

# Entomologie et mélancolie

## Quelques aspects du symbolisme des insectes dans l'art européen du XIV<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle

Yves CAMBEFORT  
yvecambe@club-internet.fr

### Résumé

Au XVI<sup>e</sup> s., les insectes figurent dans des textes et tableaux avec une connotation mélancolique qui est reprise dans les “emblèmes”. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s., la même idée devient récurrente dans les natures mortes, où se rencontrent de nombreux insectes. La signification de ces œuvres – mélancoliques voire morbide – est analogue à celle des “Vanités” de l'époque précédente : fugacité de l'homme, qui n'est qu'un néant par rapport à Dieu. Ces tableaux se raréfient, puis disparaissent complètement au XIX<sup>e</sup> s. ; mais l'idée subsiste dans divers textes, comme ceux de Jean-Henri Fabre. Quelques artistes contemporains, inspirés par ce dernier, ont réattribué aux insectes leur connotation mélancolique traditionnelle.

### Mots-clés

*marginalia*, miniature, nature morte, peinture, vanité

## Introduction

Nos sociétés modernes ont perdu le contact avec la nature : non seulement la plupart de nos concitoyens vivent en ville, mais, en outre, ils ne fréquentent que des campagnes “aménagées”, aseptisées, qui ont perdu une bonne partie de la diversité biologique qu'elles hébergeaient jadis. Dans ces zones appauvries, les insectes sont encore présents, quoique peu fréquents. Mais si l'on se rend dans des zones moins fréquentées, en particulier sous les tropiques, on est frappé de l'abondance de ces petits animaux. De fait, les insectes ont été les compagnons les plus fidèles – voire les plus envahissants – de l'espèce humaine, depuis l'apparition

de celle-ci jusqu'à nos jours. Pourtant la plupart de nos contemporains ignorent tout des insectes, et il en était de même autrefois : nos prédécesseurs étaient confrontés à des multitudes d'insectes ; mais ils ne savaient rien à leur sujet. Ces petits animaux leur étaient complètement et radicalement étrangers. Cette étrangeté passe d'abord par la petite taille des insectes : comment élaborer une représentation mentale de créatures que l'on voit peu et mal ? Seuls les enfants qui ont une bonne acuité visuelle, et certains observateurs favorisés, voyaient les insectes et s'y intéressaient. Mais ce n'était pas, en général, un sujet pour des hommes sérieux. Parmi les exceptions remarquables à cet ostracisme, on relève le scarabée sacré, que les Égyptiens de l'Antiquité avaient mis au rang des dieux (Cambefort 1994) (cf. M.-C. Charpentier, cet ouvrage). Plus près de nous, on note la présence récurrente de nombreux insectes dans toute une série d'œuvres d'art, essentiellement des peintures, du XIV<sup>e</sup> s. à nos jours. Par rapport au sujet du présent colloque, les insectes semblent présenter un double intérêt. D'abord, ils débordent le cadre de l'écrit, si ce n'est du langage. Les commentaires proverbiaux ou sentencieux qui accompagnent parfois les figurations d'insectes n'en éclairent que partiellement la signification, celle-ci restant pour l'essentiel de l'ordre de l'indicible ou de l'ineffable. En second lieu, on peut penser que cette signification non dite est susceptible de fournir, lorsqu'on sait la décrypter, un éclairage significatif sur certaines composantes majeures, voire essentielles – même si elles sont en grande partie inconscientes – de la civilisation occidentale. Nous ne sommes pas loin du concept de “clef de voûte”, même si les données présentées ici ne suffiront peut-être pas à convaincre tous les lecteurs que les insectes jouent – ou ont joué – un rôle majeur dans nos cultures, en tant qu'élément fondamental de notre imaginaire.

## 1. Des *marginalia* aux emblématistes

### 1.1. *Manuscripts des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> s.*

Dès l'Antiquité classique, les insectes ont fait l'objet d'études que l'on pourrait qualifier de scientifiques, grâce notamment à Aristote et à Pline ; mais ils sont restés largement méconnus par la suite (à la seule exception de l'abeille qui a toujours été l'objet de soins attentifs). Aussi ignorés qu'ils fussent, ils n'en faisaient pas moins partie du “paysage”, si l'on peut dire, et l'on ne doit pas être surpris de les rencontrer dans les marges des manuscrits à peintures du Moyen Âge. À cette époque, la décoration des livres – alors tous manuscrits – comprend deux groupes d'illustrations. Le programme iconographique le plus simple ne comporte que des lettres initiales, ou “lettrines”, colorées en rouge grâce au minium (un oxyde de plomb), mais ces lettres sont souvent ornées d'une petite peinture appelée “miniature” (mot dérivé de “minium”) (fig. 1). Graduellement, ces miniatures

deviennent plus ou moins indépendantes des lettrines, tout en conservant une orientation transversale par rapport à l'axe de la page et au texte qu'elles accompagnent. À mesure que la miniature se détache de la lettre qu'elle est censée illustrer, cette dernière devient de plus en plus ornée ; l'ornementation finit par remplir les marges externes des pages, en prenant une orientation longitudinale, parallèle à l'axe de la page et du texte (Camille 1997, Schmitt 2002). Dès le milieu du XIV<sup>e</sup> s., de petites figurines d'êtres imaginaires, ou "grotesques", apparaissent dans ces marges, accompagnées ou non d'éléments botaniques et zoologiques, y compris des "insectes" factices, n'appartenant d'abord à aucune espèce reconnaissable. Peu après, dès avant 1400, des insectes reconnaissables et déterminables figurent dans les miniatures de l'école lombarde, notamment celles du Psautier de Gian Galeazzo Visconti attribuées à Giovannino de Grassi et à ses élèves (exemple dans Taroni 1998 : 113). On voit ensuite apparaître des insectes, représentés de façon relativement fidèle, dans des manuscrits illuminés en France vers 1450. Le réalisme des figurations est porté à son comble par les miniaturistes de l'école de Gand, notamment l'artiste anonyme connu sous le nom de Maître de Marie de Bourgogne (Alexander 1970). À propos des productions de cette école, on a pu employer l'expression de "trompe l'œil" (Kaufmann 1993) : on a l'impression, en effet, que les artistes ont voulu disposer les fleurs et les insectes (papillons, mouches, libellules, coléoptères) comme s'ils étaient réellement présents sur les pages du livre. Peut-être cette technique fait-elle allusion à l'usage, existant encore aujourd'hui, de conserver entre les pages des livres des parties de plantes (fleurs, feuilles, etc.), voire des papillons ou d'autres petits insectes susceptibles de se conserver à plat. Le problème est différent pour les insectes qui ne peuvent pas être aplatis, comme les coléoptères, et c'est peut-être pourquoi ils sont bien plus rares dans les miniatures du XV<sup>e</sup> s.

## 1.2. Dürer

C'est pourtant un grand coléoptère, le lucane cerf-volant (*Lucanus cervus* (L.), Lucanidae) qui a fait l'objet d'une des plus célèbres études d'insectes de l'art occidental : l'aquarelle de 1505 attribuée à Albrecht Dürer et conservée actuellement à Malibu (Goldner 1988, Koreny 1988) (fig. 2). En fait, peu avant cette étude (et c'est ce qui conduit certains à mettre en doute son authenticité), le même insecte figurait sur une toile du grand maître allemand datant de 1504 : *L'Adoration des Mages* (Florence, Musée des Offices), ou, plus exactement, "dans les marges" de celle-ci (fig. 3). C'est probablement la présence du lucane dans un triptyque de la cathédrale de Cologne peint par Stefan Lochner vers 1440 – dont le panneau central représente justement l'adoration des mages – qui aurait donné à Dürer l'idée de faire figurer l'insecte dans son propre tableau. Dans ce dernier, comme dans celui de Lochner, le lucane n'est qu'un élément mineur, "marginal" du fait de sa place dans les marges de ces tableaux. Mais sa présence ne saurait être purement décorative : rien n'est insignifiant, ni dans la nature, ni dans les œuvres d'art, d'autant que la seule finalité de celles-ci, pour longtemps encore, n'est autre

que la “représentation” de la nature. Le lucane est un des plus grands et des plus remarquables insectes de l'Europe ; il a toujours été l'un des plus célèbres, notamment en Allemagne. Sa signification symbolique combine celle du cerf et celle du scarabée sacré. Le cerf, d'abord, a toujours été vénéré, depuis l'Antiquité, comme un animal sanctifié dont les bois peuvent soumettre le dragon, *i.e.* le démon. Plusieurs saints ont vu un cerf avec une croix entre les bois, notamment saint Eustache, que Dürer a représenté au moins deux fois (gravure sur cuivre de 1500/03 et Retable Paumgartner de 1498/1504). Mais la signification du lucane, en Europe du Nord et tout spécialement en Allemagne, se combinait avec une éventuelle vénération, dont il semble avoir fait l'objet dans l'Antiquité, par suite de son association avec le dieu Thor. Cette vénération, fortement combattue par l'Église, avait entraîné une diabolisation de l'insecte. Enfin, l'identification du lucane au “scarabée”, dont parlaient les textes antiques redécouverts à la Renaissance, avait de nouveau rehaussé son statut, et l'on pouvait y voir l'image du Christ. Aussi étonnante que puisse paraître cette indication, elle est pourtant fondée sur des sources qui étaient prises très au sérieux à la Renaissance : Horapollon et saint Ambroise de Milan. L'équivalence fournie par Horapollon repose sur les mots (celui qu'il emploie pour désigner le scarabée, *monogenes*, est le même qui, chez saint Jean, qualifie le Christ). Mais saint Ambroise donne des arguments plus sérieux : à cinq reprises au moins, ce Père et Docteur de l'Église a comparé le Christ à un scarabée, le passage le plus remarquable se trouvant dans son *Traité sur l'Évangile de Saint Luc* :

