur les milliers de soldats qui composent l'armée, seuls trois cents sont retenus, mais ceux-ci, en usant de ruse et en faisant grand bruit – notamment au moyen de trompettes et de jarres brisées – parviennent à faire croire à l'ennemi qu'ils sont bien plus nombreux, ce qui provoque leur déroute et finalement la victoire des troupes de Gédéon. L'image représente ici précisément le moment de la fuite des Madianites sous l'action des trompettes des hommes de Gédéon. Si les jarres brisées en sont absentes, elles sont cependant mentionnées dans la *subscriptio* : *frangit lagænas*. Elles y sont même utilisées comme une métaphore pour les corps des jeunes hommes que des tyrans font mutiler (*corpora iueuenum lacerasse*). En effet, comme l'a déjà signalé Monssen, l'emblème compare le bris des jarres à la mutilation de jeunes fidèles par un tyran. Mais l'historien de l'art va plus loin et affirme également que le son creux de la jarre qui se brise y est comparé au son de la trompette qui sonne la victoire des Israélites et que la torche enflammée (*accensa face*) – groupe nominal qu'il traduit d'ailleurs de manière erronée en « torche hostile », faisant de l'adjectif *inimica* l'épithète de *face*, ce qui n'est pourtant pas valide du point de vue métrique – y est comparée à

²⁰⁰ *Op. cit.*

lumière de la paix²⁰¹. Ce faisant, l'historien de l'art fait dire au texte ce qu'il ne dit pas. À cette lecture un peu trop licencieuse de l'emblème, nous en préférons une plus nuancée, plus proche à la fois du texte et de l'image, et qui se concentre sur les effets produits par chacun. Car, l'emblème, en plus de relier deux imaginaires différents, celui de la guerre et celui du martyr, en comparant subtilement le bris des jarres à la mutilation des corps des martyrs, relie également deux sens opposés – la vue et l'ouïe – dans une expérience multisensorielle progressive où le lecteur passe d'une atmosphère pesante, marquée par l'âpre fracas des jarres (*rauco clangore lagænas*), et la vue effrayante d'une torche enflammée (*terret accensa face*) à une atmosphère de plénitude, caractérisée par le joyeux bruit d'une trompette victorieuse (*tuba personat*) et la vision d'une foi éclatante (*pax fidei illucet*). Le texte, en étant sous-tendu par cette logique multisensorielle progressive et l'image, par son pouvoir intrinsèque de représentation et par les sons qu'elle engendre dans l'esprit du spectateur par la présence de trompettes et de deux duels à l'épée, participent à faire de cet un emblème un spectacle mental qui est à la fois visuel et auditif, et qui se solde par un tableau final dans lequel le camp de Dieu (les Israélites et les martyrs) finit par l'emporter sur celui du Diable et des dieux païens (les Madianites et les tyrans), prophétisant ainsi le dénouement qui attend le jeune jésuite qui acceptera de se sacrifier pour sa foi.

Emblème XV

La scène représentée dans l'image du quinzième emblème se passe à l'intérieur d'un temple dont les colonnes sont en train de céder. À l'avant-plan, un homme barbu tient de ses deux mains une colonne sur le point de tomber tandis que le fût de celle située à gauche est déjà brisé en deux et détaché de sa base. Une portion d'arc en plein cintre est également visible à l'avant-plan, sur la droite. Tout autour se trouvent des individus dont les corps, tournés dans tous les sens, sont sur le point de se faire écraser par les débris du temple.

Cet emblème, tout comme le précédent, fait directement référence au *Livre des Juges* et en particulier au récit de la mort Samson, relaté au seizième chapitre. Cet épisode raconte comment Samson, après avoir été fait prisonnier par les Philistins puis amené dans le temple de leur dieu Dagôn pour les y divertir, se venge de ses ennemis en abattant deux des colonnes qui

²⁰¹ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, pp. 337-338.

soutiennent le temple. Celui-ci s'écroule alors, entraînant dans sa chute la mort de Samson et de très nombreux Philistins. La *pictura* de l'emblème représente précisément ce moment de bascule, où le temple, en s'écroulant, provoque la mort de Samson, mais lui permet en même temps de se venger de ceux qui l'ont capturé et persécuté. C'est aussi le moment que choisit Sebastian de Covarrubias y Orozco pour son emblème *Neque enim moriemur inulti*, issu des *Emblemas morales* qu'il publie en 1610 (fig. 55)²⁰². L'auteur y fait l'éloge de la bravoure de Samson et de Judas Maccabée²⁰³, deux héros accablés de toutes parts, qui, sans espoir de salut, préfèrent mourir courageusement parmi leurs ennemis que de prendre la fuite :

*Quando se halla el valeroso, y fuerte
Confuso, la esperanza ya perdida
De poderse salvar, busca la muerte,
Procurando vender cara su vida :
Tiene por mas dichosa, y feliz suerte
Aquesta, que salvarse con huyda,
Raro exemplo es Sanson el Nazareo,
Con el valiente Judas Machabeo.*

*Quand l'homme vaillant et fort se trouve confus,
L'espoir de pouvoir se sauver déjà perdu,
Il cherche la mort
Et essaye de vendre chère sa vie
Il estime que c'est un sort plus heureux
Et enviable que de se sauver par la fuite.
Un rare exemple en est Samson le Nazaréen,
De même que le brave Judas Maccabée.*

Dans les *Emblemata Sacra*, la référence au récit de la mort de Judas Maccabée est absente, mais elle est remplacée par une comparaison entre la bravoure de Samson et celle du soldat du Christ, qui même renversé, parvient à accabler ses ennemis (*Christi sic miles prostratus conterit hostes*) et acquiert par sa victorieuse mort d'illustres trophées (*clara tropaea*), métaphore pour les corps des ennemis qu'il entraîne dans la mort.

Avec cette métaphore, l'emblème rappelle le contenu de l'hymne *Rex gloriose martyrurum*, issu du *Commune plurimorum Martyrum*, et plus précisément l'expression *tropaea sacra*, qui, selon Monssen, est la clé d'interprétation du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo. En effet, d'après lui, le fait que la première fresque du cycle (fig. 56) fasse explicitement référence à l'hymne en reprenant son titre et en insérant partiellement un autre

²⁰² Il s'agit du nonante-septième emblème du deuxième chapitre de l'ouvrage. COVARRUBIAS OROZCO Sebastian de, *Emblemas morales dirigidas a Don Francisco Gomez...*, Madrid, Luis Sanchez, 1610.

²⁰³ L'emblème fait référence au combat de Béerzeth, au terme duquel Judas Maccabée trouve la mort (*Premier Livres des Maccabées*, 9, 1-18). Alors qu'une bonne partie de son armée a fui face à la supériorité numérique des troupes séleucides, Judas Maccabée préfère rester sur le champ de bataille, où il meurt héroïquement.

vers sur la croix de Jésus (*Tu vincis in martyribus*) est un indice de la façon dont il faut appréhender les fresques, soit comme une exposition de trophées, rappelant les triomphes des martyrs et leur victoire sur la souffrance de la torture et de la mort et faisant ainsi écho aux triomphes romains lors desquels les trophées de guerre des généraux victorieux étaient exhibés.²⁰⁴ L'historien de l'art fait ainsi l'hypothèse que les fresques de Santo Stefano Rotondo constituaient des trophées statiques exhibés lors des processions religieuses qui avaient lieu dans l'église, présentant l'avantage sur leurs équivalents mobiles, d'être un décor durable et un témoin permanent de la progression de l'Église à travers l'histoire de son salut.²⁰⁵ Si l'on accepte cette hypothèse, l'emblème, par la mention des *clara tropaea*, devient alors une référence directe non seulement à l'entièreté des fresques qui composent le cycle de Santo Stefano Rotondo, mais également un rappel de cette pratique processionnelle, que semble attester une citation, datant de mars 1583, tirée du journal de Michele Lauretano, le recteur du collège germano-hongrois des jésuites :

« *Si canto la messa solennemente, et avanti quella si fece la processione attorno la chiesa, dicendo le litanie...* ».²⁰⁶

²⁰⁴ « *On chanta solennellement, et avant cela, on fit la procession autour de l'église, en récitant les litanies...* ». MONSSEN Leif Holm, « *Triumphus and Trophæa sacra* : Notes on the Iconography and Spirituality of the Triumphant Martyr », dans *Konsthistorisk Tidskrift*, LI, 1982, p. 12.

²⁰⁵ Ibid., p. 13.

²⁰⁶ « La messe a été chantée solennellement, et avant cela, la procession a fait le tour de l'église, en récitant les litanies... ». LAURETANO Michele, *Diario*, Archives du Collège germano-hongrois, f° 63, cité dans MONSSEN Leif Holm, « *Triumphus and Trophæa sacra...* », *op. cit.*, p. 13 et DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image... », *op. cit.*, p. 140.

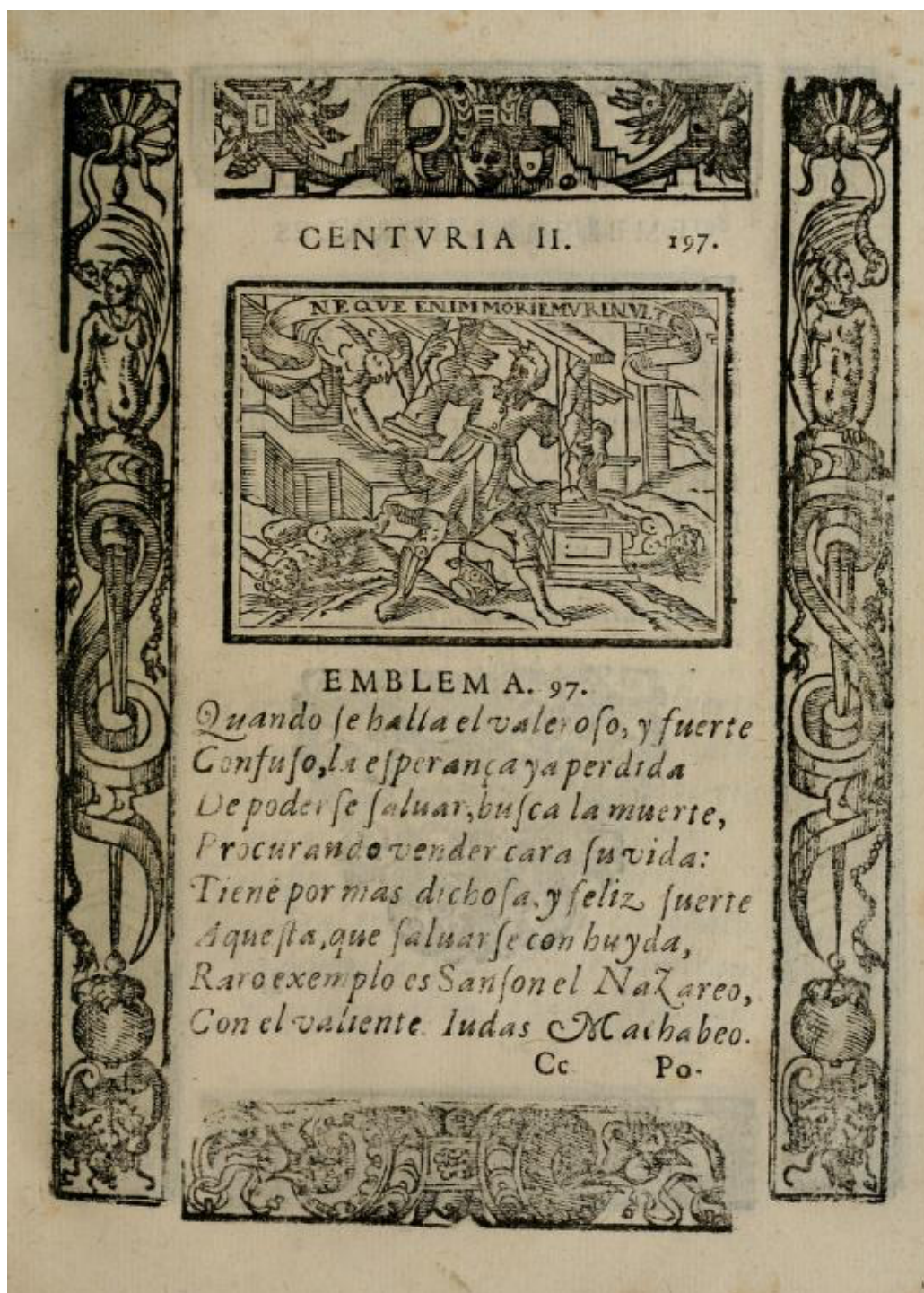


Fig. 55. Anonyme, *Neque enim moriemur inulto*, dans COVARRUBIAS OROZCO Sebastian de, *Emblemas morales dirigidas a Don Francisco Gomez de Sandoual y Roxas...*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, p. 197 © University of Illinois Urbana-Champaign



Fig. 56. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Rex gloriose martyrum*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Meisterdrucke

La scène représentée dans l'image du seizième emblème prend place dans un intérieur délimité à gauche par une porte dont la partie supérieure est grillagée et à droite par un four similaire à celui du douzième emblème. Un soufflet alimente les flammes du four, dont la fumée s'échappe par une hotte. Au centre de la pièce, recouverte d'un carrelage en damier, se dresse une enclume sur laquelle est placé un diamant. Celui-ci est frappé par un marteau actionné par une main volante, détachée de tout corps. Des flammes émergent du choc entre le marteau et le diamant.

Une telle composition ne fait, à notre connaissance, référence à aucun passage biblique. Elle s'inscrit cependant dans une longue tradition d'emblèmes qui recourent aux motifs du marteau et de l'enclume pour symboliser la force, la résistance et la solidité de l'élément frappé. L'association de ces deux motifs semble apparaître pour la première fois dans le *Théâtre des bons engins* de Guillaume de la Perrière (1539)²⁰⁷, où le dix-neuvième emblème définit l'« homme constant » en le comparant à une enclume ne craignant pas la violence des coups frappés par les marteaux (fig. 57). Elle réapparaît plus tard dans les *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum literis commentarii* de Piero Valeriano Bolzani (1556)²⁰⁸, ouvrage qui, comme son nom l'indique, étudie les hiéroglyphes égyptiens et leur signification ainsi que celle d'autres symboles, issus de diverses cultures. Dans une notice consacrée au diamant, accompagnée d'une gravure qui rappelle celle de notre emblème (fig. 58), Bolzano décrit la pierre précieuse comme un symbole de courage, d'invincibilité et de sacrifice heureux (*litatio*)²⁰⁹. L'association marteau – enclume apparaît ensuite dans le présent ouvrage, où le diamant frappé est une métaphore de la foi du martyr, restant intacte malgré les coups et les flammes (*integra... nulloque retunditur ictu // atque illaesa fero claret in igne fides*), puis dans les *Emblemata* de Denis Lebey de Batilly (1596) où le diamant (fig. 59) sert à célébrer la fermeté d'un roi – probablement Henri IV²¹⁰ – qu'aucune épreuve ne parvient à effrayer (*Quem nulla pericula*

²⁰⁷ LA PERRIERE Guillaume de, *Le Théâtre des bons engins...*, op. cit.

²⁰⁸ BOLZANO Piero Valeriano, *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptorum literis commentarii*, Bâle, [Michael Isengrin], 1556.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 306-307.

²¹⁰ Il s'agit là d'une probable référence à Henri IV qui, dans les années précédant la publication des *Emblemata*, avait fait l'objet de plusieurs tentatives d'assassinat, événements qui avaient déjà inspiré l'auteur pour la rédaction de son *Traité de l'origine des anciens assassins porte-couteaux* (1595 ?). Cf. BATILLY Denis Lebey de, *Traité de l'origine des anciens assassins porte-couteaux*, Metz, Abrahamn Fabert, [1595]. MEERHOFF Kees, op. cit., p. 48.

terrent)²¹¹. Finalement, on la retrouve à deux reprises dans l'œuvre de Gabriel Rollenhagen, une première fois dans son *Nucleus emblematum selectissimorum* (1611)²¹² et une seconde dans ses *Selectorum emblematum centuria secunda* (1613). Dans le premier emblème (emblème XVII, *Dum extendar*), l'objet placé sur l'enclume et frappé par le marteau est probablement une pièce de fer, dans le second (emblème XXXVII, *Virtus expugnabilis*), un diamant. Dans les deux cas, la main actionnant le marteau semble détachée de tout corps physique et émerge d'un nuage sur la gauche, dans une composition qui rappelle beaucoup celle de l'emblème étudié (fig. 60, fig. 61). Les messages véhiculés y sont également fort semblables puisque le premier emblème célèbre la force de résistance aux coups et le second l'invincibilité de la vertu.

