

## LA GRAVURE TRIOMPHE DE LA MORT DE JANEZ VAJKARD VALVASOR

Martin Germ

### Abstract

Le rôle que le grand historien et fondateur de l'art graphique en Carniole a eu dans le développement de l'art et de la culture est bien connu du fait que Valvasor, lui-même artiste-amateur des techniques graphiques, a mis la main à la pâte et produit une gravure intéressante figurant à l'introduction de son Œuvre *Theatrum mortis humanae tripartitum*,<sup>1</sup> qui, en dépit de son aspect graphique très riche, n'a pas attiré beaucoup d'attention des historiens de l'art. Il s'agit pourtant d'une œuvre importante intégrant les grands courants de la production artistique traversant l'Europe contemporaine qui thématisent, dans les arts plastiques et dans la littérature, la fugacité de la vie humaine et la mort.<sup>2</sup>

L'intérêt du *Theatrum mortis humanae tripartitum*, littéraire et, surtout, artistique, d'autant plus que les gravures exécutées d'après les originaux du peintre slovène Janez (Jean, Ivan) Koch, à la différence des vers quelque peu maladroits et ne dépassant pas la qualité moyenne de la poésie baroque morale et didactique, représentent une œuvre graphique qui n'est négligeable ni du point de vue artistique

<sup>1</sup> Janez Vajkard Valvasor et Janez Koch, *Zmagoslavje Smrti (Le Triomphe de la Mort)*, la gravure introductive du *Theatrum mortis humanae tripartitum* de Janez Vajkard Valvasor, 1682 (ms. n. R 12471, NUK, Ljubljana). Le dessin préliminaire de Koch sur lequel a été prise la gravure est préservé dans l'héritage valvasorien. La comparaison en révèle une quasi identité, à cette différence près que le modelage des corps dans la gravure est un peu moins prononcé. Le dessin est en possession de la Biblioteca Metropolitana de Zagreb (côte M. 11984). Valvasor s'est mis à écrire le *Theatrum* vers la fin de 1680 pour le terminer en 1681, où, le texte sorti des presses, à Ljubljana, on a toutefois dû attendre avant de le voir publié, ensemble avec les illustrations graphiques, exécutées à Bogenšperk, seulement en 1682 à Salzbourg.

<sup>2</sup> Seuls France Stele et Emilijan Cevc ont étudié de près le *Théâtre* de Valvasor (France Stele, Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, 9, 1928: 9-30; Emilijan Cevc, *Ob Valvasorjevem prizorišču človeške smrti* (préface à l'édition facsimile) in: J. V. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih*, trad. J. Mlinarič, préf. E. Cevc, Maribor/Novo mesto 1969: 280-319. Cevc, abordant le sujet de l'illustration qui inaugure le *Théâtre* encore dans *J. W. Valvasor kot mentor slikarjev* (in: *Janez Vajkard Valvasor Slovencem in Evropi*, cat. de l'exposition à la Galerie Nationale, 13 oct.-18 déc. 1989, éd. L. Gostiša, Ljubljana 1989: 185-186), n'y résume que brièvement une partie de la préface mentionnée. Pour une évaluation et analyse de l'importance du *Théâtre* de Valvasor dans le contexte européen, voir Martin Germ, *Theatrum mortis humanae tripartitum: Iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor*, in: *L'image en Europe du XVIIe siècle*, Nancy 2002: 77-99.



Le titre de l'image:

Janez Vajkard Valvasor (inuen. et excud.), Janez Koch (delin.), Andrée Trost (sculp.), *Triomphe de la Mort*, gravure sur cuivre, la feuille introductive du *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682, côte R 12471, NUK, Ljubljana.

