

ARCANA IMPERII

Ou l'hermétisme dans l'art à la Cour de Rodolphe II : le cas de Hans von Aachen*

Jürgen MÜLLER

Des signes conventionnels

Dans l'inventaire du Cabinet d'Art (Kunstammer) de Prague établi entre 1607 et 1611, on trouve, sous le n° 2658, l'entrée suivante : « Symbola Achillis Bocchii ». Il s'agit des *Symbolicarum Quaestionum, De Universo Genere, Quas Ludebat, Libri Quinque* de l'humaniste bolognaise Achille Bocchi, un ouvrage publié en 1555 et qui participe au projet ambitieux de l'emblématique (au sens de science des emblèmes) du début des Temps Modernes¹. Dès le premier emblème (dont on pourrait dire qu'il est programmatique), l'auteur propose une brève ébauche de l'herméneutique implicite de son ouvrage et renvoie à l'hermétisme ancien lorsqu'il établit que les emblèmes sont des signes conventionnels au même titre que les mots de passe utilisés par les militaires. Bocchi utilise l'image de la pièce de monnaie à moitié brisée dont la fonction est d'indiquer à une sentinelle qu'elle a affaire à un ami².

On le sait, toute compréhension exige une connaissance préalable, mais dans le cas de l'hermétisme cette hypothèse devient un principe constitutif³. La déclaration hermétique commence pour ainsi dire avec la seconde phrase, la première restant secrète alors même qu'elle

* Article traduit par Pierre-Bertrand Dufort. Dans cette contribution, les extraits de Virgile et de Machiavel ont été repris des traductions suivantes : VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, « Budé », Les Belles Lettres, 1983 (1967) ; MACHIAVEL, *Œuvres*, traduction originale, introduction, notes, cartes, plans, bibliographie, index établis par Christian Bec, « Bouquins », Robert Laffont, 1996.

1. Catalogue de l'exposition « Pragum 1600 », Villa Hügel 1988, p. 431. Dans le coffre n° 58 se trouvent d'autres livres

d'emblèmes « en grand in-quarto » comme on le lit dans l'inventaire.

2. Cf. avec bibliographie secondaire : Elisabeth See WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, 1993, p. 96-100.

3. Cf. encore : Don Cameron ALLEN, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore and London, 1970.



Fig. 1 – Hans von Aachen, *Allegory*, 1598, Alte Pinakothek, Munich.

est donc compréhensible qu'elle ait maintes fois suscité l'ambition des interprètes. La construction théâtrale de la toile montre un décor vraiment fantastique et les ruines à l'arrière plan semblent figurer les coulisses d'un événement remarquable. Le milieu et le fond du tableau, occupés par une architecture peinte en grisaille, les sculptures et le groupe de personnages sur la droite représentés de la même façon, font penser à des coulisses peintes. La palette des couleurs est largement réduite à des tons bruns. L'incarnat utilisé pour les personnages du premier plan est dramatisé au moyen d'un éclairage intensif. Au dégradé des ombres du premier plan (de l'incarnat au marron foncé en passant par le doré et le bronze) s'oppose un seul accent de couleur constitué par la cape du personnage qui occupe le centre de la toile. Les autres moyens utilisés dans la composition du tableau sont des procédés du même ordre. C'est de façon calculée que von Aachen met en œuvre de forts contrastes entre le clair et l'obscur, contrastes qui soulignent particu-

est pourtant la condition de la compréhension de ce qui est représenté⁴. L'initié peut seulement être compris par ses pairs.

On évoque toujours l'hermétisme de l'art maniériste et en particulier de l'art à l'époque de Rodolphe II⁵. Dans l'interprétation de Hans von Aachen que nous proposons ici, il s'agira moins d'insister sur le caractère mystérieux de l'œuvre que sur la fonction politique du langage hermétique.

L'allégorie de Stuttgart de Hans von Aachen

L'allégorie de petit format peinte par Hans von Aachen (Fig. 1) qui se trouve dans la collection de la Staatsgalerie de Stuttgart fait partie des œuvres les plus énigmatiques de l'art de la Cour de Rodolphe II⁶. Il est

4. Pour donner ici un exemple important on renverra à la fin de la *Philosophie occulte* d'Agrippa von Nettesheim (1510): « Es mag mir aber niemand zürnen, wenn ich die wahrheit dieser Wissenschaft in Rätsel gehüllt und an vielen Orten zerstreut vorgetragen habe, denn nicht für die Weisen, sondern für die Gottlosen habe ich dieselbe verborgen und in Bine solche Redeweise eingekleidet, dass sie Zwar den Unverständigen verborgen bleiben soll, den Weisen dagegen leicht zugänglich gemacht ist. » Heinrich Cornelius Agrippa von NETTESHEIM, *Die magischen Werke*, Vienne, 1982, p. 556.

