

L'Entrée de  
l'Amérique dans la  
mythologie classique

FRANK LESTRINGANT

Em português pp. 299-305

### *L*a conjonction de l'humanisme et des Grandes

Découvertes ne relevait pas *a priori* d'un ordre de nécessité absolue. Le premier, par un mouvement naturel, s'éloignait du présent pour retrouver l'essence d'une sagesse et d'un savoir perdus depuis un millénaire et demi. Les seconds, tout en recourant au besoin à l'autorité des Anciens, pour les plier à une expérience inouïe, ouvraient sur une remise en cause fondamentale de la tradition géographique. Mais si les deux aventures se tournaient ainsi largement le dos, elles n'en finissaient pas moins par se rejoindre en se prêtant des secours mutuels. L'humanisme pouvait trouver dans la réalité du Nouveau Monde des ornements propres à enrichir une topique traditionnelle. L'âge d'or, les gestes lointains de Jason et d'Ulysse, les confins fabuleux peuplés d'Amazones, de géants, de blemmies et d'astomes, revivaient sous de nouvelles variantes mythiques, reconduits plutôt qu'abolis par l'expérience des modernes navigateurs. Comme l'observe André Thevet en 1557 dans les *Singularitez de la France Antarctique*, la nombreuse famille amazonienne, qui avait essaimé depuis les temps les plus reculés sur les trois continents connus des anciens, s'enrichit à présent d'une quatrième espèce, les amazones d'Amérique, et l'habitat dispersé des féroces guerrières s'agrandit du Brésil équatorial<sup>1</sup>. La grille est désormais remplie: autour de la chrétienté, qui rêve, sans les rencontrer, des femmes errantes et sauvages, chaque continent a ses Amazones. Sur ce point comme sur d'autres, le savoir traditionnel a trouvé une sorte d'accomplissement dans la découverte d'un monde qu'il n'avait pas pressenti.

A l'inverse, les nouveaux objets de savoir avaient besoin de la référence à l'Antiquité pour se voir reconnaître un statut à la fois épistémologique et esthétique. Sans les catégories léguées par la science antique, quand bien même brocardée et contrainte à plaisir, il n'y aurait pas eu de discours ni de représentation possible. Quelque inadéquats qu'ils soient en effet, les cadres taxinomiques et descriptifs fournis par Aristote et Pline sont maintenus à titre provisoire, pour recevoir des objets insolites qui, de manière insensible, les transforment et les déforment de l'intérieur. Il en va de même du code iconographique, sans lequel, par exemple, la nudité indienne ne peut être ni comprise ni représentée. Thevet, là encore, nous donne une indication précieuse. Parce que sauvage et sans exemple, cette nudité apparaît d'emblée privée de toute référence, aussi bien du point de vue théologique- "il ne se trouve aucunement qu'elle soit du vouloir de Dieu"<sup>2</sup>- que sur le plan des usages: "les romains, quelque étrange façon, qu'ils

<sup>1</sup> . André Thevet, *Les Singularitez de la France Antarctique*, Paris, héritiers de Maurice de La Porte, 1557-1558, ch.63, f.125r.

<sup>2</sup> A. Thevet, *Les Singularitez*, op. cit., ch. 29, f. 54 v.

observassent en leur manière de vivre, ne demeuroient toutesfois ainsi nuds"<sup>3</sup>. Mais la statuaire de ces derniers délivre aussitôt une clef de lecture. En passant du plan réel au plan de la représentation, l'inouï acquiert une sorte de légitimité symbolique: "Quant aux statues et images, ils les colloquoient toutes nues en leurs temples, comme recite Tite Live"<sup>4</sup>.

L'image - gravure ou tableau, plus rarement statue - assure la médiation entre une extériorité inimaginable autant qu'innomable et le domaine codifié de l'art. Jusque dans son expression la plus hostile - barbare ou sauvage -, l'autre est neutralisé, dès lors que son image est capturée et mise à distance, enfermée dans l'entrelacs serré d'un style, contenue dans un réseau de significations qui lui préexiste.

A en croire Jean de Léry, contemporain de Thevet qui décrit dans son *Histoire d'un voyage* les mêmes Tupinamba du Brésil méridional, les "pauvres" Indiens n'observent nullement la loi de Nature en se promenant nus<sup>5</sup>. Dans l'impossibilité pratique de les vêtir de force - à preuve ces femmes esclaves qui se libèrent des leurs oripeaux la nuit venue, pour aller çà et là au clair de lune<sup>6</sup> -, il convient de les domestiquer d'une autre manière, en les soumettant à la loi que suppose la code esthétique et moral. Réduit à une plastique apollinienne ou dionysiaque, le corps de l'autre ne choque plus. Il devient allégorie.

Du spectacle des habitants du Brésil Thevet et Léry tirent un enseignement détourné pour condamner les Adamites, Turlupins et autres hérétiques, qui ayant connaissance de la Chute et de ses conséquences pour l'humanité entière, n'en recommandent pas moins la nudité à leurs adhérents, assistant à leurs "synagogues" et se mêlant en leurs temples "touts nuds"<sup>7</sup>. Léry ajoute pour sa part un avertissement à l'adresse de ses compatriotes, tant hommes que femmes, dont l'excès de recherche dans le vêtement lui paraît sans comparaison plus répréhensible que la "nudité ordinaire" des Indiens<sup>8</sup>. Occasion pour exprimer au passage une récrimination misogyne à l'endroit "des femmes et filles de par-deçà", dont les "attifets, fards, fausses perruques, cheveux tortillez, grands collets fraisez, vertugales, robes sur robes, et autres infinies bagatelles" constituent une sûre amorce au désir masculin. Le détour par l'allégorie indienne transforme le corps de l'autre en une sorte d'utopie anatomique, lieu de la beauté et non-lieu du désir.

Une telle moralisation de l'Indien s'accompagne inévitablement d'une perte de substance et d'un éloignement. Repoussé dans les lointains de l'idéalité, il rejoint l'allégorie des origines. Non pas qu'il échappe à la malédiction de la Chute: aux yeux de la plupart des observateurs, il se situe *post peccatum*. Mais il se rapproche sans conteste des enfances d'une humanité que la faute n'a pas encore submergée. Sortant tout fraîchement de la main des dieux, comme le dit Montaigne par l'intermédiaire de Sénèque - *virī a diīs recentes*<sup>9</sup>, les Cannibales du Brésil représentent assez bien cette vie antérieure que l'Europe moderne s'invente à la rencontre de la tradition chrétienne et du paganisme antique. L'Indien imaginaire se tient debout à la croisée des chemins de mémoire, carrefour asymptotique où se frôlent, sans se confondre, deux itinéraires qui ne coïncident jamais vraiment: l'Eden où Adam jardine n'est pas l'âge d'or où l'on se contente de cueillir les fruits à portée de main. La terre de réprobation que Caïn et ses enfants cultivent à

<sup>3</sup> Ibid., f. 55 r.

<sup>4</sup> Ibid., à la suite.

<sup>5</sup> Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, Genève, Antoine Chappin, 1578. Je cite d'après la seconde édition, ibid., 1580 (fac-similé, Genève, Droz, 1975), ch. VIII, p. 115: "plus-tost detesteray-je les heretiques qui contre la Loy de nature (laquelle toutesfois quant à ce poinct n'est nullement observée entre nos pauvres Amériquains) l'ont autresfois voulu introduire par-deçà".

<sup>6</sup> J. de Léry, *op. cit.*, 1580, ch. VIII, p. 112: "Femmes esclaves se plaisans en leur nudité".

<sup>7</sup> A. Thevet, *Les Singularitez, op. cit.*, ch. 29, f. 54 v- 55 v.

<sup>8</sup> J. de Léry, *op. cit.*, ch. VIII, p. 114-115.

