



Varia 4

- Paul J. Smith

Inconstant et variable. Le caméléon entre histoire naturelle et emblématique¹

A la Renaissance, le caméléon est un animal à la fois connu et inconnu. Les connaissances à son sujet proviennent, pour l'essentiel, de la description que Pline l'Ancien (Ier siècle ap. J.-C.) lui consacre dans son *Historia naturalis* :

Sa forme et sa grandeur seraient celles d'un lézard si ses jambes n'étaient pas droites et plus élevées ; la poitrine se confond avec le ventre, comme dans les poissons, et son épine, dorsale fait une saillie semblable. Son museau, autant que cela se peut dans un petit animal, ne diffère guère de celui du cochon. Sa queue est très-longue, finit par être très-mince, et forme des replis comme celle de la vipère. Ses ongles sont crochus ; ses mouvements sont lents comme ceux de la tortue. Son corps est écailleux comme celui du crocodile. Ses yeux sont enfoncés dans l'orbite, séparés par un intervalle étroit, très-grands et de la même couleur que le corps ; il ne les ferme jamais ; il regarde autour de lui, non par le mouvement de la prunelle, mais en tournant le globe entier de l'œil. Toujours la tête haute et la gueule ouverte, il est le seul de tous les animaux qui ne mange ni ne boive, et qui n'ait pas d'autre aliment que l'air. Redoutable vers la fin des jours caniculaires, il est le reste du temps inoffensif. La nature de sa coloration est ce qu'il y a de plus digne d'admiration ; en effet, il change souvent de couleur dans ses yeux, dans sa queue et tout son corps, et reproduit toujours celle dont il est voisin, excepté le rouge et le blanc ; mort il est de couleur pâle².

¹ Ce texte est l'actualisation d'un article publié en néerlandais : « *Een veranderlijk dier. De kameleon tussen natuurlijke historie en emblematiek* », *De Boekenwereld* 29 (1) (2012), pp. 33-43. Cette mise à jour a été réalisée dans le cadre du projet de recherche *Cultural Representations of Living Nature : Dynamics of Intermedial Recording in Text and Image (ca. 1550-1670)* (NWO – Université de Leyde). Nous tenons à remercier Aurore Evain pour sa lecture critique d'une première version du présent article.

² Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, tome premier, trad. M.E. Littré, Paris, J.J. Dubouchet etc., 1848, p. 337. Lisible sur le site de la [Bibliothèque médicale Medic@](#) (date de consultation : le 19 novembre 2013).

Qui connaît l'animal le reconnaîtra facilement dans la description de Pline. Mais pour qui ignore tout de lui, comme c'était le cas de la plupart des lecteurs médiévaux et pré-modernes, ce texte ne peut suffire à se faire une idée correcte de l'animal. En témoigne l'emblème que l'humaniste italien Andrea Alciat(o) (1492-1550) consacra au caméléon dans son *Livre d'emblèmes (Emblematum Liber)*, paru en 1531. L'emblème (un genre dont Alciat est l'inventeur) est une figure symbolique constituée de trois parties : un *motto* (ici : « In Adulatores » [Contre les flatteurs]), une *pictura* et une *subscriptio*, poème en forme d'épigramme, qui, dans le cas présent, donne une brève description de l'animal, suivie d'une leçon de morale, déjà annoncée par le *motto*. Cette leçon de morale reprend ici les deux caractéristiques les plus remarquables de l'animal mentionnées par Pline – à savoir sa faculté de changer de couleur et sa curieuse habitude alimentaire –, pour les appliquer aux courtisans, qui eux aussi changent de couleur, autrement dit tournent avec le vent, et ne vivent que de l'air, c'est-à-dire de la flatterie. Voici la description d'Alciat :

*Semper hiat, semper tenuem qua vescitur auram,
Reciprocatur chamaeleon,
Et mutat faciem, varios sumitque colores,
Praeter rubrum vel candidum :
Sic & adulator populari vescitur aura
Hiansque cuncta devorat,
Et solum mores imitatur principis atros,
Albi & pudici nescius.*

Et sa traduction (1536) par Jean Lefèvre, le premier traducteur d'Alciat :

Flateurs.
Cameleon sousflant sans cesse,
Vivant dair, na fixes couleurs.
Adonc bleu, verd, ou jaulne, & laisse
Rouge & blanc, taincts de grandz valeurs.
Flateurs de Prince ont telz malheurs,
Mangeans peuple en ville & cite.
Des meurs du prince grands parleurs :
Fors de blancheur & purite³.