5. On voit clairement dans le chapitre « Rudolf und die

schönen Künste » de la biographie de l'empereur habsbourgeois de Robert Evans à quels résultats l'enthousiasme pour l'obscurité du Maniérisme, les labyrinthes d'un Gustav, peut mener René Hocke: « Die rudolfinsche Kunst war eine Offenbarungskunst, in der Geheimnisse enthüllt werden sollten [...]. Allen diesen Manifestationen lag der geistige Anspruch zugrunde, Lösungen jenseits von rationaler und alltäglicher Erfahrung zu finden. » Robert J.W. EVANS, *Rudolf II*, traduit de l'anglais par Uta Szyszkowitz, Wien, 1980, p. 113.

6. Stuttgart, Staatsgalerie, n° 1611, huile sur cuivre, 56 x 47 cm.

lièrement le contour des personnages : ainsi de la tête de Cérès, à droite, qui se détache du groupe de musiciens derrière elle, ou du bras du personnage central, dont le contour a été souligné. L'agencement des personnages dessine un losange dans le cadre de la toile dont le format est celui d'un rectangle légèrement vertical.

Jusqu'à présent le tableau a été interprété comme une « Allégorie du caractère passager de la richesse » ou comme le « Triomphe de la fuite du temps ». Thomas Da Costa Kaufman a établi le rapport de cette toile avec une autre œuvre de von Aachen qui se trouve à l'Alte Pinakothek de Munich⁷. Les deux œuvres ont un format presque identique et sont toutes deux des peintures sur cuivre. Le tableau de Munich (Fig. 2) est signé « HANS V. ACH. FEC. » et daté de 1598, une date qu'on pourrait aussi proposer pour la composition de la toile de Stuttgart⁸. Kaufman a estimé que les deux allégories se faisaient pendant. Les programmes iconographiques des deux toiles viennent à l'appui de sa thèse de la légitimation politique et présentent d'un côté le « Triumph of the Imperial Cause in Time » et de l'autre le « Triumph of the Truth of the Imperial Cause ». À vrai dire le caractère très vague de ces deux titres montre déjà qu'à l'évidence l'iconographie propre de ces deux toiles mérite une explication plus poussée.

Dans l'allégorie de Stuttgart, Kaufman identifie le groupe de personnages situé sur la gauche du tableau (à côté de Saturne-Chronos représenté en vol) comme Vénus et Antéros, et le personnage situé à droite comme Cérès. Le second plan, peut évoquer Rome sur son trône et, sur la droite, un concert des Muses. Quant au personnage de vaincu à l'immédiat premier plan, pour ainsi dire au bord de la toile, Kaufman l'interprète comme étant l'ennemi de l'Empire, un ennemi dont les différents accessoires et les armes qui l'entourent nous apprennent qu'il incarne le Turc. Dans le catalogue *Um Glauben und Reich*, Rüdiger An der Heiden a émis l'hypothèse que l'allégorie de Munich pourrait avoir été un présent offert par Rodolphe II à Maximilien I^{er}, afin de donner une expression picturale à son aspiration à la paix, au bien-être et à la prospérité sous l'égide d'un pouvoir juste⁹. Eliska Fucikova a toutefois objecté à cette proposition le



Fig. 2 – Hans von Aachen, *Allegory*, 1598, Staatsgalerie, Stuttgart.

7. Thomas Da Costa KAUFMANN, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago-London 1988, p. 138-139. On trouvera là, les renseignements sur toutes les tentatives d'interprétation plus anciennes.

8. Munich, Alte Pinakothek, n° 1611, huile sur cuivre, 56 x 47 cm.

9. Catalogue de l'exposition « Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Münchener Residenz », Munich, 1980, p. 512. Kaufmann et Irmscher suivent aussi cette hypothèse.

fait qu'aucune preuve ne vient l'étayer et qu'il est plus vraisemblable que les deux allégories se trouvaient encore à Prague vers 1600¹⁰.

Hanna Peter-Raupp a contredit les interprétations antérieures et a fait observer qu'une interprétation satisfaisante devrait prendre en considération le fait que le personnage du vainqueur sur le Turc se tourne également avec un geste défensif vers la figure du Temps. Aussi longtemps que la signification de ce personnage ne sera pas clairement expliquée, le sens de cette représentation ne peut, à son avis, être totalement élucidé¹¹. D'après elle, enfin, la question du rapport à établir entre les deux peintures reste ouverte.

Commençons donc par examiner les correspondances formelles des deux images. À la diagonale descendante dans l'allégorie de Stuttgart correspond la diagonale ascendante dans la toile de Munich. En outre, les détails choisis par le peintre permettent de penser à un complexe architectural plus grand. Le haut piédestal avec les fragments de colonnes brisées à gauche correspond aux colonnes également visibles seulement jusqu'à la moitié à droite dans la toile de Munich. D'autres éléments architectoniques du décor fournissent d'autres indices : tout comme les ruines, les degrés semblent se correspondre. Ces effets d'échos dans l'architecture indiquent à l'observateur qu'il s'agit des vestiges d'un même ensemble architectural.

