

Université de Montréal

**LES JEUX DE TAROT VISCONTI-SFORZA :
Une analyse iconographique**

Tome I

par
Joana Nunes de Souza

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Octobre 2016
© Joana Nunes de Souza, 2016
Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Les jeux de tarot Visconti-Sforza : une analyse iconographique.

Présenté par :
Joana Nunes de Souza

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luís de Moura Sobral, président-rapporteur
Sarah Guérin, directrice de recherche
Denis Ribouillault, membre du jury

RÉSUMÉ

Le duché de Milan durant le Quattrocento est marqué par le règne des deux familles dominantes de la Lombardie, les Visconti et les Sforza. Pendant une période marquée par les conflits territoriaux et les disputes pour le titre ducal, l'art du gothique international se fait essentiel dans la propagande politique. Parmi les diverses œuvres de cette période qui soulignent le pouvoir et la position hiérarchique de la noblesse, les paquets de tarot le plus anciens qui nous sont parvenus sont les jeux Visconti-Sforza, datés de la première moitié du 15^e siècle. Nommés ainsi selon leurs commanditaires présumés, la nomenclature est utilisée pour désigner quinze jeux, dont trois sont analysés dans ce mémoire : le jeu Pierpont Morgan-Bergame (réparti entre l'Accademia Carrara, à Bergame; le Pierpont Morgan Library, à New York; et la collection privée Casa Colleoni, à Bergame), le Brera-Brambilla (Pinacoteca di Brera, à Milan) et le Cary-Yale (Beinecke Library, à New Haven). L'étude de ce corpus nous permet de comprendre l'histoire de pouvoir des Visconti et des Sforza, ainsi que les traditions de la littérature poétique et des processions triomphales de l'époque. Par une analyse iconographique de ces jeux, notre objectif a été de cerner et de comprendre le contexte socioculturel dans lequel ils ont été créés. Cette analyse met également en lumière les importantes questions concernant les attributions aux artistes, les dates de réalisation et l'identification du mécénat de ces jeux de luxe.

Mots-clés :

jeu ; cartes ; tarot ; Milan ; héraldique ; Visconti ; Sforza ; Bembo ; Zavattari ;
gothique international ; Quattrocento ; Pétrarque ; triomphe

ABSTRACT

The Duchy of Milan in the Quattrocento is marked by the reign of two powerful families in Lombardy, the Visconti and the Sforza. During a time full of territorial conflicts and disputes for the ducal title, art in the International Gothic style became essential to political propaganda. Among the various works of this period that emphasize the power and the hierarchical position of the nobility are the oldest sets of tarot that have survived to the present day: the Visconti-Sforza tarot decks, dating from the first half of the 15th century. Named according to their supposed patrons, the nomenclature is actually used to designate fifteen separate decks, three of which are analyzed in this master's thesis: the Pierpont Morgan-Bergamo deck (divided between the Accademia Carrara in Bergamo, the Pierpont Morgan Library in New York, and the private collection Casa Colleoni, in Bergamo), the Brera-Brambilla (Pinacoteca di Brera, in Milan) and the Cary-Yale (Beinecke Library, in New Haven). The study of this corpus enables us to unravel the struggle for power between the Visconti and the Sforza, as well as the traditions of the literature and the triumphal processions of the time. Using an iconographic analysis, our goal is to identify the sociocultural context in which these decks were produced. This work's analysis also highlights questions about the attributions, the dating and the patronage of these luxury playing cards.

Key words:

game ; cards ; tarot ; Milan ; heraldry ; Visconti ; Sforza ; Bembo ; Zavattari ;
International Gothic ; Quattrocento ; Petrarch ; triumph

TABLE DE MATIÈRES

TOME I :

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	vi
Remerciements et dédicace	xiv
INTRODUCTION	1
L'origine des jeux de cartes	2
Les tarots Visconti-Sforza	7
Cadre théorique et méthodologie	15
1. Milieu et contexte	18
1.1 Les familles Visconti, Sforza et leur union	19
1.2 La cour Visconti-Sforza et le gothique international	25
1.3 Historiographie de l'attribution	29
2. Les paquets Visconti-Sforza	34
2.1 Description : détails, différences et similitudes	35
2.2 Éléments héraldiques	37
2.2.1 Arcanes mineurs	42
2.2.2 Arcanes majeurs	49
3. Iconographie des archétypes du tarot	54
3.1 Les processions triomphales	55
3.2 <i>I Trionfi</i> de Pétrarque	58
3.3 Les <i>trionfi</i> du tarot	64
3.3.1 Les tricheurs : le Matto et le Bagatella	66
3.3.2 Les pouvoirs impériaux : l'Imperatrice et l'Imperatore	69
3.3.3 Les pouvoirs religieux : la Papessa et le Papa	70
3.3.4 Les conditions de la vie humaine : l'Amore, la Ruota, le Vecchio, le Traditore et la Morte.....	73
3.3.5 Les vertus cardinales : la Giustizia, le Carro, la Fortezza et la Temperanza	78
3.3.6 Les pouvoirs célestes : la Stella, la Luna et le Sole	82
3.3.7 Les pouvoirs spirituels : le Diavolo, le Fuoco, l'Angelo et le Mondo	84
3.3.8 Les vertus théologiques du Cary-Yale : la Foi, la Charité et l'Espérance	86
CONCLUSION	89
Attributions, datations et mécénat	90
Les jeux Visconti-Sforza dans leur contexte de production	96
Bibliographie	100

TOME II :

Figures	1
Catalogue	31
1. Paquet Brera-Brambilla	32
1.1 Cartes As de Brera-Brambilla	32
1.2 Cartes ponctuées de Brera-Brambilla	34
1.2.1 Enseigne de Denier	34
1.2.2 Enseigne de Coupe	36
1.2.3 Enseigne d'Épée	38
1.2.4 Enseigne de Bâton	41
1.3 Cartes de cour de Brera-Brambilla	43
1.3.1 Enseigne de Denier	43
1.3.2 Enseigne de Coupe	44
1.3.3 Enseigne d'Épée (cartes perdues)	44
1.3.4 Enseigne de Bâton.....	44
2. Paquet Cary-Yale	46
2.1 Cartes As de Cary-Yale	46
2.2 Cartes ponctuées de Cary-Yale	48
2.2.1 Enseigne de Denier	48
2.2.2 Enseigne de Coupe	50
2.2.3 Enseigne d'Épée	52
2.2.4 Enseigne de Bâton	55
2.3 Cartes de cour de Cary-Yale	57
2.3.1 Enseigne de Denier	57
2.3.2 Enseigne de Coupe	59
2.3.3 Enseigne d'Épée	60
2.3.4 Enseigne de Bâton	61
3. Paquet Pierpont Morgan-Bergame	63
3.1 Cartes As de Pierpont Morgan-Bergame	63
3.2 Cartes ponctuées de Pierpont Morgan-Bergame	65
3.2.1 Enseigne de Denier	65
3.2.2 Enseigne de Coupe	67
3.2.3 Enseigne d'Épée	69
3.2.4 Enseigne de Bâton	72
3.3 Cartes de cour de Pierpont Morgan-Bergame	74
3.3.1 Enseigne de Denier	74
3.3.2 Enseigne de Coupe	75
3.3.3 Enseigne d'Épée	77
3.3.4 Enseigne de Bâton	78
4. <i>Trionfi</i>	80
4.1 Matto	80
4.2 Bagatella	81
4.3 Imperatrice	82
4.4 Papessa	83
4.5 Imperatore	84
4.6 Papa	85

4.7 Amore	86
4.8 Giustizia	87
4.9 Carro	88
4.10 Fortezza	89
4.11 Ruota	90
4.12 Vecchio	91
4.13 Traditore	92
4.14 Morte	93
4.15 Temperanza	94
4.16 Stella	95
4.17 Luna	96
4.18 Sole	97
4.19 Angelo	98
4.20 Mondo	99
4.21 Foi, Espérance et Charité	101
Annexe	102

LISTE DE FIGURES

Figure 1 - Cartes du jeu Mamelouk

Jan Bauwens, *Mulūk wa-nuwwāb*, vers 1500, Facsimile et reconstruction, 7,5 x 19,6 cm, Topkapı Palace Museum, Istanbul.

Source : Replicas of historical decks and regional patterns, [En ligne], <http://cards.old.no/mine/>. Consulté le 10 mars 2016.

Figure 2 - Fresque faisant partie du cycle de *La vie de la reine Théodelinde* attribué à l'atelier Zavattari

Atelier Zavattari, *Banquet pour le mariage de Théodelinde et Agilulf*, 1444-1446, Cycle de fresques « La vie de la reine Théodelinde », Chapelle de la reine Théodelinde, Monza. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 34.

Figure 3 - Portraits de François Sforza et de Blanche-Marie Visconti attribués à Bonifacio Bembo

Bonifacio Bembo, *Portrait de François Sforza* et *Portrait de Blanche-Marie Visconti*, 1462, Fresques, 140 x 60 cm, Église de Saint-Augustin, Cremona. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 87.

Figure 4 - Triptyque attribué à Bonifacio Bembo

Bonifacio Bembo, De gauche à droite : *La rencontre de Joachim et d'Anne à la porte dorée avec le prophète Élisée et saint Nicolas de Tolentino* (Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection [1957.166], Denver), *Le couronnement du Christ et de la Vierge par Dieu le père* (Museo Civico « Ala Ponzone » [inv. 40], Cremona), et *L'adoration des mages* (Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection [1957.167], Denver), 1445-1450, Triptyque, 101,5 x 68 cm.

Source : Finestre sull'Arte (2015), *Il trittico di Bonifacio Bembo : ultimo atto dell'arte viscontea a Milano?*, [En ligne], www.finestresullarte.info. Consulté le 27 novembre 2015.

Figure 5 - Manuscrit de l'*Histoire de Lancelot*

Bonifacio et Ambrogio Bembo, *Histoire de Lancelot du Lac*, 1446, Manuscrit enluminé, Ms. Membranaceo, sec. XV, cc. I, 171, II, CLXXII, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florence, Détail. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 29.

Figure 6 - Polyptyque du Château de Torchiara

Benedetto Bembo, *Sans titre*, 1462, Polyptyque, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Civiche Raccolte d'Arte Antica), Milan. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 19.

Figure 7 - Comparaison entre les motifs des arrière-plans des arcanes majeurs des tarots Visconti-Sforza

a) Brera-Brambilla : Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan, Détail de l'arrière-plan des arcanes majeurs. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 41.

b) Cary-Yale : Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven, Détail de l'arrière-plan des arcanes majeurs.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Pierpont Morgan-Bergame : Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail de l'arrière-plan des arcanes majeurs. Reproduction dans *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New-York : George Braziller, 1986, p.116.

Figure 8 - Comparaison entre les motifs des arrière-plans des arcanes mineurs des tarots Visconti-Sforza

a) Brera-Brambilla : Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan, Détail de l'arrière-plan des arcanes mineurs. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 42-49.

b) Cary-Yale : Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur carton, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven, Détail de l'arrière-plan des arcanes mineurs.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Pierpont Morgan-Bergame : Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail de l'arrière-plan des arcanes mineurs. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 55-57.

Figure 9 - Comparaison entre les détails des visages des personnages des tarots Visconti-Sforza

a) Brera-Brambilla : Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan, Détail. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se*

fanno a Cremona » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 39.

b) Cary-Yale : Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven, Détail.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Pierpont Morgan-Bergame : Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail. Reproduction dans *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New York : George Braziller, 1986, p.105.

Figure 10 - Coing représentatif des Sforza

Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 11 - Le serpent Visconti sans couronne

Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Anonyme (1550-1555), *Insignia pontificum Romanorum et cardinalium V. Insignia urbium Italiae septentrionalis: Nobilium Mediolanensium*, Manuscrit enluminé, fol. 6r (BSB Cod. Icon. 270), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00001430/image_21. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 12 - Couronne ducale Visconti-Sforza traversée par deux rameaux d'olivier et de palme

Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 13 - Soleil Visconti entouré de rayons courbes et droits avec le serpent au centre

Anonyme, Fresque au Château Sforzesco (Rocchetta), Italie, Milan, 15^e siècle.

Source : Wikimedia (2007). *Le « impresse » Visconti-Sforza*, [En ligne], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1864_-_Milano,_Castello_sforzesco_-_Rocchetta_-_Razza_viscontea_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_24-Sept-2007.jpg. Consulté le 11 février 2016.

Figure 14 - Oiseau Visconti sans nid

Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 15 - Aigle noir impérial à une tête

Anonyme, *Sans titre*. Détail dans Konrad Grünenberg (vers 1480), *Das Wappenbuch Conrads von Grünenberg, Ritters und Bürgers zu Constanz*, Manuscrit enluminé, fol. 9 (BSB-Hss Cgm

145), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00035320/image_9. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 16 - Aigle noir impérial à deux têtes

Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Konrad Grünenberg (vers 1480), *Das Wappenbuch Conrads von Grünenberg, Ritters und Bürgers zu Constanz*, Manuscrit enluminé, fol. 9 (BSB-Hss Cgm 145), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00035320/image_9. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 17 - Ruban avec le nœud lâche Visconti-Sforza

Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 18 - Lion rampant avec coing et casque Sforza

Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Pompeo Litta (1781-1851), *Famiglie celebri di Italia. Attendolo di Cotignola in Romagna*, Manuscrit enluminé, Département estampes et photographies, FOL-NE-69 (B), fol.1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41249636m>. Consulté le 10 février 2016.

Figure 19 - Trois anneaux entrelacés des Sforza

Paolo et Giuseppe Sacca, *Sans titre*, 1536-1542, Porte en bois sculptée, Église de Saint-Sigismond, Cremona.

Source : University of Liverpool (2007). *Rings : From Cremonese to Sforza Family Emblem*, [En ligne], <https://www.liverpool.ac.uk/~spm02/rings/sforza.html>. Consulté le 14 février 2016.

Figure 20 - Fontaines de François Sforza

Anonyme, Fontaines de François Sforza présentes dans les jeux « Visconti-Sforza ». Reproduction dans *The Encyclopedia Of Tarot – Volume I*, New York : U.S. Games Systems, 2009 [1978], p. 62.

Figure 21 - Monnaie du règne de Philippe-Marie Visconti

Anonyme, Pièce de monnaie, En circulation entre 1442 et 1447, Métal frappé, environ 3 cm de diamètre, Collection privée.

Source : Mary K. Greer's Tarot Blog (2011). *The Visconti Tarots*, [En ligne], <https://marygreer.wordpress.com/2011/07/03/the-visconti-tarots/>. Consulté le 23 mars 2016.

Figure 22 - Party per pale des tarots Visconti-Sforza

Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1450-1490, Tempera sur carton, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail du Cavalier de Bâton. Reproduction dans « *Quelle carte de triumpho che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 54.

Figure 23 - Lion de saint Marc

Jacobello del Fiore, *Le lion de saint Marc*, 1415, Huile sur toile, 147 x 72 cm, Palazzo Ducale, Venise.

Source : Christ Church Cathedral (2014), *The gospel according to St. Mark*, [En ligne], <http://thecathedral.ca/event/gospel-according-st-mark/2014-11-18/>. Consulté le 13 mars 2016.

Figure 24 - Armoiries de la famille Savoie

Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Anonyme (16^e siècle), *Grand armorial colorié, dont les blasons sont rangés sous les rubriques suivantes*, Manuscrit enluminé, fol. 51v, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530239472>. Consulté le 26 mars 2016.

Figure 25 - Version ancienne des armoiries de la ville de Pavie

A. Furlanetto, *Sans titre*, 1901, Carte postale illustrée, Pavie, Détail.

Source : Herald Dick Magazine (2014), *Héraldique et Art Nouveau*, [En ligne], <http://herald-dick-magazine.blogspot.ca/2014/10/heraldique-et-art-nouveau-2-vers-1900.html>. Consulté le 23 mars 2016.

Figure 26 - Triomphe de Cupidon par Domenico di Michelino

Domenico di Michelino, *Triomphe de Cupidon*, vers 1442, *Cassone*, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-triumphs-florence-1442-1.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 27 - Triomphe de Cupidon par Apollonio di Giovanni

Apollo Apollonio di Giovanni, *Triomphe de Cupidon*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph-petrarch-apollonio-1-love.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 28 - Le plus ancien manuscrit enluminé de Pétrarque

Stefano da Verona, *Triomphe de la Mort*, 1414, Enluminure, Bayerische Staatsbibliothek (cod. It. 81), Monaco, Détail.

Source : Tarot History (2013), *How Petrarca became famous*, [En ligne], <http://forum.tarothistory.com/viewtopic.php?f=11&t=858&p=13428&hilit=Wilkins>. Consulté le 23 mars 2016.

Figure 29 - Triomphe de la Chasteté par Apollonio di Giovanni

Apollonio di Giovanni, *Triomphe de la Chasteté*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Triumph-petrarch-apollonio-2-chastity.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 30 - Triomphe de la Chasteté par Domenico di Michelino

Domenico di Michelino, *Triomphe de la Chasteté*, vers 1442, *Cassone*, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-triumphs-florence-1442-1.jpg>.
Consulté le 15 mars 2016.

Figure 31 - Triomphe de la Mort par Apollonio di Giovanni

Apollonio di Giovanni, *Triomphe de la Mort*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph-petrarch-apollonio-3-death.jpg>.
Consulté le 15 mars 2016.

Figure 32 - Triomphe de la Mort par Domenico di Michelino

Domenico di Michelino, *Triomphe de la Mort*, vers 1442, *Cassone*, Pinacoteca Nazionale, Bologne, détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-triumphs-florence-1442-1.jpg>.
Consulté le 15 mars 2016.

Figure 33 - Triomphe de la Renommée par Apollonio di Giovanni

Apollonio di Giovanni, *Triomphe de la Renommée*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Triumph-petrarch-apollonio-4-fame.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 34 - Triomphe de la Renommée par Domenico di Michelino

Domenico di Michelino, *Triomphe de la Renommée*, vers 1442, *Cassone*, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Petrarch-triumphs-florence-1442-2.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 35 - Triomphe du Temps par Apollonio di Giovanni

Apollonio di Giovanni, *Triomphe du Temps*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Triumph-petrarch-apollonio-5-time.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 36 - Triomphe du Temps par Domenico di Michelino

Domenico di Michelino, *Triomphe du Temps*, vers 1442, *Cassone*, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Petrarch-triumphs-florence-1442-2.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 37 - Triomphe de l'Éternité par Apollonio di Giovanni

Apollonio di Giovanni, *Triomphe de l'Éternité*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Triumph-petrarch-apollonio-6-eternity.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 38 - Triomphe de l'Éternité par Domenico di Michelino

Domenico di Michelino, *Triomphe de l'Éternité*, vers 1442, *Cassone*, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Petrarch-triumphs-florence-1442-2.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 39 - Matto du tarot de Marseille

Anonyme, *Le Mat*, 1977, Carte du tarot de Marseille, J.-M. Simon.

Figure 40 - Homme sauvage de la mythologie

Anonyme, *Figure de carnaval*. Détail dans : Anonyme (16^e siècle), *Schembart*, Manuscrit enluminé, Ms. Douce 346, fol.262r, The Bodleian Library, Oxford. Reproduction dans HUSBAND, Timothy (1980). *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*, Catalogue d'exposition, The Cloisters - The Metropolitan Museum of Art, 9 octobre 1980 - 11 janvier 1981, New York : The Metropolitan Museum of Art, p. 152.

Figure 41 - Escamoteur de Bosch

Jérôme Bosch, *L'Escamoteur*, 1475-1505, Huile sur panneau, 53 x 65 cm, Musée Municipal, Saint-Germain-en-Laye.

Source : Wikimedia Commons (2015). *Hieronymus Bosch*, [En ligne],
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_051.jpg?uselang=fr.
Consulté le 25 mars 2016.

Figure 42 - Bagatella dans De Sphaera

Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Anonyme (1450-1460), *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio*, Manuscrit enluminé, fol. 24, Biblioteca estense universitaria, Modène,
<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf>. Consulté le 23 octobre 2015.

Figure 43 - Sainte Guglielma à Brunate

Anonyme, Italie, Église de Saint-André, Brunate, 15^e siècle.

Source : Popess of Tarot (2015). *The double life of Guglielma*, [En ligne],
<http://popessofthetarot.blogspot.ca/>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 44 - Vêtements religieux de l'ordre Umiliati

Simone dei Crocifissi, *Saint Bernard donne la règle monastique*, 14^e siècle, Tableau, 54,5 x 48 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologne.

Source : Pinacoteca Nazionale Bologna (2016). *San Bernardo consegna la regola monastica*, [En ligne], <http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/>. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 45 - Saturne comme le Vecchio

Anonyme, *Saturne*, 16^e siècle, Carte appartenant au tarot « Leber-Rouen », Leber Collection, Bibliothèque Municipale de Rouen, Rouen.

Source : Pré-Gébelin Tarot History (2009). The Leber-Rouen Tarot, [En ligne], <http://pre-gebelin.blogspot.ca/2009/04/leber-rouen-tarot.html>. Consulté le 27 mars 2015.

Figure 46 - Étude pour un portrait diffamatoire italien

André del Sarte, *Jeune nu pendu à l'envers*, vers 1530, Esquisse, Galleria degli Uffizi, Florence. Reproduction dans *Suspend Animation : Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres : Reaktion, 2005 [1973], p. 55.

Figure 47 - Fortitude représentée avec une colonne brisée

Hans Sebald Beham, *La connaissance de Dieu et les sept vertus cardinales: Fortitude*, 1500-1550, Gravure au burin, Lewis B. Williams Collection, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Source : The Cleveland Museum of Art (2016), [En ligne], <http://www.clevelandart.org/art/1950.471.7>. Consulté le 30 mars 2016.

Figure 48 - Diavolo du tarot de Marseille

Anonyme, *Diabole*, 1977, Carte appartenant au « Tarot de Marseille », France cartes, Saint-Max.

Figure 49 - Fuoco du tarot de Marseille

Anonyme, *Maison de Dieu*, 1977, Carte appartenant au « Tarot de Marseille », France cartes, Saint-Max.

Figure 50 - Prudence avec un miroir

Peregrino da Cesena, *Allégorie de la Prudence*, vers 1495, Gravure au burin, Gabinetto dei disegni e delle stampe (inv. P. N. 21561/2), Bologne.

Source : Engrama (2016), *Il corteo trionfale e la fabula mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este* [En ligne], http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579. Consulté le 26 mars 2016.

REMERCIEMENTS ET DÉDICACE

Je voudrais transmettre mes remerciements à tous au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et à la Bibliothèque de lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal. Je remercie spécialement ma directrice de recherche Sarah Guérin, avec qui j'ai eu l'honneur d'apprendre non seulement le côté professionnel comme une grande professeure et historienne de l'art, mais aussi comme une personne patiente et surtout encourageante. Ensuite, je voudrais dire mon *obrigada* au professeur Luís de Moura Sobral, dont le séminaire m'a fait revoir ma thématique de recherche et découvrir l'art et la culture de mes ancêtres portugais; et au professeur Denis Ribouillault qui m'a beaucoup soutenue dans l'étape finale de ma rédaction. Encore sur la rédaction et la langue française, je dois immensément remercier Ginette Jubinville pour la patience et le travail.

Je remercie avec tout mon cœur, ma famille. Spécialement, mes parents, Mauricio et Julieta, qui n'ont jamais arrêté de croire fortement en moi, *vocês são meu alicerce e todo o meu amor*. À ma tante et marraine (de cœur) Angela, merci pour l'amour, les conseils et les consultations astrologiques. À ma cousine-sœur Camila, merci pour l'aide spirituelle (*Êpi Êpi! Êpahêy Oyá!*). Un grand merci à ma – encore petite – famille québécoise, mon conjoint Danilo qui a bravement supporté mes jours et nuits de travail.

Finalement, je dédie ce travail aux immigrants et immigrantes des pays sous-développés qui luttent jour-à-jour pour arriver à faire partie d'une société plus juste.

INTRODUCTION

L'origine des jeux de cartes

Les jeux de cartes, d'aussi loin que nous puissions les retracer, ont participé à leur culture contemporaine par leur iconographie. Probablement venus du Moyen Orient, passant par Venise ou venus d'Égypte, transportés par le peuple mamelouk, ou encore venus d'Espagne, c'est vers le milieu du 14^e siècle que les jeux de cartes¹ ont été introduits en Europe (Dummett 1986 : 4). Dès lors leur popularité s'est répandue parmi les diverses classes sociales et économiques et la pratique du jeu se fait quotidienne. Cette pratique, jugée immorale par l'Église et par les autorités civiques, a rapidement été interdite par ces instances de pouvoir. On retrace d'ailleurs dès 1367 une interdiction contre la pratique de ces jeux.² Et pourtant dans un traité de 1377, Johannes von Rheinfelden, un frère dominicain à Bâle, décrit les structures de divers paquets de cartes à jouer. On apprend par ce traité que l'un d'entre eux présentait cinquante-deux cartes divisées en quatre enseignes (ou couleurs), chacune ayant un Roi, un Cavalier supérieur, un Cavalier inférieur et des cartes numérotées de 1 à 10 (Husband 2015 : 13-14).³ On note déjà que la composition de ce jeu est très proche de ce qui allait devenir les jeux de cartes modernes présentant quatre enseignes avec pour chacune un Roi, une Dame, un Valet et un As, ainsi que des cartes numérotées de 2 à 10.

L'origine des jeux de cartes est sujette à controverse. Au cours du temps, plusieurs régions du globe, notamment l'Égypte, l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne, ont cherché à s'attribuer la paternité des cartes à jouer. En 1780, l'abbé Rive, partisan de la thèse qui voit l'Espagne comme le lieu d'origine des jeux de cartes, affirmait que les cartes ordinaires auraient plutôt été inventées par Nicolas Pépin dont on sait peu de choses sauf qu'il a été actif avec un de ses cousins à Séville dans la fabrication de *naipes* au début du 17^e siècle⁴. Le terme *naipes* utilisé par les Espagnols

¹ Nous emploierons des terminologies comme « cartes à jouer », « jeu commun » ou « jeu de cartes ordinaire » ou simplement « jeu de cartes » pour désigner l'ensemble des cartes qui ne sont pas des tarots utilisés alors pour les jeux quotidiens. Nous les différencierons des jeux de tarots qui ajoutent à ces cartes ordinaires, un ensemble de cartes figurées nommées *trionfi* ou atouts.

² Timothy Husband (2015 : 13) cite un premier document émis à Berne, en Suisse et suivi de plusieurs autres entre 1377 à 1400 à Bâle, Florence, Paris, Sienna et Vienne. Pour approfondir sur ce sujet, voir l'article de Peter F. Kopp (1973), « Die frühesten Spielkarten in der Schweiz », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 30, n° 3 et 4, p. 130-145.

³ Le groupe de cartes non numérotées des arcanes mineurs qui est normalement composé du Roi, de la Dame et du Valet est nommé « cartes de cour » justement pour sa représentation d'une hiérarchie aristocratique.

⁴ À propos de Nicolas Pépin, Jean-Pierre Etievre affirme ceci : « On ne sait rien sur Nicolas Pépin. On retiendra seulement qu'un sien « cousin », prénommé Pierre (Papin), était notoirement connu pour fabriquer ou vendre des *naipes*, au début du 17^e siècle, à Séville, et qu'il était français et bossu. » Sur la légende de l'origine espagnole du jeu de cartes, voir l'article de Jean-Pierre Etievre (1980), « Vihan et Nicolas Pépin : les origines de la carte à jouer en Espagne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 16, n° 1, p. 213-235.

pour désigner ce type de jeu aurait, selon Rive, été formé par les initiales de Pépin « N.P. » (Seguin 1968 : 15-16). Toutefois, une origine orientale demeure envisageable et possible. Ces jeux seraient également à l'origine des dominos. Ces derniers, qui sont des inventions attribuées aux Chinois, se sont ensuite transformés en dés.⁵ À ce sujet, Seguin (1968 : 16) affirme que : « Lorsqu'ils eurent été imprimés sur du carton, ces dominos donnèrent naissance aux cartes de points, de formes en effet très semblables. Des figures s'y ajoutèrent ensuite, peut-être dérivées de celles des papier-monnaie alors en usage, qui comportaient les symboles imagés de leurs valeurs ». Ces cartes primitives provenant d'Asie ayant disparu sans laisser de documentation, il demeure difficile de déterminer leur véritable origine. La plus ancienne lame (ou carte) conservée de nos jours a été retrouvée en 1905 à Tourfan, en Chine, et elle semble avoir été produite vers 1400 (Seguin 1968 : 20).

La popularité des cartes ordinaires a rapidement gagné l'Europe et a généré une grande demande pour leur production en série et de surcroît, à un prix modeste. On comprend alors qu'en 1422 un producteur de cartes de Nuremberg ait utilisé la gravure sur bois pour produire ses illustrations (Husband 2015 : 14). Nous observons déjà une scission dans le monde de la production des jeux de cartes : la production en série des cartes par la gravure répondait à la demande du peuple, alors que les jeux peints à la main étaient plutôt destinés à la noblesse.

Selon Stuart Kaplan (1978 : 24) l'origine la plus probable pour les cartes européennes ordinaires est le jeu islamique Mamelouk (**figure 1**), nommé ainsi d'après le peuple qui l'a inventé. Le jeu était utilisé par les soldats esclaves musulmans, les mamelouks, de la dynastie Ayyoubide (12^e et 13^e siècles). Le premier paquet complet a été retrouvé à Istanbul en 1939 et il est daté du début du 15^e siècle. Cependant, des fragments du même type de jeu datant des 13^e et 14^e siècles ont été retrouvés. Le jeu Mamelouk était composé de cinquante-deux lames, ayant quatre catégories de cartes : les bâtons de polo, les pièces de monnaie, les épées et les coupes, et chaque enseigne avait aussi les cartes dites de cour, appelées Malik (Roi), Na'ib Malik (Vice-roi) et Thani Na'ib (Député)⁶.

⁵ L'origine des dominos est très obscure et assez spéculative. Il n'est pas certain, à quelle date ce jeu est apparu en Chine. Le domino le plus ancien étant daté de 1120. Pour plusieurs informations à ce sujet, voir les ouvrages de Andrew Lo, en spéciale l'article « The Game of Leaves : An Inquiry into the Origin of Chinese Playing Cards » (2000), *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Université de Londres, vol. 63, n° 3, p. 389-406.

⁶ Le mot arabe *na'ib* (devenu *naib* en Europe) signifie un gouverneur local de certaines parties de l'Empire Ottoman, des premiers royaumes modernes iraniens et du Caucase oriental. Aujourd'hui la nomenclature est plutôt utilisée pour un député ou un vice-roi.

Un témoignage de Giovanni de Juzzo de Covelluzzo, un chroniqueur italien du 15^e siècle qui habitait à Viterbe, affirme dans son *Istoria della citta di Viterbo* vers 1480 : « En l'année 1379, fut introduit à Viterbe le jeu de cartes, qui vint des Sarrazins et que ceux-ci appellent *naïb* » (Seguin 1968 : 9)⁷. À différents endroits en Europe les jeux de cartes étaient connus sous le terme de *naïbis* ou *naipes* (Farley 2009 : 9). Jusqu'à nos jours, cette dernière nomenclature demeure utilisée en portugais pour désigner les enseignes d'un jeu commun. En outre, un chroniqueur italien appelé Giovanni Morelli (1371-1444) aurait, en 1393, déconseillé aux enfants l'usage des dés, en leur recommandant à la place celui de cartes qu'il appelait *naïbis*. Selon Seguin, il s'agit probablement des tarots primitifs de l'époque. Ainsi, l'Italie aurait emprunté à l'Asie et au Moyen Orient l'idée d'utiliser un jeu de séries d'images préexistantes pour créer le tarot. De surcroît, la majorité des experts considèrent que le jeu de tarot est apparu en Europe presque en même temps ou très peu après celui des cartes ordinaires. Il reste toutefois possible que les *trionfi* du tarot aient d'abord été créés comme un cinquième type d'enseigne des jeux de cartes ordinaires et que cette enseigne se soit développée d'une façon à devenir un jeu autonome.

Le tarot⁸ est un objet beaucoup plus complexe qu'un simple ensemble de cartes. Normalement composé de soixante-dix-huit lames, un jeu de tarot comporte la plupart du temps vingt-deux cartes dites « arcanes majeurs » (ou « *trionfi* ») et cinquante-six cartes qui sont connues comme « arcanes mineurs » ou les cartes à jouer ordinaires⁹. Ces arcanes mineurs sont normalement divisés en quatre enseignes, aussi appelées « couleurs » : Bâton (ou « Trèfle », représenté dans les jeux modernes par l'icône ♣), Coupe (ou « Cœur » - ♥), Épée (ou « Pique » - ♠) et Denier (ou « Carreau » - ♦). Ces groupes sont généralement composés de quatorze lames

⁷ « 1379. Fu recato in Viterbo il gioco delle carte da un saracino chiamato Hayl. » Farley (2009 : 9) affirme que dans un autre manuscrit il y a une variation : « il gioco delle carte, che in saracino parlare si chiama nayb ». Pour plusieurs informations sur le sujet, voir Nicolo delle Tuccia dans Detlef Hoffmann (1973), *The Playing Card: An Illustrated History*, traduction de C. S. V. Salt, p. 12, Greenwich: New York Graphic Society.

⁸ Le mot français « tarot » (auparavant « tarau ») est dérivé du terme italien *tarocco*, au pluriel, *tarocchi*. *Tarocchi* était la nomenclature utilisée aux alentours de 1500 et est apparu premièrement en 1516 dans des livres de comptabilité de Ferrare (Dummett 1986 : 1) De plus, les arcanes majeurs sont aussi appelés *trionfi* dans le mot d'origine italienne et une telle nomenclature est agrégée dans les autres langues comme le Français. Le mot *trionfi* signifie « triomphe », en référence aux processions triomphales de la Rome Ancienne, tradition reprise à la fin du Moyen Âge, comme nous verrons plus loin (Dummett 1986 : 1).

⁹ « Arcane » dans sa terminologie signifie « toute opération hermétique dont le secret ne doit être connu que des seuls initiés » (Larousse 2016). Cependant, dans le domaine du tarot, « arcane » est la nomenclature donnée aux cartes qui composent le jeu. Les arcanes du tarot sont divisés en arcanes majeurs – qui comprennent les *trionfi*, les 22 cartes complètement figurées de la haute hiérarchie – et arcanes mineurs – qui nomment les cartes des quatre enseignes. Malgré une signification courante plus occulte et élaborée, nous utilisons quand même la nomenclature « arcanes » dans ce mémoire puisque cela différencie les cartes de tarot des cartes appartenant à d'autres types de jeux ordinaires.

chacun. D'autre part, les arcanes majeurs sont un groupe constitué de lames complètement figurées qui rappellent les cartes de cour des arcanes mineurs, portant ou non une numérotation.

Les règles du jeu de tarot à l'époque de son origine ne nous sont pas clairement connues. En 1465, l'avocat Ugo Trotti publie un ouvrage intitulé *Tractatus de multiplici ludo* (1465). Il y est simplement mentionné que le jeu se faisait à quatre personnes, mais rien de plus (Dummett et McLeod 2004 : 248). En fait, les premières règles imprimées que nous connaissons sont datées du 17^e siècle (Dummett 1986 : 3) et rien ne porte à croire que ces règles aient été significativement différentes de celles du 15^e siècle¹⁰.

Jean Seguin (1968 : 25), en analysant le tarot du 15^e siècle, dit de Mantegna¹¹, croit que la série d'images formait une sorte de « tableau encyclopédique » représentant les professions, les vertus, les arts, les sciences et le système céleste. En somme, le tarot exprimerait à travers ses images, l'ensemble des croyances et des connaissances d'une société considérée dans son contexte culturel.

La plus ancienne référence écrite au mot *trionfi* pour désigner des cartes à jouer est vue en 1440 dans les journaux d'un marchand florentin appelé Giusto Giusti d'Anghiari (vers 1406-1484). Dans un de ces registres, Giusto affirme avoir donné à Sigismond Pandolfo Malatesta (1417-1468) un paquet de « *naibi a trionfi* ». ¹² Puis, en 1449 dans une lettre à Isabelle I^{ère}, Reine de Lorraine (1400-1453), Antonio Jacopo Marcello (1399-vers 1464) parle d'un paquet de cartes illustrées qui aurait été produit en 1425 ou même avant. Les lames auraient été peintes par Michelino da Besozzo (1388-1445) et la lettre accompagne un texte de Marziano da Tortona (d. 1422)¹³ qui donne des détails sur le jeu qui permettent de le considérer comme un tarot.¹⁴ Malheureusement, ce paquet est aujourd'hui perdu.

Les circonstances politiques du Quattrocento entraînant des guerres constantes et, en conséquence, de nombreux déplacements, le tarot semble alors avoir été diffusé dans toute

¹⁰ Pour la description des règles du jeu de tarot du 17^e siècle, voir Dummett (1986 : 4).

¹¹ Le tarot Mantegna est constitué de deux paquets peints au 15^e siècle par des peintres inconnus. Ils sont nommés erronément d'après Andrea Mantegna (1431-1506), à qui ils étaient attribués auparavant.

¹² Le mot *trionfi* peut être relevé dans les journaux de Giusto publiés par Nerida Newbiggin (2002) dans *I Giornali di Ser Giusto Giusti d'Anghiari (1437-1482)*, p. 66, 73A.

¹³ Marziano da Tortona était le secrétaire ducal de Philippe-Marie Visconti. Le texte joint à la lettre d'Antonio Jacopo Marcello inscrit sur un paquet de tarot en 1449 était de lui. Il a étudié la philosophie et maîtrisait l'art de l'enluminure. Tortona est entré à la cour Visconti vers 1409 premièrement comme tuteur et ensuite comme secrétaire de Philippe-Marie (Varanini 1970).

¹⁴ La lettre d'Antonio Jacopo Marcello et le texte de Marziano da Tortona ont d'abord été traduits et publiés par Ross G. R. Caldwell (2004), « Marziano da Tortona's Tractatus de deification sexdecim heroum : Part 2 », *The Playing Card*, vol. 33, n^o 2, octobre - décembre 2004, p. 111-126.

l'Europe, et notamment en Italie où les *trionfi* étaient connus principalement dans le quadrilatère formé par Venise, Milan, Florence et Urbino. Dummett (1986 : 2) considère que le fait que ces jeux, répandus dans toute l'Europe, aient porté jusqu'à 1750 des enseignes italiennes, est une preuve irréfutable de l'origine italienne du tarot.

L'hypothèse d'une possible origine orientale du tarot est apparue en 1773, émise par Antoine Court de Gébelin¹⁵ (1719-1784). C'est également à partir de son œuvre incomplète *Le Mondo primitif* de 1781, que se fait l'association erronée de ce jeu avec la cartomancie et que la pratique occulte commence. Gébelin y affirme que les cartes de tarot auraient été inventées par des prêtres de l'Égypte ancienne pour affirmer des croyances en les dissimulant, et pour exprimer des directives symboliques de leurs doctrines religieuses sous le couvert d'un instrument de jeu (Dummett 1986 : 3). L'étude du tarot comme une source occulte, qui ne correspond pas du tout à sa fonction originaire du 15^e siècle et qui était ludique, s'est développée rapidement, répandue principalement par la société secrète anglaise, l'*Hermetic Order of the Golden Dawn* en 1880 (Dummett 1986 : 6).¹⁶ Cependant, à ce jour aucun document entre le 15^e et le 18^e siècle en Europe ne citant le tarot ou un jeu de cartes semblable comme un outil de cartomancie ou de pratiques occultes n'a été retrouvé. Ceci réfute les théories de Gébelin.

L'histoire du tarot demeure encore obscure et controversée et son sens premier est, dans l'esprit actuel, lié à l'occultisme. Toutefois notre intérêt dans cette recherche est de retracer et d'analyser les images de ces cartes, plus particulièrement les *trionfi*, afin d'en tirer une compréhension du contexte socioculturel dans lequel ces types de jeux se sont développés. Nous nous concentrons donc sur l'étude des jeux les plus anciens, les jeux Visconti-Sforza, étant reconnus comme le premier type de tarot produit dont des exemplaires soient parvenus jusqu'à nous, sont la base de notre corpus (Berti et Gonard 1999).¹⁷

¹⁵ Antoine Court de Gébelin était un écrivain et un érudit français qui a publié le *Mondo primitif analysé et comparé avec le monde moderne* entre 1775 et 1784. Parmi divers sujets comme la religion, la linguistique et la mythologie ancienne, le huitième volume (1781) de l'ouvrage présentait un examen principalement du tarot divinatoire. Son influence dans le changement de paradigme dans l'étude sur le tarot a été si grande que nous nommons « avant-Gébelin » ou « après-Gébelin » les tarots produits avant et après la publication de son ouvrage qui a marqué le changement de paradigme sur la fonction de ce jeu.

¹⁶ L'*Hermetic Order of the Golden Dawn* : société secrète fondée à Londres par William Wyn Wescott en 1888, la *Golden Dawn* se présentait comme une école consacrée à l'étude des sciences occultes.

¹⁷ La Bibliothèque nationale de France possède dix-sept cartes ornées, seize cartes de tarot, que l'on croyait auparavant avoir été créées pour le roi de France Charles VI vers 1392. Aujourd'hui nous pensons plutôt qu'il s'agit de cartes italiennes produites vers 1470 (Eason 1999).

Les tarots Visconti-Sforza

La ville d'origine et la date précises des tarots Visconti-Sforza demeurent encore imprécises, mais les experts s'entendent pour les situer à Milan, aux environs de 1450. Ce qui reste de ces paquets est aujourd'hui conservé dans des bibliothèques, musées et collections à travers le monde. Notre recherche porte sur trois de ces paquets nommés d'après les familles milanaises Visconti et Sforza. « Visconti-Sforza » est le nom utilisé pour désigner collectivement quinze jeux que nous croyons avoir été produits pour ces familles italiennes. Malheureusement, aucun jeu complet ne nous est parvenu. En raison de leur état de conservation qui est supérieur aux autres jeux dispersés, les trois paquets qui seront discutés dans ce mémoire sont : le paquet Pierpont Morgan-Bergamo; le Cary-Yale; et le Brera-Brambilla. Pour une meilleure compréhension de notre corpus, l'**annexe 1** montre un schéma fait par Stuart Kaplan (1979 : 63) qui fournit les détails de chaque paquet comme leurs dimensions, leurs différentes nomenclatures, la quantité de cartes qu'ils comportent et leurs lieux actuels de conservation.

Chaque paquet présente de légères différences dans les dimensions. Les lames sont rectangulaires et les coins sont arrondis. En général, leurs dimensions sont relativement grandes afin de permettre une manipulation facile (**voir annexe 1**). Les jeux présentent pratiquement les mêmes caractéristiques matérielles. Les cartes sont faites d'un type de carton lourd et épais et avec le temps, elles se sont recourbées légèrement. Chaque carte présente une couche d'encre rouge, verte et bleue, avec quelques détails argentés ou dorés (comme dans les armoiries). Les grandes superficies comme les fonds des arcanes majeurs et les cartes de cour des arcanes mineurs sont couvertes d'un fond d'or ou d'argent incisé, ce qui les distingue des jeux ordinaires. En outre, la finesse de la peinture de ces figures, mises en comparaison avec les cartes contemporaines en gravure sur bois en série, indique visiblement que ces tarots étaient produits pour un individu avec des moyens importants.

Les fonds des arcanes majeurs et des cartes de cour sont finement incisés et estampés. Leurs décorations diaprées encadrent des répétitions de symboles solaires. Les fonds des arcanes mineurs des paquets Cary-Yale (**catalogue 2**) et Brera-Brambilla (**catalogue 1**) reprennent les motifs de ces arcanes majeurs mais remplacent le fond doré par un fond argenté. Le même groupe de cartes du Pierpont Morgan-Bergame est plus simple. Les fonds ne sont pas dorés, ils sont blancs avec des décorations peintes en des motifs floraux et végétaux. En outre, les trois paquets présentent des encadrements pour leurs images. Les figures du Brera-Brambilla sont entourées

d'un rectangle vert, blanc et rouge, l'encadrement des lames du Pierpont Morgan-Bergame est en jaune doré avec un trait bleu à l'intérieur, et celui du paquet Cary-Yale présente un cadre rouge avec une décoration florale bleue.

Les revers des cartes sont très usés et il est presque impossible d'y percevoir des colorations. Cependant, le Pierpont Morgan-Bergame semble avoir été coloré en rouge foncé, puisqu'il porte une légère nuance. Pour ce qui est des deux autres paquets, les revers ne montrent pas des altérations comme telles, mais une grande dégradation. Enfin, les trois paquets présentent des petits trous probablement faits pour leur exposition à un certain moment, et ces trous ont légèrement endommagé les œuvres.

Le paquet Pierpont Morgan-Bergame¹⁸ (**catalogue 3**) est le jeu le plus complet qui nous soit parvenu. Il contient actuellement soixante-quatorze cartes des soixante-dix-huit d'origine. Lorsque ce jeu appartenait au comte Alessandro Colleoni de Bergame vers la fin du 19^e siècle, seulement trois cartes étaient manquantes sur l'ensemble du jeu. Selon le comte Emiliano di Parravicino, parent des Colleoni, ce paquet était soigneusement tenu hors de la vue et des mains des visiteurs. Baglioni, un ami de Colleoni l'aurait convaincu d'échanger vingt-six cartes de ce tarot pour un portrait de la comtesse Colleoni, peint par Fra Galgario (1655-1743). Ainsi, ces cartes ont été séparées du paquet original. Parravicino dit encore que le comte a toujours regretté l'échange. En 1911, John Pierpont Morgan a réussi à acheter trente-cinq des cartes restantes. Baglioni a laissé sa partie des cartes à l'Accademia Carrara de Bergame, treize cartes enseignées de ce paquet sont toujours en possession de la famille Colleoni à Bergame et quatre sont aujourd'hui manquantes : le 3 d'Épée, disparu depuis 1903, et aussi trois cartes qui ne faisaient plus partie de l'ensemble lors des premiers registres au 19^e siècle (le Diavolo, le Fuoco et le Cavalier de Denier). Même si le paquet des trente-cinq cartes acquises par Pierpont Morgan n'est pas en fait un manuscrit médiéval, le Pierpont Morgan Library lui a donné un numéro comme tel (M.630.1-35) à cause de la particularité de son genre non représenté dans une autre catégorie de la bibliothèque (Voelkle 1985 : 3).

Le paquet Cary-Yale (**catalogue 2**) se trouve actuellement dans la Cary Collection de l'Université Yale à New Haven. Ces cartes appartenaient originalement à la collection de la famille Visconti di Modrone¹⁹, acquises en 1947 par Melbert B. Cary Jr. (1892-1941), graphiste

¹⁸ Dans notre texte, nous utiliserons plutôt l'abréviation « PMB » pour le paquet Pierpont Morgan-Bergame.

¹⁹ La branche Visconti di Modrone de la famille est la descendance d'Uberto Visconti (dit *il Pico* – fl. 14^e s.) et elle a donné origine aux ducs de la ville de Vimodrone (auparavant Modrone), en Lombardie.

américain renommé qui a légué le jeu dans le cadre de sa collection de cartes à jouer à la Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Il reste soixante-sept cartes du jeu Cary-Yale, dont onze sont des arcanes majeurs et cinquante-six des arcanes mineurs. Ce paquet diffère beaucoup des deux autres car il comprend seize cartes dans chaque enseigne, au lieu de quatorze. Cette particularité est due à l'ajout de deux cartes pour chaque enseigne : la Cavalière et la Servante, des versions féminines du Cavalier et du Valet. Ainsi les arcanes mineurs de ce jeu sont au nombre de soixante-quatre cartes au lieu des cinquante-six dans les autres paquets. Pour ce qui est des *trionfi*, le jeu Cary-Yale montre également trois cartes additionnelles qui représentent les trois vertus théologiques : la Foi, l'Espérance et la Charité. Ces cartes sont une véritable rareté que l'on ne retrouve pas ailleurs dans les jeux de tarot. Pour cette raison, plusieurs connaisseurs, erronément, ont considéré ce paquet comme un jeu *minchiate*²⁰ au lieu d'un tarot (Kaplan 1978 : 87 ; Dummett 1986 : 8).

