

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DE BIBLIOTHECAIRES

LE PASSAGE DU MANUSCRIT A L'IMPRIME DANS LES TRIUMPHES DE PETRARQUE

Note de synthèse
présentée par

Marie-Christine Maurer

sous la direction de
Monsieur Henri-Jean Martin



1977

1977

42

13^e promotion

SOMMAIRE

Introduction	p. 1
I. La présentation du livre :	p. 3
- Titre, caractères, composition du texte	p. 4
- Initiales et encadrements	p. 8
II. Les illustrations secondaires du livre :	p. 11
- Des vignettes interchangeables	p. 12
- L'évolution du style	p. 15
III. Les figures des triomphes :	p. 18
- Le thème du triomphe	p. 20
- La symbolique des triomphes	p. 24
- Les paysages	p. 29
- L'évolution du style	p. 31
Conclusion	p. 35
Bibliographie	p. 36
Annexes : Le triomphe de la Renommée : miniatures des :	
- ms. it. 545	
- ms. fr. 223	
- ms. fr. 594	
	gravures des éditions de :
- Florence, Pietro Pacini, 1499	
- Paris, Barthélémy Vérard, 1514	
- Florence, Filippo di Giunta, 1515	

INTRODUCTION

Le livre des "Triumphes" est une série de six poèmes écrits par Pétrarque à la gloire de Laure, entre 1352 et 1374 : triomphe de l'amour, triomphe de la chasteté, triomphe de la mort, triomphe de la renommée, triomphe du temps, triomphe de la divinité. C'est une oeuvre caractéristique de la Renaissance par ses nombreuses références à l'Antiquité, et qui a connu son plus grand succès à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, à en juger par le nombre des manuscrits et des livres imprimés datant de cette époque. Les manuscrits de la fin du XIV^e siècle sont évidemment plus rares, et après 1430 les éditions des "Triumphes", sinon celles des oeuvres complètes de Pétrarque en langue vulgaire, deviennent plus espacées, avec un décalage (jusqu'en 1550 environ) pour les impressions réalisées en France. Les "Triumphes" sont donc tout à fait représentatifs de ce tournant de la fin du XV^e siècle qui voit la dernière floraison du manuscrit et l'essor de l'imprimé, et que nous voulons étudier à travers cette oeuvre.

Nous avons étudié les manuscrits et les premières éditions du poème, aussi bien en français qu'en italien, conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris. Dans ces derniers, les "Triumphes" sont la plupart du temps précédés du "Chansonnier", des "Rimes" et des "Sonnets" de Pétrarque, ce qui n'est pas le cas des traductions françaises. En ce qui concerne plus particulièrement les imprimés, ils sont beaucoup plus nombreux en langue italienne que française, et la première édition en français est d'ailleurs assez tardive, puisqu'il s'agit de celle que donna Barthélémy Vérard en 1514.

Les deux principales difficultés que nous avons rencontrées sont d'une part la datation assez imprécise de la plupart des manuscrits, ce qui rend plus difficile leur comparaison avec des

imprimés à peu près contemporains, et d'autre part le fait que les manuscrits et les livres imprimés, de même que toutes les reproductions photographiques qui en existent, étant conservés dans deux départements différents de la Bibliothèque Nationale, nous n'avons jamais pu avoir sous les yeux en même temps des illustrations de l'un et l'autre type de livre.

Nous comparerons successivement la présentation globale des manuscrits et des imprimés : composition du texte et, éventuellement, du commentaire, initiales et ornementation annexe ; illustrations dans le texte : les vignettes ; enfin les miniatures et gravures sur bois représentant les six triomphes.

I.

L'apparition de l'imprimerie a apporté dans la présentation, la composition du livre, des changements qu'il convient d'examiner en premier lieu : fréquence et éléments de la page de titre, composition du texte et de son commentaire, écriture, ornementation enfin.

L'élément qui distingue le plus radicalement les manuscrits des "Triumphes" des imprimés, c'est leur support : parchemin, et très souvent vélin (car il s'agit la plupart du temps de livres luxueux) pour les manuscrits ; papier, et rarement vélin (pour certaines éditions qui se veulent de luxe mais dont l'ornementation peinte à la main est peu soignée) pour les imprimés. Le format des premiers est variable, mais d'autant plus important que le livre est plus somptueux ; quant aux seconds, c'est plutôt une évolution dans le temps et dans l'espace qui se remarque : les éditions parisiennes conservent beaucoup plus tard le format in-folio, que les italiennes abandonnent plus rapidement en faveur de l'in-quarto et de l'in-octavo ; à partir des environs de 1520, le grand format disparaît pratiquement.

Le contenu des livres est variable : en France, les "Triumphes" forment un ouvrage à part ; en Italie, ils sont le plus souvent associés dans un même volume avec les autres oeuvres en langue vulgaire de Pétrarque, ou même avec les poésies de Dante. Ce qui apparaissait rarement dans les manuscrits, la "Vie de Pétrarque", devient une habitude dès les premiers imprimés ; de même ceux-ci contiennent souvent des tables des vers d'une dizaine de pages, coutume qui provient sans doute de la nécessité des tables des lettres de registre imprimées en manchette.

La plupart des manuscrits que nous avons examinés comportent un titre (exceptés les mss. fr. 223 et it. 549 et 1471), souvent même suivi d'indications concernant le commentateur et d'un sommaire des triomphes (mss. fr. 12423 et 12424), ces titres étant directement suivis du texte. Pour les imprimés, la page de titre s'est très rapidement généralisée : nous n'avons constaté son absence que dans les deux plus anciens livres étudiés (éditions de Rome : Georg. Laver, 1471 ; et Venise : Piero Veroneso, 1491), qui débute directement par un incipit. Outre le titre et le nom du commentateur, les éditions françaises mentionnent ici un sommaire des triomphes, et aussi le nom de l'imprimeur et l'indication de l'endroit où le livre se vend, deux éléments qui n'apparaissent pas dans les pages de titre des livres italiens. Dans les imprimés plus que dans les manuscrits, les titres sont en grandes lettres ou, de plus en plus souvent, en capitales (surtout dans les éditions italiennes). Dans les manuscrits, le rubricateur fait abondamment usage des contrastes de couleurs rouge, bleue et noire (ms. fr. 12423). L'imprimeur utilise moins souvent ce procédé (les titres sont en rouge dans environ cinquante pour cent des cas), mais il peut utiliser les ressources de la typographie (composition des caractères en forme de triangle : éditions de Venise : Augustino de Zanni da Portese, 1515 ; et Venise : Bernardino de Vidali, 1522).

Après 1510, on trouve sur les pages de titre des gravures sur bois, illustrations ou encadrements : armoiries du destinataire (armes de France et salamandre de François I. dans l'édition de Vêrard de 1514) ; marque du libraire (gravures dans les éditions vénitiennes de 1515 et 1522, miniature dans celle de Paris en 1519) ; vignettes en rapport avec le texte (éditions de Paris : Hénon Le Pèvre, 1520 : une gravure représentant la trinité et l'univers ; Lyon : Denys de Hersy, 1531, et Paris : Estienne Groulleau, 1554 : le poète à sa table de travail) ; bandeaux gravés décorés de putti musiciens, de fleurs dans des rinceaux, de figures de saints (éditions de Paris : Barthélémy Vêrard, 1514 ; et Venise : Bernardinus Stagninus, 1522). Dans l'édition florentine de 1515 (Philippo di Giunta), la présentation de la page de titre est déjà plus moderne, avec un encadrement à colonnes très Renaissance ; il en est de même dans le beau manuscrit Orsini-Da Costa, où deux colonnes et un fronton en camaïeu violet et or encadrent le titre, et dans l'édition florentine de Pietro Pacini de 1499. On peut en

conclure qu'entre 1510 et 1530 la page de titre a été de plus en plus décorée ; après cette période, de même que les formats ont diminué, elles sont devenues beaucoup plus simples, sans gravures ni couleurs.

Les titres des Triomphes, chapitres et paragraphes n'ont pas évolué dans leur présentation : ils se distinguent du texte par la couleur dans les manuscrits (rubriqués en rouge généralement, mais aussi en bleu et en or dans les plus luxueux), par des capitales dans les imprimés. Les manuscrits gardent les formules "cy finit ... cy s'ensuit" pour annoncer chaque chapitre, ainsi que l'édition de Vérard, alors que dans les imprimés on tend à mettre des titres de plus en plus brefs. Les titres courants, sur deux pages, apparaissent dans pratiquement tous les manuscrits et imprimés : influence certainement de ces derniers, étant donné que la plupart des manuscrits que nous avons examinés sont postérieurs à l'apparition de l'imprimerie. Cette influence n'a pas joué par contre pour la foliotation : les manuscrits (sauf le ms. Orsini-Da Costa, si moderne à tous points de vue, qui en possède une en chiffres romains) en sont dépourvus. Dans les imprimés, seules les éditions romaine de 1471 et florentine de 1499 sont dans ce cas : tous les autres livres sont foliotés, en chiffres arabes parfois, mais surtout encore en romains.

En ce qui concerne l'écriture, celle des manuscrits évolue d'une bâtarde cursive à une qui l'est de moins en moins (la bâtarde se trouvant surtout dans les manuscrits français), et à une écriture humanistique (la lettre latino-romaine apparaît dès les manuscrits italiens du XV^e siècle), et même italique (mss. fr. 2500-2501, 12423 et it. 1018). Ces deux dernières étant aussi utilisées dans un même manuscrit pour distinguer différentes parties. On sent que le copiste prend modèle de ce point de vue sur le livre imprimé qu'il a peut-être sous les yeux. Les imprimés font principalement usage de la lettre romaine, concurrencée par l'italique à partir de 1515. Seul Vérard en 1514 emploie encore la gothique.

La composition de la page s'oriente vers une présentation plus claire et moins compacte : les pages comportant deux colonnes semblent être un archaïsme qui ne se retrouve que dans le ms. fr. 223 et dans le Vérard, où chacune est entourée d'un liseré rouge.