L'âge d'or

Günter Irmscher a proposé ultérieurement une autre interprétation convaincante¹². Si on suit son hypothèse, on met en rapport les deux peintures et la *IV^e Eglogue* de Virgile, celle qui décrit le retour de l'âge d'or. L'allégorie de Stuttgart représente le « Retour de Saturne » et celle de Munich le « Retour d'Astrée ». On le sait, ce texte ancien est un peu le berceau de la métaphysique de la souveraineté. Frances A. Yates a montré comment à la Renaissance l'idée d'une *renouatio* chrétienne et celle d'une *renouatio Imperii* sont liées de la même façon à cette thématique¹³. Cependant, dans l'interprétation d'Irmscher, le personnage du vainqueur, qui occupe une grande partie de l'image et que l'auteur n'interprète pas plus avant, reste énigmatique¹⁴. D'après Irmscher l'autel sur lequel sont posés des vases dorés fait littéralement allusion à l'âge d'or

10. Cette précision venait oralement en annexe à mon exposé.

11. Hanna PETER-RAUPP, « Zum Thema von "Kunst und Künstler" in deutschen Zeichnungen 1540-1640 », *Catalogue de l'exposition « Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640 »*, catalogue de la Staatsgalerie, collection des dessins, vol. 2, Stuttgart, 1979, p. 62. Kaufmann repousse cette critique en précisant que « [...] the figure in the foreground she describes as a victor is rather, as suggested here, most likely a Turk. », KAUFMAN, *The School...*, op. cit., p. 139.

12. Günter IRMSCHER, « Die Rückkehr der Goldenen Zeit. Zwei Gemälde des Hans von Aachen in neuer Deutung », *Kunst und Antiquitäten*, V, 1988, p. 43-47.

13. « There is, of course, another side to the fame of the Fourth Eclogue. This poem to the golden age of empire was adapted by the Christians as a messianic prophecy. The child whose advent it foretells becomes Christ, born during the reign of Augustus, beneath whose spiritual reign the iron brood of sin should first begin to fail and the golden age of Christian piety and justice should arise. » Frances A. YATES, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London, 1975, p. 34.

14. « In der Mitte des Vordergrundes triumphiert ein Victor über einen am Boden liegenden Feind, durch seine entfallenen Waffen als Türke ausgewiesen, und winkt Saturn, den Herrscher des Goldenen Zeitalters, herbei. » G. IRMSCHER, « Die Rückkehr... », op. cit., p. 43.

attendu. Je suis assurément d'accord avec Irmscher pour ce qui est de la source littéraire, je pense néanmoins qu'il se trompe quant aux rapports de celle-ci avec les éléments iconographiques. Le centre évident de l'allégorie de Stuttgart est l'autel; c'est lui qui sépare, dans la composition du tableau, le premier plan et l'arrière plan. Von Aachen organise sa composition au moyen de contrastes marqués: la répartition des couleurs est sans ambiguïté grâce au rouge profond qui environne le personnage du vainqueur placé au premier plan de la toile. Ce personnage, dont l'identification comme vainqueur (*victor*) constitue en vérité un pis-aller, semble ainsi mis en évidence au moyen d'un marquage coloré. Son attitude, comme l'a fait remarquer Hanna Peter Raupp, suit évidemment celle du Mercure de Giovanni da Bologna¹⁵. Aachen utilise donc une forme esthétique bien connue, forme qui est utilisée aussi en variation pour la représentation de Saturne. Cet emprunt formel n'a toutefois aucune conséquence sur le contenu de l'œuvre, car on ne peut pas penser ici à Mercure du fait de l'absence de ses attributs indispensables. Il est en outre difficile de se prononcer sur la signification du geste de la main du vainqueur ni sur celle de la scène environnante. Le vainqueur ne peut pas non plus faire signe à Saturne avec sa main. Quelle signification donner à la main droite tendue qu'il semble regarder si intensément? Rappelons-nous tout d'abord le texte de Virgile:

Le voici venu, le dernier âge prédit par la prophétie de Cumae; la grande série des siècles recommence. Voici que revient aussi la Vierge, que revient le règne de Saturne; voici qu'une nouvelle génération descend des hauteurs du ciel. Daigne seulement, chaste Lucine, favoriser la naissance de l'enfant qui verra, pour la première fois, disparaître la race de fer, et se lever, sur le monde entier, la race d'or; voici le règne de ton frère Apollon¹⁶.