Si dans chacun des exemples cités ci-dessus, l'association du marteau et de l'enclume symbolise la solidité, la fermeté, la force de caractère, dans ceux qui recourent en plus au motif du diamant, s'ajoute une symbolique propre, celle d'un matériau particulièrement précieux, qui en raison de ses nombreuses qualités (dureté, limpidité, luminosité) passe pour un symbole de perfection.²¹³ Et la perfection de cette pierre précieuse est particulièrement mise en avant dans l'emblème que nous étudions. En effet, sa solidité n'y est pas simplement mise à l'épreuve par les coups de marteaux, mais également par les flammes. Ainsi, tel l'or dans le douzième emblème, le diamant révèle sa perfection dans le feu. Lumineux, solide, résistant à la fois aux flammes et aux coups de marteau, le diamant est le parfait symbole de la foi du martyr, à qui de semblables tortures sont infligées et qui, nullement blessée, brille avec encore plus d'éclat dans les flammes qu'elles a vaincues. Comme le douzième emblème plus haut, l'emblème que nous étudions ici illustre à merveille l'idéal jésuite, qui sera plus tard abondamment mis en avant dans l'*Imago primi saeculi Societatis Iesu*, selon lequel « les coups donnent du prix »²¹⁴ et la persécution engendre la perfection.

²¹¹ BATILLY Denis Lebey de, *Emblemata...*, *op. cit.*, emblème XXIX.

²¹² ROLLENHAGEN Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum quae Itali uulgo impresas uocant...*, Arnheim, Crispianus Passaeus, [1611].

²¹³ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 406.

²¹⁴ Référence au titre d'un emblème commenté ci-dessus : *Dant pretium plagae. Imago primi saeculi Societatis Iesu*, *op. cit.*, p. 576.

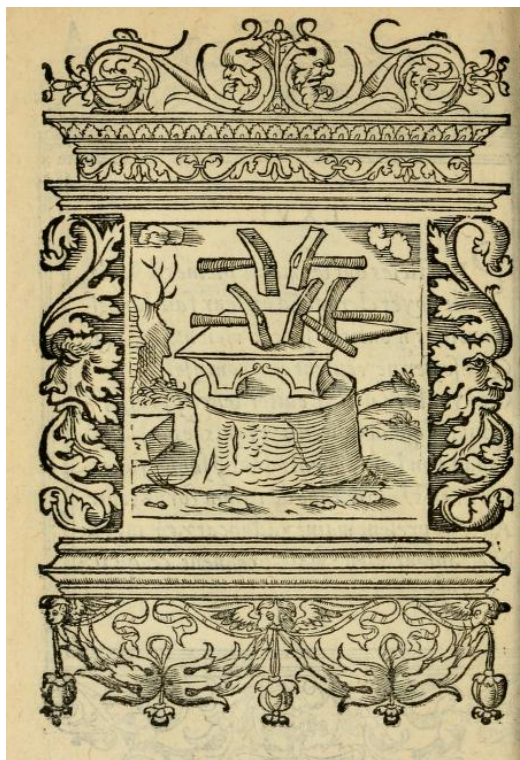


Fig. 57. Anonyme, *Emblème 67*, dans LA
 PERRIERE Guillaume de, *Le Théâtre des
 bons engins...*, Paris, Denys Janot, 1539
 © Getty Research Institute

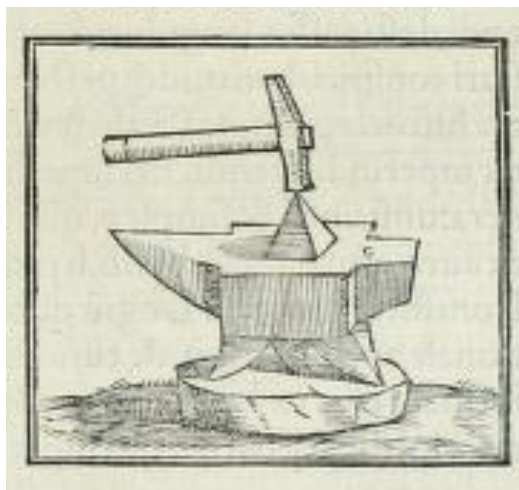


Fig. 58. Anonyme, *De adamante*, dans
 BOLZANO Piero Valeriano, *Hieroglyphica
 siue De sacris Aegyptorum literis
 commentarii*, Bâle, [Michael Isengrin],
 1556, p. 306 © Getty Research Institute



Fig. 59. Théodore de Bry, *Quem nulla pericula terrent*, dans BATILLY Denis Lebey de, *Emblemata a Iano Iac. Boissardo Vesuntino....*, Francfort-sur-le-Main, s.n., 1596, emblème 29
© Getty Research Institute



Fig. 60. Anonyme, *Dum extendar*, dans ROLLENHAGEN Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum....*, Arnheim, Crispianus Passaeus, [1611], emblème 17
© Getty Research Institute



Fig. 61. Anonyme, *Virtus inexpugnabilis*, dans ROLLENHAGEN Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Crispianus Passaeus, 1613, emblème 37 © Getty Research Institute

Emblème XVII

Le centre de l'image est occupé par un couple marchant pieds nus et vêtu de longues toges. L'homme, aux cheveux mi-longs et à la barbe, semble indiquer le sol de sa main gauche tandis qu'il regarde la femme présente à ses côtés. Celle-ci porte dans la main droite un nourrisson et pointe de son index gauche vers le ciel. Ils se trouvent sur une berge bordée d'arbres. Sur la rive opposée, une ville apparaît au pied des montagnes, une fois de plus.

Si cette image a pu être interprétée comme une représentation de la fuite en Égypte de la sainte famille, les protagonistes pouvant être confondus avec Joseph, Marie et Jésus – mais sans l'âne – ²¹⁵ le contenu de la *subscriptio* invalide d'emblée cette lecture en citant le nom de deux autres personnages bibliques : Moïse et sa femme Séphora. Cette image représente donc

²¹⁵ BARTSCH Adam, *op. cit.*, n°1251.

le couple et leur nourrisson et fait référence à un passage de l'*Exode*, dans lequel Séphora, pour calmer la colère de Dieu et sauver son mari, se saisit d'un silex et coupe le prépuce de son fils, en signe de respect l'alliance abrahamique :

« Et ce fut en route, à la halte de la nuit, que Yahvé vint à sa rencontre et chercha à le faire mourir. Çippora prit un silex, coupa le prépuce de son fils et elle en toucha ses pieds. Et elle dit : “Tu es pour moi un époux de sang.” Et il se retira de lui. Elle avait dit alors “époux de sang”, ce qui s’applique aux circoncisions. » (*Exode*, 4, 24-26)

L’emblème se sert de cet épisode comme d’une préfiguration de la mort du Christ et des nombreux martyrs chrétiens. En effet, le sang du fils de Séphora, qui en coulant, permet de sauver Moïse et de rétablir l’alliance entre Dieu et le peuple d’Israël préfigure le sang du Christ, qui en coulant sur la croix, permet de racheter le péché originel et ainsi sauver l’humanité. Il préfigure aussi le sang versé par les martyrs chrétiens, qui, par leur sacrifice, répètent, complètent et renouvellent la passion du Christ et son œuvre de salvation²¹⁶. C’est du moins en ce sens que vont les quatre derniers vers de la *subscriptio* en établissant un lien entre Moïse et le Christ²¹⁷ et entre leurs épouses respectives – Séphora et l’Église. Car l’illustre épouse du Christ mentionnée dans le texte (*sponsa inclyta Christi*) est bien sûr l’Église et ses fils (*natorum*), dont le sang a été versé, les chrétiens. Et tout comme Moïse est devenu pour Séphora un époux de sang (*sponsus sanguinis*) après la circoncision de leur fils, le Christ l’est devenu pour l’Église, après les nombreux martyres que souffrirent les chrétiens. Mais avant cela, l’Église était elle-même devenue une épouse de sang (*sponsa cruoris*) pour le Christ car c’est d’abord son sang qui a coulé, faisant de lui le premier des martyrs. Ainsi l’emblème invite-t-il les chrétiens à entrer dans ce cycle de sacrifices et d’effusions de sang et à imiter, au nom d’un idéal salvateur, deux figures bibliques emblématiques : Moïse, le premier des prophètes, et Jésus Christ, le premier des martyrs.

Emblème XVIII

La *pictura* du dix-huitième emblème représente un champ de bataille occupé par deux lignes de fantassins reconnaissables à leurs casques, boucliers, épées, lances et étendards,

²¹⁶ HERZ Alexandra, *op. cit.*, p. 62.

²¹⁷ Ce lien est également établi dans l’image où le personnage qui représente Moïse, avec ses cheveux mi-longs et sa barbe, ressemble à s’y méprendre au portrait type du Christ.

séparées par une rangée de sept éléphants qui portent sur leur dos des tours contenant des soldats. Chaque éléphant est placé devant une bassine dans laquelle se trouve un liquide. La scène se déroule au pied d'une ville située dans les montagnes.

L'éléphant est un motif très récurrent dans la tradition emblématique des XVI^e et XVII^e siècles, mais peu d'emblèmes représentent, comme ici, un ou plusieurs éléphants dans un contexte guerrier. Quelques-uns font cependant exception dans l'*Emblematum liber* d'Alciat (1531)²¹⁸ et dans les *Emblemas morales* de Sebastian de Covarrubias Orozco (1610)²¹⁹. Chez Alciat, l'emblème *In illaudata laudantes* (fig. 62) représente un éléphant se tenant debout, « près d'un trophée composé de plusieurs armes, adossé à un arbre »²²⁰, en référence à une bataille durant laquelle le roi séleucide Antiochos I^{er} Soter eut recours à des éléphants pour mettre en déroute les troupes galates, bien plus nombreuses.²²¹ L'emblème met en avant la victoire des séleucides, mais en suggérant, dès le titre²²², qu'elle ne mérite pas de louanges car elle fut gagnée de manière déloyale. Quant à l'emblème *Pax*, tiré du même recueil, il mentionne un éléphant dont les épaules sont garnies de tours (*turrigeris humeris barrus*), ce qui rappelle bien évidemment l'éléphant « turritifère » (*turrita bellua*) – permettez-nous le néologisme – qu'évoque l'emblème que nous étudions ici. Malgré cette apparente similitude entre les deux épigrammes, les *picturae* qui les accompagnent sont fort différentes, celle de l'*editio princeps* de l'*Emblematum liber* donnant à voir un seul éléphant harnaché, dont le dos est surmonté de sortes de flambeaux et non de tours (fig. 63).²²³ Chez Orozco, on retrouve l'éléphant porteur de tour dans l'emblème *Pariet victoria lethum* (fig. 64)²²⁴. Celui-ci célèbre le courage d'Éléazar, le frère de Judas Maccabée, qui lors de la bataille qui l'opposait aux hommes du roi Antiochos²²⁵, se jeta bravement à l'assaut d'un éléphant pour le tuer. Il en trouva une mort glorieuse (*muerte gloriosa*) et laissa un souvenir éternel et singulier (*dexando eterna, y singular memoria*). L'emblème que nous étudions ici renvoie au même événement, à savoir la bataille de Bethzacharia, qui voit s'affronter les troupes du roi séleucide et celles de Judas Maccabée. Cet épisode est relaté au sixième chapitre du *Premier livre des Maccabées* (28-47).

²¹⁸ ALCIATUS Andreas, *op. cit.*

²¹⁹ COVARRUBIAS OROZCO Sebastian de, *op. cit.*

²²⁰ ADENMATTEN Anne-Angélique, *op. cit.*, p. 499.

²²¹ *Ibid.*

²²² Littéralement « Contre ceux qui louent ce qui ne mérite pas de louanges ».

²²³ *Ibid.*, p. 660.

²²⁴ Il s'agit de l'emblème n°24 de la deuxième centurie.

²²⁵ Pas Antiochos I^{er} Soter comme précédemment, mais l'un de ses descendants, Antiochos V *Eupator*.



Ingentes Galatun semerini milite turmas,
 Spem præter trepidus fuderat Antiochus:
 Lucarum cum sæua boum uis, ira proboscis,
 Tum primum hostiles corripuisset equos.
 Ergo trophea locans Elephantis imagine pinxit,
 Insuper & socijs occideramus ait
 Bellua seruasset ni nos foedissima barrus,
 At superasse iuuat, sic superasse pudet.

Fig. 62. Anonyme, *In illaudata laudantes*, dans ALCIATUS Andreas, *Emblematum liber*, Augsbourg, Heynricus Steynerus, 1531, B7 © Alciato at Glasgow

Quæ dea tam læto suspectans sydera uultu?
 Cuius penniculis reddita imago fuit.
 Elpidij fecere manus, ego nominor illa,
 Quæ miseris promptam spes bona præstat opẽ.
 Cur uiridis tibi Palla? quod omnia me duce ueruent,
 Quid manibus mortis tela refracta geris.
 Quod uiuos sperare decet, præcido sepultis,
 Cur in dolioli tegmine pigra sedes.
 Sola domi mansi uolitantibus undiq; noxis,
 Ascræi ut docuit musa uerenda senis.
 Quæ tibi adest uolucris? cornix fidissimus oscen,
 Est bene cum nequeat dicere dicit erit.
 Qui comites? bonus euentus, præcepsue cupido,
 Qui præeunt, uigilum somnia uana uocant.
 Quæ tibi iuncta astat, scelerû Rhamnusia uindex,
 scilicet ut speres nil nisi q̃ liceat.

P A X



E

Fig. 63. Anonyme, *Pax*, dans ALCIATUS Andreas, *Emblematum liber*, Augsburg, Heynricus Steynerus, 1531, E © Alciato at Glasgow



Fig. 64. Anonyme, *Emblema 24*, dans COVARRUBIAS OROZCO Sebastian de, *Emblemas morales...*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, p. 124 © University of Illinois Urbana-Champaign

Les *Emblemata Sacra*, qui dans l’emblème V célébraient déjà la bravoure de Jonathan Maccabée, s’élançant en premier dans le Jourdain, font donc une fois de plus référence à ce livre de l’*Ancien Testament*. Mais cette fois, le point de vue est différent puisque l’emblème XVIII ne loue plus le courage des troupes Maccabées, mais celui des éléphants de guerre auxquels le roi Antiochos a recours. Le récit biblique raconte comment les troupes séleucides, pour exciter les animaux au combat, les exposent à la vue de jus de raisin et de mûre (*Premier livre des Maccabées*, 6, 34). Confondant ce liquide avec le sang, les bêtes deviennent furieuses et cherchent à mourir en infligeant le plus de pertes dans le camp adverse. L’on devine que le liquide qui est présent dans les bassines de la gravure est précisément ce jus de couleur rougeâtre. Le graveur fait donc le choix de représenter le moment fondamental – qui précède l’assaut – de la vue du « sang », substance centrale dans l’emblème. Tout commence, en effet, pour ses bêtes par une effusion de sang (*effusam cruorem*) et se termine par un bain de la même substance (*in medio sanguine*). De la même façon, les martyrs chrétiens, hommes et femmes (*uiros ; uirago*), encouragés par la vue du sang de celui qui, le premier, s’est sacrifié (*effusum Christi uidere cruorem*), ne reculent devant aucun bûcher ni aucune furieuse menace (*incendia ; rabidas minas*) et s’élancent, aussi courageusement que leurs homologues animaux, dans la mort. L’emblème se sert donc de l’exemple de ces courageux éléphants, tout comme il se servait plus tôt de l’exemple de Jonathan Maccabée, pour susciter une forme d’émulation auprès des jeunes jésuites et des élèves de leurs collègues.