La plupart des imprimés comme des manuscrits gardent une présentation assez compacte du fait qu'on laisse très rarement des blancs entre les paragraphes (ms. fr. 12423), que les chapitres sont à la suite les uns des autres sans que l'on change de page, et parfois même les Triomphes lorsqu'ils ne sont pas précédés d'une illustration. Dans certaines versions particulièrement archaïques, le texte est écrit en continu, avec seulement des barres obliques pour marquer les vers et des pattes de mouche pour les paragraphes dans les manuscrits (mss. fr. 223 et 594, édition de Vérard). Mais l'influence de l'Italie et de l'imprimerie l'a vite emporté, ce qui se voit dans le fait que la plupart des manuscrits et pratiquement tous les imprimés adoptent la présentation d'un vers par ligne, d'ailleurs sans justification des lignes. Conséquence de cette transformation : dans les manuscrits italiens et dans les imprimés, chaque troisième vers est décalé vers la gauche (et la majuscule en est colorisée dans certains cas), ce qui permet d'améliorer la clarté de la présentation sans perdre de place ; pour la même raison, le premier vers de chaque strophe est en capitales, et, dans les imprimés, chaque chapitre débute par une initiale gravée sur la hauteur de trois vers.

Les manuscrits français des "Triomphes" sont tous pourvus d'un commentaire, et de prologues du traducteur et du commentateur. Chaque strophe en italien de "l'acteur" est précédée de la traduction en français (généralement très longue) et suivie du commentaire (mss. fr. 223 ; 594 ; 2500). Le texte italien se détache grâce à un espacement plus important des lettres ou à des caractères plus grands. Une autre formule, qui tend à aérer le texte, consiste à adopter une présentation verticale : texte italien en regard du texte français, ou plus souvent textes italien et français avec commentaires en manchette sur le sens historique et le sens moral de l'oeuvre, chacune de ces parties ayant un titre de couleur (mss. fr. 2501 et 12423).

Les imprimés ont une présentation toute différente, permise uniquement par la typographie. Tout d'abord nombre d'entre eux, en particulier les éditions italiennes et les éditions les plus tardives, ne comportent plus de glose (éditions de Rome, 1471 ; Padoue : Martinus Prutenus, 1472 ; Venise : Aldo Romano, 1501 ;

Florence, 1515 ; Venise, 1528 ; Lyon, 1531 ; Paris : Denys Jamot, 1539 ; Paris, 1554). Parmi les autres, certains contiennent comme les manuscrits des commentaires qui sont plutôt des résumés en manchette, à côté du texte qui est le dialogue entre "le poète" et "l'acteur" (éditions de Florence, 1499 ; Paris : Jehan de la Garde, 1519 ; et Paris, 1520). Mais la plupart adoptent la présentation qui apparaît pour la première fois dans l'édition vénitienne de 1491, où après un prologue en début de livre et une exposition par strophe, la strophe en italien --- imprimée en caractères plus grands et plus espacés --- est entourée sur trois côtés par la glose (éditions vénitienes de 1491, 1515, 1519, 1522, 1528). Cette présentation semble avoir eu particulièrement de succès à Venise entre 1500 et 1530.

Enfin la partie finale est plus importante dans les imprimés que dans les manuscrits. Ces derniers s'achèvent généralement par une prière, ou parfois l'épithaphe de Pétrarque en caractères d'inscription (mss. fr. 12423 et it. 1017). Le colophon par contre est beaucoup plus intéressant : il est souvent imprimé en forme de triangle ou de façon encore plus fantaisiste, et comporte, outre la mention en latin de la fin des "Triomphes", le nom de l'imprimeur, sa ville, l'année et souvent le mois et le jour de l'impression, quelquefois le nom du traducteur. Dans les éditions vénitienes on mentionne en outre l'autorisation de la Seigneurie et le nom du doge en exercice (éditions de 1501, 1519, 1522). Dans d'autres cas la mention du privilège, quand elle apparaît, c'est-à-dire encore rarement, se fait sur la page de titre ou au verso de celle-ci (éditions de Paris, 1514 ; et Venise, 1528). La table des registres se généralise par contre très vite. La marque d'imprimeur apparaît plus tard, vers 1520 (éditions de Paris, 1519, 1520, 1554) : elle est d'ailleurs imprimée plus fréquemment sur la page de titre.

L'ornementation proprement dite du livre se dissocie difficilement de la composition, car elle est destinée autant à la mise en valeur des débuts et fins de parties qu'à l'esthétique. Elle est particulièrement riche et diverse dans les manuscrits, où l'enlumineur peut utiliser les ressources de la couleur. Ainsi, dans presque tous, les majuscules et pattes de mouche sont coloriées en jaune, ce qui ne se trouve que sur peu d'imprimés, le Vérard de 1514 et l'édition romaine de 1471, qui comporte quelques fioritures peintes à la main. Quand la disposition est par vers, c'est chaque troisième vers que la majuscule est ainsi mise en valeur. Les strophes sont séparées par des pattes de mouche or, bleues ou rouges, et les fins de strophes marquées par un décor de branche de couleur qui termine la ligne. Sur les imprimés subsiste seule la patte de mouche en forme de C, imprimée avec le texte et non coloriée, qui apparaît dans environ la moitié d'entre eux : les plus tardifs (éditions lyonnaise de 1531 et parisienne de 1539) ont des pattes de mouche décoratives en forme de feuille.

De même, l'imprimé conserve les initiales de débuts de strophes et de chapitres traditionnelles dans les manuscrits, mais la peinture y est remplacée par la gravure sur bois.

Dans presque tous les manuscrits français le modèle des grandes initiales ornées est identique : une lettre bleue avec effet d'émail (mss. fr. 223, 594 et 2500), qui apparaît déjà dans un manuscrit de Saint Martial de Limoges au XI^e siècle, et quelquefois une lettre en grisaille (mss. fr. 594 et 2501). Le tout sur un fond or ou de couleur unie décoré de rinceaux végétaux, parfois d'animaux ou de putti (influence du livre de la Renaissance ?). Pour les débuts de strophes, ou dans les manuscrits moins richement décorés, on emploie un deuxième type d'initiale, plus simple, d'une seule couleur ou or sur fond uni.

Les imprimeurs ont essayé d'imiter en cela les manuscrits : dans les premières éditions (Rome, 1471 ; Padoue, 1472 ; Venise, 1501 ; Paris, 1519) les initiales ont été peintes à la main : lettres en couleurs sur fonds décorés de rinceaux ou d'arabesques, et d'ailleurs exécutées avec peu de soin (les initiales de l'édition vénitienne de 1501 ont même une couleur symbolique différente pour chaque triomphe). Dans l'édition parisienne de 1519, c'est sur des initiales déjà imprimées qui ont été reprises

de l'édition de Vérard qu'ont rapidement été passés un rouge, qui a pâli, puis de l'or.

Cette manière sans doute trop onéreuse et trop lente a très rapidement été abandonnée, et on a reconnu la valeur esthétique du contraste blanc - noir des initiales gravées. Cela n'a pas été imité dans les manuscrits contemporains : nous n'en avons vu qu'un seul exemple, le ms. fr. 2501, dont les initiales sont blanches, sur un fond noir décoré de rinceaux blancs.

Ces initiales gravées comportent un caractère identique aux capitales romaines (même quand le texte est en gothique) : l'édition vénitienne de 1515 donne un bel exemple de capitale dessinée selon des règles mathématiques. Cette lettre est blanche sur fond noir ou vice-versa, le fond étant orné de rinceaux ; les deux types sont souvent employés alternativement dans un même livre, et s'y ajoutent des initiales plus grandes pour les débuts de chapitres (édition de Vérard). Quelquefois — nous en avons deux exemples — la décoration est plus recherchée, et comporte des patti et des oiseaux (éditions de Venise, 1515 ; et Lyon, 1531). Il est rare qu'un même alphabet uniforme soit employé tout au long d'un livre (éditions de Venise, 1491 ; et Paris, 1514) : en général les caractères proviennent d'alphabets très divers, de la récupération de bois gravés d'un peu partout : le maximum de variété étant atteint dans l'édition vénitienne de 1519, où se suivent de nombreuses initiales à fonds très divers de grotesques et de rinceaux.

Les mêmes bois gravés se retrouvent d'ailleurs très fréquemment dans des éditions d'imprimeurs différents : ainsi les éditions parisiennes de Jehan de la Garde et de Hénon le Fèvre reprennent les initiales de celle de Vérard. Il en est de même pour les nombreuses éditions vénitiennes. En fait ces initiales, sans éléments vraiment spécifiques, se ressemblent, ce qui permet de les interchanger avec celles de toutes les autres publications de tel imprimeur.

Le soin apporté à l'impression est souvent loin d'être satisfaisant : les lettres d'attente attendent encore fréquemment leurs initiales ; dans un même livre certaines ont été imprimées, d'autres manquent (éditions de Venise, 1491 et 1528 ; Paris, 1539) : oubli ou manque de bois gravés ?

Les initiales historiées deviennent exceptionnelles dans les manuscrits : sans doute nécessité d'uniformiser les modèles :

on ne peut plus se permettre d'inventer pour chaque texte une initiale qui lui corresponde, ou on en a plus l'imagination. Dans le ms. fr. 594, les initiales des triomphes d'Amour et de Chasteté sont historiées, mais d'images pouvant correspondre à n'importe quelle oeuvre ; respectivement un amour doré, et un personnage montrant du doigt le texte. Une seule exception, le ms. it. 549, où le triomphe d'Amour --- le seul qui subsiste --- est orné à son début d'un bel H bleu sur fond or, décoré du triomphe vu de côté : l'Amour sur un char tiré par deux chevaux, entouré d'une foule de personnages, et qui se dirige vers une ville à l'architecture gothique ; au fond, un paysage de collines et de châteaux. La perspective et les proportions sont respectées, la miniature a une couleur dominante rose, les reliefs étant rendus en gris et bleu. Il faut dire que ce manuscrit (du XIV^e siècle) est le plus ancien que nous ayons examiné, et que cette initiale remplace ce qui deviendra l'habituelle miniature à pleine page.

Dans les imprimés, les initiales historiées n'apparaissent pas du tout : comme on l'a vu, on réutilise les bois gravés pour toutes sortes d'éditions, et des initiales trop caractéristiques ne seraient guère rentables.

Purement décoratives sont les bordures autour ou sur le côté des pages, très fréquentes pour les manuscrits car éléments de somptuosité, rares pour les imprimés. Les enlumineurs utilisent pour cela toutes les ressources de la couleur : tous les encadrements comportent des rinceaux --- parfois très stylisés, comme dans les manuscrits irlandais (mss. it. 545, 1017 et 1018) --- chargés de fleurs, d'oiseaux et d'animaux exotiques (paon, singe ...). Dans les plus luxueux sont ajoutés des médaillons à armoiries (mss. it. 548 et 1017) et d'autres représentant des personnages, comme dans le ms. it. 545, où l'un met en scène le triomphe de l'Amour, et l'autre le poète à sa table de travail.