Or, dans la version originale de l'emblème d'Alciat, l'illustrateur anonyme – peut-être Jörg Breu (ou l'imprimeur, Heinrich Steyner) – n'a pas osé reproduire une image du caméléon. A la place de l'illustration attendue, il laisse un espace vide, où il se

³ A. Alciat, *Livret des Emblemes*, Paris, Chrestien Wechel, 1536, n. p.

contente de mentionner la référence au passage de Pline que nous avons cité plus haut : « *De Chameleonte vide Plin. natur. histor. libro. VIII. Cap. XXXIII* ». Seules les éditions plus tardives présentent une illustration de l'animal. Pour réaliser celle de 1534 (**fig. 1**), l'artiste fut obligé de suivre la description de Pline le plus fidèlement possible, prouvant par là même qu'il n'avait jamais vu l'animal : le caméléon devient, sous ses traits, un petit monstre au corps de poisson écailleux, aux jambes longues et raides pourvues de griffes pointues, avec une tête de cochon et une queue bizarrement tournée en spirale. Dans ce dernier cas, il est clair que l'illustrateur a mal interprété la comparaison que fait Pline avec une queue de vipère enroulée.

C'est seulement à partir de 1536 que l'animal commence à ressembler quelque peu à un caméléon (**fig. 2**), bien qu'il fasse parfois plutôt penser à un hérisson (ou à un opossum mouillé, comme le suggère William B. Ashworth, dans sa perspective américaine⁴), pourvu d'une queue courbée vers le haut : c'est ainsi que le présente l'illustration attribuée à Pierre Eskreich, réalisée pour la traduction française de Barthélemy Aneau, et publiée en 1549 (**fig. 3**)⁵. Il faut attendre l'édition de 1577, imprimée par Christoph Plantin à Anvers, pour trouver un caméléon plus ou moins réaliste (**fig. 4**). La question est donc de savoir ce qui est arrivé à l'animal et à son image entre 1549 et 1577.

Dès les années 1540, il apparaît que le caméléon devient de plus en plus connu, car l'animal se trouve régulièrement exposé dans les cabinets de curiosités. Ainsi, François Rabelais (ou plutôt son narrateur) rapporte qu'il a pu admirer un caméléon dans le cabinet du médecin lyonnais Charles Marais – malheureusement, nous ne savons pas exactement quand⁶. Nous sommes en revanche beaucoup mieux informés sur le spécimen qu'on pouvait admirer, moyennant finances, vers 1550, chez un poissonnier d'Anvers prénommé Jan de Klerk, alias « Lekkere Haring »

⁴ W. B. Ashworth, Jr., « *Marcus Gheeraerts and the Aesopic Connection in Seventeenth-Century Scientific Illustration* », *Art Journal*, 44: 2 (1984), p. 136. Le présent article doit beaucoup à cette excellente recherche. Cependant, depuis 1984, on dispose de beaucoup plus d'informations, ce qui permet de faire une reconstitution plus précise de l'image que l'on se faisait de l'animal au XVI^e siècle.

⁵ Nous reproduisons ici l'illustration présente dans une traduction espagnole publiée la même année.

⁶ Fr. Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 801 : « J'y vy un Chameleon, tel que le décrit Aristoteles, et tel, que me l'avoit quelquefois monstré Charles Marais, medecin insigne en la noble cité de Lyon sur le Rosne : et ne vivoit que d'air [...] ».

(« Hareng Savoureux »). Le dépliant publicitaire de Jan de Klerk⁷ présente une illustration remarquablement réaliste⁸ de l'animal (fig. 5), ainsi que le texte promotionnel suivant :

Dese levendighe beeste is te besien Thantwerpen ten huuse van Jan de clerck alias Leckerenbeerinck woenende voorbisinte Michielsclooster indie lepelstraete / daar suldijsse levende sien ende sy verandert haer in alder ley calueren daer hijse op set / dvelcke en eet noch en drincket / maer alleen leeft vander locht / Ende is gbeheten Campelion⁹.

(Cet animal vivant est à voir à Anvers, dans la maison de Jan de Klerk alias « Lekkere Haring » (« Hareng Savoureux »), qui habite après le monastère Saint-Michel dans le Lepelstraat. Vous pouvez le voir vivant ; il prend la couleur du lieu, où il se pose ; il ne mange ni ne boit, car il ne vit que de l'air ; et il s'appelle Campelion).

Mais tout cela reste très local. Et c'est surtout grâce aux naturalistes, en particulier du zoologue et voyageur français Pierre Belon du Mans (1517-1564) et du médecin, zoologue et linguiste zurichois Conrad Gessner (1516-1565), que la connaissance de cet animal va véritablement prendre son essor.