ni du celui, thématique, dans le contexte artistique carniolien de l'époque.<sup>3</sup> La feuille introduisant la série, la meilleure et thématiquement la plus intéressante, est à la fois celle-même qui mérite une attention particulière puisqu'elle est l'œuvre de Valvasor lui-même. Les signatures sur la gravure témoignent que la composition de fond a été conçue (*W.W. inuen.*) et qu'imprimée (*W. excud.*) dans l'atelier à Bogenšperk où le savant baron avait ses presses.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Tandis que Janez (Ivan) Koch (approx. 1650-1715) a signé les esquisses de toutes les gravures dans les deuxième et troisième parties du *Théâtre*, et celles de la première partie reprennent la *Danse macabre* de Hans Holbein le Jeune, la feuille d'introduction appartient à Valvasor. Toutes les gravures du *Theatrum* ont été exécutées par Andrée Trost, graveur de Graz que, peu après l'installation de son atelier graphique en 1678, Valvasor a invité au château de Bogenšperk, où il est resté jusqu'à la publication de l'œuvre la plus connue, *Die Ehre des Herzogthums Crain* en 1689. L'estimation de Stele, que les gravures du *Theatrum*, "trop artisanales et manquant d'authenticité artistique, esquivent de vrais problèmes de la peinture et du dessin," est trop sévère et inadéquate puisqu'elle provient d'une comparaison pas trop unilatérale avec le meilleur art graphique en Europe au 17<sup>e</sup> siècle. La valeur relativement modeste des gravures ornant le *Theatrum* de Valvasor ne prouve point qu'elles ne dépassent pas le niveau artisanal ni qu'elles manquent d'authenticité artistique. Au contraire, elles comprennent quelques exemples qui trouvent facilement des parallèles parmi les œuvres de qualité moyenne dans la production graphique en Europe centrale. Cf. France Stele, *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949: 72.

<sup>4</sup> La signature complète de *W.W. inuen. W. excud. Io. Koch del. And. Trost sculp. Wagenpurgi in Carniolia* d'ailleurs indiquant que cette illustration a été réalisée par Ivan Koch et gravée en cuivre par Andrée Trost, il n'y a toutefois aucun doute que la conception originale a été celle de Janez Vajkard Valvasor, et c'est lui qui en est, au moins dans le sens iconographique, l'auteur incontestable.

Sur une plaine déserte, couverte des os humains, deux fossoyeurs, creusant les tombes, dirigent le regard vers la partie centrale de la procession triomphante de la Mort passant sous l'arc, d'une certaine hauteur, d'une ruine puissante, variante grotesque de l'arc de triomphe romain où, précisément, une squelette portant une couronne royale et soulevant, dans la main gauche, un sablier au lieu de la pomme impériale, dans sa droite, un long faux remplaçant le sceptre, est assise sur un grand amas de terre près du catafalque. La Mort, reine puissante, voyage sur la charrette tirée par un éléphant et un dromédaire.<sup>5</sup> Une squelette, chevauchant sur l'éléphant, brandit une grande flèche, son compagnon assis sur le dromédaire, la bandière funèbre. Ces deux sont accompagnés de trois autres chevauchant les chevaux, et dont le premier sonne la buccine, le deuxième porte un épieu et le troisième frappe sur un tambour. Une masse de squelettes se déplace à pied, précédées par Adam et Eve marchant à pas lourd et comme sous le poids de leur culpabilité, séparés par l'arbre de la connaissance avec le serpent, rappelant le péché originel, cause de l'emprise que la Mort a obtenue sur le genre humain. Derrière un obélisque à droite, en distance, se montre la scène du meurtre d'Abel, complétant l'histoire biblique du péché originel avec le motif du premier crime dans l'histoire de l'humanité. Cette allégorie majestueuse manifeste non seulement le triomphe de la Mort sur l'homme, elle explique aussi la source de son pouvoir sur le monde.

