

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

LES CONDENSATIONS ICONOGRAPHIQUES
DE L'ENTRÉE D'HENRI II À PARIS

de Francis Lhotelin.

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART
ET ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en Histoire de l'art

Mars 2008

© Francis Lhotelin, MMVIII



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

LES CONDENSATIONS ICONOGRAPHIQUES
DE L'ENTRÉE D'HENRI II À PARIS

Présenté par :
Francis Lhotelin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Luis de Moura Sobral
président-rapporteur

M. Alain Laframboise
directeur de recherche

M^{me} Marie-France Wagner
membre du jury

Résumé

Consacré à l'entrée d'Henri II à Paris le 16 juin 1549, ce mémoire se présente comme une vaste enquête iconographique et iconologique. En effet, ce sujet a déjà été traité par les historiens et des chercheurs en études littéraires mais il n'a jamais été étudié en convergence avec l'histoire de l'art. Pourtant l'imagerie et les textes descriptifs qui jalonnent le livret de cette entrée solennelle sont manifestement significatifs et doivent faire l'objet d'une étude approfondie. Pour ce faire, il convient d'étudier les conditions artistiques connexes à cet événement, qui, bien que peu connu, synthétise à lui seul un art humaniste qui se veut délibérément français. Cette quête nationaliste s'exprime alors dans le choix d'un programme iconographique dont la signification est double. Tout en étant créé à la gloire du roi Henri II, ce programme est aussi une revendication de la culture des images de ceux qui l'ont mis en œuvre.

Mots clés :

RENAISSANCE FRANÇAISE - HENRI II - ENTRÉE SOLENNELLE - ICONOGRAPHIE -
CULTURE HUMANISTE

Abstract

Devoted to the entry of Henri II in Paris on June 16, 1549, this thesis is presented in the form of a vast iconographic and iconological investigation. Indeed this subject has already been discussed by historians and researchers in literary studies but never with the specificity of the history of art' studies. However, the imagery and the descriptions that paved the entrance book are obviously significant and must be the object of a further study. To do so, one must study the artistic conditions connected to the event that synthesize by itself as humanistic art. This nationalist quest express itself with the use of an elaborate iconographic program which signification is for the glory of Henri II but also for the claim of the culture of images of those who created it.

Keywords :

FRENCH RENAISSANCE - HENRI II - TRIUMPHAL ENTRY - ICONOGRAPHY -
HUMANIST CULTURE

Table des matières

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : CODIFICATION ET RITUEL	7
1. LE LIVRET D'ENTRÉE	8
1.1 PRÉSENTATION	8
1.2 CARACTÉRISTIQUES ET PROBLÉMATIQUES	11
1.3 CARACTÈRE PROFANE DU CONTENU.....	15
1.4 LACUNES.....	16
2. LES ACTEURS	17
2.1 JEAN MARTIN.....	17
2.2 POUR QUI ?.....	19
2.3 POURQUOI ?.....	20
2.3.1 <i>Le roi</i>	20
2.3.2 <i>La ville</i>	21
2.3.3 <i>Les artistes</i>	21
3. SOURCES ET RESSOURCES.....	23
3.1 LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES ET ICONOLOGIQUES.....	23
3.2 LES SOURCES DOCUMENTAIRES.....	27
3.3 LES FONDS DOCUMENTAIRES.....	29
4. LE PARCOURS	31
4.1 CARACTÉRISTIQUES	32
4.2 LES PARTICIPANTS.....	32
4.3 EN MARGE DU PARCOURS.....	33
DEUXIÈME PARTIE : L'ENTRÉE ROYALE.....	34
5. ARC-PORTAIL DE LA PORTE SAINT-DENIS	37
5.1 HERCULES GALLICUS.....	38
5.1.1 <i>Détournement du motif</i>	45
5.1.2 <i>Attributs</i>	50
5.2 ARCHITECTURE ET ORNEMENTATION.....	58
5.2.1 <i>Porticus Persica</i>	58
5.2.2 <i>Le blason</i>	62
5.2.3 <i>La façade</i>	62
5.2.4 <i>Sode</i>	65
5.3 SENS EMBLÉMATIQUE	65
5.4 CONCLUSION	67

6. FONTAINE DU PONCEAU	68
7. GALLIA FERTILIS	73
7.1 L'ARC.....	74
7.2 GALLIA FERTILIS	77
7.3 LES « ANGES »	79
7.4 SECONDE FACE.....	82
7.5 SOURCES ANTIQUES.....	85
7.6 SYMBOLIQUE	85
8. RHINOCÉROS PORTANT UNE AIGUILLE	87
8.1 LE RHINOCÉROS.....	89
8.1.1 <i>Iconographie</i>	89
8.1.2 <i>Gravure du livret</i>	91
8.2 L'AIGUILLE.....	94
8.3 HIEROGLYPHICA	96
8.3.1 <i>Les hiéroglyphes : une étude iconographique</i>	97
8.4 LA STATUE DE FRANCE / BELLONE	107
8.5 SYMBOLIQUE	110
9. PERSPECTIVE EN FACE DU CHÂTELET	111
9.1 DESCRIPTION.....	112
9.2 PLATTE PAINCTURE.....	112
10. PONT NOTRE-DAME.....	115
10.1 PREMIER ARC	116
10.1.1 <i>Description du livret</i>	117
10.1.2 <i>Les personnages</i>	117
10.1.3 <i>Décalages</i>	118
10.1.4 <i>Tiphys</i>	121
10.1.5 <i>Les flancs de l'arc</i>	126
10.1.6 <i>Conclusion</i>	126
10.2 DÉCORATION DU PONT NOTRE-DAME.....	128
10.2.1 <i>Description</i>	129
10.2.2 <i>Registres... et réception</i>	130
10.2.3 <i>Le pont comme galerie</i>	131
10.3 SECOND ARC.....	132
10.4 CONCLUSION DE L'ANALYSE DES DEUX ARCS	133
11. ARC DE TRIOMPHE DEVANT LE PALAIS DE JUSTICE	135
11.1 ICONOGRAPHIE DE MINERVE	137
11.2 SOURCES LITTÉRAIRES	138
11.3 LE MOTIF DU DIPTYQUE, HYPOTHÈSE ET INTERPRÉTATION.....	140

12. EN MARGE DU PARCOURS.....	143
12.1 FONTAINE DES INNOCENTS	144
12.2 ARC DE TRIOMPHE DANS LA RUE SAINT-ANTOINE PRÈS DE SAINT-PAUL	148
12.2.1 <i>Description</i>	149
12.2.2 <i>Belgius</i>	151
12.2.3 <i>Le H</i>	151
12.2.4 <i>Anecdote et survivance du modèle</i>	154
12.3 ARC DANS LA RUE SAINT-ANTOINE PRÈS DU 'COING DES TOURNELLES'	156
12.3.1 <i>Livret</i>	157
12.3.2 <i>Description</i>	158
12.4 LA FIGURE DU CAVALIER	160
12.4.1 <i>Description</i>	161
12.4.2 <i>Découverte</i>	162
12.4.3 <i>Henri II en Enfant de la Ville de Paris</i>	163
13. EN APARTÉ, LE CADEAU DE PARIS À SON ROI	164
13.1 DESCRIPTION DU LIVRET	165
13.1.1 <i>Premier registre</i>	168
13.1.2 <i>Second registre</i>	172
13.1.3 <i>Conclusion</i>	176
CONCLUSION.....	177
ANNEXE I – Fac-similé	XXV
ANNEXE II – Inventaire.....	XVI
ANNEXE III – Ordre de marche.....	XIX
ANNEXE IV – Le cortège du roi.....	XXI
ANNEXE V.....	XXIV
ANNEXE VI – Condensations.....	XXII
BIBLIOGRAPHIE.....	XXVII

À mon grand' père René Blanpain (1903-1999),
il aurait tant aimé tout ça.

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier ma femme, Alexandra et mes beaux-parents pour leur soutien moral.

Merci à mes parents qui m'ont aidé dans ce retour aux études.

Je voudrais exprimer une pensée particulière à David W. Booth qui nous a quittés récemment. Il fut pour moi un mentor et un professeur exceptionnel.

Je remercie mes professeurs : Alain Laframboise pour m'avoir permis de faire cette maîtrise sous sa direction, Jean-François Lhote, Luis de Moura Sobral et Jean Trudel.

Je tiens à remercier le département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques de l'Université de Montréal pour son soutien financier grâce à diverses bourses reçues durant ces cinq dernières années.

Clin d'œil à tous mes collègues d'études, bon courage pour la suite.

Et enfin, un spécialiste de l'histoire des rhinocéros, Kees Rookmaaker du *Rhino Resource Center* pour son aide sur ce vaste sujet.

Liste des figures
(avec sources)

Figure 1. Page 2. Page frontispice du livret d'entrée d'Henri II à Paris, 1549. p.1.
British Library. Exemplaire numérisé, C. 33. k. 2.

Chapitre 1

Figure 1.1. Page 10. Détail de typographie d'une page tirée du livret d'entrée de
Paris, 1549. *Gallica*-BnF, NUMM-105052.

Figure 1.2. Page 10. Détail de typographie d'une page tirée du livret d'entrée de
Lyon, 1549. British Library. Exemplaire numérisé, 811. g. 33.

Chapitre 3

Figure 3.1. Page 24. Page-titre d'Orus Apollon, 1543.
Gallica-BnF, NUMM-71415.

Figure 3.2. Page 24. Page-titre de l'*Arcadie de Messire Sannazar*. 1544.
Gallica-BnF, NUMM-110564.

Figure 3.3. Page 24. Page-titre des *Azolains* de P. Bembo, 1545.
Gallica-BnF, NUMM-71095.

Figure 3.4. Page 24. Page frontispice de *Roland Furieux* de L'Arioste, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-72718.

Figure 3.5. Page 25. Page frontispice du *Songe de Poliphile*^{*}, 1546.
Tiré de l'édition critique du *Songe de Poliphile*, G. Polizzi.

Figure 3.6. Page 25. Page frontispice de l'*Architecture ou l'art de bien bastir*, 1547.
Gallica-BnF, NUMM-105095.

Figure 3.7. Page 25. Page frontispice des *Grands Triumpes...*, 1549.
British Library. Exemplaire numérisé, C. 38. b. 14.

* Liste des abréviations usuelles, p. xxii.

Figure 3.8. Page 25. Page frontispice des *Registres...*, 1886.
Gallica-BnF, NUMM-209931.

Chapitre 5

Figure 5.1. Page 37. Arc portail de la porte Saint-Denis. *Livret*.

Figure 5.2. Page 39. Deux des Quatre saisons de l'Hôtel de Ligneris, J.Goujon. 1547.
L'Art de Paris, Mengès, 2000.

Figure 5.3. Page 40. Folio n°IVr de *Champ Fleury* de G. de Tory.
Gallica-BnF, NUMM-50961.

Figure 5.4. Page 42. Page frontispice de *Noctivm Atticarum...* d'Auli Gellii, 1519.
Xylographie, 26,5 x 17, 8 cm. *Artserve*, Australian National University.

Figure 5.5. Page 42. Page frontispice du *Dictionarium Graecum...*, 1519.
Xylographie, 26,5 x 17, 8 cm. Bibliothèque universitaire de Bâle, Suisse.
GG 22.

Figure 5.6. Page 42. Page frontispice des *Orationes...* d'Isocrate, 1529. Xylographie,
26,5 x 17, 8 cm. Bibliothèque universitaire de Bâle, Suisse. GG 214.

Figure 5.7. Page 42. *Eloquentia fortudine praestantior*. Alciat, 1531.
Gallica-BnF, NUMM-71124.

Figure 5.8. Page 44. *Eloquentia fortudine praestantior*. Alciat, 1536.
Gallica-BnF, NUMM-71124.

Figure 5.9. Page 44. *Hercule Gaulois*. Alciat, 1549. Trad. B. Aneau.
Gallica-BnF, exemplaire numérisé, NUMM-72027.

Figure 5.10. Page 47. Hermès. Dürer. (Entre 1529 et 1534). Tiré d'Edgar Wind,
« 'Hercules' and 'Orpheus': Two mock-heroic designs by Dürer. » in *Journal of*
the Warburg Institute, vol.2, No3, Jan. 1939. p. 208.

Figure 5.11. Page 47. Mercure. Manuscrit de Schedel. Munich, cod. lat. 714.
Tiré d'Edgar Wind, *loc. cit.* p. 209.

Figure 5.12. Page 47. Page frontispice du livre de Petrus Apianus, *Inscriptiones*
Sacrosanctae Vetustatis... 1534. Universitätsbibliothek Innsbruck, ex. numérisé.
UBI-HB-S 101.272.

- Figure 5.13. Page 47. Hercule Gaulois. Cartari. *Le imagini de i dei de gli Antichi...*
Ed. Ziletti, Venise, 1571. *Gallica-BnF*, NUMM-59561.
- Figure 5.14. Page 49. Page frontispice de *Rhetorica und Formulare* d'Alexander
Huge, 1548.
- Figure 5.15. Page 49. *Charles Quint et ses ennemis*, 1556. M. Van Heemskerck.
Hollstein.
- Figure 5.16. Page 51. *François I^{er} en déité*, Nicolas de Modène (attribué à). v. 1540.
Library of Congress, Department of Prints and Photographs, Na 255 Rés.
- Figure 5.17. Page 53. Anonyme. *Boîte à chiffrer et déchiffrer en forme de livre*. Laiton
et argent, 25x11cm. Musée national de la Renaissance à Ecouen. Inv. E.Cl. 1361.
- Figure 5.18. Page 54. Armoire-reliquaire, chapelle Saint-Bernardin. v.1454.
Tiré de Christian de Mérindol. *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, 1987.
- Figure 5.19. Page 54. L'arc détendu, détail de l'armoire-reliquaire.
Tiré de Christian de Mérindol. *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, 1987.
- Figure 5.20. Page 54. Épitaphe du roi René.
Tiré de Christian de Mérindol. *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, 1987.
- Figure 5.21. Page 54. Motifs d'arcs à corde rompue, détail de la décoration du pont
Notre-Dame, *Livret* p. 18.
- Figure 5.22. Page 56. *Cōment ilz signiFioient la mort ou la Fin de l'homme*. Orus
Apollo, 1543. p.203. *Gallica-BnF*, NUMM-71415.
- Figure 5.23. Page 56. Coffre orné de hiéroglyphes. *Songe de Poliphile*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-52454.
- Figure 5.24. Page 56. *Les Ambassadeurs*, détail du luth à la corde rompue. Hans
Holbein, 1533. Huile sur bois, 207 x 209.5 cm. *National Gallery*, Londres.
- Figure 5.25. Page 56. *Fædera*, Alciat, 1536.
Gallica-BnF, NUMM-80054.
- Figure 5.26. Page 60. Colonnes Persanes, fol.4r. *Art de bien batir*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-105095.
- Figure 5.27. Page 60. *Porticus persica*. Vitruve, 1521. p. VII.
Bibliothèque de l'Université de Séville, exemplaire numérisé. A Res. 66/1/01.

Figure 5.28. Page 60. *Porticus Persica*, Vitruve, 1511. Fol. 2.

Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes [BVH] du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, SR 8B / 2994.

Figure 5.29. Page 60. Les « sacerdotes » de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau. Stuc, 1540. *La Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, 1972.

Figure 5.30. Page 62. *L'Espérance*. Alciat, 1549.
Gallica-BnF, NUMM-209931.

Figure 5.31. Page 62. *Libro extraordinario*, Serlio, 1547. Chapitre sur l'ornement des édifices.

Figure 5.32. Page 64. Sode de l'arc de la Porte Saint-Denis. *Livret*.

Figure 5.33. Page 64. Sode de l'arc de Gallia Fertilis. *Livret*.

Figure 5.34. Page 64. Sode de l'arc du Palais de Justice, *Livret*.

Chapitre 6

Figure 6.1. Page 68. Fontaine du Ponceau. *Livret*.

Figure 6.2. Page 71. Fortune avec corne d'abondance et gouvernail. Denarius romain. II^e siècle apr. J-C. Site internet: *Dirty Old Coins, LLC*.

Figure 6.3. Page 71. Détail de la Fontaine du Ponceau.

Figure 6.4. Page 71. *L'ymage de Fortune*. Hécatomgraphie, Corrozet, 1540. p. 78.
Gallica-BnF, NUMM-70938.

Chapitre 7

Figure 7.1. Page 73. Arc devant Saint-Jacques de l'Hôpital dit arc de *Gallia Fertilis*. p. 10.

Figure 7.2. Page 75. *Arc de Constantin*, v.1550, dessin attribué à Hendrick Van Cleve (1525-1589). Anvers, vers 1525-1589. Plume et encre brune, lavis bistre. 234 x 343 mm. BnF, Estampes, Rés. B12.

Figure 7.3. Page 75. *Saint-Germain l'Auxerrois*, dessin anonyme du jubé attribué à Pierre Lescot, 1541 (aujourd'hui détruit).
L'Art de Paris, Mengès.

Figure 7.4. Page 76. Arc de Constantin (Rome).

Figure 7.5. Page 76. Arc de Pula (Croatie actuelle).

- Figure 7.6. Page 77. *Gallia Fertilis*. Détail du livret (Détouré pour l'analyse).
- Figure 7.7. Page 78. *Cybèle*. Médaille grecque. Du Choul, p. 92. 1556.
Gallica-BnF, NUMM-54532.
- Figure 7.8. Page 78. *Cérès*. Pièce romaine. Du Choul, p.133. 1556.
Gallica-BnF, NUMM-54532.
- Figure 7.9. Page 78. *Dédié à la blonde moisson*. *Poliphile*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-52454.
- Figure 7.10. Page 80. François I^{er} par Jean Clouet, v. 1535.
Musée du Louvre.
- Figure 7.11. Page 80. Henri II par Jean Duvet, v. 1548.
Reproduit dans Zerner, *L'Art de la Renaissance...*
- Figure 7.12. Page 80. L.B. Alberti, *L'art de bien bastir*, p. 42.
Gallica-BnF, NUMM-105095.
- Figure 7.13. Page 80. *Le très bon citoyen*, Alciat, 1549.
Gallica-BnF, NUMM-72027.
- Figure 7.14. Page 81. Allégorie de la Marne. *Livret*.
- Figure 7.15. Page 81. Allégorie du Rhône, *Livret d'entrée à Lyon*. 1548
- Figure 7.16. Page 82. *Sur l'image d'Espérance*. Alciat, 1549.
Gallica, NUMM-72027.
- Figure 7.17. Page 84. *Triomphe de la Renommée*. Pieter Coecke van Aelst. v. 1540.
Plume et pinceau sur paper. Diam. 28.4 cm. Inv. RP-T-1992-3. Rijksmuseum,
Anvers.
- Figure 7.18. Page 84. Chanfrein. Armure d'Henri II. v. 1550. Anciennement au
Musée de l'Armée, inv. G597. Tiré de « Les armes personnelles de Henri II » in
Henri II et les Arts, Actes du colloque International École du Louvre... p.100.
- Figure 7.19. Page 84. Tête avec tours (Roma ?). Sous Domitien 69-96 apr. J-C.
- Figure 7.20. Page 84. *Boni Eventus*. Daté 194-195 apr. J-C., sous Septime Sévère.
- Figure 7.21. Page 84. Deux victoires tenant un écu, 256-258 apr. J-C., sous Valérien.

Chapitre 8

- Figure 8.1. Page 87. L'aiguille trigonale devant l'église du Sépulcre. *Livret*.

- Figure 8.2. Page 88. *Le trophée du Griffon*. 1548. Livret d'entrée à Lyon. p. 43.
British Library. Exemplaire numérisé, 811.g.33.
- Figure 8.3. Page 88. *La colonne de Victoire*. 1548. Livret d'entrée à Lyon. p. 62.
British Library. Exemplaire numérisé, 811. g. 33.
- Figure 8.4. Page 90. *Rhinocéros*. Albrecht Dürer, 1515.
T.H. Clarke. *The Rhinoceros from Dürer...*, p. 14.
- Figure 8.5. Page 91. Éléphant fleurdéliné. Fontainebleau, Galerie François I^{er}.
La Revue de l'Art, numéro spécial 16-17, 1972.
- Figure 8.6. Page 92. Éléphant avec obélisque. *Poliphile*, 1499.
Gallica-BnF, NUMM-58791.
- Figure 8.7. Page 94. Triangle. *Poliphile*, 1499.
Gallica-BnF, NUMM-58791.
- Figure 8.8. Page 94. *Les obélisques, Il Terzo Libro*, Serlio, p. 63.
Universität Heidelberg Bibliothek, z.B. : IV, 145, xii.
- Figure 8.9. Page 96. Détail de l'aiguille. *Livret*.
- Figure 8.10. Page 98. *vn lyon & vn chien de front, reposant chacun vn pié sur vne couronne de France Imperiale, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.11. Page 98. *[...] vn liure vne espée nue trauerfante [...]*. *Livret*.
- Figure 8.12. Page 98. *[...] vn serpent tortillé, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.13. Page 98. *vn croissant large, duquel les corness reposoyeny sur deux termes, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.14. Page 98. *[...] vn globe sur marche d'un pié tiré du naturel, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.15. Page 98. *[...] vne poupe de nauire & vn trident, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.16. Page 98. *[...] vn œil ouert, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.17. Page 98. *[...] vnes fasces consulaires, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.18. Page 98. *[...] vn rond ou vn cercle, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.19. Page 98. *[...] vn pauois, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.20. Page 98. *[...] vne ancre de lôg, [...]*. *Livret*.
- Figure 8.21. Page 98. *[...] deux mains croisées sur des rameaux d'olivier, [...]*. *Livret*.

- Figure 8.22. Page 98. [...] *vne corne d'abondance, deffus laquelle tomboit pluye d'or, [...]. Livret.*
- Figure 8.23. Page 98. [...] *vn cerf, [...]. Livret.*
- Figure 8.24. Page 98. [...] *vn d'aulphin, [...]. Livret.*
- Figure 8.25. Page 98. [...] *vne couronne de l'aurier, [...]. Livret.*
- Figure 8.26. Page 99. [...] *vne lampe antique allumée, [...]. Livret.*
- Figure 8.27. Page 99. [...] *vn mors de cheval. Livret.*
- Figure 8.28. Page 99. [...] *é puis le timon d'un nauire, qui signifioyet en s'adreffant au Roy, Force et vigilance puissent garder vostre Royaume [...]. Livret.*
- Figure 8.29. Page 100. *Ulysse et Pallas.*
Guillaume de la Perrière. *Morosophie*, 1553. p. 98.
Gallica-BnF, NUMM-71543.
- Figure 8.30. Page 100. *Comme ilz signifioient le Roy...*, Orus Apollon, 1543.
Gallica-BnF, NUMM-71415.
- Figure 8.31. Page 100. *Que signifiaient les deux piedz...*, Orus Apollon, 1543.
Gallica-BnF, NUMM-71415.
- Figure 8.32. Page 102. *Poliphile*, 1499.
Gallica-BnF, NUMM-58791.
- Figure 8.33. Page 102. *Poliphile*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-52454.
- Figure 8.34. Page 102. Orus Apollon, 1543. p. 206.
Gallica-BnF, NUMM-71415.
- Figure 8.35. Page 102. *Marcque de concorde*. Alciat, 1549.
Gallica-BnF, NUMM-72027.
- Figure 8.36. Page 102. *Marcque de concorde*, détail. Alciat 1549.
Gallica-BnF, NUMM-72027.
- Figure 8.37. Page 102. *Vno circulo. Vna ancor. [...] Semper festina tarde. Poliphile*, 1499. p.
Gallica-BnF, NUMM-58791.

- Figure 8.38. Page 102. *Un cercle et un [sic] ancre. [...] Toujours hate-toi par loisir.* *Poliphile*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-52454.
- Figure 8.39. Page 103. *Pax*, Du Choul, p.16. 1556.
Gallica-BnF, NUMM-54532.
- Figure 8.40. Page 103. *Concordia*, Monnaie romaine, Balbinus, 281 apr. J-C.
- Figure 8.41. Page 103. *Marque de foy*, Alciat, 1549. p. 28.
Gallica-BnF, NUMM-72027.
- Figure 8.42. Page 103. *Fidii Simulacrum*, DuChoul, 1556. p. 30.
Gallica-BnF, NUMM-54532.
- Figure 8.43. Page 104. *Comment ilz signifioient uiure long temps...*, Orus Apollon, 1543.
Gallica-BnF, NUMM-71415.
- Figure 8.44. Page 104. *Delphinum Cauda Ligas, Speculum Principis*, François Desmoulins, v. 1511.
Tiré de D. Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture...* p. 104.
- Figure 8.45. Page 105. *Patience est l'ornement, garde et protection de la vie.* *Poliphile*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-52454.
- Figure 8.46. Page 105. *Comment ilz signifioient la uie.* Orus Apollon. 1543. p.
Gallica-BnF, NUMM-71415.
- Figure 8.47. Page 107. France/Bellone. *Livret*.
- Figure 8.48. Page 108. Persée tuant Meduse. *Poliphile*, 1499.
Gallica-BnF, NUMM-58791.
- Figure 8.49. Page 108. Persée tuant Méduse. *Poliphile*, 1546.
Gallica-BnF, NUMM-52454.
- Figure 8.50. Page 109. *Athena*. Niccolo dell'Abbate. v. 1550-1560.

Chapitre 9

Figure 9.1. Page 111. Perspective en face du Châtelet. *Livret*.

Figure 9.2. Page 113. Plan de Truschet et Hoyau, 1550 (Détail).

Chapitre 10

Figure 10.1. Page 116. Premier arc du pont Notre-Dame. *Livret*.

Figure 10.2. Page 118. Différentes *Fortunes*. Pièces romaines, Du Choul, p. 201.

Figure 10.3. Page 119. Arc du Bourgneuf. Livret d'entrée à Lyon, 1548. British Library, 811. g. 33.

Figure 10.4. Page 119. « Castor » de l'arche du pont Notre-Dame. *Entrée de Charles IX à Paris*, 1571. p. 73.

British Library, ex. avec rajout de couleur (non contemporain). C.33.m.1.

Figure 10.5. Page 120. *Tempio di Ianos*. (Temple de Janus)

Figure 10.6. Page 122. *Fortune*. *Le theatre des bons engins*. Guillaume La Perrière, 1544.

Figure 10.7. Page 122. *L'ymage d'occasion*. *Hécatomgraphie*. Corrozet, 1540. p. 164.

Figure 10.8. Page 124. Athéna, Tiphys et Argus. Bas-relief romain. 50 apr. J-C.

Figure 10.9. Page 125. *Figures de Brasiliens*. Livret de l'entrée d'Henri II à Rouen, 1550.

Figure 10.10. Page 128. Décoration du pont Notre-Dame.

Figure 10.11. Page 131. Le dernier tournoi d'Henri II aux Tournelles. 1570. Détail.

Figure 10.12. Page 133. Les différents *Genius* dans Du Choul, 1556. p. 151.

Chapitre 11

Figure 11.1. Page 135. Arc de triomphe devant le Palais Royal.

Figure 11.2. Page 136. *Calliope*. C. Ripa, *Iconologie...*, 1644. (*Gallica*-BnF, NUMM-8505)

Figure 11.3. Page 137. Raimondi, *La réconciliation de Minerve et de Cupidon*. In *Journal of Warburg*, vol. 2. 1939.

Figure 11.4. Page 137. École de Dosso Dossi, *La réconciliation de Minerve et de Cupidon*. In *Journal of Warburg*, vol. 2. 1939.

Figure 11.5. Page 141. Page-frontispice du *Terzo Libro*, Serlio. Venise, 1544.

Figure 11.6. Page 141. Port Saint Pol. *Livret de Lyon*.

Figure 11.7. Page 141. Portail du Jugement, Notre-Dame de Paris. XII^e siècle.
©Barry Sheldon.

Figure 11.8. Page 141. Christ enseignant. Trumeau du Portail du Jugement, Notre-Dame de Paris. XII^e siècle.

Chapitre 12

Figure 12.1. Page 143. *Les Tournelles*, détail du plan de Truschet et Hoyau.

Figure 12.2. Page 144. *Fontaine des Saints-Innocents*. Gravure de Perelle.

Figure 12.3. Page 146. Comparaison de l'Arc dit de *Gallia fertilis* et de la façade de la Fontaine des Innocents.

Figure 12.4 Page 146. Plan dit « de Delagrive », 1728.

Figure 12.5. Page 146. Plan dit « Grand plan de Moithey », 1774.

Figure 12.6. Page 148. Arc de triomphe dans la rue Saint-Antoine près de Saint-Paul.

Figure 12.7. Page 150. Armoirie d'Isabelle de Lorraine. (Christian de Mérindol. *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, 1987.)

Figure 12.8. Page 150. Armoiries de Charles VIII. (Christian de Mérindol. *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, 1987.)

Figure 12.9. Page 152. Albrecht Dürer, la lettre H. *Vnderweysung der Messung...*, 1525, fol. jiiiiii.

Figure 12.10. Page 153. La lettre H dans *ChampFleury* de Geoffroy de Tory, 1529. *Gallica*- BnF, NUMM-50961.

Figure 12.11. Page 153. *L'homme de Vitruve*. Leonardo da Vinci. 1492.

Figure 12.12. Page 153. La lettre et sa prononciation. *Champfleury*. 1529. *Gallica*-BnF, NUMM-50961)

Figure 12.13. Page 155. Le dernier tournoi d'Henri II aux Tournelles.

Figure 12.14. Page 156. Arc dans la rue Saint-Antoine près du 'Coing des Tournelles'. *Livret*.

Figure 12.15. Page 159. Sceau de Philippe-Auguste. *Gallica*-BnF.

Figure 12.16. Page 159. Philippe IV. *Gallica*-BnF.

Figure 12.17. Page 159. Sceau de Charles VII. *Gallica*-BnF.

Figure 12.18. Page 160. Un Enfant de la Ville. *Livret*, p. 20.

Figure 12.19. Page 162. Teston au moulin, buste lauré d'Henri II, 1554 (inversé pour l'analyse).

Figure 12.20. Page 162. *Le feu roy Henry*, dessin (détail) de François Clouet, non daté.

Figure 12.21. Page 162. Détail de la gravure du livret.

Chapitre 13

Figure 13.1. Page 164. Cadeau de Paris à Henri II. Dessin. (*L'Art de Paris*, Mengès)

Figure 13.2. Page 168. Sesterce vespasien, 71 apr. J.-C. Série de *IVDEA CAPTA*.

Figure 13.3. Page 168. *IVDEA CAPTA*. Sesterce vespasien. Du Choul, 1556.

Figure 13.4. Page 170. *Ipfa suæ testis victoria cladis. Devises Héroïques* de Claude Paradin. 1557.

Figure 13.5. Page 170. *Obdurandum adversus urgentia*. Alciat, 1536.

Figure 13.6. Page 170. *Poliphile*

Figure 13.7. Page 170. *Poliphile*

Figure 13.8. Page 171. Dessin du présent. Détail.

Figure 13.9. Page 171. *L'école d'Athènes*. Raffaello Sanzio. 1510.

Figure 13.10. Page 171. Dessin du présent. Détail.

Figure 13.11. Page 171. *La Concorde*. Alciat, 1536.

Figure 13.12. Page 173. *Les Sages*. Alciat, 1549. p. 40. *Gallica*- BnF, NUMM-72027)

Figure 13.13. Page 173. *Pour vivre en paix & tranquillité*. G. de la Perrière, *Théâtre des bons engins*, 1544.

Figure 13.14. Page 174. *Fureur & rage*. Alciat, 1549. p. 80. *Gallica*- BnF, NUMM-72027.

Figure 13.15. Page 175. *Concorde Insuperable*. Alciat, 1549. *Gallica*- BnF, NUMM-72027.

Source des illustrations

Internet

Artserve- Australian National University :

< <http://rubens.anu.edu.au/> > accédé le 14/07/07.

Base de Données *Gallica*-Bibliothèque Nationale de France (BNF) :

< <http://www.gallica.bnf.com> > accédé le 01/10/07.

Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes [BVH] du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours :

< <http://www.bvh.univ-tours.fr/> > accédé le 01/10/07.

British Library:

< <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> > accédé le 15/08/07.

Catalogue des collections des musées de France *Joconde* :

< <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> > accédé le 21/09/07.

Dirty Old Coins, LLC :

< <http://www.dirtyoldcoins.com/> > accédé le 11/10/07.

Rhino Resource Center:

< <http://www.rhinoresourcecenter.com/> > accédé le 15/06/07.

Rijksmuseum :

< <http://www.rijksmuseum.nl/> > accédé le 13/08/07.

Universidad de Sevilla :

< <http://fondosdigitales.us.es/> > accédé le 11/10/07.

Universitätsbibliothek Heidelberg :

< <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/> > accédé le 25/09/07.

Périodiques

Journal of Wargburg Institute, vol.2, n.3, 1939. p. 208 à 210.

La Revue de l'Art, numéro spécial 16-17, 1972.

Livres

CLARKE, T. H. *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs: 1515–1799. An Aspect of the Exotic*. London, Sotheby's Publications, 1986.

DE MÉRINDOL, Christian, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou - Emblématique, Art, Histoire*, Paris, Le léopard d'or, 1987.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *L'Art de Paris*, Paris, Mengès. 2001.

REVERSEAU, Jean-Pierre, « Les armes personnelles de Henri II » in *Henri II et les Arts, Actes du colloque International École du Louvre...*, Paris, École du Louvre, 2003.

RUSSELL, Daniel, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*. p.104.

Liste des abréviations usuelles

Bibliothèques

AN : Archives Nationales de France

BNF : Bibliothèque Nationale de France

Gallica-BNF : Banque de textes numérisés de la Bibliothèque Nationale de France (BNF)

Documents et ouvrages souvent cités

Alciat, 1531: Andrea Alciati, *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss.*

Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum, Emblematum Liber, Augsburg, publié chez Heinrich Steyner, 1531.