Dans les imprimés cette décoration est pratiquement abandonnée : on en trouve des exemples que dans une édition assez ancienne (celle de Padoue en 1472) où un encadrement à motifs orientaux rouges, sur les côtés gauches des pages, correspond aux initiales de même décor.

II.

Les "Triumphes" contiennent deux sortes d'illustrations : de grandes miniatures ou gravures sur bois à pleine page, qui annoncent chaque triomphe, et des vignettes incorporées dans le texte. C'est de celles-ci que nous allons traiter tout d'abord : leur présence est loin d'être obligatoire dans tous les livres qui possèdent les grandes illustrations de tête de chapitre, mais, quand elles existent, c'est dans ceux-ci qu'elles se trouvent.

Parmi les manuscrits nous n'en avons même qu'un seul exemple, le ms. fr. 12424 : dans tous les autres, souvent beaucoup plus luxueux, elles sont absentes, alors qu'elles étaient la caractéristique de nombreux manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles. Cela peut être dû à une plus grande cherté relative du manuscrit, et à la nécessité de ne pas utiliser le temps de l'enlumineur pour des illustrations annexes, le réservant pour les grands tableaux des triomphes. Dans le manuscrit précité, seul le texte du triomphe de la Renommée, qui est d'ailleurs de loin le plus long des six dans l'oeuvre de Pétrarque, est agrémenté de nombreuses petites miniatures (vingt-sept au total), certaines assez soignées, d'autres beaucoup moins, illustrant les nombreuses allusions à l'histoire romaine de ce triomphe. Ces miniatures, encadrées de deux colonnes, représentent des scènes de duels entre chevaliers, des sièges de villes, des conseils de seigneurs, des marines, etc..., toutes du même style, avec des personnages aux visages ronds comme dans la plupart des dernières miniatures françaises, et des paysages conventionnels au fond vert et aux châteaux de teinte rose. Ce que nous disions précédemment serait confirmé par le fait que devant le dernier triomphe (de Divinité) la miniature manque : sur l'em-

placement réservé à cet effet a simplement été écrit un rondou.

Dans les imprimés, les petites gravures apparaissent beaucoup plus fréquemment (éditions de Paris, 1514, 1519 et 1520 ; de Lyon, 1531 ; de Paris, 1539 et 1554), même si contradictoirement certaines des illustrations de tête des triomphes manquent. Cela est dû à la facile et multiple reproduction, une fois que l'imprimeur s'est procuré les planches gravées : d'autant plus que ces planches, n'étant la plupart du temps nullement caractéristiques du contenu des "Triomphes", peuvent servir à illustrer n'importe quelle autre oeuvre éditée par l'imprimeur, ce dont il ne se prive pas. En outre l'on retrouve les mêmes bois toujours utilisés pour les "Triomphes" par des imprimeurs différents : on a ainsi un stock, constitué à la fin du XV^e siècle, de ces bois continuellement réemployés au XVI^e, ce qui a pour effet de perpétuer une imagerie médiévale et d'empêcher toute innovation. Cela se ressent particulièrement en France, où les éditions étant beaucoup moins nombreuses qu'en Italie et réalisées surtout à Paris, les imprimeurs de cette ville ont longtemps repris les mêmes bois de père en fils ou de maître à son successeur. Cette utilisation de nombreuses vignettes apparaît comme spécifiquement française tant dans les manuscrits que dans les imprimés. Cette tradition de l'enluminure française s'est donc perpétuée à travers le livre imprimé.

Les vignettes sont généralement moins soignées que les grandes illustrations et les tailles sont souvent grossières. On remarque que le tout n'est pas toujours homogène, même dans les livres les plus luxueux : deux ou plusieurs graveurs différents coexistent fréquemment. Ainsi, dans le Vérard, certaines ont des tailles beaucoup plus fines et feuillées que les autres ; dans l'édition lyonnaise de 1531, un graveur participe nettement du style allemand, l'autre est influencé par l'Italie et ses bois sont beaucoup plus clairs, représentant d'ailleurs des scènes pastorales à l'antique, un autre se caractérise par ses personnages aux traits épais et remplissant tout le cadre.

Les dimensions des gravures ne sont pas non plus identiques : la plus grande diversité caractérise l'édition de Vérard, de la petite vignette jusqu'à la gravure à pleine page (il en est de même pour les imitations de Vérard que sont les éditions pari-

siennes de 1519 et 1520, qui reprennent les mêmes bois). Mais l'évolution va vers une uniformisation de la manière et de la dimension : ainsi l'édition lyonnaise de 1531 a déjà une présentation tout à fait rigoureuse de l'illustration dans le texte.

Le plus souvent, ces planches sont encadrées par un simple trait noir sans aucun ornement, sauf dans le Vérard où elles sont entourées par des bandeaux décorés de rinceaux, d'oiseaux, d'éléments d'architecture gothiques, qui n'ont pas été gravés dans le même bois que l'image, mais sont indépendants.

Dans pratiquement tous les livres, les mêmes bois sont utilisés pour illustrer des histoires différentes : en effet il en faut énormément (éditions parisiennes de 1514, 1519 et 1520 ; Lyonnaise de 1531). On les retrouve aussi fréquemment dans d'autres livres, du même imprimeur ou non : ainsi chez Antoine et Barthélémy Vérard, le plus utilisé fut sans doute celui qui représente une femme casquée debout devant un arbre au pied duquel est allongé un homme, et illustrant dans les "Triumphes" l'histoire de Pyramus et Thisbé : on le voit aussi dans la "Généalogie des dieux" de Boccace (1492). Mais cela est tout aussi valable pour de nombreuses autres gravures, les plus belles surtout : ainsi cette grande gravure à pleine page représentant trois chevaliers aux costumes richement décorés de brocart comme dans une enluminure, devant leur armée qui assiège une ville, se retrouve dans "Les nobles malheureux" de Boccace et dans le "Myroir hystorial" de Vincent de Beauvais, publiés par Vérard respectivement en 1494 et 1495/1496 (de même celle représentant un petit roi sur un piédestal). D'autres gravures se voient également dans la "Bible des poètes" d'Octave de Saint-Gelais, et dans l'"Histoire du chevalier Tristan", publiés chez Antoine Vérard respectivement en 1494 et 1499. Mais c'est en particulier avec les éditions françaises de Boccace que l'on peut faire ces recoupements : preuve que les imprimeurs français ont essayé de marquer la spécificité de l'humanisme italien en illustrant ses œuvres de façon assez homogène, malgré la difficulté que présentait l'immobilité de leurs stocks de planches jusqu'à la fin des années 1520.

Cet échange est particulièrement facile pour les vignettes alors qu'il est presque impossible pour les gravures illustrant les triomphes. En effet, ou bien les thèmes sont des récits de l'Antiquité romaine et de la Bible, souvent publiés (adoration

devant la statue, femme poignardant un homme, Salomon et ses femmes...), ou bien les gravures ont des sujets généraux pouvant illustrer n'importe quelle histoire (nefs, batailles, jardin avec des nymphes, couple à cheval devant un château fort, savant devant son pupitre...). Ce sont les mêmes thèmes que dans les manuscrits, représentés à peu près de la même façon.

Dans certains livres l'imprimeur ne fait même plus attention à la correspondance, et insère dans le texte des gravures sans aucun rapport avec lui : dans l'édition lyonnaise de 1531 par exemple, les noms inscrits dans les banderoles des images ne correspondent pas aux titres des histoires.

Ces bois non seulement ont des thèmes semblables et sont utilisés dans d'autres livres, mais encore ils se retrouvent dans des réalisations d'imprimeurs différents : les planches utilisées par Vérard en particulier ont eu une grande diffusion. Ainsi, dans l'édition parisienne de 1519, on retrouve exactement les mêmes vignettes avec les mêmes bandeaux que dans l'édition de Vérard (la femme casquée, l'homme ouvrant la gueule à un lion, la femme et le nourrisson devant l'armée, les personnages tenant conseil avec le petit roi sur une estrade...), mais moins nombreuses et pas placées devant les mêmes parties. Tout comme chez Vérard, elles ne sont pas du même nombre pour chaque triomphe : beaucoup plus nombreuses dans le premier triomphe, d'Amour, où chaque paragraphe est précédé d'une vignette. Ces vignettes sont des gravures sur bois assez grossièrement repointes, pour imiter des enluminures : ainsi dans l'image de la femme casquée, debout devant un personnage allongé au pied d'un arbre, le miniaturiste n'a pas pris le temps de peindre le paysage ; il l'a entièrement recouvert de couleur ciel, sous laquelle les lignes de la gravure se devinent encore. Il faut dire que le style des bois de Vérard se prête particulièrement bien à cette imitation des miniatures.

Ces vignettes de l'édition de 1519 se retrouvent, exactement du même nombre, dans l'édition parisienne de 1520, alors que la présentation générale du livre est différente. Les trois triomphes d'Amour, de Renommée et du Temps sont introduits par la jolie vignette représentant une entrée royale (le roi à cheval sous un dais fleurdéliné, au fond une ville) que l'on trouvait déjà en 1519 pour introduire le triomphe du Temps (excepté le fait que le

miniaturiste n'avait pas pris la peine de peindre la ville ; il l'avait remplacée par une tenture rouge et bleue à fleurs de lys). Le même l'édition parisienne de 1554 est une reprise de celle de 1539 : elle utilise la même marque au chardon (puisque Étienne Groulleau est le successeur de Denys Jamot) ; les figures des triomphes sont identiques, et les vignettes aussi à quelques exceptions près.

Un thème se retrouve souvent et semble être particulier aux "Triomphes", ou du moins à l'oeuvre de Pétrarque : celui du poète à sa table de travail (édition de Paris, 1554), ou dans un jardin avec sa muse, ou entouré de musiciens (éditions de Lyon, 1531 ; Paris, 1514 et 1539), thème que l'on retrouvera aussi dans des en-têtes de livres ou de triomphes.

Dans certains cas, plus fréquents au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, des vignettes remplacent même les illustrations des triomphes : ainsi, dans l'édition lyonnaise de 1531, l'image du poète festoyant dans un jardin et entouré de musiciens, placée sous le titre, introduit chaque triomphe ; de ces derniers on ne retrouve plus qu'un vague souvenir dans l'une des vignettes dans le texte, représentant un temple et la statue de Vénus, où dans le coin droit on voit un char renversé et un amour tombant à la rivière. Il en est de même dans l'édition parisienne de 1530, où certains triomphes sont annoncés par les représentations identiques d'une entrée royale.