Le caméléon chez Belon et Gessner

La primeur en revient à Pierre Belon : en 1553, il dépeint un caméléon réaliste dans le récit de son voyage au Moyen-Orient. Ce réalisme se traduit surtout dans l'anatomie très particulière des pattes, rendue avec une grande exactitude¹⁰. Cette même illustration est reproduite la même année dans son *De aquatilibus (Sur les animaux aquatiques)* (fig. 6), et en 1555 dans la traduction française de cet ouvrage, *La Nature et diversité des poissons avec leurs pourtraicts*. En 1553, Conrad Gessner représente à son tour l'animal dans ses *Icones* (qui est la version abrégée du premier volume de son *Historia animalium* de 1551), et en 1554 dans le second volume de son *Historia*, intitulé *Historiae animalium Liber II de Quadrupedibus oviparis* (fig. 7). Cette image est très

⁷ I. Faust, *Zoologische Einblattdrucke und Flugschritte vor 1800*, volume 1, *Wirbellose, Reptilien, Fische*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1998, pp. 142-143.

⁸ On remarque surtout la forme particulière des pattes de l'animal – nous y reviendrons.

⁹ Faust, *Zoologische Einblattdrucke*, *Op. cit.*, p.142.

¹⁰ C'est ce qui est démontré par Ashworth, « *Marcus Gheeraerts and the Aesopic Connection* », *Op. cit.*, p. 135 : « Le caméléon a une structure de patte très insolite – deux orteils extérieurs et trois orteils intérieurs pour les pattes de devant, et l'inverse pour les pattes de derrière. Lorsque l'animal est vu de côté, agrippant une branche, les orteils apparaissent dans une configuration 3-2-3-2. Belon nous montre exactement la même chose » (nous traduisons). Mais il est peu probable que Gessner ait repris directement ces détails précis de l'ouvrage de Belon, comme le croit Ashworth : les dates de publication sont trop proches, et les différences entre les deux images trop grandes.

similaire à celle de Belon, notamment dans la reproduction précise des pattes et l'attitude générale de l'animal. Gessner a probablement reçu des demandes d'explication à ce sujet (et peut-être même des accusations de plagiat) de la part de ses lecteurs, car, en 1560, dans l'édition renouvelée des *Icones*, il reprend l'illustration du caméléon, mais en ajoutant un commentaire expliquant en détail comment il a obtenu cette illustration. Ce commentaire nous permet d'entrer dans les coulisses de la production d'une illustration zoologique :

Chamaeleontis icon, quam Venetiis olim a Petro Gillio accepi. Iohanni Caiio Anglico tum haec tum a Bellonio posita imago, ad sceleton potius, quam ad vivum aut recens corpus depicta videntur.

(Voici l'image d'un caméléon que j'ai reçue il y a longtemps de Pierre Gilles de Venise. John Caius [Kay] d'Angleterre estime que cette illustration ainsi que celle que Belon a publiée sont basées sur un squelette, plutôt que sur un spécimen vivant ou récemment mort).

Malgré sa brièveté, ce commentaire est fort révélateur. Tout d'abord, il nous informe sur le rôle du réseau professionnel dans la pratique de l'histoire naturelle. Dès les années 1550, ce réseau est d'une importance capitale pour la science. Grâce à l'amélioration des moyens de transport et des services postaux, les érudits échangent, partout en Europe, non seulement leurs connaissances, mais aussi des illustrations ainsi que des spécimens : plantes séchées, semences et animaux. Gessner mentionne ici deux savants connus avec qui il était en contact, le zoologiste français Pierre Gilles (1489-1555) et le savant anglais John Caius (1510-1573).

La raison pour laquelle Pierre Belon est mentionné ici semble claire : Gessner ne veut pas être accusé d'avoir plagié l'illustration de Belon. Cette accusation est d'avance réfutée par la précision subtile « Venetiis olim » [il y a longtemps de Venise] : Pierre Gilles habitait à Venise dans les années 1540, donc bien avant les publications de Belon – ce qui exclut toute possibilité de plagiat. En outre, Gessner semble suggérer que son illustration et celle de Belon remontent à une source commune, c'est-à-dire au même spécimen mort.