Enfin, le paquet Brera-Bambrilla (**catalogue 1**) compte aujourd'hui quarante-huit lames, dont seulement deux *trionfi* (l'Imperatore et la Ruota). Giovanni Brambilla a acquis les cartes en 1900 (Place 2005 : 16) et elles ont été proposées en 1916 pour 20 000 livres à John Pierpont Morgan qui les a refusées (Kaplan 2005). Depuis 1971 le paquet est à la Pinacoteca de Brera, à Milan. Malgré le peu d'arcanes majeurs qui ont été conservés, le Brera-Brambilla est le troisième jeu sélectionné pour notre recherche. En raison de ses similitudes avec les autres paquets et également par le fait qu'il possède quelques éléments graphiques décisifs, notre étude se concentre principalement sur les arcanes mineurs de ce jeu.

Dès l'identification et la sélection de notre corpus ont surgi les questions relatives au contexte socioculturel de la production de nos objets d'étude. Les jeux Visconti-Sforza étant considérés comme les tarots les plus anciens, nous nous concentrons dans ce mémoire à l'étude de leur iconographie dans leur contexte d'origine, à leur rôle comme objets d'art et à leur fonction pour la noblesse à laquelle ils semblent avoir été destinés.

Pour avancer des éléments de réponse, il nous a fallu analyser intensivement les jeux Visconti-Sforza pour découvrir qui étaient les peintres créateurs, pour qui ils ont été produits et, peut-être le plus important, pourquoi. En somme, c'est tout le contexte et les circonstances de

²⁰ Le *minchiate* est une autre variété de cartes du type du tarot, composé de quatre-vingt-dix-sept lames. Le jeu est originaire du début du 16^e siècle, probablement en Italie. Cependant, il n'est pas resté longtemps dans la culture italienne, ayant disparu complètement aujourd'hui. Ce type de jeu présentait des grandes similitudes avec le tarot, mais il semblait plus complexe.

leur production qui sont analysés. Nous observons, de plus, que les dissensions entre les experts au sujet de leur datation sont étroitement liées aux questions d'attribution aux artistes et aux différents commanditaires.

Et enfin, nous abordons la problématique de l'évolution du tarot de manière généralisée au 15^e siècle et, par cette recherche, parvenons à donner réponses aux questions préalablement citées. Notre but étant de comprendre l'origine du tarot au 15^e siècle, l'analyse iconographique à laquelle nous soumettons les images des jeux de notre corpus nous fournit des éléments qui deviennent des outils de compréhension du contexte de leur développement.

Le champ de recherche académique et les ouvrages scientifiques sur le tarot sont assez limités. Il en est de même en ce qui concerne notre corpus spécifique. Bien entendu nous n'avons retenu aucun ouvrage portant sur les aspects ésotériques que le jeu a pris au 18^e siècle. Il a été difficile de recueillir une bibliographie idéale pour documenter notre étude. Et quand l'origine du tarot a été abordée par les chercheurs, nulle analyse n'a été élaborée selon l'angle visé par notre recherche, soit l'analyse iconographique des représentations. Des éléments bibliographiques fiables n'étant donc pas disponibles, ce fut un défi de tirer profit des sources consultées qui constituent notre bibliographie. Essentiel pour notre mémoire, l'ouvrage de Gertrude Moakley de 1966, *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family: An Iconographic and Historical Study*, est en fait une recherche détaillée autour du paquet Pierpont Morgan-Bergame (PMB). Comme dans la majorité des ouvrages portant sur les jeux Visconti-Sforza, le livre est entièrement dédié au PMB en le nommant le paquet « Visconti-Sforza ». À notre avis, cette analyse est incomplète puisqu'elle ne présente pas de comparaisons avec les autres paquets du même genre produits pour la même famille, comme celui de Cary-Yale ou celui de Brera-Brambilla. Une analyse comparative est essentielle pour parvenir à une conclusion significative sur le sujet qui nous intéresse, soit le contexte socioculturel de leur production. Nous pensons que l'étude doit porter sur les trois jeux principaux de manière simultanée pour comprendre les attributions, les mécénats et les datations. Tel qu'observé au cours de notre analyse, chaque jeu révèle des indices que les autres ne contiennent pas ou qui n'ont pas encore été relevés par les chercheurs.

Moakley a été bibliothécaire pendant quarante ans à la New York Public Library. Avant cet ouvrage de 1966 l'auteure avait publié trois articles dans le *Bulletin of the New York Public Library*, dont l'un « The Tarot Trumps and Petrarch's Trionfi, Some Suggestions on their

Relationship » (1956) fait également partie de notre bibliographie. Son travail est construit méticuleusement et malgré le fait que ses théories puissent être parfois considérées exagérées ou spéculatives, l'auteure présente dans la majorité des cas une recherche basée sur des sources concrètes. Son ouvrage de 1966 a beaucoup servi à la présente recherche pour l'élaboration de nos propres hypothèses, analyses iconographiques et conclusions. L'auteure soutient la thèse que les arcanes mineurs étaient utilisés dans un but divinatoire durant la Renaissance (Moakley 1966 : 50), mais selon les connaissances actuelles sur le sujet, nous savons que cela ne fut pas le cas avec les *trionfi*. Par contre, le livre de Moakley présente une excellente historiographie sur les familles Visconti-Sforza et sur le contexte social du 15^e siècle, moment où l'auteure situe l'invention du tarot. Elle lie l'origine des arcanes majeurs à un poème de Pétrarque (1304-1374), au Carnaval, à la *commedia dell'arte* et aux festivités typiques de la période (nous voyons et analysons ces sujets plus loin).

Les travaux de Michael A. E. Dummett ont grandement contribué à élaborer ce mémoire. Il est l'un des principaux chercheurs britanniques sur le tarot et sur la métaphysique du 20^e siècle et ses ouvrages regroupent le travail de toute une vie. Il était aussi professeur de logique au New College à Oxford. Cependant, les recherches présentées ici ne découlent pas de ses recherches universitaires, mais de sa passion au long de sa vie pour les jeux de cartes et l'occulte. Nous utilisons plusieurs de ses ouvrages dans notre étude, en conservant toutefois un regard critique. Comme Moakley, Dummett se concentre sur le tarot Visconti-Sforza, principalement le paquet PMB. Cependant, il semble être davantage reconnu particulièrement pour l'histoire des jeux Visconti-Sforza que l'auteure précédente. Les ouvrages de Dummett nous ont semblé plus objectifs et plus clairs que ceux de Moakley, par le fait qu'il expose des faits et des documents historiques plutôt que d'élaborer une thématique parallèle (comme les considérations de Moakley à propos du poème de Pétrarque, les processions triomphales, etc). Il est une référence que tout ouvrage sur le tarot Visconti-Sforza cite au moins une fois dans sa bibliographie.

Selon Dummett, les arcanes majeurs auraient une signification allégorique ou ésotérique et l'origine des cartes est à situer dans les idéologies de la cour italienne du 15^e siècle, c'est à dire dans le contexte aristocratique d'origine du tarot Visconti-Sforza. Selon lui, avant le 17^e siècle, les *trionfi* auraient fait partie de paquets spéciaux ne servant que pour un simple jeu quotidien de divertissement, un jeu de hasard. L'auteur présente également des considérations sur les familles Visconti et Sforza ainsi que sur l'histoire des jeux de cartes ordinaires.

Un autre important spécialiste dans l'historiographie du tarot est Stuart R. Kaplan qui a fondé une maison d'édition de livres et de cartes de jeu (US Games System) en 1968 et possède une grande collection de cartes. En plus des fac-similés du paquet PMB, l'œuvre majeure de Kaplan est la collection *The Encyclopedia of Tarot* (2005), un ensemble de quatre livres présentant des détails sur la majorité des paquets de tarot. Seul le volume I est pertinent pour notre recherche, vu qu'il traite des origines du tarot et qu'il fournit des informations sur les jeux Visconti-Sforza. Les différences entre l'ouvrage de Kaplan et ceux de Moakley et de Dummett sont grandes. Son livre est très structuré et très accessible par l'organisation des informations en un format classique d'encyclopédie, indiquant les numéros des cartes, leur taille, leur localisation et l'illustration correspondante. Kaplan n'avance aucune théorie, il expose simplement des documents et les descriptions des cartes. Pour notre recherche, le point le plus important apporté par la consultation de cet ouvrage tient dans le fait qu'il considère aussi les autres paquets Visconti-Sforza, le Cary-Yale et le Brera-Brambilla, ce qui est très rare dans la documentation spécialisée. Pour notre étude iconographique les encyclopédies de Kaplan sont essentielles, puisqu'elles montrent clairement les dispositifs héraldiques des familles ainsi que des schémas qui rendent l'analyse plus facile. Le travail de recherche et les publications de Kaplan sont si détaillés qu'ils sont utilisés comme ouvrages de référence par les musées tels que la Morgan Library, entre autres. On doit à son entreprise U.S. Games System l'impression de la majorité des paquets qui reproduisent le tarot Visconti-Sforza, ainsi que des petits livrets d'informations sur le même sujet en Amérique.

Un mémoire de maîtrise réalisé parallèlement à notre recherche est celui de Tone I. B. Holberg (2009) du département de philosophie, histoire de l'art et langues classiques de l'université d'Oslo. L'auteure y fait une analyse iconographique des trois mêmes paquets que ceux de notre corpus. Mais différemment de notre mémoire, Holberg donne à sa recherche une direction plus axée sur l'esthétique, portant sur la mode du 15^e siècle italien en analysant les vêtements représentés. Selon nous, ce travail manque d'un approfondissement dans la thématique par la voie de l'histoire de l'art pour en tirer une signification de ces objets d'art dans leur contexte historique.

Deux catalogues ont aussi grandement contribué à documenter notre recherche. D'abord, celui de l'exposition de 2013 *I tarocchi dei Bembo, Dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po* dont les commissaires sont Sandrina Bandera et Marco Tanzi. Bandera est

historienne de l'art et surintendante pour le patrimoine historique artistique et ethno-anthropologique de Milan, à la Pinacoteca de Brera. Tanzi est également historien de l'art et professeur à l'Università del Salento. Selon ces auteurs le tarot Visconti-Sforza correspond à un jeu symbolique, dans lequel l'aristocratie de l'époque et ses idées sont réfléchies sans la moindre référence à la divination ou à la prédiction, ceci n'étant survenu que plus tard au 18^e siècle. Bandera et Tanzi soutiennent la théorie de l'attribution des cartes du paquet Brera-Brambilla (vers lequel ce catalogue est dirigé) et du PMB à Bonifacio Bembo (vers 1420-1498), ce qui est discuté plus loin dans notre mémoire.

Le deuxième catalogue est celui de l'exposition *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, Milano al centro dell'Europa* de 2015 tenue au Palazzo Reale de Milano et organisée par Mauro Natale et Serena Romano. Natale est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Genève, et Romano enseigne à l'université de Lausanne et s'est spécialisée en peinture médiévale. L'exposition, dont relève ce catalogue, porte sur l'influence du mécénat des familles Visconti et Sforza dans les arts à Milan, et parmi des centaines d'œuvres exposées, se trouve le paquet Brera-Brambilla. L'ouvrage est important pour contextualiser le jeu dans le cadre socioculturel et artistique du cadre géographique et temporel de notre recherche. En effet, cela permet de situer notre corpus au cœur des mouvements artistiques de l'époque, notamment celui du gothique international.

Le champ de recherche spécialement dirigé vers notre corpus présentant une lacune d'ouvrages scientifiques et fiables, les catalogues deviennent essentiels pour réunir les théories actuelles sur les paquets en question. Ainsi, un troisième catalogue s'est ajouté à notre bibliographie à la fin de notre recherche. Il s'agit du *The World in Play, Luxury Cards 1430-1540* de l'exposition du même nom réalisée par The Metropolitan Museum of Art, à New York, entre janvier et avril 2016. Timothy B. Husband est le commissaire de l'exposition et l'auteur du catalogue qui s'est avéré essentiel pour compléter notre étude principalement en rapport à l'histoire des cartes à jouer ordinaires.

En outre, certains ouvrages ont été utilisés dans notre recherche dans un but plus généraliste. Il s'agit d'ouvrages qui ne traitent pas spécifiquement des jeux Visconti-Sforza, mais qui nous ont été utiles pour parvenir à nos conclusions sur l'origine du tarot en général et sur sa

fonction. Jean-Pierre Jouvin (1999) offre une analyse du tarot dit de Marseille²¹ dans sa thèse de doctorat publiée au département de philosophie de l'université de Bourgogne. Appartenant à la discipline de la philosophie, les arguments de Jouvin n'impliquent pas une analyse iconographique des œuvres telle que nous le faisons dans notre recherche. Au sujet de leur fonction d'origine, Jouvin avance et défend l'idée que les cartes étaient un outil pour l'exploration intérieure, pour une « auto-connaissance ». Il faut comprendre ici que l'auteur travaille sur un tarot après-Gébelin, et qu'en conséquence, les théories dirigées vers les pratiques occultes apparues au 18^e siècle soutiennent sa recherche.

À l'opposé, Emily E. Auger (2003) croit que ces lames étaient plutôt utilisées pour les jeux quotidiens entre les membres des familles avec une intention de simplement passer le temps. Auger est professeure à la Malaspina University College en Colombie Britannique au département d'histoire de l'art, et sa démarche de recherche a pris une orientation similaire à celle que nous proposons. Cependant, son ouvrage se consacre au développement du tarot du 15^e siècle à nos jours, et se spécialise dans le paquet Rider-Waite du 20^e siècle²². Malgré le fait que son travail cite à plusieurs reprises le tarot Visconti-Sforza, l'ouvrage n'est pas dirigé vers l'objectif spécifique visé par notre mémoire, ayant plusieurs considérations sur les paquets occultes après-Gébelin, ce qui déforme ses conclusions sur l'origine du jeu.

Une source indispensable dans une étude sur le tarot, *Le tarot des imagiers du Moyen Âge* d'Oswald Wirth (1966) est également un ouvrage généraliste. Cependant, Wirth présente un travail magnifique de déchiffrement de toutes les théories occultes du tarot comme objet divinatoire. Alors que, dans notre recherche, nous ne considérons pas les aspects spéculatifs sur le côté ésotérique du jeu, la lecture de Wirth demeure essentielle pour la compréhension et la conclusion de notre travail.

Wirth est un auteur célèbre dans le domaine des tarots après-Gébelin. Il était le secrétaire de Stanislas de Guaita²³, qui a créé avec lui un jeu appelé aujourd'hui le « Tarot de Wirth » et qui est

²¹ Postérieur au tarot Visconti-Sforza, celui dit « de Marseille » est le type de tarot qui a inspiré la structure des cartes que nous avons aujourd'hui. C'est une version française du tarot italien antérieur, le plus ancien paquet étant daté du 18^e siècle.

²² Le paquet Rider-Waite ou Waite-Smith est l'un des plus célèbres tarots du monde. C'est une icône du tarot occulte pour avoir été introduit par le mystique Arthur Edward Waite (1857-1942) qui était également un membre de l'Ordre hermétique de l'aube dorée. Le jeu a d'abord été publié dans un livre de Waite de 1910 et illustré par Pamela Colman Smith avec un projet qui réunissait les symbolismes d'autres paquets. Dans ce type de paquet, les figures comme le Papa et la Papessa ont été remplacées pour qu'ils ne portent pas de connotation religieuse.

²³ Stanislas de Guaita était un occultiste et poète français qui est co-fondateur de l'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix.

expliqué dans l'ouvrage que nous avons consulté. Ce livre est un classique, présent dans la majorité des bibliographies sur la thématique du tarot divinatoire. Il a servi à notre recherche d'une façon générale, pour comprendre les théories occultistes et le changement de paradigmes sur le tarot à partir du 18^e siècle. Wirth explique avec détails les idéologies liées à ce type de jeu, nous permettant une analyse plus profonde des images avant-Gébelin et permettant leur mise en comparaison.

Enfin, nous l'avons vu, les écrits scientifiques traitant de l'émergence du tarot au Moyen Âge tardif sont peu nombreux et insuffisants. Nous croyons que la plus grande lacune dans ce champ de recherche est l'absence d'analyses récentes sur le tarot, analyses qui chercheraient à développer une étude sur son origine à travers l'analyse de son imagerie. Nous croyons en conséquence, qu'une étude sur l'iconographie des jeux Visconti-Sforza, les plus anciens tarots connus de nos jours, vient pallier cette lacune.

Cadre théorique et méthodologie

C'est par une analyse iconographique et iconologique de notre corpus qu'il a été possible de parvenir à donner des réponses à nos questions de recherche. Ceci d'autant plus que les cartes du tarot des jeux Visconti-Sforza ne porte ni numérotation ni nomenclature; leur signification ne passe que par une lecture serrée des images, justifiant l'importance d'une analyse iconographique basée sur la méthode mise au point par Erwin Panofsky.

Disciple de Aby Warburg²⁴, Panofsky apporte un complément à la méthode de son prédécesseur. L'iconographie de Panofsky comprend l'étude du sujet abordé (ce qui est représenté dans l'image), tandis que l'iconologie serait plutôt l'étude de sa signification (quel serait son message implicite). L'auteur propose trois niveaux d'analyse : le premier, pré-iconographique, est descriptif et sert à identifier ce qui est représenté. Ce premier moment consiste en une identification primaire et formelle de l'image. Le deuxième niveau, iconographique, est plutôt analytique traitant de la thématique de l'œuvre par la reconnaissance de ce qui est représenté. Le troisième et dernier niveau, iconologique, complète l'analyse par l'interprétation de la thématique iconographique en fonction de sa relation avec d'autres sujets et

²⁴ Tenu pour le fondateur de la méthode d'analyse iconologique des images dans le domaine de l'histoire de l'art, Aby Warburg nous apporte une méthode de compréhension iconographique qui correspond aux besoins de nos recherches. Pour organiser et décoder son immense matériel visuel, l'auteur a créé une méthode qu'il a appelé le *wanderkarte* (une « carte d'images », en allemand).

d'autres œuvres similaires. Cette analyse permet de comprendre la signification de l'œuvre dans son contexte historique et culturel, Panofsky considérant l'œuvre d'art comme le résultat de son environnement historique.

Nous procédons, dans cette recherche, à une analyse des jeux de tarots Visconti-Sforza utilisant cette méthode panofskienne à trois niveaux d'analyse. Par ce type d'analyse, il nous est possible de cibler le moment d'origine des jeux en question et de pouvoir saisir leur signification originelle dans la culture de leur société.

Notre objectif est d'identifier les réseaux iconographiques desquels ces œuvres se sont nourries et, au-delà, de comprendre profondément le contexte intellectuel originel du tarot. Selon cette méthode, notre analyse iconographique a mis en lumière les questions concernant la fonction du tarot à son origine et son rôle dans la société aristocratique à l'aube de la Renaissance. Elle complète les théories déjà articulées dans les sources consultées.

L'analyse complète des arcanes majeurs et mineurs des trois paquets est hors de la portée d'un mémoire de maîtrise. Pour cette raison, une analyse iconographique a été faite pour chaque arcanes et, selon leur importance et signification pour répondre à notre problématique, certains se sont vus bénéficier d'une analyse plus approfondie.

Même si les jeux Visconti-Sforza sont dispersés à plusieurs endroits de conservation, une analyse *in situ* des cartes était essentielle. Pour l'analyse d'objets d'art comme les cartes de jeux, le poids, la taille, le revers, la luminosité des matériaux et les petits détails de la peinture sont très importants. Pour cette raison, trois visites pour l'inspection des lames en question ont été faites pendant notre recherche.

Pour l'analyse du paquet PMB, le plus complet parmi les trois, un rendez-vous a été pris à la Pierpont Morgan Library à New York en décembre 2014, alors qu'en juillet 2015 le restant des cartes étaient analysés à l'Accademia Carrara à Bergame, en Italie. Puis, le paquet Brera-Brambilla a été analysé lors d'une visite à la Pinacoteca de Brera à Milan en juillet 2014. Malheureusement, le paquet Cary-Yale n'a pas été rendu disponible pour consultation. Cependant, la Beinecke Library a fourni des images en haute résolution et toutes les données détaillées sur les cartes sont accessibles sur leur site Web (<http://brbl-dl.library.yale.edu>). De plus des images offertes virtuellement par Yale ont fait l'effet d'une consultation fréquente au cours de la recherche, ainsi que des fac-similés et des catalogues qui ont été utilisés.

Le paquet Pierpont Morgan-Bergame est le jeu le plus reproduit en fac-similé, car il est le plus complet des jeux toujours existants. Des paquets fac-similés faits par l'US Games System (entreprise de Stuart Kaplan) et par la compagnie italienne Lo Scarabeo ont été considérés et sont également cités dans notre bibliographie. Pour le paquet Brera-Brambilla, le catalogue *I tarocchi dei Bembo* (2013) montre des grandes images des cartes, colorées et bien définies. Le jeu Cary-Yale, tel que mentionné, a été analysé à travers le contenu du site web de la bibliothèque Beinecke qui présente des informations et des images en haute résolution.

Notre étude est divisée en trois chapitres. D'abord, nous construisons une base historique du moment présumé de l'origine des jeux qui forment notre corpus. Le premier chapitre est ainsi dédié à l'histoire des familles Visconti et Sforza et au contexte artistique du Quattrocento lombard.

Puis, abordant l'étude approfondie du corpus, le deuxième chapitre se penche sur la description détaillée, formelle et iconographique des jeux en lien avec la présentation des dispositifs et des éléments héraldiques Visconti et Sforza. Ce chapitre révèle également comment l'imagerie héraldique des emblèmes des cartes nous permet de conclure sur leurs attributions, datations et mécénats.

Enfin, le troisième et dernier chapitre se consacre à l'analyse des *trionfi* comme archétypes du tarot. La première section de ce chapitre porte sur les traditions contemporaines à l'origine des jeux Visconti-Sforza qui sont directement liées au tarot, et nous étudions aussi la possibilité que les arcanes majeurs s'inspirent du poème *I Trionfi* de François Pétrarque (1304-1374). Les sections suivantes sont les analyses des *trionfi* divisés en sous-sections par carte ou par groupe de cartes.

Ces analyses synthétisées permettent enfin de conclure et d'avancer des points importants comme les attributions, datations et mécénats de chaque paquet, et aussi de cerner leur contexte et prétexte de production à leur origine.

CHAPITRE 1 - MILIEU ET CONTEXTE

Ce premier chapitre se consacre à la mise en contexte et à la présentation de notre corpus, les jeux de tarot Visconti-Sforza. Afin de situer leur contexte de production, il nous paraît essentiel d'établir d'abord l'histoire et la généalogie des familles Visconti et Sforza, et ce, durant la période couvrant l'apparition des premiers documents recensés à leur sujet, jusqu'au début de la dissolution du duché de Milan, soit entre les 11^e et 16^e siècles. Le contexte artistique de la région milanaise sera présenté également, notamment le style gothique international dans lequel s'inscrit notre corpus. Et enfin, les hypothèses concernant les attributions aux artistes, la datation et les commanditaires des trois paquets de tarot Visconti-Sforza sont présentées.

1.1 Les familles Visconti, Sforza et leur union

Au cours du 15^e siècle, dans tout le nord de l'Italie, les jeux de tarot étaient répandus, notamment à Ferrare, Bologne et Milan, les trois centres qui possèdent la majorité de la documentation sur ce jeu à l'époque. Toutefois, il demeure important de souligner que chacune de ces régions semble avoir développé sa propre tradition d'imagerie des cartes et aussi que chacune avait probablement ses propres règles de jeu. Cependant, tel que discuté préalablement, dans l'état actuel de la recherche, il demeure impossible de déterminer avec certitude de quelle ville le tarot est originaire (Dummett 1985 : 6).

L'Italie du Quattrocento était composée d'oligarchies indépendantes, des cités-états gouvernées par de puissantes familles. Les principales cités étaient la république de Florence, la république de Venise, la république de Gênes et le duché de Milan, siège de l'histoire des Visconti-Sforza (**voir annexe 2**). Le maintien au pouvoir des différentes familles qui gouvernaient ces états, impliquait des guerres constantes et des luttes de pouvoir, occasionnant de ce fait, des gouvernements instables.

Les deux familles au coeur de notre corpus, les Visconti et les Sforza, ont gouverné une grande partie du nord italien durant cette période. Les termes « nord italien » ou « région de domination des familles Visconti et Sforza » demeurent donc plutôt vagues et imprécis pour situer géographiquement l'origine du jeu. Dummett (1985) croit que le lieu le plus probable est celui de la cour de la Maison d'Este²⁵ à Ferrare. À ce sujet, l'auteur affirme : « Ce n'est pas une

²⁵ La Maison d'Este était une famille noble d'origine lombarde qui a joué un grand rôle dans l'histoire du Moyen Âge et de la Renaissance italiens. En tant que dirigeants des Guelfes, les princes d'Este ont reçu plusieurs territoires et quelques membres de la famille ont gouverné Ferrare du 13^e au 16^e siècle et aussi Reggio de la fin du Moyen Âge à la fin du 18^e siècle.

coïncidence que Boiardo, Ariosto et Tasso ont bénéficié du mécénat des princes d'Este; toute la cour vivait dans une atmosphère de romance et de fantaisie – le genre d'atmosphère dans laquelle les *trionfi* ont été probablement conçus »²⁶ (Dummett 1985). On peut affirmer avec une quasi-certitude que la majorité des cartes peintes à la main de cette époque proviennent de la cour de Ferrare ou de la cour de Milan. Ces deux villes étant sous la gouvernance des familles Visconti et Sforza, nous considérons, dans ce mémoire, Ferrare, Milan et leurs alentours comme les régions où vraisemblablement ces jeux ont été originellement produits. Le duché de Milan est celui sur lequel nous portons le plus d'attention en raison de sa relation directe avec les deux familles, d'abord les Visconti et plus tard, les Sforza. La ville de Milan bénéficie d'une position géographique avantageuse et stratégique qui la distingue des cités avoisinantes. Déjà au Moyen Âge, elle devient un important centre commercial en raison de sa situation dans la vallée du Pô et de sa position ouvrant sur la route des Alpes (**voir annexe 2**), donnant accès au nord de l'Europe. Les derniers empereurs romains en avaient fait leur résidence préférée et un évêché y a été établi entre les 1^{er} et 2^e siècles de notre ère. Durant la période historique qui nous occupe ici, le duché de Milan est un état du nord de l'Italie qui a existé entre 1395 et 1797 et qui faisait partie du Saint Empire romain germanique (Holberg 2009 : 36).

Entre les mains des Visconti et des Sforza, la région milanaise est devenue l'un des centres de pouvoir en Europe et a connu une croissance économique importante. Ces deux familles ont gouverné la région pendant près de trois siècles, les Sforza étant les successeurs directs des Visconti.

La famille Visconti (**voir annexe 3**) gouverne Milan entre 1277 et 1447. Durant cette période, se succèdent au pouvoir neuf seigneurs et trois ducs.²⁷ Ce que l'on entend alors comme duché de Milan correspond essentiellement à la région de la Lombardie, avec Milan comme capitale, ainsi que Pavie et Parme, qui deviendront des duchés indépendants au 16^e siècle (**voir annexe 2**). Il faut toutefois exclure Mantoue du duché de Milan, cette cité étant gouvernée par la Maison de Gonzague. En raison des constants conflits territoriaux, les limites et configurations du duché de Milan ont subi des transformations significatives au fil du temps.

²⁶ « It is no coincidence that Boiardo, Ariosto, and Tasso were all patronized by the d'Este princes; the whole court lived in an atmosphere of romance and fantasy – the sort of atmosphere in which the *trionfi* were probably devised » (Dummett 1985). Nous traduisons.

²⁷ Nous appelons « seigneur » le détenteur ou responsable d'une seigneurie. C'est un terme générique dérivé de « monseigneur », tandis que « duc » est plutôt un titre noble venu du terme « dux » qui veut dire « chef militaire », à l'origine, un chef de l'armée du Roi. Pour une recherche approfondie sur ce sujet, voir Karl F. Werner (1998) *Naissance de la noblesse : l'essor des élites politiques en Europe*.

Les Visconti sont d'origine lombarde et la famille a entretenu des légendes fantastiques au sujet de leurs racines, les faisant remonter jusqu'à la fin du 5^e siècle. Dans un mode moins romantique, on attribue la fondation de la famille au cardinal Hildebrand Visconti au cours du 11^e siècle. La famille détenait alors la seigneurie de Massino (aujourd'hui, Massino Visconti), une petite ville autour du lac Majeur. Dès le 12^e siècle, ils deviennent vassaux de l'archevêque de Milan et lorsqu'en 1262, Otton Visconti (1207-1295) est nommé lui-même archevêque de Milan, le pouvoir *visconteo* se développe d'une manière importante. Pourtant durant quinze ans, Otton est banni de la ville en conséquence de conflits entre la faction aristocratique et les factions populaires dirigées par Napoléon Torriani (ou Della Torre, fl. 13^e s.). L'archevêque Visconti n'a pu s'installer à Milan qu'en 1277 et il y règne ensuite comme seigneur depuis sa victoire sur les Della Torre. La ville devient seigneurie et en dépit de son statut d'homme religieux, la descendance d'Otton assure la succession de la politique expansionniste des Visconti (Carmignani 2008 : 13).

C'est avec l'accession au pouvoir de Jean-Galéas Visconti (1351-1402), nommé premier duc de Milan (**voir annexe 3**) que l'histoire des jeux Visconti-Sforza commence. Jean-Galéas était de nature très ambitieuse et en 1385, il destitue son oncle Barnabé Visconti (1323-1385) et usurpe la position de seigneur de Milan. Durant les dix-sept ans de sa domination sur la ville, il a largement étendu le territoire du duché, dans le nord de l'Italie, du Piémont à l'Adriatique (Black 2009 : 63).

Le duché de Milan est donc officiellement créé en mai 1395, lorsque Jean-Galéas, qui était déjà vicaire impérial et *dominus generalis* de Milan, obtient le titre de duc grâce à un contrat signé par l'empereur Venceslas de Luxembourg (ou Venceslas I^{er}, 1361-1419), souverain du Saint Empire. En 1397, le même empereur Venceslas signe un traité déclarant Jean-Galéas *dux Lombardiae* (duc de la Lombardie). Le titre lui donnait officiellement, ainsi qu'à sa descendance mâle, le pouvoir sur les territoires de la région. Il a gouverné comme duc de Milan jusqu'à sa mort en 1402 (Gamberini 2000).

Jean-Marie Visconti (1388-1412), fils de Jean-Galéas, a été le second duc de Milan. Celui-ci n'a pas su conserver les conquêtes territoriales de son père. La transition de pouvoir du père au jeune fils de treize ans n'a pas été chose facile, plusieurs aspirants au titre ducal étant sur les rangs, principalement les héritiers de Barnabé (**voir annexe 3**). Durant une époque trouble qui

voit un nombre croissant de villes réclamer leur indépendance, le duché de Milan, déjà très fragile, commence à décliner rapidement (Black 2009 : 72).

Jean-Marie, régent cruel, est assassiné en 1412 par les partisans de Barnabé Visconti. Quelques jours après son décès, Facino Cane (1360-1412), un noble condottiere du Piémont, décède lui aussi, ayant choisi, par testament, de donner en héritage les villes sur lesquelles il régnait, son trésor et ses soldats à qui épouserait sa veuve, Béatrice Lascaris de Tende (1372-1418). Le frère de Jean-Marie, Philippe-Marie Visconti (1391-1447) s'est approprié ce patrimoine en épousant Béatrice. Cette dernière fut la première des deux épouses de Philippe-Marie et leur mariage a duré jusqu'en 1418, alors que Béatrice fut accusée d'adultère et décapitée pour ce crime allégué. Grâce à l'héritage obtenu de son premier mariage, Philippe-Marie a pu conserver les territoires et l'armée pour reconquérir Milan des mains d'Estorre et Jean-Charles Visconti (**voir annexe 3**) – les deux partisans de Barnabé qui avaient été proclamés seigneurs de la ville après l'assassinat de Jean-Marie. Par cette victoire, Philippe-Marie devient donc en 1412 le troisième duc de Milan (Black 2009 : 74). Le deuxième mariage de Philippe-Marie, cette fois-ci avec Marie de Savoie (1411-1469) en 1428, s'avère être aussi un échec. L'histoire dit que l'union ne fut jamais consommée et que le duc aurait gardé son épouse prisonnière durant les années de leur mariage (Cengarle et Covini 2015 : 250). Philippe-Marie Visconti est l'un des principaux personnages à l'origine de l'histoire des tarots Visconti-Sforza.

Pendant son règne, Philippe-Marie a repris les politiques expansionnistes de son père Jean-Galéas et s'est engagé dans une forte politique de centralisation du pouvoir. Durant cette période de conflits territoriaux, Venise et Florence se sont unies dans une alliance contre Milan et lorsqu'il perd la bataille de Maclodio en 1427, Philippe-Marie réclame les services d'un jeune *condottiero*, le mercenaire François Sforza (1401-1466), pour diriger ses armées (Black 2009 : 74-75).

En l'absence de descendance officielle dans le cadre de ses mariages, c'est par sa maîtresse Agnès del Maino (1401-1465) que Philippe-Marie assure sa descendance et ce moment est décisif pour l'histoire conjointe des familles Visconti et Sforza. La fille bâtarde de Philippe-Marie et d'Agnès s'appelait Blanche-Marie Visconti (1423-1468) et elle a été légitimée grâce à l'intervention personnelle de l'empereur Sigismond de Luxembourg (1368-1437) en 1426. En 1432 Blanche-Marie se fiance à François Sforza et le père promet une dot très importante qui comprenait, entre autres, la *signoria* de Crémone (Black 2009 : 75).

Le père de François, Muzio Attendolo²⁸ (1369-1424), était condottiere comme son fils, et c'est lui qui s'était mérité le nom *sforza* (qui signifie « force ») après avoir combattu auprès du duc Jean-Galéas Visconti, menant à la défaite de la famille Della Torre en 1387. François est le quatrième fils de Muzio et sa mère Lucie Terzani de Marsciano (1380-1461) a longtemps été la maîtresse de Muzio jusqu'à ce que ce dernier doive se marier pour des raisons politiques. Le condottiere unit alors Lucie à l'un de ses capitans, Marc Fogliano. Ainsi, une grande partie de l'enfance de François se passe dans la maison de Fogliano, à Ferrare. À l'âge de douze ans, François va résider avec son père Muzio Sforza, qui vivait alors à Naples. Après le décès de Muzio en 1424, François lui succède à la tête des mercenaires. Malgré sa jeunesse, il n'avait que vingt-trois ans, François a déjà une vaste expérience militaire, grâce à sa participation dans les diverses conquêtes territoriales de son père, ainsi qu'une grande expérience gouvernementale par sa gestion des terres (Holberg 2009 : 35 et Ippolito 1998). François avait été marié, à l'âge de dix-sept ans, à la princesse calabraise Polissena Ruffo (1400-1420) qui est décédée à peine deux ans après leur mariage, lui laissant certains territoires. Durant le cours de sa carrière de condottiere, François a mis ses talents au service de divers nobles de la région. Ses qualités et son excellente réputation en ont fait un condottiere très en demande à titre de commandant de plusieurs combats dans le nord de l'Italie (Ippolito 1998). En 1432, nous l'avons vu, François est officiellement fiancé à Blanche-Marie Visconti et il commence, pour sa part, à conquérir des territoires qui vont lui permettre de se construire une place au sein de la noblesse italienne (Ady 1907 : 12-15 ; Black 2009 : 75). Cependant, François étant condottiere dans une époque d'instabilité politique, le mariage a mis du temps à se concrétiser et de plus, il semble évident que Philippe-Marie entravait les séjours de François à Milan justement pour retarder la cérémonie, se servant de sa promesse de mariage pour forcer François à guerroyer pour lui durant plusieurs années. Il n'est donc pas étonnant que François, par l'attitude de Philippe-Marie de retarder le mariage promis, ait suscité de nouvelles révoltes anti-Visconti vers la fin de 1440, qui s'ajoutant aux rebellions contre la dominance de Philippe-Marie à Gênes, a généré une perte de pouvoir des Visconti et de nombreuses défaites dans les batailles de cette période. Milan doit abandonner à Venise les importants territoires de Brescia et de Vérone, cette dernière ville était, à son tour, défaite par l'armée papale associée à l'armée florentine à Anghiari. Humilié et sans fonds, Philippe-Marie s'est vu obligé de concrétiser le mariage qu'il redoutait entre sa fille Blanche-

²⁸ Muzio est parfois appelé Giacomo, de son vrai nom Giacomuzzo.

Marie et François Sforza, union qui fut célébrée le 26 octobre 1441 à Crémone sans sa présence (Black 2009 : 75 ; Motta 1932). Il est notoire que Blanche-Marie ait toujours été impliquée dans les affaires politiques de son mari et que celui-ci la consultait régulièrement. Elle était connue pour sa bonne volonté et pour ses actes de générosité et il semble que leur mariage en était un de complicité même s'il fut ensuite détruit par des intérêts politiques (Moakley 39 : 1966). L'hostilité de Philippe-Marie envers François n'a pas cessé et ce, malgré la naissance de son petit-fils Galéas-Marie Sforza (1444-1476). Les deux ennemis, Philippe-Marie et François, se sont affrontés lors de conflits internes au royaume de Naples : François étant en faveur des rebelles et Philippe-Marie en faveur du roi. En 1443, Philippe-Marie et Alphonse V d'Aragon (le roi napolitain, 1394-1458) ont réussi à faire expulser François de sa forteresse à Mars d'Ancône, mais malgré tout, le condottiere y était de retour dès 1446 (Black 2009 : 75).

Les derniers mois de la vie de Philippe-Marie sont le théâtre d'invasions et de batailles territoriales, parmi lesquelles la menace de l'armée vénitienne à Milan est la plus inquiétante. Le duc s'est vu forcé de se réconcilier avec son beau-fils qui a alors accepté, contre une somme d'argent intéressante, de renoncer à Mars d'Ancône et de lutter aux côtés de Philippe-Marie contre Venise (Black 2009 : 75).

François Sforza espérait que Philippe-Marie le désignerait comme son successeur à la couronne ducale, mais cette espérance fut déçue. En 1447, Philippe-Marie, dernier duc de Milan de la famille Visconti, décède sans héritier masculin et sans avoir nommé François à sa succession. Sa mort a généré une chaude lutte pour nombre de prétendants au trône ducal de Milan, Alphonse V d'Aragon, Charles I^{er} d'Orléans (1394-1465) et, bien sûr, le beau-fils, François Sforza étaient sur les rangs (Black 2009 : 75). Mais suite à la mort du duc, le peuple milanais a tranché et a choisi de proclamer la République Ambrosienne avec un gouvernement parlementaire, une forme de gestion républicaine instituée par un groupe de nobles. La nouvelle république a confié sa défense contre Venise à François, même s'il ne portait pas le titre ducal (Rondinini 1997). En 1454, la *Paix de Lodi* est signée mettant fin à l'affrontement entre Venise et Milan qui avait perduré depuis le début du 15^e siècle. Dans ce document, parmi d'autres stipulations, François Sforza, qui gouvernait informellement depuis 1450, a alors été reconnu officiellement comme le quatrième duc de Milan et il gouverne la ville jusqu'à sa mort en 1466 (Carmignani 2008 : 14).

Les duchés des Visconti et des Sforza ont donc été marqués par une instabilité politique et

par la fragilité de leur pouvoir. Il nous apparaît que ce sont ces raisons qui ont poussé les ducs à stimuler le développement de la culture lombarde par le rayonnement de son art et de son architecture.

1.2 La cour Visconti-Sforza et le gothique international

Conscients de l'importance de marquer leur pouvoir sur leurs territoires par des réalisations artistiques et architecturales qui expriment leurs idéaux, perpétuent leur nom et marquent leur présence dominante, les familles Visconti et Sforza ont largement contribué au développement de l'art et de la culture lombarde de leur époque. Ainsi leurs armoiries et les portraits des membres de ces deux familles sont omniprésents dans les monuments de Milan et de ses environs. Nous revenons plus loin sur l'étude de ces deux types de représentation de dynastie familiale. Au plan architectural, divers sites historiques marquent la présence des deux familles. Parmi les édifices principaux, on retrouve le château Sforzesco²⁹ et la cathédrale de Milan³⁰. Ces lieux expriment la forte volonté des Visconti et des Sforza de soutenir le développement de l'art et de la culture de la société lombarde. C'est dans cet esprit que le style courant de la période se fait intéressant pour notre étude.

Aussi appelé « art des cours » et « art cosmopolite », le style gothique international est celui qui marque les arts lombards au Quattrocento et c'est ce même style que l'on retrouve dans les tarots Visconti-Sforza. Ce style représente une période importante de l'histoire artistique de l'Europe des 14^e et 15^e siècles (Feuillet 2009 : 26). Nous verrons que, comme on l'observe dans

²⁹ Le Château Sforzesco était en fait une reconstruction d'une forteresse construite vers 1368 par Bernabò et Galéas II Visconti (1320-1378). Il servit comme habitation pour les ducs. Pendant la République Ambrosienne instaurée dans la région entre 1447 et 1450, les bâtiments ont été démantelés et appelés par le peuple « forteresse de la tyrannie ». Lorsque François Sforza obtient le titre ducal, il s'engage à ne pas reconstruire la forteresse pour plaire à la population. Malgré sa promesse, la reconstruction a commencé presque dès son accession au pouvoir. On affirme que François n'a jamais osé interrompre la tradition lombarde du gothique tardif en faveur d'un style nouveau et moderne d'architecture. La restauration de la forteresse et la construction du Château Sforzesco se sont prolongées pendant plusieurs années, ayant été terminées par Galéas-Marie Sforza (1444-1476), fils de François (Carmignani 2008 : 14).

³⁰ La cathédrale de Milan partage le début de son histoire avec celle des premiers ducs Visconti. C'est l'archevêque Antonio da Saluzzo (fl. 15^e s.) qui a commencé la construction de la cathédrale en 1386, sur le site de l'antique basilique Sainte-Marie-Majeure. La construction a coïncidé avec l'accession au pouvoir milanais du cousin de Saluzzo, Jean-Galéas Visconti. Jean-Galéas a non seulement soutenu le projet, mais il a aussi créé la Veneranda Fabbrica del Duomo, une organisation responsable de la construction de la cathédrale (Duomo di Milano 2016). Le duc était favorable aux innovations du style gothique international tardif déjà présentes dans les travaux du Duomo. La construction et sa Fabbrica ont donné à Milan le titre de centre de formation et de production d'artistes lombards et en a fait un lieu d'échanges internationaux. (Natale 2015 : 111). La construction complète de la cathédrale n'a été achevée qu'au 19^e siècle.

les illustrations de notre corpus, les compositions de style gothique international sont raffinées, les formes sont allongées, élégantes et les personnages représentés sont à l'image des cours princières, vêtus de costumes fins et richement décorés, leurs expressions et leur gestuelle reprenant les codes courtisans des nobles aristocrates (Marle 1970 : 60). Les œuvres sont empreintes de sophistication et de grâce et les images des tarots Visconti-Sforza en sont des exemples pertinents. Le style voit son origine dans un art de cour, à la fois séduisant l'aristocratie et permettant d'asseoir sa position sociale dans un contexte où la hiérarchie sociale est remise en cause par une puissante bourgeoisie en pleine ascension. (Grove Art Online 2016). Les caractéristiques formelles de ce mouvement se définissent par une plasticité qui présente, outre le raffinement, un certain naturalisme et un nouvel intérêt pour la vie quotidienne, accordant une attention particulière aux détails (Dire 2012 : 29). Ces caractéristiques se retrouvent dans les trois jeux de tarots de notre corpus, particulièrement nous le verrons, la méticulosité du rendu des détails. Les tarots étant, en fait, des peintures miniatures, ce type de finesse et d'attention dans la représentation des figures devient essentiel, notamment dans la précision des traits des visages et surtout des yeux des personnages. On retrouve aussi ces qualités dans la représentation des vêtements qui sont, dans la majorité des cas, très sophistiqués et qui expriment une conscience des différences hiérarchiques si caractéristiques du gothique international.

L'historien de l'art français Louis Courajod est celui qui a donné cette dénomination « gothique international » à la fin du 19^e siècle pour désigner un art d'un style commun partagé par les cours de l'Europe centrale et occidentale aux 14^e et 15^e siècles. Cette recherche d'un goût raffiné est nourrie par les familles aristocratiques, celles-ci étant interconnectées à travers l'Europe par les mariages et la diplomatie. Par ses relations interrégionales et internationales, la cour des Visconti à Milan participe de ce courant stylistique de l'aristocratie pan-européenne (Dire 2012 : 30 ; Charles et Carl 2008 : 152 ; Grove Art Online 2016).

Le terme « gothique international » ne désigne pas uniquement un style d'art visuel, mais également une variété des manifestations culturelles, entre autres la poésie (Grove Art Online 2016). Le gothique international a finalement été éclipsé par la grandeur et les innovations de la Renaissance italienne dont l'influence a été si grande que cela peut expliquer que l'histoire de l'art ait accordé peu d'importance à ce style qui l'a précédé et que l'historiographie ait mal, ou peu, traité des artistes les plus significatifs de ce style, notamment ses plus célèbres représentants comme Giovannino de' Grassi (environ 1350-1398), Michelino da Besozzo (environ 1388-1445)

et Vincenzo Foppa (environ 1430-1516). Notons que de' Grassi et Besozzo ont été tous deux des artistes actifs pendant le règne de Jean-Galéas Visconti (vers 1385 jusqu'à 1402) (Natale et Romano 2015 : 111).

Le gothique international, instauré principalement à travers le mécénat des cours aristocratiques, se développe au cœur d'importants échanges culturels entre le nord de l'Europe et l'Italie au 14^e siècle. L'iconographie de l'époque, dont relève notre corpus, visait à concrétiser visuellement l'image des classes sociales pour souligner les différences, spécialement entre les paysans et les aristocrates et aussi comme moyen de renforcer une hiérarchie sociale menacée par une bourgeoisie croissante. Cependant, le style a été imité et disséminé par les nouvelles classes, en conséquence justement de cette compétition (Grove Art Online 2016). L'art devient outil de propagande politique et on voit justement une telle situation se produire dans le contexte de création de notre corpus : d'une part, François Sforza, condottiere aspirant au titre ducal et d'autre part, Philippe-Marie Visconti, duc cherchant à maintenir sa famille au pouvoir. Les prétendants à l'aristocratie cherchent à s'approprier ce style et les tarots font partie des œuvres qu'ils imitent.

Les ateliers des familles Bembo et Zavattari sont des représentants clés du gothique international lombard et ils sont directement liés à notre corpus. À titre d'exemple de leur contribution au style de cette période, le cycle de cinq fresques représentant des scènes de *La vie de la reine Théodelinde* dans la Chapelle de la reine Théodelinde, à Monza (**figure 2**) est considéré comme l'une des plus importantes œuvres appartenant à ce style en Lombardie. Une inscription sur la quatrième fresque indique la date de 1444 et confirme la réalisation de l'œuvre aux Zavattari. Les fresques à Monza sont très importantes pour notre étude car peu d'exemples de peinture lombarde de la première moitié du 15^e siècle nous sont parvenus et les attributions des quelques œuvres qui ont survécu sont souvent contestées (Shell 2010). Toesca (1912 : 491) compare le style des fresques de Monza au travail de Michelino da Besozzo. L'auteur affirme encore que les Zavattari étaient les maîtres qui ont continué et développé le gothique international du début du Quattrocento, et sont parmi les meilleurs représentants de ce style.