La fin de la citation nous indique quelle divinité est représentée au premier plan du tableau: « *iam regnat Apollo* ». Le règne de Saturne annonciateur du commencement de l'âge d'or est mis en scène de façon dramatique avec un luxe d'effets. L'autel, dans les interprétations passées, semblait simplement représenter les richesses terrestres¹⁷. Les quatre récipients fournissent pourtant un indice important pour l'identification de la figure du premier plan. Il s'agit de Phoebus-Apollon que Cantari dans ses *Imagini* qualifie de « d'artisan de tous les âges et de toutes les saisons » et de « toutes les affaires de la vie et de la mort ». Dans le même manuel de mythographie vient ensuite l'indication des noms des quatre vases « *da quali proviene il tutto* »¹⁸ qui sont attribués à Apollon, incarnation d'une rénovation globale. Dont le nombre, quatre, renvoie ici clairement aux quatre éléments¹⁹.

15. H. PETER-RAUPP, « Zum Thema... », *op. cit.*, p. 62.

16. Publius Vergilius MARO, « Hirtengedichte », Vergil, *Werke in einem Band*, édition et traduction de Dietrich Ebener, Berlin, 1987, IV, p. 6-10. Sur ce texte Harold MATTINGLY, « Virgil's fourth Eclogue », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1947, p. 14-19. Et aussi Eduard NORDEN, *Die Geburt des Kindes*, Berlin, 1924.

17. G. IRMSCHER, « Die Rückkehr... », *op. cit.*, p. 46.

18. « Imagine del Sole variatore & produttore di tutti li tempi, e stagioni; & de tutte le cose, della vita & morte, & de quattro vasi ove sta la varietà de beni & mali [...]. » Vincenzo

CARTARI, *Imagini delli dei de gli antichi* (Venezia, 1647). Reprint édité par Walter Koschatzky, Graz, 1963, p. 43.

19. On peut du reste faire remarquer à cet endroit que chez Virgile, avec l'arrivée de l'âge d'or les couleurs se présentent désormais aux yeux des hommes dans tout leur éclat: « Nicht mehr lügnerisch färben zu lassen braucht sich die Wolle, sondern der Schafbock trägt auf der Wiese bereits in verschiedenen Farben das Fell, tiefrot bald von Purpur, bald leuchtend wie Krokus. Scharlach bekleidet aus eigenem Antrieb die weidenenden Lämmer. » VERGIL, *Hirtengedichte*, IV, vv. 17-20.

Le mystère mis en scène

On peut aussi tirer des *Imagini* un renseignement pour un autre élément du décor. Un sphinx est clairement posé sur l'autel ; or Cartari écrit à propos du sphinx

Donde fu forse che in certa parte dello Egitto posero innanzi al tempio di Minerva, che lu adorata qu(i)vi, e creduta Iside, a Sfinge, benche si lege anco, che è o fu fatto per mostrare, che le cose della religione hanno da star nascoste sotto sa(c)ri mist(e)rij in modo che non siano intese dal volgo, più che fossero intesi gli enemmi della (S)finge²⁰.

La représentation du sphinx souligne donc le contenu hermétique de l'œuvre. Elle offre une sorte de repère, d'invitation à comprendre l'énigme de l'iconographie représentée comme telle²¹.

La peinture montre le passage de l'âge d'airain à l'âge d'or et en propose des métaphores claires. En ce sens l'autel sert de frontière optique entre les deux âges. La flèche d'Antéros que lui a prise Vénus, est une répétition de la flèche et de l'arc du Turc vaincu. La mort et l'amour terrestre, pour ainsi dire, sont rangés dans l'espace du tableau de ce côté de l'autel. Toutes les armes qui désignent le personnage gisant sur le sol comme étant le Turc vaincu appartiennent à l'âge de la guerre, c'est-à-dire à l'âge d'airain. Et tandis que l'âge d'airain est caractérisé par la guerre et la conquête militaire, l'âge d'or est défini par l'harmonie du concert des Muses à droite à l'arrière-plan. En outre, la façon dont Cérès se retourne vers le concert des Muses est significative. La dimension chronologique est importante car la scène qui se déroule devant l'autel décrit l'extrême fin de l'âge d'airain, qui perdure encore sous nos yeux mais dont le dépassement est toutefois imminent. La représentation de Rome mise en scène de façon marquante renvoie à l'*Imperium Romanum*²². Le retour de l'âge d'or n'est donc pas à distinguer de la *renouatio Imperii*. Toutefois, bien que la *IV^e Eglogue* de Virgile soit la source littéraire la plus importante, différents détails demeurent qu'on ne doit pas expliquer au moyen de celle-ci, ainsi en va-t-il l'architecture représentée, dont le rôle formel est de faire des deux toiles l'expression d'un même ensemble plus grand.

Le problème est donc de savoir si on ne peut pas trouver des sources littéraires pour l'architecture, sources qui pourraient indiquer avec plus de précision le lieu de l'action. Les indices révélateurs sont en l'espèce la statue de Jupiter visible dans la niche et la statue de Rome qui baigne dans l'ombre. Suétone rapporte qu'un éclair indiqua à Auguste le lieu de la construction du temple d'Apollon, ce qui pourrait expliquer ici la présence de Jupiter. Selon moi il pourrait s'agir du Palatin, c'est à dire de l'endroit où Auguste était né. L'autel du premier plan pourrait ensuite se rapporter au sanctuaire d'Apollon fondé par Auguste²³.