<sup>9</sup> Montaigne, *Essais*, I, 31, "Des Cannibales", éd. Villey-Saulnier, Paris, P.U.F., 1965, p. 207.

la sueur de leurs fronts n'est pas exactement le monde dégradé de l'âge d'airain. Qu'importe au reste, puisque, de toutes les manières, qu'il s'agisse d'un primitivisme "doux", empreint de la nostalgie des enfances perdues, ou d'un primitivisme "dur" et barbare, reculant dans la nuit des temps les premiers pas de l'homme<sup>10</sup>, l'Américain revêt les traits d'un ancêtre mythique, parent lointain tour à tour envié et renié. C'est ainsi que le poète Du Bartas, dans la *Seconde Semaine*, peut imaginer les anciens Gaulois nus et parés de plumes, devisant dans cet appareil sous les frênes centenaires et attendant patiemment "que le Gland cheust des Chesnes"<sup>11</sup>.

Il s'opère une sorte de contamination réciproque: pour être compris, l'Indien fait son entrée dans la mythologie classique, et par l'effet d'un choc en retour il explique à l'Européen ses propres origines. Mais quel que soit le sens du parcours allégorique, celui-ci se ramène toujours à une circularité intégratrice. De l'autre, supposé plutôt que vu, ne sont retenus dans la figure de synthèse que les accidents et les circonstances secondaires, plumes et scarifications, massues et membres découpés. La forme première est étrangère au contenu exotique qui s'y greffe, pour exprimer en définitive une étrangeté antérieure à toute aventure.

A ce phénomène ambigu et incomplet de contamination, on pourrait donner le nom de "pseudomorphose", d'un terme qu'Erwin Panofsky applique à ces transformations souterraines qui affectent les types iconographiques transmis par l'Antiquité à la Renaissance, par-delà le long et fécond sommeil du Moyen Âge<sup>12</sup>. Comme au sortir d'un songe, l'Amour aveugle se découvre un bandeau sur les yeux; le Vieillard -Temps s'éveille armé d'une faux qui lui vient de l'imagerie apocalyptique. L'Hercule américain, dont le chef et les reins se couvrent de plumes, dont la massue s'effile en aviron, et qui brandit en guise de trophée une tête et des membres humains frais coupés, relève de la même catégorie d'images subreptices et insidieusement fantastiques.

Plusieurs différences toutefois avec la *pseudomorphosis* iconologique: le bricolage, dans le cas qui nous intéresse, est instantané. Il procède en outre d'une opération consciente, où la part du jeu, comme on le verra, n'est pas négligeable. Le lapsus iconique, le *Witz* plastique ne ressortissent pas ici à une confusion involontaire et collective, produite par des transmissions hasardeuses au cours des siècles, mais résultent au contraire d'un bricolage délibéré et d'une initiative ponctuelle. Enfin l'image de synthèse obtenue au terme d'un processus en raccourci n'accède pas au même degré d'universalité que les figures de l'Amour, de la Mort et du Temps qu'étudie Panofsky. L'Hercule brésilien de Thevet, tel qu'il est représenté en 1584 dans les *Vrais Portraits et Vies des hommes illustres*<sup>13</sup>, ou le Gaulois à plumes de Du Bartas sont des créations particulières dont la fortune n'outrepasse guère celle de ces auteurs. Quand ces pseudomorphoses américaines atteignent à quelque pérennité, c'est que leur usage sémantique se circonscrit étroitement. L'Artémis indienne, montée sur un tatou et parée d'un diadème de plumes, ne saurait désigner que l'Amérique dans les recueils d'emblèmes de la Renaissance et de l'âge classique<sup>14</sup>.

Ces réserves étant admises, il reste à étudier, à travers quelques illustrations précises tirées du corpus iconographique des Grandes Découvertes, la manière dont s'opèrent les contaminations restreintes entre la mythologie classique et le matériel exotique épars exprimant la barbarie du Nouveau Monde.

Dans les *Singularitez de la France Antarctique*, puis dans la *Cosmographie universelle*, où la

<sup>10</sup> Pour cette distinction, empruntée à Lovejoy et Boas, voir Erwin Panofsky, *Essais d'Iconologie*, trad. fr. B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, ch. II, p. 60.

<sup>11</sup> Guillaume de Salluste du Bartas, *la Seconde Semaine*, Second Jour, "Les Colonies", vers 275-278. Voir l'édition U.T. Holmes des *Works of Du Bartas*, Chapel Hill, 1940, vol. III, p. 154.

<sup>12</sup> E. Panofsky, op. cit., ch. III, p. 107.

<sup>13</sup> André Thevet, *Les Vrais Portraits et Vies des hommes illustres*, Paris, G. Chaudière et veuve J. Kervert, 1584, t. II, livre VIII, ch. 149, f. 661 r: "Quoniambec".

<sup>14</sup> Voir sur ce point la contribution d'Huguette Zavala, "L'allégorie de l'Amérique au XVIe siècle", in Alain Parent éd., *La Renaissance et le Nouveau Monde*, Québec, Musée du Québec, 1984, p. 129-147.

gravure est refaite à un format plus large<sup>15</sup>, André Thevet met en scène la guerre sauvage. Des athlètes contorsionnés s'empoignent à bras le corps. Massues de bois et flèches décochées ne suffisent pas à exprimer l'agressivité de ces barbares animés par la vengeance. Aussi les voit-on se mordre à belles dents aux mollets et aux bras. L'un d'eux a saisi la lèvre trouée de l'adversaire pour l'attirer à soi et le frapper plus commodément à la tête. La gravure, dans ces deux versions, illustre de la manière la plus exacte le combat des "Margageats" et des "Tabajares", tribus ennemies au sein de la même ethnie tupi au Brésil:

Ils se prennent et mordent avec les dents en tous endroits, qu'ils se peuvent rencontrer, et par les lèvres qu'ils ont pertuisées<sup>16</sup>.

La "hideur, meslée de passetemps", qui émane de ce spectacle féroce<sup>17</sup>, est traduite au moyen de lignes étirées qui rattachent cette image de style maniériste à la partie du corps thévétien où l'anatomie de l'Indien se manifeste sous son aspect dionysiaque<sup>18</sup>.

La scène, en fait, s'inspire en premier lieu d'un modèle préconstruit, qui est le livre *Des inventeurs* de Polydore Vergile, l'un des textes-clefs qui permirent à la Renaissance de comprendre les origines de l'humanité, et d'opérer en même temps le syncrétisme entre la tradition antique et l'évangélisme d'Erasme<sup>19</sup>. Vergile, qui, pour chaque "invention" -de la vie en société, du langage, des lettres, de la religion, etc.- met en parallèle l'Écriture Sainte et la mythologie païenne, en privilégiant toujours la première, nous apprend par exemple qu'avant l'usage des armes, "les anciens souloient batailler des poings, talons, et en mordant de la dent"<sup>20</sup>. En conjuguant à la massue d'Hercule, qui représente un stade plus avancé de l'art de la guerre, la lutte primitive où l'homme emploie ses seules armes naturelles, la gravure de Thevet réalise un synthèse dans laquelle l'observation des indigènes entre pour la moindre part. C'est à quelques détails révélateurs, tels que massue en forme de fuseau aplati, roue de plumes arborée à la hanche ou croissant pectoral, que le tableau doit uniquement de se rattacher à la geste tupinamba. Les corps aux muscles longilignes, les boucliers ovales, les arcs et les lances conviendraient aussi bien au chapitre dix du seconde livre des *Inventeurs* relatif aux origines de l'art militaire qu'à ce manuel d'ethnographie avant la lettre que constituent les *Singularitez*.