Par ailleurs, la récente découverte, faite par Florike Egmond à la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam, des albums de Félix Platter contenant les dessins que Gessner avait utilisés pour illustrer les deux premiers volumes de son *Historia*

*animalium*¹¹, permet de reconstituer, de façon plus précise encore, le procédé suivi par Gessner (ou son illustrateur) afin d'illustrer le caméléon. Initialement, Gessner a utilisé comme modèle le dessin d'un caméléon mort (**fig. 8**), qui, d'après le commentaire cité ci-dessus, devait être identique à celui que Pierre Gilles lui envoya dans les années 1540. Entre ce dessin et l'illustration imprimée (**figs. 7 et 8**), ce sont surtout les ressemblances anatomiques suivantes qui frappent : la première partie de la queue et l'orifice anal de l'animal, le nombre des plis (**figs. 11 et 12**), la forme de la partie antérieure de la tête, et l'emplacement des narines. L'illustration de Gessner diffère, en cela, de celle de Belon (**fig. 6**)¹². En revanche, elles ont toutes deux en commun l'attitude générale et la posture de l'animal, perché sur une branche, ainsi que la reproduction non réaliste de ses orbites enfoncées, qu'auront notée ceux qui connaissent les yeux protubérants du caméléon. Mais la similitude la plus frappante réside dans la précision avec laquelle les deux illustrateurs ont rendu la disposition des orteils du caméléon. Elle s'appuie sur des informations que Gessner et son illustrateur n'ont pas pu recueillir du dessin de Pierre Gilles. Ils ont donc dû recevoir des informations complémentaires bien précises, peut-être transmises par une lettre de Belon, accompagnée d'un dessin d'explication.

Nous sommes ici en présence du principe d'imitation « idéale » ou « sélective », bien connu dans les arts picturaux et littéraires de la Renaissance : en prenant comme point de départ la « réalité » zoologique ainsi que certains modèles picturaux et textuels, Gessner compose le caméléon « idéal ». Cette forme d'imitation est traditionnellement illustrée par deux exemples classiques courants : le mythe du peintre grec Zeuxis choisissant les plus belles femmes de Crotona, et l'image non moins célèbre de l'abeille butineuse, qui fabrique un miel supérieur à partir de nectars trouvés dans des fleurs d'essences diverses. La seconde forme d'imitation, qui est en quelque sorte le complément de l'imitation sélective, est l'imitation « directe », où

¹¹ Fl. Egmond, « *A Collection within a Collection. Rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter* », dans *Journal for the History of Collections* 25 (2) (2013), pp. 149-170.

¹² Au total, l'album de Félix Platter comporte quatre dessins représentant un caméléon. Les deux premiers reproduisent des spécimens morts et séchés, qui n'ont aucune ressemblance avec l'illustration imprimée de Gessner. Le troisième dessin est celui de Pierre Gilles. Le quatrième illustre un caméléon sur une branche. Ce dernier dessin est une mauvaise copie de l'illustration imprimée de Belon : en particulier, la tête de l'animal est différente, et la structure du pied est mal rendue.

L'artiste essaie de peindre son modèle de la façon la plus exacte possible¹³. L'exemple le plus célèbre d'imitation directe est celui des raisins peints par Zeuxis de façon si réaliste que les oiseaux venaient les picorer. Si, dans le cas de Gessner, la représentation du caméléon est un bon exemple d'imitation sélective, l'animal, ironiquement, va quant à lui devenir le symbole pictural de l'imitation « directe » grâce à sa faculté de mimétisme.

L'image que Gessner et Belon ont donnée du caméléon devient bientôt la norme dans la littérature zoologique. Pour exemple, citons le *Visboeck* [*Livre de poissons*] d'Adriaen Coenen (1514-1587), poissonnier de la ville hollandaise de Scheveningen¹⁴. Il s'agit d'un album de dessins, réalisés et commentés par Coenen en personne, que les visiteurs pouvaient voir moyennant un supplément. La page consacrée au caméléon (**fig. 9**) donne un merveilleux exemple d'imitation sélective. L'illustration est copiée de Belon (et non de Gessner, sinon l'animal serait présenté en sens inverse). La partie supérieure du texte, rédigée en allemand, provient d'une traduction allemande de Pline. Le texte néerlandais qui suit est de la main de Coenen lui-même. Ce dernier n'hésite pas à ajouter certains éléments anecdotiques. Nous citons son texte intégralement, car il nous informe sur l'intérêt personnel que Coenen portait à cet animal, apparemment partagé par la milieu intellectuel dans lequel il évoluait, où le caméléon était une véritable curiosité :

Dese beeskens zijn niet groot zij zijn hier in Hollant wel van avonturiers ghebrocht die se om gelt lieten sien maer Ic en hebber gheen levendich ghesien Maer Ic hebber eens een doot gesien Tot Delft int cloester van Sinte Elisabet bij oude kerck Dit was gedroecht ende hinc in die pater zijn kamer dit was die pater die tot Leijden ghehangen worde van de Grave van der Marck Dese pater sach garen wat niens Dit dierken was hem ghegheven van een avonturier die hier in Hollant met een vogelstruis was gecomen dien hij mede om gelt liet besien Dit gedroechde beesken was nie veel grooter dan een gemeen ratte.