Le style des vignettes évolue relativement lentement : comme on a tendance à reprendre les mêmes thèmes que dans les manuscrits, on a tendance à reprendre le même style, style qui se perpétue puisque les grands imprimeurs utilisent toujours les mêmes planches qu'ils possèdent, et que les petits imitent leurs bois. Ce style évolue moins vite que la présentation générale du livre et la typographie, qui ne subit pas la contrainte que nous venons de mentionner pour les illustrations, et que l'imprimeur au contraire a intérêt à renouveler. Ainsi les vignettes semblent moyenâgeuses dans un livre qui paraît déjà assez moderne comme celui imprimé à Paris en 1539.

Le Vérard de 1514 est à classer à part : il ressemble

tout à fait aux manuscrits médiévaux, tant dans la typographie que dans l'illustration : les mêmes paysages de châteaux forts, les personnages souvent trapus comme dans les miniatures de Jean Colombe, plusieurs scènes espacées dans le temps représentées sur une même image, les vêtements médiévaux à l'exception de rares vignettes... Les entrées royales des éditions parisiennes de 1519 et 1520 sont par contre bien représentatives de l'époque de Louis XII, du point de vue de la cérémonie comme de celui des vêtements. Également la gravure représentant une femme menacée par la Mort, qui ressemble aux portraits d'Anne de Bretagne.

À partir des années trente du XVI^e siècle, le style évolue et ressent l'influence de la Renaissance : dans l'édition lyonnaise de 1531, si villes et costumes sont assez moyenâgeux, si le symbolisme reste médiéval, de même que la coutume d'inscrire les noms des personnages dans des banderoles, et s'il y a de nombreuses scènes familiales (fileuses, étable...), par contre apparaissent dans certaines vignettes des nymphes vêtues à l'antique d'une tunique, les cheveux dénoués, dansant dans un jardin. Cette évolution stylistique se remarque aussi dans la taille des gravures, qui sont de trois séries différentes dans ce livre : l'une avec des personnages aux traits épais, remplissant tout l'espace ; une autre de style allemand, avec beaucoup de hachures ; une troisième où se ressent l'influence italienne de la Renaissance, où les traits fins laissent la place à beaucoup de blanc.

Dans l'édition parisiense de 1539 également, les vignettes sont plus fines, moins chargées de hachures, plus simples : deux ou trois personnages seulement par bois, un paysage à peine esquissé. Les costumes masculins sont Renaissance, féminins souvent antiques. Les représentations de jardins avec des nymphes ressemblent aux illustrations du "Décaméron". Ces scènes mythologiques où l'on ressent l'influence de la céramique grecque antique sont nombreuses. Certaines vignettes sont des représentations très vivantes, presque des tableaux de genre : ainsi celle de la Mort qui tire par les jupes une dame qui se repose. Au détour d'une page on trouve aussi une grande gravure très belle, inattendue, illustrant l'histoire de David : c'est un vrai tableau, de style allemand, représentant le poète qui tend un papier à une femme nue, devant un palais d'une fenêtre duquel regarde un vieillard.

Cette illustration secondaire du texte semble être pour l'imprimeur une occasion d'employer toutes les planches gravées qu'il possède, pour donner à l'ouvrage un aspect agréable en y mettant le maximum de gravures. L'évolution va cependant vers plus de simplification, d'homogénéité : de toute façon ces vignettes sont des représentations moins pompeuses que celles des triomphes. Mais l'imprimeur y prête aussi moins d'attention ; il s'agit seulement d'avoir le plus d'images possibles. Aussi elles sont utilisées un peu pour tous les livres, et leur évolution stylistique est très lente, beaucoup plus que celle des triomphes, les illustrations qui sont mises en valeur dans les livres.

III.

Le plus grand nombre des manuscrits et des imprimés n'est bien sûr orné d'aucune illustration. Beaucoup, et en particulier les italiens, n'ont comme figures que celles qui précèdent les triomphes. Ce type du triomphe semble s'être fixé très tôt, puisque nous le rencontrons déjà achevé dans sa symbolique dans le manuscrit italien du XIV^e siècle dont nous avons parlé plus haut (p. 10), qui comporte l'initiale ornée du triomphe d'Amour : une foule entourant un char tiré par deux chevaux que monte un cocher, où trône sous un dais un petit amour, et qui se dirige vers une ville.

Il s'agit d'illustrer les six triomphes, chacun comportant une illustration sur une page avant le début du texte. Une exception : le ms. fr. 594 qui, particulièrement luxueux, est illustré pour chaque triomphe sur deux pages face à face pour réaliser un grand tableau. Au contraire, certains livres n'accordent pas une page entière à la représentation du triomphe : dans le Vérard de 1514, quelques lignes de texte commencent au bas de la gravure ; dans l'édition parisienne de 1519, les miniatures deviennent de plus en plus petites au fur et à mesure des triomphes, le texte débutant en bas puis même à droite de ceux-ci, et se réduisant progressivement à la taille de vignettes : il est vrai que dans ce cas elles ont été exécutées avec beaucoup de presse et peu de soin. Il en est de même pour l'édition parisienne de 1520. Quelquefois, à l'extrême, le peu de soin et la précipitation font que les miniatures manquent et qu'on voit leur emplacement prévu resté vide (ms. fr. 12424 ; édition de Venise, 1501).

Au début de certains manuscrits très luxueux apparaît une miniature supplémentaire destinée à augmenter la richesse de l'illustration, et qui n'existe dans aucun imprimé. Dans le ms. fr. 594, face à l'image du poète dans un jardin, que nous étudierons plus bas, on a dessiné pour lui faire pendant une miniature où sont deux arbres autour desquels s'enroulent deux serpents bleus crachant deux enfants rouges, qui semble n'avoir qu'un rapport très lointain avec les "Triumphes", et qui n'est destinée qu'à accroître la somptuosité du livre, d'autant plus qu'elle a un très riche encadrement : l'écusson fleurdéliné soutenu par deux porcs-épics, surmonté d'un casque et d'une couronne tenue par deux angelots, entouré du collier de Saint-Michel. C'est à la limite un ex-libris. L'autre exemple, celui du ms. it. 540, a un rapport plus direct avec le texte : c'est une illustration très belle et originale bien qu'un peu maniérée, d'Eole soufflant sur une mer démontée qui fait chavirer un navire, le poète se raccrochant à un arbre de la rive.

Dans les manuscrits comme dans les livres, les représentations ne sont souvent pas encadrées, ou bien simplement d'un contour respectivement or et noir. C'est fréquemment une question de dimension du livre : pour les plus petits, un encadrement trop large nuirait au thème principal, qui est la représentation du triomphe. Les manuscrits qui en possèdent sont ceux qui ont été peints avec le plus de soin ; le type de l'encadrement français est celui à deux colonnes, que l'on peut voir dans le ms. fr. 12424, et, beaucoup plus lourd et chargé, dans le ms. fr. 223 : chaque miniature est entourée de deux colonnes dorées ou marbrées avec des anges, têtes de morts ou autres aux chapiteaux, surmontée d'un linteau à pendentifs et pourvue en bas d'une banderole. Ces pendentifs seuls se retrouvent dans la gravure du triomphe de la Chasteté de l'édition de Vêrard, qui semble être inspirée de ce manuscrit. Les manuscrits italiens que nous avons examinés sont plus beaux : le ms. it. 545 ne comporte qu'un fin encadrement à rouleaux que l'on retrouve également dans le suivant ; le ms. it. 548 est orné de riches encadrements de rinceaux très finement dessinés, de putti, de vases, et de médaillons à scènes (le poète sous un arbre, une femme cueillant un fruit, un homme près d'une source) ou portraits (Eole, le Soleil et la Lune pour le Temps).

En ce qui concerne les imprimés, les encadrements sont relativement fréquents et toujours beaux dans les livres italiens, mais la plupart des représentations des triomphes n'en sont cependant pas dotées. Vérard, qui avait orné ses vignettes de bordures, n'a pas fait de même pour les grandes gravures : cela s'explique par le désir d'en faire des tableaux qui tranchent sur le reste de l'ornementation du livre ; de plus, les gravures étant plus hachurées que dans les éditions italiennes, il ne pouvait jouer sur le contraste gravure claire - bordure à fond noir, et un encadrement aurait alourdi la représentation et nuï à sa mise en valeur. Les bordures italiennes n'ont aucun rapport avec celles des manuscrits ; elles sont constituées de bandeaux rectilignes et inspirées de l'antique : rinceaux sur fond noir, avec sphinx et médaillons à portraits (édition vénitienne de 1491), vases, masques antiques, médaillons et armoiries tenues par des anges musiciens (édition milanaise de 1494). Les plus riches sont celles qui rappellent encore le décor des manuscrits, tels les encadrements des triomphes dans l'édition vénitienne de 1515 : deux colonnes avec sphinx autour desquelles s'enroulent serpents et lauriers, un nu tenant un vase, des médaillons à portraits, et deux putti soutenant un écusson. Après cette période des bordures à fond noir, le goût se porte sur un décor plus aéré, comme les bordures à rinceaux sur fond blanc des éditions de Lyon, 1531 ; et Paris, 1539 et 1554, où cet encadrement est même ovale.

Les six triomphes sont des représentations symétriques : l'essentiel de leurs éléments est identique, avec pour chacun quelques symboles figuratifs particuliers. Comme nous l'avons dit précédemment, ces conventions se sont fixées dès les premiers manuscrits et sont demeurées immuables. Cela sans doute dans un souci de régularité des diverses illustrations, puisque Pétrarque ne décrit de char triomphal que dans le triomphe d'Amour. Ces modèles imaginés par les premiers enlumineurs qui aient travaillé sur cette oeuvre ont fait autorité au moins pendant tout le XV^e et la première moitié du XVI^e siècles : ce n'est que dans l'édition de Denys Jamot en 1539 que les chars disparaissent. Le maintien de cette iconographie est certainement dû au fait que l'on ne pouvait imaginer meilleure illustration d'un triomphe que celle-ci, qui devait représenter les fêtes que les artistes pouvaient voir réel-

loment dans leurs villes lors de grandes cérémonies : les chars décorés, la foule qui les suit, seraient le premier argument de cette thèse. Elle est démontrée aussi par le fait que certains imprimeurs (éditions parisiennes de 1519 et 1520), manquant sans doute de planches sur les "Triomphes", les ont remplacées par des gravures représentant une de ces fêtes, une entrée du roi de France, gravure plus simple qui n'a iconographiquement de commun avec les habituelles représentations des triomphes que la foule qui entoure un personnage : en effet, il n'y a que le roi à cheval, représenté de côté, sous un dais porté par soldats et échevins, entouré de gens, devant une ville ; pas de char, ni de personnages allégoriques. Les représentations habituelles des triomphes, ces lourds chars dorés ou à tentures, surmontés de chapiteaux et de personnages, cette foule qui les suit, devaient bien être les symboles des décors qui étaient réalisés lors de ces fêtes.