Or le caractère composite de l'image la recommande précisément à l'attention des contemporains, au premier rang desquels les artistes qui s'en inspirent. Imitée, semble-t-il, de la version initiale de 1557, la "mêlée de guerriers nus", que le graveur Etienne Delaune insère dans la série de ses douzes *Combats et triomphes*, tire parti de la valeur topique de la représentation

<sup>15</sup> A. Thevet, *Les Singularitez*, 1557, f. 71 v; *La Cosmographie universelle*, Paris, Pierre L'Huillier et Guillaume Chaudière, 1575, t. II, livre XXI, f. 942 v.

<sup>16</sup> A. Thevet, *Les Singularitez*, ch. 38, f. 71 v.

<sup>17</sup> A. Thevet, *La Cosmographie universelle*, f. 942 v (éd. Suzanne Lusagnet, *Le Brésil et les Brésiliens*, Paris, P.U.F., 1953, p. 183).

<sup>18</sup> Pour la distinction de ces styles apollinien et dionysiaque chez Thevet, voir mon étude: "Les représentations du sauvage dans l'iconographie relative aux ouvrages du cosmographe André Thevet", *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. XL, 1978, p. 583-595.

<sup>19</sup> Sur le dessein de Polydore Vergile, voir Denys Hay, *Polydore Vergil. Renaissance Historian and Man of Letters*, Oxford, The Clarendon Press, 1952, ch. III: "De inventoribus rerum". La première édition complète, en huit livres, est de 1521.

<sup>20</sup> Polydore Vergile, *Pollidore Vergile Historiographe Nouvellement traduit de Latin en François, declairant les inventeurs des choses qui ont estre*, Paris, Jehan Longis et Vincent Sertenas, 1544 (EN: G. 29945), f. 64 r-v: "Les anciens devant l'usage des armes souloient batailler des poings, talons, et en mordant de la dent: et estoit cela la premiere partie des batailles. / Depuis l'on usita la bataille par le jet des pierres et des coups de bastons, selon que veult tesmoigner Herodote sur son livre quatriemesme [...]. Diodore l'affirme sur son livre premier, et que les massues et la peau du lyon, estoient propres a Hercules pour combatre, veu que par devant les armes n'estoient trouvées, ny en son temps aussi. On vengecit les injures avecques grosses massues de boys: et estoient les gens d'armes couvers et armez seulement des peaulx des bestes." -De ce fait, si l'on suit la leçon de P. Vergile, on observe que les Tupinamba de Thevet réunissent dans leur façon de combattre plusieurs stades distincts de l'invention de l'art de la guerre. Tous cependant appartiennent à la préhistoire des armes.

de départ<sup>21</sup>. dans le bois des *Singularitez* il a trouvé la forme d'une frise ou d'un bas-relief qu'il élargit en l'enrichissant de figures secondaires. Pour accentuer l'aspect sculptural des corps affrontés, il substitue au paysage de l'arrière-plan le fond noir commun à toute la suite. Placée après un triomphe de Bacchus et une thériomachie avec licorne et griffon, éléphant et dragon, loup, ours et lions, et précédant le combat des Lapithes et des Centaures, la mêlée des guerriers tupinamba s'intègre sans heurt à la séquence des fastes et des violences de la mythologie païenne.

La seule disparate est introduite par les attributs qui font reconnaître dans ces guerriers musculeux, pareils aux Lapithes des noces d'Hippodamie, d'authentiques Tupinamba. Le nez busqué, le rictus d'une bouche déformée par le port du labret qui offre à l'adversaire une prise idéale, non plus que le chef hirsute, ne sauraient les distinguer du cortège des combattants des autres planches. En revanche, leurs armes, ces massues effilées que Delaune a pu dessiner d'après des exemplaires conservés dans les cabinets de curiosités de Paris<sup>22</sup>, et leurs parures, diadèmes et roues de plumes d'autruche<sup>23</sup>, constituent la preuve irréfutable de leur appartenance à l'aire brésilienne. En outre, l'artiste a jeté sur les épaules d'un guerrier un manteau de plumes très semblable à celui que l'on aperçoit chez Thevet dans une gravure montrant les "banquets et danses" funéraires des Indiens<sup>24</sup>. Le motif du combattant terrassé qui mord son adversaire au mollet, à la cuisse ou au bras est trois fois répété d'après Thevet, notamment à droite de la composition où gisant à face oursine reparait inversé. Ce détail, qui rappelle la tradition folklorique de l'"homme sauvage", s'éveillant, velu et hirsute, au sortir de l'hiver<sup>25</sup>, comme aussi, en deux endroits de la scène, la représentation de la "balièvre" trouée et distendue par l'index du vainqueur, évoque non sans insistance ce stade élémentaire de la guerre avant l'invention des armes que décrivait Polydore Vergile<sup>26</sup>. Plus près de ces combattants réduits à leurs seules défenses naturelles, ongles, dents et talons, que les guerriers tupinamba de Thevet, les sauvages d'Etienne Delaune font encore usage de pierres et d'arbres déracinés. Ils représentent comme tels l'étape la plus fruste du développement des arts de la guerre. Comparables aux centaures ivres de la planche suivante, ils ne savent pas transformer en outils humanisés les objets bruts que la nature leur fournit. Ou plutôt ils utilisent leurs artefacts rudimentaires, arcs et massues, en concurrence avec des matériaux non travaillés, comme cailloux, crânes d'animaux

<sup>21</sup> Etienne Delaune, *Combats et triomphes*, suite de douze estampes en forme de frise à fond noir (65 à 67 mm x 218 à 222 mm), BN, Estampes, Ed 4 pet. fol. Description des divers états chez Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*, IX, p. 87, 281-292. Cf. André Linzeler, *Inventaire du fonds français. Graveurs du seizième siècle*, t. I. *Androuet du Cerceau-Leu*, Paris, M. Le Garrec, 1932, p. 272-275, n. 275 à 286.

<sup>22</sup> Pour un vue d'ensemble sur les artefacts de l'ancien Brésil parvenus jusqu'à nous, voir l'étude de Christian Feest, "Mexico and South America in the European Wunderkammer", in Oliver Impey & Arthur Macgregor, *The Origins of Museums: The Cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 237-246.

<sup>23</sup> Sur ces ornements, voir Alfred Métraux, *La civilisation matérielle des tribus tupi-guarani*, Paris, Paul Geuthner, 1928, p. 137-138, pour les diadèmes, et p. 148, pour la roue de plumes d'autruche.

<sup>24</sup> Thevet, *Les Singularitez*, f. 83 r; *La Cosmographie universelle*, tome II, livre XXI, f. 927 v. (S. Lussagnet, p. 106). -Sur les manteaux de plumes d'ibis rouge des Tupinamba, voir Alfred Métraux, "A propos de deux objets tupinamba du musée du Trocadéro", *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, janvier 1932, p. 3-12.

<sup>25</sup> Voir sur cette tradition Claude Caignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1985, p. 79-87: "L'oncle des bois", et passim. -L'une des illustrations tardives de la mise à mort du prisonnier lors des banquets rituels des Tupinamba montre celui-ci métamorphosé en ours et abattu d'un coup de massue par un sauvage non seulement "emplumassé", mais de surcroît affublé de deux ailes. Cette gravure refaite illustre les récits conjugués de Hans Staden et Jean de Léry. Voir *l'Historia Antipodum oder Neue Welt*, Francfort, Matthieu Merian et Johann Ludwig Gottfrid, t. III, 1631 (BN: Rés. G. 431-3).

<sup>26</sup> Cf. A. Thevet, *Cosmographie universelle*, II, f. 942 v. (S. Lussagnet, p. 183): "Autres ayans prins quelque prisonnier, luy mettent le doigt en la bolievre, qu'ils ont toutes fendues là où ils mettent leurs belles pierres, lors qu'ils font leurs magnificences et bravaades, et les tirent à eux [...]".



et troncs. Quand, les armes hors des mains au term du duel, il ne leur reste plus que la bouche et les ongles pour "s'entremordre et esgrattigner"<sup>27</sup>, l'écart apparaît bien ténu, qui les sépare de l'animalité.