« Certes, le Seigneur Jésus était en croix. Mais il rayonnait sur la croix par sa majesté royale. Il était sur la croix comme un ver, sur la croix comme un scarabée. Mais quel bon ver était lié au bois, quel bon scarabée criait depuis le bois. [...] Et quel bon scarabée qui, par les traces de ses vertus, pétrissait la boue de notre corps, jusque-là informe et pesante, quel bon scarabée qui a élevé le pauvre depuis son fumier ! »

En référence à ce texte, le lucane de l'*Adoration des Mages* fait allusion à la Passion et à la crucifixion du Christ. Cet insecte “marginal” possède en fait une signification décisive, puisqu'il transforme un tableau, apparemment consacré à la seule visite des rois mages, en un raccourci de la vie du Christ, presque en un résumé de toute la foi chrétienne (fig. 4). On le voit, le scarabée *s. lat.* aurait pu devenir un élément-clef de la civilisation chrétienne, dans l'Europe de la Renaissance... Mais cela n'a pas été le cas. Dürer n'a pas été assez explicite ; en outre, sa démarche était trop isolée. À son époque, les manuscrits à peintures, qui étaient encore nombreux, reprenaient le plus souvent les modèles iconographiques introduits au siècle précédent. Les papillons y étaient donc dominants dans les marges, suivis par les mouches et les libellules. Dürer se différenciait de cette tendance : il ne semble pas s'être intéressé à d'autres insectes que le scarabée ; il n'a laissé aucune étude de papillons, par exemple. C'est probablement qu'il n'avait trouvé que dans le scarabée une signification utile pour le message qu'il voulait transmettre dans ses œuvres.

### 1.3. Adages et emblèmes

Les “emblèmes”, “devises” et autres “*imprese*” représentent une des créations les plus originales du XVI<sup>e</sup> s. (Henkel et Schöne 1967). Un emblème est normalement composé de trois parties : un titre, une illustration (le plus souvent une gravure) et un poème. L’un de ces éléments peut parfois faire défaut ; parfois aussi un commentaire en prose, plus ou moins long, complète le poème. Les emblèmes reprennent des “lieux communs” (*loci communes*) ou des “exemples” (*exempla*) connus depuis l’Antiquité, en se gardant toutefois de considérations banales ou vulgaires : cette littérature est de caractère aristocratique, même si beaucoup de nobles savent encore à peine lire, et apprécient d’autant plus les images. Ces lieux communs sont tirés de la *Bible* ou de grands recueils, le plus célèbre étant celui des *Adages* d’Érasme (Mann Phillips 1964). Érasme mentionne une trentaine d’insectes (Cambefort 1996). Les plus cités sont, à égalité, le scarabée et la mouche. Viennent ensuite la cigale, la fourmi, l’abeille, l’araignée et le scorpion (rangés parmi les insectes jusqu’à une date récente), le moustique, la mite, la sauterelle, le moucheron, et encore près de vingt espèces évoquées à l’occasion.

Sans entrer dans les détails, on doit observer que les insectes sont l’objet, de la part d’Érasme, d’une fascination ambiguë, à la limite de l’irrationnel. L’adage le plus net, à cet égard, est peut-être celui qui porte le n° 2145 : *Scarabei umbrae* “Ombres de scarabée”. En jouant sur les mots, comme il le fait toujours, l’auteur fait allusion aux “ombres” de l’au-delà : spectres, fantômes et autres créatures effrayantes. Il insiste sur la “noirceur” du scarabée, indice de connotation démoniaque, et surtout, curieusement, sur le bruit qu’il produit en volant. Érasme revient une dizaine de fois sur ce sujet qui semble l’avoir personnellement frappé :

« Certains [scarabées], par leur bourdonnement épouvantable et le bruit effrayant qu’ils font en volant, terrifient sérieusement celui qui n’est pas sur ses gardes » (Érasme 1992 : 181).

Plus loin, il évoque l’« horrible bourdonnement, semeur de panique » que produit le scarabée en volant (*ibid.* : 186). Comme aucun texte antique ne semble décrire une telle crainte, il est possible qu’Érasme se réfère à une expérience personnelle, une mésaventure qui a pu lui arriver. On sait qu’il fut un grand voyageur, parcourant l’Europe à cheval malgré sa santé fragile. Il faut imaginer cette mésaventure lui arrivant certain soir, au détour d’un bois. Un bourdonnement violent et soudain peut certes surprendre, mais la terreur qu’il provoque est déraisonnable. Peut-être faut-il évoquer ici la « crainte de ce qu’il n’y a pas lieu de craindre » (*timor de re non timenda*), caractéristique du tempérament mélancolique ou “saturnien”. Dans un ouvrage célèbre, *Saturne et la mélancolie*, R. Klibansky *et al.* (1989) ont montré l’importance de l’affect et du concept de mélancolie pendant toute la Renaissance, à partir de sa revalorisation dans la Florence néoplatonicienne du *Quattrocento*. L’inquiétude permanente du tempérament saturnien, le fait qu’il soit toujours en éveil, est la cause principale de la “mélancolie généreuse”, de la mélancolie créatrice, celle du savant, de l’artiste, du génie (*cf.* aussi Minois 2003). Cette inquiétude permanente et sans cause trouve une certaine justification dans

l'existence des insectes, qu'Érasme semble percevoir comme représentant tout ce qui, dans la nature, s'oppose à l'homme de façon obscure et maléfique. Quant à la comparaison consolante du Christ à un "scarabée", elle est pratiquement absente des *Adages*.

D'ailleurs, ce ne sont pas seulement les lucanes et autres grands "scarabées", dont la taille et l'aspect menaçant pourraient, à la rigueur, expliquer cette peur. Même les mouches et autres petits insectes peuvent susciter cette crainte, et ce d'autant plus qu'on ne les voit pas. Il est vrai que la connotation principale de la mouche est morbide, du fait qu'elle est associée à la décomposition, à la mort (Chastel 1984, Doby 1998). Le mot "mouche" a longtemps désigné, dans les langues européennes, tous les insectes "volants", par opposition aux insectes "rampants", dont le type est le cafard (duquel, par ailleurs, l'identification taxinomique n'est pas claire). La langue anglaise, par exemple, utilise le suffixe *-fly* : *butterfly* (papillon), *dragonfly* (libellule), *mayfly* (éphémère), etc. De ce fait, les insectes volants ont toujours partagé, en Europe, la connotation funèbre et funeste de la mouche, et ce d'autant plus que l'on savait, depuis l'Antiquité, que les insectes proviennent de "vers", de larves rampantes et dévoratrices. En dépit de leur beauté, généralement admirée, les papillons partageaient cette connotation, même si les "vers" dont ils proviennent – les chenilles – ne dévorent généralement que des plantes, mais avec quelle voracité ! On rapprochait les papillons des fleurs, avec lesquelles ils sont associés dans la nature. Comme elles, ils connotaient la splendeur fugace des créatures, thème souvent repris, au moins s'agissant des fleurs, depuis la *Bible* et l'Antiquité classique. Les humanistes se souvenaient aussi que le mot grec *psychê* désigne à la fois l'âme et le papillon, ce dernier faisant donc une allusion inverse à la mort, du fait que (au moins suivant le christianisme) l'âme est immortelle.

Comme il a été dit, les *Adages* d'Érasme ont servi de réservoir à tous les recueils d'*exempla*, et notamment aux "emblèmes", introduits par le juriste Andrea Alciato en 1531 (Alciato 1564, 1997) et qui furent très en vogue aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. L'intérêt des emblèmes, dans la perspective de la présente contribution, est qu'ils associent une image à un texte, ou plutôt, typiquement, à deux textes, un titre et un poème, ce qui permet de préciser le sens des images, même lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'un texte. Comme exemple, et pour revenir au scarabée, on peut citer l'emblème 168 *A minimis quoque timendum* « Il faut craindre aussi les plus petits ». Très inspiré par les *Adages* d'Érasme, on y retrouve l'idée répandue par ce dernier de la nocivité obscure et indistincte des petits animaux. La traduction française que Barthélémy Aneau (1500-1561) a donnée de cet emblème en 1549 se termine par une sentence imprimée en capitales : « IL N'EST NUL PETIT ENNEMI » (fig. 5). Celle-ci exprime le caractère fondamentalement nuisible des insectes (cf. C. Claeys-Mekdada et L. Nicolas, cet ouvrage), avec l'allusion du mot "ennemi", euphémisme désignant le diable depuis le Moyen Âge.