(fac-similé dans ALCIATI, Andrea, *A Book of Emblems: The Emblematum Liber in Latin and English, translated and edited by John F. Moffitt*, Jefferson [North Carolina], McFarland & Company, 2004.)

Alciat, 1536 : Andrea Alciati, *Livret des emblemes de maistre André Alciat /mis en rime françoise (par Jehan Lefevre) et présenté à monseigneur l'admiral de France.* On les vend à Paris : en la maison de Chrestien Wechel, 1536.

Alciat, 1549 : Andrea Alciati, *Emblemes d'Alciat : de nouveau translatez en françois, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes / (par Barthelemy Aneau):* Lyon : G. Roville, impr. par M. Bonhomme, 1549.

Art de Bien Bastir : Leon Battista Alberti, *L'architecture et art de bien bastir, du seigneur Léon Baptiste Albert, ... divisée en dix livres / traduits du latin en françois par deffunct Jean Martin...*, Paris : J. Kerver, 1553.

Comptes : Philippe Macé, *Les comptes de l'entrée d'Henri II*, AN, KK286A, folio 53 à 203. 1549.

Du Choul : *Discours de la religion des anciens Romains, escript par noble seigneur Guillaume du Choul, Conseiller du Roy, & Bailly des montagnes du Daulphiné, ET Illustré d'un grand nombre de médailles, & de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques, qui se trouent à Rome, & par nostre Gaule, A LYON, De l'imprimerie de Guillaume Rouille, 1556.*

Livret : *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et ioyeuse entrée, que treshault, tresexcellent, et trespuissant Prince, le Roy treschrestien Henry deuzieme de ce nom a faicte en sa bonne ville et cite de Paris,... le seizieme iour de Iuin M. D. XLIX*, Paris : Jacques Roffet, 1549.

McFarlane: I.D. McFarlane, *The Entry of Henri II into Paris 16 June 1549*, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982.

Orus Apollon : Orus Apollo (Horapollo), de Aegypte, *De la signification des notes hiéroglyphiques des Aegyptiens, c'est à dire des figures par les quelles ilz escrivoient leurs mystères secretz et les choses saintes et divines / nouvellement traduit de grec en francoys et imprimé avec les figures chascun chapitre*, Paris : J. Kerver, 1543.

Registres : Paul Guérin. *Registres Des Délibérations Du Bureau De La Ville De Paris, Publiés Par Les Soins Du Service Historique*. Tome III : 1539-1552. Paris, Imprimerie nationale, 1886.

Poliphile, 1499 : COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili : ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis : in aedibus Aldi Manuti, 1499.

Poliphile, 1546 : *Hypnerotomachie, où discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que uanité, traicte de plusieurs matieres profitables, & dignes de memoire*. Nouvellement traduit de language Italien en François, Paris, Jacques Kerver, 1546. [Édition 1601]

Tervarent : Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600)*. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 224.) Geneva, Droz, 1964.

Note aux lecteurs

Pour apprécier la saveur du texte de Jean Martin, les citations tirées du livret sont laissées dans leur graphie originale, en français préclassique, de même que les documents d'époques tels que les légendes de gravures, les citations d'autres livres (Rabelais, de Tory, etc.) et autres sources typographiques.

Le texte a été composé en caractères Garamond Premier Pro en corps 12.

INTRODUCTION

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 1. Page frontispice du livret d'entrée d'Henri II à Paris, 1549. p. 1.

*Il ne faut plus que la Grece se vante
D'estre en cest art plus que France savante.
Il ne faut plus que le Francois ait peine
D'aller chercher les autres regions
Les gens d'esprit, & leurs inuentions.
Car Martin seul en rend la France pleine.*
Hommage à Jean Martin¹, Denis Sauvage

Le 16 juin 1549, Henri II entre à Paris pour la première fois (fig. 1.1) depuis son couronnement en 1547. L'événement est marqué par des fastes et des divertissements grandioses. Cette entrée solennelle n'est pas exceptionnelle car elle se situe dans une tradition bien ancrée dans l'époque de la Renaissance. L'entrée est une fête préparée par une ville pour accueillir un prince ou un roi. Les grandes villes d'Europe, où se déroulent les entrées, engagent des dépenses considérables pour offrir au roi des fêtes dignes de son rang. Le modèle en est, bien sûr, les triomphes antiques mis en scène pour l'entrée des empereurs et des grands généraux en la ville de Rome. Les entrées romaines et les victoires qu'elles célébraient étaient commémorées par des arcs de triomphe, monuments tectoniques bâtis afin que perdure dans la mémoire des peuples les hauts faits de leur histoire. Aussi ces géants de pierre nous sont-ils restés.

Dans le domaine des arts, le début du *Quattrocento* marque un retour aux sources antiques que les littéraires et les philosophes n'ont jamais perdu de vue. Un érudit humaniste, du nom de Poggio Bracciolini (1380-1459), écume les bibliothèques des monastères européens et y retrouve des manuscrits d'auteurs latins et grecs copiés et

¹ Leon Battista Alberti (1404-1472), *L'architecture et art de bien bastir, du seigneur Léon Baptiste Albert, ... divisée en dix livres / traduits du latin en françois par deffunct Jean Martin...*, Paris : J. Kerver, 1553.

recopiés depuis l'antiquité. Il recouvre, en particulier, à Saint Gall, en 1415, les manuscrits de Vitruve² qui n'ont jamais vraiment disparus mais qui restaient connus de façon confidentielle par les moines depuis l'ère paléochrétienne. Cette pseudo redécouverte sera capitale pour l'histoire de l'architecture occidentale pendant près de cinq siècles. Ces textes auront une influence sur Jean Martin³ et sa conception de l'entrée solennelle. À Florence, les architectes humanistes tels que Filippo Brunelleschi (1377-1446) et Leone Battista Alberti (1404-1472) restaurent les ordres classiques et essayent tant bien que mal de renouveler la conception des bâtiments. Afin d'étudier l'architecture antique, les architectes se rendent à Rome, où ils vont croquer les vestiges de l'ancienne gloire romaine *in situ*, au milieu de ce qui est devenue une ville fantôme. Ils ramènent des dessins des arcs de triomphes et d'autres témoignages architecturaux qui ont résisté au temps. Ces dessins et la réapparition d'ouvrages perdus des auteurs antiques seront des éléments importants du renouveau de la culture des entrées triomphales. Il existait déjà des entrées solennelles au quatorzième siècle, mais dorénavant elles seront codifiées avec plus de rigueur. Ce lien avec l'antiquité s'avère déterminant dans le contexte des entrées, car il manifeste un retour non seulement aux formes de l'art antique mais aussi une redécouverte de la littérature (Ovide, Virgile, Lucien, etc.) et de l'architecture antiques (Vitruve). Ce retour se lit dans le vocabulaire architectural mis en œuvre pour la construction de ces édifices temporaires de l'entrée, dans les inscriptions en latin gravées « à l'antique » et dans la signification de celles-ci.

² *De Architectura libri decem...* 1^{er} siècle av. J.-C.

³ On verra qui fut Jean Martin au chapitre 2.

La grande différence, par rapport à l'antique, tient à ce que les entrées royales sont alors célébrées avec des architectures provisoires, c'est-à-dire construites en bois pour être démontées et presque toujours détruites après le passage du monarque. Cela dénote une vision différente, les Romains visaient la postérité en marquant l'espace et le temps pour leurs généraux et leurs empereurs, alors qu'à la Renaissance les entrées deviennent des événements éphémères. Une fois que sont passés sous ces arches, le roi, la reine et les dignitaires, la fête est consommée et les traces de leur passage sont effacées. L'entrée solennelle correspond à un besoin immédiat et réciproque pour le roi et pour les villes concernées. Le roi est glorifié et la ville peut espérer rentrer dans les bonnes grâces du souverain.

Ces fêtes sont typiques de l'esprit de la Renaissance car leur mise en scène recourt à toutes les dimensions de la culture humaniste de l'époque. Tout d'abord, une architecture éphémère sert de cadre à un défilé dont le roi est le grand acteur. Des scènes de théâtres, des divertissements en tous genres, joutes, tournois et autres amusements servent à tisser un lien entre le cadre et l'entrée elle-même. La plupart de ces entrées sont relatées dans des livrets, spécialement rédigés pour l'occasion, qui circuleront, par exemple, dans la plupart des cours européennes. Ces cérémonies impliquent donc un rituel festif dont l'organisation se révèle très codifiée, suivant un programme iconographique érudit. Ainsi, les entrées royales sont le fruit d'une collaboration entre artisans, artistes, humanistes et hommes de pouvoir et, si elles offrent parfois un spectacle aux yeux du peuple, elles sont d'abord un outil du pouvoir aux mains des grands.

L'étude du présent essai portera sur l'entrée solennelle d'Henri II dans la ville de Paris. Les moyens matériels, intellectuels et artistiques, mis en œuvre pour cette fête sont formidables. Deux aspects de l'entrée à Paris la rendent toute particulière :

certain documents⁴ attestent que c'est Henri II lui-même qui en fait la demande et qui, par extension, la finance et, plus important, la forme que prendra cette fête marquera un tournant dans la tradition des entrées solennelles.

⁴ *Lettres patentes de Henri II* permettant à la ville de faire une constitution de 30.000 livres de rentes au denier douze, pour subvenir aux frais de l'entrée solennelle du roi et de la reine dans Paris. Centre Historique des Archives Nationales (AN). Monuments Historiques. Inventaire. K957 : Saint-Germain, 3 mars 1548.

PREMIÈRE PARTIE
CODIFICATION ET RITUEL

1. LE LIVRET D'ENTRÉE

*Ce liure excellent & nouveau
Aux antiques equiparable
Dit tout ce qu'il y a de beau
Sur terre fertile & arable.
Mais il eust esté misérable
Si son second pere amoureux
Ne l'eust par sa main secourable
Remis au monde, & faict heureux [...]*⁵

1.1 Présentation

Ian McFarlane⁶ dénombre quatre éditions différentes, dont le texte ne varie que pour le dîner qui clôt la journée, le présent de la ville offert au roi et pour la description d'une des gravures du livret.

Selon les éditions, le livret comporte entre 38 et 40 feuillets et dix gravures sur bois. Les dimensions en sont de 23,3 centimètres de hauteur sur 16,8 de largeur. Le texte est écrit en français dit préclassique, les contractions « *ant*, *ent* et *ont* » sont marquées « *āt*, *ēt* et *ōt* », la forme à l'imparfait *ait* se transforme en *oyt*, le pluriel est souvent marqué par le *z* en place du *s* et du *x*, et le *s* long « *ſ, f* » remplace le *s* courant. Plus lisible que les polices gothiques, les caractères sont de types romain créés⁷ par le tailleur de poinçons français Claude Garamond⁸ (1500?-1561) à la fin

⁵ *Hypnerotomachie, ou discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que uanité, traicte de plusieurs matieres profitables, & dignes de memoire.* Nouuellement traduit de language Italien en François, Paris, Jacques Kerver, 1546. (Poliphile, 1546)

⁶ I. D. McFarlane, *The Entry of Henri II into Paris 16 June 1549*, 1982. p. 86. (McFarlane)

⁷ L'inspiration de Garamond vient des caractères créés par Francesco Griffo pour l'imprimeur vénitien, Alde Manuccio.

⁸ Claude Garamond était à Paris lors de l'entrée d'Henri II.

des années 1530 pour Robert Estienne⁹ ¹⁰ ; il concevra aussi les premiers caractères grecs dits « du roi »¹¹. Le texte qui en résulte est clair et facile à lire ; la typographie et la mise en page sont plus soignées que celles du livret de l'entrée de Lyon, les paragraphes sont mieux agencés, le crenage et l'interlignage sont réguliers et aérés dénotant d'une plus grande maîtrise de l'atelier parisien (fig 1.1, 1.2). Les gravures sont réalisées à fond perdu, c'est-à-dire sans être encadré d'un filet.

Suivant l'usure des bois de la matrice de gravure, il est possible de déterminer l'ordre (probable) d'impression des éditions. En effet, suivant l'usage, la qualité des xylographies va s'estomper alors que le texte reste relativement inchangé puisque les caractères de plomb s'usent moins vite que les bois.

Deux éditions du livret seront utilisées pour l'analyse iconographique. Tout d'abord un facsimilé se trouvant dans l'étude de McFarlane et qui offre la description la plus complète, mais avec des bois usés, et une copie originale venant de la Bibliothèque Nationale de France (BNF), sous forme numérisée rendu disponible par le service Internet *Gallica* ; cet exemplaire n'inclut ni la description du dîner ni celle du présent mais contient des illustrations d'une grande lisibilité. Les deux exemplaires se complètent pour former un livret entier.

⁹ Robert Estienne ou Robertus Stephanus (1503?-1559). Imprimeur et typographe du roi pour le latin et l'hébreu.

¹⁰ H. J. Martin, « Le temps de Robert Estienne », dans H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française*, vol. 1, Paris, 1982, p. 230-235.

¹¹ Par exemple, cette bible qui utilise les premières fontes « dites grecs du roi » de Garamond : Robert Estienne, *THS KAINHS DIAYEIKHE APANTA. Novum Jesu Christi D. N. testamentum. Ex bibliotheca regia*. Paris, Robert Estienne, 17 juillet 1550.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 1.1. Détail de typographie d'une page tirée du livret d'entrée de Paris, 1549.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 1.2. Détail de typographie d'une page tirée du Livret d'entrée de Lyon, 1548.

1.2 Caractéristiques et problématiques

L'entrée solennelle se compose de deux éléments essentiels, le cortège et le lieu où il se déroule. Le lien entre les deux apparaît très clairement dans le livret qui expose le thème de la fête. Il est difficile de savoir si le livret est un véritable compte-rendu ou le programme qui a servi à définir l'entrée. Quoiqu'il en soit, le texte « relatant » l'entrée s'inscrit dans un genre littéraire qui lui est propre. Ce texte est consacré à la glorification du roi, ici Henri II ; la méthode employée s'inspire du narratif héroïque et utilise les outils de la rhétorique, fonctionnant, entre autres, par métaphores pour créer des liens allégoriques entre le roi et des figures de la mythologie antique. En analysant les différentes stations qui jalonnent le parcours du roi, il est possible de voir ces références équivoques.

Alors que le livret de l'entrée de 1548 à Lyon¹², œuvre de Maurice Scève¹³, se compose de gravures alliant défilé et architectures, il est intéressant de noter que celui de l'entrée d'Henri II à Paris est pourvu de gravures qui décrivent uniquement, à une exception près¹⁴, l'aspect architectural du défilé, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de scène décrivant le cortège lui-même. Nous verrons que c'est un choix délibéré de la part du créateur Jean Martin et que ces gravures ne sont en fait que des indices

¹² *La magnificence de la superbe et triumpante entree de la noble & antique cité de Lyon faicte au Treschrestien Roy de France Henry deuxiesme de ce nom... le XXIII. de septembre M. D. XLVIII.* A Lyon: Chés Guillaume Rouille à L'Escu de Venise, 1548. (Livret de Lyon)

¹³ Pour une lecture de l'entrée de Lyon, voir l'ouvrage de Richard Cooper, *Maurice Scève, The Entry of Henri II into Lyon, septembre 1548.*

¹⁴ Voir chapitre 12.4. *La figure du cavalier.*

visuels car elles ne sont pas à l'échelle, que les cartouches sensées apporter une certaine compréhension restent vides et que la qualité générale est pour le moins passable.

On notera aussi comment les différents niveaux d'interprétation étaient offerts aux spectateurs lors de l'événement. Il y avait, bien sûr, l'imagerie représentée sous forme de monuments et de statues ; on trouvait ensuite des inscriptions latines qui apparaissaient en caractères romains et celles s'adressant à un plus large public, puisqu'on avait disposé, sur chaque arc, des panneaux suspendus avec des quatrains en français. Quant au livret lui-même, il est assez complet tant en matière de détails techniques que de précisions iconographiques.

Nous ne reviendrons pas sur une définition générique du livre d'entrée¹⁵, définition déjà étudiée en profondeur ; nous avons préféré nous attarder aux caractéristiques iconographiques, spécifiques et singulières, du livret de l'entrée d'Henri II.

Ce livret se divise en deux grandes parties distinctes, la description du lieu, c'est-à-dire les différentes stations¹⁶ et la description des participants au cortège. Jean Martin utilise certains procédés rhétoriques tels que la description, l'emphase, l'allégorie, la métaphore, parmi d'autres, pour développer son texte. Les descriptions

¹⁵ Pour une vue générale mais précise du phénomène des entrées voir l'excellent recueil : *Les fêtes de la Renaissance*, Études réunies et présentées par Jean Jacquot, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris, 1956.

¹⁶ Nous utiliserons le terme station dans le sens littéral c'est-à-dire un endroit où l'on s'arrête,

sont exhaustives et d'une précision très mathématique ; elles projettent une image littéraire explicative proche de l'*ekphrasis* donnant aux lecteurs, ayant été pour la plupart absents lors de l'événement, les outils pour se créer une image mentale précise. Encore fallait-il ensuite que les concernés soient assez érudits pour décrypter tous les degrés de compréhension qui, l'enquête le montrera lors des recherches iconographiques, se déploient et se multiplient dans l'espace et le temps. Cette forme d'exposé, dans le cas du livret, est paradoxale puisque elle s'accompagne de quelques gravures, xylographies de qualité incertaine qui, de prime abord, nous informent mais, au fil de la lecture, nous désinforment. Ce phénomène vient du fait que les gravures ne correspondent pas toutes au texte. Les variations sont parfois minces, dans certains cas, dans d'autres la gravure¹⁷ ne correspond pas du tout à la description (ou l'inverse), dans d'autres encore le graveur introduit des éléments qui entraînent une autre interprétation du texte.

Dans le livret, Jean Martin nous apprend qu'à chaque station, il y a des textes, soit inscrits en cartouches, soit suspendus en tableaux, en français et en latin, pourtant sur les gravures ces textes ne figurent pas. Il devient donc difficile pour le lecteur de comprendre le thème de chaque station, c'est tout comme si l'on présentait un emblème sans son *inscriptio*. Ce décalage est-il volontaire ou non, il faudrait pour cela tenter de voir dans quelles mesures le livret est antérieur à l'entrée, créé comme

¹⁷ Le premier arc du pont Notre-Dame. *Infra*. Ch. 10.

un programme, ou postérieur à l'entrée et se posant en compte-rendu de l'événement. Quoiqu'il en soit cela n'explique pas, par exemple, l'erreur de la gravure de l'arc de Typhis, mentionné plus loin qui ne correspond pas au texte. Cela nous amène à étudier à la fois le texte et l'image comme deux entités similaires mais non identiques. Bien sûr, l'enquête iconographique se trouve simplifiée grâce au texte et l'interprétation du texte éclairée par les images. Pourtant, il est évident que Martin détourne souvent les images et, par là-même leur donne un sens caché, sous-jacent.

Erwin Panofsky¹⁸ disait qu'il fallait alors « prendre appui sur les données visuelles et confirmer nos conclusions en recherchant autant que possible les sources externes, textes ou représentations, qui peuvent fournir un éclairage indirect [...] ». Mais il faut aller plus loin, sinon l'enquête ne fait que retracer un chemin possible effectué par le créateur lui-même ; or c'est cet amalgame d'informations, de sources qu'il faut analyser. Daniel Arasse, dans son ouvrage *Le sujet dans le tableau*¹⁹, parle d'iconographie des associations d'idée ou iconographie analytique. Il écrit : « Le plus souvent, loin d'avoir une source unique, tableaux, fresques, dessins, sculptures superposent, entremêlent et condensent des textes différents (et parfois hétérogènes) – et ces textes eux-mêmes doivent être interprétés car ils n'ont pas été choisis sans avoir été déjà interprétés pour être « programmés » dans l'œuvre qui les

¹⁸ Dora et Erwin Panofsky, « The iconography of the Galerie Francois I^{er} », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, II p. 113-190. Cité dans *La Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, 1972.

¹⁹ Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau : Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997. p. 20.

« illustre ». »²⁰ Dans la même veine, il nous faut trouver les clefs d'interprétation de cette entrée royale pour établir les condensations iconographiques accomplies par Jean Martin. Avec cet humaniste, se vérifie de manière exemplaire cette autre observation d'Arasse : « La transparence des images aux textes n'existe pas non plus parce que les images font à leur tour travailler les textes qui leur servent de « prétextes ». Sans nécessairement devoir le faire, l'image peut toujours mêler, confondre, associer ce que les textes distinguent. »²¹ Voilà formulé l'objectif que se fixe cette enquête : montrer le travail des associations mis en œuvre par un esprit proche de la cour d'Henri II pour célébrer son monarque et la culture de son pays.

1.3 Caractère profane du contenu

Un trait singulier du livret concerne l'absence quasi totale de références à la chrétienté et en particulier au catholicisme. C'est un fait troublant en ces temps de grands changements de croyances. En effet, en 1549, nous sommes en pleine Contre-Réforme ; depuis 1541 l'Inquisition renaît sous les auspices de Charles Quint en Espagne, l'Europe est à feu et à sang pour des questions religieuses fondamentales et pourtant il n'y a rien dans le livret qui laisserait deviner une situation aussi critique. Si Henri II est roi par la grâce divine, on n'en trouve toutefois pas d'énoncé explicite dans les stations. La seule allusion à l'univers de la foi est la mention de deux anges dans l'arc²² de *Gallia Fertilis* ; or ces deux anges sont en fait des Renommées. Ce n'est

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² Voir chapitre 7.2.

n'est sûrement pas involontaire si Martin choisit d'ignorer les références à la religion dans le livret. Cela lui permet de donner au roi une autre lignée, un passé ancestral qui remonte, plus loin que la religion, jusqu'aux confins où héros et prophètes se confondent. Un temps qu'il faut à tout prix retrouver pour mener la France vers la gloire et le pouvoir sur l'Europe.

1.4 Lacunes

Décrire et interpréter l'iconographie nous amène à voir les lacunes de la gravure par rapport aux descriptions dans le texte. Premièrement, il y a l'absence d'inscriptions dans les illustrations, les cartouches sont laissés vides et là où le texte nous dit qu'il y avait des panneaux peints, des tableaux ornant les arcs et autres machines architecturales, ils ne sont pas reproduits dans les gravures. Est-ce un choix délibéré de la part du graveur ou du concepteur ? Ou simplement les gravures ont-elles été exécutées avant que les textes soient définitifs ? Dans le livret d'entrée de Lyon de 1548, par exemple, les gravures sont complétées avec les inscriptions appropriées. Deuxièmement, là où l'absence des inscriptions du texte est le fait du graveur, l'absence des couleurs résulte d'un problème inhérent à la spécificité même du médium. Martin nous décrit avec emphase des couleurs d'une richesse absolue ; l'or, l'argent et le noir seront utilisés abondamment tout au long du trajet. Dans le portail d'entrée, par exemple, les perses (atlantes) ont leur base et leur chapiteau dorés et tiennent dans leurs mains un croissant de lune argenté avec inscription. La raison de cette totale absence de couleur est certainement d'ordre économique, le livret conçu pour un usage immédiat n'est pas, à l'époque, un objet de collection comme le serait un livre enluminé.

2. LES ACTEURS

2.1 Jean Martin

Le livret est l'œuvre de Jean Martin, un humaniste français qui fut un traducteur de grand renom. Il fut d'abord secrétaire de Maximilien Sforza, qui s'était retiré en France après avoir cédé à François I^{er} le duché de Milan. Sforza meurt en 1530. L'auteur conservera cette fonction de secrétaire au service du Cardinal Robert de Lenoncourt²³ à partir de 1540 jusqu'à la fin de sa vie en 1553. À Paris, il logera, entre autres, chez Michel de Vascosan, éditeur réputé²⁴. Chez celui-ci, Martin aura accès à une bibliothèque de premier ordre et il entrera en contact avec les auteurs contemporains qui résidaient dans la capitale.

Sa carrière en tant que traducteur est prolifique, au fil des ans il traduisit nombres de livres et essais. Toutes les traductions sus mentionnées existaient déjà avant la rédaction du livret. C'est un point important pour la compréhension du livret car l'auteur n'aborde pas l'écriture comme un littéraire mais bien comme un traducteur. Beaucoup d'érudits critiquent le style ou plutôt le manque de style de Martin ; pourtant ce n'est justement pas là que se trouve l'intérêt du livret. Il ne faut pas oublier que la langue française n'est utilisée que depuis une quarantaine d'années et qu'il reste beaucoup de chemin à faire pour la normaliser. Pour Martin, le livret apparaît comme un terrain d'expérimentation linguistique idéal et non le lieu d'une recherche de savante littérature. Il va se servir de tout son bagage de traducteur pour

²³ Cardinal Robert de Lenoncourt (v. 1510-1561). Membre d'une des plus illustres familles de Lorraine, il fit partie du cortège funéraire de François I^{er}. Il est le neveu de l'archevêque de Reims († 1532) du même nom qui sacra le dit roi en 1515.

²⁴ Toshinori Uetani, « Éléments Bibliographiques sur Jean Martin » dans *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*. p. 13-32.

essayer de transcrire dans ses mots propres, des mots qui sont souvent de son invention, l'espace même où le cortège va évoluer. Nous verrons que le livret de Martin contient des références à tous les ouvrages, sans exception, qu'il a traduits. Ce livret, qui a l'air de prime abord fort simple, se révèle en fait d'une importance capitale pour l'histoire de l'art car il nous montre pour la première fois le lien étroit entre la forme littéraire emblématique et sa représentation dans l'espace urbain.

L'entrée d'Henri II constitue non seulement un point focal dans l'espace mais aussi dans le temps. Cette période de la Renaissance française, qui a commencé sous l'égide de François I^{er} et des grands travaux de Fontainebleau, se montre extrêmement riche dans tous les domaines de la vie artistique. C'est le début des premières traductions en langage vernaculaire. Les poètes de la Brigade, qui deviendra la Pléiade, écrivent en français et les grands traités d'architecture – Vitruve et Serlio (1475-1554?) – sont traduits par Jean Martin.

Dans la relation de l'entrée d'Henri II, il est possible de retracer toutes les sources d'inspiration de Martin. Dès la première gravure, sa collaboration avec Jean Goujon, qui réalise les gravures dans le *Vitruve* français, se retrouve dans l'arc de la Porte Saint-Denis ; les « perses » qui y figurent sortent directement d'une gravure tirée du livre. Mentionné dans les *Comptes* comme « ingénieux », Thomas Sébillet (1512-1589), poète de renom qui écrit en 1548 l'*Art poétique François*²⁵, un manifeste pour la langue française qui revendique un retour vers les sources antiques et non médiévales, sera en quelque sorte le collaborateur de Jean Martin. L'auteur Salmon

²⁵ Thomas Sébillet. *Art poétique françois. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancéz en la poésie françoise*, A Paris, en la boutique de Gilles Corrozet. 1548.

Macrin sera, lui, l'inventeur des épigrammes latines qui accompagneront les textes en français.

L'équipe formée pour préparer l'entrée en collaboration avec Jean Martin se compose de Jean Goujon (v.1510 - v.1565), sculpteur et architecte, Charles Dorigny (? - 1551), peintre, et Jean Cousin (v.1495 - 1560), peintre. Dans certaines réalisations, l'influence des architectes Philibert Delorme (v.1510 - 1570) surintendant des Bâtiments du Roy, et Pierre Lescot (v.1510 - 1578) en charge du Louvre, se fait sentir.

2.2 Pour qui ?

Henri II naît à Saint-Germain-en-Laye le 31 mars 1519, deuxième fils de François I^{er} et de Claude de France. Quelques trois mois plus tard, le 28 juin 1519, Charles Quint devenait le nouvel empereur du Saint-Empire-Romain-Germanique, c'est le début d'une lutte sans bornes pour l'hégémonie entre l'empereur et François I^{er}. À la suite de la défaite de Pavie en 1525, François I^{er} est fait prisonnier par Charles Quint. J près un an de captivité, il laisse ses fils, Henri (il a 7 ans) et François, en otage en échange de la liberté. Ils passeront quatre années dans les geôles espagnoles. La première année est plutôt confortable, les héritiers de la couronne ont quelque cent cinquante personnes à leur service, dont Louis de Ronsard, humaniste érudit et père de Pierre de Ronsard, qui fera office de précepteur. Puis la situation se dégrade et les privilèges sont révoqués, et finie la vie de château. Les trois années qui suivent sont très longues pour les deux enfants. La rançon pour leur libération est phénoménale, plus de quatre tonnes d'or (1 241 175 écus or) et un reliquaire fait d'or et de bijoux nommé « La Fleur de Lys ». Ils sont libérés le 1^{er} juillet 1529. La détention n'a pas

eu que des impacts négatifs, les enfants savent maintenant manier les armes, monter à cheval et s'expriment, au grand étonnement de tous, exclusivement en espagnol !

L'année 1533 est marquée par le mariage entre Henri et Catherine de Médicis. Par le jeu des alliances, François I^{er} reçoit l'appui de la famille florentine.

En 1536, son frère François, dauphin et duc de Bretagne, meurt assassiné par le comte Sébastien de Montecucculi, un agent de Charles Quint. Henri devient le nouveau dauphin de la couronne.

Le roi François I^{er} meurt le 31 mars 1547 d'une septicémie, Henri II lui succède.

L'année 1549 marque l'année du couronnement de la reine Catherine de Médicis (le 10 juin) et l'entrée solennelle d'Henri II à Paris (le 16 juin). D'ailleurs dès le mois de mars de l'année 1548, Henri II s'inquiète de son entrée solennelle à Paris, et dans une lettre de cachet²⁶ envoyée à la ville de Paris, il recommande de déployer la plus grande magnificence lors de ces fêtes.

2.3 Pourquoi ?

2.3.1 *Le roi*

La principale raison de l'entrée réside bien sûr dans la glorification du nouveau roi. Henri II ne règne sur la France que depuis deux ans lors de son arrivée à Paris et une entrée triomphale dans la principale ville de son royaume semble de mise pour asseoir son pouvoir. Comment ne pas y voir une deuxième consécration, moins officielle qu'un couronnement mais aussi plus subtile, quand Henri II se trouve devant l'arc à la porte Saint-Denis. Il fait alors face à la fois à Hercule et à son père

²⁶ Archives Nationales (AN). *Registres des Comptes de la maison du Roi* (Comptes). Fol. KK286A.

François I^{er}, et au moment où il passe sous l'arche et franchit le seuil, il amorce un parcours dont l'issue se révélera multiple. La plus évidente tient à la traversée de Paris afin de se montrer aux dignitaires français et étrangers et recevoir de cette ville l'honneur qui lui est dû. C'est aussi un parcours symbolique initiatique, à chaque station, Henri II se voit investi d'un nouveau pouvoir, Henri II fait face à son destin : continuer dans la voie tracée par son père et à travers lui la voie tracée depuis l'antiquité gauloise et réaffirmer un pouvoir exclusivement français.

2.3.2 La ville

L'entrée sert également les objectifs de la ville de Paris qui s'assure, par là même, la protection morale et financière du roi. Pour les échevins il importe de montrer Paris comme la cite idéale, riche et puissante. Le parcours est choisi, les gens qui le bordent aussi, le roi ne doit voir que pompe et appareil, il n'est pas question de montrer le peuple, les besogneux, les pauvres qui constituent la majeure partie de la population et pour qui, au-delà du prestige, l'entrée n'est qu'une raison parmi tant d'autres de payer encore plus d'impôts.

2.3.3 Les artistes

Quand nous disons « artistes », nous parlons de tous ceux qui ont participé à la création de cet événement ; il serait trop facile de ne s'en tenir qu'aux grands noms liés à l'entrée, car celle-ci a servi, à divers degrés, à la gloire de tous, artistes et artisans. Un événement de cette ampleur est l'occasion rêvée de montrer la capacité des artistes à créer, à élaborer un programme complexe. Le règne d'Henri II marque un tournant dans l'art français. Beaucoup considèrent que François I^{er} est en quelque

sorte le père de la Renaissance française, pourtant c'est durant le règne de Henri II que l'art français s'éloigne de ses origines italianisantes. Les artistes français commencent à rechercher des solutions artistiques originales.

L'entrée de 1549 fait figure de parangon de cette recherche. Nous verrons que certaines des inventions dérivent du modèle italien mais que contrairement à l'école de Fontainebleau, où les Italiens se posent comme une référence pour les artistes français, ici l'inspiration italienne est en quelque sorte 'traduite' par Jean Martin pour devenir un modèle français à part entière. En l'année 1549, Paris observe l'émergence d'une nouvelle vague qui balaie le monde de la littérature et celui des arts plastiques. On assiste à la montée d'artistes tels que Philippe Lescot, Jean Goujon, Jean Cousin mais aussi aux débuts de la Brigade, petit groupe d'écrivains qui deviendront la Pléiade.

3. SOURCES ET RESSOURCES

3.1 Les sources iconographiques et iconologiques

Dans la France du XVI^e deux influences vont marquer les œuvres des artistes. La première sera celle de la peinture, due à l'essor des arts sous François I^{er}, en partie grâce à l'arrivée de peintres italiens²⁷, notamment Primaticcio et Rosso. La seconde, celle de la gravure et par extension le livre illustré de gravures. Pourquoi suivre précisément cette piste d'enquête ? La réponse est simple, Jean Martin est un traducteur, humaniste et érudit, qui gravite dans le monde de l'édition et non un artiste peintre. Toute sa carrière se trouve dans les livres ; les traductions, les traités d'architectures font partie de l'univers de la littérature, un domaine à la fois proche mais distinct de la peinture et de la sculpture. Bien sûr, Martin est un familier des peintres de son époque. Il n'y a après tout que quelques heures de calèche qui séparent Fontainebleau de Paris.