La gravure associe plusieurs éléments traditionnels d'iconographie macabre dans une interprétation maniériste libre et très dynamisée. Emilijan Cevc, dont l'étude souligne le caractère »septentrional« de l'šuvre de Valvasor, est persuadé que les scènes du théâtre religieux de l'époque, notamment celles des jeux de la Passion accompagnant les processions, y ont exercé une influence considérable.<sup>6</sup> Les Passions, jeux ou processions, normalement commençaient avec une représentation de la cause première qui a entraîné la souffrance du Christ. Le cortège a été ainsi précédé par la Mort à cheval, portant l'arbre de la connaissance dans la main et accompagnée d'Adam et Eve chacun d'un côté, les trois suivis par Caïn et Abel. Cevc a attiré l'attention au parallèle avec la *Passion de Škofja Loka*, écrit en 1721 par le père Romuald<sup>7</sup>, où également apparaît la Mort triomphante avec l'arbre de la connaissance et accompagnée par Adam, Eve, Caïn et Abel. La *Passion de Škofja Loka*, à peu près quarante ans postérieure au *Theatrum mortis humanae* et sans figurer comme référence critique pour la gravure de Valvasor, simplement rappelle que ce type d'iconographie était répandu en Carinthie non moins qu'ailleurs. Tout possible qu'il soit de supposer que Valvasor ait pu voir, à Ljubljana, des processions de Passion de même type que celle de Škofja Loka, et antérieures,<sup>8</sup> il convient néanmoins de souligner que sans preuves qui confirmeraient positivement l'actualité

<sup>5</sup> La composition de la gravure, du fait que la partie inférieure de la tombe et du catafalque se trouvent voilées, rend difficile à discerner que la Mort conduit la charrette, un regard de près en révélant toutefois les grandes roues ferrés.

<sup>6</sup> Cf. Emilijan Cevc (1969): 290-291.

<sup>7</sup> A propos du *Škofjeloški pasijon* et son importance dans la culture slovène du 18<sup>e</sup> siècle, voir les études accompagnant la dernière édition du texte: Père Romuald, *Škofjeloški pasijon*, Une transcription phonétique simple avec traduction des parties non-slovènes du texte, introduction par Jože Faganel et alii, Ljubljana 1999.

<sup>8</sup> Cf. Emilijan Cevc (1969): 290.

d'influence, il faut s'en tenir à la »possibilité« sans plus. Les processions de Passion ont pu influencer le *Theatrum* de Valvasor, toutefois, de là à affirmer que »sa première illustration n'est rien d'autre qu'une scène de procession quelque peu enrichie (éléphant, dromédaire)«<sup>9</sup> est exagéré et sans fondement iconographique. Cevc, notant les parallèles thématiques les plus remarquables, va jusqu'à observer que les didascalies de la *Passion de Škofja Loka* semblent quasi une description élément par élément de la composition valvasorienne. »Celui qui précède la procession est suivi par la Mort, avec tambour et au cheval blanc... Au paradis, où est représentée la chute d'Adam, notre premier père, il y a 7 acteurs... Cette figure est aussi suivie par la Mort, puis par les enfants d'Adam... eux aussi, immédiatement suivis par la Mort... La troisième scène montre la Mort sur un cheval blanc, triomphante à cause du péché d'Adam, couronnée avec laurier et munie d'un long épieu. La cavalerie de la mort: 1. la Mort avec un fouet, pape, cardinaux, évêque, chanoine, nonce, chanoine en mosette rouge, curé, deux chapelains, Mort avec drapeau, empereur, deux pages, roi, deux pages, archiduc, deux Princes-Électeurs, comte, baron, seigneur et vilain, noble, chevalier, bourgeois, maire, paysan, mendiant... Une compagnie des morts, puis la Mort avec faux, tous à pieds.«<sup>10</sup>