## 2. “Vanités” et mélancolie au XVI<sup>e</sup> s.

### 2.1. Les “Vanités”

Tiré du célèbre passage de l'*Ecclésiaste* « Vanités des vanités, tout est vanité ! », le mot connote un ensemble d'œuvres picturales (peintures, gravures, sculptures) tournant autour d'un thème de nature “mélancolique” : fugacité des créatures, surtout face à l'éternité de Dieu (Tapié 1990, Schneider 1994). Le même sujet a été traité par Érasme dans un de ses adages : « L'homme n'est qu'une bulle » (*Homo bulla*, n° 1248), image souvent reprise par les artistes. Avant même et après cette idée de “bulle”, le thème de la vanité est exemplifié par le crâne humain, la “tête de mort”, séquelle de thèmes bien connus depuis le Moyen Âge, comme les différents traités sur l'art de (bien) mourir (*Ars moriendi*), dont les aspects morbides ont été accentués au XV<sup>e</sup> s. avec les “danses macabres” et autres “transis” (Champion 1925, Girard-Augry 1986). Ces thèmes se répandent dans les tableaux de galerie dès le début du XVI<sup>e</sup> s. La présence du crâne, quasi obligatoire dans ces œuvres, en est pour ainsi dire la signature. Mais d'autres éléments sont également caractéristiques, et notamment la mouche. Une huile sur bois de Barthel Bruyn l'Ancien (Schneider 1994 : 22), peinte vers 1530, représente l'archétype de la vanité. On y voit deux étagères. Sur celle du dessus repose un crâne, sa mandibule séparée et placée à côté. Sur l'inférieure est disposé un chandelier avec sa chandelle, mais celle-ci est éteinte ; à côté, un panneau portant l'inscription *Omnia morte cadunt ; mors ultima limina rerum* “Toutes choses périssent par la mort ; la mort est l'ultime limite des choses”. Enfin, une mouche est posée sur le crâne. Cette mouche deviendra, presque au même titre que le crâne, un élément quasi constant, une sorte de “signature” des tableaux de vanités (fig. 6). Parmi de très nombreux exemples, on peut citer un groupe de toiles représentant saint Jérôme (fig. 7). Nous retrouvons ici la connotation universelle de la mouche, insecte toujours associé à la décomposition et à la mort (Chastel 1984, Doby 1998). Encore une fois, cette connotation est très généralement celle des insectes volants, voire de tous les insectes provenant de “vers”. On le voit bien sur une toile de Jan Sanders Van Hemessen (1500-1560), dans laquelle l'“ange de la mort”, qui se fait connaître explicitement en désignant de sa main droite le crâne qu'il tient dans la gauche, a des ailes de papillon (cet “ange” pourrait être aussi l'âme du mort, en conformité avec la double signification du mot grec *psychê*) (fig. 8).

### 2.2. Joris Hoefnagel et la mélancolie rodolphienne

En 1576, Rodolphe II (1552-1612) fut couronné empereur germanique. Il s'établit à Prague où il commença bientôt à rassembler les éléments du plus important cabinet de curiosités qui ait jamais existé. Dans une succession de salles et galeries de son immense palais, il accumula des milliers d'œuvres d'art, anciennes ou

réalisées pour lui par une véritable armée de peintres, sculpteurs et autres orfèvres attachés à la cour (Kaufmann 1985, Fučíková *et al.* 1990, Fučíková et Starcky 2002, Falguières 2003, etc.). Il appréciait particulièrement Dürer et envoyait des émissaires dans toute l'Europe pour acquérir tout ce qu'ils pouvaient découvrir d'œuvres de cet artiste. En outre, l'empereur employait des artistes capables de travailler dans le style de Dürer, soit en copiant ses œuvres, soit en en créant de nouvelles dans son style. Ces commandes impériales sont à l'origine de ce qu'on a appelé la « renaissance de Dürer », qui se plaça dans le dernier quart du XVI<sup>e</sup> s. Comme l'a montré Fritz Koreny (1988), ce phénomène repose sur deux artistes seulement : Hans Hoffmann (1530-1592) et surtout Joris (Georg) Hoefnagel (1542-1600). Tous deux peignaient essentiellement des miniatures, sur papier ou sur vélin, mais c'est surtout J. Hoefnagel qui nous retiendra ici (*cf.* notamment Kaufmann 1985, Hendrix et Vignau-Wilberg 1992, Vignau-Wilberg 1994). Vers 1580, J. Hoefnagel réalisa l'un de ses chefs d'œuvre : un groupe de quatre volumes, contenant chacun 80 miniatures sur vélin. L'ensemble fut présenté à l'empereur Rodolphe qui gratifia l'artiste de 4 000 couronnes d'or, somme très importante. Certaines des miniatures étaient accompagnées d'une ou de deux sentences (adages ou citations bibliques) qui les transformaient en « emblèmes », genre littéraire très en faveur à l'époque. Comme nous l'avons dit, le premier recueil d'emblèmes, qui date de 1531, est dû au juriste Andrea Alciato. Chaque emblème est normalement composé d'un titre (ou devise, ou adage), d'une illustration, et d'un poème, ces trois éléments se combinant pour produire le sens de l'emblème. Dans la première version d'Alciato, l'illustration était absente, et certaines variantes suppriment le poème, voire le titre. L'emblème peut ainsi se trouver réduit à son illustration, comme c'est le cas dans la plupart des miniatures du recueil de J. Hoefnagel. Celui-ci n'utilisait d'ailleurs pas le mot « emblème », mais il s'intitulait *inventor hieroglyphicus et allegoricus*, ce qui donne une bonne indication du caractère symbolique et emblématique de ses œuvres.

Les volumes offerts à l'Empereur Rodolphe sont consacrés aux quatre éléments : Feu, Terre, Eau, Air. Le premier volume (Feu) combine curieusement les *Animalia Rationalia et Insecta*, c'est-à-dire l'espèce humaine et les insectes. J. Hoefnagel ne donne aucune raison de cette association paradoxale qui ne semble pas expliquée chez les auteurs d'*exempla*. Sans doute faut-il la rechercher dans un *topos* favori de la Renaissance : la « concorde discordante » *Concordia discors*, notion que le cardinal Nicolas de Cuse avait fait connaître dès 1440 sous le nom de *coïncidence des opposés* (Margolin 1993). Pour quelque raison occulte, l'homme et les insectes sont de la nature du feu, et s'opposent par ce caractère paradoxal à toutes les autres créatures. La sixième miniature de ce volume est une remarquable copie du *Lucane* de Dürer, accompagnée de la légende *Scarabei umbra* « ombre de scarabée » (fig. 9). J. Hoefnagel associe Dürer à Érasme, en reprenant de ce dernier un adage dont la connotation « mélancolique » a été évoquée ci-dessus. La présence de cet adage donne à la miniature une signification emblématique précieuse. D'une part, en effet, elle va nous permettre d'interpréter l'aquarelle de Dürer, dont le tableau de Florence ne révélait sans doute pas tout le sens ; d'autre part, elle nous invite à rechercher une telle signification dans les représentations d'insectes postérieures. Ici, en modifiant légèrement le texte d'Érasme (« ombre » plutôt que « ombres »),



J. Hoefnagel semble faire allusion non plus aux spectres et fantômes indistincts, mais à l'opposition entre l'ombre et la lumière. Or, la *Bible* présente ici une de ces ambiguïtés très appréciées par la Renaissance : dans sa version latine (la *Vulgate*), le même mot *Lucifer* (littéralement "porte lumière") peut désigner tantôt le Christ, tantôt le Diable.

En général, les insectes de J. Hoefnagel ont une connotation semblable à celle que leur attribuait Érasme. L'empereur Rodolphe semble avoir été un grand mélancolique, et ce d'autant plus qu'il avançait en âge. J. Hoefnagel sut flatter cette tendance, à laquelle peut-être il était lui-même sujet. En témoigne toute une série d'études sur vélin, notamment le diptyque actuellement conservé au musée des beaux-arts de Lille et généralement intitulé *Allégorie de la brièveté de la vie* (Fučíková et Starcky 2002 : 59) (fig. 10). De l'une à l'autre des deux aquarelles, les éléments s'opposent et se complètent, le seul rigoureusement commun aux deux étant le sablier, symbole de la fugacité des êtres et des choses. Au-dessus du sablier, une tête d'angelot dans la première aquarelle, avec des ailes emplumées, est remplacée par une tête de mort aux ailes de chauve-souris dans la seconde. Divers insectes rythment également les deux œuvres, parmi lesquels on remarque surtout les papillons et leurs chenilles qui rappellent les "vers" rongeurs auxquels toute chair est destinée. Des textes renforcent la signification emblématique du diptyque. Sur le premier panneau, orné de lis, le texte du haut indique immédiatement le cadre général de l'œuvre : « Il apparaît et disparaît le même jour » ; les textes du bas exhortent les créatures à célébrer la gloire de Dieu, comme les lis le font par leur parfum. Sur le second vélin, où figurent des roses à des stades successifs d'épanouissement et de flétrissure, l'inscription du haut reprend le *topos* érasmien : « Ne cherche pas [à cueillir] la rose qui est [déjà] fanée », les textes du bas reprenant cette idée de fugacité, de flétrissure, appliquée explicitement à l'homme, est semblable à l'herbe ou à la fleur des champs et fugace comme chacune d'elles.

L'œuvre de J. Hoefnagel eut une grande influence sur toute l'école des derniers miniaturistes flamands et hollandais. On peut citer, comme exemple remarquable de leur activité, les fameux Albums de Croÿ, réalisés aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. : leur iconographie "marginale" fait appel à de nombreux insectes, qui combinent le caractère décoratif et anecdotique hérité du Moyen Âge à la connotation mélancolique introduite par J. Hoefnagel (Leclercq 1996).