Un phénomène intéressant tient dans le fait que Jean Martin puise dans ses propres traductions pour créer le programme du livret. En 1543, il traduit la deuxième édition²⁸ des *Hiéroglyphes* d'Orus Apollon (fig. 3.1), puis des livres italiens

²⁷ Après le sac de Rome de 1527 par les armées espagnoles, beaucoup d'artistes italiens se réfugient en France.

²⁸ La première édition serait l'œuvre de Geoffroy de Tory. Cet ouvrage perdu n'est connu que par quelques lignes de l'auteur lui-même dans Champ Fleury (voir bibliographie) : [...] *lequel iay trāslate en Frācois, & fait vng p̄sent* [présent] *a vng myen seign̄r* [seigneur] *& bon amy*. Feuillet XLIII.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 3.1 Page-titre d'*Orus Apollon*, 1543.

[illustration retirée / image
withdrawn]

figure 3.2 Page-titre de l'*Arcadie de Messire
Sannazar*. 1544.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 3.3 Page-titre des *Azolains* de P. Bembo,
1545.

figure 3.4 Frontispice de *Roland Furieux* de
L'Arioste, 1546.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 3.5 Frontispice du *Poliphile*, 1546.

figure 3.6 Fronstipice de l'*Architecture ou l'art de bien bastir*, 1547.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 3.7. Frontispice des *Grands Triumphe...*,
1549.

figure 3.8. Frontispice des *Registres...*, 1886.

tels que *L'Arcadie* de Jacopo Sannazaro²⁹ en 1544 (fig. 3.2), *Les Azolains*³⁰, en 1545, de Pietro Bembo (fig. 3.3), *Orlando Furioso*³¹ en 1545, de Ludovico Ariosto (fig. 3.4), et surtout le *Songe de Poliphile*³² de Francesco Colonna en 1546 (fig.3.5).

Il traduira aussi *l'Oraison sur le trespas du roy François*³³ de Pierre Galland en 1547, l'oraison funèbre de François I^{er}.

Jean Martin traduit aussi des livres d'architecture, dans lesquels il essaie de créer des équivalences entre les termes techniques en grec, en latin et en italien. Parmi ces ouvrages, nous retrouvons *Le premier livre d'Architecture et Le second livre de Perspective*³⁴, en 1545, et *Le livre des Temples (Quinto libro d'Architettura)*³⁵, en 1547, tout deux de Sebastiano Serlio, ainsi que les dix livres de Vitruve intitulés en français *L'art de bien bastir*³⁶ publié en 1547 (fig. 3.6).

Grâce à ses ouvrages, Jean Martin couvre une partie considérable des livres importants de la fin de la première moitié du XVI^e siècle. Les milieux dans lesquels Martin gravite, lui donnent accès à un savoir immense. Par sa position de secrétaire de Maximilien Sforza, il a eu accès à une bibliothèque italienne de choix, de même

²⁹ *L'Arcadie de messire Jacques Sannazar Gentilhomme Napolitain, excellent poète entre les modernes, mise d'Italiens en francoys par Jehan Martin ...*, 1544.

³⁰ *Les Azolains de Monseigneur Bembo, de la nature d'Amour traduitz d'italien en françoys, par Jehan Martin ...*, 1545

³¹ Ludovico Ariosto, *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, ... et maintenant traduit en prose françoise ...*, 1545.

³² *Poliphile*, Kerver.

³³ Pierre Galland, *Oraison sur le trespas du roy François, faicte par M. Galland, son lecteur en lettres latines, et par luy prononcée en l'Université de Paris, le VIIe jour de may 1640*, ...

³⁴ *Le premier livre d'architecture... Le second livre de perspective, de Sebastian Serlio Bolognois, mis en langue françoise, par Jehan Martin ...*, 1547

³⁵ *Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese...* Traduit en Francois par Ian Martin, ...

³⁶ *Architecture ou Art de bien bastir*, 1547.

qu'à celle du chez le Cardinal de Lenoncourt, très proche du pouvoir et ayant ses entrées auprès du roi. Nous savons aussi que Jean Martin a élu domicile chez Michel de Vascosan à la fin des années quarante, ce qui montre que Martin vit, littéralement, dans le milieu des libraires et des imprimeurs³⁷. C'est par ce milieu que le lien avec les artistes de l'époque se fait, lors de l'élaboration de l'*Art de bien bastir*, pour lequel Jean Goujon réalise les planches gravées.

Une autre source iconographique considérable, pour Martin, réside dans la numismatique. Les collectionneurs de pièces et de médailles anciennes font leur apparition en ce milieu de siècle, par exemple Guillaume Du Choul qui publiera, à Lyon en 1556, *Discours de la religion des anciens Romains*³⁸, qui contient des reproductions gravées de monnaies et autres médaillons romains. En 1560, à Lyon toujours, Gabriele Symeoni publiera *Le Sententiose Imprese*³⁹, illustré avec des gravures inspirées de monnaies antiques.

3.2 Les sources documentaires

Bien qu'il existe un livret officiel (fig. 3.7) intitulé *Les Grands Triumphes*⁴⁰, le livret d'entrée de Jean Martin constitue le seul véritable compte rendu et programme

³⁷ Surtout ceux de la rue Saint-Jacques tels que Jacques Kerver, Jean Barbé, Gilles Corrozet et, bien sûr, Michel de Vascosan. Ueatani, *loc. cit.* p.23

³⁸ *Discours de la religion des anciens Romains, escript par noble seigneur Guillaume du Choul, Conseiller du Roy, & Bailly des montagnes du Daulphiné, ET Illustré d'un grand nombre de médailles, & de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques, qui se trouuent à Rome, & par nostre Gaule, A LYON, De l'imprimerie de Guillaume Rouille, 1556.*

³⁹ Gabriele Symeoni, *Le Sententiose Imprese et dialogo del Symeone: con la verificatione del sito di Gergobia, la geographia d'Overnia, la figura & tempio d'Apolline in Velay, & suo hieroglyphico monumento, nativita, vita & epitaffio : al sereniss. duca di Savoia.* In Lyone : appresso Guilielmo Rouiglio [Guillaume Rouille], 1560.

⁴⁰ *Les Grands Triumphes / faictz a le[n]tree du treschretien & victorieus Roy Henry second de ce nô / En sa noble ville & universite de Paris,* Germain de la Fosse imprimeur, Paris, 1549.

détaillé de l'entrée à Paris d'Henri II. En effet, dans les *Grands Triumphes*, l'auteur (anonyme) donne un acompte du défilé qui correspond plus ou moins à celui de Martin car il manque à celui-ci des descriptions détaillées et surtout des illustrations.

On trouve encore d'autres sources documentaires périphériques. Par exemple, les *Registres des délibérations du bureau de la Ville de Paris*⁴¹ (fig. 3.8) qui procurent un historique du projet de l'entrée. Ils reprennent les descriptions du livret dans le texte et donnent avec, plus de précision, le nombre de participants au cortège⁴². Ian McFarlane s'appuie aussi sur les Archives Nationales⁴³ pour dresser à la fois les bilans financiers, les salaires des artistes et les autres dépenses et coûts liés à l'entrée de 1549. Une étude récente de Richard Cooper⁴⁴ nous fait connaître certaines relations diplomatiques liées à l'entrée, c'est-à-dire des comptes rendus de divers ambassadeurs et autres dignitaires étrangers invités pour cette entrée. Cooper s'intéresse beaucoup à la réception et à l'impact de cet événement sur ce public choisi. Ces sources particulières nous aideront, dans certains cas, à faire la lumière sur des motifs qui auraient été changés entre l'entrée en tant que cérémonie et la conception du livret.

Une autre voie documentaire tient à ce qu'on connaît des bibliothèques privées contemporaines. En sachant que les sources iconographiques se rattachent surtout au monde du livre, il est révélateur de savoir si ces livres étaient connus voire même disponibles à Paris du temps de l'entrée d'Henri II. Pour ce faire, nous avons retracé

⁴¹ Paul Guérin, *Registres Des Délibérations ...* 1886. (*Registres*)

⁴² Annexe III.

⁴³ *Les Comptes*.

⁴⁴ Richard Cooper. « Jean Martin et l'entrée d'Henri II à Paris » dans *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*. V.-L. Saulnier, 16, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999.

deux sources ; l'une est bien sûr la bibliothèque des Valois⁴⁵ à Fontainebleau et l'autre l'inventaire⁴⁶ de 1548 de la bibliothèque⁴⁷ d'un certain Jean Le Féron, avocat au Parlement de Paris. Héraldiste à ses heures, Le Féron connaît bien la rue Saint-Jacques car il publie un recueil de blasons⁴⁸ chez Michel de Vascosan en 1555.

Finalement, on peut suivre une piste intéressante dans les divers glossaires des livres traduits par Martin. L'auteur, ainsi, se paraphrase souvent, reprenant des sentences déjà publiées dans des textes déjà parus.

3.3 Les fonds documentaires

Les livres du XVI^e siècle sont peu nombreux au Canada et cela relève du défi d'entreprendre des recherches sur de tels ouvrages. Toutefois la technologie moderne permet aux bibliothèques européennes et aux grandes universités de donner un accès toujours grandissant à leurs catalogues. Il devient possible, *via* Internet, de consulter des originaux, non seulement des livres avec, par exemple le service de numérisation des livres anciens *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France (BNF)⁴⁹ et le projet de numérisation des ouvrages de la Renaissance de l'Université de Tours⁵⁰, des œuvres graphiques avec la base de donnée *Joconde* qui répertorie les œuvres graphiques et plastiques (estampes, peintures, sculptures) dans les collections publiques françaises mais aussi du mobilier, à travers la base de donnée

⁴⁵ Ernest Quentin-Bauchart, *La Bibliothèque de Fontainebleau ...*, 1891.

⁴⁶ R. Doucet, *Les Bibliothèques Parisiennes au XVI^e siècle*, 1956

⁴⁷ Voir Annexe II.

⁴⁸ J. Le Féron, *Catalogue des... ducs et connestables de France... des chanceliers, des amiraux, des grands maîtres, des marechaux, des prévôts de Paris*. Paris (Vascosan), 1555..

⁴⁹ La BNF a aussi un programme de numérisation de ces collections d'estampes.

⁵⁰ Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH) du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours.

Palissy qui catalogue les œuvres décoratives (meubles, vitraux, tapisserie, etc.). Ces quelques exemples ne concernent que la France ; à travers toute l'Europe, un véritable effort pour faire sortir de l'ombre des documents se fait sentir. La *British Library* a un département spécialisé dans la collection et la mise en ligne publique des livres d'entrées solennelles, celle de l'Université d'Heidelberg dans les livres d'architecture anciens⁵¹.

La plupart des ouvrages utilisés dans le présent mémoire viennent de ces sources inestimables. Il nous a été possible de retrouver tous les livres, en édition originale, qui constituent l'œuvre de traduction de Jean Martin.

Grâce au service *Gallica* de la BnF, on peut présenter dans le présent mémoire (Annexe I) l'intégralité du livret d'entrée.

⁵¹ Dont tous les livres de Serlio disponibles en ligne.

4. LE PARCOURS

[illustration retirée / image withdrawn]

4.1 Caractéristiques

La première partie du livret traite du parcours du cortège royal à travers la ville. Grâce à des cartes d'époque, on peut retracer le chemin emprunté par la fête. Les cartes de Paris contemporaines de l'entrée d'Henri II étaient réalisées à partir d'une matrice⁵² unique, un relevé fait entre les années 1523 et 1530. Un des plans les plus précis (pour l'époque) est celui de Truschet et Hoyau, dit *plan de Bâle*⁵³, datant de 1552. Olivier Truschet était le dessinateur et Germain Hoyau le graveur, tous les deux exerçaient comme « imagiers ». Nous nous servons d'une gravure du plan et donnerons les stations dans l'ordre du livret. Les folios correspondent aux emplacements dans le facsimilé utilisé par McFarlane⁵⁴. Une caractéristique singulière tient à ce que le nord se trouve en place de l'ouest. Donc sur le plan, la porte Saint-Denis se trouve à l'ouest, alors qu'en fait elle se situe au nord de Paris.

4.2 Les participants

Il est intéressant de voir que l'entrée se compose de deux moments distincts. Tout d'abord, il y a une sortie de Paris effectuée par les dignitaires de la ville⁵⁵ ; en tout ce sont à peu près 9000 personnes qui vont défiler devant le roi installé à Saint-Ladre. Puis, après avoir écouté harangues et autres déclamations, le roi se dirige vers la porte Saint-Denis et s'apprête à entrer dans la ville.

⁵² Pierre Pinon, *Les plans de Paris*, 2005, p. 32.

⁵³ Le seul exemplaire se trouve à Bâle, d'où l'appellation.

⁵⁴ McFarlane, p. 94.

⁵⁵ Annexe III.

4.3 En marge du parcours

Deux édifices ne se trouvent pas sur la course du trajet, ce sont l'arc bâti pour marquer l'entrée du tournoi et l'arc de l'hôtel des Tournelles, résidence du roi. Ceux-ci sont situés plus à l'est, près de la Bastille. Contrairement au plan de Truschet et Hoyau, qui est assez détaillée pour qu'on soit sûr de l'emplacement des stations, la carte présentée donne les positions supposées en se basant sur le texte. Le fait que *les Tournelles*, enclos où se déroule le tournoi royal, soit nommé sur le plan, nous permet de situer approximativement⁵⁶ ces deux monuments.

[illustration retirée / image withdrawn]

⁵⁶ Le livret indique que l'entrée du tournoi fait face à « *Sainte Catherine du val des Efcolliers* », lisible sur le plan ci-dessus. Ce prieuré datant du XIII^e siècle fut détruit en 4777-78, à sa place fut construit le Marché Sainte-Catherine, dans le quartier du Marais actuel. (Honoré Fisquet, *La France pontificale (Gallia christiana), histoire chronologique et biographique des archevêques et évêques de tous les diocèses de France depuis l'établissement du christianisme jusqu'à nos jours, divisée en 17 provinces ecclésiastique*, Paris : E. Repos, 4864-4873. Tome II)

**DEUXIÈME PARTIE
L'ENTRÉE ROYALE**

On m'attend quelque part
Comme on attend le roi
Mais on ne m'attend point ;
Je sais depuis déjà
Que l'on meurt de hasard
En allongeant le pas

J. Brel

Jean Martin réussit une entrée extraordinaire grâce à des artistes et artisans d'exception, qui établirent un véritable un programme de glorification du roi, efficace, quoique peut-être un peu trop érudit. La méthode, pour élaborer chaque station, suit de près la construction d'un emblème. En effet, la culture des emblèmes depuis la parution du traité⁵⁷ d'Alciat en 1531, connaît un essor fulgurant dans toute l'Europe. Les œuvres d'Alciat seront traduites et éditées dans toutes les langues européennes. Martin va se servir des emblèmes d'Alciat et par extension des autres auteurs⁵⁸ d'emblèmes⁵⁹. Précisons, avant de continuer, il n'y a pas de modèles hypéronymiques quant à la forme que prennent ces emblèmes. Certains auteurs, tels que Alison Saunders⁶⁰, avancent que le système tripartite : *superscriptio* (ou sentence ou *motto*), image et *subscriptio* (texte) est un modèle générique, thèse rejetée par Daniel Russell⁶¹ qui montre qu'il a y trop de variantes pour être catégorique. Martin va aussi utiliser ses propres repères iconographiques, son expérience des traductions

⁵⁷ Andrea Alciati, Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingeringum Augustanum, Iurisconsultum, *Emblematum Liber*, Augsburg, publié chez Heinrich Steyner, 1531. (Alciat, 1531).

⁵⁸ Scève, Corrozet, De Bèze, Aneau, et bien d'autres encore.

⁵⁹ Nous ne parlerons pas de livres d'*imprese* car le premier (connu) de ceux-ci n'est publié qu'en 1551 à Lyon par Claude Paradin intitulé *Les devises héroïques*. Cité dans Robert Klein, *La Forme et l'Intelligible*, 1970. p. 125.

⁶⁰ Alison Saunders. *The Sixteenth-Century French Emblem Book: A Decorative and Useful Genre ...*, 1988.

⁶¹ Daniel Russell, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture ...*, 1995. p. 154.

de Vitruve, du *Songe de Poliphile*, du *Hieroglyphica* d'Orus Apollon et des livres d'architecture de Sebastiano Serlio pour créer un système emblématique complexe, qui sort de l'écrit et de l'image pour se transformer en architecture monumentale. Martin donne littéralement une nouvelle dimension au phénomène de l'emblème ; le parcours de l'entrée devient un discours, dont les stations constituent les pages d'un ouvrage à la gloire d'Henri II, de son histoire ancestrale et de son avenir prometteur.

5. ARC-PORTAIL DE LA PORTE SAINT-DENIS

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.1. Arc portail de la porte Saint Denis. *Livret*, fol. 4r.

La première étape de la procession prend lieu à la porte Saint-Denis qui signale l'entrée du roi dans la ville. On y a dressé un grand portail (fig. 5.1) à une baie avec des atlantes en guise de colonne, avec un tympan orné d'un emblème et derrière ce tympan se trouve un attique avec, en frise, deux personnages mi-allongés qui tiennent un cartouche (vide). Sur le dessus de l'attique un personnage domine la structure. Il s'agit de l'Hercule Gaulois présenté sous les traits de François I^{er}, le père du roi.

5.1 Hercules Gallicus

*Pleust à Dieu qu'ung chascun
sceuft aussi certainement sa genealogie,
depuis l'arche de Noë iusques à cest eage !*

Rabelais, *Gargantua*, 1534

Partant de la bouche de cet Hercule quatre chaînes sont reliées à l'oreille de quatre personnages disposés de part et d'autre. Ceux-ci représentent les quatre États : le Clergé, la Noblesse, la Justice et le Peuple. Le livret nous apprend que les chaînes sont lâches pour montrer qu'elles ne sont point là pour asservir. L'inscription du cartouche, *TRAHIMVR, SEQVIMVRQUE VOLENTES*, qui peut se traduire par « Nous sommes traînés (tirés) et nous suivons de bon gré », appuie cette assertion. Le livret donne un indice pour expliquer le motif des chaînes:

[...] de sa bouche partoyent quatre chaisnettes, deux d'or, & deux d'arget, qui s'alloyét attacher aux oreilles des perfonnages deffus nommez : mais elles estoient si treslaches, que chacun les pouuoit

*iuger ne feruir de contraincte : ains qu'ils estoient volontairemet
tirez par l'eloquence du nouuel Hercules, [...]*

Il s'agit en fait d'un emblème qui symbolise la supériorité de l'éloquence sur la force. Cette sculpture dominant l'arc fut réalisée suivant un dessin de Jean Goujon. Le modèle anatomique semble d'influence michelangelesque, le sculpteur a déjà exécuté *Les quatre Saisons* en 1547 pour l'hôtel de Jacques des Ligneris⁶² à Paris où l'on retrouve le style qu'il emploiera pour l'Hercule (fig. 5.2).

Le premier à suggérer cet Hercule éloquent, est l'orateur grec, Isocrate (436-338 av. J-C.) dans son *Adresse à Philippe*⁶³, [illustration retirée / image withdrawn] redigée pour Philippe II de Macédoine, père d'Alexandre le grand. Dans cette lettre (n° 109), Isocrate écrit au roi qu'il lui faut voir en Héraclès non seulement sa force mais aussi ses qualités mentales (sagesse, nobles ambitions et justice).

Le motif de l'Hercule Gaulois, tel qu'on le présente dans l'entrée, est décrit dans la traduction⁶⁴ de 1506, du grec au latin d'Érasme du *Hercules Gallicus* de Lucien de Samosate (v. 125 - v. 192 ap. J-C), écrivain grec contemporain d'Hadrien et d'Antoninus Pius. Lucien, grand voyageur, lors d'un séjour en Gaule dans une ville (Marseille ?) de la province romaine dite

figure 5.2. Deux des *Quatre saisons* de l'Hôtel de Ligneris, J. Goujon. 1547.

⁶² Aujourd'hui le musée Carnavalet à Paris

⁶³ Cité par Edgar Wind, « 'Hercules' and 'Orpheus': Two mock-heroic designs by Dürer » in *Journal of the Warburg Institute*, vol.2, N°3, Jan. 1939. p. 208.

⁶⁴ *Luciani compluria opuscula* ab Erasmo et Thoma Moro interpretibus optimis in Latinorum linguam traducta, 1506.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.3. *Champ Fleury*, G. de Tory. 1529. Folio IVr.

Gallia Narbonensis (Provence actuelle), raconte avoir vu une peinture représentant un personnage vêtu d'une peau de lion, avec un arc et une massue et, détail curieux, des chaînettes d'or et d'ambre sortaient de sa bouche. Interrogeant un Celte, celui-ci lui dit qu'il s'agit d'Ogmios, le dieu celte de l'éloquence. Lucien fait un rapprochement avec Héraclès et de là naît la légende pseudo-historique de l'Hercule gaulois qui fait usage de l'esprit et non de la force pour s'imposer. En 1529, l'humaniste Geoffroy Tory⁶⁵ publiera *Champfleury*⁶⁶, un texte en français vernaculaire⁶⁷ qui constitue une sorte de critique littéraire de textes anciens, parmi lesquels il traduit la version latine d'Érasme, agrémenté pour la première fois d'une gravure (fig. 5.3):

[...] Mais je n'ai pas encore dit ce qui était très singulièrement nouveau et admirable en cette image. Certes, ce vieil Hercule tire après lui une étonnante multitude d'hommes et de femmes tous attachés un à un par l'oreille : leurs liens étaient de petites chaînes d'or et d'ambre bien faites et semblables à des carcans. Et bien qu'ils soient tous tirés et menés par ces fragiles chaînes, aucun d'entre eux, cependant, ne voulait reculer, bien qu'ils l'aient pu aisément, s'ils l'avaient voulu. Ils ne reculent point, ni ne résistent en s'arqueboutant vers l'arrière, au contraire, tous, allègres et joyeux, le suivent, sous le charme. Tous, de leur plein gré se hâtent de le suivre, et en laissant leurs liens lâches, font en sorte de marcher plus rapidement que lui, comme s'ils ne souhaitent pas être détachés. Et certes il ne me déplait pas de dire que ce qui semblait le plus incongru, c'est sans aucun doute ceci : le peintre, ne trouvant pas l'endroit où attacher l'extrémité de ces chaînes, du fait

⁶⁵ Geoffroy Tory de Bourges (v. 1480-1533), auteur, graveur, imprimeur et professeur de l'Université de Paris. Imprimeur du Roi François I^{er} dès 1530.

⁶⁶ Geoffroy Tory de Bourges, *Champ Fleury au quel est contenu lart & science de la deue & vraye proportio des lettres attiques, quo dit autrement lettres antiques, & vulgairement lettres romaines proportionnées selon le corps & visage humain*. Fol. IVr.

⁶⁷ Pour la première fois, un auteur utilise l'accent aigu, l'apostrophe et la cédille.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.4 Page frontispice de *Noctium Atticarum*,
1519. Xylographie, 26,5x17,8 cm.

figure 5.5 Page frontispice du *Dictionarium
Graecum*, 1519. Xylographie, 26,5x17,8 cm.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.7 *Eloquentia fortudine praestantior*,
Alciat 1531.

figure 5.6 Page frontispice des *Orationes* d'Isocrate,
1529. Xylographie, 26,5x17,8 cm.

que la main droite d'Hercule tenait la massue, et la main gauche l'arc, perça la langue du dieu Hercule, pour y attacher toutes ces chaînes, et représenta tous ces hommes et femmes tirés par Hercule. Hercule tournait son visage et sa vue vers ceux qu'il menait, en leur témoignant par son attitude, amabilité et bonnes grâces.

Érasme, très connu des Français, tenait pour ami le Maître de la librairie du Roy de François I^{er}, Guillaume Budé. Il est de mise de penser que le motif tiré son origine des *Emblemata* d'Alciati. Or, dès 1519, paraissent à Bâle, *Noctium Atticarum...* d'Auli Gellii⁶⁸ (fig. 5.4), *De orbis situ libri tres*⁶⁹ de Pomponius Mela et *Dictionarium Graecum*⁷⁰ (fig. 5.5) qui partagent le même chanfrein de couverture où figure une image de l'Hercule Gaulois. Le motif s'accompagne de deux inscriptions en cartouches l'une est *Hercules Gallicus* et l'autre *Typus Eloquentiae*, ce qui ne laisse pas de doute sur la signification de l'illustration et qui indique un mode de représentation quasi emblématique avant l'heure. Le graveur dont les initiales [HF] figurent en bas à droite est Hans Franck⁷¹.

Ce chanfrein (fig. 5.6) sera réemployé dans les *Orationes* d'Isocrate⁷² publié à Bâle en 1529. Peu après, en 1531, à Augsbourg, Andrea Alciati publie un livre d'emblèmes dans lequel on retrouve la figure de l'Hercule gaulois dont la devise (fig. 5.8) *Eloquentia fortitudine praestantior* sera traduite en français dès 1536 par Jean Le

⁶⁸ Avli Gellii. *Noctium atticarum libri xix Basileae* [Bâles] f Apud Andream Cartandrum, 1519. En français le livre s'intitule *Les Nuits Attiques, livre XIX* d'Aulu Gelle.

⁶⁹ Pomponius Mela. *De orbis situ libri tres, accuratissime emendati, unâ cu(m) comme(n)tariis Ioachimi Vadiani Helvetii ... Adiecta sunt praeterea loca aliquot ex Vadiani commentarijs ... in quibus aestimandis censendisq(ue) ... Ioanni Camerti ... cum Ioachimo Vadiano non admodum convenit.* Rursum, epistola Vadiani, ab eo ... ad Rudolphum Agricolam iuniorem scripta..., 1519.

⁷⁰ *Dictionarium Graecum*, ultra Ferrariensem aeditionem locupletatum locis infinitis, id que ex optimis autoribus ..., 1519.

⁷¹ (?-1529), actif à Bâle entre 1519 et 1526.

⁷² Isocratis Atheniensis, Oratoris & Philosophi clarissimi, *Orationes* ..., *op. cit.*

Fevre⁷³ sous la forme: *Eloquence vault mieulx que force.*

[illustration retirée / image withdrawn]

Il est à noter que dans le texte de Barthelemy Aneau, d'une édition⁷⁴ de 1549, il y a une référence au texte de Lucien de Samosate donnée en explication de l'emblème (fig. 5.9) :

C'est la description Lucianicque de Hercules le Francois. Par laquelle étoit figuré, que Hercules auoit tant de peuples mis en son obeissance, & tant de monstres, & tyrans surmontez par vne eloquence, & savoir legitime, & constitution de iustes loix.

figure 5.8. *Eloquentia fortudine praestantior.* Alciat, 1536.

Ces quelques mots confirment que le texte de Lucien était d'actualité en 1549. Cela démontre aussi qu'au moment de l'entrée, les artistes connaissaient non seulement l'Hercule gaulois mais, et c'est important, aussi l'Ogmios celtique. La référence de François I^{er} en tant qu'Ogmios se révèle plus forte car les rois français⁷⁵ descendraient d'un dieu gaulois celte. Une idée qui défend bien le nationalisme évoqué dans la suite de l'entrée.

[illustration retirée / image withdrawn]

Dans l'important *Deffence et illustration de la langue françoise*, publié en 1549, et autorisé à peine

figure 5.9. Hercule Gaulois. Alciat, 1549. Trad. B. Aneau.

⁷³ Alciat, 1536.

⁷⁴ Alciat, 1549.

⁷⁵ Jean Lemaire de Belges, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye...*

deux mois avant le début de l'entrée, Joachim du Bellay (1522?-1560) conclut par cette phrase : « Vous souviene de votre ancienne Marseille, seconde Athènes, et de votre Hercule gallique, tirant les peuples après lui par leurs oreilles, avec une chaîne attachée à sa langue ».

L'Hercule gallique ou français est nommé ainsi en référence au trajet effectué par Hercule dans le dixième de ses douze travaux⁷⁶. Hercule après avoir tué Géryon ramène son troupeau en passant par la Gaule où il fonde la ville d'Alesia. Durant ce voyage il rencontre Galatée, une princesse gauloise qui engendrera une race guerrière dont les rois de France se disaient issus.

5.1.1 Détournement du motif

Au fil des recherches, nous avons trouvé trois instances où le motif de l'Hercule Gaulois se voit détourné non seulement de sa graphie originelle mais aussi de sa signification. Au XVII^e siècle, on retrouvera des représentations de l'Hercule Gaulois mais suivant une imagerie totalement différente. Ce sera le cas, par exemple, pour l'entrée d'Henri IV à Avignon en 1601 où le roi est représenté en demi-dieu très maniéré et la célèbre sculpture⁷⁷ de Pierre Pujet de 1662 où l'on voit un Hercule gaulois alangui. Dans ces deux exemples, le héros a perdu ses attributs d'éloquence (les chaînes d'or et d'argent) pour récupérer ceux de la force (l'emphase étant mise sur la massue).

⁷⁶ Cette légende est racontée par Diodore de Sicile dans son ouvrage *Les bibliothèques historiques*, livre V.

⁷⁷ Au Louvre.

5.1.1.1 Albrecht Dürer

Le premier modèle vient d'une œuvre d'Albrecht Dürer. Ce motif inventé (fig. 5.10) est rare car il ne correspond pas à l'*ekphrasis* de Lucien⁷⁸, mais s'inspire d'un dessin, qui reproduit une image antique, ramené de Grèce par Cyriaque d'Ancône (1391-1455), marchand italien, archéologue⁷⁹ et historien. Dürer connut cette figure par le manuscrit de Hartmann Schedel (1440-1514) qui a transcrit ses cahiers de voyage en allemand. Celui-ci montre un Mercure/Hermès archaïque (fig. 5.11). Dürer reprend le modèle grec et adjoint quatre chaînes attachées à quatre personnages. Cette analyse est celle de l'historien Edgar Wind qui, étudiant un autre⁸⁰ Hercule de Dürer, situe chronologiquement ce dessin entre 1529 (*Champfleury* de Tory) et 1534 (*Inscriptiones...* d'Apianus.). Comme le souligne Wind, le frontispice (fig. 5.12) des *Inscriptiones*⁸¹ est une copie du dessin de Dürer, une gravure réalisée par Hans Brosamer (v. 1500-v. 1554). Bien que correct (Mercure/Hermès est bien le dieu « usuel » de l'éloquence) dans sa nature, l'auteur a détourné l'image rendant ainsi à Mercure les attributs de l'éloquence que Lucien avait donné à Hercule. D'ailleurs Jean Seznec⁸² parle d'un Hercule Gaulois en référence à ce dessin de Dürer. Celui-ci

⁷⁸ Voir plus haut.

⁷⁹ Il effectue plusieurs voyages en Grèce entre 1412 et 1452.

⁸⁰ Edgar Wind, « 'Hercules' and 'Orpheus': Two mock-heroic designs by Dürer. » in *Journal of the Warburg Institute*, vol.2, N°3, Jan. 1939. p. 208.

⁸¹ Petrus Apianus et Bartolomaeus Amantius. *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Mariq[ue] conquisitae feliciter incipiunt*, Ingolstadt: Petrus Apianus, 1534.

⁸² Seznec, *op. cit.* p. 242n.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.10. *Hermès*. Dürer. (entre 1529 et 1534).

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.11. *Mercur*e. Manuscrit de Schedel. Munich, cod. lat. 714.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.12. Page frontispice du livre de Petrus Apianus, *Inscriptiones...* 1534.

figure 5.13. *Hercule Gaulois*. Cartari. *Le imagini de i dei de gli Antichi...* Ed. Ziletti, Venise, 1571.

va inspirer Cartari dans une gravure (fig. 5.13) des *Imagini de i dei de gli Antichi...*⁸³ de 1571. Les personnages de gauche sont identiques à ceux de Dürer mais l'Hermès est transformé en Hercule, âgé, avec la peau de lion, la massue et l'arc. De plus, l'auteur, dans son texte, écrit : [...] *Facile cosa è da vedere che questo imagine significa la forza della eloquenza, [...], come dice il medesimo Luciano*⁸⁴. En un singulier revirement iconographique, le modèle original revient dans l'histoire bien que graphiquement inspiré du dessin de Dürer.

5.1.1.2 Alexander Hüge

Le second modèle date de 1548. En cette année, paraît en Allemagne l'ouvrage *Rhetorica und Formulare* d'Alexandre Hüge⁸⁵. Le frontispice de l'ouvrage (fig. 5.14) reprend la forme du chanfrein des éditions bâloises et on retrouve le motif de l'Hercule Gaulois dans la partie inférieure. Les cartouches ici sont vides et un détail singulier vient nous troubler. Le graveur a détourné l'iconographie originale, l'Hercule a bien des chaînes qui sortent de sa bouche, cependant elles ne sont plus attachées aux oreilles des suivants mais elles les retiennent prisonniers. Ce changement du modèle a peut-être pour racine une intention politique, une rancœur contre les Français.

⁸³ Cartari, *Le imagini de i dei de gli Antichi, nelle quali si contengo gl'idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi. In Venetia, appresso Giordano Ziletti, e compagni, Venise, 1571.*

⁸⁴ « Il est facile de voir que que cette image signifie la force de l'éloquence, [...], ainsi que le dit le même Lucien. » (Trad de l'auteur)

⁸⁵ Alexander Hüge. *Rhetorica vnd Formulare...*, 1548.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.14. Page frontispice de *Rhetorica und Formulare*
d'Alexander Hüge, 1548.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.15. *Charles Quint et ses ennemis*, 1556. M. Van Heemskerck. *Hollstein*.