Si le recours aux éléphants est hautement symbolique dans cet emblème et renvoie à un célèbre épisode de l’*Ancien Testament*, le fait que ceux-ci soient présents au nombre de sept dans l’image semble tout aussi significatif. En effet, tout comme le chiffre trois dans les troisième et sixième emblèmes²²⁶, le chiffre sept est porteur de nombreux symboles. Correspondant aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes, ce chiffre est, comme le trois, un nombre fondamental, symbole de perfection et de plénitude²²⁷. Apparaissant sans cesse dans les écrits bibliques – pas

²²⁶ Nous avons seulement analysé le recours au chiffre trois là où cela nous a semblé le pertinent, c’est-à-dire dans les troisième et sixième emblèmes, mais ce chiffre hautement symbolique est également utilisé dans un tas d’autres emblèmes. Ainsi, sept n’est-il pas seulement le nombre de vignes présentes dans l’emblème III et le nombre de cercles et de personnages dans l’emblème VI, mais aussi le nombre de branches du rosier dans l’emblème VII, le nombre de palmiers dans l’emblème IX, le nombre de branches de l’olivier dans l’emblème X – bien qu’une soit mutilée –, le nombre de navires dans l’emblème XI, le nombre de duels représentés dans l’emblème XIV, le nombre de personnages présents dans l’emblème XVII et le nombre d’aiglons dans l’emblème XX.

²²⁷ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 1122.

moins de septante-sept fois rien que dans l'*Ancien Testament* – il acquiert un sens particulier en fonction du contexte. Dans certains extraits, il est associé aux notions de mort, sacrifice et martyre. C'est le cas dans les *Actes des Apôtres* où le martyre de saint Étienne fait directement suite à son intégration au sein du groupe des sept diacres choisis par les apôtres pour servir la communauté chrétienne (*Actes des Apôtres*, 6-7). C'est le cas également dans le *Deuxième livre des Maccabées*, où sept frères Maccabées et leur mère subissent divers martyres (langue coupée, peau écorchée, corps brûlé vif, etc.) sous le règne d'Antiochus IV Épiphane, pour avoir refusé de transgresser la loi juive, notamment en mangeant du porc – considéré comme impur par la loi mosaïque (*Deuxième livre des Maccabées*, 7). Ce refus d'obéir aux ordres d'un tyran malgré la menace des supplices n'est pas sans rappeler les scènes de Santo Stefano Rotondo qui représentent chacune les nombreux martyrs qu'endurèrent les premiers chrétiens, sous un ou plusieurs empereur(s) romain(s), pour avoir refusé de sacrifier aux idoles païennes. Compte tenu de la proximité à l'intérieur de la *Bible* entre ce passage du *Deuxième livre des Maccabées* et celui du *Premier*, auquel fait référence l'emblème, et compte tenu des similitudes existant entre le récit des martyrs des sept frères Maccabées et celui des martyrs chrétiens dont le supplice est représenté à Santo Stefano Rotondo, ne peut-on pas faire l'hypothèse que cet emblème élève non seulement les courageux éléphants guerriers, directement représentés dans l'image et mentionnés dans l'épigramme, au rang de modèles à imiter, mais également les sept martyrs Maccabées qui sont évoqués de manière allusive par la présence des sept éléphants dans la *pictura* ?

Emblème XIX

Autour d'une étendue d'eau prenant sa source au sommet des montagnes, sont représentés divers animaux. Tandis que deux chèvres, deux cerfs, un lapin et un ours sont représentés à la droite de l'image, se dirigeant vers l'eau, six serpents sont en train d'en sortir et se dirigent vers la gauche de l'image. Le centre est occupé par un lion à l'arrêt se dressant devant l'eau et surtout par une licorne qui, penchant sa tête vers l'eau, la touche de sa corne.

L'élément central de cet emblème est la licorne ; l'image le montre déjà, le texte le confirme en ne mentionnant explicitement, parmi tous les animaux représentés, que le quadrupède à la corne unique (*quadrupes cornu spectabilis uno*). Le choix de cet animal n'a rien d'étonnant : véritable vedette des bestiaires médiévaux, la licorne ne cesse de faire l'objet de nouvelles légendes et représentations tout au long du Moyen-Âge et au-delà. Les bestiaires

médiévaux, puisant leur inspiration dans l'*Histoire naturelle* de Pline et dans le *Physiologus*, un manuscrit hellénistique rédigé au II^e siècle de notre ère dans lequel sont regroupés « un ensemble de brefs récits concernant des créatures de toute sortes »²²⁸, décrivent cet animal légendaire comme une créature sauvage et indomptable, que nul homme ne peut espérer capturer par la simple force, mais que des chasseurs parviennent à piéger en se servant d'une jeune vierge pour l'attirer. Au récit de la capture de l'animal, s'ajoute ensuite, celui de la purification de l'eau. Apparaissant pour la première fois dans un bestiaire grec tardif datant sans doute du XIII^e siècle²²⁹, ce récit parle d'un grand lac autour duquel les animaux se rassemblent pour boire, mais qui sont dérangés par un serpent qui vient l'empoisonner de son venin. N'osant pas boire, ils attendent la licorne, qui « vient et [...] se dirige immédiatement vers le lac et, faisant avec sa corne le signe de la croix, [...] rend le poison inoffensif. Et tous les autres animaux boivent alors ».²³⁰ Le récit, en raison de la mention du signe de croix, donne très vite naissance à une lecture allégorique évidente, faisant du serpent qui empoisonne l'eau le diable qui sème le péché dans le monde et de la licorne le Christ rédempteur.²³¹ Cela dit, avant même l'ajout de cette couche au récit originel, la licorne passait déjà pour un symbole du Christ, en raison de l'interprétation chrétienne que permet l'épisode de sa chasse. Ainsi, dans le *Bestiaire divin* qu'il compose au tout début du XIII^e siècle, Guillaume le Clerc de Normandie décrit Jésus-Christ comme la « licorne céleste qui est venue se loger dans le sein de la Vierge », que son peuple n'a pas reconnue et qui fut épiée, puis capturée et condamnée à mort.²³² La symbolique christique de la licorne est tellement ancrée dans la tradition littéraire et artistique à la fin du Moyen Âge que les miniatures qui montrent sa capture représentent l'animal le flanc percé par une lance, à l'image du Christ dont le flanc fut percé par Longin alors qu'il était sur la croix (fig. 65).

²²⁸ FAIDUTTI Bruno, *Images et connaissance de la licorne (Fin du Moyen Âge – XIX^e siècle)*. Thèse de doctorat, Tome I, Paris, Université Paris XII (Sciences littéraires et humaines), 1996, p. 27.

²²⁹ *Ibid.*, p. 38.

²³⁰ PETERS Emil, PALYI Flora et WÜRZBACH Friedrich, *Der Physiologus*, Munich, Musarionverlag, 1921, pp. 34-35, cité dans FREEMAN Margaret, *La Chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters*, texte traduit par Paul Alexandre, Lausanne, Edita, 1983.

²³¹ FAIDUTTI Bruno, *op. cit.*, p. 59.

²³² BIANCIOTTO Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1980, p. 91.



Fig. 65. Anonyme, *La Mise à mort de la licorne*. Bestiaire italien, XIV^e siècle. Ms. Ital. 450, fol. 13 v° © Bibliothèque Nationale de France

Quoi qu'il en soit, le récit de la purification des eaux connaît un grand succès à la fin du Moyen Âge et pendant la Renaissance. Présent dans de très nombreux bestiaires, il devient également une référence privilégiée dans les recueils d'emblèmes et les peintures renaissantes. Maurice Scève s'en inspire ainsi pour le vingt-sixième emblème de sa *Délie*²³³ (fig. 66), Paolo Giovio pour le quarantième emblème de son *Dialogue des devises d'armes et d'amours*²³⁴ (fig. 67) et Joachim Camerarius pour le douzième emblème du deuxième volume de ses *Symbolorum et emblematum*²³⁵ (fig. 68). Quant à Jérôme Bosch, il insère une licorne trempant la pointe de sa corne dans l'eau du fleuve paradisiaque, conformément à l'allégorie de la purification des eaux, dans le panneau gauche de son célèbre *Triptyque du Jardin des délices* (fig. 69 et 70).²³⁶ À la fin du XVI^e siècle, profitant du potentiel allégorique de ce récit qui connaît, depuis plusieurs siècles déjà, un grand succès, les jésuites s'en emparent à leur tour et le développent dans le dix-neuvième emblème de leurs *Emblemata Sacra*. L'allégorie christique ne s'y limite plus à la notion de purification – que permettent la licorne en actionnant sa corne dans l'eau et le Christ en se sacrifiant sur la croix : elle souligne également l'importance de

²³³ SCEVE Maurice, *Délie, objet de plus haute vertu*, Lyon, S. Sablon, 1544, p. 107.

²³⁴ GIOVIO Paolo, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, traduit de l'italien par Vasquin Philieul, Lyon, Guillaume Roville, 1561, pp. 68-69.

²³⁵ CAMERARIUS Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera*, Nuremberg, s.n., 1595, p. 20.

²³⁶ FAIDUTTI Bruno, *op. cit.*, p. 159.

l'imitation, en comparant les animaux qui s'avancent pour boire en sécurité à l'endroit même où la licorne a bu auparavant (*Hunc tetigit, tuto, qua bibit ille, bibunt*) aux Chrétiens qui se précipitent en masse pour subir en toute sérénité – et même appeler de leurs souhaits – les outrages et la mort que le Christ a lui-même endurés avant (*Currit ad optatam plurima turba necem*). L'emblème se sert donc de la licorne et des récits allégoriques qui lui sont depuis longtemps associés pour promouvoir, une fois de plus, l'idéal jésuite du sacrifice spirituel et physique pour le bien de l'Église et de l'humanité, en faisant passer la douleur et, *in fine*, la mort pour des épreuves agréables et même désirables.



Fig. 66. Anonyme, *De moy je m'espovante*, dans SCÈVE Maurice, *Délie, object de plus haute vertu*, Lyon, S. Sablon, 1544, p. 107

© Bibliothèque Nationale de France

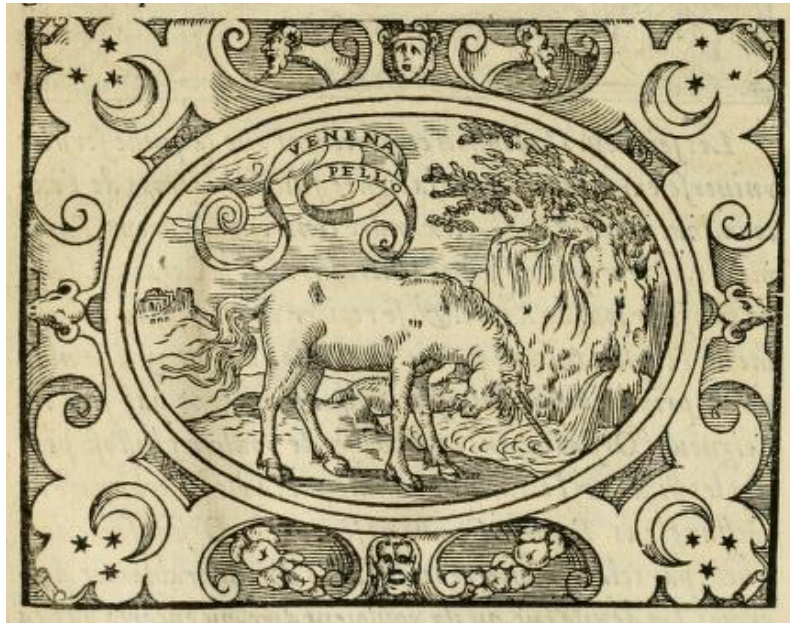


Fig. 67. Anonyme, *Venena pello*, dans GIOVIO Paolo, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, traduit de l'italien par Vasquin Philieul, Lyon, Guillaume Roville, 1561, p. 68 © Getty Research Institute



Fig. 68. Johann Siebmacher, *Nil explorato*, dans CAMERARIUS Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera*, Nuremberg, s.n., 1595, p. 14 © Bayerische Staatsbibliothek



Fig. 69. Jérôme Bosch, *Triptyque du Jardin des délices*, 1490-1500. Huile sur chêne, 185,8 x 172,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n°inv. P0022823 © Museo Nacional del Prado

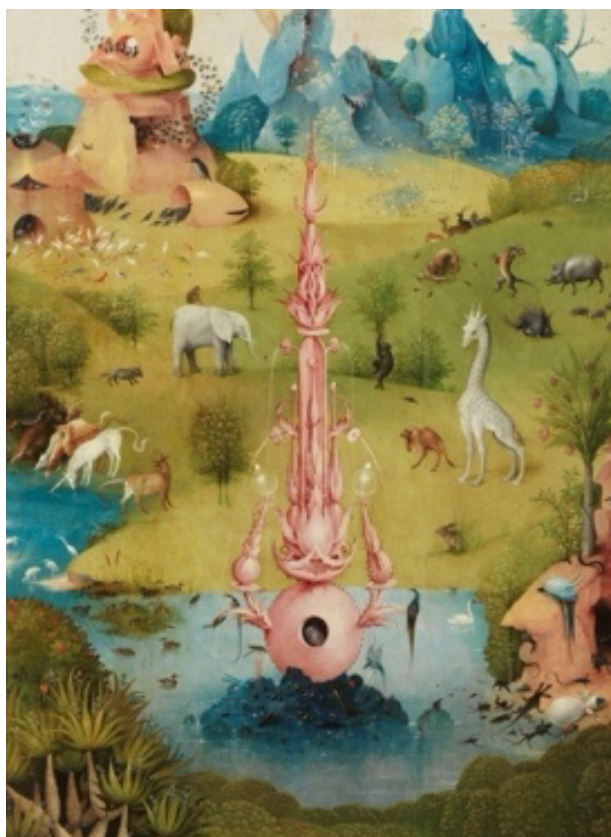


Fig. 70. Jérôme Bosch, *Triptyque du Jardin des délices*, 1490-1500 : détail du panneau de gauche. Huile sur chêne, 185,8 x 172,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n°inv. P0022823 © Museo Nacional del Prado

Par ailleurs, en tant que représentation d'une scène de purification des eaux, cet emblème en rappelle inévitablement un autre, présent également dans le recueil. La purification des eaux par la licorne fait ainsi écho à la transformation de l'eau amère de Mara en eau douce par Moïse, évoquée dans le sixième emblème. Non seulement, l'une et l'autre scènes ont en commun d'être toutes deux utilisées comme des allégories du Christ rédempteur, mais en plus, l'eau que la licorne purifie de sa corne a précisément été identifiée à celle de Mara par certains auteurs depuis le Moyen Âge. Ainsi, en 1389, le père Jean de Hese, de retour d'un pèlerinage en Terre Sainte, indique dans un livre qu'il dédie au récit de son voyage :

« Vers le champ Helyon, dans la Terre Promise, coule la rivière Mara, dont Moïse désinfecta les eaux impures d'un coup de son bâton, afin que les enfants d'Israël puissent boire. Aujourd'hui encore, les animaux maudits corrompent cette eau dès le coucher du soleil, et nul ne peut plus en boire. Mais à l'aurore, la licorne sort de la mer, plonge sa corne dans le flot et en retire le venin afin que les autres animaux puissent boire de cette eau pendant tout le jour. Ce que je décris ici, je l'ai vu de mes propres yeux. »²³⁷

En identifiant l'eau légendaire à la rivière Mara, le père Jean de Hese christianise encore davantage un récit qui possédait déjà en soi une importante symbolique christique. Le dix-neuvième emblème des *Emblemata Sacra* renvoie donc non seulement à une légende popularisée dans les bestiaires médiévaux puis récupérée dans les œuvres d'auteurs et d'artistes chrétiens, mais également à un épisode biblique.

En outre, étant donné qu'il représente une scène où le poison mortel – servant d'allégorie pour les martyres subis par les chrétiens – provient de serpents, l'emblème évoque également indirectement les différents martyres impliquant l'exposition au venin de serpent. On pensera notamment à ceux de saint Jean – à qui le grand prêtre de Diane à Éphèse donna un breuvage empoisonné par des serpents venimeux²³⁸ – et de sainte Euphémie, qui fut d'abord jetée dans une arène pour être dévorée par des animaux sauvages, puis confrontée à des serpents. Chacun de ces deux saints est d'ailleurs au centre d'une fresque du déambulatoire de Santo Stefano Rotondo : saint Jean est au centre de la sixième fresque, sainte Euphémie de la vingt-cinquième.