Les parallèles de fond entre l'illustration et la description de la procession, qui sans aucun doute existent, sont très limités. Même en combinant les descriptions différentes de la Mort qui apparaît dans la procession pour en composer une figure qui se rapprocherait de celle que l'on trouve chez Valvasor, la différence demeure évidente. La Mort de Valvasor ne chevauche pas ni ne se déplace à pied, elle est assise de façon triomphale sur la charrette, ce qui représente une différence iconographique importante. Des squelettes qui l'accompagnent, il est vrai, trois sont à cheval, mais de l'autre côté, il y en a une sur le dromédaire, une autre sur l'éléphant et tout un groupe qui en va à pied. L'ensemble n'est pas conçu comme procession où se succéderaient des scènes, il est bien plus proche du motif de l'iconographie italienne, du Triomphe de la Mort. Tous les autres éléments de la *Passion de Škofja Loka* n'ont rien à voir avec la gravure, il n'y a que le motif de nos premiers parents face à l'arbre de la connaissance que seul peut se rapporter aux didascalies. S'il est surprenant que les résultats de la comparaison thématique sont minces, il convient d'autant plus à souligner qu'il est encore moins convaincant de vouloir à tout prix relier le *Theatrum* dans son intégrité artistique/littéraire à la *Passion de Škofja Loka*, voire même aux jeux de la Passion plus anciennes. Il est à peine probable que Valvasor se serait inspiré chez un autre auteur dans le projet de son illustration initiale puisqu'il prétendait exécuter une image propre à soulever le début du texte dont il était lui-même auteur. Ce qu'il a réussi à mener à bien: le triomphe de la Mort étant le fil rouge du livre tout entier, la gravure initiale traduit quasi »à la lettre« la dérision macabre de la conclusion du *Dialogue de l'homme et de la Mort* figurant en introduction poétique (sic!) au début du *Theatrum mortis humanae*:

#### MORS

*“Mors igitur regnat, Mors pallida ubique triumphat,  
Orbi invecta tua culpa ubi, Adame fuit.*

<sup>9</sup> Cf. Emilijan Cevc (1969): 291.

<sup>10</sup> Cf. Emilijan Cevc (1969): 290.

*Regibus et plebi Mors imperat, omnia sternit.  
Subicit imperio sceptrum et atra suo.*

#### HOMO

*Hinc lacrimae, hinc gemitus infinitique dolores  
Obruit hinc homines mortis ubique pavor.  
Mixta hinc assiduo sunt omnia gaudia luctu,  
Omnibus haec cum sit lex: aliquando mori.*

#### MORS

*Magna triumphales ergo conscendere currus,  
Orbe vehi victrix Mors modo iure queo.  
Reddite, plectra, sonum, mortales cedite palmam,  
Saltus inque meos accelerate pedes!*<sup>11</sup>

La mise en rapport de l'illustration et du texte ne saurait être plus claire, d'autant plus que cette feuille est la seule à noter explicitement qu'elle a été conçue (*invenit*) par l'auteur des vers lui-même. La composition de la grande gravure d'introduction montre qu'une procession de la Passion plus ou moins complexe n'est pas ce que Valvasor imaginait en créant la feuille, l'auteur a heureusement mis en rapport un certain nombre d'éléments iconographiques traditionnels de la fin du Moyen Age et de la Renaissance.

La composition de la gravure originelle associe deux motifs fondamentaux de l'iconographie de la Mort européenne, le Triomphe de la Mort italien et la Danse macabre du nord. L'influence de ce dernier se limitant, au sens iconographique, au motif d'Adam et Eve sous l'arbre de la connaissance,<sup>12</sup> les autres éléments iconographiques se rapportent, pour la plupart, au motif de l'attelage triomphal conduit par la Mort, motif éminemment italien, popularisé par les éditions illustrées des *Triumphes* de Pétrarque dès 1475.<sup>13</sup> Il est à peine possible d'évaluer correctement

<sup>11</sup> Janez Vajkard Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum*, 1682: 7.

<sup>12</sup> Le motif d'Adam et Eve devant l'arbre de la connaissance, voire une image représentant directement le péché originel, et qui fait partie de la Danse macabre, servant de prologue dont le rôle moral est d'expliquer la raison pour l'empire de la Mort sur l'homme, a été intégrée par Valvasor, s'inspirant directement de celle de Hans Holbein le Jeune, tout au début de sa propre Danse (*Saltus Mortis*, première partie du *Théâtre*; image 2, suivant immédiatement la création d'Adam et Eve). La tradition de la mise en relation du péché original et de la danse macabre est pourtant encore plus ancienne. Cf. James M. Clark, *The Dance of Death in Middle Ages and Renaissance*, Glasgow, 1950; Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterlichen Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln 1968, André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris, 1998. Voir aussi: Jutta Schuchard, *Tanz der Toten - Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum*. Catalogue d'exposition, Museum für Sepulkralkultur, Kassel, 19 septembre - 29 novembre 1998.