Le thème du char triomphal se rencontre aussi ailleurs que dans les "Triomphes", où il est l'élément principal : ainsi, dans le "Songe de Poliphile" édité par Alde en 1499, existe une gravure représentant ce genre de procession, vue de côté comme ce sera le cas dans plusieurs éditions italiennes des "Triomphes", et suivie par des personnages vêtus à l'antique. Dans les "Triomphes" apparaît donc une figure-type de la Renaissance italienne, comme dans les vignettes se perpétuait, nous l'avons vu, l'imagerie médiévale.

Etant donné les conventions qui se sont ainsi créées, l'illustrateur a assez peu de liberté : il ne peut manifester son originalité que dans la façon de représenter des personnages et des objets pré-déterminés. Nous examinerons donc ces éléments communs et les diverses manières de les figurer des artistes, avant d'étudier les domaines où le changement a pu mieux se manifester au cours de la transition entre le manuscrit et l'imprimé, c'est-à-dire essentiellement celui de la représentation du paysage et celui du style.

Chaque triomphe représente un cortège suivant un char somptueux tiré par plusieurs animaux plus ou moins exotiques et où trône un personnage symbolique.

La position du cortège peut être différente selon les livres, et selon les triomphes dans un même livre : vu de face, de

profil, ou de trois quarts avec un essai de perspective. Ainsi les manuscrits adoptent très peu la position de profil, qui donne l'impression d'un film qui se déroule, mais plutôt celles de face et de trois quarts, qui permettent des compositions plus originales, la dernière particulièrement. Par contre les imprimés, surtout italiens, y ont de plus en plus recours : dans certains (édition florentine de 1515 et ses imitations vénitienne de 1519 et 1522) toutes les gravures sont sur ce modèle, ce qui donne évidemment un effet de régularité et de symétrie pour tous les triomphes, mais introduit quelque monotonie.

En général les trois manières sont utilisées dans chaque ouvrage, mais certains triomphes acquièrent vite une composition déterminée. Ainsi, dans la quasi totalité des manuscrits et imprimés, les triomphes de la Renommée et de la Divinité sont représentés de face (excepté dans les trois livres mentionnés plus haut) : cela met en valeur le côté pompeux et grandiose de ces deux thèmes. De même pour le triomphe du Temps, dont la symbolique est d'ailleurs la plus inamuable de toutes, et qui est toujours représenté de trois quarts. Dans les autres triomphes la fantaisie peut se laisser plus libre cours.

Il est vrai que la représentation de trois quarts en perspective est la plus difficile à rendre correctement. Aussi est-elle surtout utilisée dans les beaux manuscrits, où chaque triomphe est un petit tableau (mss. fr. 223 et 594 ; ms. it. 545). L'âme là elle est rendue assez maladroitement, en particulier pour les roues du char, qui sont des ovales plus ou moins déformés (ms. fr. 223). Quand ils sont représentés de profil, les chars et animaux sont souvent coupés par manque de place, le cortège étant trop long : triomphes de l'Amour du ms. fr. 12423, d'Amour et de Chasteté de l'édition vénitienne de 1515, tous les triomphes des éditions de Florence, 1515 ; Venise, 1519 et 1522.

Les chars sont toujours de lourdes machines, sortes de boîtes rectangulaires plus ou moins décorées, avec ou sans (codex Orsini - Da Costa) roues apparentes. Ils sont surmontés le plus souvent de chapiteaux (mss. fr. 223, 12423 et 12424 ; ms. it. 548), quelquefois de colonnes (ms. fr. 12424 ; codex Orsini - Da Costa et édition de Florence. 1499) ou de vases antiques (ms. it. 545 ; codex Orsini - Da Costa), l'ensemble étant généralement doré dans les manuscrits, à l'exception du ms. fr. 594 où certains ont la couleur du bois. Dans les manuscrits la décoration du char peut

être très fouillée : ce sont principalement des rinceaux et des médaillons, ou bien des symboles propres à chaque triomphe ; dans la majorité des imprimés par contre elle est limitée, à cause de la plus petite taille des gravures et bien sûr de la difficulté de rendre les nuances avec des décors noirs sur fond blanc. L'influence de la Renaissance se remarque dans le fait que certains chars sont surmontés de petits kiosques ronds à quatre colonnes (ms. it. 548 ; édition de Paris, 1514) et même de véritables architectures, bâtiments de marbre à colonnes et niches ornées de statues, sur trois étages (triomphe de la Mort du ms. it. 548).

La foule entoure les chars, ou les suit, selon leur position. Tous les éléments de la société y sont représentés : pape, empereur, roi, évêques, chevaliers et dames, moines, manants... Dans les livres italiens, les illustrations rendent de plus en plus souvent le cortège en perspective, arrivant sur un chemin qui se perd à l'horizon ou dans l'enceinte d'une ville (mss. it. 545 et 548 ; codex Orsini - Da Costa ; éditions de Florence 1499 et 1515, Venise 1519). Quelques personnages importants sont toujours mis en valeur au premier plan, et les visages de ceux du second plan sont moins caractérisés. Ils sont adaptés à chaque triomphe : jeunes filles pour la Chasteté, gens écrasés sous le char de la Mort... Souvent apparaissent des héros de la mythologie et de l'histoire de l'Antiquité, mais vêtus à la mode contemporaine (Hercule revêtu de la peau du lion de Némée et portant une colonne se rencontre le plus fréquemment, dans les mss. fr. 594, 17423 ; les mss. it. 545 et 548 ; l'édition milanaise de 1494), ou des figures de la Bible (ms. fr. 594). Cela est surtout vrai pour les manuscrits, où les personnages peuvent être nommés (mss. fr. 594 et it. 545), alors que dans les livres imprimés, où le dessin est moins précis, ils ont tendance à se fondre dans une foule anonyme.

Dans le seul ms. fr. 594 l'allégorie (concurrentement avec tous les signes astrologiques) tient encore une place prépondérante comme dans les écrits médiévaux : Chasteté est entourée de Bon Vouloir, Honnêteté, Virginea, Hauts Penseurs et Eslevées Considérations... Les chevaux de l'Amour portent les noms de Imprudence, Intempérance, Injustice et Folle Hardiesse, ceux du Temps les noms de Phlégon, Ethon, Pyrous et Cosmos. Ces derniers noms, d'origine grecque, peuvent déjà être un signe de la pénétration de l'humanisme, qui est confirmée par la présence dans toutes les

miniatures, outre des héros médiévaux comme Arthur, de plus nombreuses figures de l'Antiquité classique et biblique : Salomon, Hérode, Rachel, Hercule, Lucrèce, Scipion, Hannibal, César, Pythagore, Virgile...

L'élément essentiel de l'illustration, qui rend celle-ci très stable quand elle passe du support "manuscrit" au support "imprimé", est la symbolique qui caractérise chaque triomphe.

Pour le premier d'entre eux est représenté dans la majorité des livres, sur le char (au-dessus d'un piédestal et d'un globe dans le ms. it. 548), un petit amour ailé, aux yeux bandés, qui tient à la main son arc et son carquois ou, plus souvent, tire à l'arc. Dans certains autres, Cupidon n'est pas debout sur le char, mais dans un brasier (ms. fr. 12423 ; éditions de Milan, 1494, et Venise, 1515) éventuellement placé sur un globe d'où jaillissent des flammes (Codex Orsini - Da Costa et édition florentine de 1499). Cette manière de représenter l'Amour semble avoir une origine italienne : on la rencontre dans le ms. fr. 12423, fort influencé par les livres italiens, et aussi dans la miniature représentant le poète endormi du ms. fr. 594 de l'école de Rouen.

Le char, rarement décoré de manière symbolique, sauf dans le manuscrit italien 545 et l'édition vénitienne de 1522, où il est orné respectivement de deux griffons à têtes féminines et de sirènes, est quelquefois dirigé par un cocher (un joueur de harpe dans les éditions parisiennes de 1514 et 1519, une reine dans le Codex Orsini - Da Costa et l'édition florentine de 1499), et est tiré par deux ou quatre chevaux blancs. Parfois il se dirige vers un petit temple de Vénus (ms. fr. 594). Il est suivi de couples nobles, enlacés ou non, aux mains liées derrière le dos (ms. fr. 594 ; édition de Venise, 1515), ou enchaînés au char (ms. fr. 12423 ; Codex Orsini - Da Costa et édition florentine de 1499). Ce n'est que dans le ms. fr. 594 que sont nommés ces couples célèbres : César et Cléopâtre, Judith et Holopherne, Paris enchaîné, Narcisse se mirant dans une mare... Ces mentions de noms sont rarissimes dans les autres manuscrits et absentes dans les imprimés, même dans le Vêrard qui a pourtant été fort influencé par ce manuscrit. Les deux manuscrits italiens 545 et 548 possèdent des symboles particuliers que l'on ne retrouvera plus ailleurs : une

femme assise à califourchon sur un homme à genoux et le fouettant, un homme aux pieds d'une autre. Ces représentations assez maniérées sont le pendant des allégories des manuscrits français, et disparaîtront comme elles avec la simplification qu'apporteront les imprimés. Dans le ms. it. 545, pourtant très beau, se remarque déjà un automatisme dans cette symbolique traditionnelle, puisque sous Cupidon, assis sur le char, se trouve un autre amour enchaîné, qui ne devrait apparaître que dans le second triomphe.

En dehors des triomphes proprement dits apparaît fort souvent le thème du poète, que nous avons déjà vu dans les vignettes. Ce thème illustre généralement le début des autres œuvres en langue vulgaire de Pétrarque, le "Chansonnier" et les "Sonnets", dont c'est l'unique illustration. Souvent alors, quand il s'agit de l'édition des seuls "Triomphes", l'enlumineur ou l'imprimeur ont semblé vouloir placer tout de même cette figure ; aussi il en résulte fréquemment une confusion entre cette image et le premier triomphe, d'Amour. Dans l'édition lyonnaise de 1531, l'image du poète festoyant dans un jardin remplace même les illustrations de début de tous les triomphes.