(Ces animaux ne sont pas grands. Ils ont été apportés par des camelots [littéralement : aventuriers] qui les montraient moyennant un supplément, mais je n'ai jamais vu de spécimen vivant. Cependant, j'en a vu un mort à Delft au couvent Sainte-Elisabeth près de la Vieille Eglise. C'était un spécimen séché, suspendu dans la chambre du curé.

¹³ Sur ces deux formes d'imitation, voir l'étude classique de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis : The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967 (réimpression de l'*Art Bulletin* 22 [1940], pp. 197-269).

¹⁴ Sur Coenen, voir Fl. Egmond et P. Mason, *The Whale Book. Whales and other marine animals as described by Adriaen Coenen in 1585*, Londres, 2003. L'album de Coenen est disponible sur Internet : <http://www.kb.nl/bladerboek/visboek/browse/book.html> ; pour la page consacrée au caméléon, voir f° 328 v°.

C'est ce curé qui a été pendu à Leyde par le Comte van der Marck. Ce curé était avide de curiosités. Cet animal lui avait été donné par un camelot qui ici, en Hollande, était venu avec une autruche qu'il montrait moyennant un supplément. Cet animal séché n'était pas plus grand qu'un rat ordinaire).

Nous retrouvons également une illustration copiée de Belon et de Gessner dans le traité *Des monstres et prodiges* (1573) d'Ambroise Paré, chirurgien du Roi¹⁵.

Dans les cercles d'histoire naturelle (on pense au zoologiste bolonais Ulysse Aldrovandi), les remarques critiques de Belon et de Gessner au sujet de l'alimentation aérienne de l'animal sont rapidement validées. Belon avait en effet observé que le caméléon attrapait des insectes avec sa langue, et que, par conséquent, l'animal ne vivait aucunement de l'air. Cependant, en dehors des cercles des naturalistes, ces observations ont été complètement ignorées, consciemment ou inconsciemment. La symbolique du caméléon vivant de l'air était, semble-t-il, trop profondément enracinée dans les esprits pour qu'elle soit aussi vite remise en question.

Le caméléon de Marcus Gheeraerts¹⁶

L'artiste brugeois Marcus Gheeraerts l'Ancien (ca. 1520-ca. 1590) constitue un chaînon important entre l'histoire naturelle, et le monde des arts et des lettres. En collaboration avec le poète brugeois Eduard de Dene (ca. 1505-ca. 1578), il publie en 1567 un recueil de fables emblématiques¹⁷, intitulé *De warachtighe fabulen der dieren* [*Véritables Fables des animaux*]. Ce recueil a ceci de particulier qu'il puise ses fables non seulement dans la vieille tradition ésopeque, mais également dans l'histoire naturelle, ainsi que dans un genre aussi moderne que celui de l'emblème. Dans le cas de la fable du caméléon, il fait se télescoper deux sources textuelles. La principale est l'emblème *In Adulatores* d'Alciat, dans la traduction française de Barthélemy Aneau (1549), illustrée par Pierre Eskreich (**fig. 3**), dont voici l'ouverture :

¹⁵ Ashworth mentionne encore d'autres exemples, parmi lesquels le catalogue imprimé du cabinet de curiosités de Basil Besler, intitulé *Continuatio rariorum* (1622), et l'œuvre encyclopédique du compilateur écossais-polonais Jan Jonston, datant de 1650.

¹⁶ Ce paragraphe présente une mise à jour importante de notre article « L'histoire naturelle et la fable emblématique (1567-1608) : Marcus Gheeraerts, Eduard de Dene, Gilles Sadeler », dans Frank La Brasca et Alfredo Perifano (éds.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 2, *Au XVI^e siècle*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, pp. 173-186, et plus spécialement pp. 179-181.

¹⁷ Sur ce genre, voir B. Tiemann, *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die französische Renaissance-Fabel*, München, W. Fink, 1974, et A. Saunders, « *Emblems and Emblematic Fables* », dans A. Saunders, *The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity*, Genève, Droz, 2000, pp. 21-64.

Contre les flateurs
Chameleon tousiours baille en allant,
L'air (d'ond il vit) prend, & rend anhelant¹⁸.