<sup>13</sup> Le poème comprend six grandes allégories représentées par Pétrarque dans la tradition des cortèges de triomphe dont le poète ne décrit explicitement que l'attelage du Triomphe d'Amour. N'empêche que dès les premières éditions illustrées, tous les cortèges comprennent des variations picturales sur le thème de l'attelage triomphal, en commençant par le *Triomphe d'Amour* suivi par ceux des Pureté, Mort, Gloire, Temps et Éternité. Le poème, écrit entre 1351 et 1374, aurait été inspiré par la mort de Laure en 1348. Voir Ernst Hatch Wilkins, *Life of Petrarch*, Chicago 1961. Il reste la question d'influence sur le *Triomphe de la Mort* pétrarquien par l'iconographie plus ancienne, de moindre importance par rapport à celle, d'ailleurs, que celui-ci a exercée postérieurement, dans l'art de la renaissance et du baroque, où il assurait la référence-clé incontestable. Voir Victor Masséna, prince d'Essling in Eugène Muntz; *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902; Ernst Hatch

l'importance du *Triomphe de la Mort* de Pétrarque pour l'évolution de l'iconographie macabre dans l'art de la renaissance, et Alberto Tenenti à juste titre constate que la popularité du motif provient du succès du poème de Pétrarque.<sup>14</sup> Il convient de rappeler que, d'après Mark J. Zucker, les *Triumphes* de Pétrarque avaient considérablement plus d'influence sur l'art que sur l'évolution de la littérature européenne.<sup>15</sup> Puisque les éditions illustrées en étaient populaires et répandues parmi les gens éduqués en Carniole, il est fort probable que les *Triumphes* étaient bien connus à Valvasor.<sup>16</sup>

L'inclusion des animaux exotiques dans le cortège triomphal est une autre caractéristique de l'iconographie italienne (ainsi que, dans un sens plus restreint, pétrarquiste), ce qui est le plus évident précisément dans les illustrations des *Triumphes* de Pétrarque. Aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, les illustrations les plus nombreuses, imprimées ou peintes à main, sont celles qui, dans l'attelage, font figurer des animaux exotiques, par exemple unicornes, éléphants, buffles sauvages. La présence du dromédaire et du lion dans la gravure de Valvasor est à interpréter à la lumière de son amour maniériste et baroque pour l'exotique, sans pourtant exclure la possibilité d'une sémantisation symbolique rapportée à Pétrarque. C'est finalement Pétrarque qui écrit, dans son *Trionfo della Morte*, que le cortège triste rassemble les foules de tous les coins du monde, des Indes, des pays maures de l'Afrique du Nord, de l'Espagne. L'éléphant, le lion et le dromédaire sont traditionnellement les symboles des pays exotiques. Dans l'iconographie pré-colombienne des trois continents, l'éléphant et le lion, au moins, et cela est hors de doute puisque Pétrarque lui-même les mentionne explicitement, représentent les Indes (ou l'Asie entière) ou l'Afrique, voire l'Afrique du Nord qui était alors connue. L'éléphant et le lion demeurent les symboles traditionnels des Indes (Asie) et de l'Afrique même dans l'iconographie baroque tandis que l'imagination médiévale et postérieure associe les dromédaires avec l'Orient et les Sarrazins, et même s'ils ne sont pas des animaux emblématiques d'Espagne, ce rôle leur est prêté dans un contexte ibérique lui-même »orientalisé« et rendu »exotique« au sein géographique de l'Europe. La péninsule ibérique, par où le souffle oriental a atteint l'Europe sur son propre sol pour y demeurer une présence intense pendant des siècles, voire jusqu'à la chute de Grenade et la fin de la reconquête en 1492, est restée jusqu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, dans la conscience européenne, le lieu où ce souffle se faisait véritablement sentir.