Les Zavattari étaient une famille de peintres italiens actifs en Lombardie pendant le 15^e siècle (et jusqu'au milieu du 16^e) qui opéraient et géraient un atelier à Milan. Le premier peintre de la famille, Cristoforo (di Francesco) Zavattari (d.1414), actif à partir de 1404, au temps de Jean-Marie Visconti, a travaillé aux œuvres de la cathédrale de Milan, projet subventionné par

Jean-Marie.³¹ En février 1417, son fils Franceschino (di Cristoforo) Zavattari (actif 1414-1453/7) a également été embauché pour dessiner des vitraux pour la cathédrale. Toutefois, le travail a été réalisé par un autre artiste, aujourd'hui inconnu. Franceschino est le peintre de l'atelier Zavattari dont le nom est le plus souvent lié aux tarots Visconti-Sforza, comme nous le confirmerons plus tard. Ses trois fils, tous peintres – Giovanni (actif 1441-1481), Gregorio (actif 1453-1481), et Ambrogio (actif 1450-1481) – sont ceux que l'on nomme les « frères Zavattari ». De plus, le petit-fils de Franceschino, Vincenzo Zavattari (actif au 15^e au début du 16^e siècle) fait également partie des artistes célèbres de la famille (Toesca 1912 : 492 ; Shell 2010).

Les Bembo, fils du peintre Giovanni Bembo (actif 1421-1449), représentent également la dernière phase du gothique international en Lombardie. Cette famille comptait neuf artistes actifs entre 1421 et la fin de 1500 (Bandera et Tanzi 2013 : 13-14). Bonifacio Bembo (actif vers 1444-1477) le plus célèbre des frères de l'atelier de cette famille, a certainement réalisé plusieurs œuvres en collaboration avec d'autres artistes, entre autres son frère Ambrogio Bembo (actif 1450-1482). Et pourtant l'attribution des œuvres est toujours accordée à Bonifacio en tant que chef d'atelier. Les associations entre peintres étaient fréquentes dans la Lombardie du Quattrocento et les styles individuels n'étaient pas nécessairement encouragés (Welch et Carminati 2016).

Bonifacio Bembo, peintre de la région de Crémone, serait né, selon les sources, vers 1420 et la date de son décès demeure inconnue. Le dernier document le concernant datant de 1483, on situe son décès postérieurement à cette année. Il se démarque aussi dans le groupe des enlumineurs lombards et, comme Franceschino Zavattari, son travail est vu comme étant de qualité équivalente à celui de contemporains tels que Michelino da Besozzo, qui était alors reconnu comme « le meilleur peintre au monde » (Voelkle 1985). Bien que sa vie soit abondamment documentée, il y a peu d'œuvres attribuées avec certitude à Bonifacio Bembo. Parmi celles-ci, les plus célèbres et les plus pertinentes pour notre recherche sont deux portraits commandités par François Sforza et Blanche-Marie Visconti en 1465 pour l'Église de Saint-Augustin, à Crémone (**figure 3**). L'état de dégradation de ces œuvres rend difficile leur analyse, mais nous pouvons tout de même noter les qualités de portraitiste de l'artiste qui accorde grande importance au travail détaillé de l'œuvre, notamment dans la représentation de François. La

³¹ De 1404 à 1409 Cristoforo Zavattari a travaillé aux œuvres de la cathédrale de Milan pour examiner et évaluer la valeur des vitraux.

difficulté d'attribution des œuvres à Bonifacio Bembo est liée à une particularité lombarde de cette période. Le goût de ses commanditaires, notamment François Sforza, à apprécier la capacité d'imitation d'œuvres commanditées par les Visconti (Welch et Carminati 2016) a poussé la deuxième génération d'artistes à réaliser des œuvres dont les particularités stylistiques ne se démarquent pas des artistes précédents, rendant difficile la datation et l'identification des auteurs. C'est cette difficulté qui s'applique aux œuvres de Bonifacio Bembo. Comme nous l'avons déjà souligné, on observe dans ces cas un intérêt marqué des membres des classes sociales non nobles à imiter le style gothique international, art de la cour, et ainsi s'approprier ses codes de représentation pour exprimer leur ascension dans la hiérarchie sociale.

Le contexte artistique qui a vu l'origine des tarots Visconti-Sforza est donc celui d'une large expansion culturelle et artistique qui voit se développer le style gothique international grâce au patronage aristocratique et aux échanges internationaux. Les ateliers des Bembo et des Zavattari sont directement associés à la création des trois paquets à l'étude dans ce mémoire et la prochaine section se consacre justement à ces questions d'attribution.

1.3 Historiographie de l'attribution

L'attribution artistique, la datation et le patronage des jeux Visconti-Sforza sont des sujets interdépendants et il nous faut, en conséquence, les traiter simultanément.

Pendant de longues années, on a cru que les trois paquets de notre corpus avaient été réalisés par Antonio Cicognara (actif vers 1480-1500)³². C'est d'abord pour le paquet PMB que cette attribution a été avancée par un des descendants de l'artiste, le comte Leopoldo Cicognara³³. Ceci fut publié en 1831 dans son ouvrage *Memorie spettanti alla storia della calcografia*. Moakley (1966 : 27-32) désigne cette théorie comme « la confusion Cicognara » et explique que les preuves que le comte Cicognara proposait pour alléguer une telle attribution n'ont jamais pu être confirmées. Il citait notamment pour justifier son point, un extrait datant de 1484 écrit par un

³² Cicognara était un peintre et enlumineur actif à Crémone et probablement aussi à Ferrare dans la deuxième moitié du 15^e siècle, et il était fortement influencé par l'école de Ferrare et la tradition d'enluminure de Crémone. On connaît aujourd'hui peu d'œuvres qui lui sont attribuées avec certitude, mais pourtant, parmi les plus remarquables on retient : la *Vierge à l'enfant* signée et datée de 1480 à la Pinacoteca Nazionale di Ferrara; un antiphonaire signé et daté de 1483 dans la cathédrale de Crémone; et une autre *Vierge à l'enfant avec saintes Catherine et Agnès* signée et datée de 1490 dans la collection Colonna à Milan (Moakley 1966 : 27-32 ; Dummett 2007 : 15).

³³ Nous l'appellerons « comte Cicognara » pour ne pas le confondre avec le peintre Antonio Cicognara.

chroniqueur de Crémone, Domenico Bordigallo (1449-1527)³⁴. Les écrits de Bordigallo n'ayant jamais été imprimés, le comte Cicognara affirmait que sa source était le cahier de Gian Giacomo Torresino, un juriste du 16^e siècle qui s'est consacré à l'étude des antiquités de Crémone (Dummett 2007 : 16). Le livret de Torresino était rédigé en dédiant une page à chaque année et dans cette page il y reportait les événements courants de la période à Crémone tout en citant diverses autres sources³⁵. La citation de Bordigallo reprise par Torresino stipule qu'Antonio Cicognara aurait peint en 1484 un paquet de cartes de tarot pour Ascagne-Marie Sforza (1455-1505), un des fils de François Sforza. Cependant, non seulement l'authenticité de cette information est douteuse, mais le passage ne présente aucune description détaillée qui pourrait permettre d'identifier le paquet PMB (ou d'autres jeux). En 1903, Emilio di Parravicino s'est basé sur l'ouvrage du comte Cicognara pour attribuer le PMB et le Brera-Brambilla (ensemble simplement en raison des similitudes des motifs entre eux) à Antonio Cicognara, tandis que le Cary-Yale était attribué à Marziano da Tortona³⁶. Acceptant l'authenticité de la citation présentée par le comte Leopoldo Cicognara et l'attribution des paquets à son parent Cicognara, Parravicino accepte également le fait que les deux paquets auraient été réalisés pour Ascagne-Marie Sforza.

Le premier à bouleverser ce paradigme est Francesco Malaguzzi Valeri en 1902. Il relève une observation de Gustavo Frizzoni dans un article de 1897 qui souligne les similitudes entre le jeu PMB et les peintures de la Chapelle de la reine Théodelinde, à Monza (**figure 2**), attribuées aux frères Zavattari³⁷. En 1912, Pietro Toesca avance une nouvelle théorie : non seulement il réfute l'attribution du Cary-Yale à Marziano da Tortona, mais il affirme que les trois paquets à l'étude auraient été produits par un même artiste et ce, pour Philippe-Marie Visconti. Il indique

³⁴ Citation originale tirée des notes de Torresino : « 1484. In quest'anno il nostro Antonio de Cicognara eccellente pittore de' quadri et bravo miniatore minio et dipinse uno magnifico mazzo di carte dette de' Tarocchi, da me veduto, et ne fece presente all'Ill.^{mo} et Rev.^{mo} Monsignore Ascanio Maria Sforza Cardinale di s. Chiesa, Vescovo di Pavia et de Novara, già decano di questa nostra Cattedrale, et ora Commendatario del Canonicato de s. Gregorio nella stessa, et figlio degli Illustrissimi et Eccellentissimi Francesco Sforza et Madonna Bianca Visconti, nata qui in Cremona. Lo stesso minio altri giuochi per le due sorelle de esso Cardinale Monache nelle Agostiniane fondate dalla dita Madonna Bianca in questa Città » (Dummett 2007 : 16).

³⁵ Le livre de Bordigallo (ou plutôt ses fragments) se trouve à la Biblioteca Statale de Crémone, catalogué sous le nom de Torresino 'suoi scartafacci'.

³⁶ Pour l'attribution du Cary-Yale à Marziano da Tortona, Parravicino (1903 : 241) s'est basé sur un document écrit par Pier Candido Decembrio (1399-1477, secrétaire de Philippe-Marie Visconti et contemporain de Marziano da Tortona) dans le cinquième volume de son livre *Vita de Filippo Maria Visconti* (1447). Decembrio décrivait un paquet de tarot peint par Tortona pour Philippe-Marie. Cependant, Toesca a démontré plus tard que les caractéristiques du jeu citées par Decembrio n'étaient pas congruentes avec celles des tarots Visconti-Sforza, le paquet de Tortona étant orné plutôt par « des figures d'animaux et d'oiseaux » (Toesca 1912 : 522).

³⁷ Il est intéressant de noter qu'une inscription avec les initiales de Philippe-Marie Visconti, « FI MA », apparaît sur les fresques, ce qui permet de documenter que le duc les aurait commandées directement et ce qui pourrait porter à conclure que les relations étaient déjà étroites entre lui et les Zavattari.

que le peintre serait un enlumineur influencé par les Zavattari et il souligne que cela n'implique pas forcément une attribution aux frères Zavattari mais qu'il y a similarité stylistique. En 1926, Raimond van Marle a repris les hypothèses de Toesca dans ses volumes sur l'art italien, en notant également la relation étroite entre les deux paquets, Brera-Brambilla et PMB, et les fresques des Zavattari à Monza.

La première attribution des paquets Visconti-Sforza à Bonifacio Bembo est le fait du grand historien de l'art et connaisseur italien Roberto Longhi dans un article de 1928. Le texte dans lequel il en est question, est, en réalité, consacré à l'attribution d'un triptyque (**figure 4**) à Bonifacio Bembo,³⁸ et Longhi souligne la grande similitude entre cette œuvre et les trois paquets de notre corpus. L'auteur ajoute que la datation probable du paquet le plus ancien coïncide spécifiquement avec les années d'activité de Bonifacio Bembo. L'attribution a été acceptée par Fernanda Wittgens dans son article « Note ed aggiunte a Bonifacio Bembo » de 1936 et, après elle, reprise par d'autres connaisseurs comme Mario Salmi en 1956 et Maria Luisa Ferrari dans le catalogue de l'exposition *Arte Lombarda 1958 : Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*.

La relation entre Bonifacio Bembo et François Sforza est d'abord documentée dans une lettre où l'artiste réaffirme son soutien au condottiere dans le conflit entre Milan et Venise en 1447. Dans cette même lettre, Bembo affirme avoir ajouté deux figures des ducs dans le Château Sforzesco à Milan, car François souhaitait que ses prédécesseurs au trône ducal soient représentés conjointement avec sa propre effigie (Moakley 1966 : 40 ; Welch et Carminati 2016). Les peintures ont malheureusement disparu au fil du temps, mais la lettre demeure pour confirmer cette collaboration entre Bonifacio Bembo et François et ce, dès 1447.

Crémone a été un centre artistique influent, hébergeant une très importante école d'art au 15^e siècle, même si la majorité de ses peintres n'est connue que par les registres. De ce groupe, Bonifacio Bembo est l'artiste le plus documenté et, dans ce contexte, on comprend mieux la tendance à lui attribuer les œuvres stylistiquement similaires. Malgré la quantité de documentation sur cet artiste, ce ne sont en fait que des documents de moindre importance, des relevés de petits actes ponctuels comme des commandes ou des paiements et peu d'œuvres peuvent lui être attribuées avec certitude. Il demeure donc risqué de n'utiliser qu'une

³⁸ Le triptyque est aujourd'hui séparé entre trois musées : les ailes au Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection [1957.166; 1957.167], et le panneau central au Museo Civico « Ala Ponzzone » [inv. 40], Crémone.

comparaison exclusivement stylistique dans le processus d'attribution à cet artiste (Welch et Carminati 2016 ; Dummett 1986 : 12).

Les auteurs Bandera et Tanzi (2013 : 50) croient, pour leur part, que le paquet PMB aurait été peint conjointement par Bonifacio et Ambrogio Bembo. Ils affirment que les particularités de chaque artiste sont faciles à distinguer, Ambrogio Bembo travaillant davantage la miniature que Bonifacio Bembo. Ils ajoutent encore que le trait précis et la fraîcheur des motifs font du PMB une œuvre d'exécution plus cursive que le Brera-Brambilla. Ce dernier présente de nombreuses similarités avec le manuscrit de l'*Histoire de Lancelot du lac*, de 1446 (**figure 5**), dans lequel la facture, à la fois de Bonifacio et d'Ambrogio Bembo, peut aisément être reconnue.

Si la majorité des historiens d'art accepte aujourd'hui l'hypothèse que l'atelier créateur des tarots Visconti-Sforza soit celui des Bembo (avec une attribution spéciale à Bonifacio), le nom des Zavattari est aussi souvent cité, même si une attribution concrète ne leur a jamais été accordée avant 1981, lorsque Giuliana Algeri retourne à la suggestion que les paquets pourraient avoir été peints par les frères Zavattari. Se basant sur les similitudes entre ce paquet et les fresques de Monza citées antérieurement par Toesca et Marle, l'auteure affirme que le jeu Brera-Brambilla aurait été produit spécifiquement par Franceschino Zavattari. Algeri accepte de plus l'attribution du PMB à Bonifacio Bembo et émet l'hypothèse que le Cary-Yale aurait été peint en deux étapes et par deux artistes différents, encore inconnus. Elle situe les arcanes mineurs du Cary-Yale à une date antérieure à 1447, pendant le règne de Philippe-Marie Visconti. Les *trionfi* du même paquet auraient été réalisés, toujours selon Algeri, après 1463 pour Galéas-Marie Sforza (nous reviendrons sur ce sujet plus tard). Notons ici qu'Algeri est la première à indiquer une attribution spécifique à Franceschino Zavattari. Lorsqu'en 1928, Longhi donne l'attribution à Bonifacio Bembo, il le fait en raison de ses années d'activité (entre 1447 et 1477). Pour la famille Zavattari, dont la période active de l'atelier familial couvre presque tout le 15^e siècle (**voir annexe 4**), il n'est pas possible de recourir aux simples datations pour avancer une attribution. L'hypothèse d'Algeri cible spécifiquement Franceschino Zavattari et de là, il devient possible de faire des liens entre ses dates d'activité et celles de Bonifacio Bembo, attribuant les œuvres à deux individualités, et non au travail effectif d'un atelier familial

Malgré le fait qu'Ambrogio, Gregorio et Vincenzo soient les plus célèbres de la famille Zavattari, c'est le nom de Franceschino qui est plutôt lié à notre corpus, justement en raison du fait que sa période d'activité (entre 1414 et 1453) soit pendant le règne de Philippe-Marie

Visconti (**voir annexe 4**). C'est probablement dû à cette concordance de dates qu'Algeri lui attribue le Brera-Brambilla plutôt qu'aux frères Zavattari (qui sont les enfants de Franceschino et, forcément, actifs à une date plus tardive). On possède toutefois très peu d'information sur la carrière individuelle de l'artiste. On note que dans la majorité de ses œuvres, on retrouve la présence des armoiries de la famille Visconti, comme par exemple dans les fresques de la Chapelle de la reine Théodelinde, à Monza (**figure 2**). Ceci nous conforte dans l'idée que Franceschino Zavattari était un peintre qui fréquentait la cour de Philippe-Marie Visconti (soit entre 1412 et 1447).

Parmi les dissensions au sujet des attributions, il y a six cartes du paquet PMB qui sont toujours sujettes à discussion, ce sont : la Fortezza (**catalogue 4.10c**), la Temperanza (**catalogue 4.15c**), la Stella (**catalogue 4.16c**), la Luna (**catalogue 4.17c**), le Sole (**catalogue 4.18c**) et le Mondo (**catalogue 4.20c**). En conséquence de la « confusion Cicognara » de 1831, certains auteurs, comme Sandrina Bandera (2013), persistent à affirmer que ces six cartes ont pu être peintes par Antonio Cicognara vers 1480 pour remplacer certaines lames perdues. Dans un article de 2007, Dummett, pour sa part, les attribue à Benedetto Bembo (actif 1462-1489), le frère cadet de Bonifacio. Il se base non seulement sur les dates d'activité de Benedetto Bembo, mais également sur les ressemblances formelles de ces cartes avec le polyptyque de Torchiara de 1462 (aujourd'hui dans la Pinacoteca del Castello Sforzesco – **figure 6**).

On peut aisément confondre les styles des ateliers des Bembo et des Zavattari et c'est ce qui cause les dissensions entre historiens d'art par rapport à l'attribution de certaines œuvres³⁹. C'est la raison qui nous pousse, pour ce mémoire, à considérer les attributions des jeux Visconti-Sforza en évitant de nous reposer sur des comparaisons stylistiques, mais plutôt en mettant en relation les dates de production avec celles des périodes d'activité de Bonifacio Bembo et de Franceschino Zavattari. De plus, une analyse iconographique des cartes nous permet d'identifier des éléments historiques qui nous guident dans la vérification de leurs mécénats. Le prochain chapitre se consacre à ces analyses.

³⁹ Le style de Bonifacio et de Franceschino est si similaire que l'on s'entend à leur reconnaître les mêmes sources d'influence et d'inspiration parmi lesquelles ces grands noms du style gothique international tardif : Michelino da Besozzo, Gentile da Fabriano (vers 1370-1427) et Antonio Pisanello (1397-1428). D'autres œuvres que les jeux Visconti-Sforza, sont également toujours attribuées soit à l'un ou à l'autre de ces deux artistes, comme l'*Histoire de Lancelot du Lac* de 1446 (figure 8). Les attributions des paquets à l'étude aux Bembo ou aux Zavattari, basées sur des comparaisons stylistiques, considèrent majoritairement des œuvres qui sont elles-mêmes d'attribution incertaine.

CHAPITRE 2 - LES PAQUETS VISCONTI-SFORZA

Après avoir, dans le chapitre précédent, contextualisé la période de production des jeux Visconti-Sforza, une description générale des particularités formelles et stylistiques est d'abord nécessaire. Cela permettra ensuite de comparer les trois paquets entre eux, que ce soit au niveau de leurs similitudes ou de leurs différences. Puis il est utile de décrire les armoiries et les éléments héraldiques des Visconti et des Sforza pour ensuite les identifier dans les représentations des arcanes mineurs et majeurs des jeux. Cette étape, qui correspond à une étape d'analyse dite iconographique en termes panofskiens, permet ensuite de passer à l'étape suivante, celle de l'analyse iconologique, celle de la mise en contexte, qui permet de conclure sur l'attribution aux artistes producteurs des trois paquets de cartes à l'étude, ainsi que sur leur datation et sur l'identification de leur mécénat.

2.1 Description : détails, différences et similitudes

Dans leur composition générale, les trois paquets Visconti-Sforza sont très similaires. Ils mesurent en moyenne 18 cm sur 9 cm (**voir annexe 1**), ils sont faits d'un type de papier cartonné épais que le temps a légèrement recourbé. Les jeux présentent une utilisation intensive de couleurs vives comme le rouge, le bleu et le vert. Les fonds sont couverts de feuilles d'or et de feuilles d'argent et ce, spécialement pour les arcanes majeurs et les cartes de cour. Certaines cartes arborent de petits trous dans leur partie supérieure qui ont légèrement endommagé les œuvres.

Toutes les cartes présentent un encadrement décoratif aux figures représentées. Pour le paquet Cary-Yale, le cadre est rouge avec une décoration florale dans des tons de bleu (**figures 7b et 8b**). Le jeu PMB, pour sa part, a un cadre jaune-doré avec un trait bleu à l'intérieur (**figures 7c et 8c**). Et le paquet Brera-Brambilla est entouré d'une ligne verte doublée d'une ligne rouge à l'intérieur, réservant un espace blanc entre les deux (**figures 7a et 8a**).

L'or des arrière-plans des arcanes majeurs et des cartes de cour est incisé d'une décoration diaprée (**figures 7**). Le motif est composé de lignes diagonales qui se croisent pour former un damier qui encadre des motifs solaires pointillés. Les paquets Brera-Brambilla et Cary-Yale sont plus ornementés que le PMB et très semblables entre eux. Dans les deux cas, les arrière-plans dorés de leurs *trionfi* sont remplacés par un arrière-plan argenté dans leurs arcanes mineurs, le motif décoratif étant formé de fleurs pointillées. Les arcanes mineurs du PMB sont plus simples, ce qui les différencie des deux autres paquets (**figure 8c**). La simplicité de ce paquet nous porte à

penser que son créateur a voulu éliminer les détails inutiles (Dummett 1986 : 126). Les arrières-plans des cartes ponctuées⁴⁰ du PMB sont blancs avec des décorations florales et végétales utilisant des couleurs vives comme le vert, le rouge et le bleu. Les similitudes et les différences des motifs des fonds des trois paquets nous guident pour l'attribution aux artistes et pour déduire s'ils ont été réalisés par plus d'un artiste. Par exemple, six des *trionfi* du PMB présentent des motifs plus carrés et une coloration de leur arrière-plan qui distinguent ces cartes des autres.⁴¹ À ce sujet, nous pensons que ces cartes étaient faites par un artiste différent que le reste du paquet PMB et nous retournerons au sujet de leurs attributions plus tard.

La composition générale des *trionfi* et des cartes de cour des trois paquets est similaire et leurs illustrations occupent la totalité de l'espace de représentation. Dans certains cas, les personnages touchent l'encadrement et même parfois ils s'y superposent. Ils sont représentés soit dans des paysages avec des motifs végétaux, soit dans des paysages urbains avec des bâtiments à l'horizon. Le terrain est fréquemment indiqué par une étendue verte parsemée de petites fleurs sauvages.

Dans les trois jeux, les traits des visages sont remarquablement fins (**figures 9**) et indiquent le travail d'un miniaturiste très compétent. Les figures humaines du PMB sont similaires entre elles au niveau de la physionomie et de la gestuelle. Tous ses personnages paraissent assez idéalisés, avec une peau pâle et des joues légèrement rouges. Celles du Cary-Yale et du Brera-Brambilla mettent en évidence les tempes des personnages, et leurs têtes sont ovales tandis que celles du PMB sont plus larges et plus rondes. Les yeux (**voir figures 9**) du paquet Cary-Yale sont animés par des points de lumière qui donnent un effet de réalisme plus marqué. Bien que les qualités physionomiques des figures des trois paquets soient très similaires, il est possible de remarquer quelques détails qui les différencient. Par exemple, la couleur de la peau des personnages du Brera-Brambilla est d'un gris pâle tandis que dans les autres, elle est plus chaude. De plus, les yeux des figures du Brera-Brambilla diffèrent également en raison de la ligne inférieure des cils qui est très foncée.

Dans les trois paquets, des matériaux nobles comme l'or et l'argent sont utilisés pour peindre certains vêtements des personnages les plus importants, ceux du clergé ou de

⁴⁰ Il n'est pas pertinent de dire « cartes numérotées » pour les jeux Visconti-Sforza puisqu'elles ne présentent pas de numérotation. Nous utiliserons plutôt l'expression « cartes ponctuées » pour indiquer les lames de 2 à 10 de ces paquets.

⁴¹ La Fortezza (catalogue 4.10c), la Temperanza (catalogue 4.15c), la Stella (catalogue 4.16c), la Luna (catalogue 4.17c), le Sole (catalogue 4.18c) et le Mondo (catalogue 4.20c).

l'aristocratie. La luxuriance des vêtements de ces personnages contribue à souligner leur classe sociale. Les figures féminines sont généralement vêtues de longs manteaux, tandis que les figures masculines sont vêtues de manière variée, selon le personnage. Cependant, le style de costume est très similaire entre les jeux, ce qui suggère que les cartes ont été faites dans une même période de temps, pour un même milieu. Les cheveux sont généralement bouclés et blonds, présentant diverses coiffures et divers accessoires comme des perles, des plumes, des chapeaux et des couronnes. Les vêtements et les coiffures des trois paquets reflètent directement la mode des dernières années du duché de Philippe-Marie Visconti, faite d'élégance exacerbée au goût courtois (Bandera et Tanzi 2013 : 38).

Finalement, l'observation des cartes révèle une certaine idéalisation des personnages, telle qu'on peut la retrouver dans l'imagerie du contexte social et culturel de leur origine. L'artificialité des représentations humaines, principalement quand il s'agit des personnages de l'aristocratie, ajoutée à l'utilisation de matériaux nobles, contribue à les situer à un niveau supérieur de l'élite.

2.2 Éléments héraldiques

L'étude des armoiries des familles Visconti et Sforza est particulièrement importante pour notre recherche, car elle permet l'identification des mécénats derrière la production des paquets et, en conséquence, permet aussi leur datation. Les cartes sont recouvertes avec des motifs intimement liés aux familles Visconti et Sforza, et la lecture précise de ces symboles d'identification nous permet de reconnaître les commanditaires.

Comment les armoiries se sont développées est un champ de recherche qui demeure encore incomplet. On ne retrouve pas d'armoiries dans l'Antiquité comme certaines études sur le sujet, développées à partir du 16^e siècle, le révèlent. Il est plutôt probable, même si ce n'est pas confirmé, que l'héraldique soit venue de « l'évolution de l'équipement militaire entre la fin du 11^e et le milieu du 12^e siècles » (Pastoureau 1976 : 287). À leur origine, les armoiries étaient des vrais symboles de reconnaissance militaire sur les champs de bataille ou pendant les célèbres tournois de chevaliers. Les boucliers étaient peints avec des figures géométriques, animales ou florales, servant à distinguer et à identifier les individus dans la mêlée (Rolet 2007 : 53). Les armoiries se sont donc développées progressivement et en deux étapes : premièrement avec l'évolution des motifs décoratifs des boucliers des chevaliers vers les signes individuels et

permanents (aux environs de 1100 et 1140); et, ensuite, avec la transformation de ces motifs personnels en signes emblématiques héréditaires (aux environs de 1140 et 1180).

Le terme « armoiries » n'est utilisé que lorsque les emblèmes commencent à être employés régulièrement comme identification d'un même personnage (ou d'une même famille) ou lorsqu'il devient nécessaire d'établir des règles pour leurs représentation (Pastoureau 1976 : 294). Les emblèmes sont des symboles qui servaient d'inspiration et de motivation dans les usages courtois, les sociétés de tournoi et les ordres militaires. De même que les représentations figurées dans notre corpus, les emblèmes étaient largement basés sur la mode et les coutumes de l'époque. Alors que les armoiries familiales désignent un groupe, certaines marques distinctives servent à distinguer individuellement et spécifiquement une personne par des signes personnels. S'appuyant largement sur le contexte contemporain de l'aristocratie courtoise de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, ces signes étaient composés soit d'animaux, de végétation, d'objets quotidiens, d'armes et d'outils, et même parfois de signes en marge du fantastique (Hablot 2016).

Aux emblèmes est parfois ajoutée une phrase ou une inscription, la devise. Souvent dans une langue étrangère à celle de l'utilisateur elle est aussi appelée « *mot* »⁴². Le *mot* complète l'ensemble des armoiries, les soulignent ou peut être simplement utilisé de façon autonome, comme nous allons le voir dans les paquets Visconti-Sforza (Hablot 2016).

Les individus à l'époque de l'origine des tarots Visconti-Sforza fusionnaient plusieurs éléments figuratifs à leur identité iconographique. Il était commun d'ajouter des emblèmes qui racontaient une histoire personnelle ou qui représentaient une identification politique. Par exemple, l'ajout de l'aigle noir de l'empereur à son armoirie signifiait un appui politique à l'empire. La condensation de ces éléments a aussi un rôle d'ostentation puisque certains aristocrates offraient des emblèmes comme cadeau. À titre d'exemple, le coing (**figure 10**) est un élément héraldique offert à Muzzio Attendolo Sforzapar l'antipape Joan XXIII (1360-1419) en reconnaissance de son obtention du titre de comte de Cotignola (Moakley 1966 : 38). On note que la thématique de l'affirmation de la classe sociale ou de l'ascension sociale est toujours présente dans les iconographies héraldiques. Les armoiries ont donc une relation directe avec la représentation artistique des titres de noblesse et des bonnes actions de ses représentants. Elles

⁴² Nous identifions le terme synonyme de devise « *mot* » en italique pour ne pas le confondre avec le substantif « mot ».

expriment la volonté de souligner un lignage, le prestige, et les victoires des familles. L'étude des représentations héraldiques des jeux Visconti-Sforza révèle que tous les petits éléments repérables dans les cartes font de ces paquets des représentations d'iconographie familiale et expriment leur volonté de démontrer leur pouvoir individuel.

Présentons les armoiries des deux familles, les Visconti, puis celles des Sforza, y compris celles partagées par les deux familles. Parmi les éléments qui représentent les Visconti, le plus célèbre et aussi celui qui est toujours omniprésent dans l'art et l'architecture Milanais, est le serpent (**figure 11**). Cet emblème, qui peut être vu aussi comme un dragon, est représenté portant une couronne et tenant un homme (ou un garçon) dans sa gueule, donnant l'idée qu'il est en train de le manger. Les spécialistes considèrent que cet emblème peut aussi représenter un serpent qui donne naissance ou qui vomit un Sarrasin. La couleur invariablement choisie pour donner vie au serpent est le bleu. L'origine du serpent Visconti, aussi dit « *biscione* », est encore obscure. Selon Michel Pastoureau, les Visconti étaient à leur origine les seigneurs d'un fief appelé Anguari, dont la nomenclature est liée au mot latin « *anguis* », soit « anguille » (2009 : 145). Cette référence aurait inspiré, toujours selon Pastoureau, la figure non pas d'une anguille mais d'un serpent.

La couronne ducale (**figure 12**) est un autre emblème important pour les Visconti qui, lorsque figurée avec des feuilles de palmier et de laurier, représente le pouvoir ducal de cette famille. Dans les cartes du tarot Visconti-Sforza, c'est souvent sous cette forme de composition que nous trouvons la couronne peinte qui est figurée comme une couronne ouverte avec un grand anneau portant des épées décoratives et des motifs floraux. C'est sous cette forme qu'on la retrouve généralement sur les cartes du tarot comme décoration des vêtements de certains arcanes majeurs.

Un autre élément héraldique des Visconti est le soleil entouré de rayons (**figure 13**). Il s'agit ici de l'emblème le plus représenté dans les paquets à l'étude, décorant souvent les costumes luxueux. On combine parfois les rayons de soleil avec d'autres emblèmes des Visconti. À titre d'exemple, un oiseau, possiblement une colombe, entourée de rayons se retrouve dans certaines cartes des arcanes mineurs et des *trionfi*. On y voit l'oiseau représenté seul, avec les ailes ouvertes ou encore avec un nid rempli d'oisillons (**figure 14**).

Bien que l'aigle noir soit l'emblème de l'empereur du Saint Empire (**figure 15**), il fait aussi partie des emblèmes adoptés par les Visconti lors de leurs alliances avec l'Empire. Dans les cartes Visconti-Sforza l'aigle est représenté avec ailes et bec ouverts, sa tête tournée vers la

gauche. En 1395, Jean-Galéas Visconti a acheté de l'empereur Venceslas I^{er} le titre héréditaire de duc de Milan, adoptant à partir de ce moment l'aigle impérial comme partie de ses armoiries (Bandera et Tanzi 2013 : 38).⁴³ En 1431 la couronne de l'Empire a été portée par Sigismond I^{er} (1368-1437), pour lequel François Sforza a été le chef d'armes sous le commandement de Philippe-Marie Visconti (Moakley 1966 : 71). On voit que les Visconti et les Sforza avaient, en ce début de Quattrocento, des liens très serrés avec les empereurs du Saint Empire. Il faut toutefois noter que l'emblème que l'on retrouve dans notre corpus est l'aigle représentant l'empereur Venceslas I^{er} ou ses prédécesseurs, puisque le même animal adopté par Sigismond I^{er} après 1431 est traditionnellement figuré comme un aigle à deux têtes (**figure 16**). L'ajout de cet emblème impérial aux armoiries des Visconti et des Sforza indique qu'ils régnaient à Milan à titre de vicaires de l'empereur (Moakley 1966 : 71), et l'inclusion de cette figure dans leurs armoiries a servi comme une marque d'approbation de la légitimité de leur pouvoir.

Parmi les éléments héraldiques des Visconti, on retrouve le ruban avec un nœud lâche (**figure 17**), figure adoptée ensuite par les Sforza. Cet emblème a d'abord été employé par Galéas I^{er} Visconti (1277-1328), un membre très admiré dans la famille. Pour cette raison, ses descendants ont exploité cet emblème justement pour propager leur relation parentale avec lui. La réappropriation de cet emblème par les Sforza dans les cartes de tarot à l'étude est typique de leur volonté de souligner leur lignée ducale provenant des Visconti (Vogt-Luerssen 2009 : 77).

La brève histoire de la famille racontée par ces emblèmes est aussi exprimée par des inscriptions, telles que décrites précédemment, les *mots*, c'est-à-dire, les devises. L'inscription « *A bon droyt* » (« Aux bons appartient le droit » ou « À côté de la loi ») et « *Phote maintenir* » (« Il faut maintenir » ou « Nous devons défendre ») sont les *mots* qui représentent les Visconti dans les jeux de tarot de notre corpus. La première inscription, « *A bon droyt* », a aussi été adoptée par les Sforza. Les expressions sont souvent présentes dans les œuvres commandés par les Visconti, en particulier par Philippe-Marie. Il apparaît aussi que les devises utilisées par les Visconti proviendraient en fait des textes de François Pétrarque, sujet que nous abordons dans le prochain chapitre (Bandera et Tanzi 2013 : 38; Moakley 1966 : 19).

Dans les cartes à l'étude, nous trouvons moins d'indices iconographiques marquant l'identité de la famille Sforza. Cela soutient l'hypothèse que seulement un des trois paquets ait

⁴³ De plus, entre 1440 et 1493 l'empereur était Frédéric III (1415-1493), le petit-fils de Viridis Visconti, donc un cousin par alliance de François Sforza (voir annexe 3).

été produit pour François Sforza. Tel que mentionné dans le premier chapitre, le père de François, Muzio Attendolo Sforza, est devenu le plus célèbre condottiere de son temps. En conséquence, ses victoires lui ont donné le droit de fusionner plusieurs éléments héraldiques pour créer ses armoiries. Comme nous l'avons vu, l'un des premiers emblèmes adopté par les Sforza était le coing, donné par l'antipape Joan XXIII en reconnaissance de la légitimité du titre de comte de Muzio de sa ville natale, Cotignola (Kaplan 1979 : 61 ; Moakley 1966 : 38). Ce titre a été reconnu ensuite par l'empereur Robert I^{er} de Bavière (successeur de Venceslas I^{er}, 1352-1410) et ce dernier a alors donné à Muzio le droit de porter le lion rampant sur son bouclier en remerciement de ses services dans la bataille contre Jean-Galéas Visconti. Utilisant déjà le coing comme emblème, Muzio a combiné les deux figures : le coing est représenté sur la patte gauche du lion et l'animal est dans une position cabrée. Muzio a aussi inclus dans ces armoiries le casque des Sforza et un dragon ailé avec une tête humaine (**figure 18**) (Kaplan 1979 : 61).

En 1409, Nicolas III d'Este, en reconnaissance à Muzio pour avoir assassiné Ottobon Terzi (d. 1409), lui a offert la possibilité d'utiliser l'emblème d'une bague de diamant. Cette bague est parfois représentée comme trois anneaux entrelacés (**figure 19**), emblème que François a utilisé après la mort de son père (Holberg 2009 : 42 ; Ady 1907 : 7 ; Moakley 1966 : 38). Les anneaux symbolisent l'éternité de la renommée des Sforza tandis que ses diamants soulignent leur invincibilité (Moakley 1966 : 70). Il faut noter que toutes ces significations (l'accentuation de l'éternité, de la renommée et de l'invincibilité militaire) étant très similaires aux idées des triomphes du poème de Pétrarque, ces idées sont récurrentes et souvent présentes dans la culture courtoise des 14^e et 15^e siècles.

Et enfin, nous notons dans les jeux Visconti-Sforza un dernier emblème qui semble avoir été exclusif à François, celui des fontaines (**figure 20**). Ce type de figure a probablement été conféré au condottiere par le roi de Naples, Ladislas I^{er} (1377-1414), après son succès dans la bataille durant laquelle son père Muzio s'est noyé pour sauver la vie d'un soldat (Kaplan 1979 : 62 ; Holberg 2009 : 42).

Presque tous les emblèmes des Visconti ont été adoptés par François Sforza comme partie de ses propres armoiries après avoir acquis le titre ducal, en 1450. Même s'il a passé la période de la République Ambrosienne sans avoir officiellement le titre, depuis son mariage avec Blanche-Marie Visconti, le condottiere avait déjà incorporé quelques emblèmes de la dynastie de son épouse. François s'est beaucoup servi de ces éléments pour combler son origine non noble et

pour enrichir sa campagne politique d'ascension au pouvoir par l'appropriation des traditions des Visconti. Donc, en plus des éléments hérités de son père et ceux mérités dans sa vie de condottiere, le mariage avec Blanche-Marie lui a permis d'acquérir une grande partie des armoiries des Visconti et de les transmettre comme héritage iconographique à ses descendants.

2.2.1 Arcanes mineurs

Il est bien entendu que dans les jeux Visconti-Sforza les *trionfi* sont les représentations les plus impressionnantes et les plus somptueuses. Et pourtant l'étude des arcanes mineurs est essentielle en raison de la présence de plusieurs éléments héraldiques qui nous guident vers nos conclusions. Bien évidemment nous ne pouvons, dans le cadre de ce mémoire, accorder une attention égale à toutes les cent cinquante-six cartes des arcanes mineurs des trois paquets qui forment notre corpus. Nous nous concentrons sur les cartes pertinentes pour notre analyse. Les lames sont donc analysées en considérant d'abord les « cartes ponctuées » et les « cartes de cour », par enseigne dans chaque paquet.

Les arcanes mineurs sont les lames qui composent aujourd'hui les jeux de cartes ordinaires et courants. Les arcanes majeurs sont les seuls à être aujourd'hui appelés « tarot ». Au 18^e siècle, on a accordé des connotations occultes et divinatoires aux *trionfi* et c'est alors que le jeu s'est séparé en ces deux niveaux d'arcanes. Les arcanes majeurs, qui selon Dummett étaient à l'origine une cinquième enseigne (Dummett 1986 : 2), sont devenus un jeu autonome. Les arcanes mineurs des tarots Visconti-Sforza sont divisés en quatre enseignes comme dans les jeux modernes (Épée, Coupe, Bâton et Denier), et leur numérotation va de l'As (équivalent au numéro 1) à 10 pour chaque couleur. Après le 10 apparaissent les cartes « de cour » qui suivent la hiérarchie de cette institution même : le Valet, le Cavalier, la Reine et le Roi. Dans les paquets Visconti-Sforza, plutôt que de figurer des numéros inscrits sur les cartes, c'est la quantité de certains objets représentés dans chaque enseigne qui indique la valeur des cartes. L'enseigne de Bâton porte des représentations des sceptres dans les trois paquets, et ceux du Cary-Yale et du Brera-Brambilla sont en plus ornés de flèches relatives à cette couleur. Les objets représentatifs des autres enseignes sont très similaires entre les trois paquets, notamment : de grands calices pour les cartes de Coupe ; des monnaies pour le Denier et, enfin, des sabres pour l'enseigne d'Épée.

Pour la couleur de Denier du Brera-Brambilla (**catalogues 1.1, 1.2.1 et 1.3.1**) et du Cary-Yale (**catalogues 2.1, 2.2.1 et 2.3.1**), la représentation des monnaies est faite à travers la

représentation des vraies pièces d'argent. Ces figures sont très importantes pour l'étude des paquets, puisqu'elles représentent les monnaies émises pendant le règne de Philippe-Marie Visconti (entre 1412 et 1447), ce qui nous permet de situer la période et d'avancer une datation fiable. Dans le cas du PMB (**catalogues 3.1, 3.2.1 et 3.3.1**) et dans les cartes de cour de la même enseigne du Cary-Yale, la représentation de Denier est plutôt faite par de simples cercles dorés qui imitent des monnaies et sont décorés de lignes abstraites, comme des rayons.

En général, les enseignes portent des significations en elles-mêmes. Selon Parravicino, les enseignes sont des reflets des quatre classes de la société de l'époque : les paysans, représentés par l'enseigne de Bâton qui rappelle la houlette d'un berger; la noblesse, identifiée par l'Épée; le clergé représenté par la Coupe et les marchands par le Denier (1903 : 237). À ce sujet, nous pensons que la couleur de Bâton des paquets Visconti-Sforza représenterait l'aristocratie puisque les objets utilisés pour figurer cette enseigne y sont peints sous la forme des sceptres avec des détails en or plutôt que des simples houlettes.

En situant bien les arcanes mineurs dans leur contexte, Moakley, pour sa part, affirme que chaque enseigne pourrait représenter une compagnie de chevaliers prêts pour un tournoi, qui était le sport préféré en Europe à la fin du Moyen Âge (1966 : 35). L'auteure affirme encore que les Cavaliers des arcanes mineurs agissaient comme de vrais chevaliers dans une dispute de joute. Cette théorie trouve sa concordance avec l'imagerie chevaleresque de l'époque. Toujours selon Moakley, les enseignes portées par les compagnies de cavaliers représenteraient les vertus cardinales. Pour avancer cette hypothèse, l'auteure s'est basée sur les représentations des objets dans chaque couleur : le sabre de l'enseigne d'Épée serait l'épée de la Justice, le calice de Coupe suivrait l'iconographie de la Tempérance, le sceptre de Bâton évoquerait la Fortitude et la monnaie de Denier symboliserait plutôt la Prudence. Cette hypothèse permet également d'établir un rapport direct entre les enseignes des arcanes mineurs et les vertus montrées dans certains *trionfi*, ce dont il est question plus loin.

Pour parvenir à une signification des enseignes, on note que sur la carte 2 de Coupe du PMB (**catalogue 3.2.2**), on peut lire l'inscription « *amor myo* » (« mon amour »). Nous pensons toutefois qu'il ne s'agit pas ici d'une devise mais que cela peut en fait annoncer la thématique de la couleur de Coupe : l'amour. Pour Moakley, la consommation de l'amour serait représentée par les deux calices représentés dans ce type de carte (1966 : 64). Mais parfois, quelques cartes sont ornées avec une inscription qui est une devise ou un *mot*. À titre d'exemple, l'« *A bon droyt* » des

Visconti est peint sur les cartes 2 à 5 de Bâton (**catalogue 3.2.4**), d'Épée (**catalogue 3.2.3**) et de Denier (**catalogue 3.2.1**) et aussi sur le 4 de Coupe (**catalogue 3.2.2**) du paquet PMB; et sur le 4 de Coupe (**catalogue 1.2.2**) du Brera-Brambilla. Sur les cartes 2 et 4 de Denier (**catalogue 2.2.1**), les As et 2 d'Épée (**catalogue 2.2.3**) et de l'As à 3 de Bâton (**catalogue 2.2.4**) du Cary-Yale, on remarque des bandes vides qui peuvent avoir porté une inscription à l'origine qui a été effacée au fil du temps, mais qui peut aussi n'avoir jamais été peinte.

Le serpent et le ruban torsadé des Visconti se retrouvent à plusieurs reprises parmi les cartes ponctuées des arcanes mineurs, mais ce sont des emblèmes également utilisés par les Sforza, tel que stipulé antérieurement. On retrouve les deux emblèmes peints sur la même carte, celle du 2 de Denier dans le paquet Cary-Yale (**catalogue 2.2.1**).

Les cartes les plus élaborées des arcanes mineurs sont les As et les cartes de cour. Dans les jeux modernes, l'As peut avoir le rôle, soit de la première carte dans la hiérarchie des arcanes mineurs, soit celui de la dernière après le Roi. Dans les jeux Visconti-Sforza, ceux-ci annoncent plutôt l'enseigne débutant avec de belles figures qui occupent normalement toute la superficie de la carte. Dans le paquet PMB, l'As de Bâton (**catalogue 3.1**) montre le sceptre, représentatif de cette enseigne, centralisé verticalement et orné d'une bande portant le *mot* Visconti « *A bon droyt* ». L'inscription se répète dans les cartes As d'Épée (**catalogue 3.1**) du PMB, et l'As d'Épée et de Bâton du Brera-Brambilla (**catalogues 1.1**). Dans ce dernier paquet, on trouve l'inscription « *Phote maintenir* » également sur l'As d'Épée, un autre *mot* des Visconti (Cengarle et Covini 2015 : 275). L'inscription, qui veut dire « Il faut maintenir » ou « Nous devons défendre », peut confirmer que l'enseigne d'Épée représente vraiment l'armée royale, la défense des territoires.

Les cartes As de Coupe des paquets Brera-Brambilla (**catalogues 1.1**) et Cary-Yale (**catalogues 2.1**) montrent le calice de cette enseigne mais d'une façon plus extravagante que ceux des cartes ponctuées. Cependant, dans l'As de Coupe du PMB (**catalogue 3.1**), l'objet est plutôt une grande fontaine ornée de l'oiseau héraldique des Visconti au sommet du flot jaillissant de l'eau. L'hypothèse de Moakley (1966 : 35), que cette enseigne évoquerait la vertu de la Tempérance, trouve confirmation dans cette représentation, puisque son iconographie est souvent montrée à travers des coupes, ou des vases qui transvident un liquide de l'un à l'autre. Nous nous attardons davantage sur la Tempérance dans l'analyse des archétypes des *trionfi*, au prochain chapitre.

Les cartes As de Denier sont très somptueuses dans les trois paquets. L'iconographie de cette enseigne a pour but de montrer la richesse matérielle comme sujet principal. Le paquet PMB (**catalogue 3.1**) montre un cercle avec une monnaie centrale bleue et un grand bouclier qui repose sur des feuilles vertes. Le bouclier est divisé par le milieu, sa partie gauche étant rouge et sa droite, blanche. Ce type d'écu est connu selon l'expression « *party per pale* » ou seulement « *per pale* », qui définit le type de boucliers divisés en deux parties égales par une ligne perpendiculaire (Moakley 1966 : 88). Sa signification héraldique nous demeure inconnue, et c'est la raison pour laquelle nous ne l'avons pas incluse dans la section précédente qui traite des éléments héraldiques. En fait, il est possible que le bouclier ait été fait pour cacher un blason original, peut-être celui des Visconti (Dummett 1986 : 28). Cette hypothèse est alimentée par la présence d'un trait fin dans le côté droit du bouclier, où l'encre s'est dégradée avec le temps. Ce trait pourrait être une marque du dessin d'origine caché par une couche d'encre postérieure.