### 3. Natures mortes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s.

#### 3.1. Tableaux de genres

Les modèles iconographiques de J. Hoefnagel furent gravés sur cuivre par son fils Jacob (1575-1630) (fig. 11) et rassemblés dans un album de 51 planches qu'il fit paraître à l'âge tendre de dix-sept ans (1592). Cette fois, toutes les planches sont accompagnées de textes qui en précisent le sens, ce qui donne à l'ouvrage le caractère d'un recueil d'emblèmes (Vignau-Wilberg 1994). L'inspiration de J. Hoefnagel et ses modèles iconographiques furent largement utilisés par les peintres européens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s. dans les tableaux du genre appelé en français "nature morte", et plus élégamment qualifiés en anglais de *still life*, nom repris en allemand *Stilleben* ou dans d'autres langues européennes. Cette appellation de "vie immobile" s'applique surtout aux plantes (fleurs, fruits), qui sont des êtres vivants privés de mouvement, "inanimés", par opposition aux êtres animés, que l'on appelait aussi "animants", représentés par l'homme et les animaux. Ainsi, ni le nom français de "nature morte", ni celui de "vie immobile" ne sont tout à fait appropriés à la plupart de ces tableaux, car ils représentent des êtres vivants, dont certains au moins (et c'est justement le cas des insectes) sont parfois très mobiles (Briels 1997). Quoi qu'il en soit, le recueil de Jacob Hoefnagel présente l'immense intérêt d'explicitier – le plus souvent de façon allusive, voire humoristique – la signification symbolique attachée aux insectes dans les tableaux de nature morte.

Jacob Hoefnagel était un calviniste sincère, qui soutint notamment la cause du "Roi de l'hiver", l'électeur palatin Frédéric V (1596-1632), roi de Bohême pendant l'hiver 1619-1620. La plupart des peintres de nature morte, au moins au début, étaient des protestants, calvinistes ou luthériens. Ne reconnaissant plus les saints de l'Église de Rome, refusant de peindre les trois personnes divines et la Vierge Marie, ils se tournèrent vers des sujets en apparence profanes, mais dont certains possèdent en réalité une signification religieuse transparente : un morceau de pain, par exemple, sera une allusion au corps du Christ, le vin à son sang, etc. Certaines des premières natures mortes représentant des bouquets de fleurs, accompagnés de petits animaux, ont été peintes en 1600, au début de sa carrière, par le peintre Roelandt Savery (1576-1637) qui avait succédé à Joris Hoefnagel auprès de l'empereur Rodolphe (fig. 12). Savery semble s'être inspiré d'œuvres qui venaient juste de faire leur apparition dans les Flandres (Briels 1997). La présence de nombreux insectes, souvent brillants et de taille relativement grande, est caractéristique du goût de l'empereur. Toutefois, conformément à ces mêmes goûts, on doit les comprendre comme exprimant la mélancolie impériale. Parmi les innombrables tableaux de ce genre produits dans les Flandres et en Hollande aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s., je voudrais signaler seulement un grand bouquet d'Anthony Claesz (1592-1635), bien conforme à la sensibilité hollandaise (fig. 13). Outre l'imposant bouquet, dans lequel brillent de nombreuses tulipes (fleur dont on connaît l'importance durant tout le "siècle d'or" hollandais), on remarque aussi

plusieurs coquillages. Les riches marchands des opulentes cités hollandaises aimaient bien collectionner ces objets exotiques. Enfin, sur le devant du tableau, posée sur la tablette qui supporte le vase, une unique mouche. À lui seul, ce petit insecte exprime toute la “vanité” des éléments qui l’entourent, et annonce non seulement la disparition rapide du luxueux bouquet, mais aussi celle – à peine plus lointaine – des brillants coquillages.

Hors de Flandres et de Hollande, on doit signaler l’Allemand Georg Flegel (1566-1638), venu à la nature morte sur le tard (Wettengl 1999). Un tableau de cet artiste datant de 1630 représente des fruits, accompagnés d’insectes (fig. 14). Mais la signification symbolique de cette toile est complexe, associant les quatre éléments et les cinq sens (les insectes représentant l’ouïe, sans doute du fait du bourdonnement qu’ils produisent en volant) à la signification générale de “vanité” des tableaux de nature morte. Trois insectes sont présents. Le bourdon, posé sur une feuille, représente l’abeille, allusion au travail des hommes, qui fait pousser les fruits de la terre. La mouche, à gauche, a toujours sa signification habituelle qui laisse entendre que ces mêmes fruits, et l’homme qui les a produits, sont également destinés à la mort et à la corruption. Enfin, au premier plan, le lucane cerf-volant – directement inspiré du modèle de Dürer – connote à la fois la menace du démon et l’espoir apporté par le Christ, dans la perspective luthérienne de la prédestination des créatures qui sont condamnées ou sauvées de toute éternité.

### 3.2. Perspectives scientifiques

Plusieurs peintres de natures mortes ne se contentaient pas des modèles iconographiques proposés par leurs prédécesseurs, comme J. Hoefnagel, mais observaient eux-mêmes les insectes et créaient leurs propres modèles. Certains allaient même jusqu’à élever les insectes pour en observer les stades de développement. On peut citer Jan Goedart (1617-1668) qui tira de ses élevages poursuivis pendant plus de vingt ans la matière d’un des premiers ouvrages modernes d’entomologie (Bodenheimer 1928). Parallèlement, Goedart poursuivait son activité de peintre de natures mortes, produisant toujours des toiles du même genre et possédant la même connotation. Cet artiste qui fut aussi un savant, fut le principal inspirateur d’une femme qui sut combiner mieux que lui l’art et la science : Maria Sybilla Merian (1647-1717). Sans retracer la biographie de cette personne célèbre (Davis 1997), on évoquera ici une seule de ses œuvres. Il s’agit d’un recueil qui concerne à la fois l’art et l’entomologie, conformément aux tendances de leur auteur : le *Raupenbuch* (*Livre des chenilles*). La planche 24 de ce recueil, dont l’original est peint sur vélin et ne se distingue en rien, du moins par sa technique, de toutes les autres études de fleurs produites dans ce style depuis le XVI<sup>e</sup> s., représente une grande rose de Provins en fin d’épanouissement, déjà un peu penchée et sans doute sur le point de perdre ses pétales (Wettengl 1998 : 91) (fig. 15). Sur une esquisse préparatoire, M.S. Merian a écrit « La vie de l’homme est semblable à celle des fleurs », associant indubitablement cette image au *topos* de la brièveté de l’existence, illustré par les roses depuis l’Antiquité, en passant par

le célèbre vers de Ronsard : « Mignonne, allons voir si la rose... ». Mais la planche figure aussi, de façon précise et exacte, les stades de développement de la tordeuse du rosier (*Acleris bergmanniana* L., Tortricidae), dont c'est ici la première représentation pouvant être qualifiée de scientifique. L'insecte, parfaitement reconnaissable, est clairement désigné comme l'agent de la destruction des roses, même si son action ne fait que s'ajouter à leur fugacité intrinsèque.

M.S. Merian fait partie des rares représentants de cette catégorie d'artistes-savants. Avant elle, la science n'existait pas ; après elle, les savants se démarquent des artistes avec peut-être un peu trop de fierté : désormais, la science et l'art vont mener des existences séparées. Le XVIII<sup>e</sup> s. va témoigner d'un grand engouement pour les sciences de la nature. Grands seigneurs et bourgeois voudront posséder un cabinet d'histoire naturelle, conception nouvelle du cabinet de curiosités des deux siècles précédents. On y rassemblera des collections diverses, les insectes formant la moins onéreuse et la plus facile à réunir. Les enfants, ainsi que certains adultes – qui ne seront, il faut bien le reconnaître, jamais considérés comme “sérieux” –, aimeront pourchasser les papillons et autres insectes. C'est pour eux, deux générations après M.S. Merian, que l'Allemand August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759) va publier ses *Insekten-Belustigung (Divertissements sur les insectes ; Rösel von Rosenhof 1988)* (fig. 16), où les insectes deviennent un objet de distraction et d'amusement, relativement austère, toutefois, comme il convient au milieu luthérien auquel il est destiné. Le recueil de Rösel – tout comme, en France, les volumes de René-Antoine de Réaumur (1683-1757) – marque le début des entomologistes “amateurs”, au vrai sens de ce terme, ceux qui aiment l'étude des insectes et des autres petits animaux parce que – bien loin de leur suggérer des pensées funèbres ou même simplement mélancoliques – elle les divertit de leurs soucis, mais toujours en élevant leur âme vers Dieu.

## 4. Survivances et renouveaux des XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.

### 4.1. De William Blake à Edward Julius Detmold

L'idée d'une maladie de la rose due au “ver” qui la ronge a été reprise par William Blake (1757-1827) dans un poème de son recueil *Songs of innocence and of experience : The Sick Rose (La Rose malade)* (Lincoln 1991 : 183-184) (fig. 17). Le texte dit : « Ô Rose, tu es malade. Le ver invisible qui vole la nuit, dans la tempête mugissante, a découvert ton lit de joie cramoisie, et son amour sombre et secret détruit ta vie<sup>1</sup> ». L'illustration du poème (dont les lignes générales semblent

<sup>1</sup> O Rose thou art sick. / The invisible worm / That flies in the night / In the howling storm: / Has found out thy bed / Of crimson joy: / And his dark secret love / Does thy life destroy.

directement tirées de M.S. Merian) montre la vie de la rose qui s'échappe d'elle, sous la forme d'une jeune femme, tandis que les "vers" – en fait les chenilles de la tordeuse – rongent ses feuilles et ses pétales. On reconnaît bien dans cette planche la profonde mélancolie qui fut un des traits distinctifs du grand artiste et poète, W. Blake.