Mais en général, les deux images se sont fondues l'une dans l'autre ; car on voulait finalement une seule illustration en tête du premier triomphe comme des autres. Il en résulte deux solutions : ou bien le poète est la figure principale, le triomphe étant relégué dans un coin (ms. fr. 594, qui comporte aussi une illustration du triomphe d'Amour seul ; éditions parisiennes de 1514 et 1519), ou bien c'est le contraire, le poète apparaissant accessoirement dans le triomphe d'Amour, type que la tradition italienne semble privilégier (ms. fr. 12423, où a été reprise en petit la grande miniature du poète du ms. fr. 594 ; éditions de Milan 1494, Florence 1515, et Venise 1515, 1519 et 1522). Dans le premier cas, le poète endormi, vêtu d'une pelisse fourrée et d'un chapeau, appuyé sur un coude, est représenté au premier plan, allongé dans une prairie fleurie, sous une tonnelle d'où pendent des pampres. Dans certains imprimés (éditions parisiennes de 1514 et 1519), l'"Ombre", une silhouette, lui tient la main et désigne le triomphe. Celui-ci est figuré dans le coin gauche de l'illustration au second plan, séparé du premier par un grillage, le char vu de profil se dirigeant vers la droite. Dans le deuxième cas, le plus général, l'image du poète a été simplifiée au maximum au profit de celle du triomphe, et on voit dans le coin droit, sur une col-

line, le poète et l'"Ombre" debout, celle-ci lui désignant du doigt le triomphe ; ou bien quelquefois le poète, l'"acteur" (désigné comme tel dans les éditions de Florence, 1515 et Venise, 1519 et 1522) vêtu d'une ample robe et d'un capuchon, assis sur un rocher, dans le coin droit de la gravure. Cette représentation du poète est celle qui orne généralement le début des autres poésies de Pétrarque : on en a un exemple dans l'édition florentine de 1515 où, à défaut d'une gravure pour le triomphe du Temps, l'imprimeur a placé ce genre d'illustration beaucoup plus épurée et moins chargée que celles des triomphes : le poète, la tête entre les mains, est assis devant un arbre au tronc élancé, deux livres à terre devant lui, et est couronné de lauriers par un jeune chasseur.

Le triomphe de Chasteté est concrétisé par une femme debout sur le char, quelquefois sur un globe (mss. it. 545 et 548) ou un vase antique (Codex Orsini - Da Costa et édition florentine de 1499), tenant colonne et bouclier (ms. fr. 223 ; éditions parisiennes de 1514 et 1519) ou colonne et plume d'or (mss. fr. 594 et 12423) dans la manière française, livre et oriflamme (ms. it. 545), plume d'or et oriflamme (ms. it. 548), ou livre et plume (Codex Orsini - Da Costa et édition florentine de 1499) dans la manière italienne. Autour du char tiré par deux licornes blanches, aux cornes entrecroisées quelquefois (ms. fr. 223 ; éditions parisiennes de 1514 et 1519), ou plus rarement deux moutons (ms. it. 545), sont des vierges souvent en robes blanches, dont l'une porte l'oriflamme verte à l'hermine blanche dont parle Pétrarque.

Le triomphe de la Mort est celui qui donne lieu aux figurations les plus originales. Plutôt qu'un squelette c'est un cadavre, noir dans les manuscrits, d'où pendent encore quelques lambeaux de chair, et dessiné de la façon la plus réaliste possible, bien que la représentation des os des bras et des jambes ne soit pas encore très exacte. Il tient la faux et, dans quelques livres italiens (ms. it. 545 ; Codex Orsini - Da Costa et édition florentine de 1499), a de longs cheveux ; ailleurs une draperie volant au vent (mss. fr. 223 et 12423 ; éditions de Florence, 1499, et Paris, 1514), ou une couronne (éditions de Florence, 1515, et Venise, 1522), ou un serpent enroulé autour de lui (édition de Paris, 1514). Les livres français représentent Laure morte sur le char, les mains croisées ; l'imprimeur de l'édition parisienne de 1520, qui a choisi pour illustrer ce triomphe une gravure très ha-

churée, originale, représentant une femme allongée percée de la lance de la Mort, et soutenue par une autre femme, comme dans une sorte de pietà, a dû faire le rapprochement avec cette image de Laure morte. Les chars, la plupart du temps ornés de têtes de morts, ou en forme de cercueil comme dans l'édition vénitienne de 1501, sont tirés par deux ou quatre boeufs bruns ou noirs. Ils écrasent les foules de personnages qui apparaissaient dans les triomphes précédents. Au second plan, dans le paysage, des arbres morts, et aussi des hommes (éditions de Florence, 1515, et de Venise, 1522). Dans de nombreux livres italiens, et dans le ms. fr. 12423 qui leur ressemble, sont dessinés dans les coins gauche et droit des illustrations trois anges accompagnant une âme au ciel, et trois démons en emportant une autre.

Le quatrième triomphe, de Renommée, est le plus caractéristique à travers toutes les illustrations de diverses dates. Il s'agit d'une femme ailée, parfois couronnée, jouant de la trompette ou la tenant à la main, généralement debout (seuls les manuscrits italiens la représentent assise sur un globe où sont déjà dessinés les continents, et un vase antique, et déjà d'ailleurs en tunique blanche dans le ms. it. 545, et tenant livre et épée dans le ms. it. 548). Certaines illustrations de style italien du tout début du XVII^e siècle la mettent dans un cadre particulier : une femme, non ailée la plupart du temps, inscrite dans un cercle soutenu par une colonne ou un vase qui surmonte le char, tenant une épée et un petit personnage nu (ms. fr. 12423 ; éditions de Milan, 1494, et Venise, 1515), ou une épée et un livre (Codex Orsini - Da Costa et édition florentine de 1499). Cette façon de dessiner la Renommée dans un cercle où apparaît un paysage particulier, de la mettre à part du reste du tableau, ainsi que les symboles de l'épée et du livre plutôt que de la trompette, est spécifiquement italienne. Il en est de même pour les sphinx qui peuvent orner le char (ms. fr. 12423 ; éditions de Milan, 1494, et Venise, 1515), et pour les lévriers blancs, qui apparaissaient aussi dans le triomphe d'Amour (mss. it. 545 et 548). Le char est tiré par deux ou quatre éléphants généralement blancs, rarement gris ou noirs (mss. fr. 594 et it. 548 ; édition vénitienne de 1501), aux oreilles de dragon et à la trompe se terminant comme une trompette par analogie avec le symbole de la Renommée, ou parfois par deux chevaux (mss. fr. 12424 et it. 545). Assise sur le char, la Mort enchaînée et ricanant. Autour, les personnages célèbres habituels, avec toujours

deux Hercule, qui sont plus fréquents dans ce triomphe que dans les autres. Dans la campagne, une quantité de morts sortant de leurs tombes : cette représentation est plus rare dans les imprimés que dans les manuscrits, toujours pour une question de place, pour ne pas ajouter trop de détails qui cacheraient le triomphe en soi.

Les illustrations du triomphe du Temps sont les plus régulièrement identiques à elles-mêmes : elles montrent un vieillard ailé s'appuyant sur deux béquilles, tenant une faux (édition vénitienne de 1522), deux enfants (ms. it. 548), une colonne (ms. fr. 12424), ou la tête encadrée des rayons du soleil (ms. fr. 223). Seul le ms. fr. 594 le remplace par un soleil sur un candélabre. A côté de lui il y a souvent un sablier (Codex Orsini - Da Costa ; éditions de Venise, 1491, Milan, 1494, et Venise, 1515), et son char, tiré par deux cerfs (quatre chevaux dans la tradition française : mss. fr. 223 et 594 ; édition de Vêrard), est précédé par un petit garçon. Autour de lui les illustrateurs français mettent les quatre saisons : le printemps, un jeune homme couronné de fleurs ; l'été, un homme vêtu de quelques épis de blé ; l'automne, chargé de fruits ; l'hiver, un vieillard chaudement habillé. C'est encore une réminiscence de ces allégories dont la tradition reste vivace en France. Dans les livres italiens, le char du Temps est entouré de personnages figurant tous les âges de la vie. Les autres symboles du Temps sont l'Aurore, les Heures du Jour et de la Nuit, les signes du zodiaque (mss. fr. 223 et 594), les oiseaux (Codex Orsini - Da Costa ; éditions de Venise, 1491, et de Milan, 1494), les arbres morts (ms. fr. 12423 ; Codex Orsini - Da Costa ; éditions vénitiennes de 1522, 1515 et 1491, les deux dernières comportant aussi des ruines antiques). La Renommée, mains liées, n'apparaît que dans le ms. fr. 594.

Les figures du triomphe de la Divinité rappellent souvent des tableaux : c'est sur ce sujet que les illustrateurs de livres pouvaient le plus s'inspirer de la peinture contemporaine. Le char-autel est tiré par les quatre évangélistes précédés de leurs symboles. L'image la plus courante est celle de Dieu, couronné de la tiare, tenant la croix du Christ surmontée de la colombe. Dans les manuscrits français, la représentation est horizontale : Dieu le Père et le Christ-Roi tiennent la Bible ; entre eux, le Saint-Esprit. Parfois le Père est représenté seul, tenant le globe et la Bible ou la croix (ms. it. 548 ; édition florentine de 1515 ; première miniature du triomphe de Divinité du ms. fr. 594, où le mi-

niaturiste n'a même que suggéré sa présence emboitant pas représenter le haut du corps). Autour du char les saints, Pères de l'Eglise, papes..., et quelquefois les symboles de l'Amour et de la Mort vaincus (ms. fr. 223 ; édition de Verrard). Dans les mss. fr. 594 et it. 548, le char est posé sur la Terre, dessinée sous forme de cercles concentriques. En couronne autour de cette représentation de la Divinité, des anges musiciens, des têtes d'angelots, puis des rayons de lumière, qui en font une série de niveaux circulaires. Cette manière se retrouve dans la gravure de l'édition parisienne de 1520, qui n'était certainement pas destinée primitivement à illustrer un triomphe, et où un Christ nimbé à trois têtes tient un triangle de bandeaux aboutissant à trois cercles : Père, Fils, Saint-Esprit, se rejoignant dans les mots "Te Deum". Episodiquement apparaissent aussi la lune, le soleil, le ciboire avec l'hostie.