L'As de Denier du paquet Cary-Yale (**catalogue 2.1**) présente un grand cercle centré. À son centre est peint le serpent des Visconti en bleu (**figure 11**). La même carte dans le paquet Brera-Brambilla est très similaire à celle du Cary-Yale, mais elle est mieux conservée. On observe sur l'As de Denier du Brera-Brambilla l'estampe de la monnaie de Philippe-Marie Visconti (**figure 21**) centrée sur la carte et entourée de motifs floraux. Différemment, l'As de Denier du Brera-Brambilla, ainsi que l'As et le 2 de la même enseigne du Cary-Yale, sur les autres cartes ponctuées de Denier de ces paquets figurent les deux faces de la pièce d'argent. Sur une face, un chevalier en action est représenté avec une inscription illisible (probablement un *mot* ou le nom de Philippe-Marie) et le serpent Visconti est peint sur le caparaçon du cheval. Sur l'autre face de la monnaie on peut lire les initiales « FI MA » du duc, et y figurent les armoiries Visconti : le casque et l'écu avec le serpent peint.

À partir des As, les lames ponctuées reprennent la répétition des figures pour l'identification de leur valeur jusqu'à la carte 10 dans les trois paquets Visconti-Sforza. Les prochaines dans la hiérarchie des arcanes mineurs sont l'ensemble des cartes de cour (**voir catalogues 1.3, 2.3 et 3.3**). Il s'agit des cartes élaborées comme les *trionfi*, mais qui représentent les personnages de la cour. Pour les trois paquets, ces cartes de cour sont très similaires et esthétiquement proches des arcanes majeurs. Toutes présentent un arrière-plan en feuille d'or avec des décorations incisées et des figures qui occupent presque tout l'espace central. Les personnages des Rois et des Reines sont présentés assis sur leur trône, tandis que leurs armées

(Cavalier et Cavalière) et servants (Valet et Servante) se tiennent debout ou sont montés sur un cheval. Ils sont peints dans des positions variées, de face, de profil gauche ou droit. Les figures humaines des cartes de cour sont, en fait, des personnifications de leur enseigne, ayant toujours des accessoires communs entre eux qui servent à transmettre la thématique de chaque couleur. Alors que Moakley (1966) croit que les enseignes représentent des compagnies chevaleresques et que Parravicino (1903) affirme qu'elles évoquent en fait les classes sociales, il apparaît évident qu'un thème iconographique unique à chaque couleur est transmis à travers principalement leurs objets représentatifs. Pour l'Épée, les personnages sont représentés portant des grands sabres; pour le Denier ils portent plutôt des monnaies; pour la Coupe ils tiennent des calices ou des urnes; et pour le Bâton les figures tiennent des longs sceptres. Toutes les hypothèses d'interprétation des enseignes citées préalablement sont recevables et en accepter une ne réfute pas une autre. À notre avis, les couleurs des arcanes mineurs des jeux Visconti-Sforza sont des représentations des vertus cardinales et des valeurs de la hiérarchie sociale reprenant la thématique des compagnies chevaleresques inspirées très probablement des tournois, fréquents et populaires à l'époque.

Dans la hiérarchie des cartes de cour, la carte du Roi est la plus importante et celle du Valet la moins. Cependant, dans le paquet Cary-Yale (**catalogue 2.3**), l'ensemble de la cour présente également les cartes de la Cavalière (entre le Cavalier et le Valet dans la hiérarchie) et de la Servante (la moins importante du groupe, après le Valet). Cela fait de ce paquet une exception et une rareté puisque les jeux contemporains n'ont retenu que les figures masculines, à l'exception de la Reine. L'insertion de cartes féminines supplémentaires dans le paquet Cary-Yale porte à croire qu'il aurait été réalisé pour l'usage d'une femme (Beinecke 2016). Cette assertion est discutée plus à fond plus loin.

Les arcanes mineurs, spécialement ceux du groupe de cour, s'inspirent des traditions du monde aristocratique de leur époque. À titre d'exemple, voyons le Valet qui représente généralement un jeune homme et qui est la carte la plus faible du groupe (sauf pour les Servantes du paquet Cary-Yale). « Valet » était le nom donné à un écuyer ou à un domestique au service d'un seigneur, ce qui réitère les différences de classes sociales que présente l'iconographie de ces cartes.

Tel qu'expliqué précédemment, plusieurs aspects de l'iconographie des cartes de cour permettent l'identification des commanditaires des paquets à l'étude. Les emblèmes les plus

importants dans les cartes de cour de l'enseigne de Coupe du paquet PMB (**catalogue 3.3.2**), sont la couronne ducale de Milan (**figure 12**) et le soleil des Visconti (**figure 13**). Les vêtements portés par le Roi, la Reine et le Cavalier arborent un motif répété, le soleil héraldique. Le caparaçon du cheval du Cavalier est aussi orné du même soleil, et il est complété par la couronne ducale des Visconti.

D'autre part, toutes les cartes de cour de Bâton du PMB (**catalogue 3.3.4**) représentent l'oiseau des Visconti (**figure 14**). Les quatre personnages arborent l'élément héraldique sur leurs vêtements, avec l'oiseau entouré de rayons et accompagné d'un nid dans la partie inférieure. Sur le manteau du Valet, le soleil des Visconti (**figure 13**) est peu perceptible, mais il l'est davantage sur le cheval du Cavalier et le *per pale* (**figure 22**) sur son caparaçon. Le soleil des Visconti est encore présent dans les cartes de cour du PMB, peint sur les vêtements⁴⁴ de la Reine, du Roi et du Valet de Denier (**voir catalogue 3.3.1**) du paquet.

Pour la couleur de l'Épée, le paquet PMB (**catalogue 3.3.3**) figure le *per pale* (**figure 22**) dans ses cartes de cour, peint sur le caparaçon du cheval du Cavalier et ce que l'on croit être le lion rampant des Sforza (**figure 18**) dans l'écu du Roi. Il semble toutefois que cette composition peut représenter autre chose que l'évocation seule de la famille Sforza : le lion est auréolé et porte un livre ouvert, ce qui suscite bien des questions. Bien que dans la carte spécifique, on ne puisse pas voir si l'animal est ailé, cela serait sa représentation la plus probable et, en conséquence, cette composition évoque saint Marc l'évangéliste (**figure 23**) qui est encore aujourd'hui l'emblème de la ville de Venise. Il est toutefois déroutant de penser que François Sforza ou Philippe-Marie Visconti aient pu faire peindre le symbole du grand ennemi de Milan à l'époque sur cette œuvre. Malgré le fait que François avait lutté en faveur de la République de Venise contre Milan avant de devenir duc, pendant sa vie de condottiere, la présence d'un tel emblème ne correspond pas à sa volonté évidente de légitimer son pouvoir ducal par la représentation héraldique. Il est clair que l'enseigne d'Épée est une référence à la guerre et à la chevalerie, son Roi étant toujours habillé en armure ainsi que les Cavaliers des autres couleurs de tous les paquets. La présence du lion de saint Marc dans les cartes du Roi d'Épée du PMB nous fait soulever la possibilité que les autres couleurs des arcanes mineurs pourraient aussi représenter les trois autres évangélistes. Malgré cette hypothèse, nous ne trouvons pas d'emblèmes relatifs à cette iconographie dans les

⁴⁴ Les traits des décorations de la Reine sont plus délicats et moins définis que dans les autres lames. Cette différence suggère que la carte pourrait avoir été complétée par un artiste apprenti plutôt que par le maître de l'atelier (Kaplan 1979 : 84).

cartes des autres enseignes qui pourraient la confirmer. Même si le lion représente l'emblème de Venise, sa présence dans les jeux Visconti-Sforza demeure étonnante et improbable, la période de leur fabrication étant un contexte de disputes de pouvoir, spécialement entre Milan et Venise. Parmi les cartes des jeux Visconti-Sforza, cet emblème est probablement celui qui est le plus incongru et le plus déroutant pour établir des hypothèses quant au possible commanditaire. Nous ne pensons pas que ces explications soient assez concrètes pour prouver une hypothèse recevable sur la signification de la présence du lion dans les cartes et c'est un sujet sur lequel nous revenons plus loin.

Les cartes de cour du paquet Cary-Yale sont légèrement différentes de celles du PMB. Le Roi de Coupe (**catalogue 2.3.2**) porte une barbe et il semble beaucoup plus âgé que celui du PMB. Ses vêtements sont décorés avec la couronne ducale ornée de feuilles de laurier et de palmes (**figure 12**), représentant les Visconti. Un serviteur est présent dans la carte, il est plus petit que le Roi et tient la coupe (une sorte d'urne) qui représente son enseigne. La même couronne orne les vêtements du Cavalier, le caparaçon de son cheval et les vêtements du Valet et de la Servante de la même couleur. Le casque du Cavalier est décoré avec le soleil des Visconti (**figure 13**).

Dans l'enseigne d'Épée du Cary-Yale (**catalogue 2.3.3**), le Roi est vêtu d'une armure comme dans les autres cartes de cette couleur. Sur sa poitrine est peinte la représentation d'une branche pleine des fruits, ainsi que sur les vêtements de la Reine, de la Cavalière et de la Servante. Si nous considérons que les fruits qui y sont représentés sont des coings (**figure 10**), la référence est alors à Muzio Attendolo Sforza (père de François), et il devient improbable que le commanditaire de ce paquet soit Philippe-Marie Visconti. Nous retournons à ce sujet dans notre conclusion.

Tous les personnages des cartes de cour de l'enseigne de Bâton du Cary-Yale (**catalogue 2.3.4**) portent des motifs similaires de fontaines sur leurs vêtements. Il est important de souligner que ces cartes appartiennent à l'enseigne de Bâton et non à celle de Coupe, où les fontaines sont en fait les objets représentatifs de la couleur. À ce sujet, même la carte As de Coupe du même paquet (**catalogue 2.1**) ne représente pas une fontaine comme dans les autres jeux. Cela pourrait donc être une représentation héraldique de la fontaine des Sforza (**figure 20**) plutôt qu'une allusion à l'enseigne.

Les cartes de cour de Denier du Cary-Yale (**catalogue 2.3.1**) montrent des éléments héraldiques des Visconti, comme le soleil qui est peint dans les monnaies manipulées par les personnages, comme il l'est sur toutes les autres cartes ponctuées de cette couleur. L'oiseau en profil avec un ruban dans le bas présente un *mot* des Visconti (« *A bon droyt* »). Cet emblème est présent sur les vêtements des personnages. En outre, les habits du Cavalier sont un peu différents des autres avec, sur la poitrine, un seul oiseau représentant probablement les Visconti (**figure 14**).

Il y a peu de cartes de cour du paquet Brera-Brambilla qui nous sont parvenues. Dans le petit nombre qui reste, nous remarquons que le caparaçon du cheval du Cavalier de Bâton (**catalogue 1.3.4**) porte un tissu torsadé qui peut être le ruban des Visconti (aussi adopté par les Sforza) (**figure 17**). Le caparaçon dans la carte du Cavalier de Coupe (**catalogue 1.3.2**) est décoré du soleil des Visconti (**figure 13**), tandis que le Cavalier de Denier (**catalogue 1.3.1**) porte la couronne ducale (**figure 12**), également des Visconti. Toutes les cartes de cour de Denier du Brera-Brambilla (**catalogue 1.3.1**) représentent des personnages qui portent la monnaie contemporaine du règne de Philippe-Marie Visconti (**figure 21**). Cette monnaie semble être exactement la même qui est figurée dans l'enseigne de Denier des arcanes mineurs dans le paquet Cary-Yale (**catalogue 2.2.1**). Contrairement au paquet Cary-Yale, les cartes de cour de l'enseigne de Bâton du Brera-Brambilla (**catalogue 1.3.4**) présentent des figures qui portent des flèches tandis que les cartes numérotées de cette couleur (**catalogue 1.2.4**) sont décorées par des sceptres.

Et enfin, notre **annexe 5** montre que les emblèmes Visconti se retrouvent dans les arcanes mineurs des trois paquets, tandis que ceux des Sforza ne sont présents que dans le PMB et peut-être dans le Cary-Yale, puisque les emblèmes qui y sont peints (le coing, par exemple) ne donnent pas d'indices précis de représenter la famille Sforza. Ces points nous sont utiles pour notre conclusion ultérieure.

2.2.2 Arcanes majeurs

Les tarots Visconti-Sforza utilisent largement les emblèmes héraldiques et cet usage ne se restreint pas aux arcanes mineurs. L'analyse des arcanes majeurs s'ajoute à l'analyse des arcanes mineurs pour nous aider dans l'identification de l'artiste et du commanditaire de ces jeux. Pour cette raison, dans cette section nous procédons d'abord à une description générale des *trionfi* des trois paquets pour souligner la présence de certains éléments héraldiques dans ces cartes. Nous utilisons ici la nomenclature basée sur le poème d'un philosophe italien appelé Jean-Baptiste

Susio (1519-1583)⁴⁵. Le texte est présenté dans l'**annexe 6** et expliqué en profondeur dans la section 3.3 de notre troisième chapitre.

Dans les jeux de l'époque, on compte généralement vingt-deux arcanes majeurs. Des jeux Visconti-Sforza, il en reste aujourd'hui vingt dans le paquet PMB, seulement deux du Brera-Brambilla et onze du Cary-Yale. On se rappelle que la quantité originelle des cartes des *trionfi* du Cary-Yale est différente en raison de l'ajout des trois cartes représentant les vertus théologiques (**catalogue 4.21**) dont nous discutons dans le prochain chapitre.

Les *trionfi* des trois paquets Visconti-Sforza (**catalogue 4**) se distinguent des autres cartes en rapport à leur luxuriance. Mais, en général, ils reprennent les mêmes caractéristiques que les cartes de cour des arcanes mineurs. L'arrière-plan des arcanes majeurs des trois paquets a un motif en damier incisé dans l'or, comme les fonds des cartes de cour. Les losanges des fonds présentent de petits soleils ou des arabesques florales pointillées en spirale. Pour exécuter le motif en spirale, les artistes des trois paquets utilisent huit lignes pointillées et courbes, celles du Cary-Yale étant aussi intercalées par des lignes droites. Certaines lames du PMB présentent des fonds différents par rapport aux autres cartes du même paquet; pour cette raison, elles sont attribuées à un autre artiste et considérées comme des remplacements de cartes perdues. Nous revenons sur ces différences dans les analyses individuelles des cartes.

Ici encore l'**annexe 5** nous est utile pour organiser et marquer la présence des éléments héraldiques dans les cartes. Bien qu'ils ornent plusieurs arcanes majeurs, un très petit nombre de cartes de ce groupe est essentiel dans notre étude pour parvenir à élaborer nos conclusions recherchées, à savoir la datation, l'attribution et le mécénat de ces œuvres. Nous suivons l'ordre des *trionfi* qui est expliqué davantage dans le prochain chapitre. Dans cette section, nous discutons uniquement des *trionfi* qui présentent des emblèmes héraldiques.

Les armoiries des Visconti et des Sforza sont présentées dans les arcanes majeurs principalement par les décorations des vêtements des personnages. Le soleil des Visconti (**figure 13**) décore les robes et les manteaux des personnages dans les cartes du paquet PMB : Papa (**catalogue 4.6c**), Amore (**catalogue 4.7c**), Giustizia (**catalogue 4.8c**) et Ruota (**catalogue 4.11c**). Il est aussi présent dans les habits de l'Angelo (**catalogue 4.19**) du PMB et du Cary-Yale et dans

⁴⁵ Nous trouvons peu sur la biographie de Jean-Baptiste Susio sauf qu'il était un médecin et philosophe né dans la commune de Mirandole en 1519. Pendant sa vie, il a été admis à l'Accademia degli Invaghiti, une société musicale à Mantoue. En raison de sa ville d'origine, Susio était aussi connu comme « il Mirandolano ».

ce dernier cas, le soleil des Visconti se trouve sur les vêtements des allégories de la Foi et de l'Espérance.

Poursuivant avec les traces héraldiques des Visconti, l'oiseau (**figure 14**) est observé dans l'orbe tenu par le personnage dans la carte du Carro du Cary-Yale (**catalogue 4.9b**) et leur devise « *A bon droyt* » est inscrite sur le manteau du serviteur de l'Imperatore du même paquet.

Les seuls emblèmes que l'on retrouve de la famille Sforza dans les arcanes majeurs sont les trois anneaux entrelacés (**figure 19**) qui ornent la couronne ducale des Visconti (**figure 12**), et les vêtements de l'Imperatore (**catalogue 4.5c**) et de l'Imperatrice (**catalogue 4.3c**) du paquet PMB. La présence conjointe des deux emblèmes Visconti et Sforza est un marqueur important pour la datation des paquets. Le PMB est l'unique paquet à présenter un emblème ayant uniquement appartenu aux Sforza et encore, celui-ci est-il combiné avec la couronne ducale décorée de feuilles de laurier sur une même carte, ce qui permet d'avancer que ces cartes ont pu être réalisées pour François Sforza au moment de son accession au titre ducal, donc, à partir de 1450. Dummett affirme, à ce sujet, qu'il est très improbable que François ait osé combiner ces figures avant cette date, puisque Philippe-Marie Visconti avait refusé de le nommer comme successeur (Dummett 1986 : 104). La couronne ducale avec les feuilles de laurier qui fait partie des attributs héraldiques des Visconti, est présente également sur les vêtements du personnage peint dans la carte du Carro (**catalogue 4.9b**) du Cary-Yale.

Sur les cartes de l'Imperatore et de l'Imperatrice (**catalogues 4.5 et 4.3**), on retrouve l'emblème de l'aigle noir impérial (**figure 15**) représenté sur les vêtements et accessoires des personnages. Dans le PMB on l'observe sur les écus des deux figures, tandis que dans le Cary-Yale, seulement l'Imperatrice le porte sur son bouclier. Dans le Brera-Brambilla, il est peint sur le chapeau/couronne de l'Imperatore seulement, et on ne peut savoir s'il en était de même pour l'Imperatrice puisque cette carte est perdue. En plus de l'écu de l'Imperatrice du Cary-Yale, l'aigle est peint aussi sur le chapeau/couronne et sur l'armure de l'Imperatore. Il est important de rappeler que le dernier empereur à porter l'aigle présent dans les cartes en question était Venceslas I^{er} de qui Jean-Galéas Visconti a acheté le titre ducal. Venceslas a été empereur entre 1378 et 1433, malgré le fait qu'il n'ait jamais été officiellement accepté par le Pape.

Cela porte à croire que la datation des paquets ne peut excéder 1433, quand Venceslas a été destitué et que l'aigle à une tête représentatif de l'empereur a été remplacé par l'aigle à deux têtes (**figure 16**) de son successeur Sigismond I^{er} (1368-1437). Nous ne croyons toutefois pas que la

présence de cet emblème dans les cartes soit un indice suffisant pour les dater d'avant 1433. Nous préférons nous en tenir à nos conclusions sur les représentations spécifiques des familles Visconti et Sforza, dans les paquets à l'étude.

La carte de l'Amore (**catalogue 4.7**), principalement celle du paquet Cary-Yale, est un élément marquant et significatif dans notre étude, représentant un mariage. La tente que l'on voit à l'arrière des époux présente des décorations qui affichent deux armoiries distinctes, vraisemblablement pour identifier les familles de chacun des époux et fort probablement celles qui ont commandité ce paquet. On y retrouve le célèbre serpent des Visconti (**figure 11**) ainsi qu'une croix blanche sur un fond rouge qui représente la famille de Savoie (**figure 24**), mais aussi la ville de Pavie (**figure 25**)⁴⁶, où François Sforza régnait à titre de seigneur avant de devenir duc de Milan. Ainsi, la carte peut représenter deux mariages : celui de 1428 entre Philippe-Marie Visconti (serpent) et Marie de Savoie (blason de Savoie), ou alors le mariage en 1441 entre François Sforza (blason de Pavie) et Blanche-Marie Visconti (serpent). Avec la présence des éléments héraldiques des Visconti *et* des Sforza sur la veste de l'époux sur la carte de l'Amore du Cary-Yale, son identification devient encore plus problématique. L'hypothèse de Moakley (1966 :77) est que la scène pourrait représenter plutôt le mariage entre Galéas-Marie Sforza, fils de François, et Bonne de Savoie (1449-1503) en 1468. Un autre élément qui réaffirme cette théorie est celui déjà cité – la présence des anneaux entrelacés combinés aux fontaines des deux représentants des Sforza, dans certaines cartes de l'enseigne de Bâton du même paquet. L'analyse de la carte de l'Amore de Cary-Yale (**catalogue 4.7b**) nous révèle aussi que la robe de l'épouse est décorée simplement de fleurs stylisées mais que les vêtements de l'époux affichent de grandes fontaines, emblème des Sforza, comme celles représentées dans l'enseigne de Coupe. Sur le chapeau de l'époux, on peut lire, par contre, la devise des Visconti « *A bon droyt* ». Avec ces indices, il demeure spéculatif d'affirmer quel mariage est ici représenté.

Une autre carte du paquet PMB, celle de l'Angelo (**catalogue 4.19c**) présente une similitude avec celle de l'Amore du Cary-Yale en ce qui concerne la représentation héraldique. Sur les drapeaux qui ornent les trompettes des anges, on y observe une croix qui peut représenter le blason de Savoie (**figure 24**) ou de Pavie (**figure 25**) mais aussi, ce peut être simplement une croix religieuse. Les couleurs de cet élément du PMB ont été dégradées et sont disparues au fils

⁴⁶ Le blason de Pavie (figure 25) montré dans notre liste de figures est celui du 19^e siècle. Cependant, il faut remarquer que ces armoiries n'ont changé que dans quelques détails (comme le format qui aujourd'hui est arrondi) depuis le 15^e siècle.

du temps, ce qui empêche sa comparaison avec la croix rouge et blanche de l'Amore du Cary-Yale. En raison de cette incertitude des significations de cet emblème, nous ne le considérerons pas dans notre analyse qui nous guide vers les hypothèses que nous soutenons.

Nous avons vu dans ce chapitre que les jeux Visconti-Sforza sont en effet des œuvres qui recèlent une iconographie qui permet de retracer leur historique. Nous avons analysé iconographiquement les arcanes majeurs et mineurs des paquets selon la présence d'éléments héraldiques des familles Visconti et Sforza. Les questions de cette analyse seront révisées dans notre conclusion, après l'approfondissement sur l'iconographie des arcanes majeurs du tarot dans le prochain chapitre. La compréhension du contexte dans lequel ces cartes ont été produites, les possibles influences des artistes qui ont réalisé les *trionfi* dans ce contexte, ainsi que leurs descriptions détaillées sont le sujet du troisième chapitre. Ces informations nous sont utiles pour nos hypothèses par rapport aux datations, patronages et, conséquemment, pour avancer des attributions aux artistes.

CHAPITRE 3 - ICONOGRAPHIE DES ARCHÉTYPES DU TAROT

Dans notre troisième et dernier chapitre, nous abordons l'analyse des figures des *trionfi*⁴⁷ et de la représentation des arcanes majeurs dans l'imaginaire médiéval. Dans ce but, nous expliquons d'abord certaines idées nécessaires à la compréhension de ce groupe de cartes, notamment la tradition des processions triomphales célèbres pendant la période à l'étude et l'allégorisation de ces événements dans un poème écrit entre 1351 et 1374 par François Pétrarque (1304-1374), *I Trionfi*. En préalable à nos analyses de certains *trionfi*, une brève explication est donnée sur les possibles séquences des arcanes majeurs du tarot telles qu'avancées par certains auteurs à l'époque, suivie de sous-sections dédiées à l'étude de chaque carte ou de certains groupes de cartes.

3.1 Les processions triomphales

Les tarots Visconti-Sforza, et spécialement ses *trionfi*, c'est-à-dire les arcanes majeurs, sont des représentations des croyances, de la culture et des traditions de leur contexte culturel de production. À ce sujet, les scènes reflèteraient un temps où ces lames ont atteint une grande popularité, soit au 15^e siècle. Ainsi, ces iconographies sont essentielles pour une compréhension de leur contexte d'origine.

Comme nous l'avons abordé dans l'introduction de ce mémoire, la plus ancienne référence écrite au mot *trionfi* pour désigner les cartes à jouer est apparue en 1440. Un triomphe, dans la traduction française du mot, désigne un grand succès militaire ou une manifestation, une célébration glorieuse. Dans le contexte de production du tarot Visconti-Sforza, il est impossible de ne pas lier ce concept aux célèbres festivités des processions triomphales. Dans l'Antiquité Romaine, le triomphe était un honneur suprême décerné à un général ayant remporté une grande victoire pour sa ville (Strong 1984 : 3). Ayant situé dans le chapitre précédent la chronologie des possibles commanditaires des paquets et leur histoire respective au sein du pouvoir italien, il demeure tout à fait plausible d'avancer que le tarot pourrait représenter ce type de procession en hommage à un commandant militaire, comme un condottiere ou même un souverain ou un duc. Les processions du Quattrocento trouvent leur origine, comme d'ailleurs plusieurs autres traditions de cette période, dans l'Antiquité romaine (Strong 1984 : 3). Durant la Rome antique, les plus grandes célébrations étaient l'*adventus*, le triomphe et les funérailles, mais seulement les

⁴⁷ Le mot *trionfi* venu de l'italien, est utilisé dans plusieurs langues pour désigner les arcanes majeurs. Nous utiliserons le mot français « triomphe » pour signifier une seule carte ou un triomphe des processions triomphales.

deux premières sont à considérer pour notre recherche. L'*adventus* romain est, en effet, la version antique et l'origine de l'entrée triomphale (aussi dite « entrée royale »), une tradition qui a été reprise au 14^e siècle. L'événement célébrait l'arrivée de l'empereur et était généralement composé d'une procession très élaborée, de discours, d'hommages et d'échanges de cadeaux. L'*adventus* dans la Rome antique marquait la position de la ville comme centre du monde et dramatisait l'association entre l'empereur et l'État. Avec le temps, cette festivité a repris certaines caractéristiques du triomphe, l'autre type de procession de l'époque. Le triomphe de l'Antiquité romaine était une procession somptueuse en commémoration d'une grande victoire militaire sur un ennemi étranger. À l'époque républicaine, le triomphe était le *summum* de l'accomplissement politique et sa célébration portait à son comble l'autoreprésentation du vainqueur. Cette tradition a été reprise et adaptée au régime impérial. Bien que relativement rares pendant la période impériale romaine, il en est resté une grande expression des idéaux impériaux fondamentaux de victoire et de conquête. Ces festivités servaient, ultimement, pour renforcer la hiérarchie sociopolitique de Rome en favorisant la représentation des élites en rapport au peuple (Ewald et Noreña 2015 : 40-41).

Les triomphes ont vu leur première réapparition sous les empereurs germaniques au 14^e siècle. Devenus encore plus célèbres depuis la fin du Moyen Âge et durant la Renaissance⁴⁸, l'État accordait une grande importance à l'art et le mettait à son service en exploitant les contributions des artistes et des écrivains dans les processions triomphales. Ces festivités étaient des événements commémoratifs, célébrant les jours saints, les anniversaires, les mariages et le carnaval. Les artistes et les écrivains se dédiaient de concert à la création de ces spectacles éphémères. Les principes philosophiques, politiques et moraux de la société étaient exprimés dans ces événements par une fusion de la musique, des arts visuels, de la poésie et de la danse. Comme dans les autres domaines culturels de la Renaissance, les racines de ces commémorations se trouvent dans les idéologies et les images que les études du monde classique redécouvrent alors (Strong 1984 : 3-6). C'est dans ce contexte de redécouverte, de réappropriation d'idées d'un

⁴⁸ Il faut remarquer que la transition entre le Moyen Âge et la Renaissance, surtout au nord de l'Italie, a été un processus subtil. Pour cette raison, nous n'entrons pas dans une définition bien marquée des différences culturelles entre ces deux périodes. En outre, c'est justement pendant ce moment de transition (soit le 15^e siècle) que notre corpus a probablement été produit. Nous travaillons donc, dans cette section, avec un mélange d'inspirations et de caractéristiques qui transitent entre le Moyen Âge et la Renaissance, spécialement les redécouvertes humanistes qui ont fait resurgir les processions triomphales.

passé antique caractéristique de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, que les tarots Visconti-Sforza ont été produits.

Le principal type de festivité inspiré par la Rome antique était l'entrée royale. Jusqu'au milieu du Quattrocento, l'entrée triomphale était plus ou moins simple, ce n'est que vers cette période qu'elle commence à se transformer en un spectacle grandiose. Le format de ce défilé témoignait des aspects moraux, sociaux, politiques et religieux, mais aussi esthétiques, en exprimant non seulement la montée en puissance des classes urbaines, mais surtout la croissance du pouvoir du souverain (Strong 1984 : 7). C'était en effet la réinvention de l'*adventus* romain d'une façon plus élaborée.

Les entrées triomphales du 14^e siècle⁴⁹ suivaient un protocole commençant toujours par un geste témoignant la fidélité du peuple envers son gouverneur, souvent le roi ou le duc; par exemple, on assistait à l'entrée du souverain lui-même par la porte de la ville et on procédait à la remise officielle de ses clés. Les spectateurs de la procession y voyaient comme un microcosme de la société dans laquelle ils vivaient ainsi qu'une expression de la hiérarchie sociale. Après la remise des clés et le passage du souverain par l'entrée de la ville, la procession se déployait et la suite du souverain était composée des principaux officiers de l'État, les nobles et les chevaliers, le clergé, les prêtres et les ordres religieux ainsi que les représentants des guildes et des confréries. Le but de cette procession était en fait de montrer le rôle et la place de chaque classe dans la hiérarchie sociale et leur interdépendance. Ces liens sociaux étaient si forts que même dans les festivités, on en respectait les règles sociales (Strong 1984 : 7). Cet axe hiérarchique est vu non seulement dans les *trionfi* du tarot mais aussi dans les arcanes mineurs, spécialement dans les cartes de cour. Les représentations dans les entrées triomphales médiévales changent au 15^e siècle avec l'introduction de spectacles de rue, les scènes les plus représentées étant celles de la Passion du Christ, de la vie de la Vierge et de la vie des saints. Ces processions ont toujours souligné la légitimité et la sacralité de la monarchie à travers ses reproductions théâtrales de scènes de couronnement et d'onction (Strong 1984 : 8). Cette thématique des entrées triomphales se retrouve largement dans le corpus à l'étude. Lors de ces événements, le souverain devait témoigner son respect des droits de ses sujets et le peuple devait faire révérence en signe de

⁴⁹ Nous remarquons que les traditions anciennes reprises et exprimées dans les festivités médiévales se sont prolongées et développées, atteignant leur pleine popularité à partir du 15^e siècle et pendant toute la Renaissance.

fidélité à son gouvernant et pour respecter ce protocole, une iconographie d'images des vertus était présentée au roi pour qu'il s'en inspire.

Malgré la grande popularité de ce type de défilés au 15^e siècle, qui se poursuit au 16^e siècle, François Sforza, un des plus grands hommes militaires de l'époque, a refusé une entrée triomphale à Milan après son accession au pouvoir, en signe d'humilité. Cette attitude n'a pas été reprise par ses successeurs. Une grande procession a eu lieu en 1475 pour célébrer le mariage entre Constanzo Sforza (1447-1483) et Camille d'Aragon (fl. 15^e siècle). La fête a duré deux jours dans la ville de Pesaro. Lors du mariage entre Catherine Sforza (1463-1509) et Jérôme Riario (1443-1488) en 1481, la procession est entrée à Forli, passant sous les arcs triomphaux avec des chariots, des chœurs, tous les membres de la délégation étant vêtus de costumes somptueux et portant des tapisseries luxueuses (Moakley 1966 : 44). Ainsi donc ces festivités servaient aussi à célébrer des mariages nobles, comme on le retrouve dans les représentations des cartes de tarot à l'étude, sujet sur lequel nous revenons plus loin.

En somme, retenons que les processions triomphales, notamment l'entrée royale à la fin du Moyen Âge, sont une réappropriation des traditions romaines qui présentaient à tous le fonctionnement de la société, en soulignant la légitimité du pouvoir du souverain. Nous verrons dans les prochaines sections que ces mêmes préoccupations se retrouvent dans l'iconographie des arcanes majeurs des jeux Visconti-Sforza.

3.2 *I Trionfi* de Pétrarque

L'entrée triomphale au Quattrocento était influencée non seulement par les redécouvertes humanistes et les traductions et publications de textes antiques qui décrivaient les triomphes romains⁵⁰, mais elle était aussi inspirée par les évocations littéraires de processions festives auxquelles est ajouté un contenu allégorique, chrétien et chevaleresque. C'est à ce titre, que la description d'un triomphe allégorique dans *I Trionfi* de François Pétrarque est remarquable (Strong 1984 : 44).

La première idée d'une relation entre le poème de Pétrarque et les cartes de tarot est apparue avec l'hypothèse de Gertrude Moakley (1966) de lire une séquence dans les arcanes majeurs. Nous ne considérons toutefois pas la séquence suggérée par l'auteure, et nous en

⁵⁰ Dans le Livre XXX de l'*Ab urbe condita*, Tite Live (vers 59 av. J.-C. - 17 ap. J.-C.) fait une description détaillée du triomphe de la Rome antique.

expliquons la raison dans les sections suivantes. Mais en voyant un possible lien entre Pétrarque et les arcanes majeurs des jeux Visconti-Sforza et en analysant le texte *I Trionfi*, nous considérons qu'il est important de tracer la relation entre ces deux sujets dans notre recherche, et ce, principalement afin de mieux connaître l'imagerie du contexte qui est fort probablement celui de l'origine de ces jeux. Jusqu'à maintenant, dans cette étude, nous avons vu l'histoire familiale des patrons présumés des paquets à l'étude, ainsi que le contexte artistique de leur origine. Pour ce qui en est de la relation et de l'influence de Pétrarque dans ce contexte, on se rappelle que plusieurs *mots* des Visconti (Bandera et Tanzi 2013 : 38) proviennent de son texte et de plus, on note que la famille a logé le poète humaniste pendant huit ans au milieu du 14^e siècle (Olsen 1994 : 148). C'est la raison pour laquelle nous jugeons qu'en plus de retrouver l'influence de Pétrarque dans l'iconographie de certaines cartes, l'étude de son texte nous permet de mieux saisir l'essence de ce que représentait le tarot dans la société de l'époque.

Le célèbre poème *I Trionfi*, comme mentionné, écrit entre 1351 et 1374, montre comment l'imaginaire se figurait les processions triomphales dans la littérature du Trecento. Nous sommes d'accord avec Moakley (1966) que le texte pourrait avoir fortement influencé la création des arcanes majeurs des tarots produits à l'époque. En effet, nous croyons que l'étude du poème doit se faire conjointement avec l'étude des manifestations d'un contexte culturel qui s'exprime par les processions triomphales, et donc, les entrées royales, les célébrations des mariages et les tarots. Cependant, nous ne croyons pas que le texte de Pétrarque soit une source suffisante qui permette de construire une séquence des *trionfi* dans les jeux, comme Moakley l'a suggéré.

Pétrarque n'était pas le premier à adapter le triomphe romain dans la littérature. Par exemple, dans *Purgatoire* (XXIX, XXXII) de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, (entre 1304 et 1321), une procession triomphale conduit Béatrice à Dante (Coogan 1970 : 307). De plus, dans *l'Amorosa Visione* (1341) de Jean Boccace, une belle dame dirige l'auteur vers une aventure à la recherche du bonheur, et sur leur chemin, Boccace observe des peintures murales représentant des triomphes de la Sagesse, la Renommée, la Richesse, l'Amour et la Fortune⁵¹. C'est dans ce contexte d'un goût développé pour les triomphes, et d'un grand intérêt pour la littérature que le poème de Pétrarque est devenu très célèbre (Moakley 1966 : 37), et son texte si souvent reproduit. En conséquence de la popularité d'*I Trionfi*, l'iconographie des triomphes s'est très rapidement développée. Plusieurs éditions du poème ont été produites au cours des 14^e et 15^e

⁵¹ Coogan (1970 : 308) affirme que le texte de Boccace était probablement l'inspiration pour le poème de Pétrarque.

siècles et certaines ont été richement enluminées. L'iconographie ne s'est pas restreinte aux enluminures, le texte a été l'une des thématiques préférées des artistes du 15^e siècle et l'on retrouve sur ce thème, de nombreux tableaux, des gravures et, principalement, des panneaux décoratifs, des *cassoni* et des *dischi da parto* (Shorr 1938 : 103).⁵² C'est dans cette tradition que s'inscrivent les liens entre le poème et notre corpus. Nous trouvons des références directes aux cartes du tarot dans quatre des six triomphes de Pétrarque : le Triomphe de l'Amour, le Triomphe de la Mort, le Triomphe du Temps et le Triomphe de l'Éternité. Les autres deux triomphes, celui de la Chasteté et celui de la Renommée, ne semblent pas clairement figurés dans les représentations des paquets. Pour cette raison, nous concentrons notre analyse iconographique aux quatre triomphes précédents et nous établissons les relations qu'ils ont avec les cartes de l'Amore, de la Morte, du Vecchio, du Mondo et de l'Angelo.

À première vue, la thématique abordée par Pétrarque semble n'être qu'une simple histoire d'amour. Mais l'écriture très narrative incite le lecteur à se figurer visuellement l'histoire d'amour traduite de façon allégorique à travers une procession. En effet, les triomphes de Pétrarque sont structurés en six parties séquentielles. À la différence des textes précédents qui traitaient de la même thématique, les scènes ne sont pas isolées ou statiques (Coogan 1970 : 308). Chez Pétrarque, il y a une continuité et chaque chariot triomphe littéralement de son précédent, comme nous verrons ensuite.

Le premier triomphe du texte de Pétrarque est appelé *Triumphus Cupidinis* (« Triomphe de Cupidon ») qui désigne le sujet principal de la procession. Pétrarque observe des chariots qui passent et ses amis lui expliquent ce que chacun représente dans la procession. Par le biais de cette conversation qui conduit le lecteur à imaginer le passage de la procession, ce sont des histoires qui sont racontées avec leur message moral. Le langage est allégorique et la procession s'intéresse à l'amour en général. Dans le premier chapitre, à la première partie du texte, l'auteur réfère au Triomphe de Cupidon et parle d'un chariot en flammes tiré par quatre chevaux blancs comme neige, sur lequel se tient un garçon nu tenant un arc et des flèches dans ses mains, et la procession est suivie de nombreux mortels.⁵³

⁵² *Cassone* (ou au pluriel *cassoni*) est le mot italien qui désigne un coffre de mariage commandé normalement par le futur mari, tandis que les *dischi da parto* (au singulier *desco da parto*) sont des plateaux d'accouchée produits à l'occasion de la naissance du premier enfant. Les deux objets sont souvent utilisés dans le mobilier médiéval et de la Renaissance comme prétexte et supports pour de complexes peintures.

⁵³ Description tirée de:

« [...] quattro destrier vie più che neve bianchi;

La décoration d'un *cassone* (**figure 26**) daté vers 1442 et attribué à Domenico di Michelino (1417-1491), un peintre italien de l'école florentine, reprend exactement cette iconographie. Suivant sa description dans le texte, les représentations de ces triomphes sont souvent faites à travers le personnage de Cupidon (un type de *putto*) armé d'un arc et de flèches sur un chariot tiré par des chevaux blancs. Cupidon étant la personnification de l'amour, ayant le pouvoir sur les amoureux, il est parfois représenté portant un couple ou une personne comme prisonniers. Ce premier triomphe, et spécialement Cupidon lui-même, sont très clairement représentés sur la carte Amore des tarots Visconti-Sforza (**catalogue 4.7**). Ici le personnage n'est pas figuré sur un chariot, mais il est sur un niveau supérieur, plus haut que les amoureux sur lesquels il pointe ses flèches. Nous notons aussi que sur les cartes, Cupidon a les yeux bandés, une iconographie que le *cassone* de Domenico di Michelino ne présente pas. Ce détail n'étant pas décrit par Pétrarque, la figure est représentée de manière variée au gré des artistes. Nous le retrouvons aussi dans l'enluminure du manuscrit de 1442 attribué à Apollonio di Giovanni (vers 1415-1465), un peintre et miniaturiste florentin (**figure 27**).

Il faut noter ici que ce triomphe est le seul parmi les six de Pétrarque à être décrit de manière précise. C'est pourquoi nous nous interrogeons encore à savoir sur quoi se base les représentations des cinq autres triomphes. Surtout si on constate que les différentes reproductions ont une iconographie commune, malgré le fait qu'elles ne soient pas nourries par une description littérale du texte de Pétrarque. À cet égard, l'historienne de l'art Dorothy Shorr (1938) croit qu'il est possible que ce type d'iconographie provienne d'une procession réelle qui aurait représenté allégoriquement l'*I Trionfi*. Ainsi, cette festivité aurait fixé dans l'imaginaire du peuple, et aussi dans celui des artistes, selon Shorr, une certaine imagerie pour les cinq triomphes qu'y ne sont pas décrits (1938 : 103). La plus ancienne représentation picturale d'une série de triomphes n'apparaît qu'au milieu du 15^e siècle. Il s'agit du plus ancien manuscrit enluminé du texte de Pétrarque réalisé à Bologne en 1414⁵⁴. Cependant, cette œuvre de 1414 n'illustre que le

sovr'un carro di foco un garzon crudo
 con arco in man e con saette a' fianchi;
 nulla temea, però non maglia o scudo,
 ma sugli omeri avea sol due grand'ali
 di color mille, tutto l'altro ignudo;
 d'intorno innumerabili mortali, [...] »

(François Pétrarque, *Trionfo d'Amore* dans *Trionfi*, chapitre I, part I).

⁵⁴ François Pétrarque, *Frammenti (Sonetti, Canzoni), Triumpho, Psalmi*, 1414, BSB Cod. ital. 81, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, [En ligne], <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=start&l=en>, Consulté le janvier 2016.

Triomphe de la Mort (**figure 28**) et n'a aucune similarité avec les iconographies postérieures du même triomphe de Pétrarque. Pour cette raison, nous croyons que l'iconographie dominante des triomphes s'est fixée entre 1414 et 1442.

Le deuxième triomphe du poème est celui de la Chasteté ou *Triumphus Pudicitie* qui raconte le refus de Laure⁵⁵ à l'amour de Pétrarque afin de préserver sa chasteté. L'auteur ne décrit pas la scène, mais dans le manuscrit d'Apollonio di Giovanni (**figure 29**) on voit la Chasteté représentée par une figure habillée de couleur argent, se tenant sur un chariot tiré par des licornes. Sur le *cassone* de Domenico di Michelino (**figure 30**), la Chasteté tient Cupidon prisonnier et elle est souvent représentée tenant une branche feuillue à la main. Cupidon est son prisonnier car, pour que la chasteté soit maintenue, l'amour doit être emprisonné. Ce triomphe de Pétrarque n'est pas relié directement à une carte du tarot, comme celui de Cupidon. Cependant, il est possible qu'une telle iconographie soit dissimulée dans un des personnages des *trionfi* du tarot, comme la Tempérance.

Le troisième triomphe du poème est celui de la Mort ou *Triumphus Mortis*. Laure a succombé à la Peste Noire et, donc, la mort arrive pour triompher sur l'amour. Comme nous pouvons noter sur les **figures 31 et 32**, l'iconographie du personnage funeste est généralement représentée par la forme d'un squelette dans un chariot tiré par des bœufs noirs. Les cartes de la Morte des arcanes majeurs des tarots Visconti-Sforza (**catalogue 4.14**) sont similaires entre elles mais uniquement dans la figuration du personnage puisque le chariot et les bœufs ne font pas partie de ces représentations. La figure du Cary-Yale semble plus proche de l'iconographie de la Mort des autres œuvres parce qu'il porte une faucille. Nous pouvons noter également que les personnages des œuvres d'Apollonio di Giovanni et de Domenico di Michelino sont vêtus de noir, tandis que ceux des cartes des tarots son nus.

Dans le texte de Pétrarque, la Mort devient victime de la renommée de Laure, et de ce fait, le prochain et quatrième triomphe de l'auteur, est le *Triumphus Fame*, (« Triomphe de la Renommée » ou « Triomphe de la Gloire »). Nous pouvons voir dans quelques exemples comme ceux figurés dans les **figures 33 et 34** que l'iconographie de la Renommée, sous sa forme la plus fréquente, la personnifiée représentée dans un chariot entouré d'une structure ronde qui peut symboliser le monde. Ce symbole est probable puisque le personnage est vu comme la renommée

⁵⁵ Laure est le personnage féminin dans l'anecdote, de qui Pétrarque est amoureux et de qui les triomphes racontent l'histoire.

de l'homme terrestre et son domaine se retrouverait dans tout ce qui est présent dans notre monde. La personnification de la Renommée porte souvent une miniature de Cupidon dans une de ses mains et une épée dans l'autre. La relation entre la miniature de Cupidon et le Triomphe de la Renommée n'est pas très claire, mais on note que l'on retrouve son épée, ainsi que plusieurs autres détails, dans l'*Amorosa Visione* de Boccace (Shorr 1938 : 103). La Renommée vainc la Mort car par la reconnaissance des gloires de la vie terrestre, la mort peut être surmontée. En somme, par la proclamation de ses gloires après la mort, une personne peut accéder à une forme de vie éternelle dans la mémoire des gens. À l'instar du Triomphe de la Chasteté, celui de la Renommée n'est pas clairement représenté sur une carte parmi les *trionfi* du tarot.

Dans le cinquième triomphe de Pétrarque, le Temps (ou *Triumphus Temporis*) réussit à faire oublier la Renommée. Dans certaines représentations, comme par exemple celles des **figures 35 et 36**, le Temps est personnifié par la figure d'un vieil homme arborant une longue barbe blanche. Dans son cas, le chariot est tiré par des cerfs, mais nous ne pouvons pas expliquer cette particularité. Dans une main, le personnage tient un long bâton qu'il utilise comme une canne. Dans la carte du Vecchio (**catalogue 4.12**) du tarot, le personnage porte de plus un sablier comme objet représentatif du temps. Cependant, dans les deux exemples de représentation du triomphe de Pétrarque, le personnage tient une sphère, très probablement la lune, puisque cet astre sert, au même titre que le sablier, à mesurer le passage du temps. Une autre différence notable entre l'iconographie des représentations du poème de Pétrarque et la carte du Vecchio du tarot, est que les personnages d'Apollonio di Giovanni et de Domenico di Michelino sont ailés (*tempus fugit*), tandis que le Vecchio ressemble à un homme plus réel, sans ailes. Dans le texte de Pétrarque, le Temps triomphe de la Renommée car lui seul est capable d'effacer la renommée.

Le triomphe final dans l'œuvre de Pétrarque est celui de l'Éternité ou *Triumphus Eternitatis*. Il représente la béatitude éternelle de Laure et de Pétrarque dans le Jugement dernier. L'iconographie de l'Éternité est parfois représentée dans la carte du Mondo (**catalogue 4.20**) des arcanes majeurs des jeux de tarot. De plus, nous notons des similitudes entre l'iconographie du manuscrit d'Apollonio di Giovanni (**figure 37**), celle du *cassone* de Domenico di Michelino (**figure 38**) et celle de la carte de l'Angelo (**catalogue 4.19**) : dans chaque cas, on y retrouve la présence de deux anges avec de longues trompettes et, dans le cas de la carte du PMB, la figure du Christ. À nouveau, le Mondo du tarot présente une sphère dans laquelle figure généralement une ville représentant la place éternelle des amoureux. Nous considérons également la possibilité

que le triomphe de l'Éternité de Pétrarque soit en fait représenté en deux étapes dans les cartes du tarot. La première, avec la justice divine de la carte de l'Angelo et la seconde, par le paradis représenté dans la carte du Mondo, qui illustre le destin final et idéal de l'humanité. On remarque aussi que parmi les représentations des triomphes de Pétrarque, l'image de l'Éternité est la seule qui n'est pas figurée sur un chariot, peut-être en raison du fait que l'Éternité est hors du temps : le mouvement est incompatible à son essence.