Or, par le jeu de la contamination sérielle, Delaune s'est amusé à transporter dans les gravures voisines des éléments iconographiques empruntés à la planche brésilienne. On a vu le lien symbolique qui pouvait unir celle-là à la thériomachie où des animaux affrontés en fonction de leur antipathie mutuelle, tels que lion et griffon, éléphant et dragon, dromadaire et cheval, se trouvaient de surcroît aux prises avec des chasseurs armés de piques et de massues. Plus loin, l'artiste se plaît au contraire à souligner la discordance existant entre cette manière de combattre et le raffinement de cuirasses et harnachements à l'antique. La dixième gravure de la suite des *Combats et triomphes*, qui montre une mêlée de cavaliers et de fantassins, combine au cimiterre oriental, au bouclier rond orné d'un soleil niellé, aux casques à panache, aux corselets et jambières l'arbre déraciné brandi en guise de bélier et les morsures à pleine bouche. Dans cette composition de fantaisie, où les gestes et attitudes de la guerre sauvage sont à dessein mêlés à l'armement des Romains et des Ottomans, les rémanences de l'empoignade barbare produisent un effet recherché de disparate.

Par la récurrence d'une violence quasi animale dans une image où l'on voit réunie à celle du janissaire la panoplie du parfait légionnaire de Rome, la suite entière acquiert une sorte de cohérence fusionnelle: les étapes du progrès de l'art militaire sont confondues, les codes de représentation et les références brouillées à plaisir. Le registre mythologique, avec le triomphe de Bacchus, le combat des Lapithes et des Centaures, se dégrade en carnavalesque, dans cette planche où, chevauchant des ânes, hommes, femmes et enfants se battent armés de louches, de broches, de faucilles et de fléaux<sup>28</sup>. De l'héroïsme chevaleresque à sa parodie de basse-cour, et de la guerre humaine à la férocité animale sous des avatars monstrueux - griffons, dragons et licornes - ou ironiquement familiers: combat de coqs et des chiens et de canes parmi la rixe paysanne déjà évoquée, la série polémologique décline les variantes d'un thème, mais sans distinguer entre les plans successifs d'une séquence. Dans ce beau désordre unifié par le seul graphisme, les frontières s'abolissent entre l'animal et l'homme, entre la nature brute aux étranges productions et les raffinements de la guerre civilisée, entre la violence primitive d'un monde à son origine et les modernes fureurs ritualisées. l'abondance des créatures hybrides, légendaires ou mythologiques, des griffons aux centaures, trahit cette indistinction foncière, exprimant dans un tumulte de corps et de formes l'excès dionysiaque de l'activité guerrière. Placée sous la triple invocation de Bellone, de la Victoire et de Bacchus, dont les triomphes à l'antique ouvrent le cortège des batailles, la suite maniériste absorbe en elle comme l'une de ses composantes, le cannibale herculéen et emplumé, ainsi "mythologisé" et dès lors admis à figurer dans un imaginaire de synthèse, où la référence à l'Antiquité apparaît prédominante, mais non exclusive.

Delaune réaliserait par l'image ce que la plume de Thevet avait tenté d'obtenir dans le recours à la mythographie des inventeurs: une alliance composite où le nouveau se trouve revêtir une dignité égale à l'ancien, par intégration dans un cadre formel traditionnel. Mais la différence n'en est pas moins sensible. Là où Thevet s'efforçait d'organiser et de classer en prenant appui sur les distinctions de Polydore Vergile, Delaune mêle et confond, pour produire une fascinante ambiguïté. Alors que les *Singularitez* situaient la barbarie américaine sur une double échelle, chronologique et hiérarchique, de manière à mesurer la distance séparant le chrétien d'Europe du sauvage du Brésil, destitué de toute connaissance pratique et spirituelle, la création graphique de Delaune aboutit à une osmose, que soulignent et la constante d'un style et la répétition, d'une planche à l'autre, d'une composition en rinceaux et en arabesques mouvantes. En définitive, la gravure de Thevet fixait, à travers le duel des Margageats et des

<sup>27</sup> Thevet, *ibid.*

<sup>28</sup> Etienne Delaune, *Combats et triomphes*, pl. 4. Reproduite dans Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. G. Demerson, Paris, Le Seuil, "L'Intégrale", 1973, p. 146-147.

Tabajares, un moment de l'histoire humaine, illustration condensée sans doute, mais ponctuelle, de ce primitivisme inventé un siècle plus tôt par Piero di Cosimo dans deux cycles de tableaux consacrés respectivement à Vulcain et à Bacchus<sup>29</sup>. Delaune, au contraire, tout en puisant à ce fonds iconographique des origines humaines, n'est à la recherche ni d'une progression dramatique ni d'une raison historique. Il n'ignore certes pas les correspondances existant par exemple entre le mythe des Centaures et la brutalité des premiers âges, qu'incarnent outre-Atlantique les Cannibales du Brésil, dont la féroce empoignade ne cède rien en violence à la rixe des noces d'Hippodamie. mais ce ne sont plus là que les éléments d'un jeu savant, où le spectateur est invité à démêler, dans la variété plaisante qui lui est offerte, les étapes confondues d'un processus et des allusions culturelles diffuses. Le tout se résout pour le plaisir des yeux en une frise régulièrement rythmée et tour à tour inquiétante ou joyeuse. Le gain au plan esthétique se traduit par une perte de sens.

\* \* \*

La pseudomorphose atteint à un plus haut degré de systématisation dans *Les Divers Pourtraicts et figures faictes sus les meurs des habitants du Nouveau Monde* du graveur poitevin Antoine Jacquard<sup>30</sup>. Postérieure sans doute à l'expédition de Razilly au Maranhão en 1614, cette série, qui comprend un frontispice et douze planches oblongues renfermant chacune quatre sujets dans des arcades, s'apparente, par le style maniériste prononcé, aux *Triumphes* de Delaune. De taille plus réduite, la cinquantaine de figures de cannibales emplumés, enfants poupins, femmes plantureuses, hommes musculeux et longilignes, évoquent plutôt l'art de l'orfèvre que celui du sculpteur.

Ayant eu accès au cabinet de curiosités de Paul Contant, "apothicaire de Poitiers", lui-même ami du bourgeois Jean Le Roy, dédicataire des *Divers Pourtraicts*<sup>31</sup>, Antoine Jacquard y a puisé

<sup>29</sup> Erwin Panofsky, op. cit., ch. II: "Les origines de l'histoire humaine: deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo", p. 53-103.

<sup>30</sup> Antoine Jacquard, *Les Divers pourtraicts/ et figures faictes sus les meurs/ Des habitants du Nouveau Monde/ Dedié/ A Jean le Roy Escuyer Sieur de la / Boissière gentilhomme poitevin/ Cherisseur des Muses*, suite de 13 pièces numérotées, dont le frontispice et 12 planches en forme de frises renfermant chacune 4 sujets dans des arcades (circa 1620). Sur les planches 2 et 9 figurent les initiales "A.I.F.". Dimensions moyennes: 46 mm x 143 mm. BN, Estampes, Of. 5/4O. La description bibliographique de Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. V, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p. 445, n. 35-47, est des plus sommaires. Pour les minces données biographiques concernant Antoine Jacquard, orfèvre et graveur de Poitiers, qui fut peut-être aussi arpenteur, et dont l'oeuvre gravé s'étend de 1613 à 1640, voir les contributions d'Henri Clouzot, *Antoine Jacquard et les graveurs poitevins au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1906, et du Dr. Edouard-Théodore Hamy, *L'Album des habitants du Nouveau Monde d'Antoine Jacquard, graveur poitevin du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, extrait du *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, nouvelle série, t. IV, n. 2, 1908 (BN: 4 p. 1213).