5.1.1.3 *Van Heemskerck*

La troisième forme du motif est plus subtile, il s'agit d'une gravure (fig. 5.15) de 1556 de Maerten van Heemskerck⁸⁶ intitulée *Charles Quint et ses ennemis*. On peut y voir l'empereur assis sur son trône avec, à ses pieds, l'aigle impériale qui tient dans son bec un anneau d'où partent quatre liens qui servent à asservir les dits ennemis. À la droite de Charles Quint se tient, non pas Henri II, mais plutôt la personnification de la France, identifiée par ses armes fleurdelisées. Nous sommes loin du motif trouvé dans le chanfrein bâlois mais l'idée semble la même que dans la gravure du *Rhetorica und Formulare*. De plus les doubles colonnes, emblème de Charles Quint, sont aussi une référence à Hercule, mais liée à la force plutôt qu'à son éloquence. Par là même, l'empereur assujettit ses ennemis par la force plutôt que par sa verve.

5.1.2 *Attributs*

Jean Martin détourne lui aussi le modèle traditionnel mais uniquement dans la forme et non dans la signification. Il donne à son Hercule un nouvel attribut. En lieu de la massue, Hercule tient à son bras droit une lance avec un serpent enroulé recouvert d'un rameau de laurier. Le texte donne comme signification à ce motif : « Prudence en guerre est occasion de victoire ». Il se trouve aussi que la lance avec le serpent soit un des attributs de Pallas, l'Athéna romaine.

Dans l'iconographie contemporaine, Hercule porte la peau du lion sur le dos avec la tête de celui-ci comme couvre-chef. L'Hercule de Martin est lui couronné, référence à François I^{er}.

⁸⁶ Maerten van Heemskerck (1498-1574), peintre et graveur hollandais.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.16. *François I^{er} en déité*, Nicolas de Modène (attribué à). v.1540.

Cette hybridation mythologique du souverain n'est pas une nouveauté. Dans un tableau (fig. 5.16) attribué à Nicolas de Modène, intitulé *François I^{er} en déité*, construit suivant le mode emblématique, on trouve le titre qui sert de devise (plus ou moins), l'image et en dessous, une épigramme qui interprète l'image :

*Francoys en guerre est vn Mars furieux
 En paix Minerve & diane a la chasse
 A bien parler Mercure copieux
 A bien aymer vray Amour plein de grace
 O France heureuse honore donc la face
 De ton grand Roy qui surpasse Nature
 Car lhonorant tu fers en mesme place
 Minerve Mars Diane Amour Mercure*

Le titre de l'œuvre est très important car le mot –déité– est au singulier. On représente François I^{er} comme un dieu unique avec divers attributs empruntés aux divinités mentionnées dans le huitain. Par là même l'image condense les natures humaines et divines du roi.

5.2.1.1 *L'arc à cordes rompues*

Un détail remarquable, lui aussi passé sous silence dans le livret, est l'arc qu'Hercule tient à sa main gauche. On voit clairement que la corde de l'arc est brisée. Plusieurs interprétations peuvent être envisagées.

Le motif de l'arc avec la corde brisée se retrouve sur une boîte à chiffrer les messages. Cet objet somptueux se présente comme un livre/coffret en laiton avec un mécanisme à chiffrer fait de rouages divers et surtout avec un décor gravé, ciselé très fin. Sur les quatre côtés (fig. 5.17), il est possible de voir un arc composite (turquois) dont les liens sont rompus. Cet arc se retrouve aussi sur certaines reliures de la bibliothèque d'Henri II et aussi dans l'obélisque de la première station de l'entrée de

Lyon. Pourtant, ici, cette arme se trouve dans la main de François I^{er}, serait-ce un lien caché avec Henri II ou bien sa signification est-elle autre et revêt-elle un caractère plus énigmatique ?

[illustration retirée / image withdrawn]

L'arc à corde rompue apparaît au XV^e siècle, dans la biographie du bon roi René⁸⁷ (1409-1480), duc d'Anjou et roi de Sicile. Il existe une référence à un emblème⁸⁸ de deuil créé par René d'Anjou, lors des funérailles de sa femme Isabelle de Lorraine, où figure l'arc avec la corde rompue accompagné de la devise : *Arco per lentare, piaga non sana*. Ce *motto*, qui paraphrase⁸⁹ Pétrarque :

figure 5.17. Anonyme. Boîte à chiffrer et déchiffrer en forme de livre. Laiton et argent, 25 x 11 cm.

Piaga, per allentar l'arco, non sana (Et qu'importe au blessé que l'arc soit détendu, quand le trait l'a blessé), est devenu le proverbe français : « Débander l'arc ne guérit pas la plaie ». Il existe une imagerie de cet emblème dans la décoration de la chapelle Saint-Bernardin aux cordeliers d'Angers (fig. 5.18-19) et sur le tombeau du roi René à la cathédrale d'Angers où l'on peut voir l'arc « turquois » à la corde rompue (fig. 5.20) semblable à celui de l'Hercule.

⁸⁷ René d'Anjou est l'auteur du magnifique roman médiéval *Le livre de cuer d'amours espris* (1457), manuscrit enluminé par l'auteur. Cette œuvre est l'un des chefs d'œuvres de l'art français du XV^e siècle.

⁸⁸ Albert Lecoy de La Marche (1839-1897), *Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires: d'après les documents inédits des archives de France et d'Italie / par A. Lecoy de La Marche...*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1875. vol. I p. 262.

⁸⁹ Christian de Mérindol. *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, 1987. p. 142.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.18. Armoire-reliquaire, chapelle Saint-Bernardin.
v.1454.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.19. L'arc détendu, détail de
l'armoire-reliquaire.

figure 5.21. Motifs d'arcs à corde
rompue, détail de la décoration du pont
Notre-Dame, *Livret*.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.20. Épitaphe du roi René.

Une référence au deuil d'Henri II de son père ne serait pas déplacée dans le contexte contemporain, et viendrait compléter aisément la figure de François I^{er}.

Un motif dit *d'arcs à cordes rompues* (fig. 5.21) se remarque dans le dais qui orne le pont Notre-Dame.

Il se peut aussi que la corde cassée soit la représentation d'un choix pour l'Hercule, entre la guerre et la concorde. Cet Hercule vieillissant « raccroche » son arc pour se préparer à la paix. Pourtant cela ne fonctionne guère avec l'attribut de la lance et de sa signification, Prudence en guerre est occasion de victoire. Enfin, le thème du second arc à l'extrémité du dit pont⁹⁰ est consacré, à travers divers héros, à l'archerie mythique.

5.1.2.2 La corde brisée

La corde brisée se trouve dans les *Hieroglyphica* d'Orus Apollon⁹¹, c'est le pseudo-emblème (fig. 5.22), *Cōment ilz signifioient la mort ou la fin de l'homme*. On peut y voir un fuseau dont le fil est cassé.

Le texte - traduction de Jean Martin - donne un sens à cette image telle que suit :

Pour la fin de l'homme ilz paignoiēt vne fusée de fil et le bout du fillet rompu comme fil estoit separe de la quenoille pource q [sic] les poetes saignent que les deesses fatales fillent la vie de l'homme [...].

Le hiéroglyphe de la fusée (fig. 5.22), avec le fil cassé apparaît aussi dans le *Poliphile* (fig. 5.24). Ce motif, lié à François I^{er}, est parfaitement plausible. Le roi

⁹⁰ Ch. 5.6..3.

⁹¹ Orus Apollon, p. 203.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.22. *Côment ilz signifoient la mort ou la fin de l'homme*. Orus Apollo, 1543.

figure 5.23. Coffre orné de hiéroglyphes.
Poliphile, 1546.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.24. *Les ambassadeurs*, détail du luth à la corde rompue. H. Holbein, 1533.

figure 5.25. *Fœdera*, Alciat, 1536.

étant décédé depuis deux ans au jour de l'entrée, ce peut être une référence à son destin funeste. Cette symbolique de la corde brisée se retrouve aussi dans la représentation des emblèmes du *Traité* ou de l'*Amitié*; elle est alors liée à un instrument de musique (le plus souvent un luth). La plus célèbre illustration, avant 1549, en est certainement le luth avec une corde cassée que l'on retrouve dans le tableau de Hans Holbein (fig. 5.24), *Les Ambassadeurs* de 1533. Dans les livres d'emblèmes (fig. 5.25) d'Alciat de 1531⁹², le luth figure aussi comme symbole de l'amitié, voici le texte qui l'accompagne :

*[...]Difficile est, nisi docto homini, tot tendere chordas,
 Unaque si fuerit non bene tenta fides.
 Ruptave (quod facile est) perit omnis gratia conchae,
 Illeque praececellens cantus, ineptus erit.
 Sic Itali coeunt procures in foedera: concors,
 Nil est quod timeas, si tibi constet amor.
 At si aliquis desciscat (uti plerunque videmus)
 In nihilum illa omnis solvitur harmonia.*⁹³

⁹² Alciat, 1531.

⁹³ « Il est difficile, excepté pour un homme de compétence, d'accorder tant de cordes, et si une corde est faussée ou cassée, ce qui se produit tellement facilement, toute musique de l'instrument est perdue et sa belle chanson est disjointe. De manière semblable, les chefs de l'Italie forment maintenant des alliances. Il n'y a rien pour vous à craindre si l'affection dure pour vous et reste dans la concorde. Mais si n'importe lequel glisse loin, ce que nous voyons souvent, l'harmonie est tout dissoute dans le néant. » (Trad. de l'auteur)

5.2 Architecture et ornementation

5.2.1 *Porticus Persica*

Les colonnes de l'arc proviennent de l'*Art de bien bastir* de Jean Martin⁹⁴. En effet à la douzième page de l'ouvrage on peut retracer le modèle exact (fig. 5.26) de ce type d'atlantes qu'il définit comme des perses ou colonnes persanes. Martin les décrit tel que suit :

Le peuple de Lacedemone n'en fait moins aux Persans: considéré qu'après que son capitaine Pausanias natif d' Agesipoli, aiant en la campagne de Platea mis en route une infinité d'iceulx Persans avec petit nombre de Grecz, et qu'il en eut triomphé en grande louenge de victoire: ces Lacedemoniens dresserent dans le portique, gallerie, ou promenoer nommé Persique, un trophée des despouilles de leurs ennemys, pour exalter la vertu de leurs citoiens, et donner congnissance de tele victoire a ceulx qui viendroient après eulx. A ceste cause ilz y meirent les remembrances des vaincuz ornees et pompeuses d'accoustremens barbares: et pour mieux donner a entendre que l'orgueil pernicious estoit puny de peine convenable, les ordonnerent a soustenir les couvertures des maisons: voulans que le reste des ennemys ainsi chastiez, eussent horreur des forces de Lacedemone: et que les habitans du pays voyans l'exemple de si grande vertu, feussent

⁹⁴ Jean Martin s'est servi de deux éditions antérieures pour traduire son Vitruve, il s'agit d'une édition de 1511 :

Vitruve, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit*, Impressum Venetiis... sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino Anno Domini M.D.XI. Die XII Maii [1511]. Traduction de Monsignori Giovanni dit Fra Giocondo. (Exemplaire du BVH-Université de Tours). Et d'une édition de 1521 :

Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece / traducti de latino in vulgare affigurati [per Caesare Caesariano] ; co[m]mentati & con mirando ordini insigniti ... in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & benivolo di epsa opera. Impressa nel amœna & delecteuole Citate de Como : P. Magistro Gotardus da Pôte ..., M.D.XXI. XV. mēsis Iulii [15 Juillet 1521]. Traduction de Cesare Cesariano. (Exemplaire de la bibliothèque de l'Université de Séville)

elevez en gloire, et tousjours appareillez a defendre leur liberte. Voyla d'ou est venu que plusieurs Architectes ont mis des statues Persanes a soustenir les epistyles, c'est a dire architraves et autres ornemens d'edifices: et de cela ont esté augmentees plusieurs belles diversitez dans les ouvrages, dont fault necessairement que l'Architecte ayt congnoissance pour son devoir.

Il faut connaître la définition de ces colonnes pour comprendre où Jean Martin veut en venir. Le texte du livret ne donne pas d'explication sur ce choix qui ouvre vers deux interprétations. La première étant esthétique, et rendant hommage à Vitruve, et à l'antiquité et la deuxième, plus subtile, n'est donnée que par le texte sus mentionné de *l'Art de bien bastir* où il est dit que ces colonnes (fig. 5.26), sorte de trophée au sens antique du terme, représentent de façon commune les ennemis du roi. Cesare Cesariano⁹⁵, dans une gravure (fig. 5.27) de son *Vitruve*⁹⁶, donne une transcription littérale du modèle, les colonnes sont bel et bien des esclaves. Martin (ou Goujon) apporte dans la gravure certains éléments singuliers. Tout d'abord, les deux statues sont distinctes, l'une porte une écharpe et l'autre une sorte de col carré. Deuxièmement, dans *l'Art de bien bastir*, les têtes des perses sont, pour ainsi dire, génériques, extraites certainement du modèle « laocoonien » (ici, pourtant, sans le pathos physiologique caractéristique) largement répandu en cette moitié de XVI^e siècle ; elles ont aussi la caractéristique, comme les atlantes et les caryatides, de regarder droit devant elles, figées. Dans la gravure du livret, les têtes affichent une expression et, ce qui surprend encore plus, elles ont le regard tourné vers le centre de la gravure. On retrouve cette caractéristique (fig. 5.28) dans l'édition latine de Fra

⁹⁵ Cesare Cesariano (Milan 1475 -1543), peintre et architecte italien.

⁹⁶ Vitruve, 1521, *op. cit.*

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.26. Colonne Persane, fol.4r.
Art de bien bâtir, 1546.

figure 5.27. *Porticus persica*. Vitruve, 1521. p. VII.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

figure 5.28. *Porticus Persica*, Vitruve, 1511. Fol. 2.

figure 5.29. Les « sacerdotes » de la Galerie
François I^{er} à Fontainebleau. Stuc, 1540.

Giocondo⁹⁷ publié en Italie en 1511⁹⁸ et dont on sait qu'elle sert pour la traduction de Martin.

Troisièmement, dans *l'Art de bien bastir...* les pieds sont collés l'un à l'autre alors que dans le livret l'auteur a donné aux statues un léger contrapposto, le talon levé du pied gauche et le genou fléchi de la jambe droite, référence à la statuaire classique. L'étude de la pose nous amène à remarquer un dernier élément singulier, les statues portent des fers à la cheville droite. Martin pousse le détail pour atteindre une sorte de vérisimilitude. Même dans la gravure, pourtant de piètre qualité⁹⁹, les colonnes persanes sont assez réalistes pour que le message des ennemis devenus esclaves soit bien compris. Ce motif belliciste relativement dissimulé, créé néanmoins un contraste certain avec la figure de l'Hercule pacifique.

Une des sources iconographiques des perses, tenant l'emblème du roi dans les mains, se retrouve dans la galerie (fig. 5.29) François I^{er} à Fontainebleau. On peut y voir deux termes mitrés qui encadrent une fresque dont le sujet est *Le combat entre les Centaures et les Lapithes*. Leurs bustes ont l'apparence de deux vieillards qui tiennent dans leurs mains un écu avec la devise et le chiffre de François I^{er}. Ils sont appelés « sacerdotes ».

Deux détails méritent notre attention, premièrement cette scène se trouve à l'entrée de la galerie sur le mur de droite, remplissant dans une certaine mesure le même rôle que dans l'entrée parisienne, et deuxièmement l'analyse stylistique nous

⁹⁷ Fra Giovanni Giocondo (v. 1445- v. 1525), architecte humaniste italien, connu en France sous le nom de Jean Joconde.

⁹⁸ *Vitruve*, 1511, *op. cit.*

⁹⁹ Il ne s'agit pas ici de jugement de valeur mais plutôt d'une constatation. En cette première moitié du XVI^e siècle, il existe des précédents de xylographies qui montrent plus de maîtrise, par exemple chez Dürer.

montre que les « sacerdotes » et les perses partagent la même physionomie.

[illustration retirée / image withdrawn]

5.2.2 *Le blason*

Dans le fronton se trouve un blason avec un navire. Le navire avec les voiles gonflées est associé à l'emblème de la ville de Paris dont l'histoire se perd dans l'antiquité. Ce sens direct en cache un autre qui se retrouvera par la suite dans le parcours.

Ce motif est aussi lié à l'Espérance (fig. 5.30) tel qu'on peut le voir dans la traduction des *Emblemata* d'Alciat¹⁰⁰ par Barthélemy Aneau¹⁰¹ publié en 1549. Nous verrons par la suite que le thème du navire est repris lors de certaines stations subséquentes.

figure 5.30. *L'espérance*. Alciat, 1549.

[illustration retirée / image withdrawn]

5.2.3 *La façade*

Les perses sont plaqués contre un arc dont les claveaux sont rustiqués. L'intégration de ces colonnes dans la façade se fait grâce aux chapiteaux qui semblent en émerger. Ce

figure 5.31. *Libro extraordinario*, Serlio, 1547.

¹⁰⁰ Alciat, 1549, p. 67.

¹⁰¹ Barthélemy Aneau (v.1510-1561) fut le principal du Collège de la Trinité à Lyon.

modèle (fig. 5.31) provient certainement du *Libro Extraordinario* de Sebastiano Serlio (1475-v.1554). Cet architecte italien qui a fui Rome après le sac de 1527, s'établit à Venise où il commencera à rédiger ses premiers livres d'architectures. Serlio travaillera pour François I^{er} à Fontainebleau jusqu'en 1547. Il finira ses jours à Lyon. Jean Martin le traduira en français.

Nous verrons que l'architecture serlienne¹⁰² fait partie intégrante de la culture de Jean Martin ; au fil du parcours de nombreux points communs s'établissent entre les gravures des livres d'architecture et les gravures du livret. Il faut reconnaître que Martin ne copie pas Serlio mais plutôt l'interprète (ou le traduit) pour ne prendre que quelques éléments particuliers, que ce soient les proportions, le modèle d'arc, le type même de situation où il faut utiliser l'arc, etc. Ici, dans le premier portail de l'entrée, la marque de Serlio se fait sentir dans l'utilisation du bossage rustiqué, c'est-à-dire imitant la pierre taillée mais non dégrossie. Serlio propose cette caractéristique pour un usage résidentiel, Martin transforme le modèle de Serlio en utilisant les colonnes persanes en lieu de colonnes avec bossage et rustication. La raison est simple même si le cortège passe par cette entrée, ce portail n'est qu'à l'usage unique du roi, c'est sa porte d'entrée, la symbolique n'a d'importance qu'à cause du roi qui l'emprunte. Serlio nous dit¹⁰³ que ce type de portail peut servir au palais d'un soldat – « *al palazzo di un soldati* ». Martin nous montre que le roi finalement rentre chez lui et Paris est sa demeure. Cet honneur habile n'est peut-être pas perçu comme tel par le roi et ses accompagnants, mais le fait que Martin ait utilisé ce genre de finition pour le portail ne tient pas de la coïncidence.

¹⁰² Et à travers celle-ci, l'influence d'Alberti.

¹⁰³ McFarlane, *op. cit.*, p. 40.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.32. Sode de l'arc de la Porte Saint-Denis. Fol. 4r.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.33. Sode de l'arc de *Gallia Fertilis*. Fol. 9v.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 5.34. Sode de l'arc du Palais de Justice. Fol. 38r.

5.2.4 Sode

Dans sa description de l'arc, Jean Martin fait référence à un « sode » qu'il décrit comme « *face quarrée paincte de pierre de mixture* ». Ce « sode » contient un cartouche avec une inscription, soutenu par deux personnages assis. Ce motif se retrouve dans ses moindres détails dans les décorations de Fontainebleau. Le substantif « sode » est soit une invention de Martin, soit une erreur de typographie où le « c » et le « l » de socle auraient fusionné en « d ». Les dictionnaires étymologiques courants ne font pas de référence au « sode » et on ne retrouve cette dénomination que dans l'entrée d'Henri II à Rouen en 1551, possiblement reprise de l'entrée de Paris. Le livret fait mention de trois « sodes » (fig. 5.32-35) que l'on peut voir illustrés. Le premier est dans l'arc de la Porte Saint-Denis d'où vient la définition « *face quarrée ...* », le second se retrouve dans l'arc de *Gallia Fertilis* mais ne correspond pas au texte¹⁰⁴, finalement le troisième se situe dans l'arc qui mène au Palais de justice. Comme on le constate les trois socles prennent des formes différentes et sont décorés suivant l'architecture de l'arc.

5.3 Sens emblématique

Pour chaque station, nous analyserons le sens emblématique de la structure, en partant de l'hypothèse déjà mentionnée dans la première partie. Martin use de divers motifs emblématiques pour créer un emblème. Cette mise en abyme, nous le verrons à travers tout le parcours, s'avère symptomatique de l'entrée d'Henri II. Chaque emblème porte son lot de significations qui, elles-mêmes, se retrouvent incluses dans

¹⁰⁴ Voir chapitre 7.2.

un grand ensemble. Les historiens et autres littéraires n'ont jamais observé le moindre étonnement quant à la création d'emblèmes en trois dimensions tel l'Hercule gaulois qui littéralement sort de l'image. Le motif de l'Hercule seul serait déjà une invention singulière. Avant 1549, il existe peu d'exemples d'un passage de la gravure vers la statuaire quand il s'agit des emblèmes. Martin pousse encore plus loin en mettant en œuvre (lire « tridimensionnellement ») les principes élaborés dans Alciat, Serlio, Vitruve, ou à Fontainebleau, etc. Ce mode combinatoire est lui-même une invention de Martin.

En bref, cette première station donne le ton à l'ensemble de l'entrée. Par des moyens multiples, eux-mêmes démultipliés, Martin donne un sens à sa création ; pourtant il manque un élément important pour que la machine soit complète, cet élément primordial, c'est le roi lui-même. En commettant un anachronisme nous pourrions parler d'une performance artistique totale, d'un *gesamkunstwerk* c'est-à-dire qu'au moment précis où le roi passe le seuil du portail, les sculptures, les inscriptions, la musique, le son des canons, tous les éléments qui composent cet ensemble sont transcendés en une œuvre totale. Cet instant paroxysmique constitue l'emblème, inscrit dans la trame temporelle de l'Histoire.

Donner une signification à cet emblème reviendrait à interpréter l'intention de l'auteur, ce qui s'avère une tentative présomptueuse ; néanmoins nous pouvons supputer un sens large, Henri II doit être une sorte de Janus bifrons, un regard dirigé vers son père et l'autre tourné vers son règne futur, un Janus à la fois protecteur et guerrier. Cette entrée est la plus importante du cortège car elle permet à Martin de mettre en place son dispositif symbolique ; dorénavant chaque nouvelle station aura un lien à la fois avec la précédente et la suivante.

5.4 Conclusion

Le choix de représenter François I^{er} en Hercule Gaulois n'est pas fortuit. L'Hercule de l'éloquence fait écho à l'Hercule de la force dont un des emblèmes, les colonnes, est repris par Charles Quint dans sa devise *Plus Oultre*. D'ailleurs le *motto* de l'Hercule Gaulois, « *Eloquence vault mieulx que force* » se marie bien avec cette idée. Faire remonter la généalogie des rois français jusqu'à la mythologie est une idée de Jean Lemaire de Belges qui, au début du XVI^e siècle, réécrit l'histoire en y incluant des mythes à la fois religieux et profanes. Dans ce livre, l'auteur dit qu'il y a deux lignées qui descendent de Noah/Janus, les Habsbourg d'un côté et de l'autre les rois français. Les Habsbourg se voulaient les descendants des Troyens et d'Énée, fondateur de Rome. Jean Martin en donnant les attributs d'Athéna à Hercule reprend presque le procédé homérique, c'est-à-dire qu'il donne ces attributs à François I^{er} en personne pour que la déesse guide son bras. On se rappellera qu'Athéna et Hermès, dans *l'Iliade*, appuient les Achéens (les Grecs) contre les Troyens. À la mort de François I^{er}, son fils reprendra ces armes (et les vertus qui s'y rattachent) dans la tradition des héros grecs.

6. FONTAINE DU PONCEAU

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 6.1 Fontaine du Ponceau. *Livret*, fol. 5v.

La seconde station se différencie de la première pour une raison simple et évidente, il ne s'agit pas d'un portail. Détail qui paraît évident mais qui a une grande importance car il n'y pas de seuil, une fontaine est lieu que l'on contourne. Henri II n'est plus acteur mais plutôt spectateur. Dans la première station, il 'joue' son propre rôle, ici il se voit jouer. La fontaine du Ponceau (fig. 6.1) a toujours été des entrées parisiennes. Dans les premières entrées, elle servait de lieu de rafraîchissement lors de la parade, les dauphins qui tenaient lieu de robinet laissaient couler vin et autres liqueurs. On trouve dans les *Registres*¹⁰⁵ une remarque quant au changement de fonction de la fontaine du Ponceau qui ne doit plus servir que de fontaine pour replacer le commun cours des choses *establies par le souverain Createur*.

Le décor de la fontaine change suivant les entrées parisiennes. En ce 16 juin 1549, la fontaine prend l'aspect d'un édicule d'ordre ionique, sur le faite sont assises trois figures féminines, elles-mêmes dominées par celle de Jupiter debout sur un globe céleste. Sur celui-ci figurent deux navires. Le texte du livret nous renseigne sur l'iconographie de l'ensemble. Les trois figures sont des Fortunes, plus grandes que nature ; l'une est en or, la seconde en argent et la troisième en plomb. La première Fortune représente celle du roi et du royaume, son bras droit tient un gouvernail et son gauche une corne d'abondance d'où jaillit une pluie d'or. La deuxième Fortune est celle des nobles, armée en amazone, à sa main gauche elle tient une targue (bouclier) et dans la droite une épée à moitié sortie du fourreau toujours prête à défendre le roi et le royaume. La troisième Fortune, celle du peuple, porte la main droite sur sa poitrine en signe de fidélité et d'innocence, la gauche sur un sarcloir, en signe de diligence. Les sources iconographiques de *Fortuna* remontent à l'antiquité

¹⁰⁵ *Registres*. p. 172.

et nous sont connues par les monnaies romaines (fig. 6.2). *Fortuna* avait son temple dans le *forum Boarium* à Rome. Les trois Fortunes sont dominées par la figure de Jupiter qui tient dans sa main levée un foudre. Comme dans le motif d'Hercule sur l'arc de la porte Saint-Denis, il y a une allusion à la structure sociopolitique du royaume ; ceux qui gouvernent, ceux qui protègent et ceux qui travaillent ; tous, ici, sont sous la protection du dieu.

Le livret ne donne pas la description des panneaux, pourtant il est possible de distinguer des figures féminines qui 'chevauchent' des dauphins (fig. 6.3). Le modèle semble venir de l'*Hecatombgraphie*¹⁰⁶ de Corrozet (fig. 6.4) où l'auteur associe l'image de Fortune avec un dauphin. Tervarent¹⁰⁷ nous donne d'autres exemples de Fortune montée sur un dauphin dans des monnaies italiennes du début du XVI^e siècle. Les cartouches dans les frises sont vides sur la gravure et devraient porter les quatrains tels qu'indiqué dans le texte. Sous la première fortune était inscrit : *REGNORUM SORS DIVA COMES* (Déesse fortune, compagnes des monarchies), sous la seconde, *SORS FIDA POTENTUM* (Sort/fortune fidèle des puissants), sous la troisième, *IMPIGRA IVSTAQVE SORS PLEBIS* (Diligente et juste fortune/sort/destin du peuple), et sous Jupiter on lisait, *TIBI SCEPTRA IOVEMQVE CONCILIANT* (Ils unissent ton sceptre et Jupiter [sens: ton pouvoir n'entre pas en conflit avec le pouvoir divin]). Ce dernier étant la paraphrase d'un vers de Virgile de l'*Énéide*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Gilles Corrozet, *Hecatombgraphie: c'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes*, Paris : D. Janot, 1543.

¹⁰⁷ Tervarent, p. 143. *Dauphin*.

¹⁰⁸ Saulnier. V.-L., « L'entrée d'Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot éditeur, 1956.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 6.2. Fortune avec corne d'abondance et gouvernail. *Denarius* romain. II^e siècle ap. -JC.

figure 6.3. Détail du piédestal de la
Fontaine du Ponceau.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 6.4. L'ymage de Fortune. *Hécatomgraphie*, Corrozet, 1543. p. 78.

Le livret fait mention d'un tableau suspendu avec le quatrain :

*Le grand Romain sa louange autorise
Du fort fatal de sa prospérité :
Mais plus d'honneur a le Roy mérité,
A qui fort triple & vn Dieu fauorise.*

Cela montre, comme avec l'Hercule du début, un souci de s'approprier des sources antiques pour glorifier et par extension légitimer le pouvoir royal d'Henri II.

Le thème de la fontaine à la Renaissance abonde tant dans l'art profane que dans l'art religieux où elle compte parmi les attributs de la Vierge (*fontaine de vie*). Le *Songe de Poliphile* consacre plusieurs chapitres à la description de fontaines en tous genres.

7. GALLIA FERTILIS

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.1. Arc devant Saint Jacques de l'Hôpital dit
arc de *Gallia Fertilis*. *Livret*, fol. 9r.

7.1 L'arc

Sur l'emplacement de l'ancienne Porte-aux-Peintres¹⁰⁹, cet arc (fig. 7.1) est certainement le plus important de la cérémonie après celui de la porte Saint Denis. D'ordre corinthien, richement décoré, il a pour thème *Gallia Fertilis*. C'est un arc à baie unique avec des doubles pilastres latéraux tiré du répertoire de Serlio sur les portes et arcs de triomphes¹¹⁰.

Dans le livret, il y a un souci constant des détails tant dans la précision technique que dans l'iconographie descriptive du monument. L'auteur nous donne les dimensions de la baie de l'arc, 14 pieds (4,48 m) de largeur et 26 (8,32 m) de hauteur. La gravure ne respecte pas ces proportions. L'édifice construit devait être moins élancé et se rapprocher des proportions et de la *gravitas* très romaine de l'arc de Constantin à Rome. Celui-ci était connu à Paris à travers des dessins (fig. 7.2). Ce motif, par ailleurs, semble avoir inspiré Pierre Lescot pour la réalisation du jubé (fig. 7.3) de l'église Saint-Germain l'Auxerrois¹¹¹. Au reste, dans le *Terzo libro* de Serlio, on retrouve l'arc de Constantin (fig. 7.4) et l'arc de triomphe de Pula (fig. 7.5) qui a la même particularité d'avoir les doubles colonnes corinthiennes. L'analogie est révélée par un indice intéressant. Les deux Renommées, que l'on retrouve dans les écoinçons de la baie, ressemblent beaucoup à celles ornant l'arc de Constantin.

¹⁰⁹ La porte-aux-Peintres est en fait la première porte Saint Denis de l'enceinte construite par Philippe-Auguste autour de Paris (fin XII^e -début XIII^e siècles). Nommée Porte-aux-peintres vers 1303. Cette porte est de toutes les entrées et souvent le lieu de pièces musicales et de mystères joués lors des entrées. La Porte-aux-peintres est détruite avec l'enceinte Philippe-Auguste dans les années 1530 par François I^{er}.

¹¹⁰ Sebastiano Serlio. *Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*. Venise, 1544. La première édition date de 1540 à Venise.

¹¹¹ Cette église se trouve toujours près du Châtelet.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.2. *Arc de Constantin*, v.1550, dessin attribué à Hendrick Van Cleve (1525-1589).
Anvers, vers 1525-1589. Plume et encre brune, lavis bistre. 234 x 343 mm.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.3. *Saint-Germain l'Auxerrois*, dessin anonyme du jubé attribué à Pierre Lescot, 1541
(aujourd'hui détruit).

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.4. Arc de Constantin (Rome)

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.5. Arc de Pula (Croatie actuelle)

Martin invente une fusion entre les deux modèles et remplace les colonnes par des pilastres. Le motif ainsi créé est le pendant des façades de la Fontaine des Innocents, monument situé un peu en avant sur le parcours.

7.2 Gallia Fertilis

Le livret comble les vides de la gravure et donne les explications de l'iconographie. Le thème de l'arc est donc *Gallia Fertilis*, représentée par une figure en majesté sur la clef de voûte de l'arc principal, le livret indique que sur celle-ci se trouve l'inscription *GALLIA FERTILIS*. Le personnage est couronné de trois tours (fig. 7.6) qui représentent les trois régions de la Gaule antique du temps de César soit l'Aquitanique, la Belgique et la Celtique. La Gaule tient dans ses mains des fruits et des fleurs, symboles de fertilité, elle démontre sa capacité à nourrir le Roi et tous ses sujets. Sur l'attique, de chaque côté, se trouvent deux enfants avec chacun une corne d'abondance voulant démontrer que la *Gaule est mère commune de tous les peuples*.

figure 7.6. *Gallia Fertilis*.
Détail du livret. (Détouré
pour l'analyse)

Ils flanquent un « sode » avec l'inscription : « *Terra antiqua, potens armis, atque ubere glebae Terna tibi populos Gallia mater alo.* » qui signifie: « Qui veut la terre (territoire) antique, le pouvoir par les armes, et par la mamelle / sein / abondance / fécondité de la terre [(comme on dit sac de terre)] [moi?] la mère Gaule je nourris ton peuple à chaque fois par ces trois choses ». Sur les médailles grecques, on représentait parfois la déesse Cybèle coiffée d'une couronne en forme de tourrette (fig. 7.7), elle est la *Terra Mater*, référence à la *Terra Gallia Mater* du texte.

Les Romains ont repris le thème de Cybèle (fondu avec celui de Déméter) pour l'associer à Cérès (fig. 7.8), la déesse de l'agriculture. Martin créé de nouveau une hybridation de divinités pour appuyer le programme de cet arc.