Pendant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> s., certains peintres exploitent encore la veine des natures mortes "décoratives", sans oublier de les agrémenter parfois d'insectes. Mais, en général, ces derniers disparaissent des œuvres picturales ou sculpturales. On peut toutefois trouver leurs traces dans certaines œuvres littéraires, comme par exemple chez Arthur Rimbaud, qui se souvient de la connotation traditionnelle des insectes dans son poème *Voyelles* de 1871 (1972 : 53) :

« A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles... »

...puanteurs de cadavres, probablement. Mais on ne fera pas ici une revue systématique des auteurs, préférant en privilégier un qui est aussi un savant et qui réunit donc, comme Sibylle Merian, les aspects de la science et de l'art : Jean-Henri Fabre (1823-1915). Outre les aspects entomologiques, ce qui motive sa place dans la présente contribution est un problème dialectique entre le centre et les marges. On sait en effet que Fabre est surtout connu comme auteur des *Souvenirs entomologiques*, ensemble de dix volumes publiés entre 1879 et 1907. Mais de quoi est-il question dans cet ouvrage ? Certains n'y voient qu'entomologie. C'est oublier la première partie du titre : *Souvenirs*. En réalité, Fabre parle de lui-même presque à tous les chapitres : de son origine familiale, de son enfance, de ses études, de ses travaux, de ses projets, de ses soucis, et souvent de son entourage, de ses enfants, ses amis, son jardinier, son chien. C'est au point qu'on pourrait presque se demander lequel des deux mots, dans l'expression « Souvenirs entomologiques », est le plus important : s'agit-il de chapitres consacrés aux insectes, agrémentés de considérations personnelles pour les rendre plus humains, ou bien de souvenirs personnels où la description méticuleuse des insectes ne sert que de prétexte, et pour ainsi dire de repoussoir ? En d'autres termes, lequel de ces deux sujets, l'autobiographie ou les insectes, est central et lequel marginal ? On pourrait très bien imaginer que le sujet central est Fabre, les insectes ne servant dans son œuvre que d'éléments marginaux, à laquelle ils ajoutent une connotation mélancolique, voire tragique. Car la vie des insectes est horrible ! Ce ne sont que violences, meurtres, égorgements et autres atrocités. Tout ceci incite plus à la mélancolie qu'à l'optimisme. S'y ajoute l'âge : Fabre a entre 56 et 84 ans quand il rédige son œuvre maîtresse, dont en outre les premiers volumes sont écrits en mémoire de son fils préféré, Jules, décédé à l'âge de seize ans. Fabre perdra aussi sa première femme et deux de ses filles avant l'achèvement de l'œuvre. On ne peut guère s'étonner de la coloration générale très sombre de l'ensemble des *Souvenirs*, que la présence des insectes, de leur férocité ou de leurs misères ne peut que renforcer (Cambefort 1999).

Il n'y avait pas d'illustrations dans les premiers volumes des *Souvenirs entomologiques*. Elles font peu à peu leur apparition, mais c'est seulement en 1921

que l'œuvre de Fabre trouve enfin un illustrateur digne d'elle : Edward Julius Detmold (1883-1957). Cette année-là est publié en Angleterre un recueil d'extraits des *Souvenirs entomologiques* (dans l'excellente traduction du luso-britannique Alexander Teixeira de Mattos), illustré par douze aquarelles de Detmold. Ici, ce n'est plus une connotation imprécise qui donne à ces illustrations un cachet mélancolique, mais l'art même de leur auteur, qui les rend tout à fait en harmonie avec l'atmosphère propre du texte de Fabre (Larkin 1976) (fig. 18).

## 4.2. Artistes contemporains

Curieusement, alors que Jean-Henri Fabre paraît bien oublié partout (sauf toutefois au Japon, où il est l'objet d'un véritable culte, ininterrompu depuis les premières traductions des *Souvenirs entomologiques*, dans les années 1920), un certain nombre d'artistes contemporains puisent encore dans son œuvre une part de leur inspiration. J'en évoquerai trois, dont l'un est d'ailleurs originaire du Japon, et auquel on peut ajouter un Nord-Américain et un Belge.

Le graphiste et publicitaire japonais Go Asanuma (né en 1944) réalise des sérigraphies issues de collages d'illustrations, souvent tirées des éditions anciennes de Fabre, et de documents divers, y compris des dessins originaux. Sa démarche artistique se place dans l'attitude la plus souvent "positive" des Japonais modernes, lesquels, généralement, ne voient aucun aspect négatif dans l'œuvre de Fabre, dont ils exaltent au contraire la réussite intellectuelle et sociale. Lorsqu'il représente les scarabées, Asanuma préfère insister sur les aspects positifs du "recyclage" réalisé par les diverses espèces de ces coléoptères vidangeurs (nécrophages, mais aussi coprophages), et le mot "résurrection" (en français) apparaît sur l'œuvre prise comme exemple (fig. 19), par allusion à la connotation principale et spécifique du scarabée égyptien (Asanuma 1997).

En fait, qui dit "résurrection" pense toujours à la mort, et c'est plutôt à cet aspect que se sont arrêtés les deux autres artistes évoqués ici. L'Américain Mark Dion (né en 1961) a réalisé un certain nombre d'installations inspirées de Fabre, notamment par les chapitres sur les nécrophores (genre de coléoptères ainsi appelés du fait qu'ils déplacent, si nécessaire, les petits cadavres – mammifères, oiseaux – dans lesquels ils pondent leurs œufs, afin de les utiliser au mieux pour assurer la sauvegarde de leur progéniture). On sait que Fabre avait suscité des difficultés à ces insectes (*Souvenirs entomologiques*, Sixième série, dans Fabre 1989, 2 : 67-89). Il avait notamment suspendu un cadavre de taupe, légèrement au-dessus du sol, pour observer si les insectes arrivaient à le dépendre (ce qu'ils font en coupant la ficelle avec leurs mandibules). Mark Dion pend de la même façon une taupe artificielle de 2 m de longueur, sur le dos de laquelle il pose un nécrophore synthétique de 50 cm (Pinault-Sørensen 2003 : 127) (fig. 20). Lorsque l'on compare les photographies de Fabre à l'installation de Dion, on observe que ce dernier a modifié la position de la taupe pour lui donner celle d'un homme pendu à une potence. Naturellement, il s'agit d'une taupe, et elle n'est pas pendue par le cou ; néanmoins l'intention de l'artiste est claire : sa taupe est une métaphore de

l'être humain, dont elle a d'ailleurs la taille, et son nécrophore celle de la mort toujours postée au plus près de sa future victime.

Enfin, le chorégraphe et plasticien anversois Jan Fabre (né en 1958) s'est fait remarquer par l'intérêt très vif qu'il porte aux insectes, peut-être en souvenir du célèbre entomologiste dont il porte le nom (Arvers 2000). Il a d'ailleurs rendu hommage à ce dernier par un dessin *Jean-Henri Fabre à sa table de travail* (fig. 21), où plusieurs insectes placés "en marge", ainsi qu'une tête de mort, donnent à l'œuvre un caractère de vanité (Pinault-Sørensen 2003 : 125). Ces dernières années, il a utilisé des parties ou des morceaux d'insectes comme matière première, dans toute une série d'œuvres de caractère généralement mélancolique, voire morbide, notamment des crânes humains recouverts d'élytres de coléoptères (Artaud 2002, Pinault-Sørensen 2003 : 165) (fig. 22). On pourrait y voir la connotation dévoratrice des insectes, exemplifiée depuis le Moyen Âge par les "vers" dont on savait qu'ils provenaient ; mais on y retrouve aussi, toujours présente dans ce tréfonds de notre inconscient collectif que les artistes ont pour rôle d'exprimer, l'expression de la mélancolie que l'humanité a toujours associée aux insectes.

## Références bibliographiques

ALCIAT A., 1564 — *Emblemes. De nouveau translatez en François vers pour vers iouxe les Latins*. Lyon, Guillaume Rouillé.

ALCIAT A., 1997 — *Les Emblèmes. Fac-simile de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551*. Préface de Pierre Laurens. Paris, Klincksieck.

ALEXANDER J.J.G. (ed.), 1970 — *The Master of Mary of Burgundy. A book of hours for Engelbert of Nassau*. New York, George Braziller.

ASANUMA G., 1997 — *Hommage à J.-H. Fabre (1998 Calendar)*. Tokyo, Ishikawajima-Harima Heavy Industries Co.

ARTAUD É. (éd.), 2002 — *Vanités contemporaines*. Paris, Éditions Cercle d'Art.

ARVERS F., 2000 — Jan Fabre, l'homme-scarabée. *Beaux-Arts Magazine*, 198 : 64-69.

BODENHEIMER F.S., 1928 — *Materialien zur Geschichte der Entomologie bis Linné*. Berlin, W. Junk, vol. 1.

BREJON DE LAVERGNÉE A., SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES A., DUSSART O., 1999 — *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des beaux-arts de Lille. I, Écoles étrangères*. Paris, Réunion des musées nationaux.

BRIELS J., 1997 — *Peintres flamands au berceau du Siècle d'Or hollandais. 1585-1630*. Anvers, Fonds Mercator.

CAMBEFORT Y., 1994 — *Le scarabée et les dieux. Essai sur la signification symbolique et mythique des coléoptères*. Paris, Boubée.

CAMBEFORT Y., 1999 — *L'œuvre de Jean-Henri Fabre*. Paris, Delagrave.

CAMBEFORT Y., 1996 — *Les insectes dans les « Adages » d'Érasme*. Colloque, L'histoire de la Zoologie du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s., Paris, Muséum national d'Histoire naturelle 7-9 novembre.

CAMILLE M., 1997 — *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*. Paris, Gallimard.