<sup>31</sup> Jean Le Roy, sieur de la Boissière, le dédicataire de l'album, appartenait à une famille de notables dont trois représentants avaient été maires de Poitiers, en 1293, 1482 et 1559. Le même Jean Le Roy est cité en termes élogieux dans *Le Jardin, et Cabinet Poétique de Paul Contant apothicaire de Poitiers*, dédié à Sully (Poitiers, Antoine Mesnier, 1609; BN: S. 3726 et S. 4044), si bien qu'Antoine Jacquard pourrait avoir été l'illustrateur de cet ouvrage fertile en merveilles et nourri de la lecture de la *Seconde Semaine* de Du Bartas (notamment, p. 64-67, où *l'Imposture* est citée à propos du dragon satanique). *Le Jardin et Cabinet* de Paul Contant contient un nombre appréciable d'*americana*: le toucan (10, p. 68, planche VII), le "leger Canoé" (11, *ibid.*), l'"Espadon de mer" (13, p. 69, pl. VII), le "lézard étranger", qui peut être l'iguane (14, p. 69, pl. IV), le tatou et l'armadille (15 et 16, p. 70, pl. II), la "chauve-souris" ou vampire (18, p. 71, pl. VII), les maracas emplumés (39, p. 84, pl. VII), dont voici la description poétique:

Ce fruit Americain que la gent Idolatre  
Adore comme un Dieu d'or, d'argent ou de plastre  
par superstition! que la brutale main  
Du Caribe cruel faict d'un bruit si hautin  
Resonner lors qu'il met dans ces fruits de merites  
Du Mil de son pays, ou des pierres petites:  
Atourez tout autour des plumages plus beaux



les attributs exotiques dont il meuble sa galerie de figurines: fruits tels qu'ananas, maïs et Calebasse, faune au seuil du tératologique comme le toucan, le serpent à la langue fourchue ou ces poissons volants au bec affilé d'oiseau. Roues, diadèmes et couronnes de plumes, attributs religieux et guerriers, dont maracas, arcs et massues, rondaches en cuir de tapir, sans oublier la présence pacifique d'un hamac, permettent d'identifier les "habitants du Nouveau Monde". A ces détails révélateurs s'ajoutent des quartiers de chair humaine qui, distribués dans les planches désignent les cannibales du Brésil ou des Antilles.

Depuis Thevet ou Delaune, dont Jacquard s'est servi entre autres sources documentaires, des recueils iconographiques de l'ampleur de la collection des *Grandes Voyages* de Théodore de Bry<sup>32</sup> et surtout la vogue des cabinets de curiosités, où singularités naturelles et artefacts indigènes étaient exposés pêle-mêle, avaient multiplié et diversifié les modèles de représentation exotique. Antoine Jacquard est donc à même de montrer une variété d'objets inconnue de ses prédécesseurs. Pour ne retenir ici que l'exemple des massues, on s'aperçoit qu'à côté du modèle herculéen, simple tronçon d'arbre à peine équarri et dont les nodosités sont apparentes, trois types distincts coexistent dans la suite américaine. L'*Iwera Pemme*, l'épée-massue tupinamba, que Delaune doit à Thevet et qui prolifère, d'après Staden et Léry, dans la *Troisième Partie de l'Amérique* de Théodore de Bry<sup>33</sup>, domine encore très largement. mais on trouve également chez Jacquard une hache Gê en forme d'ancre<sup>34</sup> et le grand *boutou* de Guyane à l'extrémité plate élargie en couteau de peintre. Cette même "épée" guyanaise se rencontre dans une aquarelle de l'anonyme *Histoire naturelle des Indes*, aujourd'hui à la Morgan Library, qui date du début des années 1590. Ayant pour titre "Hindes de Ihona" (d'après l'espagnol "Guyana"), elle représente un Indien en assommant un autre, qu'il écrase du pied et dont la tête meurtrie dégoutte de sang<sup>35</sup>.

Du Toucan, de l'Arat, et des autres oyseaux  
 Les plus rares que soient; et parez de la sorte,  
 Ministres de Sathan s'en vont de porte en porte,  
 De village en village, et autour des maisons  
 Ce fruit ainsi paré ils plantent à foisons,  
 Avec commandement aux peres de familles  
 De donner sans delay toutes choses utiles  
 Pour les alimenter: car Maracas ce fruit,  
 Est un Dieu qui repaist tant seulement de nuit.

Ces Maracas se retrouvent en plusieurs exemplaires dans la galerie brésilienne d'Antoine Jacquard (frontispice, 1; pl. 4, 1 à 4; pl. 6, 1 à 3; pl. 7, 3 et 4; pl. 8, 1 et 4; pl. 9, 4; pl. 10; pl. 11, 4).

<sup>32</sup> Les quatorze volumes de *l'America* de Théodore de Bry ont été publiés à Francfort de 1590 à 1634. Sur cette collection abondamment illustrée et imitée pendant deux siècles, voir Michèle Duchet et alli, *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestante du XVIIe siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1987.

<sup>33</sup> Théodore de Bry, *Americae tertia pars*, Francfort, 1592, p. 71, 124, 125, 126, etc. Cf. Michèle Duchet, op. cit., p. 177, 183-185.

<sup>34</sup> Je m'inspire ici des remarques ethnographiques du Dr. E. T. Hamy, art. cit., p. 16, qui propose plutôt de voir dans la hache à l'extrémité recourbée accompagnant la seconde figure de la planche 6 une massue "aux formes antilliennes". Mais on peut penser aussi au type de hache en forme d'ancre, caractéristique des Gê de l'est du Brésil, que l'on rencontre dans la collection du château d'Ambras, aujourd'hui au Museum für Völkerkunde de Vienne. Sur cette famille d'objets et leur provenance, voir Christian Feest, art. cit., 1985, p. 242 et la planche 91.

<sup>35</sup> *Histoire naturelle des Indes: contenant Les Arbres, Plantes, Animaux, Coquillages, Reptiles, Insectes, Oyseaux, etc. qui se trouvent dans les Indes; représentés Par des Figures peintes en couleur naturelle; comme aussi les différentes manières de vivre des Indiens; savoir: La Chasse, la Pêche, etc. Avec Des Explications historiques.* MS., circa 1590, Morgan Library (New York), Ms. 3900, f. 85 r: "HINDES DE IHONA." Voici le texte manuscrit qui accompagne cette aquarelle: "Quand ces Indes sont maîtres de leurs/ ennemys, il les

Le plus intéressant est la manière dont Antoine Jacquard a agencé, en les associant à une symbolique traditionnelle, ces fragments d'une ethnographie disparate, dont les objets sont prélevés sur toute l'aire amérindienne: la coiffure occipitale d'un enfant qui brandit un poisson volant ne rappelle-t-elle pas la chavelure "à la hurone" des canadiens? Les bambins du frontispice en amours exotiques, les sauvagesses en porteuses d'offrandes relèvent du même registre plastique que les guerriers nus exécutant, le bouclier et la masue à la main, une sorte de pyrrhique. La démonstration de diverses passes d'armes et esquives, en un catalogue de postures belliqueuses, appartient encore à une topique gestuelle héritée de l'Antiquité. La frise discontinue de Jacquard, avec ses figures isolées dans les intervalles d'un portique, obéit à une disposition aussi "classique" que la série des bas-reliefs de Delaune.

Jacquard s'est en outre attaché à tirer le corps nu et maniéré de l'Américain dans deux directions: d'une part, en une allusion délibérée à la *Fabrica* de Vésale, vers le livre d'anatomie, dont les écorchés et les squelettes sont disposés en alternance dans deux des frises, parés de roues de plumes en bandoulière, l'arc et le maraca à la main; vers l'allégorie d'autre part, avec ce squelette embouchant une trompe au pavillon à tête de gorgone et troquant la massue indienne, qui gît sur le sol, contre la faux qui métamorphose l'"anatomie" du Brésilien en un emblème du Temps ou de la Mort.