De plus la source textuelle et le modèle iconographique de la *Gallia Fertilis* semblent tirés du *Poliphile*¹¹², dans le chapitre où il est question du char allégorique de la nymphe Pomone et de Vertumne. Le thème est celui de la prospérité et l'on retrouve deux figures qui ont vraisemblablement inspiré Jean Martin. La première est Pomone, vêtue à l'antique, qui porte dans ses mains des fruits et une corne d'abondance. La deuxième figure qui fait partie d'une série des saisons, est une personnification de l'été (fig. 7.9) qui partage avec Pomone les mêmes attributs¹¹³. Ces modèles proviennent de la série des saisons faites par Goujon dans l'hôtel des Ligneris¹¹⁴. Jean Goujon apparaît comme le pivot de cette représentation car c'est lui qui a

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.7. *Cybèle*. Médaille grecque.

Du Choul, p.92. 1556.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.8. *Cérès*. Pièce romaine.

Du Choul, p.133. 1556.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.9. *Dédié à la blonde moisson*.
Poliphile, 1546

¹¹² *Poliphile*, 1546.

¹¹³ Dans le texte du *Poliphile*, 1546 : « [...] et son accoustrement estoit tel que celui des Nymphes ».

¹¹⁴ Voir fig. 5.2.

exécuté les gravures pour le *Songe de Poliphile*. Comme nous le verrons ensuite, Pomone fait aussi partie du thème développé sur l'autre face de l'arc.

7.3 Les « anges »

Deux anges¹¹⁵ dominent l'arc et tiennent l'emblème de la royauté soit un bouclier, avec trois fleurs de lys d'or sur fond d'azur, entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel. Les rois de France sont souvent représentés avec ce collier. Dans le célèbre portrait (fig. 7.10) de François I^{er} par François Clouet réalisé en 1535, le roi le porte avec des perles en lieu de coquille. Dans une gravure de Jean Duvet, Henri II est (trans)figuré (fig. 7.11) en Saint Michel avec, au cou, le collier, reprenant le motif des deux génies qui tiennent la couronne du pouvoir et un croissant de lune.

Cet ordre chevaleresque, typiquement français, fut fondé le 1^{er} août 1469 par Louis XI, en réplique¹¹⁶ à la création de l'ordre de la Toison d'Or par les Habsbourg.

Le livret nous donne les dimensions des deux anges soit dix pieds (3,2 mètres), et précise que pour les gens qui regardent d'en bas les proportions sont naturelles.

Cette préoccupation est tirée du Vitruve¹¹⁷ de Jean Martin où une illustration (fig. 7.12) nous montre exactement ce souci des raffinements optiques. D'ailleurs dans le *Songe de Poliphile*, Martin donne, dans sa traduction, la même explication¹¹⁸ pour expliquer les proportions de la nymphe qui surmonte un gigantesque obélisque :

¹¹⁵ Dans le texte du livret.

¹¹⁶ L'importance de ce fait est révélée lors de l'analyse du premier arc du pont Notre-Dame au chapitre 10.

¹¹⁷ *Art de bien bastir...*, p. 42.

¹¹⁸ Relevé par Gilles Polizzi dans son édition critique du *Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 415.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.10. François I^{er} par
Jean Clouet, v. 1535.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.11. Henri II par
Jean Duvet, v. 1548.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.12. *L'art de
bien bastir*, gr. de J. Goujon, p.42.

figure 7.13. *Le très bon citoyen*, Alciat, 1549.

[...] *la nymphe estoit en telle proportion, qu'estant posée si haut en l'air, elle se monstroit parfaitement de stature ordinaire.*

Le symbole des deux anges couronnant l'écu est très important, selon le livret, en *signifiance que le Roy des François ne reconnoist aucun superieur en terre, ains est monarque en son pays, qu'il ne tient sinon de Dieu & de l'espée.*

[illustration retirée / image withdrawn]

Le motif des deux personnages en couronnant un troisième se rencontre chez d'Alciat¹¹⁹ dans l'emblème (fig. 7.13) du *Trefbon citoyen*.

figure 7.14. Allégorie de la Marne.
Livret.

À l'intérieur de l'arc, de chaque côté, se trouvent les personnifications de la Seine et de la Marne. Jean Martin s'étend sur le motif de la Seine en un long *ekphrasis* très vivant, malheureusement la gravure ne nous permet pas d'apprécier les subtilités de la description. Néanmoins il est possible de distinguer la personnification du fleuve (fig. 7.14) avec son attribut la vasque d'où l'eau s'écoule. Un lien évident s'établit avec le livret de l'entrée de Lyon

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.15. Allégorie du Rhône,
Livret d'entrée à Lyon. 1548. p. 48.

où sont illustrées deux personnifications dans le double arc de Port Saint-Paul représentant la Saône et le Rhône (fig. 7.15).

¹¹⁹ Alciat, 1549.

7.4 Seconde face

Martin nous parle d'un arc à deux faces mais seule celle de *Gallia Fertilis* est gravée dans le livret. La description de la deuxième façade, très précise, vient renforcer le thème premier. À partir de l'*ekphrasis* de Martin nous pouvons tenter de déterminer une iconographie ou du moins certaines sources utilisées par l'auteur.

La composition reprend celle (*de semblable manufacture*) de la première face, seuls changent le sujet et les personnages. En place il y avait un *bon Événement* tenant dans sa main droite une coupe d'or et dans l'autre une poignée d'épis de blé (description du livret). Sous ses pieds, sur la clef de voûte de l'arche était gravée *BONVS EVENTVS*. On retrouve le personnage du *Bon Événement*¹²⁰ avec la coupe et les gerbes de blé dans l'emblème (fig. 7.16) [illustration retirée / image withdrawn]

d'Alciat de Aneau¹²¹ comme emblème de l'Espérance avec un texte un peu abscons: *D. Tes compagnons quelz sont? R. (Soubdain desir, Bonne Adventure: & Songes à plaisir.)*.

Le sens de l'emblème ne correspond pas avec la tradition usuelle du *Bonus Eventus* qui est une personnification romaine du succès en entreprise mais aussi de la bonne récolte. Avec

figure 7.16. Sur l'image d'Espérance.
Alciat, 1549.

son thème pastoral commencé avec *Gallia Fertilis*, Martin semble reprendre le sens premier du modèle. Les figures de Flora et Pomone encadre le « sode ». Nous avons

¹²⁰ *Bonus Eventus* ou *Bonne Adventure*, appelé *Evento Buono* par Cesare Ripa en 1599 dans son *Iconologia*.

¹²¹ Alciat, 1549. p. 69.

déjà parlé de Pomone, déesse des fruits, lors de l'analyse de la Gaule Fertile, elle est ici représentée avec une serpette. Flora, la sœur de Pomone, la déesse des fleurs, figure dans le texte avec un lys.

Sur ce « sode », un Zéphyr¹²² (*Zephyrus* dans le texte), faisait écho aux deux anges de la première face. Chez les Grecs, *Zephyrus* est la personnification du vent d'ouest qui apporte la prospérité du printemps et de l'été, il est nommé *Favonius* (favorable) chez les Romains. Jean Martin, dans le glossaire de *L'Arcadie* de Sannazar, décrit Zéphyrus ainsi :

*Zephyrus est un uent d'Occident nommé des latins Favonius.
Qui voudra veoir quelles choses font bonnes a faire en
l'agriculture pendant qu'il règne, lize le uingtquatriefme
chapitre du dixhuictiefme de Pline.*

Puis, dans sa traduction de Vitruve¹²³, consacre un long passage aux huit vents et cite *Favonius* comme un vent guérisseur ; pour illustrer son texte, une gravure montre une tour octogonale ornée des huit vents ailés avec en son faite, un triton en guise de girouette avec une trompette.

Le motif ici diffère un peu, Martin décrit la personnification du vent d'ouest avec deux trompettes, une tournée vers Flora¹²⁴, l'autre vers Pomone, regardant dans la direction de l'Église du Saint Sépulture. Dans le *Songe de Poliphile*, au même chapitre qui parle de Vertumne et Pomone, se trouve une gravure de Priape où l'on voit possiblement Zéphyrus avec une trompette. Pourtant le modèle le plus connu à l'époque est certainement celui de la Renommée. Cette figure apparaît en 1488 dans

¹²² Une coïncidence singulière montre que, dans les *Fastes* d'Ovide, le vent Zéphyr se lève le 16 juin pour aider les marins. (6, 715 [JUN])

¹²³ *Art de bien Bastir...*, Livre I, Chapitre VIII.

¹²⁴ « J'étais Chloris, moi qu'on appelle Flora », Ovide, *Fastes*, 5. 195 (*Flora et ses jeux*).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.17. *Triomphe de la Renommée*. Pieter Coecke van Aelst. v.1540¹

figure 7.18. Chanfrein. Armure d'Henri II. v.1550.²

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 7.19. Tête avec tours (Roma ?). Sous Domitien 69-96 apr. J-C.

figure 7.20. *Boni Eventus*. Daté 194-195 apr. J-C., sous Septime Sévère.

figure 7.21. Deux victoires tenant un écu, 256-258 apr. J-C., sous Valérien.

¹ Un détail intéressant : près de la figure gisant au pied du char, il y a un fusain avec une corde brisée, signifiant la fin de la vie (voir, ici, le chapitre 5), démontrant ainsi comment les artistes du XVI^e siècle ont intégré les motifs emblématiques dans leur composition.

² « Les armes personnelles de Henri II » in *Henri II et les Arts*, Actes du colloque International École du Louvre et Musée de la Renaissance..., 1997,

les *Trionfi* de Pétrarque et connaîtra par la suite un succès iconique tout au long du XVI^e siècle. Elle sera d'abord représentée chez Pétrarque avec une trompette ; le modèle avec les deux trompettes deviendra commun dans les années 1540-1550. Ainsi il figure dans un dessin (fig. 7.17) de Pieter Coecke van Aelst, daté aux environs de 1540, qui représente le triomphe de la Renommée et plus près d'Henri II, le motif revient sur le chanfrein¹²⁵ (fig. 7.18) d'une armure royale vers 1549. Par extension, la Renommée partage les mêmes attributs que la Victoire.

7.5 Sources antiques

Certains motifs et personnages apparaissent très tôt dans l'histoire sur des monnaies anciennes (voir la Cybèle plus haut). Des effigies¹²⁶ telles que la tête avec trois tours (fig. 7.19), le Bonus Eventus (fig. 7.20) et les deux génies/victoires (fig. 7.21) qui tiennent le bouclier montrent bien que les érudits de la Renaissance avaient déjà des sources pour fonder leur système emblématique.

7.6 Symbolique

Le sens premier s'avère évident, la France prospère nourrit son roi qui la protège. Il est intéressant de voir que le thème pastoral de l'arc ramène à la saison estivale avec des références iconographiques telles que le blé, la corne d'abondance et Pomone, la déesse des fruits. *Gallia Fertilis* semble inspirée de l'allégorie de l'été, soit dans le répertoire de Goujon, soit dans le *Poliphile*. Dans celui-ci l'été est accompagné du *motto* : « Dédié à la blonde moisson ». Ce mot est le mot-clé : dans cet arc, qui dit

¹²⁵ Partie du caparaçon, pièce de métal protégeant la tête et le front de l'animal dans le caparaçon.

¹²⁶ Ces exemples ne sont pas exclusifs, ils existent des variantes par centaines de ces représentations.

moisson implique la récolte. Le personnage de *BONUS EVENTUS* est lui aussi synonyme à la fois de succès et de bonne récolte. Un thème sous-jacent à caractère généalogique se dévoile une fois de plus, Henri II récolte le labeur de son ancêtre François I^{er} et, comme lui, il doit protéger et faire prospérer la France dans un empire qui lui est ennemi. De plus, contrairement aux deux premières stations, le thème n'est pas lié à une divinité masculine dominante. Cet arc magnifique fonctionne comme l'arc/portail de Saint-Denis, le roi contemple le décor puis devient partie intégrante de l'œuvre. Lorsqu'il passe le seuil, il est l'acteur, simultanément, des deux scènes qui ne forment qu'un seul motif emblématique mis en place par Martin.

8. RHINOCÉROS PORTANT UNE AIGUILLE

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.1. L'aiguille trigonale devant l'église du Sépulcre. *Livret*, fol. 11v.

Devant l'Église du Saint Sépulcre on avait érigé un monument (fig. 8.1) assez singulier d'une hauteur de soixante dix pieds (22 mètres), il s'agissait d'un rhinocéros portant ce que le texte nomme une aiguille trigonale. Jean Martin n'utilise jamais le terme d'obélisque¹²⁷ pour décrire l'objet architectural, une précision importante car, quand bien même le monument rappelle formellement un obélisque, la signification qui s'y rattache n'est pas la même. Couronnant le trigone se trouve une statue. Sous le rhinocéros des animaux agonisants, le tout sur un socle orné. Malgré la description du livret, il s'agit d'un des motifs les plus complexes du parcours. Jean Martin réussit à amalgamer un nombre considérables de sources, un écheveau à démêler par l'analyse. Nous verrons que l'auteur s'est servi de références qui lui sont proches, et l'iconographie est aisée à établir, beaucoup plus, toutefois, que le sens que Martin cherche à tirer de cet assemblage.

Dans un compte rendu diplomatique de l'entrée, l'ambassadeur¹²⁸ de Mantoue, Giovanni Pietro

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 8.2. *Le trophée du Griffon*. 1548. Livret d'entrée à Lyon. p. 43.

[illustration retirée / image
withdrawn]

figure 8.3. *La colonne de Victoire*. 1548. Livret d'entrée à Lyon. p. 62.

¹²⁷ C'est le mot qu'utilise McFarlane, *op. cit.* p. 42 et Cooper, *op. cit.* p. 91.

¹²⁸ Cooper, *op. cit.* p. 102.

Conegrani, indique qu'il y a une inscription sur l'obélisque [sic] qui ne figure pas dans le texte du livret. Ce *motto* est *VOTIS CONCORDIBUS* qui veut dire « D'un commun accord ou À l'unanimité ». Il est bien établi que l'emblème de la concorde dans les livres d'emblèmes est un sceptre ou une lance posée debout sur un piédestal. Ce motif se retrouve dans certains édifices construits pour l'entrée d'Henri II à Lyon¹²⁹ en 1548, notamment *Le trophée du Griffon* et *La colonne de Victoire* (fig. 8.2, 8.3).

8.1 Le rhinocéros

8.1.1 Iconographie

*L'y vy vn Rhinoceros du tout semblable à celuy que
Henry Cleberg m'auoit monstré [...].
Rabelais, 1564¹³⁰*

Le détail le plus surprenant est certainement la figure du rhinocéros, sans conteste une référence au *Rhinocéros* (fig. 8.4) de d'Albrecht Dürer, gravure de 1515. L'anatomie peu réaliste est reprise dans les moindres détails. Cette gravure connut un grand succès en Europe et servira de modèle anatomique jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. L'histoire du rhinocéros est fascinante et se confond au moyen-âge avec celle de la licorne souvent nommée unicombe. Il faut attendre le début du XVI^e siècle pour qu'un rhinocéros en chair et en os se retrouve en Europe. Débarqué à Lisbonne le 20

¹²⁹ *La magnificence de la superbe et triumpante entree de la noble & antique cité de Lyon ...*, 1548.

¹³⁰ François Rabelais, *Les oeuvres de M. Francois Rabelais, Contenans la vie, faits & dits heroïques de Gargantua, & de son filz Pantagruel. Avec la Prognostication Pantagrueline*. Édition : A Lyon., 1564. Première édition en 1534.

mai 1515, venant des Indes après un long périple en bateau, l'animal fait sensation au Portugal. La nouvelle de la présence de cette étrange créature se répand dans toute l'Europe. Dürer gravera le sien à partir de comptes rendus écrits et de descriptions erronées.

[illustration retirée / image withdrawn]

L'iconographie du rhinocéros, avant 1549, est assez restreinte car à partir de 1515, c'est l'image de Dürer qui en constituera le modèle. Il semblerait que le rhinocéros de Martin soit le premier créé en ronde-bosse et non comme un relief. Le seul exemple qui s'en rapproche lui est postérieur et se trouve dans la « Grotte des animaux du Nil » dans les jardins de la *Villa Medici di Castello* à Careggi près de Florence, un des premiers jardins « à l'italienne », établi sur les plans de Bartolomeo Ammannati¹³¹. Ce projet du jardin date de 1546 et la réalisation de la grotte¹³² est l'œuvre des sculpteurs Niccolò Pericoli dit « Il Tribolo » et de Giovanni Fancelli d'après des dessins de Jean de Bologne¹³³ (*Giambologna*) daté du début des années cinquante. Le rhinocéros se détache, en haut-relief, du fond de la grotte entouré d'autres animaux (girafe, chien, singe, ours, etc.).

figure 8.4. *Rhinocéros*. Albrecht Dürer, 1515.

¹³¹ B. Ammannati (1511-1592), architecte et sculpteur florentin, architecte du vestibule de la Biblioteca Laurenziana d'après les plans de Michel-Ange, 1555, de la cour du Palais Pitti, 1555, et sculpteur de la Fontaine de Neptune de la Piazza della Signoria à Bologne, 1560.

¹³² E. Kretzulesco-Quaranta. *Les jardins du songe: Poliphile et la mystique de la Renaissance*. p. 276.

¹³³ J. de Bologne, en Italie Giambologna (1529-1608).

8.1.2 Gravure du livret

Le livret donne une description qui paraphrase celle de Pline dans son *Histoire naturelle*:

Dessus le plan de ce perron posoit la figure d'un animal d'Ethiopie nommé Rhinoceros, en couleur de corce de buys, armé d'escailles naturelles, ennemy mortel de l'elephant, & qui de faict le tue en singulier combat, nonobstant qu'il ne soit pas du tout si haut, mais bien egal en sa longueur. [...]

L'inscription qui se trouve dans la gravure de Dürer est une paraphrase de cette définition. Par opposition, l'éléphant a une longue histoire et son iconographie est bien connue à l'époque. Un des emblèmes de François I^{er} est l'éléphant tel qu'il apparaît dans la galerie François I^{er} à Fontainebleau (fig. 8.5). Le pachyderme est aussi présent dans les livres d'emblèmes comme symbole de la force, de la piété et de la paix. L'allusion à l'éléphant, à travers la figure du rhinocéros, n'est pas fortuite et devient évidente quand on compare le motif du parcours avec celui de son prédécesseur, l'éléphant « obélifère »¹³⁴ qui est une des gravures (fig. 8.6) de l'édition originale du *Songe de Poliphile* de 1499.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.5. Éléphant fleurdelisé.
Fontainebleau, Galerie François I^{er}.

¹³⁴ Ce néologisme est tiré de *L'art de Paris*, Mengès.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.6. Éléphant avec obélisque. *Poliphile*, 1499.

Cette planche montre un éléphant avec, sur le dos, un obélisque orné de hiéroglyphes. Jean Martin connaissait très bien cet ouvrage puisque en 1546 il traduit la première version (connue) française¹³⁵ éditée chez Jacques Kerver. De plus, la description que l'auteur donne pour indiquer comment l'aiguille est attachée au dos de l'animal est très ressemblante. Le livret : [...] *Et au milieu du dos luy applique vne bastine¹³⁶ bien affermie par deux sangles.* Et dans Poliphile : [...] *Sur le haut du dos come vne bastiere¹³⁷ ou couverture de cuiure, liée à deux sangles.* Jean Martin a apporté quelques modifications et a changé l'éléphant pour le rhinocéros. Pourquoi a-t-il changé d'animal ?

McFarlane ouvre la voie vers une interprétation florentine, en effet le rhinocéros apparaît dans l'emblème du duc Alessandro de' Medici (1510-1537) créé par Paolo Giovio, tel que décrit dans l'édition de 1556 de son livre puis illustré dans l'édition de 1559. Comme l'écrit McFarlane¹³⁸, ce ne sont que suppositions ; de plus Alessandro meurt en 1537 bien avant qu'Henri II n'arrive au pouvoir et le livre de Giovio ne paraît de toute façon qu'après la mort du roi de France.

Une explication possible du détournement vient en fait de la manière avec laquelle Martin élabore ses modèles. Comme on l'a vu dans la première station, Hercule a les traits de François I^{er}, et ainsi Henri II, en passant le seuil de cet arc, se retrouve investi du pouvoir de son père. Le rhinocéros figurerait alors Henri II par opposition à l'éléphant, symbole de son père. Il ne s'agit pas de tuer le père mais

¹³⁵ Orus Apollo.

¹³⁶ Bastine ou bâtime est un néologisme de Jean Martin, synonyme de bât. (*Trésor de la Langue Francaise*)

¹³⁷ Relevé la première fois en 1296, ce terme resurgit dans le *Poliphile* de 1546. Synonyme de bastine. (*Thresor de la Langue Francaise*)

¹³⁸ McFarlane, p. 50.

plutôt de le surpasser ; Henri II doit faire mieux que lui et poursuivre, voire gagner, la guerre contre les ennemis du royaume. Ce n'est, bien sûr, qu'une hypothèse mais qui tend à se confirmer dans la perspective d'une lecture d'ensemble du monument.

8.2 L'aiguille

Si Martin a changé le motif et transformé l'éléphant en rhinocéros, ce n'est pas le seul élément qu'il modifie. En effet, l'obélisque sur le dos de l'éléphant a clairement quatre faces, l'aiguille de l'entrée en a trois. Dans son texte, Martin se montre un parangon de précision dès qu'il s'agit d'architecture avec des descriptions souvent abstruses mais très complètes. La structure que porte l'animal n'est jamais nommée obélisque mais bien « aiguille trigone ». Ce motif fait souvent partie des triomphes romains mais toujours avec une connotation funéraire. Le choix du mot est donc délibéré.

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 8.7 Triangle. *Poliphile*, 1499.

[illustration retirée / image
withdrawn]

figure 8.8 *Les obélisques, Libro Terzo*,
Serlio. p. 63.

D'ailleurs ce motif de l'aiguille (fig. 8.7) provient également du *Songe de Poliphile*¹³⁹ ; non pas de l'illustration figurant l'éléphant obélifère mais plutôt d'une gravure où il représente « la Divine et Infinie Trinité dont l'essence est Une ». Bryant¹⁴⁰ voit en l'aiguille de l'entrée, une référence tripartite du royaume, la noblesse, le parlement et le clergé. Hypothèse tentante car elle tisse un lien avec les trois Fortunes de la Fontaine du Ponceau et, dans une certaine mesure avec les quatre personnages liés à l'Hercule gaulois. McFarlane¹⁴¹, quant à lui, remarque que Serlio a décrit dans une planche (fig. 8.8) gravée du *Libro Terzo*¹⁴², différents types d'obélisques, certains avec cartouche et inscription. L'argument est valable mais les monuments décrits par Serlio sont tous pyramidaux c'est-à-dire qu'ils sont construits sur une base carrée et non triangulaire. Voilà qui confirme le caractère spécifique du motif retenu par Martin, irréductible à celui de l'obélisque.

¹³⁹ *Poliphile*, Alde, p. 130.

¹⁴⁰ L. M. Bryant. *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony*. (Bryant)

¹⁴¹ McFarlane, *op. cit.* p. 42.

¹⁴² Serlio, *Il Libro Terzo*, *op. cit.* p. 63.

8.3 Hieroglyphica

*Bien aultrement faisoient au temps iadis les faiges d'Egypte,
quand ils escripuoient par lettres, qu'ilz appelloient
hieroglyphiques. [...]. Desquelles Orus Apollon a en
Grec composé deux liures : & Polyphile au songe
d'amours en a d'auantaige exposé.
Rabelais, Gargantua, 1534.*

Le livret indique des hiéroglyphes qui sont représentés sur l'aiguille. Dans l'édition facsimilé du livret utilisée par McFarlane, la gravure, d'une mauvaise qualité résultant de l'usure des bois de composition, empêche la lecture des hiéroglyphes. Cooper¹⁴³ re-marque, avec une certaine dérision, que « [Martin] a oublié de demander à son graveur Goujon de [illustration retirée / image withdrawn] mettre des hiéroglyphes ». Pourtant il existe au moins une version du livret dont les bois ont l'air peu usés ; celle-ci se trouve à la BNF dans la section *Gallica* des livres numérisés. Le feuillet est d'une grande qualité et il est possible de déchiffrer les hiéroglyphes clairement (fig. 8.9). Ces figures apparaissent moins schématiques que celles retrouvées

figure 8.9. Détail de l'aiguille. *Livret*.

¹⁴³ Cooper, p. 91.

dans les deux éditions du *Poliphile*.

Durant la Renaissance, les humanistes croyaient que ces hiéroglyphes¹⁴⁴ étaient des sortes d'emblèmes dont ils ne nous restaient que l'image. Ces images rebus étaient sensées posséder une signification intrinsèque, une aura de mystère des temps anciens. Le livre hiéroglyphique reprend le modèle du livre d'emblème pour, finalement, remplir les mêmes fonctions, à la fois didactique et populaire¹⁴⁵.

Le livret indique que la base contient les vœux des Parisiens en hiéroglyphes. McFarlane a déjà analysé en détail la description des hiéroglyphes du livret. Grâce à un agrandissement conséquent, il est possible de décomposer le motif général et de montrer chaque hiéroglyphe tel que représenté sur l'aiguille.

8.3.1 *Les hiéroglyphes : une étude iconographique*

Le lien entre le livret de l'entrée et le *Songe de Poliphile* est direct. Jean Martin utilise la même méthode pour décrire ses hiéroglyphes, dans le *Poliphile*, le lecteur voit les hiéroglyphes comme un rébus, signes mis l'un à la suite de l'autre alors que le texte attribue un sens ou une qualité à ceux-ci. Les gravures sont vues comme des phrases et les hiéroglyphes des mots ou des verbes. Martin reprend exactement le même modèle. Il livre les signes, les décrit et produit une sentence qui résout, en quelque sorte, le rébus. Il est donc aisé de suivre quelles pistes iconographiques car l'auteur donne les clés de l'énigme. Toutefois, comme dans les divers éléments de l'entrée étudiés jusqu'ici, il y a des significations sous-jacentes intéressantes à

¹⁴⁴ G. Mathieu-Castellani, *Représentation des emblèmes*.

¹⁴⁵ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, p. 121.

[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]
figure 8.10. <i>vn lyon & vn chien de front, reposant chacun vn pié sur vne couronne de France Imperiale, [...]</i>	figure 8.11. <i>[...] vn liure vne espée nue trauerfante [...]</i>	figure 8.12. <i>[...] vn serpent tortillé, [...]</i>	figure 8.13. <i>vn croissant large, duquel les corness repositoeny sur deux termes, [...]</i>
[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]
figure 8.14. <i>[...] vn globe sur marche d'un pié tiré du naturel, [...]</i>	figure 8.15. <i>[...] vne poupe de nauire & vn trident, [...]</i>	figure 8.16. <i>[...] vn œil ouuert, [...]</i>	figure 8.17. <i>[...] vnes fascès consulaires, [...]</i>
[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]
figure 8.18. <i>[...] vn rond ou vn cercle, [...].</i>	figure 8.19. <i>[...] vn pauois, [...]</i>	figure 8.20. <i>[...] vne ancre de lóg, [...]</i>	figure 8.21. <i>[...] deux mains croisées sur des rameaux d'olivier, [...]</i>
[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]	[illustration retirée / image withdrawn]
figure 8.22. <i>[...] vne corne d'abondance, dessus laquelle tomboit pluye d'or, [...]</i>	figure 8.23. <i>[...] vn cerf, [...]</i>	figure 8.24. <i>[...] vn d'aulphin, [...]</i>	figure 8.25. <i>[...] vne couronne de l'aurier, [...]</i>

[illustration
retirée / image
withdrawn]

[illustration
retirée / image
withdrawn]

[illustration
retirée / image
withdrawn]

figure 8.26. [...] *vne lampe
antique allumée, [...]*

figure 8.27. [...] *vn
mors de cheval*

figure 8.28. [...] *& puis le timon d'un
nauire, qui signifioyet en s'adressant au Roy,
Force et vigilance puissent garder vostre
Royaume [...]*

développer. McFarlane a déjà beaucoup défriché le terrain mais sans utiliser les images. Le chien et le lion (fig. 8.10) tiennent la couronne par le museau plutôt qu'à leurs pieds. Le texte précise une *couronne de France Imperiale* ; sans doute une revendication politique.

Dans le *Théâtre des bons engins* de la Perrière¹⁴⁶, on trouve un emblème où figurent un chien et un lapin tenant une couronne non-fermée, motif ressemblant au hiéroglyphe du livret. Dans celui-ci ils signifient *Force et Vigilance*.

Le livre avec l'épée (fig. 8.11) le traversant est un motif très rare. Il réapparaît plus tard dans un emblème (fig. 8.29) de Guillaume La Perrière¹⁴⁷ associé à la prudence où Ulysse tient une épée qui transperce un livre. Dans le livret, le motif est lié à *la bonne expédition*.

¹⁴⁶ Guillaume de la Perrière, *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes*. 1544.

¹⁴⁷ *Id.*, *Morosophie, contenant cent emblèmes moraux, illustrez de cent tétrastiques latins, réduitz en autant de quatrains françois*. 1553. p. 98.

Le serpent (fig. 8.12) pourrait être un écho à celui qui s'enroule autour de la lance de l'Hercule Gaulois, signifiant la Prudence (même sens dans le livret). Dans l'Orus Apollon (fig. 8.30), le serpent entier signifie *le Roy seigneur & uictorieux de tous*.

Les deux termes (fig. 8.13) tenant un croissant font pendants aux colonnes persanes¹⁴⁸ de l'arc de la Porte Saint Denis. Martin garde le sens antique du mot terme associé aux limites étendues ; en effet chez les Romains, les termes servaient de bornes pour délimiter les terrains.

Le pied sur le globe (fig. 8.14) correspond à un hiéroglyphe de l'Orus Apollon¹⁴⁹ (fig. 8.31), signifiant *le cours du soleil quant il commence à remonter en hyver*. Une sentence qui pourrait faire référence à la devise d'Henri II, *jusqu'à qu'elle [la lune] soit pleine*. Martin donne une explication plus terre à terre (sans jeux de mots), la *ronde machine de la terre*.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.29. *Ulysse et Pallas*. G. de la Perrière. *Morasophie*, 1553. p. 98.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.30. *Comme ilz signifioient le Roy...* Orus Apollon, 1543.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.31. *Que signifiaient les deux piedz...* Orus Apollon, 1543.

¹⁴⁸ Voir chapitre 5. *Porticus Persica*.

¹⁴⁹ Orus Apollon, p. 83.

McFarlane¹⁵⁰ suit le texte du livret et propose comme explication à la poupe de navire et au trident (fig. 8.15) la domination de la mer.

L'œil (fig. 8.16) est associé à Dieu chez Alciat, On le retrouve dans le *Songe de Poliphile*¹⁵¹ (fig. 8.32-33) et dans l'Orus Apollon (fig. 8.34). Le texte donne le même sens, *ayant toujours Dieu [...]*.

La fasce consulaire (fig. 8.17) est souvent liée à la Concorde et ce hiéroglyphe en particulier, de forme conique allongée, formée d'une spirale, se retrouve dans l'emblème (fig. 8.35-36) d'Alciat qui symbolise *marque de concorde*.

Dans l'épigramme qui accompagne la gravure, l'objet est appelé sceptre et non fasce consulaire, néanmoins les deux figures partagent la même forme.

Le rond ou cercle (fig. 8.18) est un hiéroglyphe présent dans les deux éditions du *Poliphile* (fig. 8.37, 8.38) où il signifie « toujours » (*toujours Dieu*).

Le pavois (fig. 8.19) ou bouclier est, selon Tervarent¹⁵², synonyme de la vertu de Force (*Fortitudo*). Le bouclier est un objet assez courant dans les livres d'emblèmes et dans l'Orus Apollon, rarement nu (sans motif), il arbore des motifs divers tels que la tête de Méduse ou une tête de Lion. Le mot *deffenseur* du texte s'applique au bouclier.

L'ancre (fig. 8.20) est liée à l'Espérance et à la Fortune¹⁵³. McFarlane relie l'ancre et le dauphin (fig. 8.37, 8.38) ; il aurait pu inclure le cercle qui, les trois éléments réunis, formant la devise : « *Semper Festina Lente* », dans laquelle le cercle signifie

¹⁵⁰ McFarlane, p. 52.

¹⁵¹ dans les deux éditions, 1499 et 1546.

¹⁵² Tervarent, p. 50, *Bouclier*.

¹⁵³ *ibid.* p. 27, *Ancre*.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.32. *Poliphile*, 1499.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.33. *Poliphile*, 1546.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.34. *Orus Apollon*, 1543. p. 206.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.35 *Marcque de concorde*. Alciat, 1549.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.36 *Marcque de concorde*, détail. Alciat
1549.

figure 8.37 *Vno circulo. Vna ancor. [...] Semper
festina tarde*. *Poliphile*, 1499.

figure 8.38 *Un cercle et un [sic] ancre. [...] Toujours bate-toi par loisir*. *Poliphile*, 1546.

« toujours », le dauphin « la rapidité » et l'ancre représente « la lenteur ». C'est aussi un écho impérial de la devise d'Auguste : *Festina Lente*. Devise reprise avec l'emblème de l'ancre entrelacée du dauphin par Alde Manuccio, l'éditeur du *Songe de Poliphile* à Venise.

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 8.39 *Pax*, Du Choul,
1556. p.16.