CHAMPION P. (éd.), 1925 — *La danse macabre. Reproduction en fac-similé de l'édition de Guy Marchant, Paris 1486*. Paris, Éditions des Quatre-Chemins.

CHASTEL A., 1984 — *Musca depicta*. Milan, Franco Maria Ricci.

DAVIS N.Z., 1997 — *Juive, catholique, protestante : trois femmes en marge au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éditions du Seuil

DOBY J.-M., 1998 — *Des compagnons de toujours. IV – La mouche*. L'Hermitage (Rennes), chez l'auteur.

- ÉRASME, 1992 — *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondance*. Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- FABRE J.-H., 1989 — *Souvenirs entomologiques* (édition d'Yves Delange). Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2 vol.
- FALGUIÈRES P., 2003 — *Les chambres des merveilles*. Paris, Bayard.
- FUČIKOVÁ E., BUKOVINSKÁ B., MUCHKA I., 1990 — *Monarque et mécène. Rodolphe II*. Paris, Cercle d'Art.
- FUČIKOVÁ E., STARCKY E. (éds), 2002 — *Praga magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II*. Paris, Réunion des musées nationaux, Catalogue d'exposition (Dijon, musée national Magnin, 13 septembre – 15 décembre 2002).
- GIRARD-AUGRY P. (éd.), 1986 — « *Ars moriendi* » (1492), ou *L'Art de bien mourir*. Paris, Dervy-Livres.
- GOLDNER G.R., 1988 — *European drawings 1: Catalogue of the collections*. Malibu, The J. Paul Getty Museum.
- GRIMM C., 1992 — *Natures mortes flamandes, hollandaises et allemandes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Herscher.
- HENDRIX L., VIGNAU-WILBERG T. (eds), 1992 — « *Mira calligraphiae monumenta* ». *Inscribed by Georg Bocskay and illuminated by Joris Hoefnagel*. Malibu, The J. Paul Getty Museum.
- HENKEL A., SCHÖNE A., 1967 — *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- KAUFMANN T.D., 1985 — *L'École de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*. Paris, Flammarion.
- KAUFMANN T.D., 1993 — *The mastery of nature: Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance*. Princeton, Princeton University Press.
- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F., 1989 — *Saturne et la mélancolie*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des Histoires.
- KÖNIG E. (éd.), 1991 — *Les Heures de Marguerite d'Orléans*. Paris, Éditions du Cerf, Éditions de la Bibliothèque nationale de France.
- KORENY F., 1988 — *Albrecht Dürer and the animal and plant studies of the Renaissance*. Boston, Little, Brown and Co.
- LARKIN D. (ed.), 1976 — *The fantastic creatures of Edward Julius Detmold*. Londres, Pan Books.
- LECLERCQ J., 1996 — La faune des encadrements dans les albums de Croÿ. *Crédit communal de Belgique, Albums de Croÿ, Recueil d'étude*, 26 : 345-370.
- LINCOLN A. (ed.), 1991 — *William Blake "Songs of innocence and of experience", edited with an introduction and notes*. Londres, The William Blake Trust, The Tate Gallery.
- LUGLI A., 1998 — *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*. Paris, Adam Biro.
- MANN PHILLIPS M., 1964 — *The "Adages" of Erasmus. A study with translations*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARGOLIN J.-C., 1993 — Sur un paradoxe bien tempéré de la Renaissance : Concordia discors, *Medioevo e Umanesimo, Padova*, 84 : 405-432.
- MAURIÈS P., 2002 — *Cabinets de curiosités*. Paris, Gallimard.
- MINOIS G., 2003 — *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*. Paris, Éditions de La Martinière.
- PINAULT-SØRENSEN M. (éd.), 2003 — *De l'homme et des insectes. Jean-Henri Fabre (1823-1915)*. Paris, Fondation Électricité de France / Somogy.
- RIMBAUD A., 1972 — *Œuvres complètes. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- RÖSEL VON ROSENHOF A.J., 1988 — *Les Insectes*. Paris, Mazenod.
- SCHMITT J.-C., 2002 — « L'univers des marges ». In Dalarun J. (éd.) : *Le Moyen Âge en lumière. Manuscrits illuminés des bibliothèques de France*, Paris, Fayard : 329-361.
- SCHNEIDER N., 1994 — *Les natures mortes. Réalités et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*. Cologne, Benedikt Taschen.
- Site Internet *Saint Ambroise de Milan*. Traité sur l'Évangile de Saint Luc, tome 2 ([http://www.jesusmarie.com/ambroise\\_traite\\_evangile\\_luc2.html](http://www.jesusmarie.com/ambroise_traite_evangile_luc2.html)).



SOTHEBY'S (éd.), 1987 — *Catalogue de vente aux enchères*. Monaco, 6 décembre 1987.

STRIEDER P., 1978 — *Dürer*. Paris, Fernand Nathan.

TAPIÉ A. (éd.), 1990 — *Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Caen, Musée des Beaux-Arts.

TAPIÉ A. (éd.), 1997 — *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Adam Biro.

TARONI G., 1998 — *Il Cervo volante (Coleoptera lucanidae)*. Milan, Electa.

VIGNAU-WILBERG T. (ed.), 1994 — “*Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*”. 1592. *Nature, poetry and science in art around 1600*. Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

WETTENGL K. (ed.), 1998 — *Maria Sibylla Merian, artist and naturalist, 1647-1717*. Ostfildern, Verlag Gerd Hatje.

WETTENGL K. (ed.), 1999 — *Georg Flegel, 1566-1638, Stilleben*. Ostfildern, Verlag Gerd Hatje.



# Entomology and melancholy

## Some aspects of insect symbolism in European art from the 14<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century

**Yves CAMBEFORT**  
yvecambe@club-internet.fr

### **Keywords**

*marginalia*, miniature, still-life, painting, vanity

Our ancestors were faced with a large array of insects, but they knew close to nothing about them, as they are radically different from our species in their morphology and biology. Nevertheless, artists have often portrayed the largest and brightest (butterflies), the most striking ones (stag beetles), or the most worrisome (flies). At times, these representations are accompanied by written comments, which help shed light on the meaning of the insects portrayed, even though the latter most often belong to the domain of the inexpressible. These unspoken meanings could elucidate certain major components of our civilization, even though they are largely subconscious. The most important of these components is ‘melancholy’, almost always just beneath the surface of western culture.

## 1. From the marginalia to the emblematisers

### Manuscripts from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries

As early as the mid 14<sup>th</sup> century, small figurines of imaginary beings, or 'ludicrous', appear in the margins of manuscript books, either with or without botanical and zoological elements, including fictive 'insects', at first belonging to no recognizable species. Even before 1400, recognizable and discernable insects figure in the miniatures of the Lombardy School. Lastly, very exact insects appear in the illuminated French manuscripts around 1450, especially among the miniaturists of the Ghent School, whose renditions of butterflies, dragon-flies and more rarely, coleopterans are already almost at the scientific level.

### Dürer

A large coleopteron, the stag-beetle (*Lucanus cervus*), appears several times in the works of Albrecht Dürer (1505). In the *Adoration of the Magi* in 1504, it is figured in the 'margin'. In Germany, the significance of the stag-beetle combined the veneration people in the Middle Ages appear to have felt for it, because of its association with the god Thor, and its identification with the 'beetle', where one could see Christ's image (according to Saint Ambrosias and other church fathers). The stag-beetle in the *Adoration of the Magi* seems to allude to the Passion and to Christ's crucifixion. Thus this 'marginal' insect in fact possesses 'central' meaning, as it transforms a piece apparently devoted solely to the visit of the Magi, into a synthesis of the life of Christ, almost into a summary of the Christian faith.

### Adages and emblems

'Emblems', 'mottos' and other *imprese* represent some of the most original of the 16<sup>th</sup> century's creations. They are inspired by the *Bible* or large collections, such as Erasmus's *Adages*. For Erasmus, insects held an ambiguous fascination, a mixture of fear and admiration. This is perhaps the place to evoke the 'fear of that which is not fearful' *timor de re non timenda*, characteristic of the melancholic or 'saturnalian' temperament. The constant disquiet proper to the saturnalian temperament is the main component of 'generous melancholy', creative melancholy, belonging to erudite and artists. This constant and unfounded disquiet finds a certain justification in the existence of insects. Erasmus seems to perceive them as representing everything that, in nature, opposes man, in an obscure and malevolent fashion. For example, the adage *Scarabei umbrae* alludes to the worrisome aspects of the beetle; but the most macabre of the insects is the fly, always associated with decomposition and death. The other flying insects have the same dark and funereal connotations, especially as it was known from ancient times that insects came from 'worms', crawling and devouring larvae.

## 2. 'Vanities' and melancholy in the 16<sup>th</sup> century

### The 'vanities'

The term 'vanity' refers to a set of pictorial works (paintings, etchings, sculptures) revolving around the theme of 'melancholy' nature: the fugacity of creatures, especially as opposed to the eternity of God. This theme is exemplified by the human skull, and appears in gallery pictures at the beginning of the 16th century. The skull's presence is its signature, but other elements are also characteristic, namely the fly, which always signifies the inherent presence of death.

### Joris Hoefnagel and Rodolphian melancholy

Around 1580, the miniaturist Joris Hoefnagel executed miniatures on vellum for the Emperor Rodolphus, accompanied by phrases (adages from Erasmus or Bible quotations), which turn them into 'emblems'. One of these miniatures is a copy of Dürer's stag beetle, along with the disquieting legend *Scarabei umbra* 'beetle shadow', taken from Erasmus. Other works by the same artist also take up the themes of the 'vanities', with numerous insects, for the melancholic delectation of the emperor.