Les prisonniers de l'Éternité seraient la lune et le soleil, représentants du temps qu'ils mesurent, et qui sont rendus insignifiants par leur vainqueur. Avec le triomphe de l'Éternité, le temps n'existe plus, les amoureux jouissent de toute l'éternité pour apprécier la béatitude (Moakley 43 : 1966). L'Éternité triomphe sur le Temps pour qu'à la fin, l'amour éternel puisse demeurer.

Ingrid Volser, dans son mémoire sur le Triomphe de la Mort, définit l'œuvre de Pétrarque comme ayant donné une grande importance à l'héritage classique et à la redécouverte de ces thématiques (2002 : 52). Toujours selon elle, à travers sa poésie, Pétrarque mettait en évidence une valeur symbolique de temps, de mort et de renommée ainsi que plusieurs archétypes et qualités de la conduite humaine. Comme le fait, selon nous, le tarot, le texte de Pétrarque exprime la morale et la culture de la société de son époque. Ayant établi les descriptions iconographiques inspirées du poème de Pétrarque, ainsi qu'une compréhension de l'importance des processions triomphales, nous sommes en mesure d'avancer certaines hypothèses sur le rôle des arcanes majeurs du tarot en tant que des représentations du contexte culturel de leur origine. Nous retournons sur certaines caractéristiques de l'iconographie des triomphes de Pétrarque lorsque, dans les analyses de certaines cartes, nous constatons qu'elles en sont clairement inspirées.

3.3 Les *trionfi* du tarot

La séquence hiérarchique du tarot est un sujet d'importance si nous considérons les arcanes majeurs comme une procession triomphale. Dans le poème de Pétrarque, par exemple, l'ordre de la procession se fait essentiel, puisque chaque chariot triomphe de son précédent. Mais dans notre étude, ceci n'est pas notre préoccupation principale. Nous cherchons plutôt une séquence hiérarchique qui nous permette de diriger l'analyse des cartes. En outre, les études des séquences du tarot sont toujours très complexes et ne peuvent être encadrées dans une seule section de ce

mémoire. Pour ces raisons, nous avons choisi d'organiser notre présentation des lames selon l'ordre des *trionfi* le plus contemporain possible aux jeux en question.

Différemment des jeux Visconti-Sforza, le tarot moderne porte une numérotation inscrite directement sur les cartes, généralement en chiffres romains. Nous ne sommes pas parvenus à trouver un paquet de tarot contemporain à notre corpus qui soit numéroté et qui aurait permis une comparaison de leur hiérarchie séquentielle.⁵⁶ En outre, la comparaison avec la numérotation des *trionfi* d'un tarot moderne⁵⁷ est erronée en raison du changement dans la destination et l'utilisation du jeu survenu au 18^e siècle, tel qu'expliqué dans notre introduction. Nous suivrons donc d'autres pistes pour parvenir à une séquence des arcanes majeurs et à une nomenclature qui pourrait traduire le sens des tarots du 15^e siècle.

Après l'invasion par la France et l'occupation qui s'en est suivie au 16^e siècle, le tarot milanais s'est propagé en France et en Suisse. C'est la raison pour laquelle la séquence des *trionfi* connue en Europe aujourd'hui est la même que celle des jeux de Milan. Cet ordre milanais des arcanes majeurs semble avoir été courant déjà vers 1560, sans présenter de grands changements jusqu'au 18^e siècle (Dummett 1986 : 6). Michael Dummett (1986 : 102) considère, par un manque de sources antérieures, que la disposition de cette séquence (et aussi la nomenclature) des arcanes majeurs provient d'un poème écrit vers 1570 par le philosophe italien Jean-Baptiste Susio⁵⁸.

Susio, pour sa part, fait un jeu de rimes entre chaque triomphe et une dame de sa cour en plaçant les arcanes majeurs selon la séquence et la nomenclature. Le texte, que l'on peut lire dans son intégralité dans l'**annexe 6**, est à forte teneur ironique et semble s'adresser directement ou prêter hommage à ces dames. Nous pouvons remarquer que Susio avance une « numérotation » des *trionfi* contraire à celle que nous voyons aujourd'hui, mais dont le sens des valeurs des cartes demeure le même, le Mondo étant la plus précieuse et le Bagatella la moins.

⁵⁶ Le paquet le plus adéquat à ce sujet serait le Tarot dit de Mantegna qui date du 15^e siècle. Cependant et malgré son apparence, ces cartes ne sont pas un tarot, mais des lames éducationnelles pour l'apprentissage des enfants. Pour cette raison, leurs représentations, nomenclatures et séquences hiérarchiques sont souvent différentes du tarot normal.

⁵⁷ Le tarot moderne suit la séquence et la nomenclature des arcanes majeurs du Tarot de Marseille : Le Mat (sans numéro); I- Le Bateleur; II - La Papesse; III - L'Impératrice; IV- L'Empereur; V- Le Pape; VI - L'Amoureux; VII - Le Chariot; VIII - La Justice; IX - L'Hermite; X - La Roue de Fortune; XI - La Force; XII - Le Pendu; XIII - La Mort; XIV - La Tempérance; XV - Le Diable; XVI - La Maison de Dieu; XVII - L'Étoile; XVIII - La Lune; XIX - Le Soleil; XX - Le Jugement; XXI - Le Monde.

⁵⁸ Giovan Battista Susio dalla Mirandola, *Rime et imprese donate alle gentildonne de Pavia la pasqua di genaio sotto 'l nome de gli Indonati, composte da messer Giovan Battista Susio dalla Mirandola, che tra loro l'Invogliato s'appella*, vers 1570, Poésies italiennes, Ms-8583, Fol. 256 vo, Bibliothèque de l'Arsenal (BnF), Paris.

L'authenticité de l'ordre de Susio est confirmée par le seul tarot numéroté qui fait exception à la séquence normale française : un paquet daté de 1650, environ, produit par Jacques Viéville⁵⁹ (Dummett 1986 : 9). Dans le dit « Tarot de Viéville », sauf pour le placement de la Papessa et de l'Imperatrice, la séquence des *trionfi* est exactement celle que l'on retrouve dans le poème de Susio.

Selon Dummett, vu le manque de sources plus anciennes, il est plausible de penser que la séquence proposée dans le texte de Susio est la même que celle des tarots des cours milanaises du 15^e siècle (1986 : 9). Nous considérons également la nomenclature italienne des arcanes majeurs de Susio, et nous expliquons aussi quelques terminologies importantes pour la compréhension des cartes dans ces analyses individuelles.

L'analyse iconographique de tous les archétypes présents dans les arcanes majeurs des trois paquets à l'étude n'est pas le propos de notre mémoire. Cependant, pour arriver à souligner l'importance de tous les personnages et des allégories de ces jeux, nous avons procédé à certains groupements thématiques selon leurs significations et caractéristiques.

3.3.1 Les tricheurs : le **Matto** et le **Bagatella**

Nous avons choisi de jumeler, dans notre analyse, ces deux personnages en raison de l'interconnexion et des similarités entre leurs archétypes. Le seul **Matto (catalogue 4.1)** qui reste parmi les trois paquets est celui du PMB. La carte montre un jeune homme avec une barbe fine et des cheveux blonds bouclés portant une sorte de couronne avec sept plumes. Dans sa main droite il tient un grand bâton en bois qui repose sur son épaule. Ses vêtements sont très simples, dégageant une partie de ses jambes et sa poitrine. Il porte une sorte de chaussettes qui ne couvrent pas ses pieds. Appelé le « Fou » dans les tarots modernes, la carte n'est généralement pas numérotée. En effet, le Matto, comme dans la société, n'a pas de place assurée parmi les *trionfi* du tarot.

Comme c'est le cas pour certains autres personnages du tarot, le Matto représente un stéréotype bien présent dans la société de l'époque. Le personnage semble directement lié au bouffon des cours et son iconographie, principalement dans les tarots modernes (**figure 39**), y est associée. Comme le bouffon, le Matto était une figure importante dans le fonctionnement de la

⁵⁹ Jacques Viéville, *Tarot de Viéville*, vers 1650, notice n° FRBNF40353798, IFN-10510963, Bibliothèque nationale de France, Paris, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10510963k>, Consulté le février 2016.

société en général et le tarot reprend ce rôle qu'il y jouait. Il offre aux joueurs et aux spectateurs du jeu la possibilité de se moquer des codes d'éthique et de morale imposés par une société très hiérarchisée (Olsen 1994 : 239). Sa présence était à la fois moralisante et libératrice par ses subversions des codes sociaux. C'est ce qui fait l'importance du Matto, il n'appartient à aucune classe sociale, mais à la fois, il appartient à toutes. Cette particularité l'autorisait à parler à tous sans distinction hiérarchique et à propos de n'importe quel sujet. Étant hors de la société normalisée, le Matto ne s'habille pas selon les normes, il n'a pas à respecter les règles sociales, il est un homme libre des limites courantes imposées au commun. Comme le personnage n'a pas de place spécifique dans la société, dans les jeux, il peut développer une fonction de carte-clé (le *Joker*), puisqu'il est libre de prendre la place de n'importe quelle autre carte (Moakley 1966 : 113).

Bien que le Matto soit toujours associé au bouffon, le personnage peint sur la lame du PMB est très différent de l'iconographie du farceur vu dans le tarot moderne. En effet, il ressemble bien davantage à un homme sauvage de la mythologie littéraire et de l'art médiéval (**figure 40**). L'iconographie de l'homme sauvage présente en général une figure humaine couverte de poils ou de feuilles, qui tient en main un long bâton en bois (ou parfois un arbre entier) sur son épaule (Husband 1980 : 3) – cette figure est très similaire à la figure du Matto du PMB (**catalogue 4.1c**). Dans le manuscrit *Die Apokalypse* de Heinrich von Hesler daté de la fin du 14^e siècle, l'auteur affirme que l'homme sauvage vivait seulement dans des lieux où l'homme commun ne pouvait habiter (Husband 1980 : 2). Ainsi, comme le Matto, l'homme sauvage, fuyant la conformité, est un personnage qui ne cadre pas dans la société, qui n'est ni une bête ni un humain et cette figure pourrait bien avoir inspiré l'iconographie du Matto du tarot du 15^e siècle.

Dans tous les cas, qu'il soit basé sur la figure du bouffon ou sur celle de l'homme sauvage, le Matto joue toujours le rôle de transgresseur des normes sociales. Cet archétype ne s'inscrit pas dans les formes sociales, mais en même temps il est un élément important pour le fonctionnement de la société qu'il transgresse.

Le **Bagatella** (appelé dans le tarot moderne « le Magicien ») (**catalogue 4.2**), pour sa part, est la carte la plus basse dans la hiérarchie des valeurs des cartes de tarot et c'est aussi le premier personnage dans la procession des *trionfi*. Parmi les trois paquets à l'étude, la seule carte de Bagatella qui subsiste est celle du PMB. Cette première carte des arcanes majeurs affiche des représentations variées mais le plus souvent, le personnage se présente comme la figure d'un

homme assis ou debout devant une table sur laquelle ses outils sont disposés. Ses vêtements sont colorés en rouge et vert. Dans sa main gauche il porte un bâton, tandis que sa droite repose sur la table.

Le Bagatella est en effet un escamoteur, un type de tricheur qui fait des jeux de passe-passe dans les rues et qui appartient à la basse classe dans la hiérarchie sociale. Tandis que le Matto peut dire la vérité à quiconque, le Bagatella cache la vérité à travers ses ruses. En ce sens, une brève comparaison iconographique entre la carte du PMB et l'œuvre peinte vers 1475-1505 par Jérôme Bosch (vers 1450-1516) et intitulée « L'Escamoteur » (**figure 41**) peut nous aider à noter les similitudes entre le Bagatella du tarot et un escamoteur typique du 15^e siècle. Dans les deux images, les personnages sont devant une table avec leurs outils dispersés. Une curiosité qui les différencie est la présence du public dans le tableau de Bosch, alors que la carte du tarot ne montre que le personnage principal lui-même. Nous remarquons dans l'œuvre de Bosch, un homme en train de voler la bourse d'un personnage qui porte toute son attention aux mouvements de l'escamoteur. Considérant que le voleur est probablement un complice de l'escamoteur, cela suggère le caractère questionnable du personnage tant chez Bosch que celui du Bagatella. Il n'est pas impossible que les deux figures se soient mêlées vers la fin du 15^e siècle (Chanu et Virole 2002 : 58).

Notons encore comment le Bagatella faisait partie intrinsèque de la société italienne de l'époque en observant une enluminure du manuscrit créé spécialement pour François Sforza au 15^e siècle et appelé *De Sphaera*⁶⁰ (**figure 42**). Malgré l'absence d'un voleur complice de Bagatella, la scène montre le personnage en pleine exécution de son activité dans l'ambiance urbaine du Quattrocento italien. Il pratique un jeu de passe-passe, un type d'acte de magie avec trois verres, des boules et une fine baguette. Le Bagatella du PMB montre aussi la baguette, mais les objets disposés sur la table diffèrent un peu par rapport à ceux dans le manuscrit et dans le tableau cité. En plus de la baguette, le personnage est représenté dans cette carte avec un couteau, des pièces de monnaie, un verre et un objet non-identifié à sa droite. Il faut noter ici que ces objets correspondent chacun à ceux représentatifs des différentes enseignes : la baguette serait le Bâton, le couteau serait l'Épée, les monnaies montreraient le Denier et le verre serait plutôt la Coupe.

⁶⁰ Anonyme, *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio*, 1450-1460, MS alfa.x.2.14, Biblioteca Estense universitaria, Modène, [En ligne], <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf>, Consulté le décembre 2015.

La figure dans cet arcane majeur évoque fortement une pratique liée aux jeux de hasard et au mercantilisme (Olsen 1994 : 121). Le Bagatella étant un tricheur, qui fait des petites démonstrations publiques de magie, il est possible de penser que son archétype d'illusionniste du tarot moderne puisse trouver ici son origine. La présence d'un accessoire comme la baguette que le personnage tient à la main, renforce cette idée et justifie le changement de nomenclature de la carte pour « le Magicien » dans les tarots modernes. La carte s'est développée, peut-être en raison du stéréotype d'artiste de rue du personnage, pour devenir le jongleur des jeux de cartes de nos jours.

Et enfin, nous croyons que les personnages du Matto et de Bagatella ne sont pas seulement liés en tant qu'archétypes, mais aussi dans les règlements du jeu. Il est clair que le Matto sert aujourd'hui et pourrait avoir servi aussi dès son origine comme le *joker*, une carte qui peut remplacer n'importe laquelle, qui n'appartient à aucun lieu et à tous les lieux en même temps. Et d'autre part, avec son archétype de tricheur, nous suggérons que le Bagatella pouvait être joué de la même façon que le Matto, mais seulement parmi les arcanes mineurs, vu que les objets disposés sur sa table représenteraient chacun une enseigne. Bref, les deux cartes et les deux personnages trouvent leur origine dans un même monde, chacun à sa façon, mais étroitement liés. C'est la compréhension de ces personnages dans la société contemporaine qui nous permet de suggérer leurs rôles dans le jeu.

3.3.2 Les pouvoirs impériaux : l'Imperatrice et l'Imperatore

Le prochain regroupement que nous avons fait est celui qui englobe les pouvoirs impériaux. Cet ensemble réunit les lames de l'Imperatrice et de l'Imperatore pour représenter les gouverneurs suprêmes du monde des hommes et le pouvoir le plus grand dans la hiérarchie sociale.

Même si le deuxième arcane majeur du tarot moderne est la Papessa, selon le poème de Susio, au 16^e siècle c'était plutôt l'**Imperatrice (catalogue 4.3)** qui tenait ce rang. Il ne reste aujourd'hui que l'Imperatrice du paquet PMB et du Cary-Yale, les deux cartes étant en général très semblables, malgré les différences des motifs des scènes. Dans ces deux jeux, l'Imperatrice est assise, tenant l'écu décoré de l'aigle noir de son mari, l'Imperatore, tel qu'expliqué dans notre deuxième chapitre. Cependant, le personnage du Cary-Yale tient un sceptre dans la main droite et est entouré de quatre autres figures, tandis que celui du PMB est représenté seul dans la scène.

L'Imperatrice des deux paquets semble jouer simplement le rôle d'une version féminine de la carte de l'Imperatore.

Comme pour ce qui en est des lames de l'Imperatrice, les similitudes entre la figure de l'**Imperatore (catalogue 4.5)** dans le Brera-Brambilla et dans le Cary-Yale sont remarquables. Les deux présentent des figures masculines âgées, portant la barbe et se tenant exactement dans la même position. Toutefois, l'Imperatore du Cary-Yale est habillé d'une armure décorée de l'aigle impérial, alors que celui du Brera-Brambilla porte un vêtement long et doré avec des décorations abstraites. Dans leur main gauche ils présentent l'orbe impérial comme un signe d'autorité (Kaplan 1978 : 66). L'aigle noir est aussi figuré sur leurs grands chapeaux dorés. En plus, sur la carte du Cary-Yale, l'Imperatore est entouré par quatre jeunes serviteurs, dont l'un tient une couronne et un autre, un manteau décoré avec le *mot* Visconti « *A bon droyt* ».

L'Imperatore est le seul arcanes majeur que l'on retrouve dans tous les trois paquets à l'étude. Celui du PMB présente, avec une importance égale, la couronne avec l'aigle, l'orbe impérial et le sceptre dans les mains du personnage. Sous plusieurs aspects, il diffère des deux autres paquets. La position de la figure est en profil et paraît beaucoup plus âgée avec une longue barbe blanche. Il est vêtu d'un vêtement doré et bleu, décoré avec les trois anneaux des Sforza et la couronne ducale des Visconti, éléments héraldiques dont nous avons discuté précédemment et qui seront repris dans notre conclusion.

On retrouve une grande similarité entre les cartes de l'Imperatore et de l'Imperatrice, et ce par leurs vêtements, leur position et les décorations faites de feuille d'or, riche matériau probablement utilisé pour valoriser leur emplacement dans les jeux mais aussi dans la hiérarchie sociale.

3.3.3 Les pouvoirs religieux : la Papessa et le Papa

Le prochain groupe d'arcanes majeurs est composé par un représentant et un symbole du pouvoir religieux dans la société d'origine de ces tarots. Parmi les trois paquets à l'étude, il ne nous reste que la Papessa et le Papa du PMB. C'est seulement dans les *trionfi* du tarot que nous voyons une possible contrepartie féminine du Papa, dite la **Papessa (catalogue 4.4)**. Les autres types de jeu de triomphes contemporains évitent ce type de sarcasme.

L'iconographie de la Papessa est très discutée dans le domaine du tarot. La différence entre les vêtements de ce personnage et ceux du Papa attire l'attention par rapport aux similarités que

l'on retrouve entre ceux de l'Imperatore et de l'Imperatrice, par exemple. Cette dissemblance semble vouloir souligner que la Papessa représente une autorité en soi plutôt que simplement la version féminine du Papa. Moakley (1966), à ce sujet, a été la première à suggérer que sur la carte du PMB, la Papessa pouvait représenter Sœur Maifreda da Pirovano (fl. 13^e s.), une parente des Visconti. L'auteure se base sur les vêtements religieux du personnage et sur la possibilité que les commanditaires soient les Visconti, pour avancer une telle hypothèse. L'habit de l'ordre Umiliati consiste en un voile blanc avec une robe brune.⁶¹ On retrouve une représentation de sainte Guglielma, un membre de cet ordre, dans une fresque dans l'Église de Saint-André (à Brunate, au nord de Milan), peint probablement à la fin du 15^e siècle (**figure 43**). On la retrouve aussi dans le tableau *Saint Bernard donne la règle monastique* de Simone dei Crocifissi (1330-1399) du 14^e siècle (**figure 44**).

Sœur Maifreda était liée à la famille Visconti par leur branche gibeline. Elle était cousine de Mathieu I^{er} Visconti (1250-1322) qui, à son tour, a été capitaine du peuple et seigneur de Milan de 1291 à 1302 et de 1317 à 1322. L'hypothèse que la Papessa des tarots Visconti-Sforza représente Sœur Maifreda a été soutenue par Barbara Newman en 1995, dans son livre *From Virile Woman to Womanchrist : Studies in Medieval Religion and Literature* et, encore plus fortement appuyée dans son article « The Heretic Saint : Guglielma of Bohemia, Milan, and Brunate » de 2005. Maifreda a été élue Papessa par le petit ordre lombard des Guglielmites. Les Guglielmites de Milan étaient un mouvement religieux du 13^e siècle fondé par Guglielma de Bohême (1210-1281), la dite sainte Guglielma. Après sa mort, ses disciples croyaient qu'elle ressusciterait vers l'année 1300 et qu'à partir de cette date, la papauté ne serait constituée que par des femmes. Pour se préparer à cet événement, ils ont élu Sœur Maifreda comme la première Papessa de cette lignée. Mais, l'Inquisition a exterminé les Guillelmites et Maifreda a été brûlée vive à l'automne de 1300 (Moakley 1966 : 73). Mais il est resté que, inspirés par le premier fils de Guglielma, André Saramita et par Sœur Maifreda elle-même, près de quarante des citoyens des plus hautes classes de Milan croyaient que Guglielma était le Saint Esprit (Newman 2005 : 4).

Nous retenons cette relation entre Maifreda et le tarot en raison de la liaison des Visconti avec les Guglielmites. Lors du jugement de Sœur Maifreda, Milan était divisée entre ceux qui

⁶¹ Les Umiliati, une ordre monastique fondée vers 1140 en Lombardie, faisaient partie du mouvement des pénitents fervent au Moyen Age et qui a également donné origine à d'autres ordres, notamment les Franciscains. Nous notons, donc, les similitudes entre les habits de ces deux ordres religieux.

appuyaient les Visconti et ceux qui appuyaient la famille Della Torre. Les Visconti faisaient partie des Gibelins qui se positionnaient du côté de l'anti-papauté et en faveur du Saint Empire romain germanique, alors que les Della Torre étaient du côté des Guelfes et, donc, en faveur de la papauté et contre l'empereur (Newman 2005 : 18). Les disputes de pouvoir déguisées en poursuites religieuses ont eu comme conséquence de persécuter d'autres membres de la famille Visconti au début du 14^e siècle, notamment Mathieu lui-même et son fils Galéas I^{er} Visconti (1277-1328). Barbara Newman (2005) croit que la condamnation de Maifreda, parmi plusieurs autres conflits, a été si fortement ressentie par les Visconti que la mémoire de Guglielma s'est transformée en culte et qu'elle leur est apparue comme une sorte de sainte au 15^e siècle, ce culte ayant été largement appuyé par Blanche-Marie Visconti principalement.

Malgré tout, il demeure discutable de penser que les Visconti aient pu faire peindre sur une carte de tarot un personnage de leur lignée qui a été brûlé vif, accusé d'hérésie. Cependant, Newman justifie que rien d'autre que la fierté dynastique en rapport à l'Inquisition papale du 14^e siècle, ne peut expliquer la réapparition du culte Guglielmite au 15^e siècle et la résilience du parrainage Visconti (2005 : 23). Il est possible que la dernière descendante des Visconti, Blanche-Marie ait non seulement commandé une représentation de Maifreda pour le paquet PMB, mais aussi ce serait elle qui aurait apporté le culte de sainte Guglielma à Brunate, son lieu d'origine. De plus, en faveur de cette hypothèse, on sait que la duchesse de Milan visitait fréquemment Maddalena Albrizzi, l'abbesse des monastères de Como et de Brunate, faisant des actes de charité et des donations à l'ordre Umiliati de Sœur Maifreda (Newman 2005 : 30). Dans ce sens, l'image de Maifreda peut représenter, pour les Visconti, les disputes de pouvoir et la persécution Inquisitoire du 13^e siècle, mais aussi, leur succès d'avoir conservé le pouvoir milanais après la défaite des Della Torre. Le jeu de tarot étant joué à la cour milanaise, cette lame du tarot pouvait servir comme un rappel pour les futurs souverains des événements liés aux pouvoirs religieux qui eurent lieu durant l'histoire de la dynastie Visconti. Cette carte pouvait aussi signifier ironiquement la volonté de critiquer la papauté ou encore, tout simplement, de commémorer un ancêtre Visconti qui avait réussi à confronter l'hégémonie du pouvoir religieux.

La Papessa du PMB a aussi été comparée à des figures allégoriques comme la Foi, la Sagesse, l'Éclésiastice (l'Église elle-même), la Papauté, Isis, la Vierge ou encore, Vénus. Mais ces spéculations ne reposent sur aucune base scientifique. Nous croyons que l'artiste créateur du paquet pourrait tout simplement s'être inspiré de l'allégorie de la Foi pour répondre à l'effort de

Blanche-Marie de faire revivre la mémoire de son ancêtre, rappelant la critique des Visconti envers la papauté. Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que plusieurs indices nous indiquent que le paquet PMB aurait été commandité par François Sforza, époux de Blanche-Marie Visconti, qui avait cette relation étroite avec Sœur Maifreda. Il demeure possible que l'archétype de la Foi y soit représenté par la figure de Sœur Maifreda, mais nous n'approfondissons pas ce sujet qui sort de notre recherche actuelle, pour simplement souligner que les deux figures, Sœur Maifreda et l'allégorie de la Foi, sont fusionnées dans le personnage qui est représenté sur la carte de la Papessa du PMB.

Il paraît évident que la Papessa est la figure accompagnatrice du **Papa (catalogue 4.6)**. Même si les deux figures ne portent pas les mêmes vêtements, leur position et les couronnes qui les coiffent sont très semblables. Sur la carte du Papa, le personnage est représenté vêtu d'habits beaucoup plus luxueux que ceux de la Papessa. Il porte une robe grise et un manteau bleu, vert et doré. Sur la tête, il porte une couronne triple et dans sa main gauche, un long sceptre avec une croix.

Les représentations du Papa et de la Papessa se posent comme les ennemis naturels de l'Imperatore et de l'Imperatrice, respectant la dichotomie entre ces deux types de pouvoirs à l'époque de l'origine de ces tarots. Pour Wirth (1978 : 51), les cartes de l'Imperatore et de l'Imperatrice et celles du Papa et de la Papessa sont divisées par les genres masculin et féminin et aussi par les fonctions de pouvoirs laïques et religieux de ces personnages. Nous voyons toutefois dans ces cartes des représentations de personnages très proches de la réalité quotidienne des Visconti-Sforza. Il est possible encore de suggérer que ces premières lames (Matto, Bagatella, Imperatrice, Imperatore, Papessa et Papa) n'avaient pas une valeur d'action dans le jeu, mais étaient tout simplement des représentations des gens communs dans la hiérarchie sociale de l'époque, comme si chaque lame situait un joueur dans une position équivalente dans la hiérarchie du jeu.

3.3.4 Les conditions de la vie humaine : l'Amore, la Ruota, le Vecchio, le Traditore et la Morte

Nous avons procédé ici à un regroupement des cartes qui représentent les conditions de la vie humaine : l'Amore, la Ruota, le Vecchio, le Traditore et la Morte. Parmi ces cartes, la sixième de la séquence du poème de Susio est la lame de l'**Amore (catalogue 4.7)**, carte qui subsiste

encore dans les jeux de PMB et de Cary-Yale. Par rapport à sa terminologie, la lame est parfois appelée « les Amants » ou « l'Amant » dans certains paquets modernes.

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé l'iconographie héraldique de la carte de l'Amore du Cary-Yale. Celle du PMB ne présente pas d'emblèmes héraldiques comme celle du Cary-Yale, et en conséquence, elle paraît plus simple : Cupidon est représenté sur une colonne, les yeux bandés et menaçant de sa lance, deux figures en contrebas. Tel qu'expliqué précédemment, cette représentation ressemble en quelque sorte à celle décrite par Pétrarque dans son Triomphe de Cupidon (**figures 26 et 27**). Les vêtements des deux figures menacées par Cupidon arborent le soleil des Visconti. Dans le paquet Cary-Yale, Cupidon a aussi les yeux bandés et ses flèches sont aussi pointées sur les amants. Cependant, au lieu d'être debout sur un socle, Cupidon s'envole dans le ciel. Les amoureux du Cary-Yale sont placés sous un chapiteau sur lequel on peut voir deux blasons et l'inscription « Amour ».

L'idée symbolique portée par la prochaine carte analysée, la **Ruota (catalogue 4.11)**, provient d'une tradition qui perdure depuis bien avant l'invention des tarots. Les deux cartes de la Ruota (ou la « Roue de la fortune ») des tarots Visconti-Sforza qui nous sont parvenues, sont celles des paquets PMB et de Brera-Brambilla. Les deux représentent la scène de façon presque identique : la personnification de la Fortune est ailée et placée au centre de la scène, les yeux bandés. Lorsqu'elle tourne sa roue, la fortune de ceux qui y sont attachés descend ou s'élève (Dummett 1986 : 120). Quatre personnages humains y figurent, représentant les différents stades de la vie d'un souverain. L'un est sur un piédestal portant des oreilles d'âne, afin de souligner la folie de l'ambition humaine (Dummett 1986 : 120); le prochain a la tête en bas et est à gauche de la Fortune, comme s'il descendait dans la roue; un autre personnage qui porte également les oreilles d'âne se trouve à droite et il semble monter dans la roue; et enfin, un vieil homme portant la barbe et vêtu de guenilles est au-dessous comme s'il était la base qui supporte la roue.

La carte du paquet PMB présente de légères différences par rapport à celle de Brera-Brambilla. La figure de la Fortune porte une robe qui ressemble à l'habit de la Papessa du même paquet. Toujours dans le PMB, chaque personnage de la roue tient une banderole : sur celle du personnage qui est au sommet, on peut lire « *Regno* » (Je règne); celle de celui qui descend, on voit. « *Regnavi* » (J'ai régné) et la figure porte une queue, signe d'animalité, peut-être pour montrer sa dégradation (Dummett 1986 : 120); sur la banderole de celui qui est en dessous, on lit « *Sum sine regno* » (Je suis sans règne); et enfin, sur celle de celui qui monte, « *Regnabo* » (Je

règnerai). Les vêtements sont différemment ornés pour les deux paquets, notamment pour la figure de la Fortune et celle qui est au sommet. Dans le paquet PMB, le soleil des Visconti est représenté tandis que dans celui de Brera-Brambilla les vêtements sont simplement colorés ou ornés de petites fleurs.

Les liens à comprendre entre la représentation dans cette lame et les pouvoirs ducaux sont clairs. Les inscriptions relatives aux stades du pouvoir d'un souverain sur la carte du PMB nous éclairent dans notre recherche, puisque l'hypothèse que nous soutenons est que les commanditaires des paquets soient les ducs de Milan de l'époque. Le fait que le personnage au sommet de la roue et aussi que la Fortune elle-même portent les emblèmes des Visconti, met en évidence le classement hiérarchique et le pouvoir de cette dynastie comme une thématique dissimulée dans l'illustration de cette carte. La Fortune est la chance qu'il faut saisir fermement, comme le font les personnages de la scène, pour que le temps ne l'emporte pas. Le temps qui apparaît comme un autre aspect déterminant de la Ruota, puisque les figures y sont également représentées dans les divers stades de la vie humaine. Donc, en rapport à son rôle dans le jeu de cartes, nous pouvons imaginer que cette carte pourrait, par exemple, permettre à un joueur de renverser sa « fortune », ou celle de son adversaire.

Ce sujet nous conduit à analyser la prochaine carte, celle du **Vecchio (catalogue 4.12)**, dont il ne reste que celle du paquet PMB. Dans sa nomenclature actuelle, originaire du Tarot de Marseille, la carte est appelée « l'Hermite ». La lame du PMB montre un homme âgé portant un sablier, symbole qui représente très évidemment le temps. Dans le jeu PMB, le personnage ne porte pas un pauvre habit de reclus comme le suggère sa nomenclature moderne, mais au contraire, il arbore un riche costume doublé d'une fourrure jaune doré, suggérant que ce personnage dispose de certaines ressources monétaires (Kaplan 1978 : 69). Le lien entre le Vecchio et la représentation du temps, a pu se baser sur une carte d'un tarot daté du 16^e siècle faite à Ferrare et qui est aujourd'hui à la Bibliothèque Municipale de Rouen (**figure 45**) (Dummett 1986 : 122). Sur cette carte, Saturne est représenté tenant une faucille, un pied appuyé sur un sablier. Saturne est toujours identifié comme le dieu grec Chronos, le dieu du temps. De plus, on y lit l'inscription « *Rerum edax* » qui dans la phrase originale du poète latin Ovide (43

av. J.-C.-vers 17 ap. J.-C.) dans *Métamorphoses* (livre XV, 234) est « *Tempus, rerum edax* » ou « Temps, le dévoreur des choses » (Dummett 1986 : 122).⁶²

Le **Traditore (catalogue 4.13)** est l'arcane qui, selon Dummett (1986 : 124) est le triomphe le plus mystifié et le plus mal compris des occultistes du 18^e siècle. Il représente une mort violente et non-naturelle (Moakley 1966 : 96). La pendaison est la punition spéciale que l'on réservait aux traîtres aux 14^e et 15^e siècles et les infidèles étaient aussi représentés dans cette position pour une diffamation publique (Mills 2005 : 53). Giorgio Vasari⁶³ décrit comment en 1478 les seigneurs de Florence ont commandité une série de portraits diffamatoires (ou *pittura infamanti*) pour se venger des membres de la famille Pazzi qui avaient attaqué Laurent de Médicis (1449-1492) et son frère Julien (1453-1478). Les seuls documents visuels de ces portraits diffamatoires italiens sont une série d'esquisses d'André del Sarto (1486-1530) en préparation pour une commande plus importante à Florence vers 1529-1530 dont une pièce montre un homme pendu par le pied (**figure 46**) (Mills 2005 : 53).

Les portraits diffamatoires représentant des pendaisons étaient disséminés dans toute la ville mais ils ne correspondaient pas à la réalité du châtement (Assum 1945 : 17). Muzio Attendolo, le père de François Sforza, a été lui-même représenté comme un traître pendu. Comme nous l'avons souligné dans notre deuxième chapitre, l'antipape Jean XXIII lui avait donné le titre de comte de Cotignola en reconnaissance de ses victoires comme condottiere. Mais sans tarder, Muzio a offert ses services à un ennemi de l'antipape et ce dernier, l'a alors accusé de trahison. L'antipape a distribué dans toute la ville de Rome des peintures de Muzio pendu par le pied droit avec son emblème héraldique dans une main et dans l'autre un rouleau sur lequel est inscrit : « Je suis le paysan Sforza de Cotignola, traître, qui a commis XII trahisons contre mon honneur; promesses, accords, pactes que j'ai cassés »⁶⁴ (Moakley 1966 : 95 ; Dummett 1986 : 124 ; Assum 1945 : 17). Il est difficile de comprendre les raisons pour lesquelles François Sforza, ou dans une moindre mesure, Philippe-Marie Visconti, aurait souhaité faire représenter cet épisode de la vie de Muzio. Ainsi, il demeure probable que la carte ne représente pas Muzio lui-même, mais qu'elle serve plutôt de rappel des menaces de trahisons qu'un souverain doit affronter durant son règne.

⁶² Dans le tarot moderne, le Vecchio porte une lanterne plutôt qu'un sablier par une interprétation erronée des fabricants de cartes précédentes (Dummett 1986 : 122).

⁶³ Pour les *pittura infamanti* dans Vasari, voir *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550).

⁶⁴ « I am the peasant Sforza of Contignola, traitor, who has committed XII treasons against my honor; promises, agreements, pacts I have broken » (Traduction de Moakley 1966 : 95).

Si nous considérons cette hypothèse comme recevable, la carte du Vecchio pourrait accompagner celle du Traditore dans les rappels de menaces au pouvoir d'un règne. Dans ce cas, l'archétype du temps intrinsèque à la carte du Vecchio serait menaçant car le temps est la seule certitude qui affirme qu'un gouvernement trouvera une fin. Nous croyons que le Vecchio vient rappeler au souverain de la roue de la fortune que la vie au sommet du pouvoir n'est pas éternelle. Cependant, si nous considérons leurs rôles dans le jeu courtois, il est possible, et nous le suggérons non sans hésitation, que le Vecchio permettrait ou obligerait un joueur à reculer d'un certain tour, tandis que le Traditore représenterait une punition à donner ou à imposer à un joueur.

La prochaine lame que nous analysons est la **Morte (catalogue 4.14)**. Pour cet arcane, nous avons deux exemplaires : la carte du paquet PMB et celle du Cary-Yale. Les deux sont très similaires dans la représentation du personnage qui est un cadavre aux entrailles exposées avec un morceau de tissu attaché à la tête, qui fait sans doute allusion à la bande qui couvrirait ses yeux dans le sépulcre. Les corps de ces cadavres montrent une faible connaissance anatomique de la part de l'artiste. C'est dans la composition que les lames diffèrent : dans celle du PMB, la Morte est debout, représentée frontalement et portant un arc dans la main gauche et une flèche dans la main droite. Dans le jeu Cary-Yale la Morte est montée sur un cheval brun, portant une faucille qu'elle pointe vers des figures piétinées par le cheval. Parmi ses victimes nous pouvons noter un homme couronné, vêtu d'un manteau rouge qui rappelle une figure papale essayant de protéger ou de bénir les autres (Dummett 1986 : 126). Mais ces gestes sont sans succès devant la faucille de la Morte. Nous suggérons que son rôle pourrait avoir été celui de finaliser une phase ou un tour pour recommencer une nouvelle hiérarchie, par exemple. Tout comme la mort qui est seule à pouvoir changer les emplacements dans la hiérarchie sociale réelle, il est toujours possible que la Morte apportait au jeu un changement de paradigme, comme de finaliser un règne et d'en recommencer un autre.

En résumé, le groupe des conditions de la vie humaine est dans sa majorité composé de lames qui correspondent à certains triomphes de Pétrarque (l'Amore, le Vecchio et la Morte). Tout comme le poème, les arcanes majeurs du tarot transmettent une certaine histoire du déroulement de la vie d'un souverain. Ces cartes expriment une morale et une forme de code de conduite à être adoptées par un souverain pour vivre un règne harmonieux et favorable.

3.3.5 Les vertus cardinales : la Giustizia, le Carro, la Fortezza et la Temperanza

Le prochain ensemble de *trionfi* que nous étudions est celui portant sur les quatre vertus cardinales : la Justice (dans la carte de la Giustizia), la Prudence (que nous suggérons être ici représentée par le Carro), la Fortitude (Fortezza) et la Tempérance (Temperanza). Comme les processions triomphales, les vertus cardinales sont parmi les concepts philosophiques les plus célèbres que le Moyen Âge latin aurait empruntés au monde ancien⁶⁵. La majorité des auteurs classiques considéraient les quatre vertus comme des attitudes à être développées à travers leurs études et leurs pratiques. Thomas d'Aquin (vers 1224-1274) est celui qui a le plus discuté des vertus, et ce principalement dans son chef d'œuvre, la *Summa Theologica*, écrite entre 1266 et 1273, dont une partie traite autant des vertus théologiques que de leurs opposés, les vices. Encore au 15^e siècle, pendant la période d'origine des tarots, Aquin demeure toujours la plus grande référence pour qui aborde la question des vertus. Dans les arts italiens des 15^e et 16^e siècles, les vertus cardinales sont généralement représentées par des figures féminines (Dummett 1986 : 114). Les références entre les cartes figurant les vertus cardinales et leurs représentations dans les arcanes mineurs passent par des symboles représentatifs de chaque enseigne : la Giustizia (**catalogue 4.8**) est généralement représentée par une figure portant une balance et une épée, comme nous l'avons vu pour l'enseigne d'Épée; la Temperanza (**catalogue 4.15**) apparaît souvent comme un personnage qui verse un liquide d'un récipient à un autre, tel qu'on le retrouve pour l'enseigne de Coupe avec les fontaines et les calices; la Fortezza (**catalogue 4.10**) est représentée avec un bâton ou une colonne brisée comme pour l'enseigne de Bâton; et la Prudence qui n'apparaît pas aussi clairement représentée dans les jeux Visconti-Sforza, est souvent présentée avec un miroir par lequel le personnage peut regarder derrière lui et elle serait liée à l'enseigne de Denier. Nous verrons aussi que d'autres types d'iconographies de la Prudence peuvent être dissimulées dans une carte qui ne porte pas la même nomenclature. On ne peut affirmer avec certitude que les arcanes majeurs des tarots Visconti-Sforza n'affichaient pas une carte spécifique de la Prudence, puisque certaines lames peuvent avoir été perdues. Cela demeure quand même une hypothèse peu probable car la quantité de *trionfi* dans les trois paquets est de vingt-deux cartes, comme dans les paquets de tarot modernes (sauf pour le cas du Cary-Yale qui

⁶⁵ La première mention de l'ensemble des quatre vertus cardinales est donnée dans *La République* (écrite au 4^e siècle av. J.-C.) de Platon, s'étant propagée largement ensuite.

excède ce nombre.). Nous pensons, en conséquence, que cette vertu pourrait être masquée dans la figure du Carro (**catalogue 4.9**), ce dont nous discutons plus loin.

Les vertus sont souvent mentionnées en rapport aux Visconti et aux Sforza pour l'un de leurs titres qui était « *Conte di Virtù* » (« Comte des vertus »). À cet égard, Moakley (1966 : 41) cite un passage de l'*Archivio Storico Lombardo*⁶⁶ (vol. VIII, année XVIII, p.792), référant à la mort de Jean-Galéas Visconti, dans lequel il est appelé le « duc des vertus » : « Oh claire lumière [probablement représentant la Tempérance], oh miroir [représentant la Prudence], oh colonne, oh l'appui [représentant la Fortitude], oh l'épée franche [représentant la Justice], que notre territoire conserva en sécurité sur les montagnes et sur les plaines ! »⁶⁷. L'importance des vertus cardinales dans un tarot lorsqu'il est produit pour un membre d'une dynastie est garant d'un bon règne pour celui-ci.

Selon le poème de Susio (**annexe 6**), la **Giustizia (catalogue 4.8)** est numérotée comme le septième arcanes majeur, après l'Amore et avant le Carro. Dans le *Canzone morale* de 1431, une citation de François Philelphé⁶⁸ (1398-1481) décrit les qualités de cette vertu : « Celle-ci est la vraie et grande déesse, grâce à laquelle cités et empires demeurent fiers; et sans elle aucun règne ne dure, elle est celle qui protège chacun »⁶⁹. Le concept de la Justice s'impose aux pouvoirs royaux : un bon gouverneur doit être juste, cette vertu doit l'animer pour que son royaume demeure et prospère.

La seule lame de la Giustizia qui subsiste est celle du PMB. La vertu y est représentée habillée d'une robe qui affiche les soleils des Visconti et elle porte une balance et une épée, attributs caractéristiques de la justice (Dummett 1986 : 114). L'arrière-plan de la scène se distingue parmi les paquets Visconti-Sforza : le carrelage à échiquier commun sur les autres cartes a été remplacé pour une décoration arrondie qui rappelle les constructions gothiques et qui ne remplit pas complètement l'arrière-plan. La structure au fond devient une scène théâtrale pour le personnage de la Justice. Au sommet de la construction et au-dessus du personnage de la Justice, un paysage différent est représenté dans lequel un chevalier galope sur son cheval blanc. La composition semble suggérer que le chevalier lutte en faveur de la Justice. Cette division de

⁶⁶L'*Archivio Storico Lombardo*, vol. VIII, année XVIII, en ligne,

<https://archive.org/details/archivistoricol18sociuoft>, consulté le novembre 2015, consulté le 20 février 2016.

⁶⁷ « O chiara luce, o specchio, o colonna, o sostegno, o franca spada, che la nostra contrada, mantenevi sicura in monte e in piano! » (*Archivio Storico Lombardo*, vol. VIII, année XVIII, p. 792). Nous traduisons.

⁶⁸ François Philelphé était un humaniste italien qui a servi les Medici, les Visconti et les Sforza.

⁶⁹ « [...] Questa è quella reale e magna dea, per cui città e imperi si conservano alteri; e senza questa niuno regno dura, questa è colei che ciascun asicura » (Moakley 1966 : 111). Nous traduisons.

l'arrière-plan, unique dans la composition des jeux Visconti-Sforza, sépare les deux scènes de façon à ce que le chevalier, dans la partie supérieure de la carte, semble évoluer dans le monde réel, alors que la figure de la Justice est placée au-dessous pour rappeler qu'elle est la vertu qui devrait toujours accompagner les chevaliers et l'armée. À notre avis, la présence de ce chevalier pourrait renforcer l'idée que la Justice soit aussi représentée par l'enseigne d'Épée et qu'il s'agit d'une vertu de ce groupe social.

Même si le **Carro (catalogue 4.9)** n'est pas considéré dans sa nomenclature comme une vertu, nous le plaçons dans cet ensemble car son iconographie présente des similitudes avec celle de la Prudence que les spécialistes considèrent traditionnellement comme absente de ces tarots. Parmi les trois paquets à l'étude, la carte du Carro du paquet Brera-Brambilla est perdue, tandis que celles de PMB et de Cary-Yale diffèrent entre elles sur plusieurs aspects. Dans la majorité des jeux de tarot modernes, le personnage dans la lame du Carro est représenté par une figure masculine (Dummett 1986 : 116). Cependant, les deux lames subsistantes des jeux Visconti-Sforza présentent un personnage féminin assis sur un chariot tiré par deux chevaux blancs. Sur les deux cartes, les figures sont vêtues d'une grande robe or et bleue et coiffées d'une couronne. Elles portent l'orbe impérial dans une main et un sceptre dans l'autre. Une différence intéressante est que l'orbe de la carte de Cary-Yale ressemble beaucoup à la monnaie représentative de l'enseigne de Denier de ce même jeu : il s'agit d'un cercle orné avec l'oiseau des Visconti et une banderole qui semble avoir déjà porté une inscription, comme dans certains arcanes mineurs du même paquet. Si nous considérons que le Carro correspond réellement à la vertu de la Prudence, l'hypothèse de Moakley sur l'interrelation des vertus et les enseignes des arcanes mineurs (expliquée précédemment), devient beaucoup plus plausible.

Un passage de *Summa Theologica* de Thomas d'Aquin, discute de l'importance de la vertu de la Prudence : « Or, dans les vertus morales, le premier moteur est la prudence, qui porte le nom de *directrice* à l'égard de ses sœurs : toutes les vertus morales ont donc, outre leur mouvement propre, quelque chose du mouvement de la prudence »⁷⁰. En outre, Saint Bernard affirme dans *Super cantica* (serm. XLIX) que « La prudence n'est pas tant une vertu que la conductrice des vertus ». Le Quattrocento, période probable de la datation des tarots que nous étudions, est féru de philosophie et les définitions de la prudence de ces penseurs réputés nous

⁷⁰ Citation originale : « In omnibus autem virtutibus moralibus primus motor est ipsa prudentia, quae dicitur auriga virtutum : et ideo quaelibet virtus moralis cum motu proprio habet aliquid de motu prudentiae ». Traduit du latin au français et annoté par F. Lachat (1859), *Somme Théologique de S. Thomas d'Aquin*, p. 161, Paris : Louis Vivés.

portent à croire que l'iconographie du Carro pourrait être directement liée à la Prudence. L'arcane du Carro semble justement représenter un moteur, un mouvement de traction pour les autres cartes et donc, comme dans les citations, pour les autres vertus.

D'autre part, une différence significative entre les chevaux de ces deux *trionfi* est notable. Ceux qui tirent le chariot du paquet de Cary-Yale sont ailés tandis que ceux du PMB sont plus réalistes, sans ailes. À nouveau, c'est une représentation qui confirme l'essence de la Prudence dans la carte du Carro, les chevaux ailés pouvant faire référence à l'âme selon Platon, tel qu'il l'explique dans *Phaedre*, un conte moral où l'être humain doit trouver l'équilibre entre ses désirs charnels: « Supposons donc que l'âme ressemble aux forces combinées d'un attelage ailé et d'un cocher »⁷¹. L'allégorie de Platon est essentiellement basée sur la Prudence et l'iconographie retrouvée dans la carte du Carro peut soutenir l'idée que cet arcane tient le rôle de cette vertu dans ces tarots.