Tour à tour le graveur habille le cannibale d'attributs exotiques et le dépouille jusqu'au squelette: l'une des figures, un écorché, porte sa peau en écharpe, mais sa voisine, dans la même attitude de marche, n'a plus qu'un panache de plumes sur les os. En jouant sur le corps de l'Indien, dont la nudité confine aux ossements, Jacquard en fait le support de sens multiples et contradictoires. Cette figure jusqu'alors étrangère à l'emblématique reçoit des contenus aussi différents que la mort et la barbarie dionysiaque.

Nul hasard si la suite gravée de Jacquard rejoint par endroits le dispositif des recueils anatomiques du temps. Comme le note André Chastel, chez Vésale et ses héritiers, le discours moral sur la fragilité humaine et la fatalité de la mort encadre le discours médical, qui se lit spontanément "comme un gigantesque *memento mori*"<sup>36</sup>. C'est un émerveillement et un effroi comparables que suscitent chez le spectateur les "habitants du Nouveau Monde": méditation à la fois joyeuse et macabre que cette galerie de sauvages, qui s'ouvre et se referme par le geste d'offrande des porteurs de fruits et de venaisons, et qui déploie au passage les rutilantes horreurs d'une boucherie antropophage accompagnée de danses et gambades grotesques.

La réduction du sauvage à un modèle connu, son intégration à une frise à l'antique n'excluent pas la fascination exercée par une étrangeté où l'horrible se mêle au bizarre, l'admirable au répugnant. Les *Combats et triomphes* de Delaune et plus encore, peut-être, les *Divers Pourtraicts* de Jacquard portent la trace d'un effort et d'une hantise. Effort pour comprendre et restreindre cette altérité, dangereuse et commode en même temps, où se projette impunément le rêve inavoué de l'observateur et de l'artiste; hantise d'un désir qui est repoussé dans le spectacle des origines humaines, éloigné dans le corps exotique du barbare, et que l'image retourne subrepticement vers le spectateur.

On pourrait opposer enfin à ces variations iconographiques, où le traitement ornemental tend à désamorcer la barbarie, des images plus "engagées" dans l'Histoire, qui se donnent pour des scènes vues, avec, le cas échéant, l'insertion d'un témoin oculaire- ou de son représentant- dans la composition. Le modelage des corps et la symétrie de la construction pyramidale concourent, déjà chez Thevet, à la qualité esthétique de la gravure. La répétition en largeur du motif, l'absence de profondeur et la régularité du dessin accentuent cet effet dans les *Combats et triomphes* de Delaune. L'effet décoratif est encore renforcé par la structure compartimentée adoptée par Jacquard, le portique continu isolant chacune des figures dans une niche en alcôve.

font coucher a terre puis/ pillent dessus, après leur donnent un coup/ de leur espée sur la teste et, comme le sang/ commence a sortir, le tienne hativement, estimant/ par le moyen le corps estre meilleur a rostir/ pour le manger en grand sollennité, attribuant/ cela a vaillantisse."

<sup>36</sup> André Chastel, *La Crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1968, p. 146-147. Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988, p. 121-130.

A l'inverse de cette disposition sérielle, qui multiplie latéralement l'Indien dans une sorte d'irréalité, l'espace réaliste choisi par De Bry étage les plans en profondeur, construit un site arborescent fermé par la mer ou un horizon de collines, et théâtralise l'action. Une relation dramatique se noue dès lors entre les personnages. Une telle mise en scène a pour fonction de réintroduire la barbarie dans le champ de l'Histoire, en l'occurrence dans la suite d'événements tragiques qui vont de la découverte du Nouveau Monde à sa destruction. Affecté de tous les critères de la vraisemblance historique, le tableau redevient choquant. Il frappe et il interroge. Soit que l'image du barbare apparaisse scandaleuse en elle-même, dénonçant la misère de l'homme sans Dieu -et c'est la scène de la conversion manquée, où des démons volent en tous sens autour de deux prédicateurs mal écoutés, debout sur un tertre en bord de mer<sup>37</sup>; soit que cette sauvagerie primitive stigmatise par comparaison la barbarie pire encore des Européens, comme dans le triptyque consacré d'après Benzoni à la conquête et à la colonisation espagnoles de l'Amérique<sup>38</sup>.

On aurait en définitive deux partis iconographiques contraires; l'un assimile l'Indien à une curiosité, que l'on fait entre avec sa panoplie complète et stéréotypée, passablement composite au demeurant dans les cases ou les armoires d'un cabinet d'amateur, d'une de ces *Wunderkammer* de prince royal ou de gentilhomme provincial. L'horreur y est la couleur locale de la sauvagerie, relevant la saveur du bric-à-brac exotique. Tel est le choix des "singularisateurs" Thevet, Delaune, Jacquard et Paul Contant. La brutalité des origines n'est certes pas abolie, mais, mise à distance et domestiquée dans ce conservatoire des rites et des ustensiles primitifs, elle acquiert une sorte de familiarité rassurante.

L'autre parti, au lieu de considérer le sauvage comme un simple objet, enfermé dans les compartiments d'une galerie offerte au regard et au commentaire, le replace sur la scène tragique du monde, où il déploie les menaces d'une violence inouïe. Aussi est-ce l'option retenue par la littérature de propagande, de Théodore de Bry à Bernard Picart, l'illustrateur des Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde<sup>39</sup>. Pour le premier, réfugié liégeois à Francfort, il s'agit de dresser par l'image et le texte un réquisitoire sans appel contre l'Espagne catholique et son hégémonie mondiale. Pour le second, converti à la Réforme au lendemain de la Révocation de l'Edit de Nantes, l'iconographie des superstitions barbares est destinée à frapper par par contrecoup les rites réputés idolâtres de l'Eglise de Rome.

L'opposition des deux dispositifs est d'autant plus frappante, dans les intentions et les effets, qu'ils recourent l'un et l'autre au même code anatomique. C'est le nu héroïsé venu de la statuaire antique, campé en des poses sereines ou contorsionné dans la violence de l'action. La différence du message tient à l'espace où la figure est située, immergée dans un paysage élargi où se déchaînent les heurts et les cataclysmes de l'Histoire, ou bien isolée sur l'écran sans profondeur ni temporalité d'un marbre ou d'une frise peinte. Le style anatomique, apollinien ou dionysiaque, est secondaire par rapport à la disposition, au sens rhétorique du terme. C'est elle qui fait de l'Indien un objet de curiosité ou de scandale, un sauvage pittoresque - et vaguement inquiétant - ou un barbare accusateur.

Frank Lestringant, Université de Lille III, France.