## 3. Still-lives from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries

### Genre paintings

J. Hoefnagel's inspiration and iconographic models were widely copied by the European painters of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, in still-life paintings. The equivalent term in French, 'nature morte' is highly significant and close to the meaning of the Vanities. These paintings, often containing insects, associate artistic enjoyment and the thought of death, from a Christian (protestant) perspective.

### Art and science

Several still-life painters themselves observed insects, and even went so far as to raise them in order to study their development. Jan Goedart (1617-1668) wrote one of the first modern works on entomology based on insects he raised himself; he inspired Maria Sibylla Merian (1647-1717), who painted and etched numerous representations of flowers and insects, in an already scientific manner. But she was one of the only representatives of this category of artist-savants. Before her,

science was not yet in existence; after her, scientists distanced themselves from artists; thenceforth, science and art followed two divergent paths.

In the 18<sup>th</sup> century, the nobility and middle-classes assembled 'natural history cabinets', a newer version of the previous two centuries' 'curiosity cabinets'. Children, as well as some adults, collected butterflies and other insects. It was for them that the German Rösel von Rosenhof (1705-1759) published his 'Amusements with insects' *Insekten-Belustigung*, where these creatures were no longer matters for meditation, but means for amusement, in an austere manner however, as befitted the Lutheran audience towards which it was directed. Rösel's collection – just as, in France, Réaumur's (1683-1757) works – marked the beginning of 'amateur' entomologists, in the true sense of the word: those who liked to study insects and other small animals because – without necessarily suggesting funereal or even melancholic thoughts to them – it took their minds off their daily worries, while lifting their souls towards God.

## 4. Relics and revivals from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century

### From William Blake to Edward Julius Detmold

The idea of a flower sickness caused by the 'worm' that eats away at them was taken up by William Blake (1757-1827). In his poem *The Sick Rose*, the illustration (the general lines of which seem to be taken directly from Merian) shows the rose's life slipping away, in the form of a young woman, while the 'worms' – moth larvae – feed upon its leaves and petals.

Later, Jean-Henri Fabre (1823-1915) was also a savant as well as being an artist. One wonders about the inner meaning of his famous *Souvenirs entomologiques*; are they chapters devoted to insects, littered with personal remembrances to make them more human, or personal reminiscences, where the meticulous description of insects is just a pretext? In other words, which of the two topics, the autobiography or the insects, is central, and which one is 'marginal'? In any case, taken together, the whole of it is profoundly melancholic.

The first editions of the *Souvenirs entomologiques* had few or no illustrations. It was not until 1921 that Fabre's work found an illustrator worthy of it: Edward Julius Detmold (1883-1957), whose style is perfectly adapted to the melancholy atmosphere of Fabre's text.

### **Contemporary artists**

Several contemporary artists still draw part of their inspiration from the works of Fabre. Of note is the graphic designer and commercial Japanese artist Go Asanuma (born in 1944), who creates collages of text and illustrations, often taken from old editions of Fabre, while emphasizing the esoteric aspects. He uses the word *résurrection* (in French), by allusion to the principal connotation specific to the Egyptian beetle. But resurrection refers to death, and it is mainly the more morbid aspects of Fabre that have inspired other artists. The American Mark Dion (born in 1961) makes use of necrophores (coleopterans that feed on corpses). Lastly, the Antwerp choreographer and visual artist Jan Fabre (born in 1958) also draws largely on the entomologist whose name he bears, and uses numerous insects, in works with generally melancholic or even funereal connotations.

## Figures

Figure 1. Deux pages des Heures d'Engelbert de Nassau

(miniatures du Maître de Marie de Bourgogne in Alexander 1970 : 32-33)



Figure 2. Lucane cerf-volant

(aquarelle d'Albert Dürer in Goldner 1988 : 14)



Figure 3. L'Adoration des Mages

(tableau sur bois d'Albert Dürer in Strieder 1978 : 86-87)





Figure 4. L'Adoration des Mages

(peinture d'Albert Dürer, détail, in Strieder 1978 : 87)



Figure 5. « Les plus petits sont aussi à craindre »

(emblème 168 in Alciat 1564 : 205)

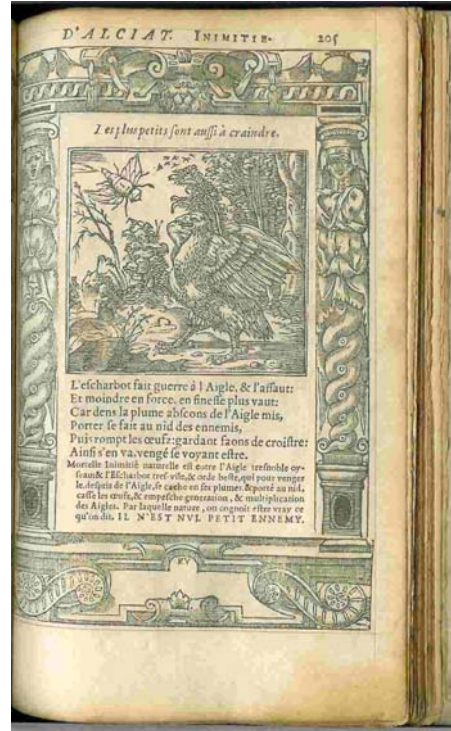


Figure 6. Vanité au verso d'un portrait de femme

(tableau sur bois de Barthel Bruyn l'Ancien in Schneider 1994 : 22)

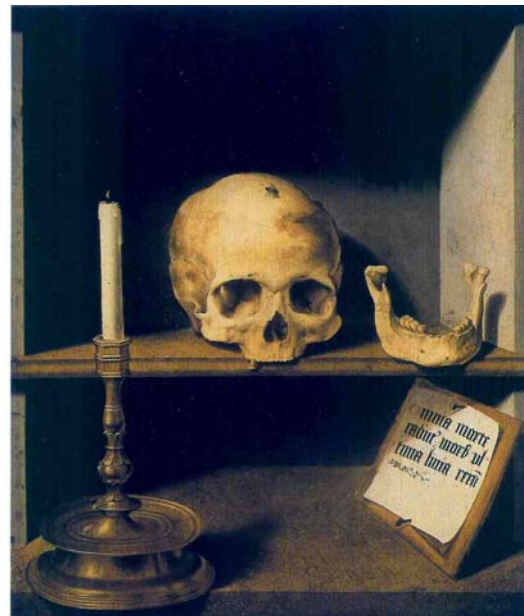


Figure 7. Saint Jérôme

(tableau sur bois de Marinus van Reymerswael in Sotheby's 1987 : n° 28)



Figure 8. Vanité

(tableau sur bois de Jan Sanders van Hemessen in Brejon de Lavergnée et al. 1999 : 3)



Figure 9. Scarabei umbra

(aquarelle sur vélin de Joris Hoefnagel in Koreny 1988 : 125)

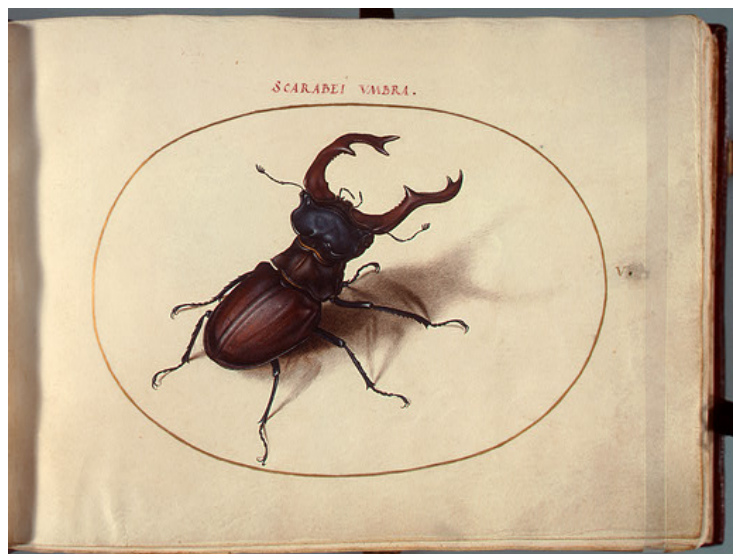


Figure 10. Allégorie de la brièveté de la vie

(deux aquarelles sur vélin de Joris Hoefnagel in Fučíková et Starcky 2002 : 59)



Figure 11. Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii

(gravure sur cuivre de Jacob Hoefnagel in Vignau-Wilberg 1994 : 125)

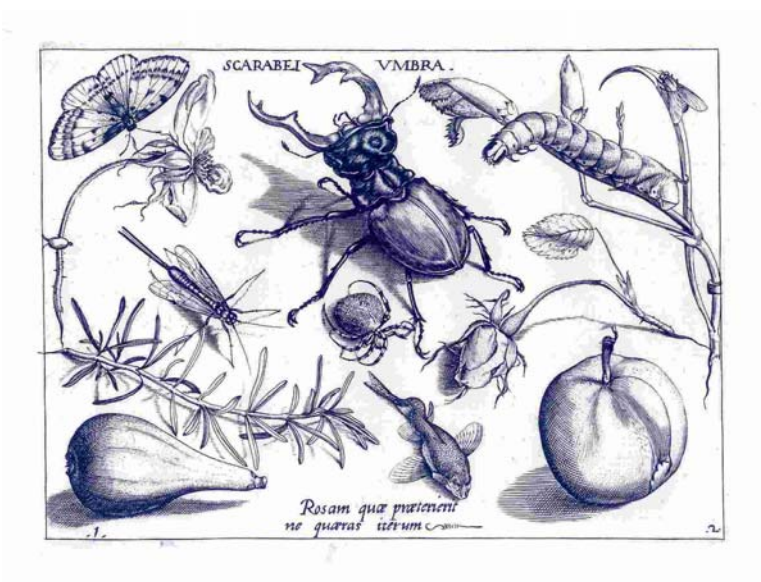


Figure 12. Bouquet de fleurs

(tableau de Roelandt Savery in  
Fučíková et Starcky 2002 : 86)