Les cartes de la **Fortezza (catalogue 4.10)** des jeux Visconti-Sforza nous posent problème. Les vertus cardinales sont souvent représentées dans les arts du 15^e siècle et la Fortitude, dans ces années, se présente sous des iconographies diverses. Nous pouvons en observer deux dans les paquets PMB et Cary-Yale (la carte de Brera-Brambilla est perdue). D'abord, la lame de Cary-Yale qui représente une femme couronnée qui tient fermée la gueule d'un lion. Dans les *minchiate*⁷², la Fortitude est le plus souvent représentée par une femme qui s'appuie sur une colonne brisée (**figure 47**) (Moakley 1966 : 78). L'iconographie de la colonne a beaucoup été reprise pour les cartes de Ferrare et de Bologne, mais celles de Milan reprennent toujours l'image du lion comme on l'observe dans les paquets Visconti-Sforza (Dummett 1986 : 118). Puis, pour ce qui est de la carte du PMB, la Fortitude n'est pas représentée par une femme, mais par un jeune homme qui semble être en train de frapper un lion avec un grand bâton. Le personnage masculin est recouvert d'une armure et il porte une longue écharpe. Au sujet de cette iconographie, la majorité des spécialistes du tarot comme Dummett et Moakley s'accordent pour affirmer que cette figure est celle du héros Héraclès tuant le lion Némée⁷³. Notons que la vertu de la Fortitude correspond à l'enseigne de Bâton, représenté dans les arcanes mineurs par des

⁷¹ Nous utilisons la traduction de Platon de Mario Meunier (1922), *Phèdre ou De la beauté des âmes*, Paris : Payot.

⁷² Voir note numéro 20.

⁷³ Dans la mythologie gréco-romaine, le lion Némée était un animal terrible de cuir impénétrable pour les armes humaines et qui terrorisait la plaine de Némée. Dans le premier de ses douze travaux, on demande à Héraclès de tuer Némée et, après quelques essais, il frappe l'animal avec son gourdin le rendant inconscient. Héraclès enlève alors son cuir avec les griffes du lion lui-même, vu qu'aucun autre objet ne pouvait le perforer, et il l'utilise ensuite comme un manteau protecteur, la tête de l'animal lui servant de heaume.

sceptres ou simplement par des bâtons, et ce, comme l'attribut de la figure masculine du PMB. Cela semble renforcer l'idée de la corrélation entre les vertus et les enseignes.

La carte de la **Temperanza (catalogue 4.15)** est absente dans les paquets Cary-Yale et Brera-Brambilla. Elle demeure dans le PMB, et, dans ce jeu, la personnification de la vertu verse d'une main à l'autre un liquide entre deux vases, liquide qui est soit invisible ou qui a été effacé par le temps. Le personnage est vêtu d'une robe bleue ornée par des étoiles dorées, ainsi qu'une chemise et des chaussures rouges. La figure aux longs cheveux blonds se tient debout. Dans l'iconographie traditionnelle, la Tempérance n'est pas figurée luxueusement, ses habits et sa coiffure sont très simples. On note de surcroît que les deux vases tenus par la figure rappellent les tasses de l'enseigne de Coupe.

Retenons l'importance des vertus dans le contexte social à la période d'origine de ces tarots. Tel quel nous avons vu, la thématique des vertus, comme celle des processions triomphales, était reprise de l'Antiquité. Durant ces festivités, les vertus avaient une place importante dans l'imagerie que l'on proposait aux souverains, et ce, principalement lors des entrées triomphales. Tout en ayant comme fonction de guider les souverains vers une éthique de gouvernance, la représentation des vertus agissait comme flatterie en suggérant que les souverains étaient déjà porteurs de ces qualités (Strong 1984 : 7). Comme nous l'avons vu dans la section précédente sur les conditions de la vie humaine, le rôle du groupe des vertus cardinales en est un de conseiller auprès du souverain pour la réussite d'un règne. Nous croyons donc que leur présence dans la composition du tarot n'est pas seulement figurative, mais essentielle, que ce soit pour les arcanes majeurs, les arcanes mineurs ou pour la composition du jeu entier. En rapport à l'utilité de ces cartes dans le jeu, nous suggérons que cet ensemble de vertus s'agrégeait aux personnages du jeu (Matto, Bagatella, Imperatrice, Imperatore, Papessa et Papa) pour ainsi composer leur personnalité et dicter comment ils devraient se comporter pendant le jeu.

3.3.6 Les pouvoirs célestes : la Stella, la Luna et le Sole

Nous regroupons, dans cette section, les pouvoirs célestes représentés par les cartes de la Stella, la Luna et le Sole non seulement en raison de leur corrélation thématique mais aussi pour souligner l'importance de l'étude des astres dans le contexte politique de l'époque. L'intérêt pour l'astrologie était grand au Moyen Âge (Thorndike 1923 : 435), et l'influence des astres sur la vie était un des sujets étudiés à l'université. L'intérêt des familles Visconti et Sforza pour l'astrologie est remarquable, notamment dans les enluminures du manuscrit *De Sphaera*, créé spécialement

pour François Sforza. À ce sujet, Monica Azzolini (2013) souligne d'ailleurs que l'astrologie était largement pratiquée dans les cours des Visconti et des Sforza. François Sforza n'a pas eu d'astrologue personnel, mais ses prédécesseurs de même que son épouse Blanche-Marie Visconti considéraient l'astrologie comme une science nécessaire pour le déploiement du pouvoir. C'est particulièrement comme outil politique que les cours utilisaient les sciences célestes ; l'influence des astres était minutieusement calculée pour assurer la réussite d'un règne. En ce sens, les lames qui composent le groupe céleste des jeux Visconti-Sforza nous éclairent sur le contexte courtois de la période de production de ces tarots.

Dans cet ensemble de cartes, il ne nous reste que les trois cartes du paquet PMB. Parmi elles, la **Stella (catalogue 4.16)** et la **Luna (catalogue 4.17)** représentent des personnages très similaires : les deux sont des figures féminines avec les mêmes cheveux longs et blonds. Leur visage est presque identique, elles ont les pieds nus et elles tiennent chacune leur attribut. Le personnage de la Stella porte une robe bleue avec des motifs abstraits et un long manteau rouge et vert sur ses épaules. La figure de la carte de la Luna porte, pour sa part, une robe rouge à longues manches, décorée d'un motif composé de lignes et d'autres détails en bleu. Une longue corde blanche lui sert de ceinture. Elles sont présentées presque comme des jumelles, ce qui est approprié pour les lumières principales du jour et de la nuit. Cependant, c'est dans de petits détails que l'on note les différences entre ces deux personnages : la lune est représentée dans la main droite du personnage tandis que l'étoile l'est dans la gauche du personnage.

Le **Sole (catalogue 4.18)** est traditionnellement représenté par une figure masculine, et dans le tarot Visconti-Sforza, il en est de même. L'astre est représenté par une tête d'homme entourée de rayons lumineux. Il est tenu par le haut, par un *putto* qui flotte dans le ciel sur un nuage. L'angelot porte un collier et un voile rouge qui passe par la nuque et entre ses jambes. Selon Moakley, les trois pouvoirs célestes figurent dans le Triomphe de l'Éternité de Pétrarque parce qu'ils représentent la victoire de l'éternité sur le temps (1966 : 107). Les astres étaient donc utilisés pour tenir compte du temps et celui-ci est dominé par l'Éternité lorsqu'elle prend les astres comme captifs. Ainsi, cet ensemble de cartes indique bien l'influence de l'astrologie dans les décisions politiques dans les cours des Visconti et des Sforza. Selon cette idée, et dû à l'absence d'informations sur ces cartes, nous suggérons que ce groupe de lames pourrait présenter un rôle dans le jeu qui servirait à compter le temps, peut-être pour permettre certains types d'actions ou d'interventions.

3.3.7 Les pouvoirs spirituels : le Diavolo, le Fuoco, l'Angelo et le Mondo

Nous avons formé cet ensemble des quatre *trionfi* représentant le monde spirituel : le Diavolo, le Fuoco, l'Angelo et le Mondo, et ce malgré le fait que deux de ces arcanes, le **Diavolo** et le **Fuoco**⁷⁴ soient perdus ou complètement absents dans les trois paquets, rendant une analyse plus poussée impossible. Les paquets Visconti-Sforza étant des jeux très particuliers, par le fait qu'ils diffèrent selon plusieurs aspects des autres tarots, une étude iconographique basée seulement sur des spéculations ne serait pas congruente. Et pourtant, nous pouvons affirmer que le Diavolo et le Fuoco sont en fait les deux pôles négatifs de ce groupe tandis que l'Angelo et le Mondo sont l'autre extrême, positif, des pouvoirs spirituels du tarot. Nous basant sur ce que nous avons analysé précédemment dans les autres groupes d'arcanes et référant aussi aux représentations modernes (**figures 48 et 49**), nous pouvons dire que ces cartes s'inscrivent elles aussi parmi celles auxquelles on accorde le rôle de mettre en garde le souverain des menaces qui peuvent survenir durant son règne. Dans l'iconographie moderne, on le comprend mieux par celle du Fuoco que par celle du Diavolo. En effet, le Fuoco représente la destruction complète et soudaine du règne, comme un feu qui détruit complètement un bâtiment.

Du côté du pôle positif de cet ensemble, l'**Angelo (catalogue 4.19)** est vu par Moakley (1966 : 110) comme le représentant du Triomphe de l'Éternité de Pétrarque (**figures 37 et 38**). La nomenclature de la carte serait une référence à l'ange du Jugement Dernier (Dummett 1986 : 136).

L'Angelo du Brera-Brambilla est perdu et ceux du Cary-Yale et du PMB sont très différents. Sur la lame du PMB, deux anges jouent de la trompette et leurs instruments portent des drapeaux arborant le soleil des Visconti et une croix qui peut être la répétition du blason peint sur la carte de l'Amore ou alors simplement l'emblème religieux. Dans le ciel, au centre de la carte portant l'orbe impérial dans une main et une épée (pour la justice divine) dans l'autre, on voit la figure divine, âgée, avec une longue barbe blanche. Par terre, nous pouvons voir deux personnes nues qui regardent le ciel en priant, tandis qu'une autre tête d'homme âgé et non identifié est entre eux : c'est le Jugement dernier, la Parousie. Pour le jeu Cary-Yale, la carte de l'Angelo est faite d'un arrière-plan doré plus rétréci que dans les autres lames du même paquet. Dans sa partie supérieure, le fond est peint en bleu pour représenter le ciel où les deux anges se

⁷⁴ La carte est souvent illustrée dans les tarots modernes par une grande tour en flammes de laquelle des gens sortent en désespoir. Cette scène était très probablement représentée dans les cartes perdues du Tarot Visconti-Sforza.

trouvent. Chacun tient une trompette, comme dans la même carte du PMB, mais les drapeaux n'affichent que le soleil des Visconti. On peut lire sur une inscription au sommet de la carte, « *Surgite ad iudicium* » ou « Levez au jugement ». Dans le bas, sur le sol, on voit quatre figures humaines qui sortent de leurs tombeaux. Deux personnages sont nus, un autre homme est habillé et d'un autre homme, on ne voit que la tête. La grande différence entre ces deux cartes est l'absence de la figure divine du paquet Cary-Yale, alors que seulement deux anges sont représentés.

Selon Moakley, les deux figures en bas de ces deux cartes sont en fait François Sforza et Blanche Marie Visconti qui se lèvent de leurs tombes pour monter au paradis (1966 : 110). Nous mettons en question cette identification qui semble spéculative, l'auteure ne pouvant soutenir son hypothèse par une lecture iconographique. Comme nous l'avons précédemment expliqué, il est possible que le Triomphe de l'Éternité de Pétrarque soit divisé en, au moins, deux cartes dans les arcanes majeurs : l'Angelo et, le Mondo. C'est au moment du Jugement dernier que nous sommes dirigés soit vers le paradis ou vers l'enfer (peut-être représenté par la carte du Diavolo), et dans la scène figurée sur les lames de l'Angelo, elles figureraient l'ascension des âmes au paradis représenté dans la prochaine carte.

La dernière lame dans la procession des arcanes majeurs est aussi la dernière dans la séquence moderne du tarot : le **Mondo (catalogue 4.20)**. Pour cet arcane, la lame du paquet Brera-Brambilla est perdue. Le Mondo du PMB présente deux *puttis* qui sont par terre et tiennent au bout de leurs bras, un grand disque sur lequel est représenté le monde. Le monde est symbolisé par un grand château construit sur une île, l'eau étant au premier plan et le ciel étoilé au registre supérieur. Cette représentation ressemble fortement au motif que l'on peut observer sur la robe de la figure de la Tempérance du même paquet. Moakley croit que la ville symbolise la terre sacrée de Jérusalem, où François et Blanche, après leur mort et leur jugement, vivraient heureux toute l'éternité (1966 : 112). Pour ce qui est de la même carte dans le paquet Cary-Yale, le cercle est en bas et plus grand que celui du PMB. Sa représentation semble aussi plus complexe que le simple château de l'autre carte. Un chevalier se tient au centre de la ville et des rivières coulent entre de grands bâtiments. Dans le ciel, on observe des voiliers et une grande couronne qui s'ajuste au sommet de la circonférence et qui se poursuit dans l'arrière-plan de la carte. Au-dessus, se trouve une figure féminine en position frontale, portant une trompette ailée dans une main et une couronne dans l'autre, indiquant la connotation de victoire que sous-entend

cette carte, qui peut représenter le triomphe final des amants, lorsqu'ils ont surmonté tous les obstacles pour parvenir à la vie éternelle. Déjà nous avons vu que les figures du triomphe de l'Éternité de Pétrarque dans les **figures 37 et 38** présentent de grandes similitudes avec les deux cartes du Mondo des jeux Visconti-Sforza. Et à nouveau, nous soulignons que la présence d'un personnage féminin régnant sur le monde dans le paquet Cary-Yale réitère la thèse qui veut que le paquet aurait été produit pour une femme, comme nous verrons dans notre conclusion.

Les liens qu'ont certaines cartes de ce groupe avec le dernier triomphe de Pétrarque, ainsi que le fait que Susio, dans sa séquence, place la carte du Mondo comme la dernière, soutiennent la thèse des interrelations entre le poème de Pétrarque et le tarot. Selon la réflexion déjà menée dans l'analyse des groupes précédents nous pouvons envisager la possibilité que les arcanes du groupe des pouvoirs spirituels, soient aussi des messages moralisateurs et des conseils donnés au souverain pour diriger sa vie et son règne. En ce sens, l'Angelo et le Mondo seraient les récompenses promises pour la réussite d'une bonne période de gouvernement, ou pour des étapes dans la vie et la mort d'un souverain qui a bien suivi les conseils vertueux et moraux.

Au sujet du rôle de ce groupe de cartes dans le jeu, nos suggestions se portent sur l'Angelo et le Mondo seulement, puisque nous n'avons pas le Diavolo et le Fuoco d'aucun des trois jeux. Selon notre analyse, et nous le suggérons dans un esprit provisoire, le Mondo pourrait représenter l'objectif final du jeu, étant la carte la plus haute dans la hiérarchie de points et celle qui pouvait combattre toutes les autres. L'Angelo serait un pas avant le Mondo, représentant peut-être le jugement final de tous les personnages tenus par les joueurs.

3.3.8 Les vertus théologiques du Cary-Yale : la Foi, la Charité et l'Espérance

Des cartes de tarot représentant les vertus théologiques sont plutôt rares et c'est la raison pour laquelle nous les traitons dans une section différente des vertus cardinales. Les vertus cardinales se retrouvent dans les *trionfi* des trois jeux Visconti-Sforza, mais les vertus théologiques ne se retrouvent que dans le jeu Cary-Yale, ce qui en fait une exception et une rareté. Et c'est pour cette raison que leur situation dans la hiérarchie des cartes nous est inconnue. Ces vertus ne sont pas discutées dans le poème de Susio, alors nous utilisons donc, ici, les nomenclatures des vertus en français.

Alors que les vertus cardinales sont issues de la philosophie grecque ancienne, les vertus théologiques ont leur origine dans les lettres de saint Paul (1 Corinthiens 13 :13), dans lesquelles la

Charité y est d'abord reconnue comme l'amour. La Foi, la Charité et l'Espérance sont les vertus qui guident l'homme sur son chemin religieux vers le monde divin. Leur grande différence en rapport aux vertus cardinales repose dans le fait qu'elles ne peuvent pas être *acquises* par l'effort humain. Ainsi, ces vertus sont, en quelque sorte, *infusées* à l'homme par l'intervention de la Grâce divine, comme un cadeau de Dieu (Kim 2013).

Les trois cartes représentant ces vertus du tarot Cary-Yale montrent des figures féminines, coutume déjà présente dans les représentations des autres vertus. La Foi et la Charité sont assises en position frontale alors que l'Espérance est représentée en prière, agenouillée et de profil. Tant la robe de la Foi que celle de l'Espérance, sont décorées par le soleil des Visconti et celle de la Charité est ornée de fleurons, et toutes trois sont dorées luxueusement. Sur chacune des trois lames on retrouve des figures masculines dans le bas et celles qui figurent sur les cartes de la Charité et de la Foi portent des couronnes. Nous y revenons plus loin.

La **Foi (catalogue 4.21a)** tient une longue croix dans sa main gauche et sa main droite est en position de bénédiction (Kaplan 1978 : 91). Tout près de sa main droite, en superposition sur le fond doré, on retrouve la forme d'un calice et une hostie, symboles de l'eucharistie. Sur sa tête, se posant sur ses cheveux et sur la grande couronne, on retrouve le soleil des Visconti.

La **Charité (catalogue 4.21b)** tient un enfant sur son bras, un enfant qu'elle allaite de son sein gauche. Dans sa main droite elle porte un objet, probablement un miroir argenté et sur sa tête une grande couronne. La figure masculine à ses pieds est très similaire à celle que l'on observe sur la carte représentant la Foi. L'homme est âgé, porte une barbe et est coiffé d'une couronne. Son allure, avec ses vêtements et sa couronne, indique que nous sommes en présence d'un souverain, mais aucune piste convaincante ne nous guide sur l'identité de cette figure. La Charité est sans doute la vertu théologale la plus importante. Selon Thomas d'Aquin, c'est seulement en observant les règles de la Charité que les autres vertus peuvent atteindre Dieu (Kim 2013 : 151). Ce concept de la vertu rappelle les caractéristiques de la Prudence en rapport aux vertus cardinales : tandis que la Charité est la mère des toutes les vertus, la Prudence est le moteur conducteur des vertus cardinales. La présence du miroir dans cet arcane renforce encore la relation entre ces deux vertus. En effet, il s'agit de l'une des représentations les plus connues de la Prudence – comme nous pouvons l'observer dans la gravure de Peregrino da Cesena, datée de 1495 environ, dans la **figure 50**.

Comme nous l'avons dit, la carte de l'**Espérance (catalogue 4.21c)** est très différente des deux autres vertus théologiques. La figure la symbolisant est tournée vers le coin supérieur droit de la carte, où se trouve un soleil portant des rayons similaires aux éléments héraldiques des Visconti. La figure de l'Espérance porte une couronne et une corde lie ses mains jointes à une ancre par terre. La figure masculine à ses pieds diffère des deux autres cartes parce que l'homme représenté est plus jeune, sans couronne et dans une position inférieure en relation au personnage principal. Il porte aussi une fine corde blanche autour de son cou, comme s'il avait été pendu. L'inscription « *Juda traditor* » (« Judas le traître ») est presque imperceptible sur ses vêtements, mais pourtant visible permettant d'identifier la figure comme celle de Judas, celui qui a trahi Jésus. Un doute subsiste toutefois. La carte du Traditore a été perdue pour le paquet Cary-Yale et il nous est impossible de savoir si elle faisait partie des lames à l'origine ou si la carte de l'Espérance est en fait une carte de remplacement pour cet arcane.

Il demeure incertain que ces cartes aient existé aussi dans les deux autres paquets, mais il est plus probable que ce ne soit pas le cas. D'autres spécificités ont été observées, comme le jeu Cary-Yale qui présente également d'autres ajouts – comme les cartes de cour féminines – aussi introuvables dans les jeux PMB ou Brera-Brambilla. La présence des cartes des vertus théologiques dans le jeu Cary-Yale ouvre les débats demeurés à ce jour sans réponse, sur la possibilité que ce jeu soit un *minchiato*, un tarot ou un autre jeu caractéristique de l'époque. Pour leurs possibles rôles dans le jeu, nous suggérons que ces cartes s'ajoutaient aux vertus cardinales dans l'agrégation des valeurs aux personnages des joueurs.

En résumé à ce chapitre, nous avons vu que les archétypes des *trionfi* du tarot composent un ensemble qui touche plusieurs aspects de la vie de la cour : les classements sociaux, les divers types de pouvoirs, les obstacles, la moralité, les vertus, l'astrologie. Ce sont tous des éléments qui peuvent fortement influencer un bon ou un mauvais règne. De plus, nous avons vu comment ces différents aspects trouvent des concordances dans le contexte social d'origine des tarots Visconti-Sforza. Nous croyons enfin que les allégories du tarot peuvent être interprétés comme une histoire, qui comme chez Pétrarque, se lit à travers une procession qui passe. Il semble donc que la fonction de ces jeux réside dans le groupement de cartes qui décrivent le bon déroulement d'un règne et le chemin à suivre pour un souverain pour la réussite de sa vie dynastique. Nous allons maintenant conclure en rassemblant les informations étudiées dans tous les chapitres de ce mémoire et, pour ce faire, nous retournons au sujet central du tarot.

CONCLUSION

Au cours de ce mémoire, dans notre analyse d'abord formelle puis iconographique des tarots Visconti-Sforza, nous avons abordé plusieurs aspects permettant d'en arriver à notre analyse finale, celle que Panofsky nomme iconologique, c'est-à-dire, l'analyse qui permet de comprendre l'œuvre dans son contexte culturel et de comprendre sa fonction à l'époque de sa création. Nous arrivons bientôt au terme de notre recherche et la synthèse des éléments d'analyse que nous avons assemblés nous fait construire la conclusion en deux sections. La première aborde les questions déterminantes grâce auxquelles nous pouvons avancer des attributions quant aux artistes producteurs de ces œuvres, et en conséquence, en déduire les dates de production et les mécénats à l'origine de ces commandes. La seconde partie, tenant compte du contexte de production de ces jeux, nous éclaire sur leur sens et leur portée dans la société de l'époque.

Attributions, datation et mécénat

Les questions d'attribution des œuvres aux artistes, de dates de leur production et de l'identification des mécénats sont, nous l'avons vu, des questions essentielles pour une analyse recevable et convaincante des jeux Visconti-Sforza. Les artistes présumés des paquets à l'étude sont les Zavattari et les Bembo. Nous avons avancé, dans le premier chapitre, que le fait de baser le processus d'attribution aux artistes en s'appuyant uniquement sur des concordances stylistiques, n'est pas une méthode suffisamment fiable. C'est pourquoi nous avons préféré construire nos propres hypothèses en nous basant sur la ligne temporelle construite dans l'**annexe 4**. Cela nous permet de mettre en rapport les périodes d'activité des artistes et celles des règnes des Visconti et des Sforza. Nous nous appuyons de plus sur l'**annexe 5** qui établit la présence des éléments héraldiques dans chaque paquet, ce qui nous permet de nous guider vers les datations et les attributions plausibles.

Nous souhaitons d'abord souligner que les éléments qui n'ont pas pu être identifiés, ne sont pas considérés dans cette conclusion⁷⁵. Et aussi, d'autre part, qu'il est important de saisir que la présence des éléments Visconti dans certains paquets ne constitue pas forcément une preuve certaine de leur patronage de ces jeux. Et enfin, nous souhaitons souligner qu'à l'exception de la monnaie de Philippe-Marie Visconti, qui nous indique une période de datation plus précise, ce sont les emblèmes des Sforza qui sont les plus importants dans notre analyse.

⁷⁵ Les éléments non-identifiés avec certitude sont : le *party per pale* (figure 22) présent dans certaines cartes du PMB et le lion rampant (figure 18) sur le Roi d'Épée également du PMB.

Le paquet Brera-Brambilla ne présente pas d'éléments héraldiques percutants dans les deux arcanes majeurs que nous avons à disposition (l'Imperatore et la Ruota). Pour cette raison, dans ce paquet, ce sont les arcanes mineurs qui jouent un rôle comme sources signifiantes. Nous pouvons voir dans l'**annexe 5** que les éléments héraldiques des Sforza sont complètement absents dans les cartes qui restent du jeu Brera-Brambilla, ce qui suggère que le jeu n'a pas été fait pour un membre de cette famille. L'élément le plus important dans ces images est la représentation de la pièce de monnaie de la période du règne de Philippe-Marie Visconti (**figure 21**), dans toutes les cartes de l'enseigne de Denier (**catalogues 1.1, 1.2.1 et 1.3.1**). C'était courant à l'époque que les pièces de monnaies soient remplacées avec chaque changement de pouvoir, et les monnaies étaient principalement ornées avec les profils de leur nouveau dirigeant (Natale et Romano 2015 : 233). La pièce représentée dans ce jeu est celle qui a été émise dans le duché de Milan à partir de 1442 jusqu'à la mort de Philippe-Marie en 1447 (Bandera et Tanzi 2013 : 38). Comme cette période a été suivie par la République Ambrosienne, nous croyons que ce n'est qu'à partir de l'accession de François Sforza à la tête du duché de Milan, en 1450, que les pièces de monnaie ont changé.

Pour ces raisons, malgré le fait que ce jeu soit le moins complet des trois, nous sommes en mesure d'affirmer que le jeu Brera-Brambilla a été créé à la demande de Philippe-Marie Visconti et ce, entre 1442 et 1447. En tenant compte de l'**annexe 4**, l'hypothèse d'attribution la plus probable est celle d'Algeri (1981) qui affirme que le Brera-Brambilla a été fait par l'atelier Zavattari et même par Franceschino Zavattari spécifiquement. Nous trouvons, de plus, d'autres indices que l'atelier Zavattari était à l'emploi de Philippe-Marie Visconti, puisqu'on retrouve dans certaines œuvres les initiales du duc, notamment, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, dans les fresques de la Chapelle de la reine Théodelinde à Monza (**figure 2**). Nous notons enfin qu'il n'y a aucune preuve que la famille Bembo ait produit des œuvres pour Philippe-Marie Visconti.

Le paquet Cary-Yale ressemble à celui de Brera-Brambilla quant à la présence de représentations de la même pièce de monnaie de la période du règne de Philippe-Marie Visconti dans certaines cartes dans son enseigne de Denier (**catalogue 2.2.1**). Cette constatation, en principe, devrait restreindre la période de production du paquet entre 1412 et 1447 environ. Cependant, il demeure possible que les pièces aient été utilisées, non seulement durant ce temps du règne de Philippe-Marie, mais aussi postérieurement, en son honneur.

Mais à l'opposé du jeu Brera-Brambilla, le jeu Cary-Yale figure des emblèmes héraldiques (**voir annexe 5**) représentant la famille Sforza, comme le coing (**figure 10**) dans les cartes de cour d'Épée (**catalogue 2.3.3**) et la fontaine (**figure 20**) dans les cartes de cour de Bâton (**catalogue 2.3.4**) et l'Amore (**catalogue 4.7b**), suggérant fortement le patronage d'un membre de cette famille pour ce jeu. Deux membres de cette famille peuvent avoir commandé ce jeu : il s'agit, tel que nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, soit de François Sforza (1401-1466) ou de son fils Galéas-Marie Sforza (1444-1476). Outre le fait qu'il est très peu probable que l'utilisation de la monnaie issue du règne de Philippe-Marie Visconti soit encore représentée dans une période trop éloignée de la fin de son règne, et s'il est difficile d'identifier avec certitude un commanditaire précis pour le jeu du Cary-Yale, c'est principalement en raison des curieux emblèmes présents dans la carte de l'Amore. Cette carte représente une scène de mariage dans laquelle deux blasons sont peints en décoration de la tente de l'arrière-plan. Il est plus que probable que ces symboles représentent chacune des deux familles impliquées dans cette union. Pour l'un de ces blasons, il s'agit clairement du serpent des Visconti (**figure 11**) mais l'autre écu, rouge avec une croix blanche, est sujet à interprétations pour son identification précise. Nous avons vu que ces armoiries peuvent être celles de la famille Savoie (**figure 24**), et donc nous serions en présence d'une représentation de la deuxième épouse de Philippe-Marie Visconti, Marie de Savoie, ou alors ce serait celle de l'épouse de Galéas-Marie Sforza, Bonne de Savoie. Une autre interprétation de cet emblème et aussi la plus probable, serait d'y voir l'écu de la ville de Pavie (**figure 25**), où François Sforza régnait comme seigneur lors de son mariage avec Blanche-Marie.

Nous avançons l'hypothèse que le jeu Cary-Yale a été commandité par François Sforza. Pour soutenir cette assertion, nous nous appuyons sur les éléments suivants : la présence des emblèmes héraldiques des Sforza sur les cartes réfute l'hypothèse que ce jeu aurait pu être commandé pour commémorer le mariage de Philippe-Marie Visconti et de Marie de Savoie. De plus, la représentation de la monnaie (**figure 21**) émise entre 1442 et 1447, élimine également la possibilité que le commanditaire du jeu soit Galéas-Marie, puisque son mariage avec Bonne de Savoie a eu lieu en 1470, vingt ans trop tard. Selon notre analyse, et considérant l'**annexe 4**, le paquet Cary-Yale a été produit peu après le mariage entre François Sforza – représenté par l'écu de Pavie (**figure 25**) dans la carte de l'Amore – et Blanche-Marie Visconti – représentée par l'écu Visconti (**figure 11**). Comme nous l'avons vu, même si leur mariage a eu lieu en 1441, nous

datons le jeu Cary-Yale à une date postérieure à cet événement, en raison de la présence des monnaies du règne de Philippe-Marie qui n'ont été en circulation qu'à partir de 1442. C'est la période durant laquelle François réussit à s'insérer dans la succession des Visconti, bien qu'il n'ait pas encore été nommé le successeur officiel de Philippe-Marie au titre de duc de Milan.

Et enfin, un autre point est important, il faut rappeler que le jeu Cary-Yale est très différent des deux autres paquets à l'étude. D'abord considéré par les spécialistes comme un *minchiate* (jeu qui est composé d'une plus grande quantité de lames qu'un tarot), le jeu Cary-Yale affiche des cartes de cour supplémentaires aux autres jeux, par l'ajout de deux figures féminines, la Servante et la Cavalière. Suivant en cela plusieurs spécialistes, ceci nous porte à penser que le paquet a été conçu pour l'usage d'une femme, plausiblement Blanche-Marie Visconti. En toute logique, considérant cette hypothèse, le jeu Cary-Yale aurait été commandé par François Sforza pour sa nouvelle épouse, Blanche-Marie Visconti.⁷⁶

Un dernier point à souligner est que la fontaine (**figure 20**), généralement utilisée pour signifier l'enseigne de Coupe, peut aussi représenter les Sforza, puisque ce signe apparaît fréquemment sur les vêtements des personnages des cartes de cour de l'enseigne de Bâton du Cary-Yale. Cet enseigne représentant le niveau social des gouverneurs, affiche habituellement plutôt le sceptre comme symbole. Le coing des Sforza (**figure 10**) est aussi un autre élément héraldique de cette famille que l'on retrouve dans le jeu Cary-Yale, représenté sur l'enseigne d'Épée qui symbolise l'armée, protectrice de la société. Rappelons que François Sforza, comme son père, était condottiere.

En conséquence de cette analyse et toujours selon les informations que nous retrouvons dans notre **annexe 4**, les dates de production du paquet Cary-Yale, comme pour le jeu Brera-Brambilla, seraient en concordance avec les monnaies qui y sont représentées, soit entre 1442 et 1447. Comme nous avons dit, il demeure possible que l'artiste ait représenté les monnaies de

⁷⁶ Algeri a suggéré en 1981 que les arcanes mineurs du Cary-Yale auraient été faits pour Philippe-Marie Visconti avant 1447, et que les *trionfi* auraient été produits en 1463 pour Galéas-Marie Sforza. L'auteure se basait, pour avancer cette hypothèse, sur la présence de monnaies de la période du règne de Philippe-Marie pour les arcanes mineurs. Elle a interprété le blason en croix de la carte de l'Amore comme étant pour l'épouse de Galéas-Marie, Bonne de Savoie plutôt que pour la ville de Pavie. Mais, pour notre part, nous croyons, qu'il n'y a pas de preuves suffisantes, particulièrement au plan stylistique, de croire que le Cary-Yale ait été fait en deux étapes et nous réfutons cette suggestion d'Algeri. On note de surcroît, que ce paquet a été réalisé dans un but clair de souligner l'union des deux familles en insistant sur la position sociale de Blanche-Marie Visconti. À cet effet, on remarque que sur la carte du Carro de ce jeu (**catalogue 4.9**), le personnage est une femme portant l'oiseau des Visconti (**figure 14**) dans ses mains et la couronne ducale de Milan (**figure 12**) peinte sur ses vêtements. Il semble que Blanche-Marie serait elle-même représentée dans son entrée triomphale au moment de son mariage, tenant en mains l'oiseau des Visconti comme un cadeau pour son mari victorieux.

Philippe-Marie Visconti même après sa mort en 1447, puisque personne ne lui ayant succédé au titre ducal, la même monnaie a pu rester en circulation durant l'époque de la République Ambrosienne (de 1447 à 1450). Nous situons donc la date de création du jeu Cary-Yale entre 1442 et 1450, cette dernière date étant celle de l'accession de François Sforza au pouvoir, et celle du début de la mise en circulation de sa propre monnaie.

Par la datation que nous avançons pour la production du paquet Cary-Yale, nous sommes en mesure de constater que la période entre 1442 et 1450 correspond aux années d'activité de Franceschino Zavattari – soit entre 1414 et 1453 – et de Bonifacio Bembo – soit entre 1447 et 1477. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, les différences stylistiques entre ces deux artistes ne sont pas suffisantes pour nous permettre de trancher entre eux pour la production de ces jeux. Nous retenons alors que, considérant les commandes que les familles ont prodiguées à ces artistes, le travail de Franceschino Zavattari pour Philippe-Marie Visconti est bien documenté, alors que nulle source ne témoigne de possibles relations de cet artiste avec François Sforza. D'autre part, non seulement Bonifacio Bembo a beaucoup travaillé pour François et aussi pour Blanche-Marie Visconti, tel que nous l'avons établi dans notre premier chapitre, mais il a accordé son soutien politique au duc⁷⁷ François Sforza, et, plus tard, à son fils Galéas-Marie Sforza. Nous avons vu aussi que François appréciait la capacité de Bonifacio Bembo d'imiter et de reproduire des œuvres réalisées pour les Visconti, pour affirmer sa légitimité. Ayant analysé tous ces indices significatifs, nous avançons l'hypothèse que le jeu Cary-Yale a été réalisé soit par Bonifacio Bembo lui-même ou par son atelier.

Le paquet Pierpont Morgan-Bergame se différencie selon plusieurs aspects des deux autres jeux. La figure des anneaux entrelacés (**figure 19**) est le seul emblème lié aux Sforza dans le PMB, et on les retrouve sur les cartes de l'Imperatore (**catalogue 4.5c**) et de l'Imperatrice (**catalogue 4.3c**), ce qui nous porte à croire que le jeu a été créé pour un membre de cette famille. Cette représentation des anneaux entrelacés nous interpelle car elle se trouve fusionnée avec la couronne ducal de Milan (**figure 12**) dans ces cartes. Ces considérations nous font situer la période de création du PMB entre 1432, lors des fiançailles entre François et Blanche-Marie et 1450, année qui voit le condottiere devenir officiellement duc de Milan. Durant cette période, tel

⁷⁷ Tel quel nous avons vu dans le premier chapitre, la relation entre Bonifacio Bembo et François Sforza est documentée premièrement dans une lettre où l'artiste réaffirme son soutien au condottiere lors du conflit entre Milan et Venise en 1447. Dans le même texte, Bonifacio affirme avoir ajouté deux figures des ducs dans le Château Sforzesco à Milan car François avait envie de retrouver sa propre image parmi celle de ses prédécesseurs au trône ducal (Moakley 1966 : 40 ; Welch et Carminati 2016).

que nous l'indique l'**annexe 4**, trois événements importants ont marqué la scène et ont pu susciter la production de ce jeu : en 1432, les fiançailles de François et de Blanche-Marie; en 1441, leur mariage; et en 1450, l'accession de François au pouvoir milanais. Nous soutenons l'idée que le dernier événement, celui de la prise de pouvoir de François est celui qui a poussé le nouveau duc à faire traduire iconographiquement sa récente nomination prestigieuse. La juxtaposition de la couronne ducale et des anneaux Sforza, particulièrement sur les vêtements de l'Imperatore, démontre une volonté de légitimation de la part de François au titre ducal de Milan, n'ayant pas été officiellement reconnu par le Saint Empire romain germanique⁷⁸. Dans ce jeu, l'artiste représente la Fortitude par une figure masculine, et ceci semble signifier que le paquet PMB était destiné à un homme chez qui cette vertu était exaltée. Il est donc plus cohérent d'attribuer le PMB à Bonifacio Bembo (ou à son atelier) plutôt qu'à Franceschino Zavattari. Cela en raison non seulement de ses années d'activité, mais aussi parce que Bembo est présumé avoir travaillé pour François à diverses occasions, alors que Zavattari est plutôt reconnu, comme nous l'avons vu, pour avoir travaillé pour Philippe-Marie Visconti.

Il en a déjà été question dans notre premier chapitre, six cartes du paquet PMB ont très probablement été exécutées plus tard par un autre artiste : la Fortezza (**catalogue 4.10c**), la Temperanza (**catalogue 4.15c**), la Stella (**catalogue 4.16c**), la Luna (**catalogue 4.17c**), le Sole (**catalogue 4.18c**) et le Mondo (**catalogue 4.20c**). Les motifs de ces cartes, principalement les arrière-plans, sont suffisamment différents des autres pour suggérer le travail d'un autre artiste que celui des autres cartes du paquet. Il nous demeure impossible, dans l'état actuel de la recherche, d'attribuer ces six cartes à un quelconque artiste, les comparaisons stylistiques n'étant pas révélatrices.

Les jeux Visconti-Sforza affichent clairement les références iconographiques de leurs familles, et ce malgré l'absence de plusieurs cartes et la détérioration généralisée des jeux. Aborder l'analyse de ces jeux sous cet angle permet un renouvellement de leur étude. La prochaine et dernière section de ce mémoire résume l'analyse de ces jeux et nous permet de conclure sur la signification et le rôle de ces tarots dans leur société et culture d'origine.

⁷⁸ La légitimation impériale de la famille Sforza est venue seulement en 1494 lorsque l'empereur Maximilien I^{er} (1459-1519) reconnaît Ludovic-Marie Sforza (1452-1508) comme duc de Milan.

Les jeux Visconti-Sforza dans leur contexte de production

Les analyses de ces jeux faites dans ce présent mémoire, nous ont conduit à affirmer, par la compréhension de leur iconographie, que les trois paquets à l'étude cherchent à afficher une affirmation et une légitimation du pouvoir et du prestige des leurs commanditaires, et ce en représentant des membres de leurs familles, leurs armoiries et d'autres emblèmes qui les identifient, les éléments héraldiques ayant une importance majeure. Le contexte dans lequel ces aristocrates évoluent en est un qui est très belliqueux et qui suscite des disputes quant à la prise de pouvoir sur le duché milanais. François Sforza accède au pouvoir, mais seulement après une longue et persistante histoire, épousant une héritière du trône, et combattant pour défendre Milan et se gagner par conséquent l'acceptation de son peuple. Et pourtant, il n'a jamais été reconnu officiellement par l'empereur. Mais même avant la prise de pouvoir par Sforza, le règne des Visconti n'allait pas de soi et était soumis à des remises en question. Philippe-Marie Visconti a gouverné dans une période qui avait affaibli son règne, ayant succédé à son frère Jean-Marie Visconti, lui-même assassiné par des prétendants au titre ducal. Son gouvernement a donc, en conséquence, connu de nombreuses batailles territoriales et, malgré ses deux mariages, Philippe-Marie n'a pas eu d'héritier légitime. La fille qui porte son nom, Blanche-Marie Visconti, est une enfant illégitime, mais pour assurer la continuation de l'héritage Visconti, Philippe-Marie a fait en sorte de la faire légitimer par l'empereur. La duchesse avait donc, à son tour, toutes les raisons de faire mettre en évidence son droit à la continuité du règne de son père.

La pratique du tarot s'était répandue parmi toutes les classes sociales, à cette époque, mais la qualité de production des œuvres de notre corpus, l'utilisation de matériaux précieux, comme les feuilles d'or et d'argent, ainsi que les commandes passées à des artistes de renom, font des jeux Visconti-Sforza des œuvres destinées à la noblesse. Nous ne croyons toutefois pas que les tarots Visconti-Sforza ont été produits dans un but de propagande politique. Leur taille et leur usage signale un contexte privé, et ne permettent pas une visibilité suffisante pour assumer un rôle propagandiste. Notre corpus s'inscrit plutôt dans le type d'œuvres très courantes durant la période du gothique international, œuvres que les commanditaires apprécient pour leur représentation de soi, leur exaltation du pouvoir de l'aristocratie, de ses possessions, de ses richesses, de ses coutumes, de ses vertus.

En ce sens, nous croyons juste l'hypothèse de Moakley (1966 : 35) qui avance que ces jeux représentent largement les vertus cardinales : le sabre de l'enseigne d'Épée serait l'épée de la

Justice, le calice de Coupe reprend l'iconographie commune à la Tempérance, le sceptre de Bâton évoque la Fortitude et la monnaie de Denier symbolise plutôt la Prudence. Les couleurs des arcanes mineurs des jeux Visconti-Sforza, non seulement représentent les vertus cardinales, mais affirment la hiérarchie sociale de leur contexte d'origine qui reprend les codes de l'esprit chevaleresque. Et comme nous croyons que les *trionfi*, vus comme une cinquième enseigne au Quattrocento et affichant une thématique courtoise, de guerre et de batailles, nous affirmons que le tarot, à cette époque, était un jeu de stratégie de guerre. Les représentations dans ces jeux suggèrent un apprentissage des codes des joutes et une leçon morale sur la conduite à tenir pour un dirigeant de la société au sommet de la pyramide sociale.

En effet, notre recherche a révélé que la thématique de la guerre et la hiérarchie est très présente dans les paquets Visconti-Sforza. L'enseigne d'Épée présente les personnages des cartes de cour portant des armures et de grandes armes. Au sujet du patronage de François Sforza, on note que la représentation héraldique du coing (**figure 10**), (par exemple, dans les cartes de cour d'Épée du Cary-Yale – **catalogue 2.3.3**), obtenue de son père Muzio Attendolo, exalte son statut de condottiere et d'homme de guerre.

Parmi les thèmes généralement représentés dans le tarot, celui de l'amour est une constante. Dans les arcanes majeurs il est représenté par tous les emblèmes liés à l'iconographie de Cupidon, comme il l'est dans le poème de Pétrarque discuté dans le troisième chapitre. Comme nous croyons que la thématique de guerre dans les tarots a été inspirée par la réalité politique, le triomphe de Cupidon serait issu des traditions littéraires de l'époque. Tel que discuté précédemment, le texte de Pétrarque est repris dans les représentations des triomphes du tarot, et il est important pour toute la culture littéraire de cette période. Considérant l'histoire des membres des familles Visconti et Sforza, la combinaison de ces deux thématiques, la guerre et l'amour, est parfaitement pertinente comme base iconographique dans les jeux de tarot.

Lorsque nous affirmons que les tarots ont une thématique amoureuse et idéalisée, il est peut-être utile de rappeler que les unions aristocratiques de l'époque n'étaient pas en réalité comme elles sont montrées dans ces cartes. Les mariages consolidaient politiquement les unions entre deux familles. Et pourtant, l'iconographie des tarots, principalement la scène de la carte de l'Amore du jeu Cary-Yale (**catalogue 4.7b**), montre l'union matrimoniale idéalisée comme un acte d'amour, Cupidon étant responsable de l'union des époux. Ceci suggère que les mariages réels comme celui entre François Sforza et Blanche-Marie Visconti (que, selon nous, la carte de

l'Amore de Cary-Yale représente) sont idéalisés dans les cartes des tarots, comme ces histoires d'amour le sont dans la littérature. Bandera et Tanzi affirment que les *mots* Visconti-Sforza auraient été inspirés justement des poèmes de Pétrarque (2013 : 38), réitérant l'idée de l'influence des textes de Pétrarque sur la culture de l'époque et sur les familles étudiées ici.

La tradition des processions triomphales du Quattrocento ravivée de l'Antiquité romaine, est certainement l'inspiration pour les histoires des *trionfi* comme celle de Pétrarque, *I Trionfi*, écrit entre 1351 à 1374 environ, ainsi qu'une inspiration pour les jeux de tarot. La division des cartes des arcanes majeurs, semble avoir été créée, basée sur les chariots traditionnels de ces festivités, chaque carte étant un triomphe de la procession, qui était présentée comme un microcosme de la société et de la hiérarchie sociale, avec ses aspects moraux et ses vertus. Ces mêmes sujets sont également intrinsèques aux lames à travers leurs différentes allégories. Nous estimons toutefois que la relation entre Pétrarque et le tarot (spécialement dans les paquets Visconti-Sforza) est encore très complexe et ouverte à de nouvelles études.

Pour conclure, après avoir analysé les différents aspects du contexte socioculturel de l'origine des tarots Visconti-Sforza, et au-delà des conclusions concernant leur datation, les artistes qui les ont réalisés et leur mécénat, nous sommes en mesure d'affirmer que les arcanes majeurs du tarot sont une fusion de plusieurs symboles provenant de diverses circonstances, avec des significations morales et parfois, spirituelles. Ainsi, les paquets de tarot Visconti-Sforza ont mis en scène leurs nobles commanditaires dans le but de soutenir leur légitimité au pouvoir. Même si ces œuvres, d'usage privé, n'ont pas fait l'effet d'une grande diffusion et d'une grande visibilité, ces paquets faisaient partie d'un ensemble d'œuvres d'art, commandées avec les mêmes intentions de propagande politique que les autres œuvres, fresques, sculptures ou objets de dévotion, qui représentaient aussi les blasons ou les effigies des membres Visconti-Sforza. Leur fonction étant essentiellement de soutenir le pouvoir des familles tout en rappelant aux souverains et à la cour, les codes moraux à respecter pour la réussite d'un règne, ce jeu doit être compris comme un portrait des mœurs et des coutumes de la société du Quattrocento.