L'importance de cette symbolique dans les représentations des triomphes est prouvée par sa stabilité : elle est rendue dans les imprimés de façon moins complexe que dans les manuscrits pour éviter des gravures trop chargées, mais elle demeure ; les symboles subsistent même seuls dans les deux éditions les plus tardives que nous ayons examinées (celle de Paris, 1539, et sa réédition de 1554) : dans un cadre ovale de rinceaux, on voit en tête de chaque triomphe les symboles de celui-ci, avec, à terre, les symboles brisés du triomphe précédent : tiare, couronne, sceptre et épée sous le carquois, les ailes et le feu de l'Amour ; plumes et oiseaux de la Chasteté ; cercueil, crâne, pelle et pioche de la Mort ; livre et trompette de la Renommée ; sablier et montre (symbole qui ne se rencontrait pas au début du siècle) pour le Temps ; nuages et rayons de la Divinité.

Après avoir constaté cette immuabilité du fond, c'est dans la forme que nous allons voir pénétrer l'esprit de la Renaissance. Et d'abord en essayant de le percevoir dans les paysages qui se profilent à l'arrière-plan des figures triomphales.

Dans les manuscrits français subsiste la tradition du paysage apparue au XIV^e siècle : devant un ciel bleu dégradé, une campagne de collines surmontées de châteaux forts ou de tours, toujours bleue à l'arrière-plan et verte au premier, avec des arbustes et des arbres peints de façon assez naturelle, et pas trop élancés. C'est le ms. fr. 594 qui est le plus représentatif d'une

transformation : dans la première miniature du livre, le poète est allongé dans une prairie fleurie rappelant tout à fait le fond de mille-fleurs des tapisseries médiévales. Dans la seconde, le triomphe d'Amour, apparaissent dans la partie gauche deux bâtiments Renaissance en grisé, aux lignes droites, avec de nombreuses niches ovales ornées de statues, et rendus en bonne perspective.

Ce contraste se remarque également dans les manuscrits italiens, qui sont plus anciens : le fond de mille-fleurs et les nombreux petits détails du paysage (mare aux oiseaux, mer avec neufs, châteaux...) se ressentent encore du maniérisme de la fin du Moyen-Âge ; mais les collines toscanes avec leur vignoble, leurs maisons de campagne, leurs grottes, font penser aux tableaux de la Renaissance. Là encore, c'est l'architecture qui est l'élément le plus moderne : dans le triomphe de la Mort du ms. it. 548, l'essentiel du tableau est un bâtiment à colonnes à trois étages, orné de niches, où la recherche de la symétrie autour du chiffre trois est poussée à l'extrême : trois tapis se déroulent à partir des niches, trois têtes de morts ornent le haut de l'édifice, etc... Les petits temples ronds, sortes de kiosques, paraissent être à la mode : ils sont fréquemment dessinés dans les manuscrits (mss. fr. 594 et it. 548) et aussi dans les éditions parisiennes de 1514 et 1519, pour les chars de l'Amour, du Temps et de la Vivacité. Par contre, dans le ms. fr. 223, le Temps trône encore sur une cathédrale gothique.

Dans les imprimés, le paysage est beaucoup plus épuré et simplifié, et même dans les livres français les gravures comportent ici assez de blanc. Le graveur joue bien sûr du contraste entre le fond de collines blanc et quelques rochers très hachurés au premier plan (éditions de Florence, 1515 ; et Venise, 1519 et 1522). À part cette importance des rochers, le paysage se compose des mêmes éléments que dans les manuscrits : collines, châteaux, bosquets touffus. Par contre on donne plus d'importance aux représentations des villes entourées de remparts (éditions de Milan, 1494 ; Florence, 1499 et 1515 ; Venise, 1515, 1519 et 1522). Apparaissent aussi des ruines (éditions vénitienne de 1491 et 1515), des monuments à coupole (édition milanaise de 1494). Mais les grandes représentations architecturales sont rares ; elles sont remplacées par ce fond de remparts. Alors que les manuscrits, surtout français, et l'édition de Vérard représentent un paysage sur deux plans, dans les imprimés italiens apparaît un souci de perspective : déjà dans le ms. it. 545 une rivière à méandres reliait les

deux plans ; dans les livres imprimés, c'est souvent un sentier le long duquel chemine la foule qui donne au paysage son unité (éditions de Florence, 1515 ; Venise, 1519 et 1524).

C'est donc par l'architecture que l'esprit de la Renaissance semble avoir pénétré dans le paysage, et ceci déjà dans les manuscrits. Les imprimés contemporains la représentent beaucoup moins, mais ils montrent un plus grand souci de la perspective. Les autres éléments du paysage restent identiques, ce qui donne l'impression qu'il n'y a pas un très grand changement. En fait cela est dû à ce que les triomphes accaparent tout l'espace dans les gravures, l'illustrateur devant se contenter de peu de place, ou presque pas du tout (pour certains triomphes des éditions de Venise, 1491 ; et Paris, 1514), pour représenter le paysage. D'autant plus que celui-ci est formé uniquement de lignes, et que beaucoup de détails sont supprimés pour améliorer la clarté du tableau. Le thème des "Triomphes" a donc été un frein en ce sens : en effet, dans la gravure du triomphe du Temps de l'édition florentine de 1515, qui représente non un char, mais le poète couronné par un chasseur, le paysage, même épuré, a beaucoup plus d'importance. Mais il faut remarquer également que des efforts ont été faits : dans les bois de l'édition vénitienne de 1519, qui sont des copies de ceux de l'édition florentine de 1515, la principale modification qu'a apportée le deuxième graveur est justement un soin bien plus grand dans la représentation du paysage.

L'aspect général des triomphes donne une impression de somptuosité, et manque souvent de légèreté : cela est dû, surtout dans les manuscrits, à la surcharge décorative des chars, et à la mauvaise représentation des animaux qui les tirent : il ont le corps trop gros (mss. fr. 223 et 594 ; ms. it. 545 ; édition parisienne de 1519), ou trop petits (mss. fr. 594 et 12423), ou encore ont des têtes énormes (édition florentine de 1515). On ne trouve de bons dessins d'animaux que dans le ms. it. 548, le Codex Orsini - Da Costa, et l'édition milanaise de 1494, malgré l'attention nouvelle que les artistes de la Renaissance ont portée à la représentation animalière. Pourtant le détail distingue déjà certaines figures des illustrations antérieures : ainsi pour les chevaux des triomphes du ms. fr. 594, dont les veines ont été soigneusement dessinées. Les essais de vue en perspective de trois

quarts des chars ne sont pas non plus toujours très réussis, (mss. fr. 594 et 12423), contrairement à celle des édifices et du paysage en général.

En ce qui concerne les personnages, ils sont généralement traités dans les miniatures dans le style de Jean Colombe et de la fin du Moyen-Age : corps assez trapus (dans le ms. fr. 12423 en particulier), visages ronds et souvent trop gros (mss. fr. 233 et 12423 ; ms. it. 545), bien que très soigneusement dessinés : la musculature du petit amour du ms. it. 545 et celle d'Hercule dans le ms. fr. 12423 sont même très bien rendues. Dans les manuscrits italiens, si soignés par ailleurs, les proportions des personnages (en particulier de la Renommée assise) sont fréquemment fausses. A cet égard le ms. fr. 594 et l'édition de Vérard nous semblent les plus réussis : les personnages sont bien proportionnés, bien que de dimensions trop importantes par rapport au reste de l'image, et dans les gravures de l'édition de Vérard les visages sont assez expressifs. A situer à part à tous points de vue sont le Codex Orsini - Da Costa et l'édition florentine de 1499 : personnages très élancés, (l'Amour n'est plus un putti mais ressemble à une statue d'Apollon), et animaux quelque peu stylisés. Il y a moins à dire des autres imprimés : en effet les personnages y sont généralement bien proportionnés, mais beaucoup moins caractérisés bien sûr que dans les manuscrits, car le graveur la plupart du temps ne peut esquisser leurs visages que par quelques lignes simples, et tous les personnages sont un peu sur le même modèle.

Quant à leurs vêtements, ils suivent généralement la mode contemporaine, ce qui paraît normal puisque les illustrateurs se sont sans doute inspirés d'entrées triomphales qui avaient lieu réellement. Dans les manuscrits, ils s'éloignent un peu de la réalité par le fait que les femmes ont des coiffures extraordinaires, et que l'or est utilisé à profusion ; ils sont beaucoup plus proches du réel dans les imprimés.

Dans tous les manuscrits et mes imprimés français le costume est Renaissance, même celui des héros mythologiques (sauf Hercule) et antiques. Ce sont les figures de Laure et de la Chasteté, puis celles des vierges qui les entourent, qui sont les premières à être revêtues de robes blanches (mss. fr. 594 et 12423 ; ms. it. 545) et à avoir les cheveux dénoués. Progressivement apparaissent dans les imprimés quelques personnages habillés à l'antique (éditions de Florence, 1515, et Venise, 1515), dans le style des peintures de Botlicelli parfois (Codex Orsini - Da Costa et édition flo-

rentine de 1499), devant la foule des gens en costumes du XVI^e siècle. Mais cette influence de l'Antiquité reste limitée au vêtement féminin.

La convention existant dans les miniatures et consistant à représenter quelques figures au premier plan, les autres étant suggérées par une série de demi-lunes dans le fond du tableau, disparaît presque dans les imprimés. C'est le signe d'une amélioration du rendu de la perspective et d'un plus grand naturel. Le souci de symétrie existait déjà dans les miniatures italiennes, mais il devient dans certains imprimés, où toutes les compositions des triomphes sont faites sur le même modèle, un souci de concordance dans les gravures introduisant les triomphes qui aboutira, dans les éditions lyonnaise de 1531 et parisiennes de 1539 et 1554, au fait que tous les chapitres du livre seront précédés de gravures presque identiques. Le Codex Orsini - Da Costa et l'édition florentine de 1499, qui en est une reproduction, sont à mettre à part : on y distingue nettement l'influence de la peinture du Quattrocento, dans le triomphe de la Divinité aux quatre apôtres en particulier, qui rappelle les tableaux de l'école florentine, de Pollaiuolo, de Botticelli, de Baldini.