Le texte de De Dene¹⁹ ajoute cependant un détail absent chez Alciat et Aneau : dans sa version, le caméléon a toujours les yeux ouverts, alors qu'Alciat et son traducteur précisent seulement que le reptile a la bouche ouverte, sans mentionner les yeux. Cette information sur les yeux de l'animal provient directement de la seconde source de De Dene, un texte néerlandais encyclopédique, écrit au XIII^e siècle par Jacob van Maerlant, intitulé *Der naturen bloeme* [*La fleur* [autrement dit le meilleur] *de la nature*]. En combinant ces deux sources, l'une moderne, l'autre médiévale, De Dene illustre à merveille le principe de l'imitation sélective.

Ce principe s'applique aussi à l'illustration de Gheeraerts. Elle ne s'inspire pas de l'image maladroite et démodée de Pierre Eskreich, qu'il a pu découvrir dans la traduction française d'Alciat (dont, par ailleurs, il s'inspire pour d'autres illustrations), mais prend sa source dans l'histoire naturelle contemporaine, telle qu'elle est illustrée par Belon et Gessner – une comparaison précise entre les queues des quatre caméléons représentées (**figs. 3, 6, 7 et 10**) prouve, en fait, que c'est bien Gessner qui est la source de Gheeraerts, et non Belon²⁰. Or, on constate que, tout en restant fidèle à l'illustration de Gessner, Gheeraerts présente un caméléon plus conforme à la réalité zoologique²¹ : il a les yeux protubérants, typiques de l'animal, et non les yeux de lézard dessinés par Gessner. De plus, la bouche de l'animal est beaucoup plus réaliste que celle, aux mâchoires dentelées, représentée par ce dernier. Il semble donc que Gheeraerts ait corrigé dans le détail le caméléon de Gessner en observant *de visu*

¹⁸ La source de De Dene est la traduction française de Barthélemy Aneau avec les illustrations de Pierre Eskreich, imprimée pour la première fois en 1549. Voir D. Geirnaert et P. J. Smith, « *The Sources of the Emblematic Fable Book De warachtighe fabulen der dieren (1567)* », dans J. Manning, K. Porteman et M. van Vaecq (éds.), *The Emblem Tradition and the Low Countries*, Turnhout, Brepols, 1999, pp. 23-38.

¹⁹ Malheureusement, il nous est impossible de traduire le texte de De Dene en français moderne en raison de son style laborieux, caractéristique des rhétoriciens flamands. Pour une analyse approfondie du texte de De Dene et de ses sources, nous nous référons à notre article en néerlandais « *Een veranderlijk dier* ».

²⁰ Sur ce point, nous divergeons quelque peu d'avec Ashworth, malgré ses précautions : « Il est probable que cette image s'inspire de celle de Belon, même si Gheeraerts a pu utiliser la version de Gesner comme source » (Ashworth, *Op. cit.*, p. 135 ; nous traduisons). L'enroulement de la queue de l'animal et la façon dont elle est disposée, chez Gheeraerts, par rapport à la branche et au tronc de l'arbre, se rapprochent plus de l'illustration de Gessner, que de celle de Belon.

²¹ Exception faite de la représentation des pattes de l'animal, ainsi que le précise Ashworth : « la structure de la patte a été mal interprétée dans l'illustration [de Gheeraerts], car les pattes postérieures présentent ici une structure 3-3 » (Ashworth, *Op. cit.*, p. 135).

un spécimen vivant – observation que Gessner n'avait pas pu faire, comme il le reconnaît dans ses *Icones*. Peut-être Gheeraerts a-t-il pu voir le caméléon exposé par le poissonnier Jan de Klerk à Anvers dans les années 1550, à moins qu'il ne se soit inspiré du dépliant publicitaire publié par De Klerk (fig. 5). Quoi qu'il en soit, pour représenter le caméléon, Gheeraerts, tout comme De Dene, mais via un autre support, recourt au même principe de l'imitation sélective.

Le caméléon après Gheeraerts

C'est surtout grâce aux *Warachtighe fabulen der dieren* que l'image du caméléon sera durablement fixée, pour des générations entières, partout en Europe. Le fablier flamand est adapté deux fois en français, au cours de l'année 1578. Les deux versions sont imprimées à Anvers : l'une est de la main d'Étienne Perret, qui publie une sélection de 25 fables dans une édition de luxe en format folio, imprimée par Plantin²² ; l'autre est un recueil anonyme intitulé *l'Esbatement moral des animaux*, fabriqué par l'imprimeur anversois Gerard Smits pour l'éditeur Philippe Galle. *L'Esbatement moral* est ensuite traduit par Arnoldus Freitag en latin (Anvers 1579), adapté en néerlandais par Vondel (Amsterdam, 1617), puis en allemand, avec de fidèles copies des illustrations de Gheeraerts réalisées par Egidius (Gilles) Sadeler (Prague, 1608). La version allemande est à son tour traduite à trois reprises en français, toujours avec les mêmes illustrations de Sadeler (1659, 1689, 1743)²³.