BIBLIOGRAPHIE

- ADY, Cecilia Mary (1907). *A History of Milan under the Sforza*, London : G.P. Putnam's and Sons, [En ligne], <https://archive.org/details/ahistorymilanun00adygoog>. Consulté le 23 avril 2015.
- ALGERI, Giuliana (1981). *Gli Zavattari : una famiglia di pittori e la cultura tardogotica in Lombardia*, Roma : De Luca.
- AQUIN, Thomas de (1859). *Somme théologique*, Traduit du latin et commenté par F. Lachat, Paris : Librairie de Louis Vivès. [1266-1273].
- ASSUM, Clemente (1945). *Francesco Sforza*, Torino : Società Subalpina Editrice.
- AUGER, Emily E. (2003). *Tarot and Other Meditation Decks : History, Theory, Aesthetics, Typology*, Jefferson : McFarland & Company.
- AZZOLINI, Monica (2012). *The duke and the stars : astrology and politics in Renaissance Milan*, Boston : Harvard University Press.
- BANZHAF, Hajo (1995). *The Crowley Tarot : The Handbook of the Cards by Aleister Crowley and Lady Frieda Harris*, Stamford, CT : U.S. Games Systems.
- BEJCY, Istvan P. (2011). *The Cardinal Virtues in the Middle Ages : A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden : Brill.
- BERENSON, Bernard (1907). *North Italian painters of the renaissance*, New York : G.P. Putnam, [En ligne], <https://archive.org/details/northitalianpain00bereuoft>, Consulté le 23 avril 2015.
- BERTI, Giordano et Tiberio Gonard (1999). *Visconti-tarot. Buch und Karten : Das älteste Tarot der Welt*, Krummwisch : Königsfurt.
- BERTI, Giordano (2007). *Storia dei tarocchi : verità e leggende sulle carte più misteriose del mondo*, Milan : Mondadori.
- BERTRAND, Gilles (2013). *Histoire du carnaval de Venise, XIe - XXIe siècle*, Paris : Pygmalion.
- BLACK, Jane (2009). *Absolutism in Renaissance Milan : Plenitude of Power under the Visconti and the Sforza 1329-1535*, New York : Oxford Scholarship Online, [En ligne], <http://lib.myilibrary.com/Open.aspx?id=238321#>. Consulté le 24 mars 2016.
- BROOKE, Christopher N. L. (1990). *The Medieval Idea of Marriage*, Oxford New York : Oxford University Press. [1989].

- CAGLIOTI, Francesco (1994). « Francesco Sforza e il Filelfo, Bonifacio Bembo e ‘compagni’ : Nove prosopopee inedite per il ciclo di antichi eroi ed eroine nella Corte Ducale dell’Arengo a Milano (1456-61 circa) », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38. Bd., H. 2/3, p. 183-217, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/pdf/27654380.pdf?acceptTC=true>. Consulté le 04 février 2016.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie (1999). « Des étrangers à la cour. Les artistes et les échanges culturels en Europe au temps du gothique international », Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public, vol. 30, n° 1, p. 165-177, [En ligne], http://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_2000_act_30_1_1767. Consulté le 25 mars 2016.
- CENGARLE, Federica et Maria Nadia Covini (2015). *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, Florence : Firenze University Press.
- CHANU, Patrick Le et Agnès Virole (2002). *Jérôme Bosch et L'Escamoteur*, Paris: Musée municipal Somogy.
- CHARLES, Victoria et Klaus Carl (2008). *L’art gothique*, New York : Parkstone International.
- CLAUSSE, Gustave (1909). *Les Sforza et les arts en milanais 1450-1530*, Paris : Ernest Leroux.
- COOGAN, Robert (1970). « Petrarch’s “Trionfi” and the English Renaissance », *Studies in Philology*, vol. 67, n° 3, p. 306-327, [En ligne], http://search.proquest.com/docview/1291641113?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo. Consulté le 23 janvier 2016.
- DEPAULIS, Thierry (1984). *Tarot, jeu et magie*, Paris : Bibliothèque Nationale.
- DIRE, Clarisse (2012). *Les animaux « exotiques » dans les manuscrits du duc Jean-Galéas Visconti de Milan au tournant des XI^e et XV^e siècles : une ménagerie enluminée?*, Mémoire de maîtrise, Lyon : Université Lumière Lyon II, [En ligne], <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique>. Consulté 23 juin 2015.
- DUBY, Georges (1992). *Femmes : mariages-lignages, XIII^e-XVI^e siècles : mélanges offerts à George Duby*, Bruxelles : De Boeck Université.
- DUMMETT, Michael (1985). « Tracing the Tarot », *FMR – Tarot triumphant*, n° 8, Rome : Franco Maria Ricci. DUMMETT, Michael et Silvia Mann (1980). *The Game of Tarot : from Ferrara to Salt Lake City*, Londres : Duckworth.
- DUMMETT, Michael (1986). *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New York : George Braziller.
- DUMMETT, Michael et John McLeod (2004). *A History of games played with the tarot pack : the game of triumphs*, New York : E. Mellen Press.

- DUMMETT, Michael (2007). « Six XV-Century Tarot Cards : Who Painted Them? », *Artibus et Historiae*, vol. 28, no 56, partie 2, p. 15-26, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/pdf/20067158.pdf?acceptTC=true>. Consulté le 24 septembre 2015.
- EASON, Cassandra (1999). *Complete Book Of Tarot*, London : Judy Piatkus.
- EASTWOOD, Bruce S. (2013). « Early-Medieval Cosmology, Astronomy, and Mathematics », *The Cambridge History of Science*, [En ligne], 1^{er} édition, vol. 2, p. 302-322, <http://dx.doi.org/10.1017/CHO9780511974007.014>. Consulté le 01 novembre 2014.
- EVANS, Joan (1976). *Pattern : A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, vol. I, New York : Da Capo Press.
- EWALD, Björn C. et Carlos F. Noreña (éd.) (2010). *The Emperor and Rome, Space, Representation and Ritual*, vol. XXXV, Cambridge : Cambridge University Press.
- FARLEY, Helen (2009). *A Cultural History of Tarot, From Entertainment to Esotericism*, New York : I.B. Tauris.
- FEUILLET, Michel (2009). « De la révolution giottesque au « gothique international » fin du 13^e siècle et 14^e siècle », *L'art italien*, Paris : Presses Universitaires de France.
- GIES, Frances et Joseph Gies (1987). *Marriage and the Family in the Middle Ages*, New York : Harper & Row.
- HABLOT, Laurent (2016). *Devise, emblématique et héraldique à la fin du Moyen Âge*, [En ligne], <http://base-devise.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1431>. Consulté le 04 mars 2016.
- HOLBERG, Tone Isis Briana (2009). *Le tarot de Visconti-Sforza en comparaison au 1400 Lombardia, la discussion et l'analyse des trois paquets sélectionnés*, Mémoire de maîtrise, Oslo : Université d'Oslo.
- ITNYRE, Cathy Jorgensen (1996). *Medieval family roles : a book of essays*, New York : Garland Publishing.
- JOUVIN, Jean-Pierre (1999). *Imagination et alchimie à la Renaissance, l'exemple du tarot de Marseille*, Thèse de doctorat, Dijon : Université de Bourgogne.
- KAPLAN, Stuart R. (1979). *The Encyclopedia Of Tarot – Volume I*. New York : U.S. Games Systems. [1978].
- KAPLAN, Stuart R. (2005). *The Encyclopedia Of Tarot – Volume IV*. New York : U.S. Games Systems. [1978].

- KIM, Andrew (2013). *Thomas Aquinas on the Connection of the Virtues*, Thèse de doctorat, Washington : The Catholic University of America.
- KUPERMAN, Priscila (1995). *Tarot : uma linguagem feiticeira*, Rio de Janeiro : Mauad.
- LITTA, Pompeo (1781-1851). *Famiglie celebri di Italia*, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, FOL-NE-49 (F), Gallica [En ligne], <http://www.gallica.bnf.fr>, Consulté le 15 septembre 2015.
- LONGHI, Roberto (1928). « La restituzione di un trittico di arte cremonese circa il 1460 », *Pinacoteca*, vol. I, p. 55-87, Réimprimé dans Roberto Longhi, *Me Pinxit*, Florence, 1968.
- LOPEZ, Guido (2003). *I signori di Milano : dai Visconti agli Sforza, 1262-1535*, Roma : Newton & Compton.
- LUBKIN, Gregory (1994). *A Renaissance court : Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley : University of California Press.
- MARLE, Raimond Van (1970). *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. 7, New York : Hacker Art Books, [En ligne], <https://archive.org/details/developmentofita07marluoft>. Consulté 22 juin 2015.
- MASSÉNA, Victor, prince d'Essling (1902). *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.
- MCEWAN, Dorothea (2006). « Aby Warburg's (1866-1929) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History », *German Studies Review*, [En ligne], Mai, vol. 2, n° 2, p. 243-268, <http://www.jstor.org/stable/27668033>. Consulté le 01 novembre 2014.
- MILLS, Robert (2005). *Suspended Animation : Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres : Reaktion. [1973].
- MOAKLEY, Gertrude (1956). « The Tarot Trumps and Petrarch's *Trionfi*, Some Suggestions on Their Relationship », *Bulletin of the New York Public Library*, vol. 60, New York : The New York Public Library.
- MOAKLEY, Gertrude (1966). *The tarot cards painted By Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza family; an iconographic and historical study*, New York : The New York Public Library.
- MONGERI, Giuseppe (1886). « L'arte del minio nel ducato di Milano dal secolo XIII al XVI : Appunti tratti dalle memorie postume del marchese Gerolamo d'Adda », *Archivio Storico Lombardo : Giornale della società storica lombarda*, p. 760-796, Milan : Bortolotti, [En ligne],

http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AEVA_113_A60550. Consulté le 05 février 2016.

NEWMAN, Barbara (2005). *The Heretic Saint : Guglielma of Bohemia, Milan, and Brunate, Church History*, vol. 74, mars 2005, p. 1-38, [En ligne], http://journals.cambridge.org/abstract_S0009640700109643. Consulté le 13 de février 2016.

NOGUEIRA, Alison Manges (2008). *Portraits of the Visconti and Sforza : Image and propaganda in Milan, c. 1300-1500*, Thèse de doctorat, New York : New York University, [En ligne], <http://search.proquest.com/docview/304527497/>. Consulté le 12 décembre 2015.

NORTH, John (2013). « Astronomy and Astrology », *The Cambridge History of Science*, 1^{er} éd., vol. 2, p. 456-484, [En ligne], <http://dx.doi.org/10.1017/CHO9780511974007.021>, Consulté le 31 octobre 2013.

OLSEN, Cristina (1994). *Carte da Trionfi : The development of tarot in fifteenth-century Italy*, [En ligne], Thèse de doctorat, Philadelphia : University of Pennsylvania, <http://search.proquest.com/docview/304121716>. Consulté le 26 aout 2015.

PALLISTER, Bury (1870). *Historic Devices, Badges and War-Cries*. Londres : S. Low, Son and Marston, [En ligne], <https://archive.org/details/historicdevicesb00pall>, Consulté le 23 avril 2015.

PANOFSKY, Erwin (1976). *Gothic architecture and scholasticism*, New York : New American Library. [1957].

PANOFSKY, Erwin (1979). *El significado en las artes visuales*, Madrid : Alianza Editorial.

PANOFSKY, Erwin (1986). *Estudos de iconologia, temas humanisticos na arte do renascimento*, Sao Paulo : Editoria Estampa. [1939].

PARRIVICINO, Emiliano di (1903). « Three Packs of Italian Tarocco Cards », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 3, n^o 9, p. 237-239, 241, 242-247, 249 et 251, [En ligne], <http://www.jstor.org/stable/pdf/855790.pdf?acceptTC=true>. Consulté le 03 février 2015.

PASTOUREAU, Michel (1976). « L'apparition des armoiries en Occident. État du problème », *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 134, no 2, p. 281-300, [En ligne], http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1976_num_134_2_450062. Consulté le 10 février 2016.

PASTOUREAU, Michel (2009). *L'art héraldique au Moyen Âge*, Paris : Seuil.

PETRARCA, Francesco (1957). *Trionfi*, Guido Bezzola (ed.), [En ligne], http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t44.pdf. Consulté le 3 avril 2015. [1351-1374].

- PLACE, Robert M. (2005). *The tarot : history, symbolism, and divination*, New York : Jeremy P. Tarcher.
- RANGEL, Marcelo de Mello, Mateus H. F. Pereira et Valdei L. de Araujo (2012). *6º Seminário Brasileiro de História da Historiografia – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas*. Actes du colloque organisé à l'Université fédérale d'Ouro Preto, 20 août 2012 - 23 août 2012, Mariana: UFOP.
- RASMO, Nicolo (1939). « Il codice palatino 556 e le sue illustrazioni », *Rivista d'arte*, vol. 21, p. 245-80, Florence : Miscellanea d'arte.
- FEUILLET, Michel (2009). « De la révolution giottesque au « gothique international » fin du 13^e siècle et 14^e siècle », *L'art italien*, Paris : Presses Universitaires de France.
- ROLET, Anne (2007). « Aux sources de l'emblème : blasons et devises », *Littérature*, n^o 145, p. 53-78, [En ligne], <http://www.cairn.info/revue-litterature-2007-1-page-53.htm>, Consulté le 13 février 2016.
- ROUCHE, Michel (2000). *Mariage et sexualité au Moyen Âge : accord ou crise : Colloque international de Conques*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- SALOMON, Richard (1969). *Studies of the Warburg Institute, London*, Londres : Kraus Reprint.
- SHORR, Dorothy (1938). « Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame », *The Art Bulletin*, vol. 20, n^o 1, [En ligne], <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043079.1938.11408666>. Consulté le 25 janvier 2016.
- STRONG, Roy C. (1984). *Art and Power : Renaissance Festivals, 1450-1650*, Berkeley : University of California Press. [1973].
- SEGUIN, Jean-Pierre (1968). *Le jeu de carte*, Paris : Hermann.
- SMEDLEY, Edward (1832). *Sketches from Venetian History*, Londres : J. & J. Harper, [En ligne], <https://play.google.com/store/books/details?id=o5xfYieupRsC&rdid=book-o5xfYieupRsC&rdot=1>, Consulté le 14 juin 2015.
- SMITH, Winifred (1912). *The Commedia Dell'Arte : A Study in Italian Popular Comedy*, New York : The Columbia University Press, [En ligne], <https://archive.org/details/commediadellart00smitgoog>. Consulté le 22 septembre 2015.
- THORNDIKE, Lynn (1923). *A history of magic and experimental science*, vol. IV, New York : Macmillan.
- TOESCA, Pietro (1912). *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Torino : Einaudi, [En ligne],

<https://archive.org/details/lapitturaelamini00toes>. Consulté le 27 janvier 2015.

VAN RIJNBERK, Gérard (1981). *Le Tarot, histoire, iconographie et ésotérisme*, Paris : Guy Trédaniel, Éditions de la Maisnie.

VEGAS, Liana Castelfranchi (1968). *International Gothic art in Italy*, London : Thames & Hudson.

VERRI, Pietro (1834). *Storia di Milano – tomo I*, Milan : Società tipografica de' classici italiani, [En ligne], https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=bIY5AAA_AcAAJ&pg=GBS.PR1, Consulté le 6 juin 2015.

VOELKLE, William M. (1985). « The Visconti-Sforza tarots », *FMR – Tarot triumphant*, n° 8, Rome : Franco Maria Ricci.

VOELSER, Ingrid (2002). *The theme of death in italian art : The Triumph of Death*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Mc Gill University, [En ligne], <http://search.proquest.com/docview/305459316>. Consulté le 14 de octobre 2015.

VOGT-LÜERSSSEN, Maike (2011). « Identificare Caterina Sforza nei dipinti del Rinascimento attraverso il simbolismo », *Caterina Sforza – 500° Anniversario Della Morte (28 Maggio 1509) – Convegno di studi e della Tavola rotonda internazionale*, Silvia Arfelli et Gilberto Giorgetti (dir.). Actes du colloque organisé au Circolo della Stampa Forli - Cesena, Forli, 16 mai 2009, p. 77-85.

WARBURG, Aby (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity : Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Traduit par David Britt, Los Angeles : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

WILKINS, Ernest H. (1963). « The First Two Triumphs of Petrarch », *Italica*, 40 (1), p. 7-17, [En ligne], <http://doi.org/10.2307/477256>, Consulté le 19 février 2016.

WIRTH, Oswald (1978). *Le tarot des imagiers du Moyen Âge*, préface de Roger Caillois, Paris : Claude Tchou. [1966].

WITTGENS, Fernanda (1936). « Note e aggiunte a Bonifacio Bembo », *Rivista d'arte*, Vol. 18, p. 345-366, Florence : Miscellanea d'arte.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (1995). *La vie des images*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.

Manuscrits :

REALE BIBLIOTECA ESTENSE, MODENA (1914). *Il manoscritto estense « De sphaera » (miniatura del sec. XV)*, Modena : cav. U. Orlandini, [En ligne],

<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf>, Consulté le 5 septembre 2015.

Catalogues:

BANDERA, Sandrina et Marco Tanzi (dir.) (2013). « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira.

CARMIGNANI, Massimo (2008). *The Castello Sforzesco of Milan*, Catalogue et guide, Milan : Skira.

DEPAULIS, Thierry (1984). *Tarot, jeu et magie*, Catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, 17 octobre 1984 - 6 janvier 1985, Paris : BnF. [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6532698n/fl.image>. Consulté le 20 avril 2015.

HUSBAND, Timothy (1980). *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*, Catalogue d'exposition, The Cloisters – The Metropolitan Museum of Art, 9 octobre 1980 - 11 janvier 1981, New York : The Metropolitan Museum of Art.

HUSBAND, Timothy B. (2015). *The World in Play : Luxury Cards 1430-1540*, Catalogue d'exposition, The Metropolitan Museum of Art, 20 janvier 2015 - 17 avril 2016, New York : The Metropolitan Museum of Art Publishing.

NATALE, Mauro et Serena Romano (dir.) (2015). *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza : Milano al centro dell'Europa*, Catalogue d'exposition, Palazzo Reale, 12 mars 2015 - 28 juin 2015, Milano : Skira.

Dictionnaires et encyclopédies:

ANGIOLINI, François (1897). *Vocabolario milanese-italiano coi segni per la pronuncia; preceduto da una breve grammatica del dialetto e seguito dal repertorio italiano-milanese*, Torino : G.B. Paravia, [En ligne], <https://archive.org/details/vocabolariomilan00angiunft>. Consulté le 30 août 2015.

ARCHIVIO STORICO LOMBARDO. *Giornale della societa storica lombarda, serie seconda, vol. VIII, anno XVIII*, [En ligne], https://play.google.com/books/reader?id=5r8KAAAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr_CA&pg=GBS.PA50. Consulté le 04 septembre 2015.

BÉNÉZIT, Emmanuel et al. (2006). *Dictionary of artists*, Paris : Gründ.

BARGELLESII, Giacomo (1981). « Cicognara, Antonio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, dans Treccani – La Cultura Italiana, [En ligne],

- [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cicognara_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cicognara_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 20 juillet 2015.
- BRITANNICA (2015). *Britannica Encyclopaedia Online*, [En ligne], <http://www.britannica.com>. Consulté le 05 juin 2015.
- CHIESI, Ino (2000). *Dizionario iconografico dei simboli, immaginario di simboli, icône, miti, eroi, araldica, segni, forme, allegorie, emblemi, colori*, Milano : RCS Libri S.p.A.
- D'AMICO, Silvio (1931). « Commedia dell'arte », *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_(Enciclopedia-Italiana)/). Consulté le 23 septembre 2015.
- DIDEROT, Denis et Alembert (1987). *L'Encyclopédie Diderot et d'Alembert, Blason art héraldique, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication*. Paris : Inter-livres. [En ligne], <http://www.gallica.bnf.fr>. Consulté le 12 septembre 2015.
- GAMBERINI, Andrea (2000). « Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-galeazzo-visconti-duca-di-milano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-galeazzo-visconti-duca-di-milano_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 14 juin 2015.
- GROVE ART ONLINE (2016). « International gothic », *Oxford Art Online*, [En ligne], <http://www.oxfordartonline.com/public/book/oaogao>. Consulté le 10 mars 2016.
- GULLINO, Giuseppe (2007). « Marcello, Jacopo Antonio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-antonio-marcello_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-antonio-marcello_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 23 juillet 2015.
- IPPOLITO, Antonio Menniti (1993). « ESTE, Niccolò d' », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], http://www.treccani.it/enciclopedia/François-i-sforza-duca-di-milano_%28Dizionario-Biografico%29/. Consulté le 04 janvier 2016.
- IPPOLITO, Antonio Menniti (1998). « FRANÇOIS I Sforza, duca di Milano », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-d-este_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-d-este_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 18 juillet 2015.
- LAUROUSSE (2015). *Larousse dictionnaire de la peinture*, [En ligne], <http://www.larousse.fr>. Consulté le 07 avril 2015.
- RONDININI, Gigliola Soldi (1997). « Filippo Maria Visconti », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne],

- [http://www.treccani.it/enciclopedia/Filippo-maria-visconti-duca-di-milano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/Filippo-maria-visconti-duca-di-milano_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 07 juin 2015.
- MAZZINI, Franco (1966). « Bembo, Bonifacio », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/bonifacio-bembo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bonifacio-bembo_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 20 juillet 2015.
- MOTTA, Antonio (1932). « Filippo Maria Visconti, duca di Milano », *Enciclopedia Italiana*, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/Filippo-maria-visconti-duca-di-milano_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/Filippo-maria-visconti-duca-di-milano_(Enciclopedia-Italiana)/). Consulté le 07 juin 2015.
- MURRAY, Peter J. (2014). « Giotto di Bondone, Italian painter », *Enciclopedia Britannica*, [En ligne], <http://www.britannica.com/biography/Giotto-di-Bondone>. Consulté le 10 juillet 2015.
- SHELL, Janice (2010). « Zavattari [Zavatari]. », *Grove Art Online – Oxford Art Online*, Oxford University Press, [En ligne], <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T093300>. Consulté le 05 février 2016.
- TRECCANI (2011). « Visconti », *Dizionario di Storia*, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/visconti_\(Dizionario-di-Storia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/visconti_(Dizionario-di-Storia)/). Consulté le 05 juin 2015.
- VAGLIENTI, Francesca M. (1998). « Galeazzo Maria Sforza », *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 51, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/galeazzo-maria-sforza-duca-di-milano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/galeazzo-maria-sforza-duca-di-milano_(Dizionario-Biografico)/). Consulté le 14 juin 2015.
- VARANINI, Giorgio (1970). « Marziano da Tortona », *Enciclopedia Dantesca*, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], http://www.treccani.it/enciclopedia/marziano-da-tortona_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. Consulté le 13 janvier 2016.
- VERGA, Ettore (1932). « François I Sforza, duca di Milano », *Enciclopedia Italiana*, dans *Treccani – La Cultura Italiana*, [En ligne], [http://www.treccani.it/enciclopedia/François-i-sforza-duca-di-milano_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/François-i-sforza-duca-di-milano_(Enciclopedia-Italiana)/). Consulté le 14 juin 2015.
- WELCH, E. S. et Marco Carminati (2016). « Bembo », *Grove Art Online – Oxford Art Online*, Oxford University Press, [En ligne], <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T007778pg1>. Consulté le 10 février 2016.

Outils de traduction et de recherches terminologiques :

LEXILOGOS (2014). *Mots et merveilles d'ici et d'ailleurs - Dictionnaire latin*, [En ligne], http://www.lexilogos.com/bible_multilingue.htm. Consulté le 04 septembre 2014.

TLFI (2014). *Le trésor de la langue française informatisé*, [En ligne], <http://atilf.atilf.fr/>. Consulté le 30 septembre 2014.

LAROUSSE (2016). Dictionnaire de français Larousse, [En ligne], <http://www.larousse.fr/>. Consulté le 20 février 2016.

Paquets de cartes et jeux:

ATANASOV, Atanas (2004). *Visconti Tarot – Tarot Visconti – Tarot des Visconti – I Tarocchi Visconti*, Torino : Lo Scarabeo.

ATANASSOV, Atanas A. (2006). *Visconti Tarot – I Tarocchi Visconti – Visconti Tarots – Tarot Visconti – Tarots des Visconti*, Torino : Le Scarabeo.

KAPLAN, Stuart R. (2007). *Pierpont Morgan Visconti Sforza with booklet*, Stamford : U.S. Games Systems. [1975]

PACKARD, Mary (2013). *The Golden Tarot of Visconti Sforza*, illustré par Rachel Clowes et livret avec préface de Robert M. Place, New York : Race Point Pub.

Sites Web:

BEINECKE (2016). « Visconti Tarot », *Beinecke Digital Collections*, [En ligne], <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Search/Results?lookfor=visconti+tarot&type=AllFields&submit=Find>. Consulté le 13 janvier 2015.

DUOMO DI MILANO (2016). « Veneranda Fabbrica », [En ligne], <http://www.duomomilano.it/>. Consulté le 24 mai 2015.

IN BRERA (2012). *Pinacoteca di Brera : I Tarocchi dei Bembo*, [En ligne], http://www.brera.beniculturali.it/Page/t01/view_html?idp=602. Consulté le 16 février 2015.

LO SCARABEO TAROTS (2015). *I Tarocchi dei Visconti*, [En ligne], <http://loscarabeo.com/lang-en/tarocchi-storici/9-i-tarocchi-dei-visconti.html>. Consulté le 06 janvier 2015.

THE MORGAN LIBRARY & MUSEUM (2015). *Images from Medieval and Renaissance Manuscripts*, [En ligne], <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/1/158525>. Consulté le 16 février 2015.

US GAMES SYSTEM (2015). *Tarot blog*, [En ligne], <http://www.usgamesinc.com/tarotblog/>.
Consulté le 05 mars 2015.

Université de Montréal

**LES JEUX DE TAROT VISCONTI-SFORZA :
Une analyse iconographique**

Tome II : Figures, catalogue et annexe

par
Joana Nunes de Souza

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Octobre 2016
© Joana Nunes de Souza, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Les jeux de tarot Visconti-Sforza : une analyse iconographique

Présenté par :
Joana Nunes de Souza

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luís de Moura Sobral, président-rapporteur
Sarah Guérin, directrice de recherche
Denis Ribouillault, membre du jury

FIGURES

Figure 1 - Cartes du jeu Mamelouk



Jan Bauwens, *Mulük wa-nuwwäb*, vers 1500, Facsimile et reconstruction, 7,5 x 19,6 cm, Topkapı Palace Museum, Istanbul.

Source : Replicas of historical decks and regional patterns, [En ligne], <http://cards.old.no/mine/>. Consulté le 10 mars 2016.

Figure 2 - Fresque faisant partie du cycle de *La vie de la reine Théodelinde* attribué à l'atelier Zavattari



Atelier Zavattari, *Banquet pour le mariage de Théodelinde et Agilulf*, 1444-1446, Cycle de fresques « La vie de la reine Théodelinde », Chapelle de la reine Théodelinde, Monza. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphhi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 34.

Figure 3 - Portraits de François Sforza et de Blanche-Marie Visconti attribués à Bonifacio Bembo



Bonifacio Bembo, *Portrait de François Sforza* et *Portrait de Blanche-Marie Visconti*, 1462, Fresques, 140 x 60 cm, Église de Saint-Augustin, Cremona. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphhi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 87.

Figure 4 - Triptyque attribué à Bonifacio Bembo



Bonifacio Bembo, De gauche à droite : *La rencontre de Joachim et d'Anne à la porte dorée avec le prophète Élisée et saint Nicolas de Tolentino* (Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection [1957.166], Denver), *Le couronnement du Christ et de la Vierge par Dieu le père* (Museo Civico « Ala Ponzone » [inv. 40], Cremona), et *L'adoration des mages* (Denver Art Museum, The Simon Guggenheim Memorial Collection [1957.167], Denver), 1445-1450, Triptyque, 101,5 x 68 cm.

Source : Finestre sull'Arte (2015), *Il trittico di Bonifacio Bembo : ultimo atto dell'arte viscontea a Milano?*, [En ligne], www.finestresullarte.info. Consulté le 27 novembre 2015.

Figure 5 - Manuscrit de l'*Histoire de Lancelot*



Bonifacio et Ambrogio Bembo, *Histoire de Lancelot du Lac*, 1446, Manuscrit enluminé, Ms. Membranaceo, sec. XV, cc. I, 171, II, CLXXII, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florence, Détail. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 29.

Figure 6 - Polyptyque du Château de Torchiara



Benedetto Bembo, *Sans titre*, 1462, Polyptyque, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Civiche Raccolte d'Arte Antica), Milan. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 19.

Figure 7 - Comparaison entre les motifs des arrière-plans des arcanes majeurs des tarots Visconti-Sforza

a) Brera-Brambilla :



Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan, Détail de l'arrière-plan des arcanes majeurs. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphiche se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 41.

b) Cary-Yale :



Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven, Détail de l'arrière-plan des arcanes majeurs.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail de l'arrière-plan des arcanes majeurs. Reproduction dans *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New-York : George Braziller, 1986, p.116.

Figure 8 - Comparaison entre les motifs des arrières-plans des arcanes mineurs des tarots Visconti-Sforza

a) Brera-Brambilla :



Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan, Détail de l'arrière-plan des arcanes mineurs. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphhi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 42-49.

b) Cary-Yale :



Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur carton, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven, Détail de l'arrière-plan des arcanes mineurs.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail de l'arrière-plan des arcanes mineurs. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphhi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 55-57.

Figure 9 - Comparaison entre les détails des visages des personnages des tarots Visconti-Sforza

a) Brera-Brambilla :



Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan, Détail. Reproduction dans « *Quelle carte de triumpi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 39.

b) Cary-Yale :



Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven, Détail.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail. Reproduction dans *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New York : George Braziller, 1986, p.105.

Figure 10 - Coing représentatif des Sforza



Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 11 - Le serpent Visconti sans couronne



Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Anonyme (1550-1555), *Insignia pontificum Romanorum et cardinalium V. Insignia urbium Italiae septentrionalis: Nobilium Mediolanensium*, Manuscrit enluminé, fol. 6r (BSB Cod. Icon. 270), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00001430/image_21. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 12 - Couronne ducale Visconti-Sforza traversée par deux rameaux d'olivier et de palme



Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 13 - Soleil Visconti entouré de rayons courbes et droits avec le serpent au centre



Anonyme, Fresque au Château Sforzesco (Rocchetta), Italie, Milan, 15^e siècle.
 Source : Wikimedia (2007). *Le « impresse » Visconti-Sforza*, [En ligne], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1864_-_Milano,_Castello_sforzesco_-_Rocchetta_-_Razza_viscontea_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_24-Sept-2007.jpg. Consulté le 11 février 2016.

Figure 14 - Oiseau Visconti sans nid



Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 15 - Aigle noir impérial à une tête



Anonyme, *Sans titre*. Détail dans Konrad Grünenberg (vers 1480), *Das Wappenbuch Conrads von Grünenberg, Ritters und Bürgers zu Constanz*, Manuscrit enluminé, fol. 9 (BSB-Hss Cgm 145), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00035320/image_9. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 16 - Aigle noir impérial à deux têtes



Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Konrad Grünenberg (vers 1480), *Das Wappenbuch Conrads von Grünenberg, Ritters und Bürgers zu Constanz*, Manuscrit enluminé, fol. 9 (BSB-Hss Cgm 145), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00035320/image_9. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 17 - Ruban avec le nœud lâche Visconti-Sforza



Maître d'Ippolita Sforza et coll., *Sans titre*. Détail dans : Domenico Cavalca (1401-1500), *Vite di Santi Padri*, Manuscrit enluminé, fol. 1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438663z>. Consulté le 5 février 2016.

Figure 18 - Lion rampant avec coing et casque Sforza



Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Pompeo Litta (1781-1851), *Famiglie celebri di Italia. Attendolo di Cotignola in Romagna*, Manuscrit enluminé, Département estampes et photographies, FOL-NE-69 (B), fol.1, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41249636m>. Consulté le 10 février 2016.

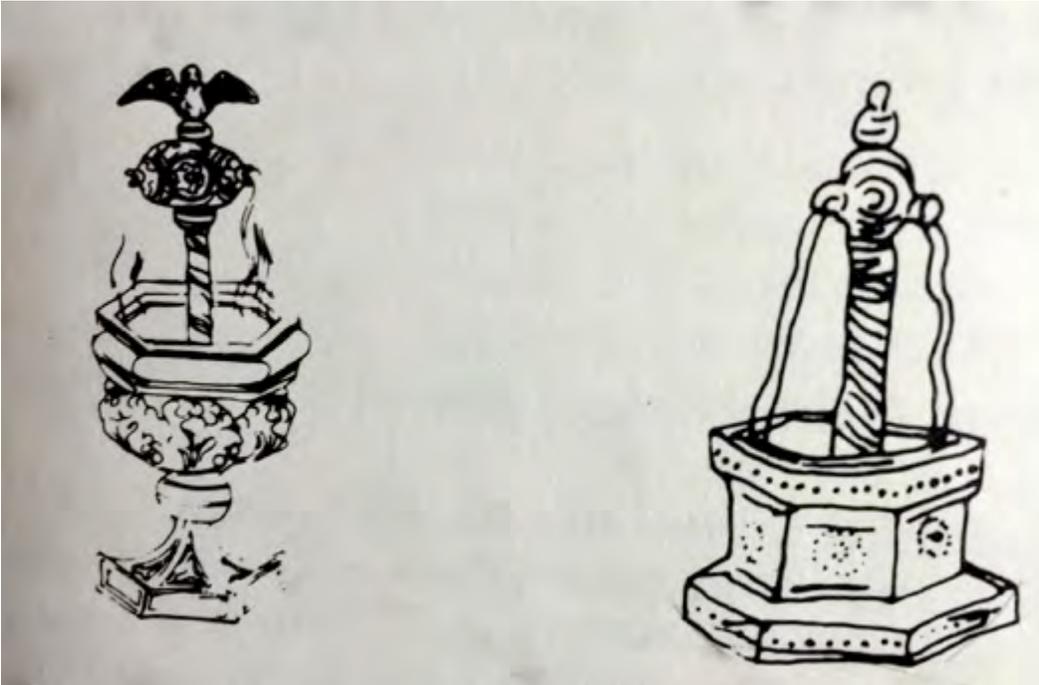
Figure 19 - Trois anneaux entrelacés des Sforza



Paolo et Giuseppe Sacca, *Sans titre*, 1536-1542, Porte en bois sculptée, Église de Saint-Sigismond, Crémone.

Source : University of Liverpool (2007). *Rings : From Cremonese to Sforza Family Emblem*, [En ligne], <https://www.liverpool.ac.uk/~spmr02/rings/sforza.html>. Consulté le 14 février 2016.

Figure 20 - Fontaines de François Sforza



Anonyme, Fontaines de François Sforza présentes dans les jeux « Visconti-Sforza ». Reproduction dans *The Encyclopedia Of Tarot – Volume I*, New York : U.S. Games Systems, 2009 [1978], p. 62.

Figure 21 - Monnaie du règne de Philippe-Marie Visconti



Anonyme, Pièce de monnaie, En circulation entre 1442 et 1447, Métal frappé, environ 3 cm de diamètre, Collection privée.

Source : Mary K. Greer's Tarot Blog (2011). *The Visconti Tarots*, [En ligne], <https://marygreer.wordpress.com/2011/07/03/the-visconti-tarots/>. Consulté le 23 mars 2016.

Figure 22 - Party per pale des tarots Visconti-Sforza



Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1450-1490, Tempera sur carton, Carte appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame, Détail du Cavalier de Bâton. Reproduction dans « *Quelle carte de triumpi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 54.

Figure 23 - Lion de saint Marc



Jacobello del Fiore, *Le lion de saint Marc*, 1415, Huile sur toile, 147 x 72 cm, Palazzo Ducale, Venise.

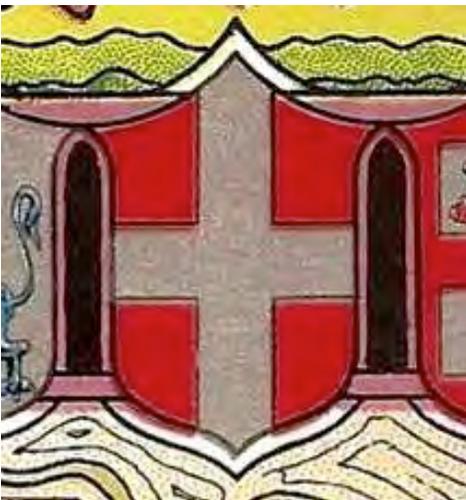
Source : Christ Church Cathedral (2014), *The gospel according to St. Mark*, [En ligne], <http://thecathedral.ca/event/gospel-according-st-mark/2014-11-18/>. Consulté le 13 mars 2016.

Figure 24 - Armoiries de la famille Savoie



Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Anonyme (16^e siècle), *Grand armorial colorié, dont les blasons sont rangés sous les rubriques suivantes*, Manuscrit enluminé, fol. 51v, Bibliothèque nationale de France, Paris, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530239472>. Consulté le 26 mars 2016.

Figure 25 - Version ancienne des armoiries de la ville de Pavie



A. Furlanetto, *Sans titre*, 1901, Carte postale illustrée, Pavie, Détail.

Source : Herald Dick Magazine (2014), *Héraldique et Art Nouveau*, [En ligne], <http://herald-dick-magazine.blogspot.ca/2014/10/heraldique-et-art-nouveau-2-vers-1900.html>. Consulté le 23 mars 2016.

Figure 26 - Triomphe de Cupidon par Domenico di Michelino



Domenico di Michelino, *Triomphe de Cupidon*, vers 1442, Cassone, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-triumphs-florence-1442-1.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 27 - Triomphe de Cupidon par Apollonio di Giovanni



Apollonio di Giovanni, *Triomphe de Cupidon*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph-petrarch-apollonio-1-love.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 28 - Le plus ancien manuscrit enluminé de Pétrarque



Stefano da Verona, *Triomphe de la Mort*, 1414, Enluminure, Bayerische Staatsbibliothek (cod. It. 81), Monaco, Détail.

Source : Tarot History (2013), *How Petrarca became famous*, [En ligne], <http://forum.tarothistory.com/viewtopic.php?f=11&t=858&p=13428&hilit=Wilkins>. Consulté le 23 mars 2016.

Figure 29 - Triomphe de la Chasteté par Apollonio di Giovanni



Apollonio di Giovanni, *Triomphe de la Chasteté*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Triumph-petrarch-apollonio-2-chastity.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 30 - Triomphe de la Chasteté par Domenico di Michelino



Domenico di Michelino, *Triomphe de la Chasteté*, vers 1442, Cassone, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-triumphs-florence-1442-1.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 31 - Triomphe de la Mort par Apollonio di Giovanni



Apollonio di Giovanni, *Triomphe de la Mort*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph-petrarch-apollo-3-death.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 32 - Triomphe de la Mort par Domenico di Michelino



Domenico di Michelino, *Triomphe de la Mort*, vers 1442, Cassone, Pinacoteca Nazionale, Bologne, détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-triumphs-florence-1442-1.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 33 - Triomphe de la Renommée par Apollonio di Giovanni



Apollonio di Giovanni, *Triomphe de la Renommée*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Triumph-petrarch-apollonio-4-fame.jpg>.

Consulté le 15 mars 2016.

Figure 34 - Triomphe de la Renommée par Domenico di Michelino



Domenico di Michelino, *Triomphe de la Renommée*, vers 1442, Cassone, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Petrarch-triumphs-florence-1442-2.jpg>.

Consulté le 15 mars 2016.

Figure 35 - Triomphe du Temps par Apollonio di Giovanni



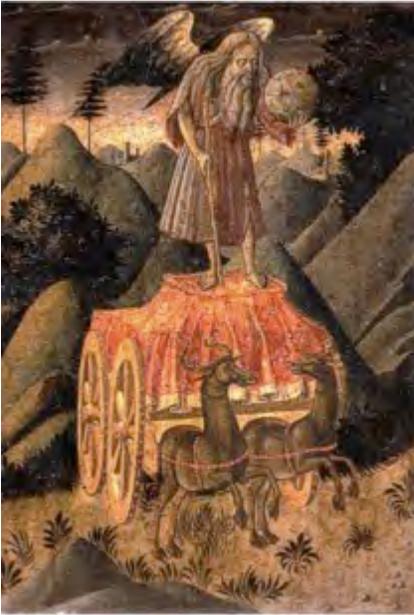
Apollonio di Giovanni, *Triomphe du Temps*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne],

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Triumph-petrarch-apollonio-5-time.jpg>.

Consulté le 15 mars 2016.

Figure 36 - Triomphe du Temps par Domenico di Michelino



Domenico di Michelino, *Triomphe du Temps*, vers 1442, Cassone, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Petrarch-triumphs-florence-1442-2.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 37 - Triomphe de l'Éternité par Apollonio di Giovanni



Apollonio di Giovanni, *Triomphe de l'Éternité*, vers 1442, Enluminure, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Triumph-petrarch-apollonio-6-eternity.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 38 - Triomphe de l'Éternité par Domenico di Michelino



Domenico di Michelino, *Triomphe de l'Éternité*, vers 1442, Cassone, Pinacoteca Nazionale, Bologne, Détail.

Source : Wikimedia Commons (2011), *Petrarch triumphs*, [En ligne], <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Petrarch-triumphs-florence-1442-2.jpg>. Consulté le 15 mars 2016.

Figure 39 - Matto du tarot de Marseille



Anonyme, *Le Mat*, 1977, Carte du tarot de Marseille, J.-M. Simon.

Figure 40 - Homme sauvage de la mythologie



Anonyme, *Figure de carnaval*. Détail dans : Anonyme (16^e siècle), *Schembart*, Manuscrit enluminé, Ms. Douce 346, fol.262r, The Bodleian Library, Oxford. Reproduction dans HUSBAND, Timothy (1980). *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*, Catalogue d'exposition, The Cloisters - The Metropolitan Museum of Art, 9 octobre 1980 - 11 janvier 1981, New York : The Metropolitan Museum of Art, p. 152.

Figure 41 - Escamoteur de Bosch



Jérôme Bosch, *L'Escamoteur*, 1475-1505, Huile sur panneau, 53 x 65 cm, Musée Municipal, Saint-Germain-en-Laye.

Source : Wikimedia Commons (2015). *Hieronymus Bosch*, [En ligne], https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_051.jpg?uselang=fr. Consulté le 25 mars 2016.

Figure 42 - Bagatella dans *De Sphaera*



Anonyme, *Sans titre*. Détail dans : Anonyme (1450-1460), *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio*, Manuscrit enluminé, fol. 24, Biblioteca estense universitaria, Modène, <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.x.2.14.pdf>. Consulté le 23 octobre 2015.

Figure 43 - Sainte Guglielma à Brunate



Anonyme, Italie, Église de Saint-André, Brunate, 15^e siècle.
 Source : Popess of Tarot (2015). *The double life of Guglielma*, [En ligne], <http://popessofthetarot.blogspot.ca/>. Consulté le 27 mars 2016.

Figure 44 - Vêtements religieux de l'ordre Umiliati



Simone dei Crocifissi, *Saint Bernard donne la règle monastique*, 14^e siècle, Tableau, 54,5 x 48 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologne.

Source : Pinacoteca Nazionale Bologna (2016). *San Bernardo consegna la regola monastica*, [En ligne], <http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/>. Consulté le 22 mars 2016.

Figure 45 - Saturne comme le Vecchio



Anonyme, *Saturne*, 16^e siècle, Carte appartenant au tarot « Leber-Rouen », Leber Collection, Bibliothèque Municipale de Rouen, Rouen.

Source : Pré-Gébelin Tarot History (2009). *The Leber-Rouen Tarot*, [En ligne], <http://pre-gebelin.blogspot.ca/2009/04/leber-rouen-tarot.html>. Consulté le 27 mars 2015.

Figure 46 - Étude pour un portrait diffamatoire italien



André del Sarte, *Jeune nu pendu à l'envers*, vers 1530, Esquisse, Galleria degli Uffizi, Florence. Reproduction dans *Suspend Animation : Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*, Londres : Reaktion, 2005 [1973], p. 55.

Figure 47 - Fortitude représentée avec une colonne brisée



Hans Sebald Beham, *La connaissance de Dieu et les sept vertus cardinales: Fortitude*, 1500-1550, Gravure au burin, Lewis B. Williams Collection, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

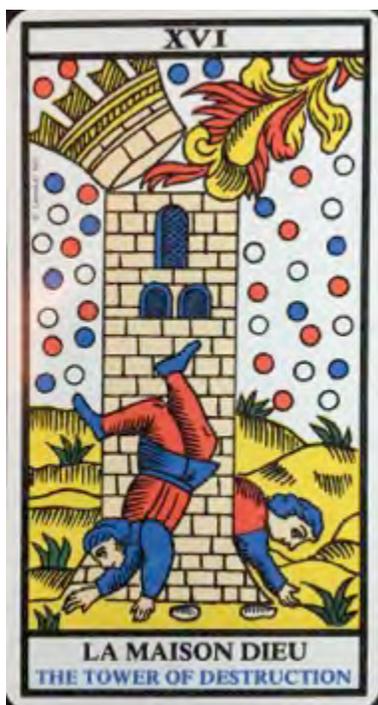
Source : The Cleveland Museum of Art (2016), [En ligne], <http://www.clevelandart.org/art/1950.471.7>. Consulté le 30 mars 2016.

Figure 48 - Diavolo du tarot de Marseille



Anonyme, *Diavolo*, 1977, Carte appartenant au « Tarot de Marseille », France cartes, Saint-Max.

Figure 49 - Fuoco du tarot de Marseille



Anonyme, *Maison de Dieu*, 1977, Carte appartenant au « Tarot de Marseille », France cartes, Saint-Max.

Figure 50 - Prudence avec un miroir



Peregrino da Cesena, *Allégorie de la Prudence*, vers 1495, Gravure au burin, Gabinetto dei disegni e delle stampe (inv. P. N. 21561/2), Bologne.

Source : Engrama (2016), *Il corteo trionfale e la fabula mitologica nelle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este* [En ligne],

http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=579. Consulté le 26 mars 2016.

CATALOGUE

Catalogue 1 - Paquet Brera-Brambilla

Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 36-49.