La tendance des imprimeurs à réutiliser les mêmes bois gravés, bois qui avaient déjà été très largement inspirés de miniatures qui elles-mêmes traitaient les triomphes de façon identique, a freiné l'évolution artistique des illustrations. Ainsi les gravures du Vérard de 1514, déjà imitées du ms. fr. 594 de l'école de Rouen, ont été immédiatement copiées dans l'édition de Jehan de la Garde en 1519, et les vignettes reprises dans celle de Hémon le Fèvre en 1520. Ensuite il faut attendre 1539 pour que se réalise à Paris une nouvelle édition des "Triomphes". Il en est de même en Italie, où les gravures de l'édition de Giunta sont copiées dans les années qui suivent à Venise en 1519 et 1522, comme les miniatures du Codex Orsini - Da Costa avaient été reprises dans l'édition florentine de 1499. On peut remarquer que, contrairement à ce qui se passe pour les vignettes, dont les bois sont repris dans des éditions d'imprimeurs différents, les bois des triomphes sont plutôt copiés que directement repris : le premier imprimeur voulait sans doute se réserver l'exclusivité de ces illustrations principales, alors que pour les vignettes cela lui importait moins et il lui arrivait d'en céder les planches gravées à d'autres.

Le manque d'attention des imprimeurs est démontré aussi par le fait qu'ils font souvent des erreurs dans la disposition

des gravures : dans l'édition vénitienne de 1519, le triomphe de la Renommée est mis à la place de celui du Temps ; dans celle de 1520, les bois de ces deux triomphes sont intervertis ; dans celle de Paris, 1519, le triomphe du Temps remplace celui de Divinité. Cela sans compter les réutilisations abusives de n'importe quelles vignettes pour illustrer les triomphes dans certains imprimés peu soignés (édition parisienne de 1520).

Seul l'enlumineur du ms. fr. 594 de Rouen a fait preuve d'un certain désir d'originalité : ses miniatures sont beaucoup moins figées que toutes les autres représentations. Il est vrai qu'il avait à peindre deux illustrations pour chaque triomphe : la seconde d'entre elles est toujours la plus traditionnelle, alors que la première, étant une transition entre deux triomphes, a obligé l'artiste à faire une composition nouvelle : pour le second triomphe, de Chasteté, l'Amour tire ses flèches sur Laure ; pour le suivant, le plus réussi, la Mort se dresse, menaçant Laure ; pour celui de Renommée, Laure se relève, et la Mort tombe au son de la trompette de Renommée ; pour celui de la Divinité est donnée une représentation du monde, du fond des mers jusqu'à Dieu.

CONCLUSION

Le dernier âge d'or du manuscrit a été en France l'époque de Louis XII, de laquelle datent ceux que nous avons examinés. En Italie il a été plus précoce (XV^e siècle) et l'apparition de l'imprimerie semble l'avoir plus gravement compromis. La façon d'illustrer les "Triumphes" évolue très peu et a sans doute une origine italienne : ces entrées avec de somptueux décors qui font souvent appel à l'Antiquité ressemblent certainement plus à celles qui avaient lieu dans les villes italiennes qu'aux entrées royales françaises dont nous avons une représentation dans les éditions parisiennes.

Malgré cela, les différences du point de vue du style, sinon de la symbolique, entre les manuscrits français et italiens et l'édition de Vérard, très soignée, qui s'en inspire, et les imprimés italiens et les français les plus tardifs, où la gravure apporte un changement dans le sens de l'épuration, de la clarté, sont assez sensibles.

La fixation précoce dans les illustrations des triomphes d'une symbolique rigoureuse a été favorisée par un certain manque d'imagination de la plupart des miniaturistes, et les graveurs qui ont pris leur suite n'ont pu se détacher de ce type de représentation fixé par la coutume. Cela a eu pour résultat une grande stabilité de l'illustration dans les livres manuscrits puis imprimés des "Triumphes", qui est due aussi pour une part au sujet même du poème.

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS

conservés à la Bibliothèque Nationale

Fonds italien

Il Canzoniere ed i Trionfi di Francesco Petrarca ; ed i Sonetti e le Canzoni di Dante Alighieri. 1456. Parchemin. Moyen format. 500 p. Miniatures. Initiales.

Vies de Pétrarque et de Dante. Ms. ayant appartenu à Clément XI.
Clichés photothèque B. N.

Ms. it. 545

(Fonds de réserve)

Il Canzoniere ed i Trionfi di Francesco Petrarca ; e le Canzoni, i Sonetti ed altre poesie di Dante Alighieri. 1475, Florence, écrit par Antonio Sinibaldi. Parchemin. Moyen format. 600 p. Miniatures.

Vie de Pétrarque. Ms. ayant appartenu à Louis XII.

Clichés photothèque B.N.

Ms. it. 548

(Fonds de réserve)

Canzoniere e Trionfi. XIV^e siècle. Parchemin. Moyen format. 190 ff. Miniatures.

Manque la fin. Ms. ayant appartenu à Mazarin.

Ms. it. 549

I Trionfi del Petrarca. XV^e siècle. Vélin. Miniatures. Initiales. Lettres d'or et encadrement en couleurs.

Épithaphe de Pétrarque.

Ms. it. 1017

I Trionfi del Petrarca. XVI^e siècle. Vélin. Miniatures. Lettres d'or et encadrement en couleurs.

Suivis de 29 Sonnets.

Ms. it. 1018

Il Canzoniere e i Trionfi di Francesco Petrarca. XVI^e (?) siècle. Parchemin. Petit format. 400 p. Petites miniatures.

Ms. it. 1471

VI Centenario di Francesco Petrarca. Il Codice Orsini - Da Costa delle Rime e dei Trionfi di Francesco Petrarca (1476) riprodotto, préf. de D. Ciampoli. - Roma, Danesi, 1904. - 38 p. + 180 ff., fig. en camaïeu, in 8^o.

Fonds français

Le Livre des Triumphe de François Pétrarque, en italien, avec le commentaire de Bernardo Illicinio, traduction... XV^e siècle. Vél. Grand format. 343 ff. Miniatures. Lettres ornées.

Ms. fr. 223

Les Triumphe du poete messire François Pétrarque, en italien, avec le commentaire de Bernardo Illicinio, translatez à Rouen de vulgaire ytalien en François... XVI^e siècle. Vél. Grand format. 404 ff. Miniatures. Lettres ornées.

Ms. fr. 594

Les Triumphe de messire François Pétrarque, trad. (par Salel)... XVI^e siècle. Vél. Petit format. 140 p. Lettres ornées.

Mss. fr. 2500 - 2501

Les six Triumphe messire François Pétrarque, translatez de tuscan en rime et langage gallicque par Symon Bourgoyn, avecques plusieurs sommaires adjoustez, declarans le sens historique et sens moral desdits Triumphe, et sur chacun Triumphe ung rondeau... XVI^e siècle. Parchemin. 312 x 215 mm. 86 ff. Miniatures.

Ms. fr. 12423

Second volume des Triumphe messire François Pétrarque, ou quel sont les autres trois Triumphe, c'est assavoir : le Triumphe de Renommée, du Temps et de la Divinité. XVI^e siècle. Parchemin. 350 x 215 mm. 160 ff. Miniatures.

Ms. fr. 12424

LIVRES IMPRIMÉS

conservés à la Bibliothèque Nationale

Canzone et Sonetti del Petrarca. Triumpho e Vite Petrarce. - Roma, Georg. Laver, 1471. - 197 ff., in 4^o.
Initiales peintes.

Rés. Yd. 560

Francisci Petrarcae Verum Vulgarium Fragmenta (Sonetti, Canzone, Trionfi). - Patavi, Martinus de septem arboribus Prutenus, 1472. - 100 ff., in fol.
Initiales historiées et peintes.

Rés. Yd. 57

Triumphî del Petrarca, col commento di Bernardo Glicino... -
Venetia, Piero Veroneso, 1491. - 128 ff., in fol.
Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 72

Le Cose volgari di messer Francesco Petrarca. - Vinegia, Aldo
Romano, 1501. - 180 ff., in 8°.
Initiales peintes. Miniatures.

Vélins 2142

Canzoniere et Triumphî di messer Francesco Petrarca. - Floren-
tia, Filippo di Giunta, 1515. - 193 ff., in 8°.
Titre à encadrement. Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 1137

Opera del preclarissimo poeta misser Francesco Petrarca, con
el commento de misser Bernardo lycinio... - Venetia, Augustino de
Zanni da Portese, 1515. - 193 ff., in 8°.
Initiales ornées. Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 78 - 79

Li Sonetti, Canzone, Triumphî del Petrarca con li soi commenti...
- Venegia, Bernardino Stagnino, 1519. - in 4°.
Initiales ornées. Fig. gravées sur bois.

Rés. p. Yd. 14

Petrarca, con lo commento de misser Nicolo Peranzone... - Vene-
tiis, Bernardinus Stagninus, 1522. - 269 ff., in 4°.
Titre à encadrement. Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 718

Il Petrarca... - Vinegia, Bernardino de Vidali, 1528. - in 4°.

Rés. Yd. 563

I Trionfi di Francesco Petrarca : fac-similé de l'édition de
Pietro Pacini, Florence, 1499. - Roma, Società Editrice, 1891. -
in 8°.
Fig. gravées sur bois.

8° Yd. 155

Triunfi, col commento di Bernardo (Glicino) da Sena e Girolamo
Squarciafico, Sonetti et Canzone... - Milano, Ulrich Scin zenzeler,
1494. - 238 ff., in fol.
Fig. gravées sur bois.

Dans :

Ponomarenko (Lisa), Rossel (André). - La gravure sur bois à travers
69 incunables. - Paris, Ed. Les yeux ouverts, 1976. - 434 gravures.

Traductions françaises

Les triumphe messire Francoys Pétrarque... - Paris, Barthélémy Vérard, 1514. - 160 ff., in fol.

Titre à encadrement. Initiales ornées. Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 80

Les Triumphe messire Francoys Pétrarque... - Paris, Jehan de la Garde, 1519. - 230 ff., in fol.

Initiales ornées. Fig. gravées sur bois. Exemplaire peint, avec quelques dessins à la plume.

Vélins 1082

Les Triumphe messire Francoys Pétrarque... - Paris, Hémon le Pèvre, 1520. - 176 ff., in fol.

Initiales ornées. Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 82

Les Triumphe messire Francoys Pétrarque... - Lyon, Denys de Hersy, 1531. - 208 ff., in 8°.

Titre à encadrement. Initiales ornées. Fig. gravées sur bois.

Rés. Yd. 1153

Les triumphe Pétrarque... - Paris, Denys Jamot, 1539. - 208 ff., in 8°.

Fig. aux titres. Fig. gravées sur bois.

Rés. p. Yd. 83

Les triumphe Pétrarque... - Paris, Est. Groulleau, 1554. - 289 ff., in 16°.

Fig. aux titres. Fig. gravées sur bois.

Rés. p. Yd. 109