L'image du caméléon telle que l'a reproduite Gheeraerts se propage de pays en pays, dans toute l'Europe à travers ses illustrations. On la rencontre partout : dans les recueils d'emblèmes et autres livres illustrés, ainsi que dans les arts décoratifs (tapisseries, peintures murales, broderies). Nous relèverons trois cas particulièrement intéressants, où l'emblème traditionnel entre en friction avec l'histoire naturelle. Le premier est celui du médecin et botaniste humaniste Joachim Camerarius (1534-

²² Voir notre article « Les fables emblématiques d'Étienne Perret (1578) », *Emblematica*, 8, 1994, pp. 221-242. Au début du XVII^e siècle, le recueil de Perret a été maintes fois réédité en français et en néerlandais, et il a récemment été publié en facsimilé : E. Perret, *XXV fables des animaux*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 2007.

²³ Voir notre article « *Cognition in Emblematic Fable Books : Aegidius Sadeler's Theatrum morum (1608) and its Reception in France (1659-1743)* », dans K. A. E. Enenkel et W. Neuber (éds.), *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leyde-Boston, Brill, 2005, pp. 161-185.

1598), qui consacra un emblème au caméléon (**fig. 11**) dans le second livre de ses *Symbolorum et Emblematum Centuriae Quatuor* (1590-1604), une série de quatre ouvrages, comportant chacun cent emblèmes et traitant de toutes les espèces naturelles, à savoir, dans l'ordre : les plantes, les animaux terrestres, les animaux de l'air (oiseaux et insectes) et les animaux aquatiques. En tant que savant passionné de zoologie, il ne pouvait négliger les observations critiques de Belon et de Gessner au sujet des habitudes alimentaires du caméléon. Il le fait, cependant, avec une réticence évidente, dans un commentaire étrangement contradictoire :

Ipse celsus hianti ore solus animalium nec cibo nec potu alitur, (notandum tamen, interdum muscis, formicis, & aliis vesci) nec alio quam aëru alimento.

[Avec sa bouche grande ouverte vers le haut, c'est le seul animal qui ne vit pas de nourriture ou de boisson (cependant, il convient de noter qu'il mange parfois des mouches, des fourmis et de semblables animaux) et qui se nourrit de rien d'autre que de l'air]²⁴.

On trouve un autre exemple curieux dans les albums emblématiques manuscrits de Joris Hoefnagel (1542-1600), qui traitent de l'histoire naturelle en classant selon les quatre éléments. Traditionnellement, le caméléon appartient à l'air, ce dont témoigne le frontispice du *Mikrokosmos. Parvus Mundus* (**fig. 12**), un livre d'emblèmes datant de 1579, réalisé par Laurens van Haecht. Sur ce frontispice, les quatre éléments sont ainsi symbolisés : le caméléon représente l'air, la salamandre le feu, la taupe la terre, et le poisson l'eau. Or, dans son album, Hoefnagel place le caméléon dans la section consacrée à la terre (**fig. 13**). Cet emblème reproduit deux caméléons, dont le premier ressemble beaucoup à celui de Gheeraerts (ou de Gessner), à cette seule différence près : il attrape un insecte à l'aide de sa langue protractile. L'illustration correspond, en cela, au discours zoologique moderne, ce qui explique pourquoi le caméléon n'a pas été placé parmi les animaux aériens. Toutefois, elle est contredite par les citations latines ajoutées par Hoefnagel. La première, prise dans Ovide, souligne que le caméléon ne vit que de l'air, et l'autre, extraite de l'œuvre du poète Palingène (Palingenius ; Pier Angelo Manzolli [ca. 1500-avant 1551]) – son *Zodiacus Vitae*, livre XI, *Aquarius* – confirme cette assertion :

²⁴ J. Camerarius, *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera*, Nuremberg, J. Hofman et H. Camoxius, 1595, f° 90r°.

*Quis, nisi vidisset pisces habitare sub undis,
Sub limo ranas, salamandras vivere in igne,
Aere chameleonta, et pasci rore cicadas,
Crederet ?*²⁵

[Qui, sans l'avoir vu, oserait croire que les poissons habitent sous les flots, les grenouilles dans le limon, les salamandres dans le feu, que les caméléons vivent de l'air, et les cigales de l'herbe ?]