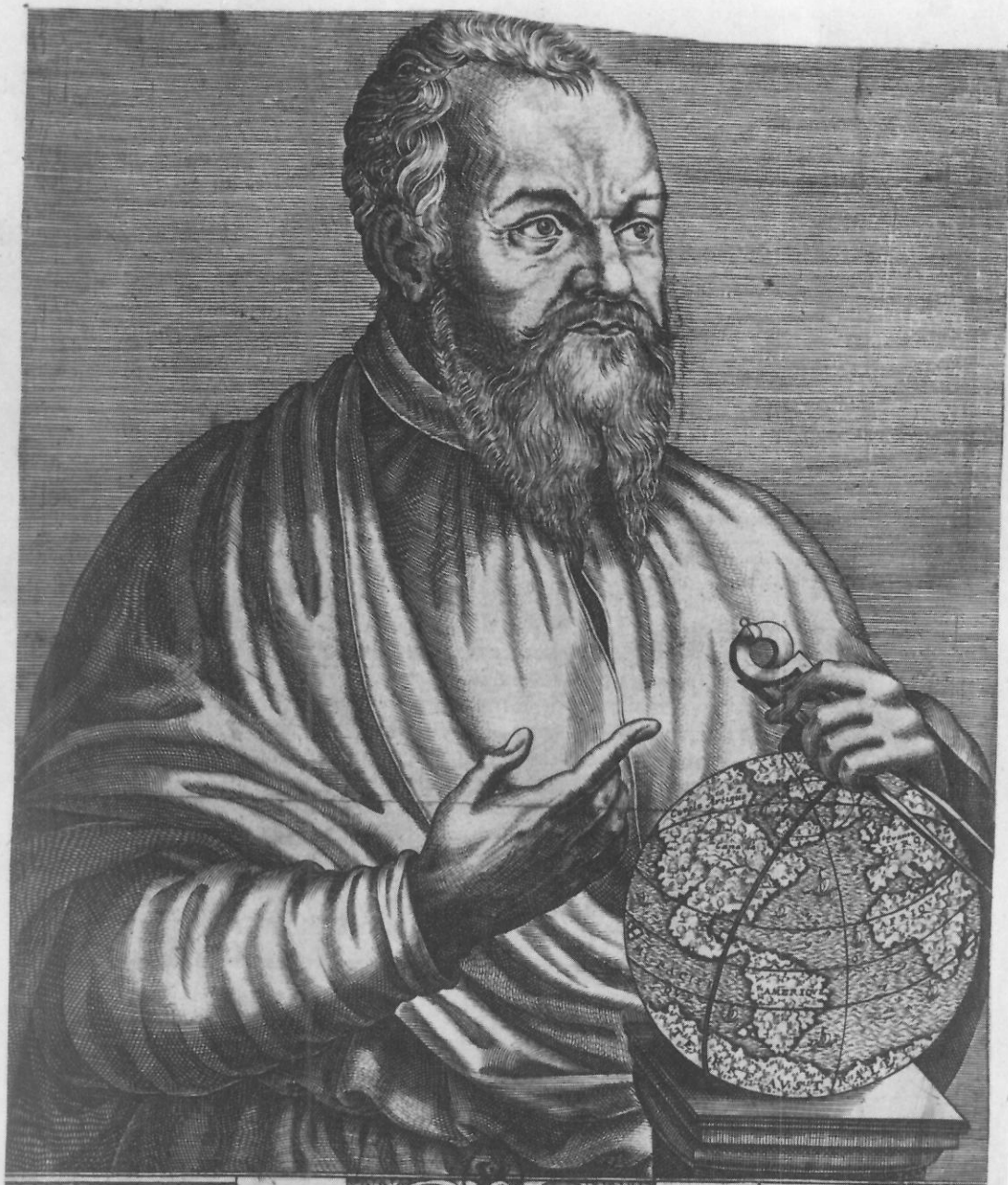
<sup>37</sup> Théodore de Bry, *Americae tertia pars*, Francfort, 1592, p. 223: "Aygnan cacodaemon barbaros vexat". Pour le commentaire de cette gravure, voir mon livre *Le Huguenot et le sauvage*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, Prologue.

<sup>38</sup> Théodore de Bry, *Americae pars quarta... quinta... sexta...*, Francfort, 1594-1596, 3 volumes in-4. Pour une interprétation d'ensemble de cette collection, voir Bernardette Bucher, *Le Sauvage aux seins pendants*, Paris, Hermann, 1977.

<sup>39</sup> Bernard Picart, *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picart*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1723-1737, 5 volumes in-folio. Sur l'enjeu idéologique de cette collection, dont les matériaux viennent pour partie des *Grands et des Petits Voyages* de Théodore de Bry, voir Danièle Pregardien, "L'Iconographie des Cérémonies et coutumes", *L'Homme des Lumières et la découverte de l'autre*, éd. par D. Droixhe et Pol-P. Gossiaux, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 183-190.

### Table des illustrations

- Fig. 01 - Portrait d'André Thevet en «Insuliste» par Thomas de Leu, Anvers, circa 1586. Ce portrait, destiné selon toute vraisemblance aux liminaires du Grand Insulaire et Pilotage, peut être daté de la même année que les cartes gravées en taille-douce pour cet ouvrage. On y remarque, comme sur le frontispice découvert par Marcel Destombes, la Méditerranée atlantique fermée par une large «Terre Australe».
- Fig. 02 - Pierre APIAN - *La Cosmographie*, 1544, Gregoire Bonte, Anvers, e partie, ch. I: «Geographie, Corographie et la similitude d'icelles».
- Fig. 03 - «En la chaize d'un navire, soubz la leçon des vents»: le triomphe de Magellan. Gravure de Hans Galle d'après un dessin de Hans Stradan, insérée dans *l'Americae Pars Quarta* de Théodore de Bry, Francfort, 1594, pl. XV. Cliché de la Bibliothèque Nationale.
- Fig. 04 - Etienne DELAUNE - *Mêlée de guerriers nus*, gravure 7 de la série des *Combats et triomphes*, vers 1575. Frise à fond noir: 66 X 220 mm. BN, Estampes (Robert-Dumesnil, IX, 287; André Linzeler, 281). Cette gravure, où l'on reconnaît, à leur roue de plumes et à leur massue caractéristique, des Indiens du Brésil, est inspirée de Thevet, *Les Singularitez*, Paris, 1557, f. 71 v'.
- Fig. 05 - Antoine JACQUARD - *Les divers pourtraicts et figures faictes sus les meurs des habitans du Nouveau Monde*, Poitiers (?), circa 1620, pl. 6: le cannibale, du nu au squelette en passant par l'écorché. Massue et hache indienne de diverses provenances. L'Atelier du cosmographe; Le Cannibale, grandeur et décadence.
- Fig. 06 - «Combat des Sauvages» ("Margageaz" et "Tabajares"), d'après André THEVET, *La Cosmographie universelle*, Paris, 1575, II, f. 942 v.
- Fig. 07 - André THEVET - *Cosmographie universelle*, II, f. 952 v'.
- Fig. 08 - «Portraict du roy», *Cosmographie universelle*, II, f. 924 v'.
- Fig. 09 - «Terres Neufves ou Isles des Molues» (= des morues). Tailledouce (14,8 X 18,1 cm) provenant du Grand Insulaire d'André THEVET (BN, Ms fr. 15452, f. 142 bis).
- Fig. 10 - «Les Isles de Sanson ou des Geantz», Correspondant sans doute à l'archipel des Malouines (traversées en fait par le cinquante-deuxième parallèle). Carte en taille-douce (14,9 X 18,1 cm), d'après le Grand Insulaire d'André THEVET (Ms fr. 15452, f. 268 r').



D.R.

D'André Thevet fut telle l'apparence  
 Qui le premier cheminant l'univers  
 Courut Europe, Afrique, Asie immense  
 Premières pars de ce Monde divers  
 Et vit encor l'autre terre qu'embrasse  
 Le Ciel vouté sous l'Antarctique gond  
 Et le feist voir ainsi qu'il se compasse  
 Descrit et peint dedans son globe rond



T. D. L. f. Antuerpie.

R.D. 495. 2



DE LA COSMOG. Fo.III.  
 La Geographie. La Similitude dicelle.



La Chorographie de la particuliere description dung lieu.



Chorographie (comme dict Vernere) laquelle aussi est appelée Topographie, conſydere ou regarde ſeulement aucuns lieux ou places particuliers en ſoy meſmes, ſans auoir entre eulx quelque comparaifon, ou ſemblance avecq lenuiſſement de la terre. Car elle demonſtre toutes les choſes & a peu pres les moindres en iceulx lieux contenues, comme ſont villes, portz de mer, peuples, pays, cours des riuieres. & pluſieurs autres choſes ſemblables, comme edifices, maiſons, tours, & autres choſes ſemblables, Et la fin dicelle ſera accomplie en faiſant la ſimilitude d'aucuns lieux particuliers, comme ſi vng painctre vouldroict contrefaire vng ſeul oyeul, ou vne oreille.