Suivant Martin, les deux mains (fig. 8.21) signifient *par ferme paix et concorde*. La référence directe est le *dextrarum junctio* romain retrouvé sur des monnaies anciennes, dont le sens était à la fois signe de la Paix [*PAX*] (fig. 8.39) et aussi de la Concorde [*CONCORDIA*] (fig. 8.40). Le rameau d'olivier est, selon Tervarent, un attribut de Minerve et aussi un des symboles de la maison des Médicis à Florence. Les deux motifs combinés ont peut-être un rapport avec le mariage d'Henri II et de Catherine de Médicis car le *dextrarum junctio* était aussi signe de Foi [*FIDES*]¹⁵⁴, et aussi signe de promesse de mariage (conjugal). Barthelemy Aneau dans sa traduction d'Alciat illustre la marque de foi avec une gravure (fig. 8.41) où l'on aperçoit deux personnages (Honneur et Vérité) se serrant la main droite devant un Cupidon (Amour) dont la tête est couronnée, le motif en détail ressemble à celui du livret mais la signification n'est pas la même au lieu

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 8.40 *Concordia*,
Monnaie romaine, Balbinus,
281 apr. J.-C.

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 8.41 *Marque de foy*,
Alciat, 1549. p. 28.

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 8.42 *Fidii Simulacrum*,
DuChoul, 1556. p. 30.

¹⁵⁴ *Fides Publica, fides Exercituum, fides Provinciarum, fides Simulacrum*. Du Choul, p. 30-44.

de parler de Paix et Concorde, Aneau donne un sens religieux au modèle et écrit :

[illustration retirée / image withdrawn]

*C'est l'Ancienne Sabine designation
de la Trinite, auant Iesuchrist [Jésus Christ]
né. Ou bien le vray entretien de
fidelite par les circonstances
d'honneur, & de verité.*

Ce sens sous-jacent est à mettre en relation avec la forme de l'aiguille qui, nous l'avons vu, a pour signification, la Trinité sacrée dans le *Poliphile*. Du Choul montrera le même motif avec les mêmes personnages (fig. 8.42), *Honor, Amor* et *Veritas*, dans une reproduction d'un bas-relief romain mais en lui attribuant encore un autre sens, l'auteur parle de Concorde et d'Espérance et mentionne que les Romains figuraient ainsi l'Amitié. Du Choul soulignera que ce modèle est très prisé des orfèvres français en ce milieu de siècle.

figure 8.43 *Comment ilz
signifioient uiure long temps...*
Orus Apollon, 1543.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.44. *Delphinum
Cauda Ligas, Speculum
Principis*, François
Desmoulins, v. 1511.

La corne d'abondance (fig. 8.22) est un motif très utilisé depuis l'antiquité, attribut de la Fortune, elle signifie prospérité, tandis que la pluie d'or appartient à Jupiter¹⁵⁵. Le livret donne le sens : *En affluence de tous biens*.

¹⁵⁵ Jupiter se change en pluie d'or pour rejoindre Danaé enfermée dans la tour d'airain construite par son père Acrisios. De cette union naîtra Persée.

On retrouve le cerf (fig. 8.23) dans l'Orus Apollon avec la même pose (fig. 8.43) ; le sens attribué est « *Comment ilz signifioient longtemps ou uiure longuement* ».

[illustration retirée / image withdrawn]

Le dauphin (fig. 8.24) représente peut-être l'héritier de la couronne, le dauphin. Ce motif, avec ce sens particulier, figure déjà dans un manuscrit de François Desmoulins de 1510-1511 qui illustre (fig. 8.44) les *Adages* d'Érasme. Dans ce livre, on identifie le dauphin à François d'Angoulême (futur François I^{er}), le père d'Henri II.

figure 8.45 *Patience et l'ornement, garde et protection de la vie. Poliphile, 1546.*

[illustration retirée / image withdrawn]

La couronne de laurier (fig. 8.25) symbolise la victoire¹⁵⁶ ; dans les *Métamorphoses* d'Ovide, I, 560, on lit: *Tu [laurier] serviras d'ornement aux guerriers du Latium, lorsque retentiront les cris joyeux de la victoire et que le Capitole verra se déployer ses pompes triomphantes.*

figure 8.46. *Comment ilz ignifioient la uie. Orus Apollon. 1543.*

Les représentations de la couronne de laurier abondent à travers l'histoire. Martin utilise le terme *triumphateur* pour désigner le hiéroglyphe.

La lampe antique allumée (fig. 8.26) constitue un hiéroglyphe commun aux deux éditions du *Songe de Poliphile* (fig. 8.45) où il figure à plusieurs reprises. Dans tous les cas, il signifie la vie, sens explicite que l'on retrouve (fig. 8.46) dans l'Orus

¹⁵⁶ Tervarent, p. 234. *Laurier IV.*

Apollon. Selon Tervarent¹⁵⁷, ce sens apparaît dès l'antiquité. La lampe correspond au verbe *uiuez* [vivez] du livret.

On associe le mors de cheval (fig. 8.27) à la Tempérance¹⁵⁸. Martin dans le texte lie le mors avec le verbe régir (*régissez*).

Le timon ou gouvernail (fig. 8.28) est un motif commun, les Romains l'associaient à la Fortune. On le rencontre plusieurs fois dans *Poliphile* et il est l'attribut des Argonautes de l'arc du pont Notre-Dame dans la présente entrée. Martin en donne le sens direct, *gouvernez*.

Sur la quatrième face, celle que l'on voit sur la gravure, on lisait :

*Longuement a vescu, & vivra la mémoire
D'Hercules, qui tant a de monstres surmontéz :
Les peuples fiers & forts par moy France domptez
Furent, sont et feront ma perdurable gloire.*

Sous le ventre du rhinocéros gisent *des lions, des ours, des sangliers, des loups, des renards & autres*. Sur la gravure on distingue un lion, un sanglier, un renard et un ours, pourquoi y a-t-il une démultiplication dans le texte ? Le livret explique la scène, Bellone remet son épée dans son fourreau après avoir vaincu ces animaux, qui de plus sont frappés par les foudres qui descendent le long du trigone et qui partent du globe.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 230, *Lampe*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 278, *Mors avec les rênes*.

8.4 La statue de France / Bellone

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 8.47. France/Bellone. *Livret*

La statue (fig. 8.47), qui est au faite de l'aiguille, personnifie la France telle que le décrit le texte :

[...] armée à l'antique, reuestue d'une togue Impériale azurée & semée de fleurs de lis, faisant contenāce de remettre son espée au fourreau, comme victorieuse de plusieurs animaulx cruelz & sauuages, qui gifoyent detrenchez & morts deffoubs le ventre de ce Rhinoceron.

[illustration retirée / image withdrawn]

Martin l'associe à Bellone la déesse de la guerre. Le geste singulier de rengainer l'épée est le même, la gravure du livret correspond à la description du texte. La figure porte une toge jetée par-dessus les épaules, on ne distingue pas les fleurs de lys mais plutôt une armure à la grecque –*armée à l'antique*-. On réservait traditionnellement cet emplacement sur l'aiguille à la figure de la Fortune ou à celle de la Renommée (*Fama*).

figure 8.48. Persée tuant Méduse.
Poliphile. 4499.

[illustration retirée / image withdrawn]

La référence empruntée se retrace dans les deux éditions (fig. 8.48- 8.49) du *Songe de Poliphile*. Au chapitre 44, il est raconté :

[...] estoit un ieune gentilhomme receuant vn escu de crystal des mains d'une Déesse : & comme il trencha la tefte à vne Dame fort hydeuse, [...]

figure 8.49. Persée tuant Méduse.
Poliphile. 4546.

Il est aisé de comprendre qu'il s'agit de l'histoire de Persée qui tue la Méduse. L'écu est l'Égide, la déesse est Athéna et la Dame fort hideuse est Gorgone.

Les gravures qui accompagnent les textes latins et français décrivent Persée selon un mode de représentation peu commun dans l'iconographie connue du personnage ; il est habillé comme un hoplite grec et son geste consiste à rengainer son épée, la Méduse gisant à ses pieds. De plus, une erreur s'est glissée dans les trois représentations puisque dans le mythe il n'est pas question d'une épée droite mais d'une serpe d'acier très dur donnée par Hermès. Il ne fait aucun doute que la gravure du livret s'inspire du *Songe de Poliphile*, l'iconographie de Persée tuant la Méduse est rarement représentée de la sorte. Le Persée de Jean Martin porte deux attributs de plus que la gravure du *Songe*, il est coiffé du casque d'Athéna avec le panache de plume, et son Égide est, ici, parée des fleurs de lys, symbole de la royauté. Dans les années 1550-60¹⁵⁹, Niccolo dell'Abbate a réalisé un dessin (fig. 8.50) où l'Athéna figure avec son casque et arborant l'Égide fleurdelisé.

[illustration retirée / image withdrawn]

Nous assistons à une nouvelle hybridation des attributs divins telle qu'on l'a vue dans l'Hercule gaulois arborant lui-aussi la lance d'Athéna.

figure 8.50 *Athena*. Niccolo dell'Abbate. v.1550-1560.

Cela renvoie à une question posée en début de mémoire : le livret est-il postérieur ou antérieur à l'entrée ? Il est probable, à l'aune de ces différences singulières, que la

¹⁵⁹ Louvre, non daté.

gravure du livret ait été réalisée avant l'entrée. Cela ne veut pas dire que le livret est antérieur à l'entrée car le texte et la gravure ne datent peut-être pas de la même époque.

8.5 Symbolique

Cette grandiose machine architecturale foisonne en significations. Les inscriptions, textes et hiéroglyphes, les personnages, la forme même de la construction, tout participe en une condensation des motifs. À travers le texte du livret, Martin lance un message assez clair au roi. Le détournement d'image de la France/Bellone/Persée ne change guère la signification. La France du livret et le Persée accomplissent la même tâche, tuer des monstres qui menacent l'ordre établi.

De plus l'insistance de Martin à ne pas nommer l'aiguille trigonale, un obélisque est significative, il ne veut pas lier le monument à un sens funéraire de façon directe. Incidemment le modèle ressemble trop à celui de l'éléphant du *Songe de Poliphile* et déjà dans les *Grandz Triumphes*, l'auteur parle d'obélisque. Les auteurs contemporains tels que McFarlane et Bryant, ne voient pas la différence et basent leur interprétation sur l'obélisque et non pas sur le motif de l'aiguille. Martin condense ce motif trouvé dans *Poliphile* et les hiéroglyphes de l'obélisque mais il semble trop difficile de détacher le sens originel de l'obélisque. La référence de l'aiguille se révèle trop subtile pour acquérir un sens premier par sa forme. Or c'est peut-être ce sens mortuaire que Martin voulait intégrer à son monument mais de façon allusive, pour faire écho à l'Hercule/François I^{er}, car présenter le modèle comme dans le *Poliphile*, c'est-à-dire avec l'éléphant et l'obélisque serait revenu à construire un monument funéraire à François I^{er} attendu que quelques années auparavant l'éléphant servait représenter François I^{er} à Fontainebleau.

9. PERSPECTIVE EN FACE DU CHÂTELET

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 9.1. Perspective en face du Châtelet. *Livret*, fol. 13r.

9.1 Description

L'œuvre de grandes dimensions mesurant 10 toises et demie de largeur (~20 mètres) sur cinq et demie de hauteur (~10 mètres), représente un grand portique d'ordre ionique avec des chapiteaux de bronze et, suivant le livret, affiche des proportions bien observées. L'ordre ionique est approprié pour les déesses ; il n'y a pas exception à la règle car c'est à la personnification de Lutèce que le temple peint est destiné. Seul personnage de la toile, un genou au sol, elle tient un vase d'une main et lève l'autre près de laquelle un cartouche peint porte ce quatrain :

*Iadis chacun des Dieux fait vn double present
A la fille Vulcan qui s'en nomma Pandore.
Mais, Sire, chacun d'eulx de tous biens me decore :
Et puis qu'a uous ie suis, tout est vostre à present.*

Au dessus de celle-ci se trouve un autre cartouche dans lequel se lit *LVTETIA NOVA PANDORA* ce qui signifie que Paris incarne le nouvelle Pandore, source de prospérité, et non la Pandore antique tirée d'Hésiode et qui est source de tous les maux. Cette allégorie pourrait faire pendant à la figure de *GALLIA FERTILIS*. Le livret nous informe que la toile fait usage de la perspective et que cette toile a été percée à jour pour laisser voir l'arrière de la rue, sorte de trompe l'œil efficace¹⁶⁰.

9.2 Platte Peinture

Le livret situe cette étape sur la place nommée l'Apport de Paris, devant le Châtelet. L'Apport de Paris, le marché de la Grande Boucherie, point névralgique du quartier

¹⁶⁰ Efficace en fonction de l'heure où le roi passera devant, car suivant la position du soleil, l'effet de trompe l'œil est plus ou moins réussi. Le livret ne donne pas d'indications précises quant à l'heure ou même l'allure à laquelle le cortège défile.

des Bouchers de Paris, une corporation qui remonte à 1096. Les bouchers¹⁶¹ défilèrent dans le cortège avec soixante hommes. Sur la carte de Truschet et Hoyau, l'endroit est marqué *La Grant Boucherie* avec en arrière *le Grand Châtelet*, le siège de la justice.

À l'Apport de Paris, donc, était monté, selon le livret, un autre spectacle de *platte paincture* (fig. 9.2). Comme son nom l'indique, ce terme fait référence à un objet, ou une architecture tridimensionnelle, peint sur une toile ou sur du bois. Ce terme est utilisé par Martin dans *L'art de bien*

figure 9.2. Plan de Bâle, 1550.
(détail)

*bastir*¹⁶² pour parler du décor de scène¹⁶³. Toujours dans le texte de Vitruve, il reprend le terme pour le développer comme suit :

Democrite et Anaxagoras se trouuans stimulez de suyure ceste route, escriuient en mesme stile la pratique de Perspective, donnant a entendre comment il fault par raison naturele, estant constitué un centre, y faire correspõdre toutes lignes procedantes du poinct de la veue, selon la portee de ses rayons: et ce pour et afin que la platte paincture appliquee pour ornement aux Scenes, representast des apparences de bastimens releuez: et que certains traictz miz en superficies plaines, semblaissent les uns approcher, et les autres se reculer.

¹⁶¹ *Registres*, p. 166.

¹⁶² *Art de bien bastir* ... ch. 6. 2, p. 89.

¹⁶³ *Ibid.* ch. 7, p. 100.

La définition apparaît assez claire et semble appropriée à l'usage fait dans l'entrée. Il s'agit d'un décor de scène en trompe l'œil perspectiviste. Cette simple constatation prend un nouveau sens lorsque l'on regarde la carte de 1550 (fig. 9.2). En effet, on peut constater que *l'Apport de Paris* se situe au bout de la rue Saint-Denis, avant le virage pour aller vers le pont Notre-Dame, ce qui montre ainsi que la perspective est placée perpendiculairement à la route du cortège.

Au vu de cette constatation, on comprend que la machine architecturale (même simulée) a plus d'importance que ce qu'elle représente. L'endroit stratégique de placement de l'œuvre donne une signification intrinsèque à celle-ci. Si, comme Martin le dit, ce type de représentation sert comme fond de scène de théâtre, alors le cortège compose la pièce et la ville le décor, tout du moins une rue Saint-Denis « endimanchée », afin de faire de Paris une cité idéale.

10. PONT NOTRE-DAME

Le pont Notre-Dame a une longue histoire. Il se situe sur l'emplacement d'un ancien pont romain appelé, dès l'antiquité, le Grand Pont, prolongement naturel de l'actuelle rue Saint-Martin. Détruit au IX^e siècle, il sera remplacé par un pont en bois dit des Planches de Milbray. Celui-ci sera de nouveau détruit par les inondations de 1406 pour être remplacé par un autre ouvrage en bois dont la construction débute le 31 mai 1413 à la demande de Charles IV. Ce sera le premier des ponts Notre-Dame. Ces dimensions sont imposantes, 106 mètres de long sur 27 de large, on y construit quelques soixante maisons, trente en amont et trente en aval, célèbres pour leurs échoppes d'armureries et de libraires. Le 25 octobre 1499, le pont s'effondre soudainement dans la Seine qui l'emporte avec charpentes et maisons. Il sera reconstruit sur les plans de Jean Joconde¹⁶⁴ et achevé en 1512, sa longueur est de 124 mètres sur 23 de large, avec trente cinq maisons de chaque côté. Ce pont sera celui sur lequel François I^{er} passera la Seine lors de son entrée solennelle le 15 février 1515 alors que traditionnellement l'arrivée sur l'île de la Cité se faisait sur le pont des Monnayeurs. Charles Quint empruntera ce pont pour traverser la Seine lors de son entrée de 1540.

¹⁶⁴ Jean Joconde est le nom francisé de Fra Giocondo, l'auteur, nous l'avons vu, du Vitruve de 1511. Jean Joconde fut architecte du roi Louis XII de 1496 à 1499.

10.1 Premier arc

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.1. Premier arc du pont Notre-Dame. *Livret*, fol. 15r.

10.1.1 Description du livret

Le thème de l'arc (fig. 10.1) est donné par la statue monumentale qui le domine. Ce personnage de dix pieds (3 mètres) de haut tient dans ses mains un mât auquel est attachée une voile gonflée ; il s'agit de Typhis, le premier timonier de l'Argos. Le livret indique que le sculpteur a donné Typhis les traits d'Henri II plus jeune. Les deux personnages qui l'encadrent sont les deux jumeaux : Castor à droite et Pollux à gauche, l'un argenté, tient une étoile noire et l'autre, noir, tient une étoile argentée. Dans les niches de la façade figurent quatre héros qui ont participé à l'aventure des Argonautes soit Hercule, Hylas, Télamon et Pelée. Le livret décrit l'autre face de l'arc qui reprend le même agencement mais en *platte paincture*, avec quatre autres héros tirés du mythe, soit Thésée, Pirithoos, Zéthus et Calais.

10.1.2 Les personnages

Chacun des personnages de la façade a en main un timon (gouvernail), motif qui depuis les Romains est lié à la Fortune¹⁶⁵ (fig. 10.2). Le timon se retrouve dans un des hieroglyphes de l'aiguille sur le rhinocéros de l'entrée et sa signification en est alors *Gouvernez !*

Les deux personnages de gauche, sur la gravure, sont habillés d'une cuirasse et ceux de droite avec une toge. Jean Martin les unit par paire dans sa description, Hercules et son ami Hylas¹⁶⁶. Les deux autres personnages sont Télamon et Pelée (le père d'Achille) sont frères et figurent dans l'Argonautique, ils feront partie de la

¹⁶⁵ Voir Typhis, ici, 10.1.4

¹⁶⁶ Durant le voyage de l'Argo, Hercule tentera en vain d'arracher Hylas de l'emprise des nymphes. Apollodore, *Bibliothèque*, Livre I, 9, p. 17-19.

chasse au sanglier de Calydon, occis par Méléagre¹⁶⁷. Castor et Pollux, aussi appelés les Dioscures, sont frères jumeaux. Ils participent aussi à la quête de la Toison d'or.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.2. Différentes Fortunes. Pièces romaines, Du Choul, p.201.

10.1.3 Décalages

De plus, dans la description des personnages, le livret présente les figures qui encadrent Typhis de la manière suivante :

[...] a sa dextre y auoit vn Castor argenté, & à sa senestre vn Pollux tout noir, plus grans que le naturel, & toutesfois semblans petiz au pres de la grande corpulence de leur pilote. Le Castor tenoit en l'une de ses mains vne grande estoile noire, & le Pollux vne d'argent, pour

¹⁶⁷ Apollodore, *op. cit.* Livre I, 8, 2. Ovide, *Métamorphoses*, Livre VIII.

designer l'immortalité ou renouvellement de vie : & aux deux autres tenoyent chascun son ancre, signifiens assurance en navigation.

[illustration retirée / image withdrawn]

En regardant la gravure, on s'aperçoit qu'il manque les ancres dans les mains de Castor et Pollux. Les deux arcs se ressemblent mais les différences sont majeures. McFarlane ¹⁶⁸ ne semble pas dérangé par ce fait (il parle de l'ordre « composé » mais sans colonnes [sic]) et commente l'ordre composite tel que le décrit Serlio, un mélange d'ordre ionique et corinthien, qui n'aurait pas été très populaire dans l'antiquité excepté pour les arcs de triomphes; il ne remarque pas l'absence des ancres. De plus, dans la relation diplomatique de l'ambassadeur de Ferrare, la description ne correspond ni au livret ni à la gravure. L'arc décrit par Martin dans le livret ressemble plus à celui (fig. 10.3) gravé dans le livret de l'entrée d'Henri II à Lyon, arc dit du Bourgneuf. Le premier registre correspond bien à la description avec ses niches; et l'ordre corinthien en facade. Pietro Conegrani observe

figure 10.3. Arc du Bourgneuf. Livret d'entrée à Lyon, 1548.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.4. « Castor » de l'arche du pont Notre-Dame. *Entrée de Charles IX à Paris*, 1571. p.73.

¹⁶⁸ McFarlane. *op. cit.* p. 44.

aussi que « [...] *Castore et Polluce dai lati, coi dui suoi segni celesti sui capi*¹⁶⁹ ». Un artifice que l'on retrouvera dans l'entrée de Charles IX à Paris en 1571 (fig. 10.4). La présence de cette gravure particulière nous engage à construire une autre signification autour du modèle représenté. Signification hypothétique, puisque le texte n'est pas là pour la seconder. Finalement c'est surtout dans le choix de l'arc que le modèle diffère car, mis à part la description et l'absence des ancrs, le reste des détails, c'est-à-dire les personnages et le thème représentés, sont les mêmes.

Il semble y avoir une confusion entre l'écrit et la gravure ; le texte dit que cet arc est d'ordre composé mais l'arc gravé ne comporte pas d'ordre. Quoiqu'il en soit, le modèle gravé semble être tiré du *Terzo Libro*¹⁷⁰ de Serlio (fig. 10.5) ; il décrit un bâtiment de la Rome antique appelé jadis *il Tempio di Iano*¹⁷¹ (Portes de Janus) sur le forum *Boarium*. Cette porte antique ne porte pas d'ordre en façade et la seule différence importante tient à la présence de trois niches latérales sur chaque registre alors que, dans le livret, l'arc n'a que des niches uniques. Cela montre un certain

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.5. *Tempio di Ianos*. (Temple de Janus). *Il Terzo Libro*, S. Serlio. 1544. p. 103.

¹⁶⁹ « Castor et Pollux sur les côtés, avec leur signe céleste sur la tête. » (Trad. de l'auteur.)

¹⁷⁰ Serlio. *Il Terzo Libro...*, op. cit. p. 103.

¹⁷¹ Il aurait été érigé en l'honneur de l'empereur Constance II vers l'an 356 de notre ère.

décalage entre le livret et l'entrée. Est-ce que l'arc était bien composite comme le texte le dit où bien était-il comme sur la gravure ?

10.1.4 Tiphys

La représentation du Tiphys fonctionne comme celle de l'Hercule de la porte Saint Denis. Celui-ci porte les traits de François I^{er} et ici le Tiphys emprunte sa physionomie à Henri II. La sentence grecque au-dessus des quatre personnages¹⁷² : *HΜΕΙΣ ΕΜΜΕΜΑΩΤΕΣ ΑΜ' ΕΥΟΜΕΘΑ* – *Nous desireux & prompts te voulons suivre ensemble* – semble faire écho à l'inscription *TRAHIMVR, SEQVIMVRQUE VOLENTES* – *Nous sommes trainés (tirés) et nous suivons de bon gré*. Tiphys partage, subséquemment, avec l'Hercule Gaulois, cet attribut d'éloquence.

Le roi, donc, se voit investi d'une mission analogue à celle du héros de l'Argos. La voile gonflée est l'attribut de la Fortune¹⁷³ (fig. 10.6) et aussi celui de l'Occasion dans un emblème (fig. 10.7) du *Hécatomgraphie* de Gilles Corrozet¹⁷⁴.

Deux sens émergent rapidement, le premier donné par le livret lui-même : Henri II est le nouveau Typhis qui pilote la nef de la royauté, celui qui doit guider le vaisseau à travers les obstacles que l'avenir réserve à la nation.

Le choix de Martin de montrer Tiphys plutôt que Jason est singulier. Le pilote des Argonautes est un personnage relativement peu connu et son iconographie n'est

¹⁷² On voit ainsi une ressemblance entre le motif de l'arc Saint-Denis avec Hercule et les quatre figures et le motif de Typhis avec les quatre héros qu'il va guider.

¹⁷³ Guillaume La Perrière, *Le théâtre des bons engins...*, 1544.

¹⁷⁴ Gilles Corrozet, *Hécatomgraphie...*, 1543.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.6. Fortune. *Le theatre des bons engins*.
Guillaume La Perrière, 1544. Emb. XX.

figure 10.7. *L'ymage d'occasion*. *Hécatomgraphie*.
Corrozet, 1543. p. 86.

pas très développée au XVI^e siècle. Dans les livres d'emblèmes, il n'y a pas de gravure liée à sa figure. Lors de l'analyse du *Rhinocéros portant l'aiguille*, il a été montré que Martin avait paraphrasé la définition de Pline l'Ancien dans la description de l'animal. Et c'est encore dans Pline qu'il faut chercher une référence à Tiphys. En effet, dans les *Histoires naturelles*, l'auteur romain donne le pilote comme l'inventeur du gouvernail, « *adminicula gubernandi Tiphys* ». Le gouvernail ou timon, nous l'avons vu, est un attribut de la Fortune. Si tel est le cas, Tiphys est le symbole et non plus l'attribut de la Fortune. Henri II donnant ses traits à Typhis, incarne alors, lui aussi, le symbole de Fortune.

D'ailleurs, tous les éléments figurés sur l'arc sont liés à la Fortune : Tiphys, la voile gonflée, attribut de la fortune, Castor et Pollux, emblèmes de bonne navigation. Un dernier détail renforce ce *conchetto*, ce sont les flammèches qui se trouvent sur la vigie du mât en arrière du pilote. Ces lumières, sensés apparaître pour guider les marins hors de la tempête, sont communément appelées des feux de Saint-Elme. Elles constituent un attribut de Castor et Pollux comme le confirme l'emblème de l'Espérance (fig. 5.30) de l'Alciat de Aneau¹⁷⁵ :

[...] Et de feux de Castor, & Pollux : aulx defenfeurs de Republicque, ou suruenue de bon Prince, ou bons gouuerneurs. Lesquelz feux apparoiſſans en tourmente ſignifient ſalut prochain : & ſont appelléz des Mariniers, Sainct Efme [sic, Elme], & ſainct Clair.

Le deuxième sens est sous-jacent ; en effet, l'allusion à la toison d'or dans le quatrain suspendu :

*Par lantique Typhis Argo fut gouuernée,
Pour aller conquerir d'or la riche toison :
Et par vous Roy prudent à ſemblable raiſon,
Sera notre grand nef heureuſement menée.*

Cela fait référence à l'ordre de la Toison d'Or, ordre de chevalerie prestigieux instauré en 1430 par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, à l'occasion de son mariage avec Isabelle de Portugal. En 1549, le grand-maître de l'ordre n'est autre que l'empereur Charles Quint lui-même. Le quatrain semble inciter Henri II à reprendre l'empire des mains des Habsbourg. C'est une sorte d'appel à continuer l'œuvre de son père et à reprendre la guerre contre Charles Quint pour qui Henri II voue une

¹⁷⁵ Alciat, 1549. p. 68.

haine sans borne. La mention de l'ordre de la Toison d'Or fait écho à celle de Saint-Michel que l'on retrouve dans l'arc de *Gallia Fertilis*.

Parcimonieuse, l'iconographie de Tiphys tient à cette seule représentation que nous avons trouvée sur un bas-relief romain (fig. 10.8) qui date du premier siècle de notre ère mais qui demeurait inconnu au XVI^e siècle car il fut découvert lors de fouilles à Rome en 1761. Tiphys y figure avec la voile et le mât auprès d'Athéna et d'Argus.

[illustration retirée / image withdrawn]

Là encore, Martin étonne car il choisit de représenter un personnage peu connu, du moins en images. La reprise du thème des Argonautes n'est pas fortuite et révèle une signification bien plus importante que le

figure 10.8. Athéna, Tiphys et Argus.
Bas-relief romain. 50 ap. J.C. *British Museum*.

montre l'analyse directe, formulée plus haut. Pour bien comprendre de quoi il s'agit, il faut remonter à Christophe Colomb, le célèbre explorateur, qui, produira un manuscrit nommé *Libro de las Profecias*¹⁷⁶, dans lequel le navigateur détourne des vers¹⁷⁷ du *Médée* de Sénèque pour se proclamer le second Tiphys. Ces vers sont :

[...] *Venient annis*
Saecula seris, quibus Oceanus
Vincula rerum laxet, et ingens
Pateat Tellus, Tethysque novos
Detegat orbis; nec sit terris
Ultima Thule: [...]

¹⁷⁶ Delno C. West, August Kling. *The Libro De Las Profecias of Christopher Columbus: An En Face Edition*, University Press of Florida, 1991.

¹⁷⁷ *Médée*, 375-379

Christophe Colomb remplacera [illustration retirée / image withdrawn]

Tethys, une nymphe, par *Tiphys*, le pilote de l'Argos, pour appuyer son propos. Le document qui date de 1502 n'a jamais été traduit de l'espagnol et surtout n'a jamais été publié. L'image, littéralement de Colomb, fut reprise par les Habsbourg, Philippe II faisant peindre la figure de Colomb sur le

figure 10.9. *Figures de Brasiliens*. Livret de l'entrée d'Henri II à Rouen, 1550.

navire qui l'emmène combattre les Turcs, un vaisseau nommé, sans équivoque aucune, Argos. Les Habsbourg se voient comme les nouveaux Argonautes¹⁷⁸, Charles Quint comme le second Tiphys. Les Habsbourg, comme les Français, ont une version de leur généalogie qui leur est propre ; ils revendiquent aussi un passé mythologique qui remonte aux Troyens, tout comme les Français. L'association avec Colomb montre que l'Empereur veut être aussi l'empereur du Nouveau Monde émergent¹⁷⁹.

D'ailleurs lors de l'entrée solennelle de Charles Quint à Milan en 1541, celui-ci est représenté en Jason menant les Argonautes. La reprise du thème par Jean Martin ne résulte pas du hasard ; l'Hercule Gaulois était déjà l'écho pacifiste de l'Hercule

¹⁷⁸ Pour une meilleure compréhension du thème des Argonautes chez les Habsbourg, voir les deux ouvrages : Frances Yates, *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975 et Marie Tanner, *The last descendant of Aeneas, The Habsbourgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven, Yale University Press, 1993.

¹⁷⁹ Le 16 avril 1550, Charles Quint interrompra les conquêtes du Nouveau Monde pour des raisons éthiques.

Libyen associé à Charles Quint depuis son accession. Ce nouveau Tiphys peut se lire comme une prédiction, en 1552 Henri II signe un édit voulant que la France s'engage à reprendre le Brésil aux Portugais, dont l'empire colonial est en pleine expansion. Le thème du Brésil sera d'ailleurs repris, avec moins de subtilité, dans l'entrée du roi à Rouen le 1^{er} octobre 1550, avec la mise en scène de tableaux vivants (fig.10.9) montrant la « vie au Brésil » composé de vrais indiens et de marins déguisés et des batailles entre Français et Portugais (les Français étant les vainqueurs, évidemment).

Ainsi les vers de Virgile, utilisés dans le livret, *Alter erit iam Tiphys, & altera quæ uehat Argo - Delectos heroas*, (Et un nouveau Tiphys conduira de nouveaux Argonautes, race choisie de héros) s'appliquent aisément à cette volonté de montrer Henri II comme celui qui doit donner à la France une place importante dans l'avenir colonial.

10.1.5 Les flancs de l'arc

Martin donne une description des flancs intérieurs de l'arc où sont sensés figurer Phryxus consacrant à Mars la Toison d'or d'un côté et Jason ravissant la dite Toison de l'autre. Or sur la gravure, on voit deux monuments qui ressemblent à des trophées. Les deux semblent avoir des flammes qui partent de leur base. Nous n'avons pas identifié les sources de ces gravures. Nous avons donc ici encore un décalage conséquent entre l'illustration et son texte.

10.1.6 Conclusion

Ici encore, on respecte le thème de l'entrée ; l'auteur joue les différentes couches de significations donnant certains indices par le texte et d'autres grâce à la figure même

du Tiphys. Le consolidation de l'identification par hybridation fonctionne très bien et permet de former un corollaire avec la figure de l'Hercule Gaulois. Cet Hercule/François I^{er} sera celui qui assistera Tiphys/Henri II dans ses conquêtes comme l'a fait le demi-dieu dans l'aventure des Argonautes. Les autres personnages marquent un renforcement du thème généalogique, Hylas et Hercules, Thésée et Pirithoos demeurent amis jusqu'à la mort, Télamon et Pelée, Zéthus et Calais, Castor et Pollux sont des frères.

10.2 Décoration du pont Notre-Dame

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.10. Décoration du pont Notre-Dame. *Livret*, fol. 16r.

10.2.1 Description

Une grande toile (fig. 10.10) qui va d'un arc à l'autre recouvre le pont Notre-Dame sur toute sa longueur. Au premier étage des boutiques, on aperçoit sur la gravure, des sirènes *de bosse plus grandes que le naturel*. On notera, au passage, les grandes similitudes entre la décoration de l'entrée de Charles Quint en 1540, connue par le texte seulement, et celle de 1549. Le livret¹⁸⁰ de cette entrée¹⁸¹ précise, mais sans gravure, que chaque extrémité du pont est ornée de deux arcs *richement peints*, qu'il y avait des *sirènes dorées élevées en demi-bosse* et qu'une toile recouvrait le pont décoré de divers motifs. Jean Martin connaît certainement le texte publié chez Gilles Corrozet et visiblement s'inspire de l'idée, la seule différence réelle réside dans l'usage de sculptures pour orner les arcs.