20. V. CARTARI, *Imagini...*, op. cit., p. 190.

21. Sur le sphinx qui prophétise le « regnum Apollonis », Gaius Plinius SECUNDUS, *Naturkunde*, Buch 37, éd. et trad. de Roderich König en collaboration avec Gerhard Winkler, Munich, 1978, I, 10 ; et Suétone qui rapporte qu'Auguste utilisait un sphinx comme sceau au temps de ses premiers commandements. Suétone, *Augustus*, 50, éd. et trad. de Dietmar Schmitz, Stuttgart, 1988.

22. Cette identification se trouve déjà chez Irmscher : « Im linken Mittelgrund garantiert die unversehrte Vesta mit dem palladion (als Roma) die ungebrochene Kontinuität des Reiches (imperium semper est) [...] ». G. IRMSCHER, « Die Rückkehr... », op. cit., p. 43.

23. SUÉTONE, *Augustus*, 29,3. Voir aussi, AUGUSTUS, *Meine Taten*, 19, éd. de Ekkehard Weber, Munich, 1989. Irmscher parvient à un autre résultat, et à vrai dire comprend déjà

L'iconographie de la main d'Apollon qui fait signe

On ne s'est pas demandé jusqu'à présent si dans le cas de la représentation de la main d'Apollon il s'agissait d'un geste ayant une signification, et vraisemblablement à raison car on pourrait à coup sûr citer d'innombrables exemples d'œuvres maniéristes dans lesquelles la représentation des corps et des gestes propose des poses encore bien plus extrêmes, sans que pour autant on puisse leur donner une autre signification que la démonstration d'une maîtrise virtuose dans le traitement du corps humain²⁴.

Pourtant aussi bien Agrippa de Nettesheim dans la *Philosophie occulte* que Pierus Valerian dans les *Hieroglyphica* consacrent aux positions significatives de la main des développements particuliers. Le philosophe allemand écrit ainsi au seizième chapitre du texte susmentionné

que les Anciens indiquent les chiffres précis en fermant et en ouvrant la main. Grâce à de tels mouvements les magiciens expriment des paroles d'une force indicible, pour lesquelles aucun son n'existe, expriment aussi les différents chiffres, de façon tacite, simplement par le moyen de la réunion et de la séparation des doigts, et honorent avec un silence religieux les dieux qui gouvernent le monde²⁵.

229

À mon avis, le geste de la main d'Apollon se rapporte à un chiffre précis. Dans les *Hieroglyphica* citées plus haut, on trouve le tableau suivant. D'après ce tableau le pouce l'index et le majeur de la main droite tendus pourraient constituer un signe désignant le nombre 800. Les doigts de la main gauche représentent les unités et les dizaines, ceux de la main droite les centaines et les milliers, précise Valerian qui décrit le geste de la main en ces termes :

Le doigt donc du milieu avec le doigt auriculaire en façon que tous deux soient contre le bout de la paume, sera l'hieroglyphe ou enseigne du nombre de huit, en la main gauche : & en la droite de huit cents²⁶.

La rénovation du monde suivant un cycle de 800 ans était une théorie réellement populaire à la Renaissance. Un premier cycle se serait déroulé entre la naissance du Christ et l'an 800 qui aurait marqué la *translatio Imperii* à Charlemagne, un autre aurait dû s'achever en l'an 1600 : de cet enchaînement découlerait l'imminence d'événements extraordinaires. Je cite au hasard un des nombreux écrits prophétiques qui se réfèrent à cette date : « En 1600 il n'y aura plus dans le monde qu'un seul maître, une seule foi, un seul pasteur, une seule bergerie »²⁷ écrit Gregorius

mal en l'occurrence Altar et « Victor ». « Der Altar mit Goldpokalen und Edelsteinkette alludiert nicht nur wörtlich die zu erwartende Zeit als goldene, sondern verweist auch auf Saturn als Schatzbewahrer und Roms Saturntempel, in dem der Staatsschatz gehortet wurde. », G. IRMSCHER, « Die Rückkehr... », *op. cit.*, p. 43.

24. Cf. art. « Fingerzahlen », *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Commencé par Otto Schmidt, éd. par le Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Rédaction : Karl-August Wirth, vol. VIII, col. 1225-1309, ici col. 1281-1282.

25. Heinrich Cornelius Agrippa von NETTESHEIM, *Die magischen Werke...*, *op. cit.*, p. 234.

26. Jan Pierus VALERIAN, *Commentaires Hieroglyphiques Ou Images des Choses*, 2 vol., Lyon, 1576, vol. 2, p. 131. Je cite l'édition française parce qu'elle contient un important commentaire mythographique qui n'existe pas dans l'édition princeps latine de 1556.