Le troisième cas singulier se trouve dans l'encyclopédie zoologique de Jan Jonston, mentionnée plus haut (voir note 15). Sur les quatre caméléons représentés par Jonston, trois s'inscrivent dans la tradition Belon-Gessner-Gheeraerts (**fig. 14**) : les deux premiers sont tirés de l'œuvre zoologique d'Aldrovandi, mais clairement remodelés sur ceux de Belon, Gessner ou Gheeraerts ; le troisième est, quant à lui, directement repris de l'illustration de Gheeraerts. On constate encore une fois que le principe d'imitation sélective n'est pas seulement applicable dans le domaine des arts et des lettres, mais aussi dans celui des sciences naturelles.

Ces exemples montrent combien les illustrations scientifiques et artistiques se sont entremêlées, et cela jusqu'au XVII^e siècle. Ce constat s'applique également aux textes : dans leurs sommes encyclopédiques, Gessner et Aldrovandi ne mentionnent pas seulement les faits de la nature, ils consacrent aussi une section entière aux « *Emblemata* », parmi lesquels ceux d'Alciat, et notamment son *In Adulatores*.

Tout ceci nous ramène à l'édition d'Alciat, imprimée par Plantin en 1577, qui est, on l'a déjà constaté, la première présentant une image réaliste du caméléon. La forme de la tête de l'animal ainsi que l'arrière-plan indiquent que la source directe n'est pas ici Belon ou Gessner, mais Gheeraerts²⁶. Il est probable que Plantin a joué un rôle dans le choix de celle-ci comme modèle d'illustration. Ayant pris part à la vente des *Warachtighe fabulen der dieren*, puis de l'*Esbatement moral*, dont il a aussi imprimé la traduction latine, il était bien placé pour constater que l'image de Gheeraert était, du point de vue d'un réalisme zoologique, très supérieure aux illustrations traditionnelles des éditions d'Alciat parues jusqu'à ce jour²⁷. Sans doute

²⁵ Palingenius, *Zodiacus Vitae*, Rotterdam, Johannes Hofhout, 1722, p. 368, v. 641-644.

²⁶ Cela correspond au constat d'Ashworth, « *Marcus Gheeraerts and the Aesopic Connection* », *Op. cit.*, pp. 135-136.

²⁷ Voir K. L. Bowen et D. Imhof, *Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge UP, 2008, pp. 294-300.

Plantin est-il donc responsable de la diffusion de cette représentation du caméléon, plus correcte en termes d'anatomie, dans les éditions d'Alciat après 1577.

Epilogue : « Toujours (...) la comparaison cloche »

Avec le développement d'une connaissance plus scientifique de l'animal, la symbolique emblématique du caméléon tombe en déclin à la fin du XVII^e siècle. C'est ce que révèle la toute dernière édition française des cuivres de Sadeler, le recueil *Les Fables d'Esopé, gravées par Sadeler*, publié en 1743²⁸. L'auteur anonyme²⁹, qui illustre parfaitement ce « désenchantement du monde », dont Max Weber situe l'origine à l'époque des Lumières, rejette la symbolique moralisatrice séculaire de cet emblème. Le verdict est prononcé par l'animal lui-même dans une amusante prosopopée :

Le Caméléon

C'est moins une Fable, qu'un symbole ; mais la planche en étant gravée depuis longtemps, il a fallu en faire usage.

Des gens passoient, & voyant un Caméléon : Tenez, dit l'un aux autres, vous voyez bien cet Animal, vraye image du parasite. Allez vous promenez, leur dit l'Animal offensé, avec votre image. Je ne vais piquer la table de personne, & je sçais me renfermer chez moi. En plus, si ma peau diaphane prend la couleur que je veux, je ne le fais pour plaire ni déplaire à qui que ce soit, & je ne prétend[s] tromper personne ; ainsi, Messieurs, trêve de similitude. Laissez le monde comme il est, & passez votre chemin.

SENS MORAL,

Toujours chez les humains (soit dit sans nul reproche)
Soit en mal, soit en bien la comparaison cloche.

Le « sens moral » de cette fable est une anti-morale, qui se désavoue elle-même. Ces vers auto-ironiques donnent le coup de grâce à la symbolique séculaire de l'animal, et peut-être au genre emblématique en général.

²⁸ *Les Fables d'Esopé, gravées par Sadeler, avec un discours préliminaire & les Sens Moraux en Distiques. Edition toute différente de la première*, Paris, Thiboust, 1743, pp. 11-12.

²⁹ Probablement Henri-François d'Aguesseau, Maréchal de France (1668-1751). Sur ce livre et son auteur, voir notre article « *Cognition in Emblematic Fable Books* », *Op. cit.*, pp. 179-183.