²³⁷ HESE Jean, *Itinerarium Joannis de Hese presbyteri ad Hierusalem...*, Deventer, Richard Pafraet, 1499, cité dans BEER Rüdiger Robert, *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*, Munich, s.n., 1972, p. 113.

²³⁸ DUCHET-SUCHAUX Gaston ET PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990, p. 178.

Si pour le premier, la scène de martyre représentée n'est pas celle de l'exposition au venin de serpent, mais celle de l'ébouillantage (fig. 71), sainte Euphémie est, quant à elle, peinte en train de s'enfoncer dans un liquide difficile à identifier, entourée de nombreuses vipères (fig. 72), dans une composition qui rappelle fortement celle de l'emblème, avec les serpents qui sortent de l'eau. Il y a donc, une fois de plus, rime visuelle entre le cycle martyrologique de Santo Rotondo et les gravures des *Emblemata Sacra*.



Fig. 71. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Domitien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Meisterdrucke



Fig. 72. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo
© Meisterdrucke

Institutio puerorum.



Sicut aquila prouocans ad volandum pul-
los suos. *Dent. 32.*

PVeri, tenella turba,
Quibus ardor est amor
Superum dicare mentem,
Nitidoque flore morum
Decorare ver iuuenta;
Auidi gradu citato
Solitas venite ad ades.
Rudibus beata Diuum,
Puerique facta IESV,
Et amabilis MARIAE,
Facili explicabit ore
Docilis magister aui:
Veluti Tonantis ales
Super Othryos cacumen
Tenerum magistra pullum,
Vacuum secans inane,
Docet explicare pennas,
Humiles secuta campos;
Posito timore, sensim
Rhodopésve Caucasíve
Super alta terga ducit:
Radios deinde Phæbi
Medio flagrantis axe

Oculo nihil tremante,
Rapidos superque Cauros,
Pluuios superque rores,
Propius iubet tueri.
Quoties iubar Tonantis,
Quod hic orbis expanse sit;
Quoties amoris ignes,
Quibus aestuant amantes,
Penetrare dat magister?
Cui sacra tradit ille
Documenta, nouit altam
Super astra ferre mentem:
Solidaque luce plenus,
Procul à fugacis aui
Nucibus crepundiisque,
Nebulisque vanitatis,
Animum locare celo,
Solidasque amare laudes.
Agedum tenella turba
Pueri, caterua dulcis,
Memori tenete mente,
Memori tenete linguâ
Documenta sanctitatis.

Scho

Fig. 73. Anonyme, *Institutio puerorum*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu*..., Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 470 © Getty Research Institute

Emblème XX

La *pictura* du vingtième et dernier emblème représente un paysage dominé par un promontoire rocheux en haut duquel se trouve un nid abritant trois aiglons. À côté de celui-ci, un aigle adulte plane en regardant en direction de ses petits. Au pied du promontoire, un cours d'eau serpente le long d'une ville nichée au creux des montagnes environnantes.

L'épigramme latine qui accompagne l'image permet d'emblée de comprendre la scène qui est représentée : l'aigle adulte, qui est en fait la mère des oisillons situés dans le nid (*mater*), leur apprend à voler. En déployant ses ailes devant eux (*dum librat in aere pennas*), elle les incite à faire de même. Alors, les aiglons imitent ses mouvements et se mettent à leur tour à voler. Cette scène d'apprentissage du vol rappelle, une fois encore, un extrait de *l'Ancien Testament*, et plus précisément du *Deutéronome* (chapitre 32). En effet, dans le cantique qu'il prononce juste avant sa mort, alors que les Israélites sont sur le point d'entrer en Terre promise, Moïse les exhorte à rester fidèles à Dieu et à ses commandements, en leur rappelant tous les bienfaits qu'il leur a apportés :

« ⁸Quand le Très-Haut donna aux nations leur héritage, quand il répartit les fils d'homme,
Il fixa les limites des peuples suivant le nombre des fîms de Dieu ;

⁹Mais le lot de Yahvé, ce fut son peuple, Jacob fut sa part d'héritage.

¹⁰Au pays du désert, il le trouve, dans la solitude lugubre de la steppe.

Il l'entoure, il l'élève, il le garde comme la prunelle de son œil.

¹¹Tel un aigle qui veille sur son nid plane au-dessus de ses petits,

Il déploie ses ailes et le prend, il le soutient sur son pennage. » (*Deutéronome*, 32, 8-11)

Bien que cet extrait ne mentionne pas explicitement une scène d'apprentissage du vol, il compare tout de même Dieu guidant son peuple à un aigle veillant sur ses oisillons et déployant ses ailes devant eux. En outre, le lien entre notre emblème et cet extrait du *Cantique de Moïse* est confirmé par l'emblème *Institutio puerorum* tiré de l'*Imago primi saeculi Societatis Iesu*.²³⁹ Celui-ci combine l'image d'une mère aigle incitant ses petits à quitter leur nid, perché au sommet d'un éperon rocheux, pour prendre leur envol, et un poème latin commençant par le titre suivant : *Sicut aquila prouocans ad uolandum pullos suos. Deut. 3* (fig. 73).²⁴⁰ Par

²³⁹ *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, op. cit., p. 470.

²⁴⁰ Littéralement « Comme l'aigle incitant ses petits à voler. »

conséquent, cet emblème associe une composition très semblable à celle que nous étudions à un poème dont le titre explicite sans délai l'image et la référence biblique qu'il convoque, précisément l'extrait du *Deutéronome* cité ci-dessus. Si dans cet extrait, l'aigle est utilisé comme une allégorie de Dieu qui guide son peuple, dans le vingtième emblème des *Emblemata Sacra*, il devient, comme la vigne (emblème III) ou la licorne (emblème XIX) précédemment, un énième symbole christique. L'emblème rapproche en effet l'aigle et le Christ sur base de leurs gestuelles et des imitations qu'elles engendrent : comme l'oiseau qui, en déployant ses ailes, incite ses petits à faire de même et à s'envoler, Jésus, le premier des martyrs, en étendant ses bras sur la croix, incite les chrétiens à suivre son exemple. Ou pour le dire autrement, dans cet emblème, Jésus est l'aigle et les chrétiens sont les aiglons... mais – le texte le précise – des aiglons qui, à l'inverse de leurs homologues, sont tous sauf alertes (*alacris*) et suivent leur modèle sans en craindre les conséquences (*te tua progenies sequitur, nec dira ueretur // supplicia*). À travers cette précision, qui est loin d'être accessoire, ce que l'emblème met, une fois de plus, en avant, c'est le caractère désirable du supplice et de la mort à imiter, sur lequel insiste d'ailleurs le dernier vers, en indiquant que c'est une chance de mourir (*lucrum esse mori*). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce vers clôt le recueil : non seulement, il rappelle une dernière fois au lecteur l'importance du sacrifice, mais bien plus, il résume parfaitement, et en trois mots seulement (*lucrum esse mori*), la propagande martyrologique qui sous-tend l'entièreté de l'ouvrage.

3. Quelques éléments de réponse

L'analyse des emblèmes a révélé que nombre d'entre eux entretiennent une relation étroite avec le contenu des fresques de Santo Stefano Rotondo et qu'ils fonctionnent comme un commentaire à la fois visuel et textuel complétant le message que transmettent les fresques par le développement d'une logique d'édulcoration de la mort et de valorisation de la souffrance comme moyen d'obtenir la gloire et le triomphe. Plus précisément, ce sont en fait tous les emblèmes qui interagissent avec le contenu d'une ou plusieurs fresques. Pour éviter la redondance de notre analyse, nous avons fait le choix de ne pas détailler tous les liens qui unissent fresques et emblèmes dans la section ci-dessus. À la place, nous avons préféré insérer, en annexes, un tableau récapitulatif de toutes les correspondances que nous avons établies entre le contenu des *Emblemata Sacra* et des fresques de Santo Stefano Rotondo, que nous laissons au lecteur le choix de lire ou non. Ce faisant, nous avons étendu et généralisé à tous les emblèmes du recueil un travail de mise en relation déjà commencé par Monssen sur une

sélection de sept emblèmes, dans son article de 2009.²⁴¹ Toutefois, de son côté, Monssen avait fait le choix de relever les interactions non pas entre les emblèmes issus des *Emblemata Sacra* et les fresques de Santo Stefano Rotondo, mais entre ces mêmes emblèmes et les gravures reproduisant les fresques de Circignani et da Siena, contenues dans le *Triumphus martyrum*, arguant la nécessité d'une lecture interdépendante des deux ouvrages pour de multiples raisons (publication au cours de la même année, même auteur, même « forme », existence d'éditions dans lesquelles les deux ouvrages sont reliés, etc.). Si chacun de ces arguments a déjà été contesté plus haut (cf. p. 27), il faut encore ajouter que cette hypothèse ne fait pas sens lorsqu'on tient compte du fait que les emblèmes ont dû être affichés à l'intérieur de l'église, conformément à la pratique des *affixiones*, laquelle est convoquée par la présence du terme *affixa* dans le titre du recueil. En effet, puisque le titre lui-même indique que les emblèmes y ont été exposés, pourquoi faire l'hypothèse qu'ils entraient en dialogue avec les reproductions des fresques plutôt qu'avec les fresques elles-mêmes ?

L'hypothèse tient encore moins lorsqu'on la soumet à l'analyse systématique des vingt emblèmes. Il apparaît alors clairement que ceux-ci n'interagissent pas seulement avec les fresques issues du cycle martyrologique peint par Circignani et da Siena en 1582, mais aussi avec les autres fresques décorant les murs du déambulatoire et de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien. Ainsi, le quatrième emblème, montrant le cadavre d'un lion infesté d'abeilles, n'interagit pas seulement – comme semble pourtant l'indiquer Monssen²⁴² – avec les scènes représentant le martyre de saint Ignace et des saints Prime et Félicien, jetés aux lions²⁴³, mais également avec une fresque de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien (fig. 25), représentant les saints en prière devant deux lions couchés paisiblement, sans aucune apparente volonté de les attaquer. Cette fresque fait donc non seulement écho au contenu du quatrième emblème, mais elle le fait plus que n'importe quelle autre fresque de Santo Stefano Rotondo en illustrant

²⁴¹ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, pp. 325-346.

²⁴² Monssen établit également un lien entre le quatrième emblème et le martyre des saintes Perpétue et Félicité, représenté dans la fresque 13 du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo. Or, la *subscriptio* de la fresque n'indique pas clairement que les saintes sont attaquées par des lions, mais par des bêtes (*bestiis*) et il est impossible de déterminer si les quatre animaux présents sur l'image sont tous des lions. C'est pourquoi nous avons préféré ne pas retenir cette fresque dans celle que nous relierons au quatrième emblème. Dans notre tableau récapitulatif placé en annexes, nous proposons de la relier au neuvième emblème, faisant mention de corps « lacérés par de bêtes sauvages ». Cf. MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, pp. 335-336.

²⁴³ Celles-ci sont issues des fresques 8 et 24 du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo.

à merveille le texte de sa *subscriptio*, qui mentionne des martyrs priant un lion qui ne le veut pas de leur apporter la mort :

« *T'étonnes-tu que des jeunes gens dans la fleur de l'âge
Subissent d'horribles tortures, le visage souriant ?
Que Rome soit témoin du nombre de fois où ils prièrent un lion
Qui ne le voulait pas de leur apporter la mort de sa gueule enragée.* »

Un autre exemple d'interaction entre les *Emblemata Sacra* et les fresques de Tempesta est fourni par la fresque peinte à gauche de l'abside de la chapelle, représentant le martyre de saint Félicien (fig. 74). La scène se déroule dans une vallée verdoyante au fond de laquelle émergent deux portes donnant accès à une ville située à l'arrière-plan. Cette composition n'est pas sans rappeler celle du deuxième emblème, présentant une porte de ville frappée par la foudre. On pourrait même dire que l'arrière-plan de la peinture de Tempesta forme une rime visuelle avec le paysage présent dans l'emblème, où la porte, le chemin qui s'ouvre devant elle et la ville qui émerge derrière occupent le même emplacement. La ressemblance est, en tout cas, saisissante lorsque les deux images sont placées côte à côte (fig. 75 et 76). À ces deux exemples peuvent encore s'en ajouter de nombreux autres, comme celui du dix-septième emblème, qui, par l'évocation de la circoncision du fils de Moïse et Séphora, rappelle les nombreuses scènes de mutilation des corps peintes dans les fresques du déambulatoire et de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien. Ainsi, la deuxième fresque à gauche de l'abside représente la décollation des deux saints éponymes (fig. 77). Cela dit, cet emblème, parce qu'il évoque la « mutilation » du corps d'un nourrisson, peut davantage être mis en relation avec une autre fresque de Tempesta, présente cette fois dans le déambulatoire et représentant le massacre des saints Innocents à Bethléem (fig. 8).

Ces trois exemples d'interaction entre les *Emblemata Sacra* et les fresques de Tempesta invalident l'hypothèse d'une lecture nécessairement interdépendante entre le recueil d'emblèmes et le *Triumphus martyrum*, lequel ne contient que des gravures reproduisant les fresques du cycle martyrologique exécuté en 1582 et pas les autres fresques. Il est d'ailleurs assez étonnant que Monssen, qui fixe lui-même la date de réalisation des fresques de Tempesta au début des années 1580²⁴⁴, soit avant la publication des *Emblemata Sacra*, n'ait jamais

²⁴⁴ MONSSEN Leif Holm, « Antonio Tempesta in Santo Stefano Rotondo », op. cit., p. 116.

considéré que les emblèmes puissent entrer en dialogue non pas seulement avec les images de Circignani et da Siena, mais également avec celles de Tempesta. Cela est d'autant plus étonnant que Tempesta est précisément l'artiste à l'origine des gravures des *Emblemata Sacra*. Comment expliquer alors que Monssen se serve de la participation de Roscio aux deux ouvrages comme d'un gage de la lecture combinée qu'ils impliquent alors même qu'il n'envisage pas que la participation de Tempesta au recueil d'emblèmes puisse être un indice de l'inclusion de ses propres fresques parmi celles avec lesquelles les emblèmes dialoguent ?