La Chorographie.

La Similitude dicelle.

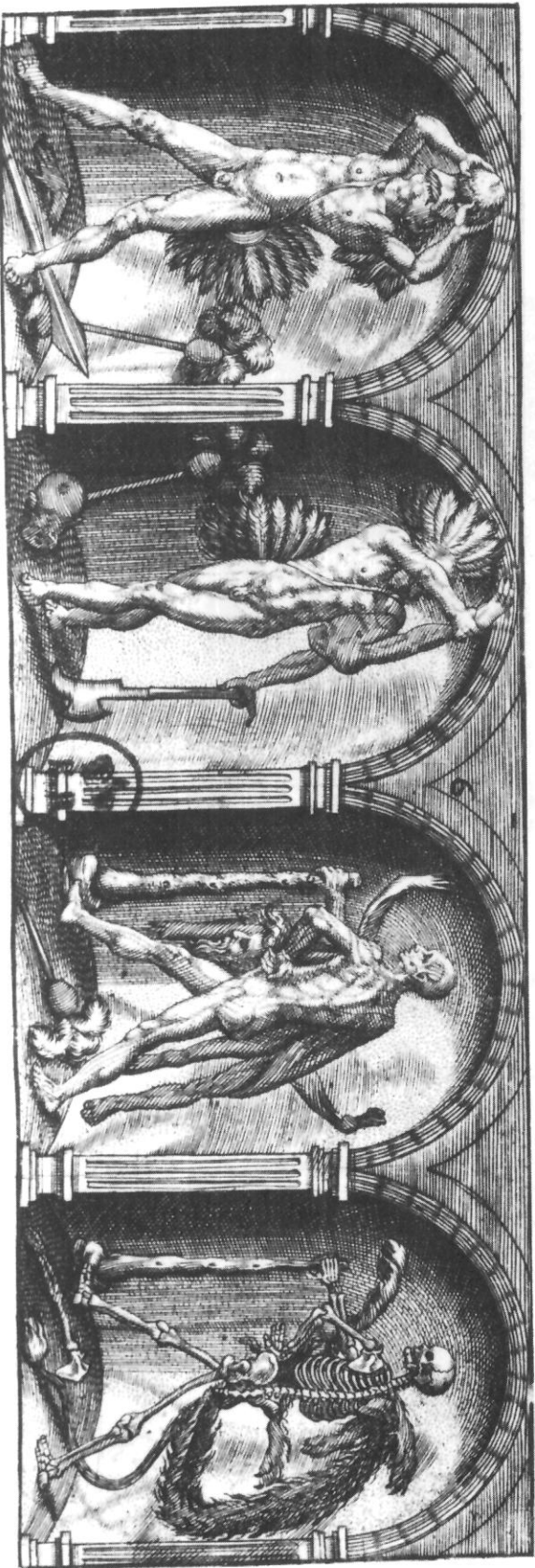




**F**ERDINANDVS Magallanus à Rege Portugallia offensus, Carolum V. Imperatorem adit, atq; illi demonstrat Moluccas Insulas Castellanos iuris esse: Sperare se, nauigatione ad Occidentem facta, fretum inuenturum in Occidentali India, per quod in mare Australe penetraret, & inde ad Moluccas insulas peruenire posset: Ea autem via minoribus sumptibus, & minore difficultate, aromata, aliasq; Orientis merces inuehi posse. Carolus ex eorum sententia qui rerum Indicarum Concilio præerant, illi naues instruit quibus eum præficit. Is Hispali soluens, post longam nauigationem tandem fretum inuenit centum decem leucas in longitudinem patens, binas in latitudinem, interdum plures, cui, ab Inuentoris nomine, Magallanici cognomen inditum.

Hispani

5



4

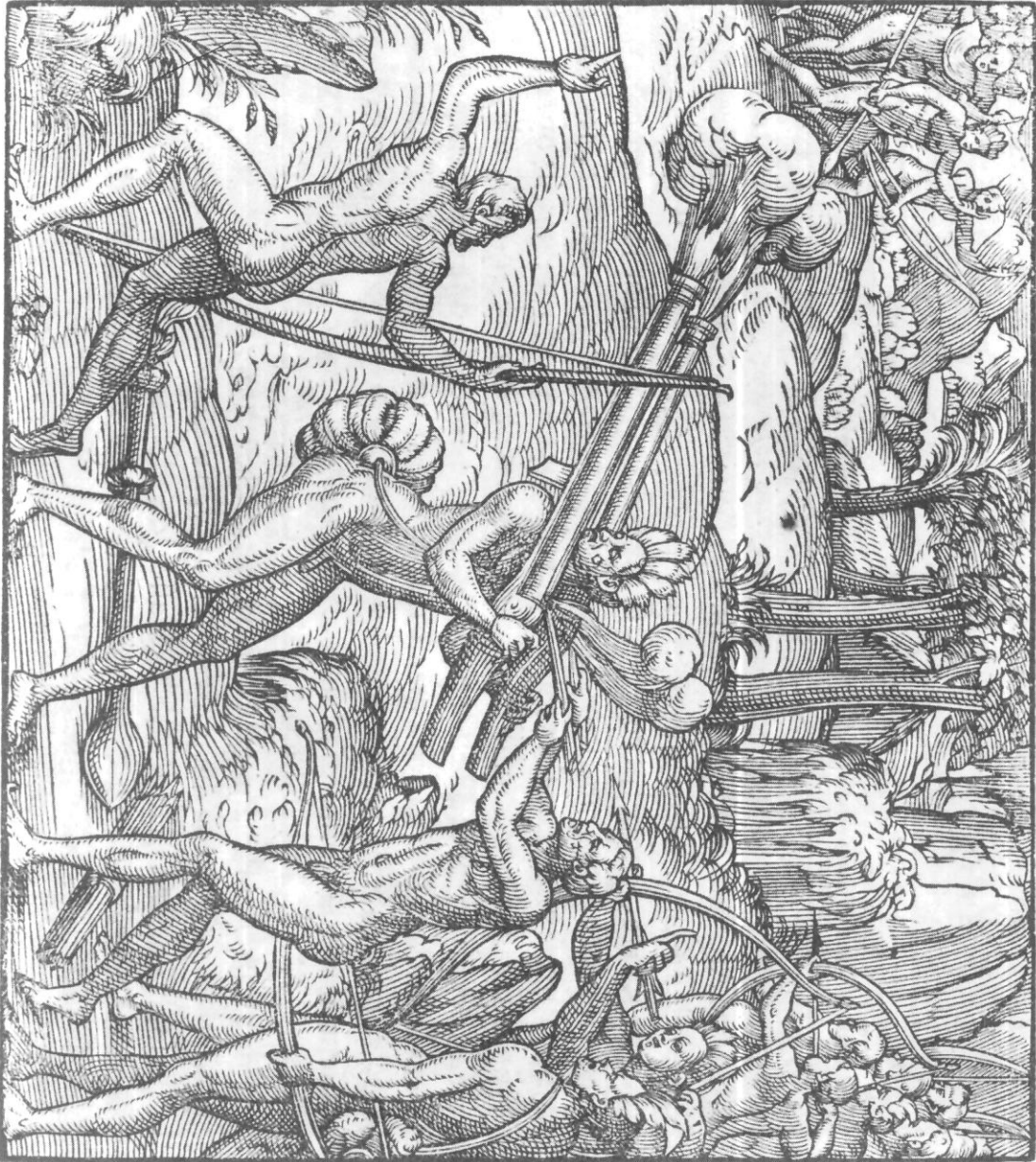




Combat des  
sauvages.



ont esté portees de nostre Antarctique, cōme lon fait par deçà les Elephās & Lyons



Esq̃ de Q̃iso  
manbeck.

d'Afrique. Quāt au peuple de ceſt



BIBL. NAT. 635 No. 77. 1908 n. 24