Des mains de ces sirènes, partent des festons de lierres qui forment des arcs de cercles qui rythment toute la longueur du pont. La toile s'orne de double H dorés, emblèmes d'Henri II, de croissants argentés et de motifs d'arcs à cordes rompues. C'est à cet endroit que le cortège attend que le roi se rende, avec ses plus fidèles chevaliers, jusqu'à l'église Notre-Dame pour son oraison.

Il faut noter qu'il y a encore un déplacement entre la description du livret et l'image gravée qui l'accompagne. En effet, le texte renseigne sur les dimensions du pont : cinquante toises avec trente-quatre maisons de chaque côté ; or la gravure ne montre que six boutiques. Nous avons donc un cas précis où l'image et le texte

¹⁸⁰ *L'ordre tenu et gardé à l'entrée du très-hault et très puissant prince Charles empereur auguste en la ville de Paris, capitale du royaume de France*, Paris, Gilles Corrozet et Jehan du Pré, 1539 (B.N. Rés., Lb 30, n° 84).

¹⁸¹ Ariane Langlois-Paiement, *Transformations thématiques et stylistiques dans les entrées solennelles de Charles Quint*, mémoire en cours de rédaction sous la direction d'Alain framboise, département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques, Université de Montréal, Montréal, 2008.

divergent dans leur capacité à informer le lecteur de façon cohérente, car si le texte est assez précis par rapport aux données réelles du pont Notre-Dame, la gravure ne donne pas cette impression de grandeur que l'on pourrait attendre d'une galerie royale si éphémère fut-elle. La galerie, ainsi représentée, montre l'arrivée vers le deuxième arc plutôt que la galerie en sa totalité.

10.2.2 Registres... et réception

En parcourant les textes des *Registres*¹⁸² de Guérin, un court chapitre a retenu notre attention :

[...] Et pareillement ont esté mandez les habitants du Pont Notre-Dame, ausquels a esté leue une lettre patentes du Roy, par laquelle il veult et ordonne que mesd. s^s [sic] de la Ville mectent en leurs premieres chambres ou ouvrouers [ateliers] des plus notables personnages de Paris, dames et damoiselles, et, à leur reffuz, que commandement leur soit faict de vuider leurs dictes maisons et les bailler à d'autres. La plus grande partie desquelz sont comparuz et ont dit qu'ilz voullotent obeyr au Roy et à lad. Ville.

Ce texte permet d'aborder un sujet dont nous n'avons pas encore parlé et qui est la réception par le public. De nombreux chercheurs s'interrogent sur le public type qui assistait à l'entrée. Les *Registres* montrent bien que les habitants du pont Notre-Dame n'étaient pas invités à la fête royale. Pourtant à la fin du livret¹⁸³, Martin résume en quelques lignes le parcours du roi et précise :

Il [le roi] trouua lefdictes rues tendues de riches tapisseries, les fenestres & ouvrouers [ateliers] des maisons couuers de grās &

¹⁸² *Registres ...* Chapitre CLXXVII [Suite des préparatifs de l'entrée du Roi et de la Reine], p. 162.

¹⁸³ Feuillet 27 du fac-similé.

beaux tappiz veluz, & et rempliz d'un nombre incroyable de dames, damoiselles, bourgeoises, gētilz hommes, officiers, & gens d'estoffes & apparencce habitans de la dicte ville, & iusques sur les couuertures des maisons, ou partie des spectateurs, pour n'estre les maisons capables d'une si grāde multitude de perfōnes que celle qui y estoit, auoyēt esté contrainctz de se retirer, sans le peuple infiny qui estoit par lesdictes rues, si serré, toutesfois que durāt ladicte entrée il ne se feist iamais aucun desordre ne cōfusiō.

D'après Martin, le peuple assiste bien au défilé, la foule s'entasse dans les rues perpendiculaires et, chose étonnante sur les toits. Dans une gravure de 1570, de Tortorel et Perrissin (fig. 10.11), qui montre le tournoi où Henri II fut mortellement blessé, on aperçoit clairement les spectateurs qui s'amassent sur les toits qui surplombent les Tournelles. Il semble que ce soit une pratique courante lors d'événements de taille.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 10.11. *Le dernier tournoi d'Henri II aux Tournelles. 1570. Détail.*

10.2.3 Le pont comme galerie

La décoration du pont nous rappelle la construction d'une galerie. Le dais ornementé des emblèmes du roi remplace le plafond en caissons, les boutiques avec ces belles gens comme miroir ou œuvre vivante et les deux arcs aux extrémités qui évoquent les entrées et sorties des grandes galeries de Fontainebleau.

10.3 Second Arc

Le second arc n'est pas illustré (sur la gravure de la galerie, on distingue à peine l'arc). Martin offre l'*ekphrasis*, pour permettre au lecteur de se créer une image mentale, en disant qu'il est semblable *d'ordre et d'artifice* ; on s'imagine aisément l'œuvre. La différence réside dans les figures et donc dans le thème. Le fonctionnement ressemble à celui de l'arc à deux faces devant Saint-Jacques de l'Hôpital à ceci près : les deux façades sont séparées par le pont.

Quand le cortège arrive sur le pont, il voit l'arrière du second arc qui, en place de niches sculptées, offre des peintures de niches où figurent quatre archers : Callisto et Archas, Croton et Pandaros. Callisto et Archas, son fils, sont relatés dans les *Métamorphoses*, Croton aussi et Pandaros, fils de Lycaon figure dans l'*Énéide* de Virgile, c'est le compagnon d'Énée qui fut tué par Diomède.

Une fois traversé le pont, le cortège s'arrête et le roi, avec une simple escorte, s'avance vers la cathédrale Notre-Dame pour recevoir la bénédiction de l'évêque de Paris. Après la cérémonie, le roi revient vers le cortège qui reprend sa route. La façade, qui correspond à celle du Typhis, est donc réservée *stricto sensu* à Henri II. La composition est la même, quatre niches, et des figures géantes sur le faite de l'arc.

Dans les niches, à la place des Argonautes se trouvent un *Genius Principis*, Iris, messagère de Junon, puis les versions de Cupidon, l'un adulte *sans bandeau & sans ailes et l'autre petit, aueugle*, [...] *chacun tenoyent aussi chacun son arc au poing comme prests à le bander*. Sur le sommet de l'arc, faisant écho au groupe Typhis-Dioscures, étaient placés les statues de Phoebus et Phoebé, (Apollon et Diane) ; l'un d'or et l'autre d'argent. Les deux personnages se retrouvent aussi dans les *Métamorphoses*.

[illustration retirée / image withdrawn]

Le livret indique que le *Genius Principis* porte les traits de Henri II, mais dans sa jeunesse. L'iconographie de cette figure est rare, mais chez Du Choul (fig. 10.12), on retrouve différents aspects du *Genius*. Tous sont liés à l'empereur romain : *Genio Augusti* à Neron, *Genio Senatus* à Antonin Pie, *Genio Populi Romani* à

10.12. Les différents *Genius* dans
Du Choul, 1556. p.151.

Constantin et enfin *Genio Exercitum* à Claudius. Du Choul ajoute que le *Genius* est un Dieu de Nature, *fils de dieu et père des hommes*, référence trouvée aussi dans le livret [...] *représentant son dieu, demy dieu*. Ces monnaies romaines montrent la figure comme un jeune homme tenant une corne d'abondance et une couronne.

10.4 Conclusion de l'analyse des deux arcs

On notera la présence d'Henri II dans ces deux arcs, il donne son visage à Tiphys dans le premier arc et au *Genius Principis* dans le second. Martin précise que celui-ci possède les traits d'un jeune homme de dix-huit ans. Les deux visages, un vieux et un jeune, sont la marque de Janus. Dans l'analyse du premier arc, il a été dit que, hypothétiquement, l'inspiration viendrait justement du Temple de Janus à Rome. L'effigie du roi sur les deux arcs, un qui regarde en arrière, vers la porte Saint-Denis et l'autre en avant vers la cathédrale, semble appuyer notre argument. Du Choul, cite Plutarque qui écrit dans ses *Problèmes*, que Janus « remet les hommes sauvages à toute humanité et douceur ». En 1549, les sauvages sont les Indiens du Brésil et Tiphys/Janus est Henri II.

Nous assistons à une hybridation spectaculaire de la part de Jean Martin, Henri II est tour à tour Tiphys/Fortune, Apollon/Diane, Janus.

Université de Montréal

LES CONDENSATIONS ICONOGRAPHIQUES
DE L'ENTRÉE D'HENRI II À PARIS

de Francis Lhotelin.

DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART
ET ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en Histoire de l'art

Mars 2008

© Francis Lhotelin, MMVIII



11. ARC DE TRIOMPHE DEVANT LE PALAIS DE JUSTICE

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 11.1. Arc de triomphe devant le Palais Royal. *Livret*, fol. 38r.

Après la cérémonie à Notre-Dame, le roi poursuit son chemin par la rue de Calandre pour arriver au Palais où se dresse le dernier arc (fig. 11.1) du parcours. On notera que l'exemplaire de la *British Library* ne contient pas cette gravure contrairement à celui de la BNF où elle accompagne le texte. L'exemplaire utilisé par McFarlane vient de Toulouse et inclut la gravure, mais en fin d'ouvrage.

L'arc d'ordre corinthien se compose de deux baies avec au milieu une figure féminine représentant Minerve, debout sur trois livres, symbolisant son statut de *tresoriere de sciéce* [trésorière de science]; sa main gauche pressant le sein droit d'où sortait du lait signifiant la *douceur qui prouient des bōnes lettres*. Sur l'arc, deux harpies portent des torches parfumées dans leurs griffes; entre celles-ci, sur le *sode*¹⁸⁴, deux nymphes vêtues à l'antique tiennent une couronne de laurier et une trompette au-dessus des écus du roi et de la reine, symbolisant la victoire, la fortune et la félicité.

[illustration retirée / image withdrawn]

11.2 Calliope. C. Ripa, *Iconologie...*, 1644.

¹⁸⁴ Ce « sode » ne correspond pas à la description de celui de l'arc de la Porte Saint-Denis. (*Face quarrée...*)

11.1 Iconographie de Minerve

[illustration retirée / image
withdrawn]

Le motif de la femme qui presse son sein est expliqué par Tervarent¹⁸⁵ comme attribut de la Clémence et de Vénus mais point du Savoir, comme dans le livret. La référence aux sciences provient directement du glossaire de *l'Art de bien Bastir* où Martin définit Minerve comme suit :

[...] autrement Pallas estoit par les antiques estimée Déesse de Science, voyez ce qu'en dict Cicero en son troisième livre de la nature des Dieux.

figure 11.3. Raimondi, *La réconciliation de Minerve et de Cupidon.*

La présence des livres tient de l'énigme, l'iconographie de Minerve n'inclut pas habituellement ces attributs. Les livres, selon Tervarent, seraient plutôt l'attribut de Calliope, la muse des poèmes épiques.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Elle aurait été figurée avec des livres dans une fresque du Primatice à Fontainebleau (aujourd'hui détruite). Près de cent ans plus tard, en 1644, Jean Baudoin¹⁸⁶ dans sa traduction de *l'Iconologia* de Cesare Ripa illustrera Calliope (fig. 11.2) avec trois livres posés sur sa main droite, représentant *l'Odyssée*,

figure 11.4. École de Dosso Dossi, *La réconciliation de Minerve et de Cupidon.*

¹⁸⁵ McFarlane, p. 34.

¹⁸⁶ Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, gravées en cuivre par Jacques de Bie, & moralement expliquées par I. Baudoin. À Paris, 1644.

*l'Iliade et l'Énéide*¹⁸⁷.

Rudolf Wittkover¹⁸⁸ relève la déesse se pressant le sein dans deux œuvres, l'une est une gravure de Marc Antonio Raimondi intitulé *La réconciliation de Minerve et de Cupidon* (fig. 11.3) et l'autre (qui est inspirée de Raimondi) est un tableau de l'école de Dosso Dossi (v. 1490–1542) portant le même titre (fig. 11.4). Dans ces œuvres, Minerve, représentée sans armes, est habillée à l'antique dans un grand drapé qui rappelle celui de la figure de l'entrée. Wittkover, dans son analyse, conclut que la déesse, dans cette représentation spécifique, symbolise la Chasteté (*Minerva Pudica*) contre lesquelles les flèches de Cupidon n'ont pas d'effet. Comme on le voit, ce n'est pas Minerve telle que Martin la décrit.

11.2 Sources littéraires¹⁸⁹

Une autre voie pour interpréter cette figure réside peut-être dans la littérature. Dans le livret, Jean Martin décrit la beauté de cette Minerve comme tel : [...] *Que si elle eust este telle en Ida, le berger Phrygien [Pâris] n'eust adiugé la pomme d'or à Venus.* Cette référence au Jugement de Pâris se retrouve dans un rondeau de Clément Marot appelé *De la Paix traicté à Cambray par trois Princesses*¹⁹⁰ :

Dessus la Terre on voyt les trois Déeses,

¹⁸⁷ Tervarent, p. 247, *Livre*.

¹⁸⁸ Rudolf Wittkover, « Transformations of Minerva in Renaissance Imagery » dans *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, N° 3, Jan. 1939. p. 199.

¹⁸⁹ Cette étude des sources (sans relation avec l'entrée) vient, en partie, de l'article de Barbara Hochstetler Meyer, « Marguerite De Navarre and the Androgynous Portrait of Francois I^{er} » dans la revue *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, 1995. Cette communication traite de l'iconographie du tableau *François I^{er} en Déesse*, abordé dans le présent mémoire dans le chapitre sur l'Hercule gaulois.

¹⁹⁰ Clément Marot, *La suite des adolescences clémentines*, 1532.

*Non pas les trois, qui apres grand lieffes
 Misrent au Monde aspre guerre, et discord:
 Ces trois icy avec paix, et accord
 Rompent de Mars les cruelles rudesses.
 Par ces trois la entre tourbes, et presses
 La Pomme d'or causa grandes oppresses:
 Par ces trois cy l'Olive croist, et sort
 Dessus la Terre...*

Ce poème fait référence au Traité de Cambray, aussi appelé *la Paix des Dames*, qui mit fin à la guerre entre la France et Charles Quint et, par là même, mit fin à la captivité des fils de François I^{er}, Charles et Henri. Il est admis que les princesses font référence à Louise de Savoie en Junon, Marguerite d'Autriche en Vénus et Marguerite de Navarre ¹⁹¹ (1492-1549) en Minerve.

On sait qu'il y avait à Fontainebleau un bas-relief¹⁹² représentant Minerve sous les traits de Marguerite de Navarre.

Une autre référence à Marguerite vient d'Etienne Dolet (1509-1546), écrivain humaniste, lui aussi traducteur d'œuvres grecques et latines. Il est l'ami de Thomas Sébillet¹⁹³, l'auteur des quatrains de l'entrée. Un de ses poèmes¹⁹⁴ *AD MARGARITAM VALESIAM REGINAM NAVARRAE* est dédié, comme son titre l'indique à Marguerite de Navarre. Dans cette épigramme, l'auteur compare la

¹⁹¹ Sœur aînée de François I^{er}, donc tante d'Henri II. Elle mourra quelques mois après l'entrée d'Henri à Paris.

¹⁹² *Fontainebleau : l'Art en France 1528-1610*, Galerie nationale du Canada [Musée des beaux-arts du Canada], Ottawa, 1973, p. 113.

¹⁹³ Dans *l'Art poétique francoys* de Sébillet, s'inscrit un billet de Dolet sur la grammaire française.

¹⁹⁴ Stephani Doleti Galli Aurelii [Etienne Dolet], *CARMINVM LIBRI QVATVOR*, Lvgdvni, M.D. XXXVIII [1548]. p. 102.

reine, l'amie des arts et protectrice des écrivains, à Minerve. Un autre poème¹⁹⁵ tiré du *Second Enfer*¹⁹⁶, lui est dédié de telle façon : « à la reine de Navarre, la seule Minerve de France. »

Enfin il ne faut pas oublier que François I^{er} fut représenté avec les attributs de Minerve dans l'œuvre *François I^{er} en Dêité* dont nous avons déjà parlé dans notre analyse de l'Hercule Gaulois.

11.3 Le motif du diptyque, hypothèse et interprétation

On retrouve l'idée d'un diptyque dans le frontispice du *Terzo Libro* de Serlio (fig. 11.5). Dans cette gravure, on voit deux arches, faisant probablement partie d'une arcade, dont la séparation s'orne d'une niche ou figure une allégorie des arts libéraux, reconnaissable à ses attributs, tels que l'équerre et le compas.

En 1548, lors de l'entrée d'Henri II à Lyon, on avait construit un diptyque (fig. 11.6) sous la forme du double arc de Port Saint Paul. C'est alors une fontaine mais disposée de la même manière avec deux arches avec en son milieu une figure représentée.

Ce type d'ouverture double, c'est-à-dire composée de deux entrées séparées par un pilier, origine du langage architectural de l'art roman et par la suite de l'art gothique. Le pilier central sculpté est alors appelé trumeau. L'analyse est, ici, dans le contexte spécifique des étapes composant le parcours du roi, une étude purement

¹⁹⁵ Etienne Dolet, *Le Second Enfer : qui sont certaines compositions faictes par luy mesmes sur la justification de son second emprisonnement*, A Troyes : par maistre N. Paris, 1544.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 43.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 11.5. Page frontispice du *Terzo Libro*,
Serlio. Venise, 1544.

figure 11.6. Port Saint Pol. *Livret de Lyon*.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

figure 11.7. *Portail du Jugement*, Notre-Dame
de Paris. XII^e siècle.
©Barry Sheldon.

figure 11.8. *Christ enseignant*. Trumeau du Portail
du Jugement, Notre-Dame de Paris. XII^e siècle.

formelle sur un mode analogique du modèle et non suivant les caractéristiques structurelles liées à l'emploi du pilier ou du trumeau. Les analogies proposées s'inscrivent d'abord dans la cohérence d'une interprétation symbolique du parcours royal.

Henri II, lorsqu'il sort du pont Notre-Dame pour se diriger vers la cathédrale, se retrouve devant le même motif. Le portail de Notre-Dame (fig. 11.7) reprend le modèle d'un arc de triomphe avec ses trois baies, la principale plus grande que les deux latérales. Cette baie principale a pour caractéristique d'avoir deux entrées séparées par un trumeau¹⁹⁷. Celui-ci (fig. 11.8) s'orne d'une statue représentant le Christ enseignant debout sur un piédestal figurant les Arts libéraux. Après le départ de la cathédrale, suit la station de l'arc du Palais de Justice. Les deux motifs remplissent la même fonction dans deux sphères du pouvoir différentes, la cathédrale représente la justice de Dieu et le Palais de Justice celle du Roi. La statue de Minerve, trésorière de sciences, remplace celle du Christ enseignant (tenant un évangile). Le livret nous indique que les murs intérieurs de l'entrée sont couverts des différentes armoiries et autres blasons de la cour.

Le portail, lui, est historié avec divers personnages de l'Ancien Testament. Il s'avère tentant d'établir un parallèle entre le monument permanent et l'autre éphémère, dans la logique même du parcours car, après tout, l'arrêt à la cathédrale peut être considéré comme une station du cortège.

¹⁹⁷ Le trumeau du XII^e siècle fut détruit par Jacques Soufflot en 1771 pour permettre des processions, il sera restauré à l'original par Viollet-le-Duc au XIX^e siècle.

12. EN MARGE DU PARCOURS

Dorénavant, l'étude portera sur les édifices construits lors de l'entrée mais qui ne font pas partie du cortège. La Fontaine des Innocents, l'arc/maison de ville construit pour l'hôtel du roi et l'arc des Tournelles monté pour l'entrée du tournoi. Ces deux derniers se situent à l'écart du trajet

du roi, sur la carte de Paris de 1550. Il

[illustration retirée / image withdrawn]

est possible de voir précisément l'endroit (indiqué [fig. 12.1] par un minuscule cavalier donnant l'assaut) de Paris dédié au tournoi, près des rues Saint Antoine et Saint Paul.

Nous verrons ensuite une gravure du livret qui détonne du reste des illustrations, il s'agit de la figure du cavalier, portrait équestre d'un *Enfant de la Ville*. Une gravure pour le moins étonnante dans un livret consacré à l'architecture.

figure 12.1. *Les Tournelles*, détail du plan de Truschet et Hoyau.

12.1 Fontaine des Innocents

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.2. *Fontaine des Saints Innocents*. Gravure de Perelle.

Dans son livret, Jean Martin mentionne cet édifice (fig. 12.2), situé après la station du Rhinocéros du Saint Sépulcre, mais son texte (en fait quelques lignes seulement) n'est pas illustré d'une gravure. Il est important de parler de ce monument car il est le seul, lié à l'entrée, qui nous soit parvenu¹⁹⁸. L'achèvement de la construction, commencée en 1546, coïncide avec l'entrée, d'où une certaine inclination à l'intégrer au parcours. Frontalement l'édifice se présente comme un arc en façade sur la rue Saint-Denis et deux en face de la rue aux Fers. Il est l'œuvre de Jean Goujon, peut-être d'après un dessin de Pierre Lescot. Même si il ne fait pas partie en tant que tel de l'entrée¹⁹⁹, Jean Martin a su l'intégrer à son univers architectural. En effet, le modèle semble tiré, encore une fois de Serlio, mais détourné pour transformer un arc de triomphe en fontaine avec un socle gigantesque dont la baie unique est fermée par une balustrade. De plus le motif général de l'arc fait écho à celui de *Gallia Fertilis* (fig. 12.3). Les doubles colonnes, qui sont ici des pilastres dessinent la même façade. On reconnaît dans les écoinçons de la baie, les deux renommées tirées du vocabulaire romain. Il y a aussi les armoiries d'Henri II, l'écu avec l'ordre de Saint Michel et les armoiries de Catherine de Médicis. Tous ces éléments font un heureux écho à l'arc de triomphe de *Gallia Fertilis* et peuvent faire penser que cet arc fut, en grande partie, influencé par Jean Goujon. D'ailleurs la figure centrale de *Gallia* partage des éléments stylistiques avec les nymphes de la Fontaine, de même que les

¹⁹⁸ Le Cimetière des Innocents fut fermé le 1^{er} décembre 1780, il était connu comme un des cimetières les plus insalubres de Paris. La *Fontaine des Innocents* fut déplacée et modifiée ; elle se trouve toujours à Paris près de la rue de la Ferronnerie, une cinquantaine de mètres au nord-est de son ancien emplacement.

¹⁹⁹ Jean Martin se garde bien de faire l'éloge de construction qui ne sont pas de son programme tels que la Fontaine des Innocents mais aussi du Pont Notre-Dame.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.3. Comparaison de l'Arc dit de *Gallia fertilis* et
de la façade de la Fontaine des Innocents.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.4 Plan dit « de Delagrive », 1728.

figure 12.5. Plan dit « Grand plan de
Moithey », 1774.

allégories²⁰⁰ de la Seine et la Marne avec leurs vases laissant couler les flots.

Ce monument sera considéré comme un paradigme de l'architecture française de la Renaissance. Plus tard, dans plusieurs plans²⁰¹ de Paris du XVIII^e siècle (fig. 12.4, 12.5), la Fontaine des Innocents sera présentée en marge comme un des monuments historiques qui reflètent la grandeur de Paris au même titre que les bâtiments du Louvre, le dôme des Invalides, la Sorbonne, et la cathédrale Notre-Dame. Il faut noter que c'est l'unique monument de la Renaissance qui soit illustré dans ces plans.

Paradoxalement, c'est le seul édifice qui nous rappelle l'entrée d'Henri II à Paris bien que ne faisant pas partie du programme de Jean Martin.

²⁰⁰ Dans la description du livret, il est dit : [la fontaine saint Innocent], *enrichy de figures de Nymphes, fleuves & fontaines à demy taille.*

²⁰¹ Le plan dit « de Delagrive » de 1728 et le plan dit « grand plan de Moithey » de 1774. Pierre Pinon, *Les Plans de Paris*, 2004. p. 58 et 74.

12.2 Arc de triomphe dans la rue Saint-Antoine près de Saint-Paul

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.6. Arc de triomphe dans la rue Saint-Antoine près de Saint-Paul. *Livret*, fol. 38v.

*Le coup de lance de Montgomery
a créé la place des Vosges.
Victor Hugo*

12.2.1 Description

Deux des arcs construits qui ne font pas partie de la route royale mais qui s'inscrivent plutôt en parallèle à celle-ci, sont gravés dans le livret. Ils sont donnés en fin d'ouvrage. Le premier est l'arc (fig. 12.6) édifié pour le tournoi royal qui aura lieu une semaine après l'entrée, soit le 23 juin.

Il s'agit d'un arc en forme de H orné des emblèmes et du croissant de lune d'Henri II. Les deux colonnes latérales de vingt-quatre pieds de haut (8 mètres), posées sur des socles de dix pieds de haut, dont l'inspiration fut certainement la colonne Trajane à Rome, constituent des éléments surprenants. Contrairement à celle-ci les colonnes ne sont pas ornées de scènes de guerre mais plutôt décorées de bas-reliefs décrivant des « *trophées ou despoilles antiques* » qui ne sont pas sans rappeler certains *apparati* utilisés dans d'autres entrées royales aux XV^e et XVI^e siècles. Sur ces deux colonnes, dominent les figures à cheval de Brennus et de Belgius, des chefs de guerre gaulois qui vainquirent les Grecs au troisième siècle avant notre ère. Dans les stylobates, sous Brennus, se lisait *GALLO TOTIVS ASIAE VICTORI MEMORES NEPOTES* (Qui rappelle les descendants au [du] vainqueur gaulois de toute l'Asie) et sous Belgius *EVROPAE DOMINORVM GALLO DOMITORI, VINDICES GALLI TROPHAEVM EREXERE* (Les vengeurs [défenseurs] gaulois ont érigé un monument [trophée] au vainqueur gaulois des maîtres de l'Europe)²⁰².

²⁰² Traduction Mickaël Bouffard.

Au milieu du linteau un quatrain disait :

*Les phalanges de Grece, & legions Romaines,
Ployerent sous le faix de noz puissans efforts :
Sire, aussi ployer les plus fins & les plus fors,
Dessous vostre prudéce & force plus qu'humaines.*

Sur la plateforme formée par la barre du H, deux victoires, habillées en nymphes,

tiennent chacune dans une main une palme et de l'autre soutiennent à la fois la couronne fermée et un grand croissant de lune de 2,5 mètres, dans lequel étaient insérées les armes du Roi.

[illustration retirée / image withdrawn]

Le motif est repris ici pour la troisième fois, la première étant dans l'arc de *Gallia Fertilis* et la seconde dans l'arc du Palais de Justice, sans compter la façade de la fontaine des Innocents. Martin n'est pas l'inventeur de ce motif ; René d'Anjou, quand il fonde l'Ordre du Croissant (ancêtre de l'ordre de Saint Michel), invente un blason (fig. 12.7, 12.8), posé sur un croissant, avec l'inscription *Loz en Croissant*, la louange vient en croissant, qui rappelle la devise d'Henri II, « jusqu'à ce qu'elle soit pleine ».

figure 12.7. Armoirie d'Isabelle de Lorraine.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.8. Armoiries de Charles VIII.

12.2.2 *Belgius*

Le choix de *Belgius* est significatif, au-delà des faits d'armes qui montrent un Gaulois vainqueur des Romains. En effet, *Belgius* est l'arrière-petit fils de l'Hercule Gaulois. Dans l'histoire des Gaules²⁰³, Hercule eut un fils avec Galathée ; qui s'appelait Galathès ; lui-même engendra Narbon qui est le père de *Belgius*, fondateur de la Belgique et de la ville de Beauvais. Il existe à Beauvais une tapisserie²⁰⁴ datant de 1530 relatant l'histoire des Gaules dont une scène figure *Belgius*.

Nous retrouvons le thème récurrent du nationalisme ; le règne d'Henri II doit être celui de la reconquête pour retrouver les temps où la France/Gaule était indépendante.

12.2.3 *Le H*

En lisant le texte de Martin, la référence à la lettre H pour parler de la structure est singulière. L'auteur mentionne quatre fois en deux pages cette lettre qui définit l'édifice, « ... en manière d'H, ... traversant de l'H, ... aux cotez d'icell H, ... il y avait une H ». Il pourrait s'agir d'une sorte d'hybridation typographique. Albrecht Dürer est un des premiers à avoir traité de l'alphabet romain de façon géométrique ; il publie en 1525 un ouvrage²⁰⁵ où il décrit les différentes lettres (dont la lettre H²⁰⁶ [fig. 12.9]) et comment les dessiner à l'aide d'instruments mécaniques dont il est

²⁰³ Jean Lemaire de Belges. *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye...*, Chapitre X, Feuillet x.

²⁰⁴ La tenture fut commandée vers 1530 par le chanoine Nicolas d'Argilières et léguée par lui à la cathédrale Saint-Pierre en 1561.

²⁰⁵ Albrecht Dürer, *Vnderweysung der Messung, mit dem Zirckel vnd Richtscheyt, in Linien, Ebenen vnnnd gantzen Corporen, durch Albrecht Dürer zü samen getzog-e und zü Nutz all-e Kunstliebhabenden mit zü gehörigen figuren in Truck gebracht*. [Nuremberg], 1525.

²⁰⁶ *ibid.*, fol. jüiiii.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.9. Albrecht Dürer, la lettre H.
Vnderweysung der Messung..., 1525, fol. jiiii.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.10. La lettre H dans *ChampFleury* de Geoffroy de Tory, 1529.

figure 12.11. *L'homme de Vitruve*. Leonardo da Vinci. 1492.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.12. La lettre H et sa prononciation. *Champfleury*. 1529.

l'inventeur. Geoffroy Tory copiera l'idée du maître allemand dans son livre *Champfleury* (1529). Ce livre est aussi une somme typographique dans laquelle l'auteur interprète les lettres dites « attiques » en les comparant au corps humain et en leur donnant un sens pseudo-emblématique. La lettre H (fig. 12.10) y paraît²⁰⁷ avec un homme s'y insérant devant un fond quadrillé (sorte de mise au carreau typographique). Cette figure se rapproche de l'homme de Vitruve (fig. 12.11) de Léonard, mais, ici, seul les pieds joints et les bras écartés perpendiculaires au corps correspondent. Dans la notice qui accompagne la lettre, de Tory considère cette forme inappropriée aux palais et aux maisons mais plutôt convenant pour les halles ou granges. De Tory associe le H avec Euphrosyne, une des trois Grâces, symbolisant la joie.

La lettre H est aussi l'initiale du roi et celle d'Hercule, doublage pertinent dans cette entrée.

12.2.4 Anecdote et survivance du modèle

Le dernier jour de juin 1559, soit presque dix ans jour pour jour après son entrée à Paris, Henri II sera mortellement blessé par le comte de Montgomery dans cette même enceinte des Tournelles. Il mourra dix jours plus tard dans d'atroces douleurs. La gravure de 1570 de Tortorel et Perrissin²⁰⁸ (fig. 12.13) dépeint l'incident en montrant une vue panoramique de l'événement. On retiendra deux détails : l'entrée des cavaliers, formée de deux colonnes surmontées de figures, et la tribune du côté

²⁰⁷ Plus loin dans le texte, l'auteur donne aux lecteurs les clefs d'une bonne prononciation du H.

²⁰⁸ Jacques Tortorel (actif 1568-1590) et Jean Jacques Perrissin (v.1536-1617), graveurs français, surtout connus pour leurs séries de gravures illustrant les guerres de religion.

opposé à l'entrée, construite comme un arc de triomphe surmonté d'un attique. Le même système que lors de l'entrée de 1549 : deux victoires tenant la couronne royale au-dessus des armes du roi surmonte la tribune. Le motif de l'arc de la tribune renvoie aussi à la façade de l'Hôtel des Tournelles lors de l'entrée du roi. La survivance du modèle est intéressante car elle dénote un désir de continuation dans les structures éphémères créées pour l'entrée solennelle d'Henri II, une mode à la française qui perdurera dans la décennie suivante. Après la mort du roi, Catherine de Médicis fait détruire les Tournelles et l'hôtel y attenant. L'emplacement deviendra la Place Royale puis en 1800, l'actuelle Place des Vosges.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.13. *Le dernier tournoi d'Henri II aux Tournelles.*

12.3 Arc dans la rue Saint-Antoine près du 'Coing des Tournelles'

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.14. Arc dans la rue Saint-Antoine près du 'Coing des Tournelles'. *Livret*, fol. 39r.

12.3.1 Livret

Du point de vue architectural, cette structure manifeste une invention particulière de la part de l'auteur, sorte d'arc de triomphe dont l'attique serait le dernier registre d'une maison de ville. Le livret offre une gravure à propos de cette structure (fig. 12.14) mais peu de commentaires :

Au travers de la rue depuis le coing des Tournelles s'estendoit vne merueilleuse Arcade, faicte par le commandement & ordonnance de la maieste du Roy, en si extreme perfection de beaulte, qu'il n'est possible (sans ennuyer les desirans de veoir) d'en specifier les particularitez : par quoy ie les remets au iugement que la veue en pourra faire, apres auoir mis l'oeil sur le pourtraict [image]. Mais en pasant ie diray (toutefois) que dessus la circunference de trois portes dont elle estoit accommodée, a scauoir d'une grāde au milioeu, & deux moindres a ses costez, estoit erigé vne grād salle à la mode Frācoise, garnie de croisées à vitres, chose si treffsuperbe & excellente, qu'onla pouuoit à bon droict appeler vray ouufrage de Roy, & ce tesmoignera son ombre icy presente.