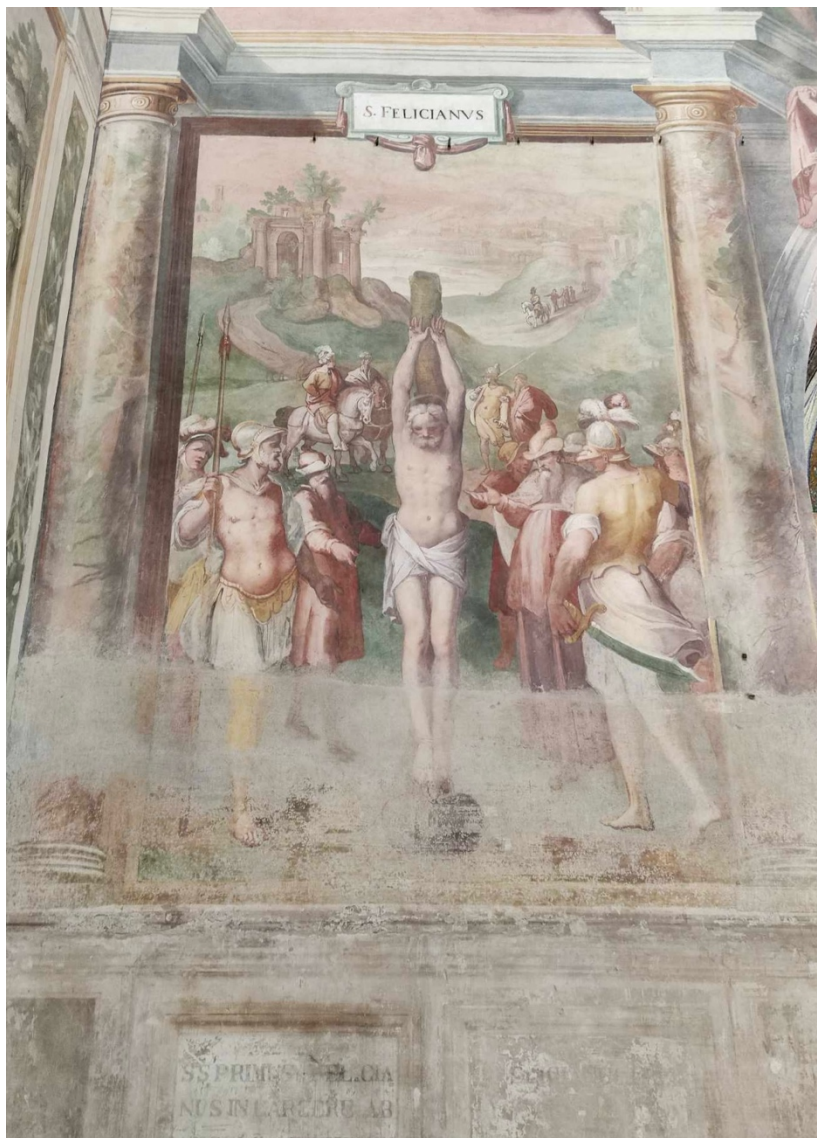


Fig. 74. Antonio Tempesta, *Le martyre de saint Félicien*, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo
© Cliché de Simon Vancoppenolle



Fig. 75. Antonio Tempesta, *Le martyre de saint Félicien*, détail de l'arrière-plan, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Simon Vancoppenolle



Fig. 76. Antonio Tempesta, *Foudre frappant une porte de ville*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra...*, Rome, s.l., 1589 © Bayerische Staatsbibliothek



Fig. 77. Antonio Tempesta, *Décollation des saints Prime et Félicien*, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo © Cliché de Simon Vancoppenolle

Quoi que Monssen en pense, nous sommes, pour notre part, convaincus que les *emblèmes* des *Emblemata Sacra* ont été conçus par Giulio Roscio, Michele Lauretano et les autres membres de la Compagnie de Jésus (parmi lesquels il y avait peut-être des étudiants) pour une occasion spéciale, conformément à la pratique des *affixiones*, et qu'ils ont été exposés à l'intérieur de Santo Stefano Rotondo afin de dialoguer, par leur présence physique, avec les fresques ornant les murs du déambulatoire et ceux de la chapelle des Saint-Prime-et-Félicien. Pour dialoguer de la manière la plus efficace, les emblèmes devaient être affichés à proximité des fresques. Le titre du recueil indique qu'ils étaient situés dans des entre-colonnes (*intercolnniis*). Or les seuls *intercolumnia* encore disponibles dans l'église à la fin du XVI^e siècle étaient ceux entourant le chœur. Il est donc fort probable que les emblèmes aient été suspendus entre ces colonnes ou accrochés à des structures éphémères positionnés entre ces mêmes colonnes.²⁴⁵ Cette hypothèse semble même trouver confirmation dans le nombre d'entre-colonnes présents à cet endroit, qui est de vingt-deux. Car si les emblèmes sont restés accrochés pour une certaine durée dans l'église, ils devaient ne pas obstruer l'entrée dans le chœur. Un entre-colonne a donc dû rester libre pour permettre l'accès à l'intérieur de celui-ci ; celui-ci devait probablement être situé près de l'entrée et permettre une vue de face du maître-autel, vers lequel, conformément aux idées de la Contre-Réforme, tous les regards devaient converger. Pour respecter cet idéal et ne pas briser la vue de l'alignement parfait de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien, du maître-autel et de l'autel de la Vierge Marie (ou autel de Saint-Clément), un second entre-colonne est probablement resté libre, en face du premier. Avec ces deux *intercolumnia* en moins, on passe au nombre de vingt, qui correspond précisément au nombre d'emblèmes contenus dans le recueil. Cette « coïncidence » des deux chiffres suggère que Giulio Roscio et ses compagnons ont pu prévoir le nombre d'emblèmes en fonction du nombre d'entre-colonnes à décorer pour une occasion spéciale. Placés à cet endroit, les emblèmes dialoguaient non seulement parfaitement avec les fresques situées en face, mais renforçaient le parcours processional qu'elles induisaient dans le déambulatoire. C'est d'ailleurs probablement à l'occasion d'une procession que les emblèmes ont été conçus. En effet, parmi les événements pour lesquels les emblèmes ont pu être conçus, Monssen en retient

²⁴⁵ Voir, en annexes, *Plan de l'église Santo Stefano Rotondo avec disposition hypothétique des emblèmes entre les colonnes du chœur*. Sur ce plan, les emblèmes sont numérotés de I à 20 et placés de manière hypothétique entre les colonnes du chœur. Si l'emplacement général des emblèmes entre les colonnes semble certain, le positionnement précis de chaque emblème est plus hypothétique : nous avons fait le choix de les positionner de manière chronologique, en suivant l'ordre du recueil, et de les faire commencer en face de la première fresque du cycle martyrologique, juste après l'entre-colonne laissé libre pour permettre l'accès au chœur.

deux ayant lieu annuellement : la procession du collège germano-hongrois le deuxième dimanche du printemps et la messe célébrée sur le maître-autel le 26 décembre, lors de la fête de saint Étienne.²⁴⁶ Les emblèmes ont donc certainement été exposés dans l'église de manière temporaire à l'occasion de l'une de ces fêtes, avant d'être rassemblés et publiés sous la forme d'un recueil en 1589, sans doute dans le but de permettre leur diffusion en dehors du collège germano-hongrois et de rendre permanentes ces images, qui au même titre que les fresques, développaient un discours martyrologique et promouvaient l'idéal jésuite du sacrifice spirituel et physique au nom de la foi.

Contrairement à ce que Monssen²⁴⁷ et même Sarnelli²⁴⁸ pensent, les *Emblemata Sacra* ne doivent donc pas être considérés comme la deuxième partie d'une œuvre unique qu'ils formeraient avec le *Triumphus martyrum*, mais comme un recueil d'emblèmes à part entière, né du travail combiné de plusieurs acteurs, qui s'inscrit à merveille dans la tradition emblématique moderne malgré son caractère novateur. Car là est justement la différence majeure entre le *Triumphus martyrum* et les *Emblemata Sacra* : le premier est un énième recueil de gravures reproduisant les fresques d'un cycle martyrologique romain de la fin du XVI^e siècle en y ajoutant quelques vers latins, le second est un recueil d'emblèmes originaux, reprenant les codes de l'emblématique moderne en les adaptant à un contenu entièrement réformé et apostolique. Les *Emblemata Sacra* présentent, en effet, de nombreuses caractéristiques communes avec les autres livres d'emblèmes de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle : même association essentielle entre texte image, même recours au langage allégorique et, surtout, même mélange de motifs puisés dans les sources les plus diverses (*Bible*, textes de l'Antiquité classique, bestiaires médiévaux, premiers recueils d'emblèmes, notamment l'*Emblematum liber* d'Alciat, etc.), mais innovent en reprenant ces codes pour les mettre au service d'une propagande martyrologique jésuite sans équivalent dans le reste de la production emblématique moderne, qui s'explique par la destination première des emblèmes, conçus pour dialoguer avec les fresques de Santo Stefano Rotondo.

²⁴⁶ MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice... », *op. cit.*, p. 330.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 325-346.

²⁴⁸ SARNELLI Mauro, *op. cit.*, p. 254.

Conclusion

Certaines questions entourant la conception et la réception des *Emblemata Sacra* restent aujourd'hui sans réponses et il est probable qu'elles le resteront encore longtemps, tant il est difficile de leur trouver des réponses univoques et catégoriques. Par exemple, hormis Giulio Roscio, Michele Laureretano et Antonio Tempesta, quelles autres personnes ont été impliquées dans la conception des emblèmes ? En quelle mesure les étudiants jésuites du collège germano-hongrois y ont-ils participé ? Pour quelle occasion précise ont-ils été conçus ? Combien de temps sont-ils restés exposés à Santo Stefano Rotondo ? Et pour finir, où ont-ils été publiés et chez quel éditeur ? Si ces zones d'ombre subsistent, certaines ont toutefois été éclaircies par l'analyse systématique des images et des textes composant les vingt emblèmes du recueil. Ainsi, les emblèmes ont-ils vraisemblablement été conçus pour être exposés à l'intérieur de l'église Santo Stefano Rotondo lors d'une fête liturgique, conformément à la pratique des *affixiones*. De plus, il est probable que les emblèmes aient été conçus au nombre de vingt pour occuper les entre-colonnes délimitant le périmètre du chœur de l'église et que, placés face aux fresques ornant les murs du déambulatoire et de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien, ceux-ci dialoguaient avec les peintures en complétant le message qu'elles véhiculaient, celui d'une Église que chaque martyr rend un peu plus glorieuse et triomphante ou – pour le dire autrement – celui d'une communauté qui passe progressivement et à mesure que le spectateur avance dans le déambulatoire du statut d'*Ecclesia militans* à celui d'*Ecclesia triumphans*. Après leur exposition temporaire dans l'église, ces emblèmes ont probablement été rassemblés et publiés sous forme de recueil en 1589, pour permettre leur diffusion en dehors du collège germano-hongrois et la pérennisation de ces images-textes qui, comme les fresques de Santo Stefano Rotondo, ont pu servir de trophées statiques destinés à rappeler les victoires des martyrs chrétiens sur la mort et la douleur, lors des processions religieuses qui avaient lieu dans l'église.

L'analyse des emblèmes a également permis d'établir que les *Emblemata Sacra* forment une œuvre à part entière, dotée d'une autonomie propre, mais qui s'inscrit pleinement dans le contexte de propagande martyrologique jésuite de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle, dont les cycles martyrologiques de Santo Stefano Rotondo, de Saint-Apollinaire ou encore de Saint-Thomas-de-Canterbury sont partie prenante, de même que leur reproduction et diffusion sous la forme de recueils de gravures. L'œuvre s'inscrit également à merveille dans la tradition emblématique moderne, dont elle reprend les codes (association entre texte et image, recours à un langage allégorique, diversité des motifs et références convoqués, etc.) pour les adapter à un

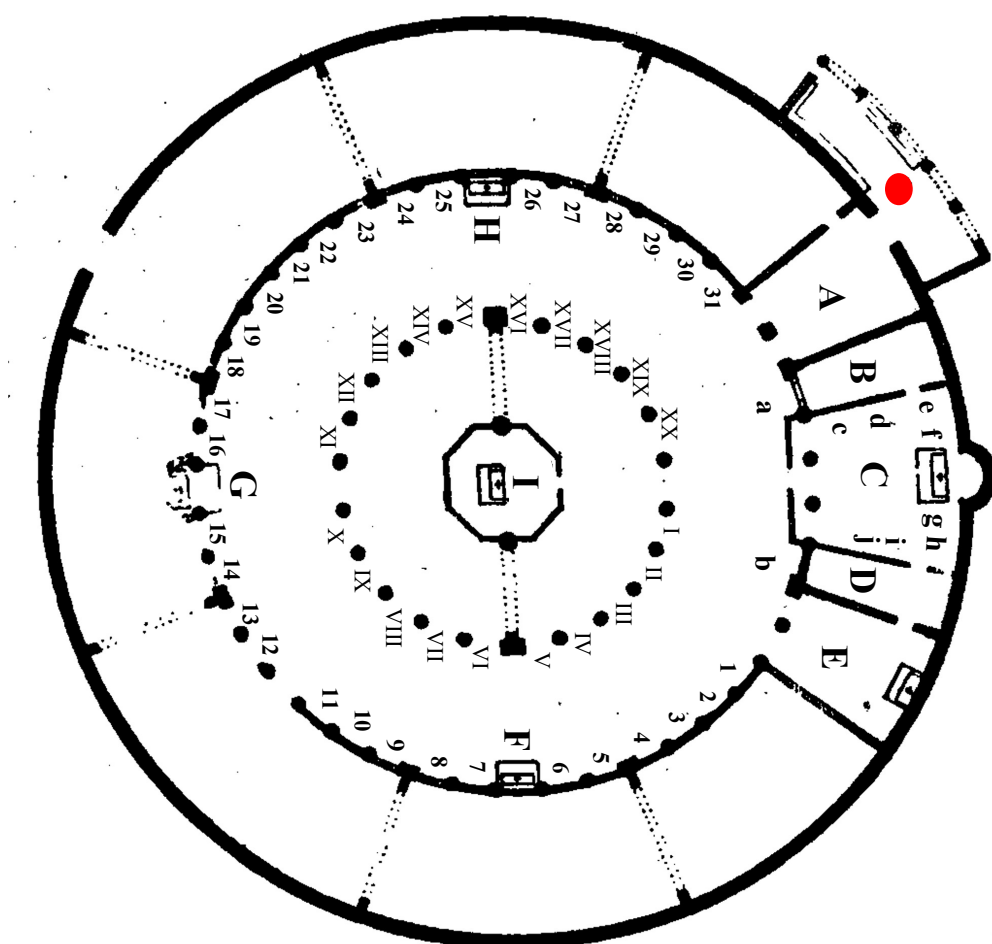
contenu entièrement apostolique et réformé, promouvant l'idéal jésuite du sacrifice spirituel et physique au nom de la foi.

Nous espérons que l'édition, la traduction et l'analyse présentées dans ce travail contribueront à élargir partiellement la connaissance des *Emblemata Sacra*, mais sommes conscients des améliorations qui pourraient lui être apportées, afin d'accroître la compréhension de cette œuvre unique. Tout d'abord, afin que le contexte dans lequel s'inscrivent la conception et la publication des *Emblemata Sacra* soit mieux compris, il serait pertinent qu'un même travail d'édition, de traduction et d'analyse soit entrepris pour le *Triumphus martyrum*. Ensuite, une étude plus poussée des relations entre les emblèmes et les fresques de Santo Stefano Rotondo devrait être menée pour tenter de déterminer l'emplacement exact qu'occupait chaque emblème lors de son exposition et de comprendre précisément comment les emblèmes interagissaient avec les fresques. Étaient-ils placés directement en face de la fresque ou des fresques dont ils complétaient le message, afin de rendre apparente leur possible combinaison, ou bien leur placement était-il tel que les spectateurs déambulant à Santo Stefano Rotondo devaient eux-mêmes essayer de recréer les liens entre les emblèmes et les fresques, qui n'étaient pas forcément placés en regard ? C'est à ce jour ce que nous n'avons pas réussi à déterminer, tant le potentiel référentiel de chaque emblème diffère : certains évoquent, en effet, le contenu de plusieurs fresques tandis que d'autres semblent ne pouvoir être reliés qu'à une seule.

C'est seulement lorsque les questions mentionnées ci-dessus auront trouvé une réponse que l'on pourra espérer faire toute la lumière sur ces emblèmes qui, pendant trop longtemps, sont injustement restés dans l'ombre, éclipsés dans les travaux des chercheurs par les fresques de Santo Stefano Rotondo, fresques qui, paradoxalement, furent, pour quelques rares chercheurs, une voie d'accès aux *Emblemata Sacra*.

Annexes

1. Plan de l'église Santo Stefano Rotondo avec disposition hypothétique des emblèmes entre les colonnes du chœur

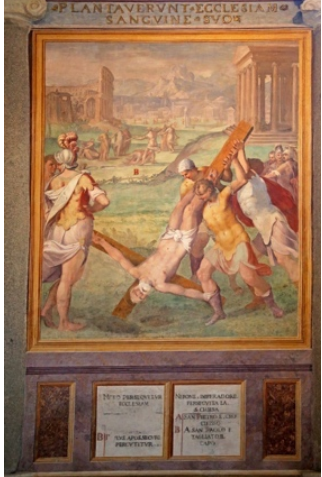


- Entrée
- Colonne
- A. Vestibule
- B. Sacristie
- C. Chapelle des Saints-Prime-et-Félicien
- D. *Repositoryum*
- E. Chapelle des Saints-Paul-et-Étienne
- F. Autel de la Sainte-Croix
- G. Autel de la Vierge Marie ou de Saint-Clément
- H. Autel de Saint-François
- I. Autel de Saint-Étienne
- I – 31 : Fresques de Circignani et da Siena
- a – j : Fresques de Tempesta
- I – XX : *Emblemata Sacra*

2. Tableau descriptif des fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo

Numéro ²⁴⁹	Image	Description des scènes
1	 Fig. 78	Christ crucifié entouré de seize martyrs et de deux saints Innocents au pied de la croix.
2	 Fig. 79	A : lapidation de saint Etienne B : flagellation de deux apôtres C : décollation de saint Jacques (le Majeur).