---

Wilkins, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Rome 1951; Giovanni Carandente, *I trionfi nel primo rinascimento*, Torino 1963; S. Samek Ludovici, "I Trionfi" illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XIV, Rim 1978; Joseph B. Trapp, "The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism" *Quadreni Petrarqueschi*, IX-X, 1992/93 (izšlo 1996): 11-73; E. Wyss, Matthäus Greuter's Engravings for Petrarch's *Triumphs*, *Print-quarterly*, 17 (2000): 347-363.

<sup>14</sup> Cf. Alberto Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957.

<sup>15</sup> Cf. Mark J. Zucker, The Triumphs of Petrarch, dans: *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Commentary*, XXIV/1, éd. J. T. Spike, New York 1993: 37.

<sup>16</sup> Il est vrai que la liste de l'héritage valvasorien ne comprend aucune édition des *Trionfi* de Pétrarque (cf. Peter von Radics, *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*, Ljubljana 1910: 310-333) et que la bibliothèque de Valvasor ne préserve qu'un exemplaire illustré de l'œuvre *De remediis utriusque fortunae* de cet auteur (cf. *Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, éd. B. Kukolja et V. Magić Ljubljana/Zagreb 1995). Toutefois, la culture exceptionnelle de Valvasor permet de supposer que ce dernier était familier avec l'une des éditions les plus populaires des *Triumphes*.

Il convient de rappeler que Valvasor a lui-même voyagé en Espagne et en Afrique du Nord, ce qui permet de conclure que l'éléphant, le dromédaire et le lion dans le *Triomphe de la Mort* peuvent être interprétés comme une preuve de l'intérêt qu'il portait aux pays et cultures exotiques.

C'est finalement le contexte architectural du motif qui démontre la susceptibilité de Valvasor aux exemples italiens. Les ruines pittoresques, le motif de l'arc triomphal et un obélisque égyptien placé sur un socle prismatique de forme classique composent la scène où l'on lit les échos des panoramas romains imaginaires, rappelant ceux des maîtres du baroque italien, par exemple Viviano Codazzi.<sup>17</sup> C'est surtout l'obélisque qui est significatif puisqu'il a été mis en valeur comme monument architectural décoratif et popularisé en Europe comme motif iconographique précisément par la renaissance italienne. Sans finalement oublier le catafalque monumental de forme architecturale, devant lequel est assise la Mort. Le puissant sarcophage de marbre est particulièrement intéressant pour une recherche des liens avec l'iconographie italienne du Triomphe de la Mort puisque les catafalques sur les charrettes que l'on retrouve sur les illustrations du *Trionfo della Morte* pétrarquien sont tout pareils.<sup>18</sup>

D'où, par conséquent, l'idée de la domination des influences septentrionales? La question est bien justifiée. Il est évident à la première vue que la présence des éléments italiens dans l'illustration de Valvasor l'emporte, et de beaucoup, sur ceux venus du nord, tandis qu'une analyse précise démontre l'influence du motif pétrarquiste du Triomphe de la Mort avec une squelette sur la charrette triomphale. Le baron très cultivé de Bogenšperk, grand connaisseur de l'art italien pas moins que celui du nord, était très susceptible pour les deux traditions. Il est vrai que le *Theatrum mortis humanae tripartitum* comme un ensemble artistique/littéraire témoigne d'un esprit plutôt septentrional, toutefois, on ne saurait ignorer que le grand *Triomphe de la Mort* valvasorien porte en plus un sceau caractéristiquement italien et qu'une chasse à ses possibles sources parmi les Passions contemporaines ne saurait convaincre.

*Université de Ljubljana, Slovénie*

---

<sup>17</sup> Cf. David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milan/Rome 1993. L'intéressant, c'est que l'aspect architectural du contexte où se situe le cortège valvasorien de la Mort fait penser Cevc à Viviano Codazzi, sans cependant iconographiquement rapporter l'ambiance italienne au motif central.