27. Gregorius JORDANUS, *Prophecyung und Weissagung/von erschrecklichen end gewlichen widerwertigkeiten/so dem gantzen Erdenkreis überkom(m)en end anstehen. Durch arbeit und fleiss D.*

Jordanus dans sa *Propheceyung unnd Weissagung/ von erschröcklichen und gewlichen widerwertigkeiten/ so dem gantzen Erdenkreis überkom(m)en und anstehen* (Prophétie et prédiction des malheurs terribles et abominables qui attendent de s'emparer du globe terrestre) faisant ainsi allusion à Joachim de Flore, auquel il a déjà renvoyé dans la dédicace de son ouvrage et dont il adopte le schéma interprétatif et la doctrine des trois âges. Dans un petit écrit à caractère prophétique qui fut publié sous le pseudonyme de Montenovio, il est dit : « Heureux ami lecteur : il est assez connu par l'histoire et les observations des savants que des changements se produisent toujours dans le gouvernement du monde et des âmes lors des grandes conjonctions de 800 années »²⁸. De fait, le genre des *prophetica* connaît une véritable mode autour et à propos de l'an 1600²⁹. Des scénarios toujours nouveaux, toujours différents sont conçus pour annoncer la fin du monde : ici on élève Rodolphe II au rang de Prince de Paix du Royaume millénaire, là on suppose la naissance de l'Antéchrist, qu'on veut avoir vu en France mais qu'on pourrait aussi identifier avec le Pape. Les auteurs de telles prophéties n'ont naturellement pas ignoré l'existence d'un tel concert polyphonique et l'origine géographique de ces prophètes autoproclamés peut être repérée dans les dédicaces de leurs ouvrages³⁰. Seul l'observateur capable de mettre en relation la peinture avec les pensées de cette époque charnière pourra s'orienter. Sans ce *background*, on en est réduit, en effet, à interpréter les gestes de la main d'un point de vue formel, esthétique, à ne voir en eux que des attitudes typiquement maniéristes.

Qui est Astrée ?

Il reste à interpréter plus précisément la seconde toile. Fondamentalement l'allégorie de Munich répète, à l'envers, le schéma de composition de celle de Stuttgart. On retrouve ainsi une mise en scène riche en contraste entre le premier plan et l'arrière plan, ainsi qu'une composition ici aussi très dynamique. L'homme en train de tomber est si proche du bord de la toile que son mouvement semble devoir l'entraîner au-delà des limites de celle-ci. Irmscher décrit l'iconographie de la peinture de Munich de la façon suivante :

Avec Saturne revient aussi sur terre « Astraea », identifiée dans l'antiquité romaine avec « Iustitia ». Sous leur protection apparaît la Vérité nue. Avec l'aide du lion, symbole de la souveraineté, ils l'emportent sur un ennemi suffisamment caractérisé par le masque qui lui tombe des mains (fausseté), la bourse échappée (duperie) et une ligne dans la main (trahison). Le document, la lunette et le livre frappé font vraisemblablement allusion à l'hérésie qu'il s'agit de vaincre. Cérès (corne d'abondance et faucille), Pax (rameau d'olivier) et Concordia apparaissent à l'arrière

Gregorij Iordani Veneti zusammenbracht. Neben einer unerhörte Weissagung/so in der Statt Pariss indiesem 91. Jar auch ist erfunden worden, Augsburg, vor des Jar 1592, f° C 4r.

28. MONTENOVIO, Kurtzer und gründlicher Bericht, Hall in Sachsen, f° A ijr.

29. Cf. l'essai convaincant de Günter Irmscher sur Rodolphe II comme Empereur de la fin des temps, « Sine novum imperium instituesque Rudolphe secunde. Zu einem Stich Matthäus Greuters nach Nikolaus Reimers », *Jahrbuch der*

Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, XXX, 1993, p. 24-44.

30. Il faudrait naturellement nommer ici de nombreux auteurs. On doit cependant souligner le fait que presque tous les prophètes du début des Temps Modernes nous indiquent dans leur dédicace aussi bien leur situation politique que leurs modèles, qu'ils dévoilent pour ainsi dire le cadre de leurs prédictions.

plan à gauche comme les garantes de la prospérité et de la paix. La victoire sur le péril turc et le schisme conduit au nouvel âge d'or³¹.