²⁴⁹ Pour éviter toute confusion, les fresques sont systématiquement désignées par un chiffre arabe et les emblèmes par un chiffre romain.

3	 Fig. 80	A : crucifixion de saint Pierre B : décollation de saint Paul.
4	 Fig. 81	A : chrétiens brûlés vifs B : saint Vital enterré vivant C : sainte Thècle écartelée sous l'action de deux taureaux.
5	 Fig. 82	A : cinq martyrs chrétiens en fourrure animale attaqués par des chiens sauvages B : saint Gervais, suspendu à un arbre et fouetté C : décollation des saints Protas, Procs et Martinien.

6	 Fig. 83	A : ébouillantage de saint Jean B : exil de saint Jean à Patmos C : décollation du pape (Ana)Clet.
7	 Fig. 84	A : cortège mené par saint Denis tenant sa tête B : sainte Domitille et autres vierges brûlées vives dans une maison incendiée C : décollation des saints Nérée et Achillée.
8	 Fig. 85	A : saint Ignace (d'Antioche) attaqué par des lions B : saint Clément précipité du haut d'une falaise dans la mer, avec une ancre autour du cou C : crucifixion de saint Siméon (de Jérusalem).

9	 Fig. 86	A : saint Eustache et autres chrétiens enfermés dans un taureau d'airain B : décollation du pape Alexandre I^{er} C : martyre de sainte Symphorose, poussée du haut d'une falaise dans une rivière D : divers martyres infligés aux sept fils de sainte Symphorose.
10	 Fig. 87	A : décollation de sainte Félicité B : un des fils de Félicité précipité d'une tour C : flagellation des autres fils de Félicité D : décollation du pape Pie I^{er}.

11 ²⁵⁰	 Fig. 88	A : saint Polycarpe sur le bûcher, transpercé d'une épée B : décollation de saint Justin C : saint Victor jeté dans une fournaise et frappé d'un coup de hache D : sainte Corona écartelée entre deux arbres.
12	 Fig. 89	A : tas de chrétiens brûlés vifs B : sainte Blandine, capturée dans un filet et attaquée par un taureau C : saint Attale sur une chaise placée au-dessus d'un feu D : saint Pontique attaché à un poteau.

²⁵⁰ La onzième fresque du cycle de Santo Stefano Rotondo étant perdue, nous avons choisi d'insérer dans le tableau une reproduction gravée par Giovanni Battista Cavaliere, issue de l'édition de 1585 de *l'Ecclesiae militantis triumphus* (op. cit).

13	 Fig. 90	A : sainte Perpétue, sainte Félicité et deux autres chrétiens attaqués par des bêtes B : martyr des papes Victor I^{er} et Zéphyrin C : corps morts des saints Léonide et Basilide D : vierge d'Alexandrie aspergée de poix en fusion.
14	 Fig. 91	A : pape Calixte I^{er} défénestré et précipité dans un puits B : saint Calépode trainé par deux chevaux dans la toute ville et jeté dans le Tibre C : Martine, attachée à un poteau et lacérée.
15	 Fig. 92	A : ébouillantage de sainte Cécile B : décollation du pape Urbain C : décollation des saints Maxime, Valérien et Tiburce D : exil du pape Pontien en Sardaigne.

16	 Fig. 93	A : arrachage des seins de sainte Agathe B : décollation des papes Fabien et Corneille et de saint Cyprien C : saint Tryphon, pendu la tête à l'envers et brûlé à l'aide de torches D : saints Abdon et Sennen attaqués par des lions et des ours.
17	 Fig. 94	A : arrachage des dents de sainte Apolline B : décollation du pape Étienne I^{er} C : décollation du pape Sixte II D : corps mort de sainte Quinte (ou Cointhe) E : saint Venant, précipité d'une enceinte.
18	 Fig. 95	A : saint Laurent sur le gril B : saint Hippolyte trainé par quatre chevaux au galop C : saintes Rufine et Seconde précipitées depuis un pont dans le Tibre D : décollation des saints Prote et Hyacinthe.

19	 A mosaic depicting various scenes of martyrdom. At the top, a group of people is shown being thrown into a large furnace. Below, several figures are being executed by different methods, including being burned and decapitated. The scene is set in an outdoor environment with a cityscape in the background. Fig. 96	A : trois cents martyrs jetés dans un four à chaux B : sagittation de deux-cent-soixante chrétiens C : saint Tertullin brûlé à l'aide de torches ; décollation de saint Némèse D : saints Symphronius, Olympius, Théodule et Exupérie brûlés vifs.
20	 A mosaic depicting various scenes of martyrdom. In the center, a figure is being crucified. To the left, a group of people is being executed by different methods. To the right, a figure is being decapitated. The scene is set in an outdoor environment with a cityscape in the background. Fig. 97	A : divers martyres à saint Marius, sainte Marthe et leurs fils, saint Audifax et saint Abacum B : ébouillantage de saint Cyprien et sainte Justine C : décollation de saint Valentin D : massacre de quarante-six martyrs.
21	 A mosaic depicting various scenes of martyrdom. In the center, a figure is being burned on a pyre. To the left, a figure is being decapitated. To the right, a figure is being executed by different methods. The scene is set in an outdoor environment with a cityscape in the background. Fig. 98	A : saint Agapit brûlé vif, la tête à l'envers B : sainte Christine transpercée d'une flèche au cœur C : sainte Colombe sur le bûcher D : saint Crisant et sainte Daria enterrés vivants.

22	 Fig. 99	A : sainte Agnès sur le bûcher B : décollation du pape Caius C : lapidation de sainte Émérance / Émérentienne D : massacre de saint Anthime et du reste de la population de Nicomédie par le feu, le fer ou la noyade.
23	 Fig. 100	A : plomb en fusion versé sur le corps de saint Érasme, couché dans un coffre B : saint Blaise, lacéré avec des peignes de fer C : sainte Barbe, brûlée à l'aide de torches D : divers martyres infligés à saint Eustrate et ses compagnons (notamment le bûcher) E : incendie d'une ville phrygienne remplie de chrétiens.
24	 Fig. 101	A : deux jeunes chrétiens se font brûler la main B : ébouillantage de saint Boniface C : saint Vincent (de Saragosse) sur le grill D : saints Prime et Félicien attaqués par des lions E : sainte Anastasie (d'Illyrie) sur le bûcher F : flagellation des Quatre Saints Couronnés (saints Second, Sévérin, Carpophore, Victorin) G : flagellation des saints Pierre, Marcellin, Hisennius et autres chrétiens.

25	 Fig. 102	A : sainte Euphémie dans un nid de vipères ; sainte Lucie, le cou transpercé par une épée B : arrachage de l'œil droit d'un chrétien C : chrétiens enfermés dans des cercueils en plomb jetés à l'eau D : chrétiens pendus.
26	 Fig. 103	A : ébouillantage des saints Vite (ou Guy), Modeste, et Crescence B : sagittation de saint Sébastien C : chrétiens attaqués par des bêtes sauvages D : massacre des saints Côme, Damien, Pantaléon, Saturnin (de Toulouse), Tiburce, Suzanne, Gorgon, Adrien, et autres chrétiens E : massacre d'une légion thébaine par plusieurs légions romaines.
27	 Fig. 104	A : martyre de sainte Catherine B : philosophes chrétiens sur le bûcher C : massacre de saints Faustin et Porphyre et d'une cohorte de soldats D : divers martyres infligés au pape Marcel I^{er}.

28	 Fig. 105	A : corps d'un chrétien découpé B : chrétiens attaqués par des bêtes sauvages C : décollation de Pierre d'Alexandrie et d'autres chrétiens D : quarante soldats dont les jambes se brisent dans l'eau d'un lac gelé E : massacre de saint Syméon (Simon bar Sabbae) et de seize-mille autres martyrs.
29	 Fig. 106	A : cadavres des saints Jean et Paul (décapités) et de sainte Bibiane B : corps de saint Artème d'Antioche pressé entre deux gros blocs de pierre C : saint Pi(g)mène jeté dans les eaux du Tibre D : supplices infligés à de nombreux autres martyrs E : quatre-vingts chrétiens brûlés vifs à l'intérieur d'un navire.
30	 Fig. 107	A : en Afrique, milliers de chrétiens poussés à l'exil et opprimés B : évêques écrasés par des soldats à cheval C : flagellation de chrétiens D : chrétiens pendus à des potences et lacérés E : deux groupes de chrétiens torturés (ceux de gauche ont la main coupée, ceux de droite la langue).

31



Fig. 108

Avant-plan : réunion de dix-sept martyrs

Arrière-plan : nombreuses scènes de martyre.

3. Tableau récapitulatif des correspondances possibles entre fresques et emblèmes

N° et sujet de l'emblème ²⁵¹	Fresque(s) liées	Explication
I – temple en feu	7 (C) ²⁵² , 22 (D)	Probable référence à la fresque 7, qui représente en C sainte Domitille et d'autres vierges brûlées vives à l'intérieur d'une maison incendiée et à la fresque 22, qui représente en D le massacre de la population de Nicomédie, dont une partie fut enfermée dans une église incendiée.
II – foudre frappant une porte de ville	2 (A), 6 (A), 17 (E) + fresque de la chapelle des Saint-Prime-et-Félicien (e) ²⁵³	Probable référence à la fresque 2, qui représente le martyre de saint Étienne en dehors des portes de Jérusalem et dont la composition est peut-être inspirée des codes de la représentation du martyre de saint Étienne. Possible référence également aux fresques 6 et 17 qui représentent les martyres de saint Jean et saint Venant au pied des portes d'une ville, et à une fresque de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien (e), représentant le martyre de saint Félicien.

²⁵¹ Pour éviter toute confusion, les emblèmes sont systématiquement identifiés par un chiffre romain tandis que les fresques le sont par un chiffre arabe.

²⁵² La lettre entre parenthèses identifie, pour chaque fresque, la scène précise qui peut être reliée à l'emblème donné.

²⁵³ Les lettres minuscules renvoient aux fresques de Tempesta. Ce sont les lettres utilisées dans le plan situé en annexes.

III – trois vignes entrelacées	1, 11 (A ; C)	En tant que symbole du Christ, la vigne renvoie probablement à la première fresque, représentant le Christ crucifié. Le texte, qui mentionne une vigne dont la tendre semence est coupée puis détruite par le feu, peut aussi faire référence à la fresque XI, montrant en A saint Polycarpe sur le bûcher transpercé d'une épée et en C saint Victor jeté dans une fournaise et frappé d'un coup de hache
IV - cadavre de lion infesté d'abeilles	8 (A), 16 (D), 24 (D) + fresques de la chapelle des Saints-Prime-et-Félicien (d et j)	Probable référence aux fresques 8, 16, 24 et à deux fresques (d et j) de la chapelle des Saints-Prime et Félicien, qui représentent toutes des martyrs exposés aux lions.
V – armée traversant un cours d'eau	28 (D)	Probable référence à la fresque 28, qui représente en D quarante soldats dont les jambes se brisent dans l'eau d'un lac gelée (lors d'une traversée ?).
VI – les eaux amères de Mara	1, 3 (A), 8 (C)	Le bout de bois salvateur par lequel Moïse rend l'eau douce peut faire écho à la croix (en bois) salvatrice sur laquelle Jésus (fresque 1), Pierre (fresque 3) et saint Siméon (fresque 8) sont morts.
VII - rosier	28 (A)	La mention du « sol amolli par le sang » présente dans l'épigramme du septième emblème peut être une référence à la scène principale de la fresque 28, montrant le corps d'un chrétien découpé, imbibant de son sang le sol.
VIII – autel avec encens brûlant	11 (A), 21 (C), 22 (A), 23 (D), 24 (E), 27 (B)	La mention des bûchers (<i>rogis</i>) dans l'épigramme fait écho aux fresques 11, 21, 22,

		23, 24 et 27, qui contiennent toutes une scène de torture sur le bûcher.
IX – palmier	5 (A), 12 (A), 13 (A), 26 (C), 28 (B)	La mention des « corps lacérés par des bêtes sauvages » présente dans l'épigramme renvoie, entre autres, aux fresques 5, 12, 13, 26, 28, lesquelles présentent chacune une scène avec un ou plusieurs martyr(s) attaqué(s) par des bêtes sauvages. ²⁵⁴
X – olivier mutilé	29 (B)	La mention des fruits pressés de l'olivier, présente dans l'épigramme, est une probable référence à la fresque 29, qui représente en B le corps de saint Artème d'Antioche pressé entre deux gros blocs de pierre.
XI – naufrage d'un navire	29 (E)	Probable référence à la fresque 29, qui représente en E quatre-vingts chrétiens brûlés vifs à l'intérieur d'un navire.
XII – raffinement de l'or par le feu	11 (A), 21 (C), 22 (A), 23 (D), 24 (E), 27 (B)	La mention des bûchers enflammés (<i>succensos rogos</i>) dans l'épigramme fait écho aux fresques 11, 21, 22, 23, 24 et 27, qui contiennent toutes une scène de torture sur le bûcher.
XIII – obstacles sur une rivière	8 (B), 9 (C), 14 (B), 18 (C), 25 (C), 29 (C)	Les obstacles qui s'entassent et obstruent le cours de la rivière dans l'emblème peuvent être considérés comme une subtile métaphore des nombreux corps de martyrs, qui jetés dans les eaux du Tibre ou de tout autre cours d'eau, s'y accumulent. Les fresques 8, 9, 14, 18, 25, 29 présentent toutes une scène où un martyr est précipité dans les eaux.

²⁵⁴ Nous ne renvoyons pas ici aux scènes dans lesquelles des martyrs se font attaquer par des lions étant donné que l'emblème IV y fait déjà plus que probablement référence.

XIV – armée de Gédéon mettant les Madianites en fuite	14 (C), 20 (A), 23 (B), 28 (A), 30 (E)	La mention de corps lacérés par des tyrans (<i>corpora iuuenum lacerasse</i>) dans l'épigramme renvoie probablement aux fresques 14, 20, 23, 28 et 30, qui contiennent toutes des scènes de martyrs se faisant lacérer.
XV – Samson abattant les colonnes du temple de Dagôn	4 (B), 7 (B), 21 (D), 23 (E)	La mention des « tristes demeures qui deviennent d'heureux tombeaux » dans l'épigramme est une probable référence à la fresque 7, qui représente en B sainte Domitille et d'autres vierges brûlées vives dans une maison incendiée, et à la fresque 23, qui représente en E l'incendie d'une ville phrygienne remplie de chrétiens. Il peut également s'agir d'une référence aux fresques 4 et 21, qui représentent toutes deux des martyrs enterrés vivants.
XVI – diamant frappé par un marteau et éprouvé par le feu	11 (C), 19 (C), 22 (D), 24 (A ; C ; E ; F ; G)	Probable référence à la fresque 24, qui contient à la fois des scènes de flagellation et de torture par le feu et aux fresques 11, 19 et 22, qui représentent, à l'intérieur d'une même scène, des martyrs exposés aux flammes et au fer.
XVII – circoncision du fils de Moïse et Séphora	2 (C), 3 (B), 6 (C), 7 (A ; C), 9 (B), 10 (A ; D) ; 11 (B) ; 15 (B ; C), 16 (A ; B) ; 17 (A ; B ; C), 18 (D), 19 (C), 20 (A ; C), 22 (B), 25 (B), 28 (A ; C), 29 (A), 30 (E) + fresques a et i	Probable référence aux fresques contenant des scènes de mutilation et notamment les scènes qui montrent des martyrs décapités, en ce compris les fresques de Tempesta. Probable référence également à la fresque représentant le massacre des saints Innocents (a).
XVIII – éléphants de guerre	28 (A ; E)	L'éléphant qui cherche à mourir dans un bain de sang est une probable référence à la fresque

		28, montrant en A et E des corps gisants au milieu d'un bain de sang.
XIX – licorne purifiant l'eau	25 (A)	La présence de serpents empoisonneurs dans le dix-neuvième emblème est une probable référence à la fresque 25, qui représente en A sainte Euphémie dans un nid de vipères.
XX – aigle apprenant à ses petits à voler	8 (B), 10 (B), 14 (A), 17 (E), 18 (C)	La précipitation des aiglons hors du nid par leur mère, qui les incite à voler, rappelle les fresques dans lesquelles sont peintes des scènes de martyrs précipités du haut d'une falaise (8), d'une tour (10), d'une fenêtre (14), d'une enceinte (17) ou d'un pont (18).