Catalogue 1.1 - Cartes As de Brera-Brambilla :



As de Denier de Brera-Brambilla



As de Coupe de Brera-Brambilla



As d'Épée de Brera-Brambilla



As de Bâton de Brera-Brambilla

Catalogue 1.2 - Cartes ponctuées de Brera-Brambilla :**Catalogue 1.2.1 - Cartes ponctuées de Denier de Brera-Brambilla**

2 de Denier de
Brera-Brambilla



3 de Denier de
Brera-Brambilla



5 de Denier de
Brera-Brambilla



6 de Denier de
Brera-Brambilla



7 de Denier de
Brera-Brambilla



8 de Denier de
Brera-Brambilla



9 de Denier de
Brera-Brambilla



10 de Denier de
Brera-Brambilla

Catalogue 1.2.2 - Cartes ponctuées de Coupe de Brera-Brambilla



2 de Coupe de
Brera-Brambilla



3 de Coupe de
Brera-Brambilla



4 de Coupe de
Brera-Brambilla



5 de Coupe de
Brera-Brambilla



6 de Coupe de
Brera-Brambilla



7 de Coupe de
Brera-Brambilla



8 de Coupe de
Brera-Brambilla



9 de Coupe de
Brera-Brambilla

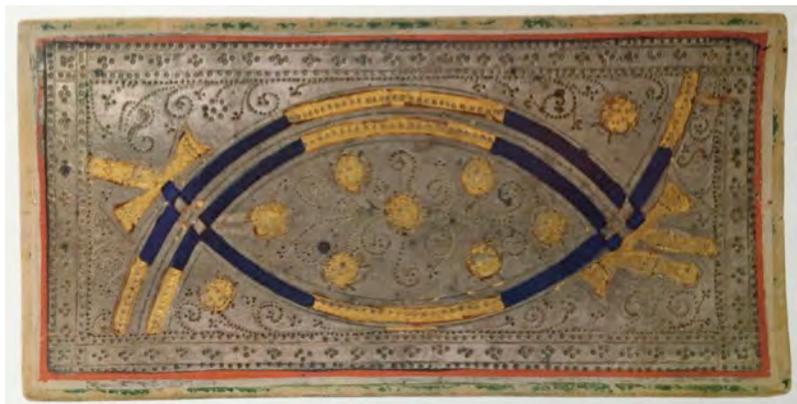


10 de Coupe de
Brera-Brambilla

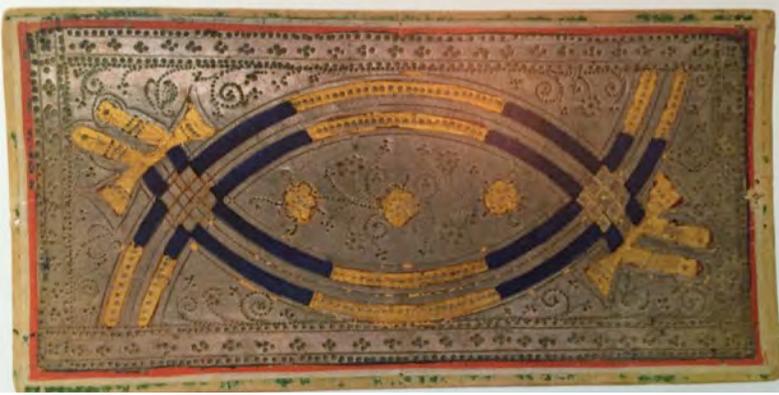
Catalogue 1.2.3 - Cartes ponctuées d'Épée de Brera-Brambilla



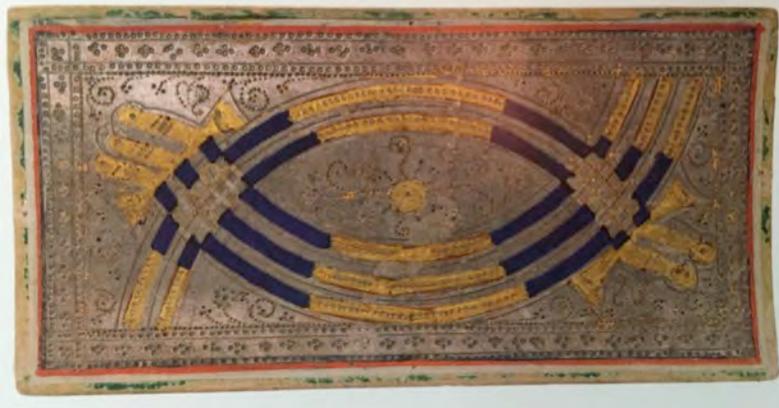
2 d'Épée de
Brera-Brambilla



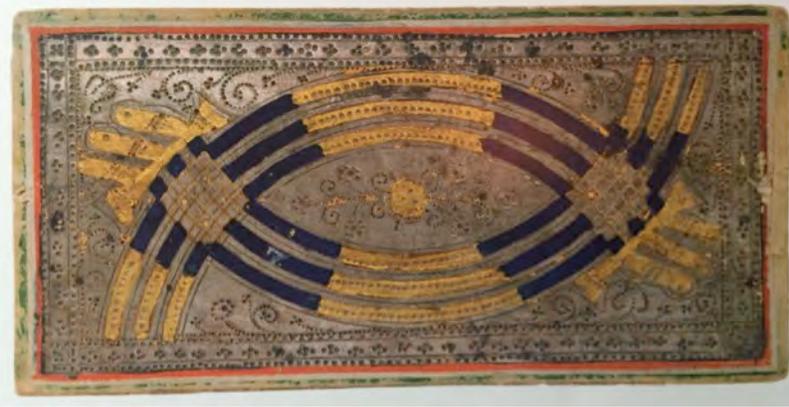
3 d'Épée de
Brera-Brambilla



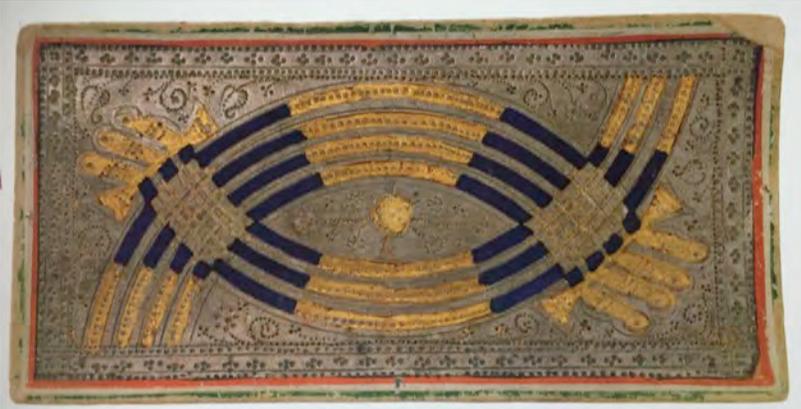
4 d'Épée de
Brera-Brambilla



5 d'Épée de
Brera-Brambilla



6 d'Épée de
Brera-Brambilla



7 d'Épée de
Brera-Brambilla



8 d'Épée de
Brera-Brambilla



9 d'Épée de
Brera-Brambilla



10 d'Épée de
Brera-Brambilla

Catalogue 1.2.4 - Cartes ponctuées de Bâton de Brera-Brambilla



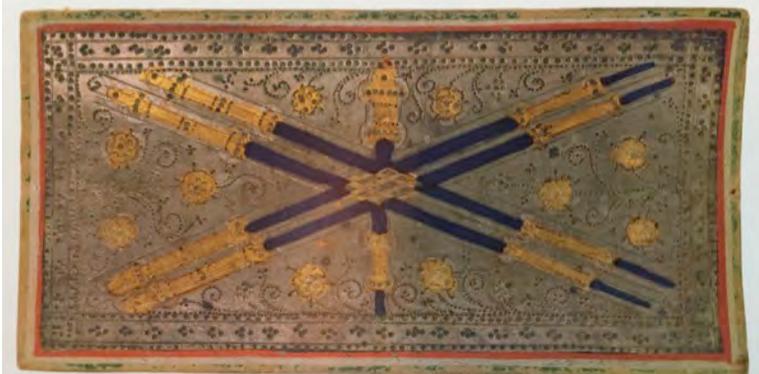
2 de Bâton de
Brera-Brambilla



3 de Bâton de
Brera-Brambilla



4 de Bâton de
Brera-Brambilla



5 de Bâton de
Brera-Brambilla



6 de Bâton de
Brera-Brambilla



7 de Bâton de
Brera-Brambilla



8 de Bâton de
Brera-Brambilla



9 de Bâton de
Brera-Brambilla



10 de Bâton de
Brera-Brambilla

Catalogue 1.3 - Cartes de cour de Brera-Brambilla :
Catalogue 1.3.1 - Cartes de cour de Denier de Brera-Brambilla



Valet de Denier de
Brera-Brambilla



Cavalier de Denier de
Brera-Brambilla

Catalogue 1.3.2 - Cartes de cour de Coupe de Brera-Brambilla



Valet de Coupe de
Brera-Brambilla



Cavalier de Coupe de
Brera-Brambilla

**Catalogue 1.3.3 - Cartes de cour d'Épée de Brera-Brambilla
(Les cartes sont perdues)**

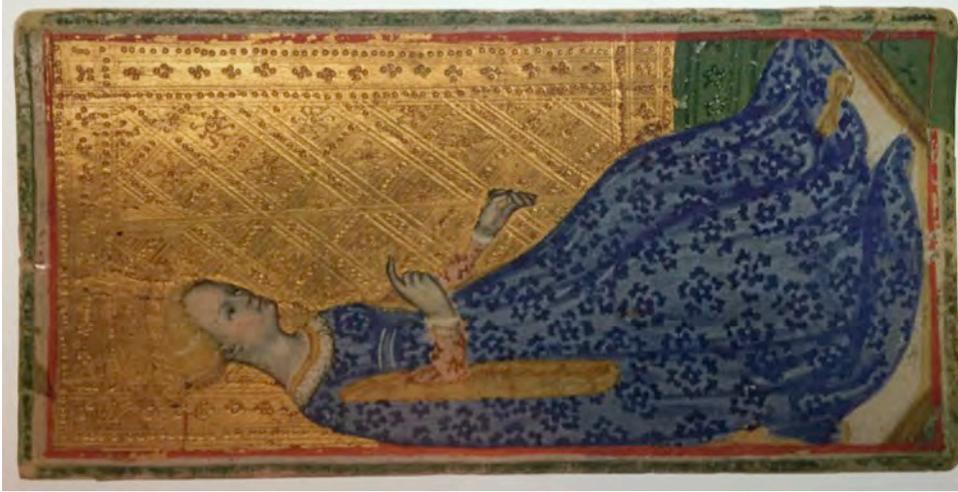
Catalogue 1.3.4 - Cartes de cour de Bâton de Brera-Brambilla



Valet de Bâton de
Brera-Brambilla



Cavalier de Bâton de
Breira-Brambilla



Reine de Bâton de
Breira-Brambilla

Catalogue 2 - Paquet Cary-Yale

Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

Catalogue 2.1 - Cartes As de Cary-Yale :



As de Denier de Cary-Yale



As de Coupe de Cary-Yale



As d'Épée de Cary-Yale



As de Bâton de Cary-Yale

Catalogue 2.2 - Cartes ponctuées de Cary-Yale :
Catalogue 2.2.1 - Cartes ponctuées de Denier de Cary-Yale



2 de Denier de
Cary-Yale



4 de Denier de
Cary-Yale



5 de Denier de
Cary-Yale



6 de Denier de
Cary-Yale



7 de Denier de
Cary-Yale



8 de Denier de
Cary-Yale

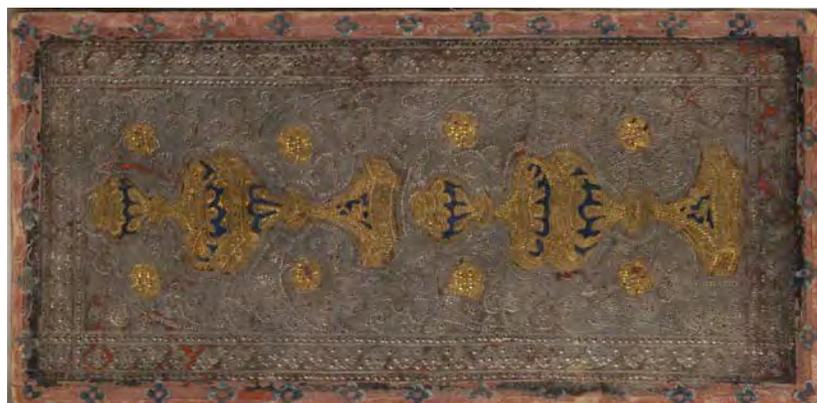


9 de Denier de
Cary-Yale



10 de Denier de
Cary-Yale

Catalogue 2.2.2 - Cartes ponctuées de Coupe de Cary-Yale



2 de Coupe de
Cary-Yale



3 de Coupe de
Cary-Yale



4 de Coupe de
Cary-Yale



5 de Coupe de
Cary-Yale



6 de Coupe de
Cary-Yale



7 de Coupe de
Cary-Yale



8 de Coupe de
Cary-Yale



9 de Coupe de
Cary-Yale



10 de Coupe de
Cary-Yale

Catalogue 2.2.3 - Cartes ponctuées d'Épée de Cary-Yale



2 d'Épée de
Cary-Yale



3 d'Épée de
Cary-Yale



4 d'Épée de
Cary-Yale



5 d'Épée de
Cary-Yale



6 d'Épée de
Cary-Yale



7 d'Épée de
Cary-Yale



8 d'Épée de
Cary-Yale

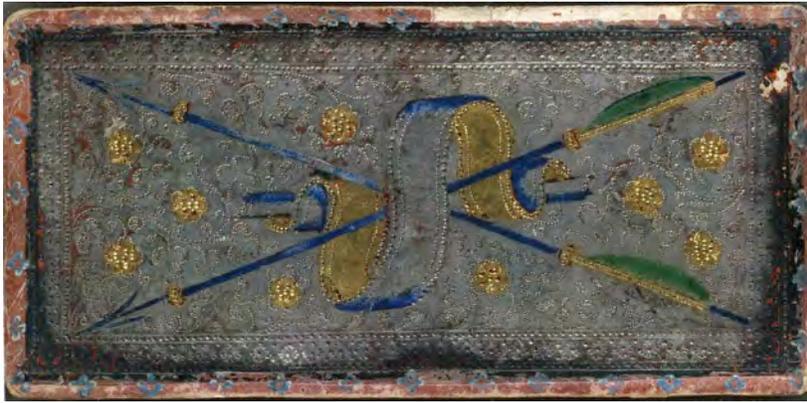


9 d'Épée de
Cary-Yale



10 d'Épée de
Cary-Yale

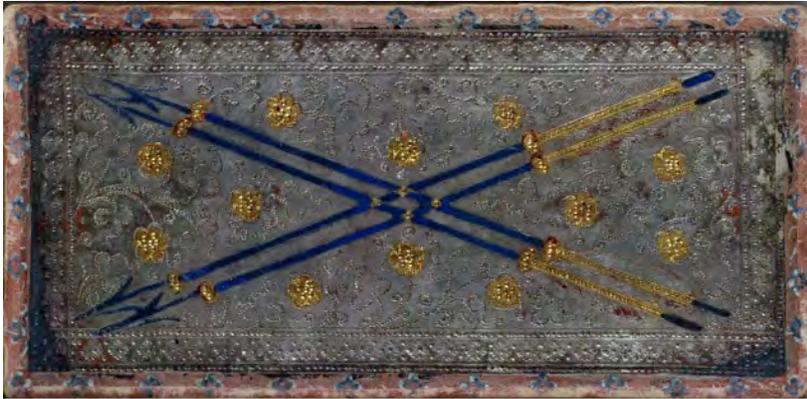
Catalogue 2.2.4 - Cartes ponctuées de Bâton de Cary-Yale



2 de Bâton de
Cary-Yale



3 de Bâton de
Cary-Yale



4 de Bâton de
Cary-Yale



5 de Bâton de
Cary-Yale



6 de Bâton de
Cary-Yale



7 de Bâton de
Cary-Yale



8 de Bâton de
Cary-Yale



9 de Bâton de
Cary-Yale



10 de Bâton de
Cary-Yale

Catalogue 2.3 - Cartes de cour de Cary-Yale :
Catalogue 2.3.1 - Cartes de cour de Denier de Cary-Yale



Servante de Denier de
Cary-Yale



Cavalière de Denier de
Cary-Yale



Cavalier de Denier de
Cary-Yale



Reine de Denier de
Cary-Yale



Roi de Denier de
Cary-Yale

Catalogue 2.3.2 - Cartes de cour de Coupe de Cary-Yale



Servante de Coupe de
Cary-Yale



Valet de Coupe de
Cary-Yale

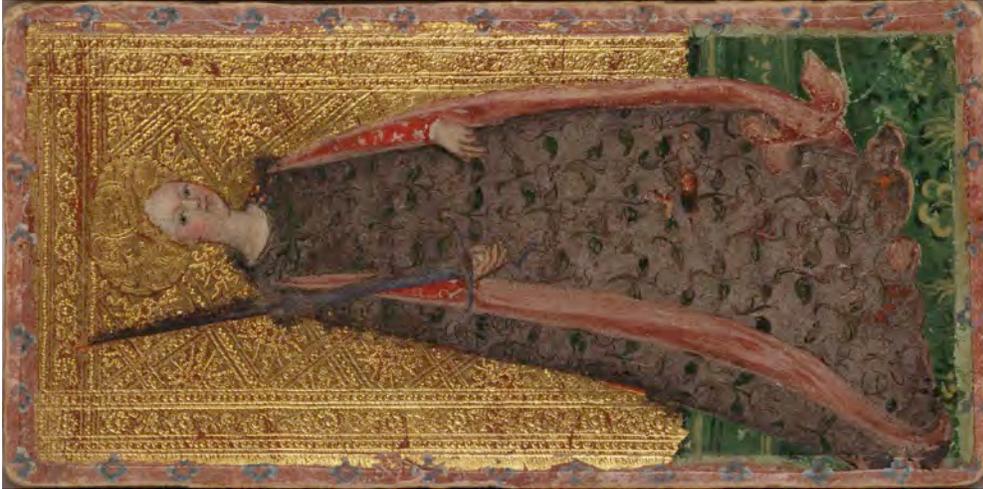


Cavalier de Coupe de
Cary-Yale



Roi de Coupe de
Cary-Yale

Catalogue 2.3.3 - Cartes de cour d'Épée de Cary-Yale



Servante d'Épée de
Cary-Yale



Cavalière d'Épée de
Cary-Yale



Reine d'Épée de
Cary-Yale



Roi d'Épée de
Cary-Yale

Catalogue 2.3.4 - Cartes de cour de Bâton de Cary-Yale



Servante de Bâton de
Cary-Yale



Valet de Bâton de
Cary-Yale



Cavalière de Bâton de
Cary-Yale



Reine de Bâton de
Cary-Yale

Catalogue 3 - Paquet Pierpont Morgan-Bergame

Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame. Reproduction dans *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New-York : George Braziller, 1986, p.18-139.

Catalogue 3.1 - Cartes As de Pierpont Morgan-Bergame :



As de Denier de Pierpont Morgan-Bergame



As de Coupe de Pierpont Morgan-Bergame



As d'Épée de Pierpont Morgan-Bergame



As de Bâton de Pierpont Morgan-Bergame

Catalogue 3.2 - Cartes ponctuées de Pierpont Morgan-Bergame :

Catalogue 3.2.1 - Cartes ponctuées de Denier de Pierpont Morgan-Bergame



2 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



3 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



4 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



5 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



6 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



7 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



8 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



9 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



10 de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 3.2.2 - Cartes ponctuées de Coupe de Pierpont Morgan-Bergame



2 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



3 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



4 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



5 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



6 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



7 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



8 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



9 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



10 de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 3.2.3 - Cartes ponctuées d'Épée de Pierpont Morgan-Bergame



2 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



4 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



5 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



6 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



7 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



8 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



9 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



10 d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 3.2.4 - Cartes ponctuées de Bâton de Pierpont Morgan-Bergame



2 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



3 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



4 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



5 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



6 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



7 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



8 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



9 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



10 de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame

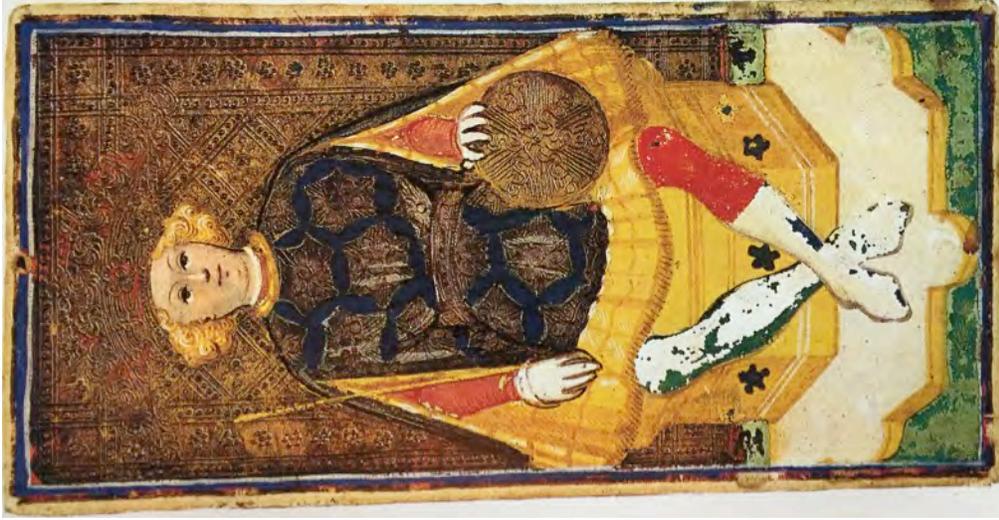
Catalogue 3.3 - Cartes de cour de Pierpont Morgan-Bergame :
Catalogue 3.3.1 - Cartes de cour de Denier de Pierpont Morgan-Bergame



Valet de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



Reine de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame



Roi de Denier de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 3.3.2 - Cartes de cour de Coupe de Pierpont Morgan-Bergame



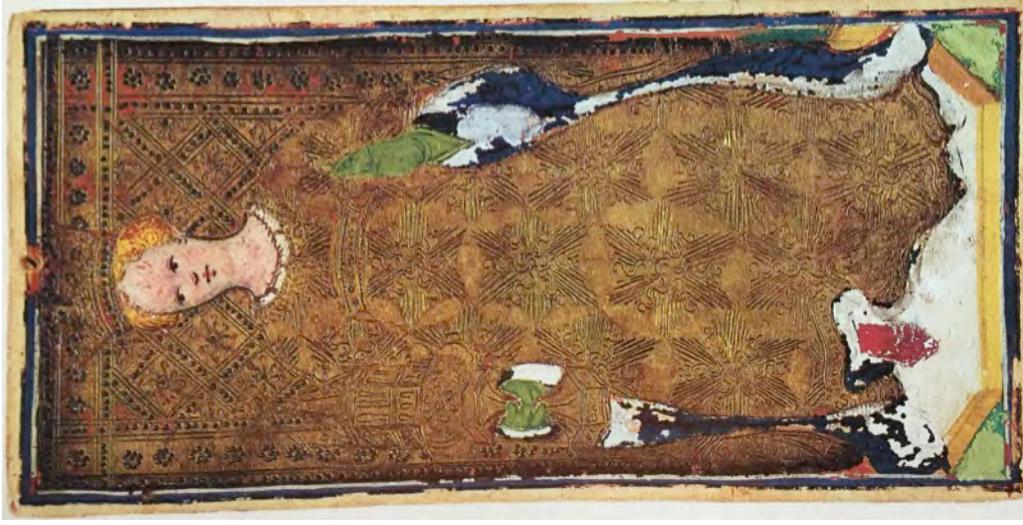
Valet de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



Cavalier de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



Roi de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame



Reine de Coupe de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 3.3.3 - Cartes de cour d'Épée de Pierpont Morgan-Bergame



Valet d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



Cavalier d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



Reine d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame



Roi d'Épée de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 3.3.4 - Cartes de cour de Bâton de Pierpont Morgan-Bergame



Valet de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



Cavalier de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



Reïne de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame



Roi de Bâton de Pierpont
Morgan-Bergame

Catalogue 4 - *Trionfi* de Brera-Brambilla, Cary-Yale et Pierpont Morgan-Bergame**Catalogue 4.1 - Matto**

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.2 - Bagatella

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.3 - Imperatrice

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.4 - Papessa

a) Brera-Brambilla : carte perdue
b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.5 - Imperatore

a) Brera-Brambilla :



b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.6 - Papa

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.7 - Amore

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.8 - Giustizia

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.9 - Carro

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.10 - Fortezza

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.11 - Ruota

a) Brera-Brambilla :



b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.12 - Vecchio

a) Brera-Brambilla : carte perdue
b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :

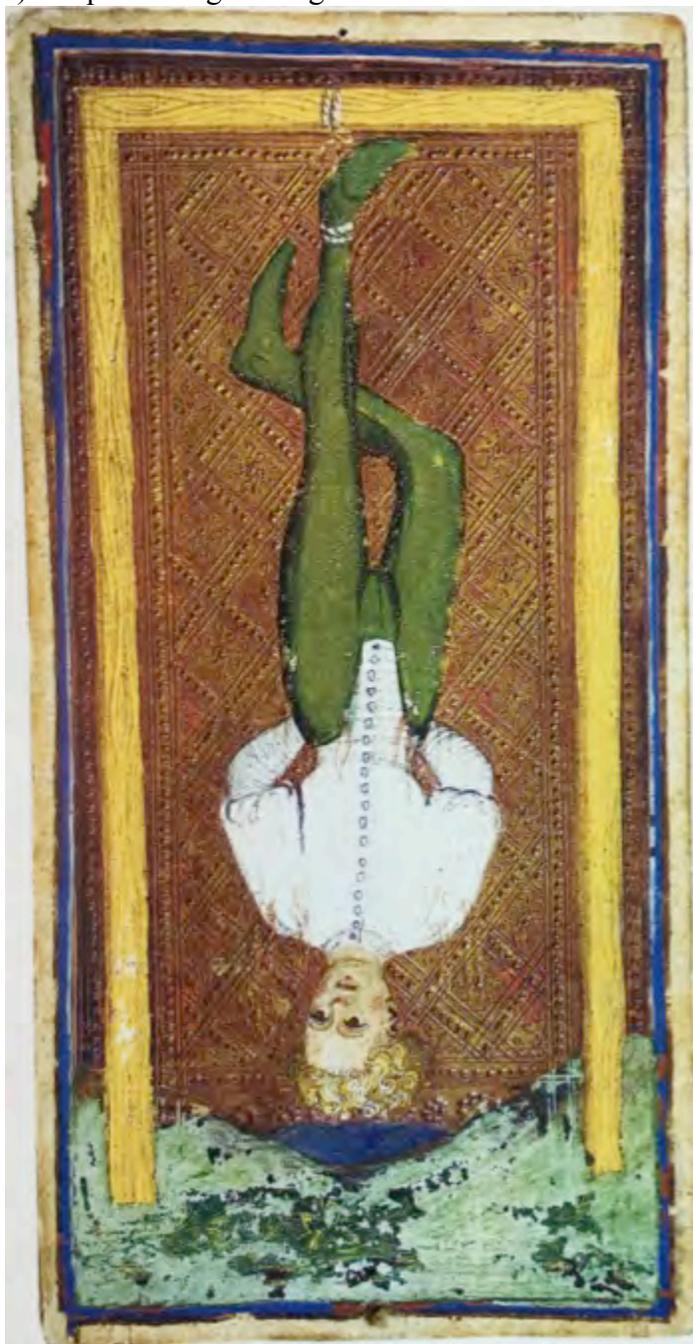


Catalogue 4.13 - Traditore

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



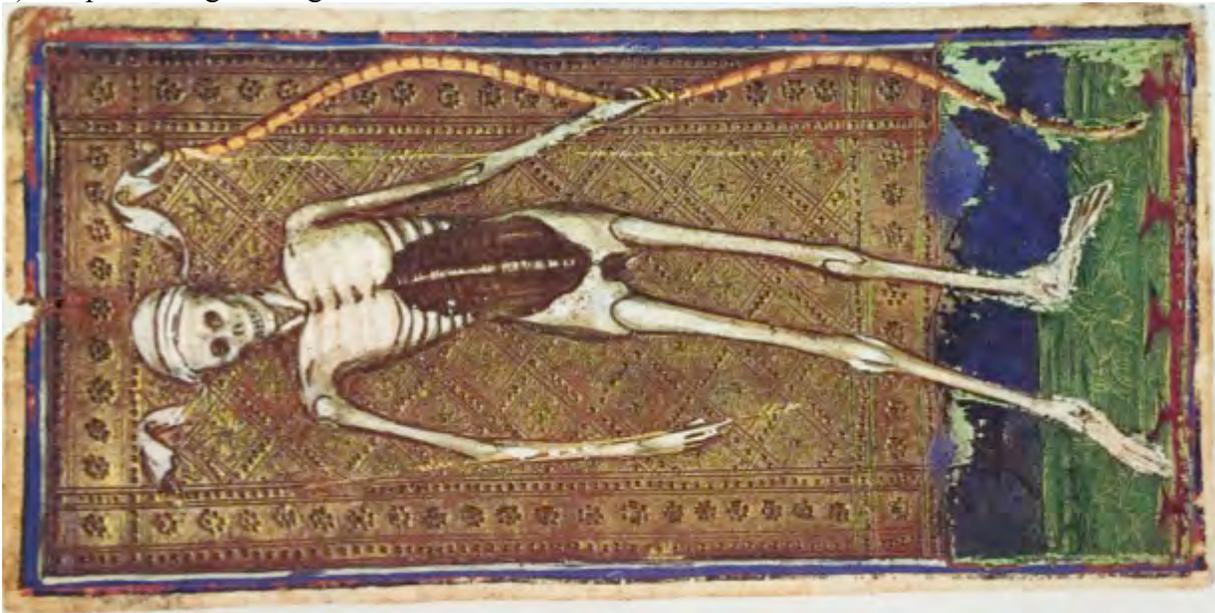
Catalogue 4.14 - Morte

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.15 - Temperanza

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.16 - Stella

a) Brera-Brambilla : carte perdue
b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.17 - Luna

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale : carte perdue

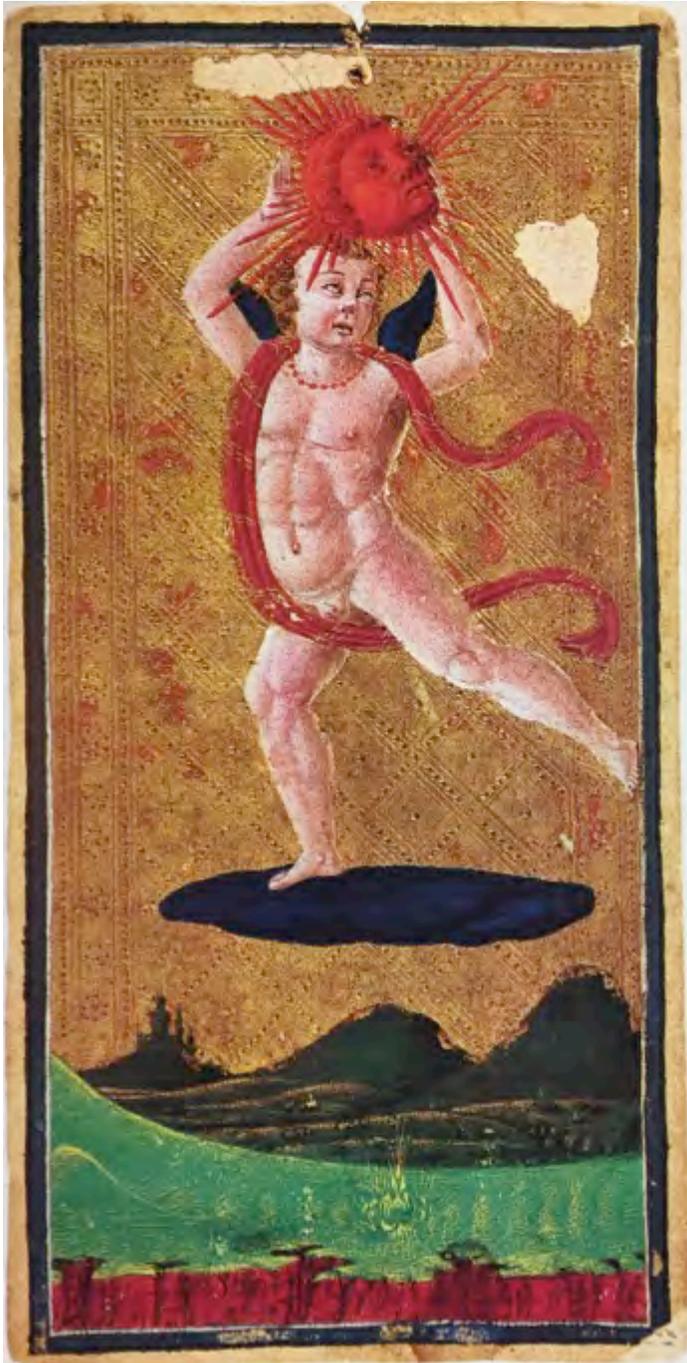
c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.18 - Sole

a) Brera-Brambilla : carte perdue
b) Cary-Yale : carte perdue

c) Pierpont Morgan-Bergame :



Catalogue 4.19 - Angelo

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



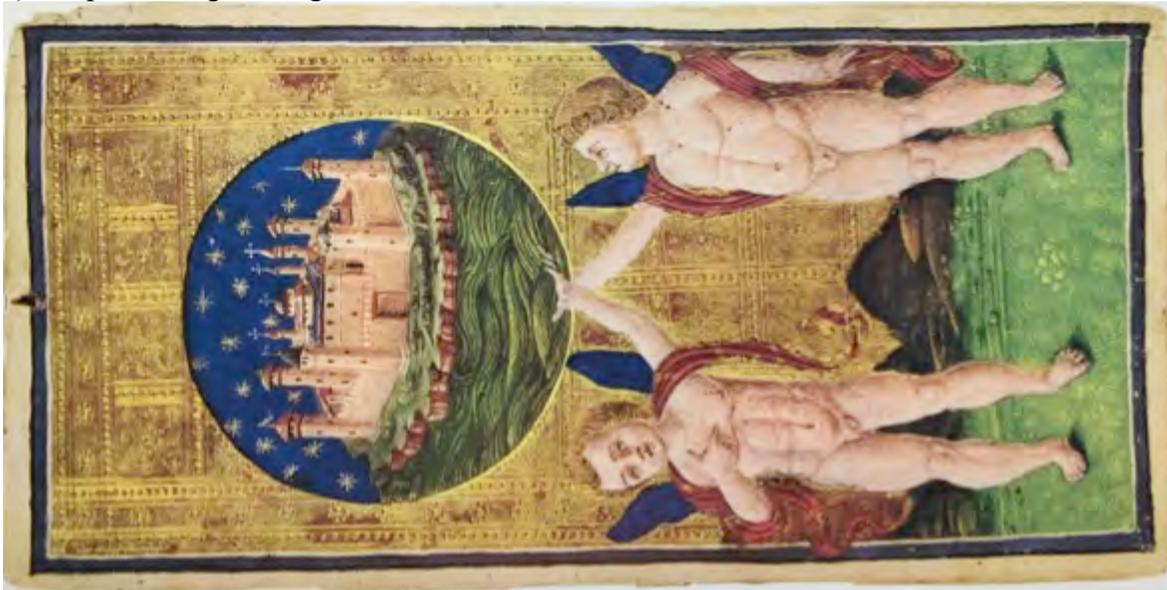
Catalogue 4.20 - Mondo

a) Brera-Brambilla : carte perdue

b) Cary-Yale :



c) Pierpont Morgan-Bergame :



a) Atelier de Franceschino Zavattari, *Brera-Brambilla*, 1442-1447, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,8 x 8,9 cm, Pinacoteca di Brera (reg. Cron. 4982/5029), Milan. Reproduction dans « *Quelle carte de triumphi che se fanno a Cremona* » : *I tarocchi dei Bembo*, Catalogue d'exposition, Pinacoteca di Brera, 20 février 2013 - 7 avril 2013, Milan : Skira, p. 36-49.

b) Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

c) Atelier de Bonifacio Bembo, *Pierpont Morgan-Bergame*, 1432-1450, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17,6 x 8,7 cm, Accademia Carrara (inv. 06 AC 00889 / 01-23; 06 AC 00889 / 24-26), Bergame; Pierpont Morgan Library (inv. M. 630), New York; Casa Colleoni (collection privée), Bergame. Reproduction dans *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New-York : George Braziller, 1986, p.18-139.

Catalogue 4.21 - Foi, Charité et Espérance



a) Foi



b) Charité



c) Espérance

Atelier de Bonifacio Bembo, *Cary-Yale*, 1442-1450, Tempera sur papier cartonné, Paquet appartenant au tarot « Visconti-Sforza », 17 x 8,7 cm, Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library (ITA 109), New Haven.

Source : Beinecke Rare Book & Manuscript Library (2016). *Visconti Tarot*, [En ligne], <http://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/visconti-tarot>. Consulté le 16 juillet 2015.

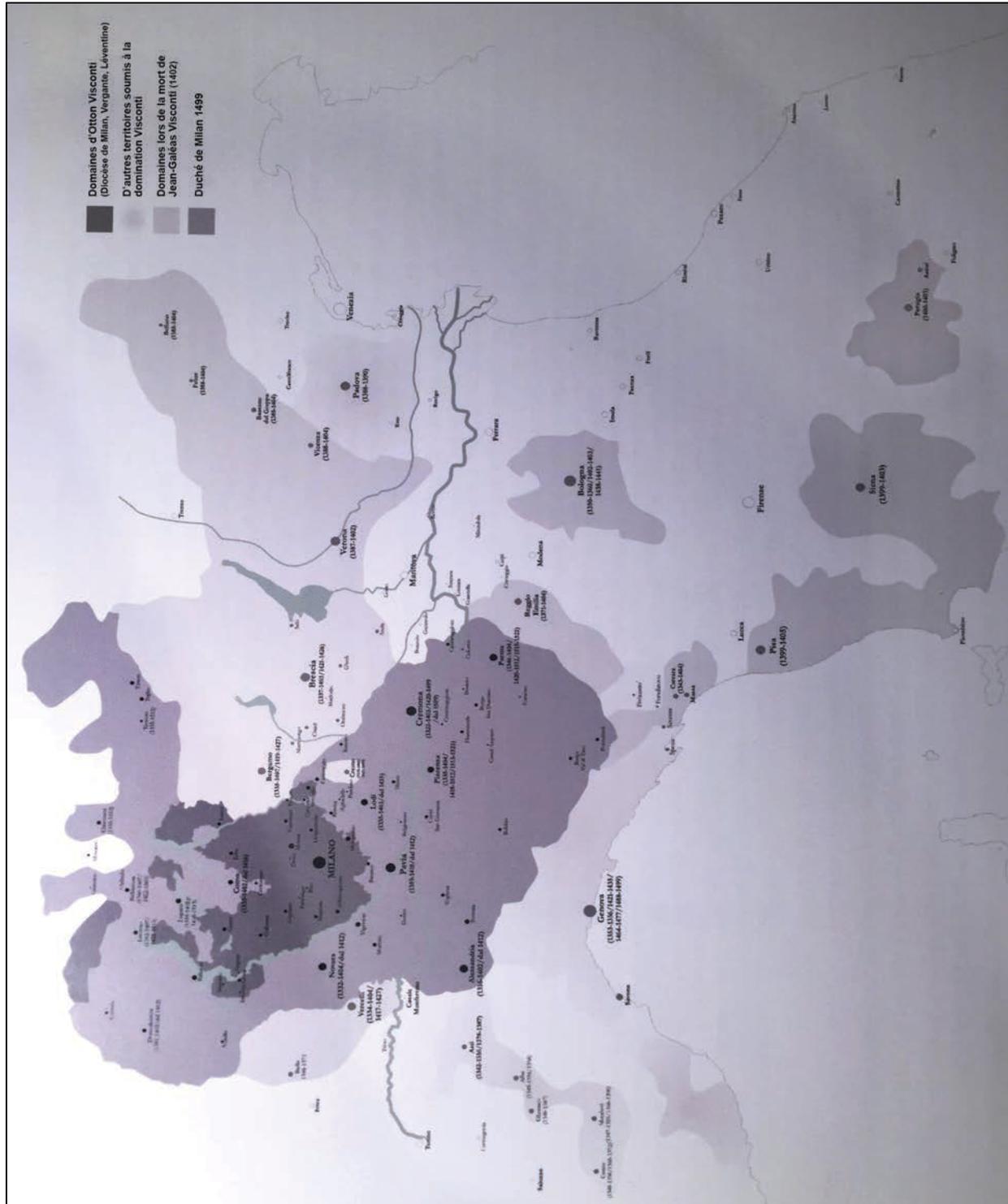
ANNEXE

Annexe 1 - Cadre de détails des tarots Visconti-Sforza

Nomenclatures	Quantité de cartes actuellement conservées	Derniers placements	Mesures
Brera-Brambilla; Brera; Brambilla	48	Pinacoteca di Brera, Milan, Italie	17,8 x 9 cm
Cary-Yale; Visconti; Visconti-Sforza; Cary; Yale; Visconti di Modrone; Cicognara; Tortona; Bembo	67	Beinecke Rare Book & Manuscript Library – Yale University Library, New Haven, États-Unis	19 x 9 cm
Pierpont Morgan-Bergame; Visconti-Sforza; Colleoni; Pierpont Morgan; Bergame; Cicognara; Bembo	26	Accademia Carrara, Bergame, Italie	17,5 x 8,7 cm
	35	Pierpont Morgan Library, New York, États-Unis	17,5 x 8,7 cm
	13	Casa Colleoni, Bergame, Italie	17,5 x 8,7 cm

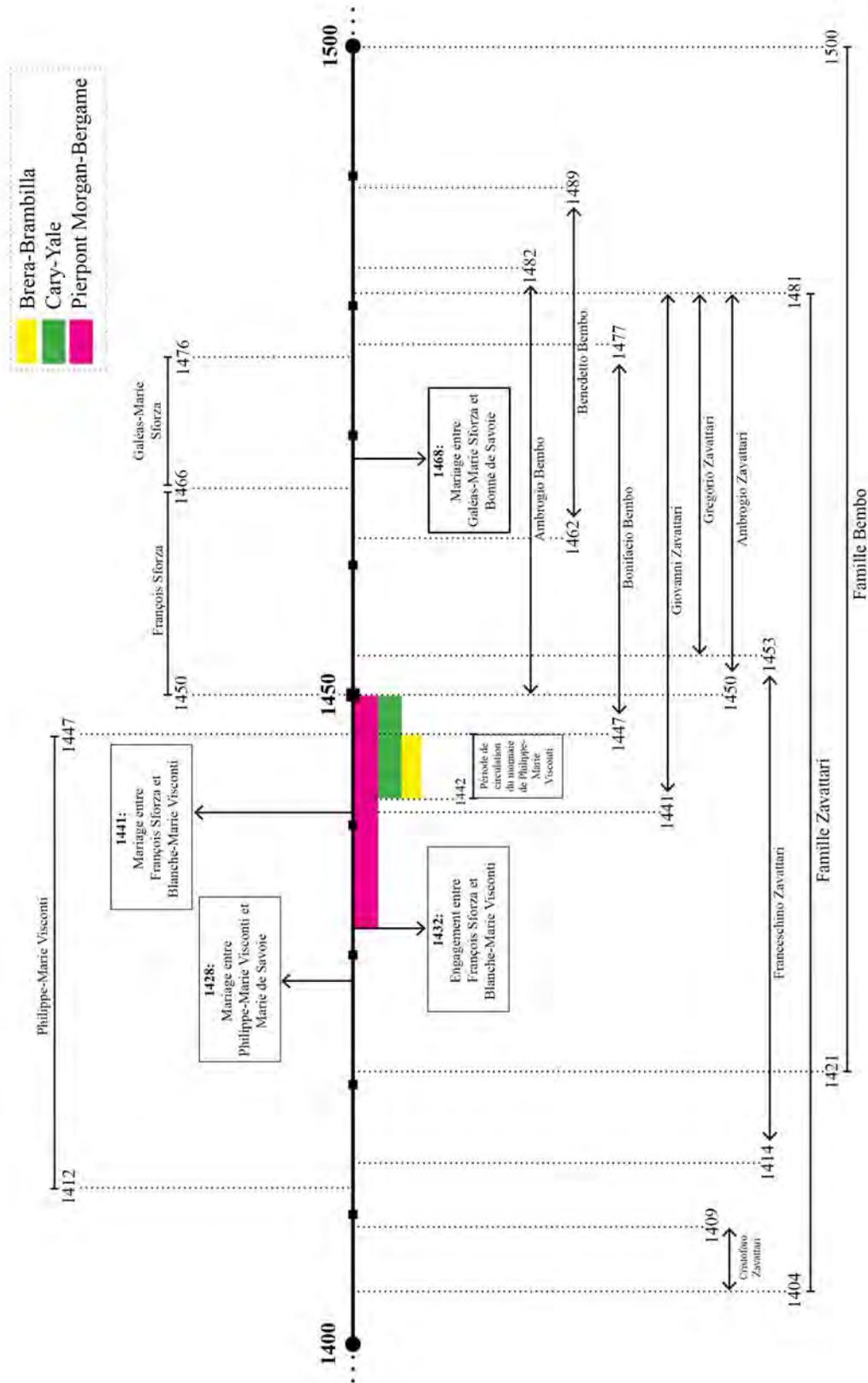
Source : KAPLAN, Stuart R. (1979). *The Encyclopedia Of Tarot – Volume I*. New York : U.S. Games Systems. [1978], p. 63.

Annexe 2 - Carte des territoires Visconti-Sforza entre vers 1277 et 1499



Source : NATALE, Mauro et Serena Romano (2015). *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza : Milano al centro dell'Europa*, Milano : Skira, p. 31.

Annexe 4 - Historiographie des tarots Visconti-Sforza



Annexe 5 - Cadre de présences des dispositifs héraldiques dans les tarots Visconti-Sforza

Emblème	Brera-Brambilla	Cary-Yale	Pierpont Morgan-Bergame
Couronne ducale (figure 12)	présente	présente	présente
Serpent Visconti (figure 11)	absent	présent	absent
Soleil Visconti (figure 13)	présent	présent	présent
Oiseau Visconti (figure 14)	absent	présent	présent
Ruban avec le noeud lâche Visconti (figure 17)	présent	présent	absent
Monnaie de Philippe Marie Visconti (figure 21)	présente	présente	absente
Écu de Pavie (figure 25)	absent	présent	absent
Aigle noire impériale (figure 15)	présente	présente	présente
<i>Party per pale</i> (figure 22)	absent	absent	présent
Les trois anneaux Sforza	absents	absents	présents

(figure 18)			
Fontaines Sforza (figure 20)	absentes	présentes	présentes
Coings Sforza (figure 10)	absents	présents	absents

Annexe 6 - Poème de Susio avec la séquence et nomenclatures des *trionfi* du tarot

Motti alle signore di Pavia sotto il titolo de i Tarocchi

- I. Il Mondo - Alla consorte del sig. Gentil Beccaria.
 II. L' Angelo. - Alla contessa Paola Beccaria.
 L' aria gentil che nel bel viso luce
 vi fa parer un cherubin mandato
 al mondo cieco da l' eterno duce.
 III. Il Sole. - Alla consorte del sig. Giulio Delfino mantoano.
 IV. La Luna. - Alla sig.ra Alda Lonata.
 Le tenebre discaccia e luci spira
 come la luna nell' oscura notte
 dove i belli occhi mai costei aggira.
 V. La Stella. - Alla S.a Paola Rippa.
 Non men il mondo di costei si gode
 che faccia il ciel della più bella stella,
 onde ciascun in cor per lei si rode.
 VI. Il Fuoco. - Alla Sig.a Lebba.
 VII. Il Diavolo. - Alla moglie de sig. Girardo Maggio.
 Alli capei d' argento, al viso d' oro
 l' abito giovenil troppo sconvienti
 ch' esser si mostra dell' infernal coro.
 VIII. La Temperanza. - Alla S.ra Mezzabarba.
 Amor et onestad' insieme unita
 di temperanza vi son uno specchio,
 che dopo morte vi darà ancor vita.
 IX. La Morte. - Alla consorte del sig.r Cesare Ferraro.
 X. Il Traditore. - Alla S.ra Capharella.
 Ecco la traditrice degli amanti,
 che qual Medusa gli trasforma in pietra,
 Portando il cuor smaltato de diamanti.
 XI. Il Vecchio. - Alla S.ra Barbara Beccaria.
 XII. La Ruota. - Alla S.ra Orba Beccaria.

XIII. La Fortezza. - Alla moglie del S.r Matteo Girgio.

XIV. Il Carro. - Il nome manca.

Di castità, d' amore e di beltade
 triunfa sì costei, ch' unqua non vide
 nè vedrà simil mai la nostra etade.

XV. La Giustizia. - Alla S.a Scipiona.

Ne la bilanza onor e cortesia
 tengo posate, acciò ch' alcun non dica
 che men onesta che cortese sia.

XVI. L' Amore. - Alla S.ra A. G. Astolfina.

Credo ch' Amor su dal celeste coro,
 lasciati i strali e l' arco, sia disceso
 trasformat' in costei per mio martoro.

XVII. Il Papa. - Alla S.ra Bianca Bottigella.

Bianca è il mio nome e bianca è la mia fede,
 di bellezza a niun' altra cedo il luoco,
 nè al Papa invidio la sublime sede.

XVIII. L' Imperatore. - Alla S.ra Ottavia B.

XIX. La Papessa. - Alla S.ra comissaria Lonata.

S' al sesso femminin fosse concesso
 poter salir alla sedia papale,
 scelta saria da tutto il nostro sesso.

XX. L' Imperatrice. - Alla contessa di S. Polo.

XXI. Il Bagatella. - Alla S.ra R. T.

Matt' è mia mente, matt' i miei pensieri,
 matt' i miei gusti e matto è ciò ch' io faccio
 e più matto sarò doman che ieri.

SUSIO, Jean-Baptiste (vers 1570). *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo de i Tarocchi*.
 Bibliothèque de l' Arsenal (BNF), Ms-8583, Fol. 256 vo, Paris, France.