À mon avis Irmscher se trompe quand il veut identifier Astrée directement avec Iustitia qui doit se tenir aux côtés de la Vérité nue³². Car *Nuda Veritas* est — à défaut d'une source véritable — une pure invention. Simplement cette figure féminine nue d'Astrée doit être identifiée avec la constellation de la Vierge. Ovide rapporte en effet qu'après sa fuite, Astrée reste visible aux yeux des hommes durant l'âge d'airain dans la constellation de la Vierge. Natale Conti écrit ainsi dans son manuel mythographique en 1586 :

[*Astraea*, J. M.] qui fut fille d'Astraeus Prince si juste que pour sa grande équité la fille fut nommée Justice : mais depuis comme elle vit tant de vices gagner le monde, elle s'envola aux cieux, & fut placée en certe partie de Zodiaque qu'on appelle le signe de Virgo³³.

Dans le zodiaque utilisé par les astrologues, cette constellation est située entre celle du Lion et celle de la Balance. Une source possible pour la représentation de von Aachen pourrait être l'édition française, publiée en 1586, des *Hieroglyphica* de Petrus Valerianus. On y trouve le renseignement suivant à propos d'Astrée : « Elle est mise entre le Lion & la Balance pour autant que le juge doit estre d'un vertueux courage, & ne fléchir pour quelque chose que ce soit du bien & raison, auquel convient peser à la balance les crimes & mérites d'un chascun »³⁴. La petite gravure sur bois, qui illustre chez Valerian le passage cité, en fournit un document supplémentaire³⁵. Ainsi vues, les trois figures sont l'expression d'un même contexte, celui de la justice divine, reconnaissable à l'équilibre de ses jugements et au caractère définitif de ses châtements.

Hermétisme politique

Naturellement le Cabinet d'Art ne doit pas être en tant que tel le lieu de la propagande politique³⁶, mais les deux œuvres de von Aachen que nous avons regardées comme constituant un ensemble, expriment avant tout l'idée que Rodolphe II se faisait de son rôle politique. Elles posent la question suivante comment dois-je apparaître, moi, Rodolphe II, si je suis vraiment le

31. G. IRMSCHER, « Die Rückkehr... », *op. cit.*, p. 44.

32. Le modèle concret pour la figure avec la balance et le glaive est la « Justitia » du Titien au *Fondaco Dei Tedeschi* à Venise (aujourd'hui : Gallerie dell'Accademia). Cf. la gravure de A.M. Zanetti, qui reproduit la composition originelle, dans Terisio PIGNETTI, *Giorgione*, Venise, 1969, ill., p. 244.

33. Natale CONTI, *Mythologie c'est-à-dire Explication des Fables*, Lyon, 1586. Suit à présent l'indication que les lois doivent être considérées comme le Testament d'Astrée.

34. J. P. VALERIAN, *Commentaires...*, *op. cit.*, p. 586. Cet exposé ne se trouve pas dans l'édition princeps latine mais seulement dans la traduction française, qui fut augmentée d'un appendice de Celio Secundo Curione, auquel est empruntée la citation concernant Astrée. Pour cette raison c'est toujours l'édition française qui est citée ici.

35. Cependant Astrée est représentée ici sans tête, ce qui renvoie à une plus grande impartialité dans le jugement : « Alexandre Aphrodisée écrit que la Justice se representoit sans chef, ayant la main senestre ouverte, pour autant qu'elle est plus apte à l'équité que la droicte. pour n'estre si habile & caute. » J. P. VALERIAN, *Commentaires...*, *op. cit.*, p. 586.

36. Ernst Gombrich écrit dans un autre contexte : « ich glaube im Gegenteil, wir verwenden diesen Begriff [der Propaganda, J.M.] zu frei, wen wir behaupten, dass die Gonzaga irgend jemand von ihrer fürstlichen Macht überzeugen wollten. Kein Teilnehmer am diplomatischen Spiel hätte sich so leicht beeinflussen lassen. » Catalogue de l'exposition : « Zauber der Medusa. Europäische Manierismen », Künstlerhaus Wien, Wien, 1987, p. 30-31.

Prince de Paix dont parle la tradition prophétique, et montrent l'arrivée de l'âge d'or comme une suite mécanique. Si les deux œuvres ont été composées en 1598, elles invitent de la même façon l'observateur — en rapport avec l'an 1600 — à reconnaître le souverain Habsbourg comme le Prince de Paix de la fin des temps, dont la domination mène au retour du Christ sur terre et fait commencer le Règne millénaire dont parle l'Apocalypse johannique³⁷. En relation avec l'iconographie rodolphinienne, ma conclusion revient à dire que cet hermétisme relève essentiellement d'un jargon de Cour, d'une posture stylistique qui doit anoblir la réalité de l'époque³⁸. Aucune des œuvres n'est réellement incompréhensible, totalement mystérieuse, étant bien entendu que je ne parle pas de manuscrits d'alchimie mais de peintures³⁹, bref d'objets dont la destination était le Cabinet d'Art. L'hermétisme auquel nous avons à faire appartient aux « *arcana imperii* » — aux techniques de conservation du pouvoir politique ; c'est un hermétisme au service de la politique⁴⁰. Dans ce domaine, qu'on se rappelle le quatorzième chapitre des *Discorsi* de Machiavel dans lequel le théoricien italien décrit la technique des Romains pour faire concorder leurs actions politiques et militaires avec les auspices — les prédictions des prêtres. Le général doit parvenir à donner du courage aux soldats par le moyen des auspices, afin qu'ils puissent considérer leur combat comme une juste cause soutenue également par les Dieux. Machiavel décrit à la fin du chapitre le bénéfice politique et pratique : « Le seul but des auspices était de donner confiance aux soldats au moment d'aller au combat : de cette confiance naît presque toujours la victoire »⁴¹.