Table et source des illustrations

- Fig. 1. Antonio Tempesta, *Frontispice*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....8
 Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra...*, 07/01/2007, [<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=2,3>] (10/08/2024).
- Fig. 2. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Fresques du cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo*, 1582. Fresques, dimensions inconnues. Rome, Église Santo Stefano Rotondo.....13
 Extrait de : FOTO RACCONTI STORIE NUMERI, « Santo Stefano Rotondo e il Martirologio del Pomarancio », 2020, [<https://www.mauromonti.net/2020/09/28/santo-stefano-rotondo-e-il-martirologio-del-pomarancio/>] (10/08/2024).
- Fig. 3. Rome, *Église Santo Stefano Rotondo*, vue du déambulatoire et du chœur.....13
 Extrait de : LA GUIDA DE ROMA, « Santo Stefano in Rotondo », s.d., [<https://www.laguiaderoma.com/que-ver/iglesias/santo-stefano-in-rotondo/>] (10/08/2024).
- Fig. 4. Rome, *Église Santo Stefano Rotondo*, déambulatoire et fresques par Niccolò Circignani et Matteò da Siena.....14
 Extrait de : PINTEREST, « Santo Stefano Rotondo al Celio », s.d., [<https://www.pinterest.de/pin/305822630933392196/>] (10/08/2024).
- Fig. 5. G.B. Cavalieri, *Martyrs sous Marc Aurèle*, dans Cavalieri Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphus...*, Rome, Bartolomeo Grassi, 1585.....16
 Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Ecclesiae militantis triumphus...*, 22/09/2021, [https://archive.org/details/gpl_8730622/page/n29/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 6. Marcello Leopardi, *Martyre de saint Polycarpe*, ca. 1794. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....17
 Extrait de : FOTO RACCONTI STORIE NUMERI, « Santo Stefano Rotondo e il Martirologio del Pomarancio », 2020, [<https://www.mauromonti.net/2020/09/28/santo-stefano-rotondo-e-il-martirologio-del-pomarancio/>] (10/08/2024).

- Fig. 7. Marcello Leopardi, *Martyre de sainte Marguerite*, ca. 1794. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....18
Extrait de : FOTO RACCONTI STORIE NUMERI, « Santo Stefano Rotondo e il Martirologio del Pomarancio », 2020, [<https://www.mauromonti.net/2020/09/28/santo-stefano-rotondo-e-il-martirologio-del-pomarancio/>] (10/08/2024).
- Fig. 8. Antonio Tempesta, *Le Massacre des saints Innocents à Bethléem*, ca. 1580. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....19
Extrait de : ROMA-ROME, « Église Saint-Étienne le Rond », 09/03/2024, [<https://www.rome-roma.net/santo-stefano-rotondo/>] (10/08/2024).
- Fig. 9. Antonio Tempesta, *La Vierge aux Sept Douleurs*, ca. 1580. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....20
- Fig. 10. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Néron*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....23
- Fig. 11. G. B. Cavalieri, *Martyrs sous Diolécien et Maximien*, dans ROSCIO Giulio, *Triumphus martyrum...*, Rome, A. Gardane et F. Coattino, 1587.....28
Extrait de : BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica*, 07/01/2007, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84523945/f76.double>] (05/03/2012).
- Fig. 12. Antonio Tempesta, *Emblème I*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....47
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=12,13>] (10/08/2024).
- Fig. 13. Antonio Tempesta, *Emblème II*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....49
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=14,15>] (10/08/2024).
- Fig. 14. Antonio Tempesta, *Emblème III*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....51

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=16,17>] (10/08/2024).

Fig. 15. Antonio Tempesta, *Emblème IV*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....53

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=18,19>] (10/08/2024).

Fig. 16. Antonio Tempesta, *Emblème V*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....55

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=20,21>] (10/08/2024).

Fig. 17. Antonio Tempesta, *Emblème VI*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....57

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=22,23>] (10/08/2024).

Fig. 18. Antonio Tempesta, *Emblème VII*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....59

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=24,25>] (10/08/2024).

Fig. 19. Antonio Tempesta, *Emblème VIII*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....61

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=26,27>] (10/08/2024).

Fig. 20. Antonio Tempesta, *Emblème IX*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....63

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=28,29>] (10/08/2024).

- Fig. 21. Antonio Tempesta, *Emblème X*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....65
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=30,31] (10/08/2024).
- Fig. 22. Antonio Tempesta, *Emblème XI*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....67
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=32,33] (10/08/2024).
- Fig. 23. Antonio Tempesta, *Emblème XII*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....69
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=34,35] (10/08/2024).
- Fig. 24. Antonio Tempesta, *Emblème XIII*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....71
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=36,37] (10/08/2024).
- Fig. 25. Antonio Tempesta, *Emblème XIV*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....73
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=38,39] (10/08/2024).
- Fig. 26. Antonio Tempesta, *Emblème XV*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....75
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=40,41] (10/08/2024).
- Fig. 27. Antonio Tempesta, *Emblème XVI*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....77
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=42,43] (10/08/2024).

- Fig. 28. Antonio Tempesta, *Emblème XVII*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....79
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=44,45] (10/08/2024).
- Fig. 29. Antonio Tempesta, *Emblème XVIII*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....81
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=46,47] (10/08/2024).
- Fig. 30. Antonio Tempesta, *Emblème XIX*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....83
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=48,49] (10/08/2024).
- Fig. 31. Antonio Tempesta, *Emblème XX*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....85
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=50,51] (10/08/2024).
- Fig. 32. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans VERSTEGAN Richard, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 47.....91
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Theatrum crudelatitatum haereticorum nostri temporis*, 05/08/2021, [https://archive.org/details/gpl_3658536/page/46/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 33. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 37.....92
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Theatrum crudelatitatum haereticorum nostri temporis*, 05/08/2021, [https://archive.org/details/gpl_3658536/page/36/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 34. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 45.....93

Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, 05/08/2021, [https://archive.org/details/gpl_3658536/page/44/mode/2up] (10/08/2024).

Fig. 35. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 49.....94

Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, 05/08/2021, [https://archive.org/details/gpl_3658536/page/48/mode/2up] (10/08/2024).

Fig. 36. *La lapidation de saint Étienne*, ca. 800. Fresque, dimensions inconnues. Auxerre, Abbaye Saint-Germain.....97

Extrait de : WEB GALLERY OF ART, *Stoning of St. Stephen*, s.d., [<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>] (10/08/2024).

Fig. 37 Martino di Bartolomeo, *La lapidation de saint Étienne*, ca. 1390. Technique mixte sur bois, 64,9 x 67,7 cm. Francfort-sur-le-Main, Städelmuseum.....97

Extrait de : WEB GALLERY OF ART, *Stoning of St. Stephen*, s.d., [<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>] (10/08/2024).

Fig. 38. Paolo Uccello, *La lapidation de saint Étienne*, ca. 1435. Fresque, 310 x 420 cm. Prato, Cathédrale Saint-Étienne.....98

Extrait de : WEB GALLERY OF ART, *Stoning of St. Stephen*, s.d., [<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>] (10/08/2024).

Fig. 39. Fra Angelico, *Saint Étienne conduit au supplice et lapidé*, 1447-1449. Fresque, 322 x 473 cm. Vatican, Chapelle Nicoline.....98

Extrait de : WEB GALLERY OF ART, *Stoning of St. Stephen*, s.d., [<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>] (10/08/2024).

Fig. 40. Annibal Carrache, *La Lapidation de saint Étienne*, 1600-1605. Huile sur toile, 51 x 67 cm. Paris, Louvre, n°inv. INV 203.....99

Extrait de : MUSEE DU LOUVRE, *La Lapidation de saint Etienne*, 02/01/2024, [<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062399>] (10/08/2024).

Fig. 41. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Trajan*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....108

- Fig. 42. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....109
- Fig. 43. Rome, *Église Santo Stefano Rotondo, Chapelle des Saints-Prime-et-Félicien*. État en décembre 2020.....110
Extrait de : COSIDETTO, *De horrorkerk van Rome : Santo Stefano Rotondo*, décembre 2020, [https://www.cosiddetto.be/reizen-in-italie/de-horrorkerk-van-rome-santo-stefano-rotondo/] (10/08/2024).
- Fig. 44. Anonyme, *Mosaïque des saints Prime et Félicien*, VII^e siècle. Mosaïque. Rome, Santo Stefano Rotondo (Chapelle des Saints-Prime-et-Félicien). Cliché de Simon Vancoppenolle..110
- Fig. 45. Antonio Tempesta, *Saint Prime et saint Félicien exposés aux lions*, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....111
- Fig. 46. Anonyme, *Obdurandum aduersus urgentia*, dans Alciatus Andreas, *Emblematum liber*, Augsbourg, Heynricus Steynerus, 1531, B3.....124
Extrait de : ALCIATO AT GLASGOW, *Emblematum liber*, « Obdurandum aduersus urgentia », s.d., [https://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31b025] (10/08/2024).
- Fig. 47. Anonyme, *Emblème 83*, dans La Perrière Guillaume de, *La Morosophie, Contenant Cent Emblèmes Moraux...*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553.....125
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *La Morosophie de Guillaume de la Perrière...*, 07/01/2016, [https://archive.org/details/gri_33125008244523/page/n197/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 48. Anonyme, *Veritas premitur non opprimitur*, dans Rollenhagen Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Crispianus Passaeus, 1613, emblème 38.....126
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*, 02/04/2009, [https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/n101/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 49. Anonyme, *Horribilia Scelera ab Hugonottis in Galiis perpetrata*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum...*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 55...132
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Theatrum crudelatitatum haereticorum nostri temporis*, 05/08/2021, [https://archive.org/details/gpl_3658536/page/46/mode/2up] (10/08/2024).

- Fig. 50. Mattheus greuter, *Le Martyre des trente neuf allant au Brésil*, dans RICHEOME Louis, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611, p. 190.....133
Extrait de : BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica*, 18/02/2024, [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9125017f.texteImage] (05/03/2012).
- Fig. 51. Anonyme, *Societas Iesu persecutionibus formatur*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 571136
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, 06/03/2009, [https://archive.org/details/imagoprimsaecul00boll/page/570/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 52. Anonyme, *Societas rebus aduersis crescit*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 574.....136
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, 06/03/2009, [https://archive.org/details/imagoprimsaecul00boll/page/574/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 53. Anonyme, *Persecutio Societatem ornat*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 575.....137
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, 06/03/2009, [https://archive.org/details/imagoprimsaecul00boll/page/574/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 54. Anonyme, *Persecutionis meritum*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 576.....137
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Imago primi saeculi Societatis Iesu...*, 06/03/2009, [https://archive.org/details/imagoprimsaecul00boll/page/576/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 55. Anonyme, *Neque enim moriemur inulto*, dans COVARRUBIAS OROZCO Sebastian de, *Emblemas morales dirigidas a Don Francisco Gomez de Sandoual y Roxas...*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, p. 197.....143
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Emblemas morales de Don Sebastian...*, 26/10/2009, [https://archive.org/details/emblemasmoralesd00covar/page/384/mode/2up] (10/08/2024).
- Fig. 56. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Rex gloriose martyrum*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....144
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,

[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 57. Anonyme, *Emblème 67*, dans La Perrière Guillaume de, *Le Théâtre des bons engins...*, Paris, Denys Janot, 1539.....147
Extrait de : EMBLEMS AT GLASGOW, *Guillaume de la Perrière's Theatre des bons engins, s.d.*, [<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm686-i8v>] (10/08/2024).

Fig. 58. Anonyme, *De adamante*, dans Bolzano Piero Valeriano, *Hieroglyphica siue De sacris Aegyptorum literis commentarii*, Bâle, [Michael Isengrin], 1556, p. 306.....147
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Hieroglyphica siue De sacris Aegyptorum literis commentarii*, 22/04/2009, [<https://archive.org/details/desacrisaegyptio00vale/page/n613/mode/2up>] (10/08/2024).

Fig. 59. Théodore de Bry, *Quem nulla pericula terrent*, dans Batilly Denis Lebey de, *Emblemata a Iano Iac. Boissardo Vesuntino.....*, Francfort-sur-le-Main, s.n., 1596, emblème 29.....148
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Dionysii Lebei-Batillii [...] Emblemata*, 22/04/2009, [<https://archive.org/details/dionysiilebeibat00lebe/page/n69/mode/2up>] (10/08/2024).

Fig. 60. Anonyme, *Dum extendar*, dans Rollenhagen Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum...*, Arnhem, Crispianus Passaeus, [1611], emblème 17.....148
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Nucleus emblematum selectissimorum...*, 22/04/2009, [<https://archive.org/details/nucleusemblematu00roll/page/n85/mode/2up>] (10/08/2024).

Fig. 61. Anonyme, *Virtus inexpugnabilis*, dans Rollenhagen Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Crispianus Passaeus, 1613, emblème 37.....149
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Gabrielis Rollenhagii Selectorum emblematum centuria secunda*, 02/04/2009, [<https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll/page/n99/mode/2up>] (10/08/2024).

Fig. 62. Anonyme, *In illaudata laudantes*, dans Alciatus Andreas, *Emblematum liber*, Augsbourg, Heynricus Steynerus, 1531, B7.....152
Extrait de : ALCIATO AT GLASGOW, *Emblematum liber*, « In illaudata laudantes », s.d., [https://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm19_B7v] (10/08/2024).

- Fig. 63. Anonyme, *Pax*, dans Alciatus Andreas, *Emblematum liber*, Augsbourg, Heynricus Steynerus, 1531, E.....153
Extrait de : ALCIATO AT GLASGOW, *Emblematum liber*, « Pax », s.d.,
[https://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm19_E1v] (10/08/2024).
- Fig. 64. Anonyme, *Emblema 24*, dans Covarrubias Orozco Sebastian de, *Emblemas morales...*, Madrid, Luis Sanchez, 1610, p. 124.....154
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Emblemas morales de Don Sebastian...*, 26/10/2009,
[<https://archive.org/details/emblemasmoralesd00covar/page/240/mode/2up>] (10/08/2024).
- Fig. 65. Anonyme, *La Mise à mort de la licorne*. Bestiarie italien, XIV^e siècle. Ms. Ital. 450, fol. 13 v^o.....158
Extrait de : FAIDUTTI Bruno, *Images et connaissance de la licorne (Fin du Moyen Âge – XIX^e siècle). Thèse de doctorat*, Tome I, Paris, Université Paris XII (Sciences littéraires et humaines), 1996, ill. p. 32.
- Fig. 66. Anonyme, *De moy je m'espovante*, dans Scève Maurice, *Délie, object de plus haute vertu*, Lyon, S. Sablon, 1544, p. 107.....159
Extrait de : BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica*, 13/12/2010,
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609581h/f2.item.r=d%C3%A9lie%20maurice%20sc%C3%A8ve>] (05/03/2012).
- Fig. 67. Anonyme, *Venena pello*, dans Giovio Paolo, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, traduit de l'italien par Vasquin Philieul, Lyon, Guillaume Roville, 1561, p. 68...160
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Dialogue des devises d'armes et d'amours...*, 03/03/2009,
[<https://archive.org/details/dialoguedesdevis00giov/page/68/mode/2up>] (10/08/2024).
- Fig. 68. Johann Siebmacher, *Nil explorato*, dans Camerarius Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera*, Nuremberg, s.n., 1595, p. 20.....160
Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGZENTRUM, *Symbolorum et Emblematum...*, 07/01/2008,
[<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00028233?page=22,23>] (10/08/2024).
- Fig. 69. Jérôme Bosch, *Triptyque du Jardin des délices*, 1490-1500. Huile sur chêne, 185,8 x 172,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n°inv. P0022823.....161

Extrait de : MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Triptico del Jardín de las delicias*, 01/08/2024, [https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609] (10/08/2024).

Fig. 70. Jérôme Bosch, *Triptyque du Jardin des délices*, 1490-1500 : détail du panneau de gauche. Huile sur chêne, 185,8 x 172,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n°inv. P0022823.....161

Extrait de : MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Triptico del Jardín de las delicias*, 01/08/2024, [https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609] (10/08/2024).