Figure 13. Anthony Claesz (1592-  
1635). Bouquet de fleurs

(collection privée in Tapié 1990 : 267)



Figure 14. Georg Flegel (1566-  
1638). Nature morte aux fruits et  
lucane (1630)

(collection privée in Wettengl  
1999 : 132)



Figure 15. Maria Sibylla Merian (1647-1717). *Rose de Provins avec chenilles et phalènes (Acleris bergmanniana L. à différents stades) attaquant ses fleurs et son feuillage*

(Städelsches Kunstinstitut (Frankfort) in Wettengl 1998 : 91)



Figure 16. August Johann Rösel von Rosenhof (1705-1759). *Insekten Belustigungen*

(frontispice du vol. 2 (1749) in Rösel von Rosenhof 1988 : pl. 172)



Figure 17. William Blake (1757-1827). *The Sick Rose*

(Songs of Innocence and of Experience in Blake 1991 : 103)

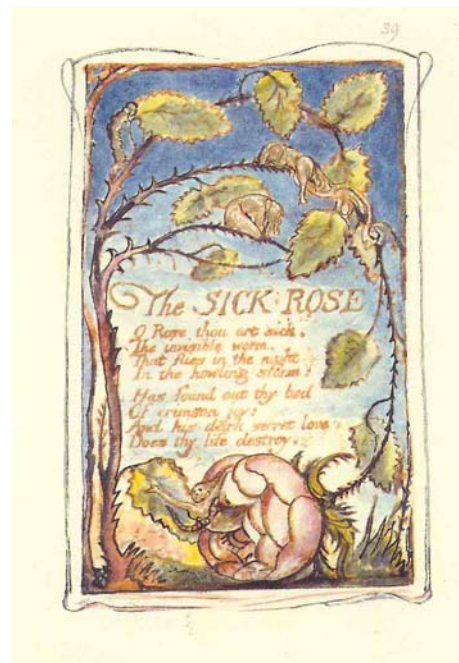


Figure 18. Edward Julius Detmold (1883-1957). The Praying Mantis

(Fabre's Book of Insects, 1921, in Larkin 1976 : pl. 25)



Figure 19. Go Asanuma (né en 1944). Recycling

(illustration pour le mois de janvier 1998 d'Asanuma 1997 : pl. 1)



Figure 20. Mark Dion (né en 1961). Les Nécrophores – l'enterrement (1997)

(collection particulière (Paris) in Pinault-Sørensen 2003 : 127)



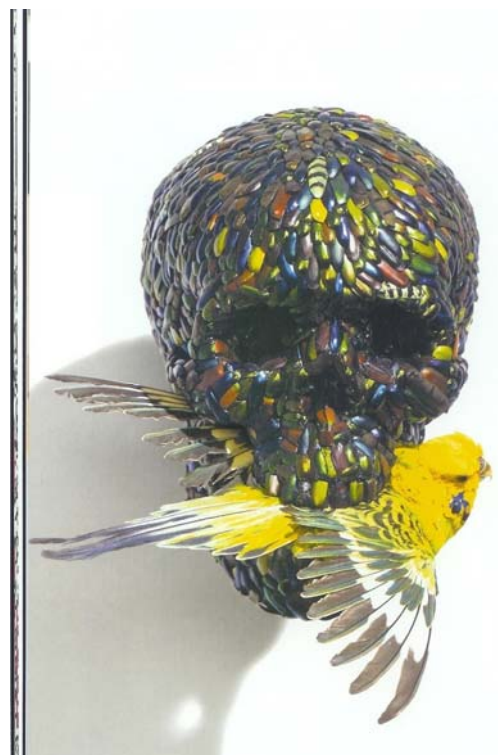
Figure 21. Ian Fabre (né en 1958).  
J.H.F. [Jean-Henri Fabre] à sa  
table de travail

(collection privée (Anvers) in Pinault-  
Sørensen 2003 : 125)



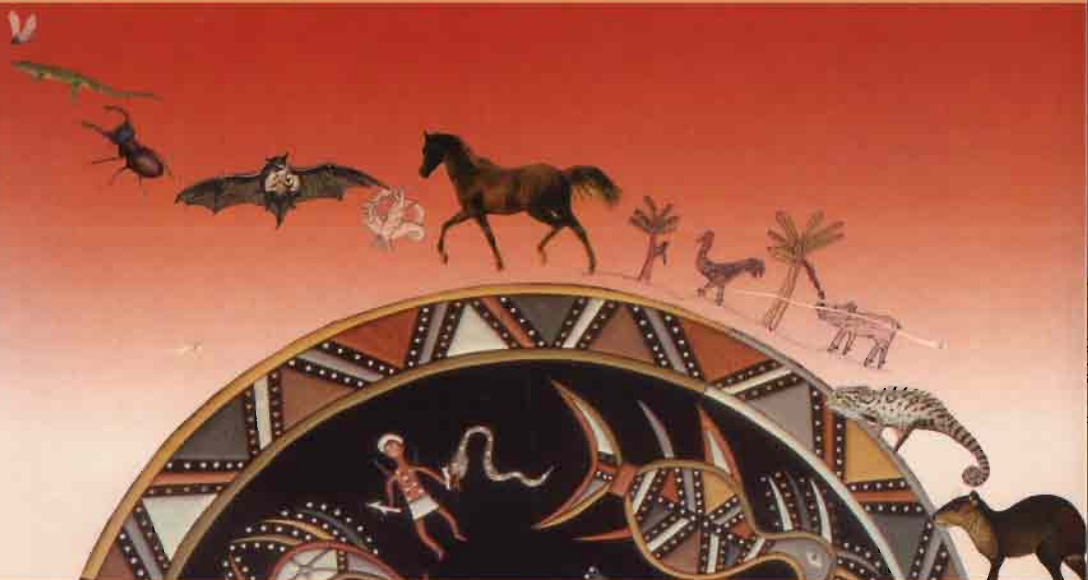
Figure 22. Ian Fabre. Crâne (2001)

(Galerie Guy Bärtschi (Genève) in  
Artaud 2002 : 36)



# Le symbolisme des animaux

L'animal, clef de voûte de la relation  
entre l'homme et la nature ?



## *Animal symbolism*

*Animals, keystone in the relationship  
between Man and Nature?*

colloques

et

séminaires

Éditeurs scientifiques

**Edmond Dounias**

**Élisabeth Motte-Florac**

**Margaret Dunham**



Ouvrage issu du colloque  
*Le symbolisme des animaux*  
Villejuif, 12-14 novembre 2003

# **Le symbolisme des animaux**

L'animal, clef de voûte de la relation  
entre l'homme et la nature ?

## ***Animal symbolism***

*Animals, keystone in the relationship  
between Man and Nature?*

---

Éditeurs scientifiques

Edmond Dounias, Élisabeth Motte-Florac, Margaret Dunham

**IRD Éditions**

INSTITUT DE RECHERCHE POUR LE DÉVELOPPEMENT

Collection Colloques et Séminaires

Paris, 2007

## **Conception et réalisation multimédia / *Multimedia design and creation***

Poisson soluble

## **Mise en page version PDF / *PDF layout***

Élisabeth Motte-Florac et Edmond Dounias

## **Maquette de couverture / *Cover artwork***

Michelle Saint-Léger

## **Coordination / *Coordination***

Élisabeth Lorne

## **Photos de couverture / *Frontpage photos***

*Agouti* (Marie Fleury, figure 1)

*Basilic* (Anne Behaghel-Dindorf, figure 23)

*Caméléon panthère* (Enzo Fuchs & Martin W. Callmander, photo 3)

*Chauve –souris. Une “bonne mère”* (Lucienne Strivay, figure 8)

*Cheval* (site Internet <http://lechevalgagnant.chez-alice.fr>)

*Ciel de case wayana* (Marie Fleury, photo 9)

*Dessin de Lahi* (Edmond Dounias [dessins d'enfants], figure 13)

*Gecko géant de Madagascar* (Enzo Fuchs & Martin W. Callmander, photo 9)

*Lucane cerf-volant* (Yves Cambefort, figure 2)

*Moustique. Gravure en eau-forte d'André Meyer* (Cécilia Claeys-Mekdade & Laurence Nicolas, figure 1)

*The basilisk* (Anne Behaghel-Dindorf, figure 22)

## **Fond d'écran / *CD-ROM wallpaper***

*Table divinatoire (devin par la souris)* (Marc Egrot, figure 1)

## **Fond sonore / *Background music***

*Chant nocturne baka en forêt du sud Cameroun* (Edmond Dounias 1994)

La loi du 1er juillet 1992 (code de la propriété intellectuelle, première partie) n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L. 122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans le but d'exemple ou d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1<sup>er</sup> de l'article L. 122-4). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon passible des peines prévues au titre III de la loi précitée.

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the copyright holders.*

© IRD, 2007

ISSN : 0767-2896

ISBN : 978-2-7099-1616-5