Le théoricien florentin conseille expressément de se servir de telles duperies, ce qui ne change rien cependant au fait qu'il considère comme fondamentalement possibles les prophéties et les signes envoyés par Dieu : pour lui les grands événements historiques sont nécessairement annoncés. Il écrit ainsi au chapitre 56 :

J'ignore d'où cela vient, mais on voit par des exemples anciens et modernes que jamais un grave événement n'est arrivé dans une cité ou un pays sans qu'il n'ait été annoncé par des devins, des révélations, des prodiges ou d'autres signes célestes⁴².

37. Les très diverses traditions prophétiques ont laissé des scénarios différents pour la fin du Monde. Cf. l'article : « Periode », *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Edité par Hanns Bächtold-Stäubli, 10 vol., Berlin-Leipzig 1927-1942, vol. 6, Berlin-Leipzig 1934-1935, p. 1492-1496. Cf. Jürgen MÜLLER, « Per Aspera ad Astra eam. Eine neue ikonographische Interpretation von B. Sprangers "Triumph der Weisheit" », *Die Malerei Antwerpens — Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Internationales Kolloquium Wien 1993, publié par Ekkehard Mai et alii, Köln, 1994, p. 47-57.

38. Sur le caractère codé de la langue de Cour et sur la technique courtisane de la *Dissimulatio* et de la *Simulatio*, cf. Manfred HINZ, « Rhetorische Strategien des Hofmannes », *Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1992, p. 261-276 et 420-428.

39. Sur le fonds alchimique de la bibliothèque impériale, cf. Nicoletta MOUT, « Hermes Trismegistos Germaniae : Rudolf

II en de arcane wetenschappen », *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1982, p. 161-190.

40. Cf. Michael STOLLEIS, *Arcana Imperii und Ratio Status. Bemerkung zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1980 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg n° 39). En outre, voir le chapitre sur les arcanes dans Herfried MÜNCKLER, *Die Begründung der Staatsraison in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/M., 1987, p. 280-289.

41. Niccolò MACHIAVELLI, *Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung*, traduction, introduction et commentaire par Rudolf Zorn, Stuttgart, 1977, p. 53-55.

42. *Ibid.*, p. 145. Machiavel cite quantité d'exemples tirés de l'histoire florentine, et son appréciation des prophéties et des prédictions correspond fondamentalement à son attitude envers la religion dont on sait qu'elle est pour lui soumise à la raison d'État. À plusieurs reprises Machiavel dépeint des épisodes tirés de l'histoire romaine, dans lesquels de fausses

Avec ces deux citations tirées des *Discorsi* c'est la marge de manœuvre de l'interprétation de l'historien de l'art qui est définie. Si donc nous voulons déterminer de façon exemplaire l'esthétique du langage pictural de Rodolphe II, son obscurité spécifique, nous devons constater que le mystère exige la mise en scène précédemment étudiée⁴³. Pour l'homme politique pragmatique le signe divin ne signifie certes rien en lui même, seulement la possibilité de pouvoir l'interpréter dans un sens qui lui soit favorable. Il a simplement besoin de l'autorité de tels signes⁴⁴.

prophéties et des sacrifices coutumiers servent purement et simplement à influencer sur la résolution des soldats.

43. C'est déjà ce qu'écrit Aristote au cinquième livre de la *Politique*: « En outre, [Le tyran] doit toujours faire montre d'un zèle extraordinaire pour honorer les dieux, car le peuple redoute moins de subir quelque illégalité de la part d'hommes de cette sorte, s'il pense que son maître est rempli de la crainte des dieux et se soucie de les honorer, et il est moins porté à conspirer contre lui, dans la pensée que le prince a aussi les dieux pour alliés » (II, 1315a, éd. et trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1962). De façon correspondante, les « prophéties politiques » étaient déjà transparentes au début des Temps Modernes.

Carlo Ginzburg a décrit le changement de paradigme advenu avec les Temps Modernes, du « noli altum sapere » paulinien au « sapere aude », et plus généralement signalé les implications politiques qui en sont découlées. On commence « [...] to penetrate into the secrets of power — discovering the secrets of secrets, the political use of religion. » Carlo Ginzburg, « High and Low: The Theme of forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », *Past and Present*, 76/11, 1976, p. 28-42, ici p. 36.

44. Cf. Ursula GEITNER, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, 1992.