Fig. 71. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Domitien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....163

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html] (10/08/2024).

Fig. 72. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....164

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html] (10/08/2024).

Fig. 73. Anonyme, *Institutio puerorum*, dans *Imago primi saeculi Societatis Iesu....*, Anvers, Balthasar Moretus, 1640, p. 470.....165

Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Imago primi saeculi Societatis Iesu....*, 06/03/2009, [https://archive.org/details/imagoprimsaecul00boll/page/470/mode/2up] (10/08/2024).

Fig. 74. Antonio Tempesta, *Le martyre de saint Félicien*, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....170

Fig. 75. Antonio Tempesta, *Le martyre de saint Félicien*, détail de l'arrière-plan, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....171

Fig. 76. Antonio Tempesta, *Emblème II*, dans ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, Rome, s.l., 1589.....171

Extrait de : MUNCHENER DIGITALISIERGUNGS ZENTRUM, *Emblemata Sacra*, 07/01/2007, [https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00007323?page=14,15] (10/08/2024).

Fig. 77. Antonio Tempesta, *Décollation des saints Prime et Félicien*, 1583-4. Fresque, dimension inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....172

Fig. 78. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Rex gloriose martyrum*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....178

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html] (10/08/2024).

Fig. 79. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *L'Église de Dieu persécutée par les Juifs*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....178

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html] (10/08/2024).

Fig. 80. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Néron*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....179

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html] (10/08/2024).

Fig. 81. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Néron*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....179

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html] (10/08/2024).

Fig. 82. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Néron*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....179

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,

[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 83. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Domitien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....180
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 84. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Domitien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....180
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*, [<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 85. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Trajan*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....180

Fig. 86. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Hadrien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....181

Fig. 87. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Antonin le Pieux et Marc Aurèle*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....181

Fig. 88. G.B. Cavalieri, *Martyrs sous Marc Aurèle*, dans Cavalieri Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphus...*, Rome, Bartolomeo Grassi, 1585.....182
Extrait de : INTERNET ARCHIVE, *Ecclesiae militantis triumphus...*, 22/09/2021, [https://archive.org/details/gpl_8730622/page/n29/mode/2up] (10/08/2024).

Fig. 89. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Marc-Aurèle*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo...Cliché de Simon Vancoppenolle....182

Fig. 90. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Septime Sévère*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo...Cliché de Simon Vancoppenolle....183

Fig. 91. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Sévère Alexandre*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....183

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 92. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Sévère Alexandre*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....183

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 93. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Valérien et Gallien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....184

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 94. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Valérien et Gallien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....184

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 95. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Valérien et Gallien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....185

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 96. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Valérien et Claude*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....185

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 97. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Claude*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....185

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 98. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Valérien et Numérien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....185

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 99. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....186

Fig. 100. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....186

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 101. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo. Cliché de Simon Vancoppenolle.....186

Fig. 102. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....187

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 103. Niccolò Circignani et Matteo da Siena, *Martyrs sous Dioclétien et Maximien*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....187

Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,

[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 104. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Maxence*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....187
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 105. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Maximin II Daïa et Licinius*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....188
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 106. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous Julien l'Apostat*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....188
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 107. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *Martyrs sous le roi vandale Hunéric*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....188
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Fig. 108. Niccolò Circignani et Matteò da Siena, *L'Église triomphante*, 1582. Fresque, dimensions inconnues. Rome, Santo Stefano Rotondo.....189
Extrait de : MEISTERDRUCKE, *Cristoforo and Tempesta, Antonio Roncalli, s.d.*,
[<https://www.meisterdrucke.fr/artiste/Cristoforo-and-Tempesta,-Antonio-Roncalli.html>]
(10/08/2024).

Bibliographie

1. Éditions des *Emblemata Sacra*

ROSCIO Giulio, *Emblemata sacra S. Stephani Caeli Montis intercolumniis affixa*, [Rome], s.l., 1589.

MONSSEN Leif Holm, « Emblems in Jesuit Education Practice : the Case of Santo Stefano Rotondo in Rome », dans Eriksen Roy T. et Malmanger Magne (dir.), *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, Pise, Fabrizio Serra, 2009, pp. 305-366.

2. Sources primaires

Imago primi saeculi Societatis Iesu a Prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Anvers, Balthasar Moretus, 1640.

Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu, Naples, Tarquinius Longus, 1599.

ALCIATUS Andreas, *Emblematum liber*, Augsbourg, Heynricus Steynerus, 1531.

ANTONIO Nicolao, *Bibliotheca hispana nova siue Hispanorum scriptorum qui ab anno... Tomus primus*, Madrid, Joachimus de Ibarra, 1783.

BAGLIONE Giovanni, *Le Vite de pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a templi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642.

BATILLY Denis Lebey de, *Traité de l'origine des anciens assassins porte-couteaux*, Metz, Abrahamn Fabert, [1595].

BATILLY Denis Lebey de, *Emblemata a Iano Iac. Boissardo Vesuntino delineata sunt et a Theodoro de Bry sculpta....*, Francfort-sur-le-Main, s.n., 1596.

BOLZANO Piero Valeriano, *Hieroglyphica siue De sacris Aegyptorum literis commentarii*, Bâle, [Michael Isengrin], 1556.

BORJA Juan de, *Empresas morales a la S.C.R.M. del Rey Don Phelipe Nuestro Señor dirigidas....*, Prague, Jorge Nigrin, 1581.

CAMERARIUS Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una*, Nuremberg, J. Hofmannus et H. Camoscius, 1590.

CAMERARIUS Joachim, *Symbolorum et Emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera*, Nuremberg, s.n., 1595.

CATS Jacob, *Emblemata Moralia et Æconomica*, Rotterdam, s.n., 1627.

CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphus siue Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina...*, [Rome], [Bartolomeo Grassi], 1583.

CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae Anglicanae trophæa siue Sanctorum Martyrum... passiones Romæ in collegio Anglico per Nicolaum Circinianum depictæ...*, Rome, Bartolomeo Grassi, 1584.

CAVALIERI Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphus siue Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina...*, Rome, Bartolomeo Grassi, 1585.

CAVALIERI Giovanni Battista, *Beati Apollinaris martyris primi Rauennatum Epi[scope] res gestae. Prout Romae in eiusdem aede sacra apud collegium Germanicum et Vngaricum a Nicolao Circiniano depictae uisuntur*, Rome, Bartholomaeus Grassus, 1586.

COVARRUBIAS OROZCO Sebastian de, *Emblemas morales dirigidas a Don Francisco Gomez de Sandoual y Roxas...*, Madrid, Luis Sanchez, 1610.

GERSON Jean, *Œuvres complètes. Volume X. L'Œuvre polémique*, éd. Palémon Glorieux, Paris, Desclée De Brouwer, 1973.

GIOVIO Paolo, *Dialogue des devises d'armes et d'amours*, traduit de l'italien par Vasquin Philieul, Lyon, Guillaume Roville, 1561.

HESE Jean, *Itinerarium Joannis de Hese presbyteri ad Hierusalem...*, Deventer, Richard Pafraet, 1499.

HOFMANN Johann Jacob, *Lexicon Universale [...]*, Leyde, Jacob. Hackius, Cornel. Boutesteyn, Petr. Vander Aa et Jord. Luchtmans, 1698.

LA PERRIÈRE Guillaume de, *Le Théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent enblèmes*, Paris, Denys Janot, 1539.

LA PERRIÈRE Guillaume de, *La Morosophie, Contenant Cent Emblèmes Moraux, illustrez, de Cent Tetrastiques Latins, reduitz en autant de Quatrains François*, Lyon, Macé Bonhomme, 1553.

MARINO Giovan Battista, *L'Adone*, Paris, Oliver de Varennes, 1623.

NADAL Jérôme, *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum...*, Anvers, Martinus Nutius, 1593.

NATALI Pietro de, *Catalogus Sanctorum et gestorum eorum*, Vicence, Henricus de Sancto Ursio, 1493.

RICHEOME Louis, *La Peinture spirituelle ou l'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutare...*, Lyon, Pierre Rigaud, 1611.

ROLLENHAGEN Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum quae Itali uulgo impresas uocant...*, Arnhem, Crispianus Passaeus, [1611].

ROLLENHAGEN Gabriel, *Selectorum emblematum centuria secunda*, Utrecht, Crispianus Passaeus, 1613.

ROSCIO Gulio, *Triumphus martyrum in templo d. Stephani Caelii Montis expressus*, Rome, Alessandro Gardane et Francesco Coattino, 1587.

ROSCIO Giulio, *Lusus pastorales perill. D.D. Prospero a Bauma comiti Montisriueli...*, Rome, Giacomo Ruffinelli, 1590.

SAAVEDRA FAJARDO Diego de, *Idea de un principe politico Christiano representada en cien empresas dedicada al principe de las Españas...*, Munich, Nicolao Enrico, 1640.

SAAVEDRA FAJARDO Diego de, *Idea de un principe politico Christiano representada en cien empresas dedicada al principe de las Españas...*, Munich / Milan, s.n., 1642.

SCEVE Maurice, *Délie, object de plus haute vertu*, Lyon, S. Sablon, 1544.

VERSTEGAN Richard, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587.

VORAGINE Jacques de, *La Légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits par Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1910.

3. Littérature secondaire

La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.

Monumenta quae spectant Primordia Collegii Germanici et Hungarici, éd. Friderico Schroeder, Rome, Philippi Cuggiani, 1896.

Dictionnaire des philosophes antiques, vol. II, Paris, CNRS Éditions, 1994.

Dizionario biografico degli Italiani, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1960-2020.

ADENMATTEN Anne-Angélique, *Les Emblèmes d'André Alciat. Introduction, texte latin, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Bern, Peter Lang, 2017.

BARED Robert, *Les Saints. Aventure spirituelle et représentation*, Paris, Hazan, 2023.

BARTSCH Adam, *The Illustrated Bartsch. 36, Italian masters of the sixteenth century. Antonio Tempesta*, Sebastian Buffa (ed.), New York, Abaris Books, 1983.

BEER Rüdiger Robert, *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*, Munich, s.n., 1972.

BIANCOTTO Gabriel, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1980.

BUSER Thomas, « Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome », dans *The Art Bulletin*, 58, 3, 1976, pp. 424-433.

CALABUIG Ignazio, « Il culto di Maria in occidente », dans Chupungco Anscar J. (dir.), *Pontificio Istituto Liturgico. Scientia Liturgica*, V, Milan, Piemme, 1998.

CASADIO Giovanni, « The Failing Male God. Emasculation, Death and Other Accidents in the Ancient Mediterranean World », dans *Numen*, 50, 2003, pp. 231-268.

CESAREO Francesco, « The Collegium Germanicum and the Ignatian Vision of Education », dans *The Sixteenth Century Journal*, 24, 1, 1993, pp. 829-841.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.

DEKONINCK Ralph, *Horreur sacrée et sacrilège. Image, violence et religion (XVI^e et XXI^e siècles)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2018.

DEKONINCK Ralph, « Alphabétisation et dissection de l'image. Retour sur le cycle martyrologique de Santo Stefano Rotondo », dans Le Cuff Glawdys et Lepoittevin Anne (dir.), *Aiutando l'arte. Les inscriptions dans les décors post-tridentins d'Italie. Le iscrizioni nella pittura post-tridentina italiana*, Bruxelles, Peter Lang, 2022, pp. 133-160.

DRYSDALL L. Denis, « The emblem according to the Italian *impresa* theorists », dans Adams Alison et Harper Anthony J. (éd.), *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety*, Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference (13-17 August 1990), Leiden / New York / Cologne, 1992, pp. 22-32.

DUCHET-SUCHAUX Gaston ET PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990.

DUFRESNE DU CANGE Charles *et. al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Tome IV, Paris, Frères Firmin Didot, 1845.

EUBEL Conradus, *Hierarchia catholica medii et recentioris aeui siue Summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series*, vol. 3, Ratisbonne, Sumptibus et Typis Librariae Regensbergianae, 1923.

FAIDUTTI Bruno, *Images et connaissance de la licorne (Fin du Moyen Âge – XIX^e siècle). Thèse de doctorat*, Tome I, Paris, Université Paris XII (Sciences littéraires et humaines), 1996.

FRAZER James George, *The Dying God*, Londres, Macmillan, 1914.

FREEMAN Margaret, *La Chasse à la licorne : prestigieuse tenture française des Cloisters*, texte traduit par Paul Alexandre, Lausanne, Edita, 1983.

GAFFIOT Félix, *Le grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 2014.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

HERZ Alexandra, « Imitators of Christ : The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context », dans *Storia dell'arte*, LXIII, 1988, pp. 53-70.

HÖRNER Manfred, « Raitenau, Wolf Dietrich von », dans Bautz Friedrich Wilhelm et Bautz Traugott (dir.), *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. VII, Herzberg, Traugott Bautz, 1994, pp. 1292-1295.

KISSANE Conor Daniel, *Broken Bodies and Unruly Images : Representations of Martyrdom in Counter-Reformation Rome. Dissertation Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy. Vol. I. Text.*, University College London, 2019.

KRAUTHEIMER Richard, *Corpus basilicarum christianarum Romae. Vol. IV*, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1976.

MEDIEMA Hessel, « The Term *Emblema* in Alciati », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, pp. 234-250.

MEERHOFF Kees, « Éloge de la poésie dans les *Emblemata* (1596) de Lebey de Batilly », dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2, 2017, pp. 47-94.

MONSSEN Leif Holm, « *Rex Glorioso Martyrum* : A Contribution to Jesuit Iconography », dans *Art Bulletin*, LXIII, 1981, pp. 130-137.

MONSSEN Leif Holm, « Antonio Tempesta in Santo Stefano Rotondo », dans *Bollettino d'Arte*, XIV, 1982, pp. 107-120.

MONSSEN Leif Holm, « *Triumphus* and *Trophæa sacra* : Notes on the Iconography and Spirituality of the Triumphant Martyr », dans *Konsthistorisk Tidskrift*, LI, 1982, pp. 10-20.

MONSSEN Leif Holm, « The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, Part I », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, II, 1982, pp. 175-310.

MONSSEN Leif Holm, « The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo, Part II », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, III, 1983, pp. 11-106.

NOREEN Kirstin, « *Ecclesiae militantis triumphus* : Jesuit Iconography and the Counter-Reformation », dans *The Sixteenth Century Journal*, 29, 3, 1998, pp. 689-715.

NOREEN Kirstin, « Time, Space, and Devotion : The “Madonna della Clemenza” and the Cappella Altemps in Rome », dans *The Sixteenth Century Journal*, 47, 4, 2016, pp. 883-914.

OUY Gilbert, « Gerson et la guerre civile à Paris. *La Deploratio super civitatem* », dans *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 71, 1, 2004, pp. 255-286.

PETERS Emil, PALYI Flora et WÜRZBACH Friedrich, *Der Physiologus*, Munich, Musarionverlag, 1921.

PORTEMAN Karel, *Emblematic Exhibitions at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A Study of the Commemorative Manuscripts (Royal Library, Brussels)*, Turnhout, Brepols, 1996.

PORTEMAN Karel, « The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education », dans *Paedagogica Historica : International Journal of the History of Education*, 36, 1, 2006, pp. 178-196.

REAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

SARNELLI Mauro, « *De pictura poesis*: Giulio Roscio, il *Triumphus Martyrum*, gli *Emblemata Sacra* (e Torquato Tasso), la *Diana e Callisto* », dans *Il capitale culturale. Studies on the value of the cultural heritage*, XVI, 2017, pp. 249–281.

VANNUGLI Antonio, *Gli affreschi di Antonio Tempesta S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù*, dans *Storia dell'Arte*, 48, 1983, p. 101-116.

VERSTEGAN Richard, *Le théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995.

WARD Adlophus William, PROTHERO George Walter et LEATHES Stanley, *The Cambridge modern history atlas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.

ZUPPANTE Abbondio, « Roscio, Giulio », dans Franchi Saverio et Sartori Oritetta (dir.), *Dizionario storico biografico del Lazio*, vol. III, Rome, Ibimus, 2009, p. 1694.

4. Ressources électroniques

Alciato at Glasgow : <https://emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte. L03.03.11, 1348 Louvain-La-Neuve.