<sup>18</sup> Le catafalque conçu comme élément architectural est d'une fréquence exceptionnelle dans les illustrations du *Trionfo della Morte*, autant dans les exemplaires illuminés à main comme dans les illustrations graphiques. Des premiers, celui de 1476 (BNF, it. ms. 548) est particulièrement intéressant puisqu'il comprend une illustration du *Triomphe de la Mort* (fol. 29) avec la position frontale de la charrette et, pareil en cela à celui de Valvasor, un catafalque majestueux et architecturalement façonné avec une squelette assise dessus. On trouve des solutions picturales pareilles de la charrette avec catafalque également dans les versions graphiques, par exemple dans la série du Maître de la Passion de Vienne des années 1460/65, conserve dans l'Albertine à Vienne (Cf. Maître de la Passion de Vienne, "Triomphe de la Mort", *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters*, XXIV, éd. Mark Zucker, New York 1980: 96.)

## BIBLIOGRAPHIE

- Carandente, Giovanni. *I trionfi nel primo rinascimento*. Torino: ERI, 1963.
- Cevc, Emilijan. *Ob Valvasorjevem prizorišču človeške smrti* (préface à l'édition facsimile) J. V. Valvasor, *Theatrum mortis humanae tripartitum/Prizorišče človeške smrti v treh delih* (trad. J. Mlinarič, préf. E. Cevc). Maribor/Novo mesto: Obzorja/Dolenjska založba, 1969.
- Cevc, Emilijan. *Janez Vajkard Valvasor Slovincem in Evropi*, cat. de l'exposition à la Galerie Nationale, 13 oct.-18 déc. 1989, éd. Lojze Gostiša. Ljubljana: Narodna galerija, 1989.
- Clark, James M. *The Dance of Death in Middle Ages and Renaissance*. Glasgow: Jackson, Son & Company, 1950.
- Corvisier, André. *Les danses macabres*. Paris: Presses Universitaires De France, 1998.
- Germ, Martin. *Theatrum mortis humanae tripartitum: Iconographie de la Mort dans le livre de Janez Vajkard Valvasor*, in: *L'image en Europe du XVIIe siècle*. Nancy: Université de Nancy II, 2002.
- Marshall, David Ryley. *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*. Milan/Rome : Jandi Sapi, 1993.
- Masséna, Victor, Prince d'Essling et Muntz, Eugène. *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1902.
- Père Romuald. *Škofjeloški pasijon* (Une transcription phonétique simple avec traduction des parties non-slovenes du texte, introduction par Jože Faganel et alii). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Rosenfeld, Hellmut. *Der mittelalterlichen Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*. Köln: Böhlau-Verlag, 1968.
- Samek Ludovici, Sergio. *"I Trionfi" illustrati nella miniatura da codici precedenti del secolo XIII al secolo XIV*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1978.
- Stele, France. Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo* 9, (1928).
- Stele, France. *Slovenski slikarji*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1949.
- Tenenti, Alberto. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1957.
- Trapp, Joseph B. "The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism", *Quadreni Petrarqueschi*, IX-X, 1992/93 (1996).
- Radics, Peter (von). *Johann Weikhard Freiherr von Valvasor*. Ljubljana: Krainische Sparkasse, 1910.
- Bibliotheca Valvasoriana. Katalog knjižnice Janeza Vajkarda Valvasorja*, éd. Božena Kukulja et Vladimir Magić. Ljubljana/Zagreb: Valvasorjev odbor pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti/Nacionalna i sveučilišna knjižnica, 1995.
- Wilkins, Ernst Hatch. *Life of Petrarch*. Chicago: Chicago UP, 1961.
- Wilkins, Ernst Hatch. *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
- Wyss, Edith. Matthäus Greuter's Engravings for Petrarch's Triumphs, *Print-quarterly*, 17 (2000): 347-364.
- Zucker, Mark J. The Triumphs of Petrarch, in: *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, Commentary*, XXIV/1, éd. J. T. Spike. New York: Abaris Press, 1993.
- Schuchard, Jutta. *Tanz der Toten - Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum* (Catalogue d'exposition, Museum für Sepulkralkultur Kassel, 19 septembre - 29 novembre 1998). Kassel: Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur, 1998.