Le texte du livret de la Bibliothèque Nationale (utilisé dans le présent travail pour ses gravures) contient un texte légèrement différent remplaçant la phrase [...] *qu'il n'est possible (sans ennuyer les desirans de veoir) d'en specifier les particularitez : par quoy ie les remets* [...] par la phrase [...] *dont pour ne me rendre par trop prolix, ie ne specifiray les particularitez, mais les remetāt* [...]. Le sens ne change guère, Jean Martin se montre alors très élusif ; ici pas d'*ekphrasis* ni de description architecturale abstruse. Il se pourrait alors que ce ne soit pas Martin l'auteur de ce projet car, mise à part la forme générale de l'édifice, il ne trouve rien à ajouter relativement à une quelconque mise en scène iconique. Sans l'apport du texte, l'enquête iconographique devient plus ardue étant donné l'absence de point de départ. Néanmoins il reste dans la gravure quelques détails qui, sans révéler un thème, restent néanmoins lisibles.

12.3.2 Description

Il s'agit d'un édifice massif d'ordre corinthien au premier registre avec double colonnes et une façade tripartite composée d'une baie centrale et deux baies latérales plus étroites. Le plus étonnant est cette « *grāde falle à la mode Frācoise* » qui sert d'attique à l'arc de triomphe. Dans celle-ci on aperçoit quelques personnages qui regardent par les baies vitrées de ladite salle.

De chaque côté de la baie centrale, figurent sur des piédestaux, deux groupes de trois soldats en armure, composés chacun d'un cavalier tenant sa lance avec à ses côtés deux soldats de pieds leur lance également en main. Les chevaux des cavaliers ont leurs pattes d'avant levées comme au départ d'une charge. À chaque extrémité de l'édifice, se trouve un cavalier armé d'une lance dont le cheval semble au pas, comme à la parade. Tous deux sont vêtus à l'identique.

Au-dessus des baies latérales, on aperçoit deux peintures ou bas-reliefs. Celle de gauche décrit une scène de bataille, avec des soldats s'affrontant et un blessé au sol. Celle de droite représente possiblement une scène d'allégeance ou de reddition, on y voit un personnage agenouillé, à droite, portant une tunique, avec un signe illisible, devant un homme couronné, à gauche. Derrière lui il semble y avoir un feu.

L'entrecolonnement est garni d'une niche abritant quatre personnages ; alternativement deux hommes et deux personnages féminins, difficiles à identifier. Sur le faite de l'édifice, il y a une sorte de troisième registre en forme de tympan posé devant la pente du toit. Il est orné des deux écus du roi et de la reine couronnés et entourés d'un feston (de lierre ?). De chaque côté du tympan, deux figures masculines sont couchées avec, à leurs pieds, des cornes d'abondance et elles tiennent chacune un grand croissant de lune.

Il est intéressant de voir une pseudo-superposition des ordres, somme toute, très classique. Pseudo, car, bien que le premier registre soit orné de pilastres à chapiteaux corinthiens, les deux registres subséquents sont portés par des pilastres sans ordre. Pourtant le bâtiment possède de l'allure, et, même si la gravure ne respecte probablement pas les proportions réelles, il se dégage de l'ouvrage une certaine majesté.

La statue d'Athéna domine le tout. La déesse, assise avec un sceptre dans la main gauche et une victoire sur la droite, rappelle, dans le contexte historique, certaines effigies d'anciens rois de France tenant dans la main droite un fleuron, terme héraldique designant la fleur de lys (fig. 12-15 à 12-17).

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.15. Sceau de Philippe-Auguste.
[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.16. Philippe IV
[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.17. Sceau de Charles VII

12.4 La figure du cavalier

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 12.18. *Un Enfant de la Ville. Livret*, fol. 19r.

12.4.1 Description

La figure du cavalier (fig. 12.18) se trouve, par rapport au texte, dans la description du cortège qui suit Henri II. Plus précisément dans la section où il est question des Enfants de Paris. C'est ainsi que l'on nomme les enfants des principaux notables de la ville. Ils sont au nombre de cent-vingt, et le livret donne une description détaillée de leur costumes et apparats :

[...] ilz estoient couuerts de chemises de maille avec morrions²⁰⁹ en teste la pluspart d'argent, & les autres richemet dorez & labourez, tous garniz de grans pennaches des couleurs du Roy & de la Roynie, & qui n'est à omettre, n'y auoit vn seul d'eulx qui ne fust monté sur un cheval d'Espagne ou autre braue cheual de service, capperassonné de semblable parure que son faie, le chāfrain sourny de pennaches de pareille couleur que celui de son morrion, comme on peult le veoir en la figure qui s'ensuyt.

Par rapport aux autres gravures du livret, cette xylographie se démarque par sa qualité. La grande lisibilité de l'image permet de voir le moindre détail de l'habillement. La description du livret semble correcte mais il n'est pas fait mention des armes portées. Dans la gravure, le cavalier porte aux flancs deux armes, une épée et peut-être une dague ; il tient les rênes de la main gauche et dans la droite, il brandit une sorte de pique, une arme pour la chasse au sanglier. Le sol foulé par le cavalier, est représenté de façon très peu « citadine », évoque plus une nature sauvage que le trajet apprêté d'une entrée solennelle.

²⁰⁹ n. m. XVI^e siècle, morrion. Emprunté de l'espagnol morrion, de même sens. Sorte de casque léger aux bords relevés vers l'avant et vers l'arrière, dont la cime se termine par une crête ou une pointe, qui fut surtout en usage aux XVI^e et XVII^e siècles et que portent encore les gardes suisses du Vatican. (*Dictionnaire de l'Académie*)

12.4.2 Découverte

Avant d'analyser l'iconographie, il faut voir un élément primordial dont il n'est pas question dans le texte ni dans les études consacrées à l'entrée. Nous avons ici un portrait équestre du roi lui-même, c'est-à-dire un portrait en tant qu'enfant de la ville et non d'Henri II tel qu'il apparaissait dans le cortège. Cette manipulation de l'image n'est pas singulière car, au fil de l'entrée, Jean Martin détourne systématiquement toutes les images du livret. La clarté de la gravure est telle que l'on distingue chaque détail du profil du cavalier. En comparant avec des pièces de monnaies et des dessins (fig. 12.19, 12.20, 12.21) contemporains de l'entrée, la ressemblance est frappante.

La physionomie est identique : la barbe, les favoris, le nez droit avec une légère bosse au niveau des yeux, l'œil avec sa paupière basse gonflée, et la bouche au surplomb incisif caractéristique. Martin crée un portrait équestre d'Henri II sans

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

figure 12.19. Teston au moulin, buste lauré d'Henri II, 1554 (inversé pour l'analyse).

figure 12.20. *Le feu roy Henry*, dessin (détail) de François Clouet, non daté.

figure 12.21. Détail de la gravure du livret.

avoir à le nommer. Cette gravure est donc la seule vraie invention du livret.

12.4.3 Henri II en Enfant de la Ville de Paris

Jean Martin, en détournant l'image, offre à Paris un somptueux cadeau. Il montre le roi Henri II en tant qu'Enfant de la ville. Paris devient la demeure du roi, au sens littéral et figuré. Un lien évident est à effectuer avec le premier arc de la porte Saint Denis où, tel que démontré, le rustillage servait surtout pour l'entrée du palais d'un grand soldat. Dans le même ordre d'idées, il y a la perspective en trompe-l'œil devant le Châtelet avec *LVTETIA NOVA PANDORA*. Et, enfin, l'arc de Typhis à l'entrée du pont Notre-Dame est une référence quant à la manière dont le roi doit agir avec la ville.

Tandis que les allégories, les hybridations, la multiplication des significations amplifiées à chaque étape de l'entrée sont au service du roi, il y a un sens sous-jacent dont il n'est pas question dans le livret, un sens qui indique que Martin suit une voie parallèle. Il veut montrer le livret comme une célébration de la ville. Martin offre à Paris sa part de gloire dans l'ombre du roi. En effet, l'ambiguïté de certaines scènes est telle que seul le texte aide à déchiffrer, dans une certaine mesure, le programme du livret. Martin nous guide vers une direction tout en donnant des indices pour un autre programme caché.

13. EN APARTÉ, LE CADEAU DE PARIS À SON ROI

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 13.1. Cadeau de Paris à Henri II. Dessin.

Il est traditionnel que la ville hôte de l'entrée fasse un cadeau d'envergure à son invité. Le 20 juin 1549, deux jours après l'entrée de la reine, le Prévôt des marchands, les Échevins de la Ville, Greffiers et principaux officiers de la ville vinrent trouver le roi à son hôtel, rue de Tournelles pour lui offrir son présent.

Bien que ne faisant pas partie de l'entrée, il semble important de parler de cette œuvre qui, si elle n'est pas de la conception de Jean Martin (voir plus bas), partage une imagerie et une iconographie qui ne sont pas éloignées de celle de l'entrée royale. De plus, Jean Martin lui consacre plusieurs pages descriptives en fin de livret. De cette « définition » du présent il reste un dessin préparatoire (fig. 13.1) dont nous étudierons l'iconographie en essayant de relever certains points de divergences entre celui-ci et le texte du livret.

13.1 Description du livret

La citation du livret est longue mais révélatrice de la précision de Jean Martin pour les descriptions imagées :

[...] Et pour donner à entendre sa façon, Premièrement conuient noter qu'il estoit tout de fin or de ducat, [...]. C'estoit vne base triangulaire soustenue par trois Harpyes, assises sur vn plan bien taillé, enrichy des armes, deuises, & chiffres de sa maiesté, mesmes bordé de moulures exquisés, bien à la hauteur d'un bō poulce dedās la platte bāde desquelles estoit escrit, HENRICO II. PRINCIPI P.F. PRINCEPS CIVITAS LVETETIA D.D.

[Premier registre] La superficie de celle base estoit faicte en terrasse, semée d'herbes & de fleurettes : au milieu de la quelle sourdoit vn beau Palmier, le mieux contrefaisant le naturel qu'il est possible. ausi auoit il (certes) esté curieusement esmaillé apres des branches veritables, apportées d'Italie & d'ailleurs. Mais combien que les Italiénes [sic] ne portent point

de fruict, fect ce nonobstant, que l'ouurier entendu ne laissa point à decorer son arbre de ses grappes representâtes à peu pres des raisins, qui luy dōnoyent merueilleusemet bonne grace. Autour de la tige de ce Palmier escaillée comme il appartient, estoyet trois Roys plantez de bout, armez à l'antique, & reuestuz de leurs togues impériales, portans couronnes sur leurs testes, les deux garnies de picquans, non de fleurons, mais seulement la tierce, pour dñer à entendre que les deux auoyent regné, & que le tiers est de present en regne. Le visage du premier se rapportoit nayument au Roy Loys douzieme, ayeul, & celui du second au Roy Frācois, père du triumphant, lequel ausi pouuoit y veoir le sien exprimé cōme en vn miroer. Ces deux luy mostroyent chacun d'une main leuée vers le houppeau de l'arbre, vne table quarrée en manière de Cartouche, attachée à l'une des branches, avec vne petite chaisnette d'or de subtile manufacture, dedans laquelle estoit escrit d'esmail blanc sur fons noir, MAGNUM MAGNA DECENT.

[Second registre] Cōtre les angles ou arestes de la susdicte base, estoyent assiz trois autres personnages representās l'un Ianus à deux visages, le premier viel, le second jeune, signifiant le temps passé, & le present. De sa main gauche il tenoit vne table toute blanche, & en la droicte vn greffe ou stile pour escrire les occurrences qui se presenteront à l'auenir. Cestuy la estoit droitement deffous le Roy Loys, pour declarer sa grād sagesse & prouidence, par laquelle il merita d'estre appelé Père du peuple. Le second personnage estoit vne Iustice tenāt lespee nue en la main, & sous ses pieds la forme d'une bourse, pour dōner à cognoistre que le Prince dominateur, ne veult que par pecune soyent aucunement corropuz ceulx qu'il à constinuez pour faire droit à ses subgects (sujets). Ceste la estoit deffous le Roy Francois, lequel par sa doulce equité à sfeu gagner le tiltre de Prince clement en iustice, & avec ce de restaurateur des bons arts & sciences, comme dessus à esté dict. Le tiers personnage estoit vn Mauors, armé à l'heroique, tenat la main droicte sur le manche de son espee, & du bras gauche embrassant vne Targue à vne teste de Lyon, pour denoter la Noblesse Francoise, toujours appareillée offendre ou deffendre contre les ennemis de la couronne, quand les occasions s'en offrent. Cestuy la estoit sous les pieds du Roy Henry secōd, que Dieu maintienne en augmentation de perfectie prosperité. & à bon droict y estoit mis, pource que veritablement c'est le pere des Nobles, & qui d'orenauāt (dorénavant) sera ainsi nommé tant que le monde sera monde. Ces trois

auoyent les pieds sur les doz des Harpyes, qui representent vices, cōme pour dire que par vertuz les vices doyuent estre exterminéz. En toutes les trois faces de la base, y auoit les armes de France enrichies du collier de l'ordre [de Saint-Michel], & courōnées de couronne imperiale. Puis à l'entour du fons de lampe estant deffoubs la dicte base, faict en facon d'une roface, artistement cizelé s'il en fut oncques, estoyent les armes de la ville enuironnées d'un rouleau portant ce mot, TVMIDIS VELIS, AQUILONE SECVNDO.

George A. Wanklyn²¹⁰ attribue cette œuvre d'orfèvrerie à Jean Cousin le père en se basant sur un dessin préparatoire, reproduit ici, et sur un document²¹¹ conservé aux Archives Nationales de Paris. Le projet est présenté aux notables de Paris le 16 mars 1549 soit près de trois mois avant l'entrée. Il existe de nombreux points communs entre l'œuvre de Cousin et l'entrée de Martin.

Il est nécessaire de faire une remarque sur une divergence importante qui concerne les différentes éditions du livret. Dans celle de Roffet (notre exemplaire venant de la BNF), il n'y a pas de description du présent. Il y est dit:

Quant aux presens qui furent faicts par les Preuosts des marchés & Echevins de ladicte ville au Roy et à la Royne, ainfi qu'il est de coustume, ie ne m'estudiray point à en faire autre particuliere description, mais chacun pourra entendre, que oultre le grand pris & valeur dont ilz estoyent, louurage en fut présenté au Roy, qui ne meritent moins que d'estre mis entres les autres manufactures que l'antiquité nous à laifsés en recommandation.

²¹⁰ George A. WANKLYN, « Le Présent offert à Henri II par la Ville de Paris en 1549 », dans la *Revue de l'Art*, n° 46, 1979, p. 25-30.

²¹¹ AN, K 957, n° 14.

Par contre le livret édité chez Dallier (fac-similé utilisé par McFarlane) comporte la description détaillée de l'objet. Pourtant le projet est déposé trois mois avant l'entrée, si bien qu'il est juste de penser que le livret édité chez Roffet serait antérieur. Il est peu vraisemblable que Martin ne fut pas au courant du projet de présent alors qu'il était en charge de l'entrée. L'auteur aurait par la suite fait modifier quelques pages de correction (le présent mais aussi la description de l'Hôtel des Tournelles) et rééditer chez Dallier une version définitive.

Quoiqu'il en soit le dessin préparatoire comporte des lacunes par rapport à la description de Martin mais aussi avec l'annonce du projet.

Le même chemin que Martin a suivi sera pris pour analyser l'œuvre, soit de haut en bas.

13.1.1 Premier registre

Le registre supérieur du dessin semble correspondre à la description du livret. On y retrouve le palmier avec les fruits et les trois figures. Dans l'arbre se trouve un cartouche avec l'inscription *MAGNUM MAGNA DECENT*. L'image du palmier portant les fruits est un motif antique que l'on retrouve sur les monnaies (fig. 13.2, 13.3) commémorant la prise de Jérusalem par les Romains sous Vespasien et portant l'inscription *IVDEA CAPTA*: la Judée capturée. Sur la pièce figurent le palmier avec ses fruits (dattes ?) et dessous un militaire désarmé, son casque posé à côté de lui et une femme assise, la tête appuyée sur une main,

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 13.2. Sesterce
Vespasien, 71 apr. J.-C. Série
de *IVDEA CAPTA*.

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 13.3. *IVDEA CAPTA*.
Sesterce Vespasien. Du
Choul. 1556.

personnification de la Judée. Le modèle était connu au XVI^e siècle ; Du Choul²¹² les décrit en 1556 et il se retrouve en 1557 dans les *Devises Héroïques* (fig. 13.4) de Claude Paradin avec, dans le texte, une référence à Vespasien. Ce palmier ressemble beaucoup à celui du dessin préparatoire ; soit la devise s'en inspire soit les deux ont une source commune.

Dès 1536, le palmier est présent dans les emblèmes d'Alciat (fig. 13.5) ; on y voit un enfant qui tire sur ses branches. La devise en est *Obdurandum adversus urgentia*, soit « s'endurcir à ce qui résiste ». Dans les deux cas, le palmier symbolise la victoire, physique et morale. Dans le *Songe de Poliphile*²¹³, on décrit deux grands vases dont le faite est surmonté d'un arbre en miniature. Le premier (fig. 13.6) est un arbrisseau non identifié et le deuxième (fig. 13.7) un grenadier.

Les trois figures représentent Henri II et ses deux prédécesseurs François I^{er} et Louis XII. Ce thème généalogique se marie bien avec celui de l'entrée, l'habillement rajoutant une perspective antiquisante à un désir de faire remonter la descendance jusqu'aux Romains. Martin écrit que les deux rois couronnés sont Louis XII et François I^{er} et que leur visage ressemble au vivant.

Ce François I^{er} est à mettre en relation avec l'Hercule Gaulois de la porte Saint Denis, qui, nous l'avons vu²¹⁴, porte le visage du dit roi. D'ailleurs dans la description, Martin se paraphrase en qualifiant le roi de *Prince clement en iustice*, [et] *restaurateur des bons arts & sciences*, expressions exactes données dans la description

²¹² Du Choul, p. 11-12.

²¹³ *Poliphile*, 1546. Livre I, ch. IX

²¹⁴ Chapitre 5. 1.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 13.4. *Ipsa sua testis victoria cladis.*
Devises Héroïques de Claude Paradin.
1557.

[illustration retirée /
image withdrawn]

figure 13.5. *Obdurandum adversus urgentia.*
Alciat, 1536.

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 13.6. *Songe de Poliphile.*

figure 13.7. *Songe de Poliphile.*

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 13.8. Dessin du présent. Détail.

figure 13.9. *L'école d'Athènes*. Raffaello Sanzio. 1510.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

figure 13.10. Dessin du présent. Détail.

figure 13.11. *La Concorde*. Alciat, 1536.

du présent. Ils pointent du doigt (fig. 13.8) le cartouche accroché à l'arbre, détail d'ailleurs mis en valeur dans le dessin. Stylistiquement ce geste ressemble à celui de Platon dans l'*École d'Athènes* (fig. 13.9) de Raphaël. Un élément important du dessin n'est pas décrit dans le livret, l'un des deux rois tient la main de l'autre (fig. 13.10). Ce motif a une signification emblématique que l'on retrouve dans tous les livres d'emblèmes, il s'agit de la concorde. Par exemple il existe (fig. 13.11) chez Alciat dès 1536.

La figure d'Henri II, quant à elle, avec son casque à fleuron et sa main sur son épée, ramène au motif de France qui couronne l'aiguille sur le rhinocéros, quatrième station de l'entrée. L'analyse a montré que le modèle en était le Persée du *Songe de Poliphile*.

13.2.2 Second registre

Il est précisé, dans le dessin et dans la commande du 19 mars, que sous les rois soient placés trois vertus et trois harpies. L'étude préparatoire comporte bien trois figures et trois harpies mais elles sont décalées de telle sorte que ce sont les harpies que surmontent les rois. Cependant, dans la description de Jean Martin, les trois figures qui sont directement placés sous *-droitement deffoubs-* les trois rois sont les vertus et sous celles-ci se trouvent les Harpies. Le livret indique aussi que ces vertus dénotent des qualités octroyées à chaque roi. Cette précision de Martin dans le programme laisse penser qu'il a été peut-être consulté pour ce projet.

Martin décrit d'abord Janus aux deux visages signifiant le temps passé et l'avenir et pourvu d'une tablette et d'un stylet. Placé sous Louis XII, il lui infuse sagesse et providence.

Ces deux vertus se retrouvent mot pour mot dans Alciat²¹⁵ et le symbole des Sages (fig. 13.12), avec un court texte :

[illustration retirée / image withdrawn]

*La Sapience est au chef, &
Pource l'homme a deux testes,
represente le sage: qui ha memoire du
passé, & providence de l'aduenir.*

Une figure de Janus, couronné à la manière des rois du présent, est illustrée dans le livre²¹⁶ d'emblèmes²¹⁷ de Guillaume de la Perrière (fig. 13.13) avec un texte qui se rapproche de celui du livret, on y retrouve les termes sages, présent, passé, vertu, providence :

figure 13.12 *Les Sages*. Alciat, 1549.
p.40.

[illustration retirée / image withdrawn]

*Le Dieu Ianus iadis à deux visaiges,
Noz anciens ont pourtraict, et traqué:
Pour demonstrier que l'aduis des gents
saiges,
Vise au futur, aussi bien qu'au passé.
Tout temps doibt estre (en effect)
compassé,
Et du passé avoir la recordance,
Pour au futur preueoir en prouidence,
Suyvant Vertu en toute qualité.
Qui le fera verra par euidence,
Qu'il pourra vivre en grand tranquillité.*

figure 13.13 *Pour vivre en paix &
tranquillité*. G. de la Perrière, *Théâtre
des bons engins*, 1544.

²¹⁵ Aneau, 1549. p. 40.

²¹⁶ Guillaume de la Perrière. *Le théâtre des bons engins...*, 1544.

²¹⁷ Dédié à Marguerite de Navarre, la sœur de François I^{er}, ce livre d'emblème est l'un des premiers en France par un auteur français. La première édition date de 1536 à Lyon.

La seconde figure est une Justice, vertu cardinale, tenant l'épée nue et les pieds sur une bourse. Posée au dessous de François I^{er}, elle caractérise sa clémence en justice et son rôle de restaurateur des arts et sciences.

Sous Henri II, il y avait un *Mavors* ou Mars vêtu à l'héroïque, la main sur l'épée et l'autre avec un bouclier orné d'une tête de lion. La description correspond presque à celle d'Henri II dans le dessin préparatoire. Cette répétition du motif est singulière et certainement intentionnelle; le dédoublement du motif renforce encore plus l'identification du roi en dieu Mars. Le modèle du Mars est donc à rapprocher aussi du Persée sus mentionné qui remet son épée dans son fourreau et qui a le bouclier fleurdelisé à ses pieds. Le détail du

[illustration retirée / image
withdrawn]

bouclier avec la tête de lion se retrouve dans les emblèmes d'Alciat mais dans un contexte très différent, il s'agit de l'emblème de la Folie (fig. 13.14). Cela semble un emprunt purement stylistique car l'auteur ne veut certainement pas associer le roi à la folie enragée. Un seul élément compte dans l'épigramme qui accompagne la gravure : il est précisé que le bouclier est celui d'Agamemnon, vainqueur de Troyes.

figure 13.14. *Fureur & rage*. Alciat,
1549. p. 80.

Les trois harpies sont présentes dans le dessin mais, tel que montré, décalé pour être en dessous des rois. Le livret corrige et indique la position des harpies sous les Vertus. Le présent conserve son rythme 3-3-3 superposés, trois rois, trois vertus et trois vices.

De plus, sur les trois côtés de la base se [illustration retirée / image withdrawn] trouvent les armoiries de France avec le collier de l'ordre de Saint-Michel couronnées telles qu'on les voit représentées tout au long de l'entrée.

Le cadeau achève donc une forme trigonale, pour employer le mot de Martin.

Trois triangles posés l'un sur l'autre font penser à la fameuse aiguille posée sur le rhinocéros. N'oublions pas que l'analyse²¹⁸

figure 13.15. *Concorde Insuperable*.
Alciat, 1549.

suppute un sens proche de celui trouvé dans le *Songe de Poliphile* où il est dit que cette forme représente la trinité divine. Cet adjectif est important car il peut qualifier la mise en scène des trois rois, une trinité humaine et divine à la fois telle le pouvoir monarchique le veut. La filiation ainsi montrée, de père en fils²¹⁹, conjugée aux habits antiques sous-entend une généalogie multiple, à la fois chrétienne, allusion au Christ, et profane, liée à une mythologie gauloise développée tout au long de l'entrée.

Les trois rois pourraient être aussi un dédoublement de Géryon, le géant à trois corps et trois visages, symbolisant la Concorde Insuperable (Invincible) dans les emblèmes d'Alciat.

²¹⁸ *Infra*. Ch. 8.2

²¹⁹ Bien que Louis XII ne soit pas le père de François I^{er} mais son beau-père.

13.1.3 Conclusion

Il semblerait que le cadeau offert au roi soit bien différent de l'étude graphique. Néanmoins il conserve l'intention de ses créateurs de donner au roi un message qui finalement ne diffère pas de celui énoncé tout au long de l'entrée. Au point où il faut se demander, au vue de cette description si précise, tant dans la forme que dans le fond, si l'auteur du programme lié au cadeau ne serait pas Jean Martin. Avouons que le cadeau fait au roi conclut bien cette entrée, sorte d'apothéose (dans le sens littéral du terme), point final grandiose à la hauteur d'un jeune souverain dont le passé glorieux a tracé le destin.

CONCLUSION

L'entrée constitue un rituel destiné à montrer au roi, la destinée qui lui est, somme toute, imposée. Il hérite des qualités superlatives de son père qui, comme Hercule est déifié ; celles-ci sont à la fois l'éloquence c'est-à-dire la capacité d'appliquer une certaine sagesse dans la conduite de la nation mais aussi la force car, malgré le thème développé par l'Hercule Gaulois, celui-ci reste tout de même l'Hercule des travaux impossibles. Il est comparé à Jupiter qui domine le royaume ; la Gaule fertile lui voue allégeance en lui disant que s'il la protège, elle nourrira ses sujets ; au Saint Sépulcre, le peuple de Paris lui envoie à la fois un message guerrier, dirigé contre les ennemis, mais de concorde envers ce même peuple ; Lutèce lui adresse le même message de prospérité de la part de la ville ; le roi sera ensuite Tiphys qui mènera le royaume contre vents et marées pour réclamer son dû, c'est-à-dire l'empire ; sous les traits d'Apollon, aux côtés de sa Diane, il devient le dieu vengeur, tueur des cyclopes ; enfin il rentre au palais sous l'égide de Minerve qui l'accueille en prodiguant prospérité, savoir et prudence.

Martin crée cette entrée dans la tradition du livre d'emblèmes : à la fois explicite et implicite. Explicite car le but premier de l'entrée est de glorifier le roi ; les diverses stations, qui jalonnent le parcours, sont construites de façon à introniser le roi une seconde fois, non seulement dans la plus grande ville du royaume mais aussi dans le panthéon des héros mythiques. Le livret sert à pérenniser cet instant. Derrière cet étalage de pompes et d'apparats, se cache un sens plus profond, à la manière même des emblèmes qui, de part leur nature, sont équivoques. Martin puise dans son expérience en tant que traducteurs pour condenser les sources de ces grandes machines architecturales que sont les arcs et autres stations. Il le fait à la façon des illustrations des livres d'Alciat : une image puis de courts textes qui amènent le lecteur vers différents paliers de compréhension (explicite, implicite). Le plus étonnant tient dans

le fait que Martin transpose ces constructions littéraires en monuments. Le roi n'est plus lecteur, il est partie prenante de l'histoire qui s'y déroule, son histoire. Cette mise en abyme est intéressante car, nous l'avons vu dès la première station, quand le roi arrive devant l'arc de l'Hercule Gaulois il est spectateur, quand il passe le seuil, il devient acteur de sa propre histoire, le roi fait partie intégrante de l'emblème.

Chaque station opère la condensation de plusieurs sources ; l'iconographie, qui sert à hybrider les modèles, tels que l'Hercule gaulois, n'est qu'une source parmi d'autres ; on doit prendre en compte la culture de traducteurs de Jean Martin, l'histoire de François I^{er}, le deuil de René d'Anjou, la signification d'Athéna, et ses attributs. L'hybridation résulte de l'impression première produite par l'œuvre ; la condensation implique des chaînes associatives plus profondes, elle n'est pas un mélange des signes mais plutôt des sens multiples, convergeant dans le mélange. Par exemple, le visage de François I^{er} sur le corps de ce demi-dieu mortel devenu dieu dans la mort, implique autre chose que la seule représentation de l'Hercule *françois* (=François). Ce héros, pour Henri II, est avant tout un père dont il fait encore le deuil. Martin associe l'arc debandé, qui est à la fois l'arme d'Hercule et l'emblème d'Henri II, à François I^{er}. L'analyse montre aussi que l'arc est un symbole de deuil chez le bon roi René, issu du duché de Lorraine auquel est lié le cardinal de Lenoncourt, patron de Jean Martin et parent de celui qui prononça l'oraison funèbre de François I^{er}. On le voit, la condensation lie tous les éléments qui constituent le motif. Ce simple exemple se répète à différents degrés tout au long du parcours.

D'ailleurs ce parcours se compose entièrement sur le mode de la condensation ; des motifs se retrouvent liés les uns aux autres à travers différentes stations, par exemple l'Hercule Gaulois /François I^{er} fait écho à Typhis/Henri II. Athéna est aussi très

présente dans le livret, dans la figure de l'Hercule Gaulois, dans l'attribut de la lance, sur l'aiguille trigonale en Bellone/France/Persée (portant les armes d'Athéna), en Minerve, *trésorière de science* et enfin siégeant au faite de l'hôtel du roi.

L'entrée constitue une entité, un grand livre d'emblèmes à ciel ouvert dont tous les éléments participent à glorifier le roi ; les stations interdépendantes représentant alors trois états : un passé mythique qui faut exalter, un présent qu'il faut protéger et un futur qu'il faut conquérir. Le roi sort grandi de cette expérience initiatique ; lui qui a reçu le pouvoir divin à son couronnement, acquiert, ici, les vertus héroïques des dieux antiques.

On trouve les clés d'interprétations chez Jean Martin. Cet érudit, trop peu connu, représente à lui seul une culture humaniste spécifique de cette époque. Elle est le produit de ses travaux de traductions, de Sannazar à Serlio, de sa vie dans le milieu des imprimeurs et écrivains dans lequel il gravite, et de la présence des artistes dont il se s'entourer. L'expérience accumulée de toute une vie se retrouve dans cette entrée, une sorte de testament humaniste à la gloire du roi.

En 1558, Joachim du Bellay publie *Les Regrets* où figure un sonnet destiné au dauphin François, fils d'Henri II :

*Digne fils de Henri, notre Hercule gaulois,
Notre second espoir, qui porte sur ta face
Retraite au naturel la maternelle grâce
Et gravée en ton coeur la vertu de Valois :
Cependant que le ciel, qui jà dessous tes lois
Trois peuples a soumis, armera ton audace
D'une plus grand [sic] vigueur, suis ton père à la trace,
Et apprends à dompter l'Espagnol et l'Anglois.
Voici de la vertu la pénible montée,
Qui par le seul travail veut être surmontée :*

*Voilà de l'autre part le grand chemin battu,
Où au séjour du vice on monte sans échelle.
Deçà, Seigneur, deçà, où la vertu t'appelle,
Hercule se fit dieu par la seule vertu.*

Ces vers nous montrent la fortune du thème de l'entrée solennelle dans l'esprit des contemporains. Du Bellay en perpétue le symbolisme dans ce sonnet ; Henri II (et non plus François I^{er}) est dépeint en *Hercule Gaulois* ; « *le second espoir* » peut faire référence à Tiphys ; « *apprends à dompter* » est une paraphrase du livret de ἀλεξίκακος (alexicacos), celui qui dompte les mauvais. François doit choisir, comme Hercule, le chemin de la vertu.

L'entrée d'Henri II à Paris représente aussi un autre type de condensation ; celle de toute la culture artistique de son époque. L'architecture, la sculpture, la peinture, la littérature et l'orfèvrerie sont toutes représentées par les plus grands artistes alors vivants. Même l'esprit de ceux qui n'ont pas participé directement à l'organisation, comme Sebastiano Serlio, Joachim du Bellay, Pierre de Ronsard, se fait sentir dans tel ou tel domaine. L'émergence d'un style sous Henri II, qui serait en quelque sorte la suite de l'essor vu sous l'école de Fontainebleau, est indéniable. Un artiste comme Jean Goujon représente à lui seul une nouvelle manière française qui se détache des figures du Rosso. Jean Martin est également à mettre en avant car il cherche à concilier les différents points de vue relatifs à l'usage de la langue vernaculaire entre Sébillet et Du Bellay.

Le livret qui en découle dans ce contexte apparaît comme un essai, presque un manifeste pour revendiquer une langue française capable d'exprimer à la fois les préoccupations techniques de l'architecture et le souci d'invention littéraire à travers le

texte et les édifices qu'il décrit. L'entrée, quant à elle, marque une nouvelle étape dans la revendication d'un art résolument français qui conduira vers le classicisme du XVII^e siècle.

ANNEXE I – Fac-similé

Ce fac-similé est reproduit avec l'autorisation
de la Bibliothèque Nationale de France par l'entremise
du service de numérisation *GALLICA*.

Cote: *NUMM-105052*

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[Illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

ANNEXE II – Inventaire

Inventaire des Livres de Jean Le Féron,
Avocat au Parlement de Paris, dressé à
l'occasion du décès de sa femme,
Catherine Mayer, le 19 mars 1547 (1548),
en son domicile, au cloître Sainte-Opportune.

Bibliothèque prisee par Ét. Belande,
Cl. Chaudière, B de Gourmont
et M. de la Marche.

Note au lecteur

Cet inventaire est tiré du livre de R. Doucet, *Les Bibliothèques Parisiennes au XVI^e siècle*. Il comprend quelques 670 volumes. Pour des raisons techniques, la liste des ouvrages²²⁰ a été restreinte pour ne tirer que ceux qui sont pertinents au présent mémoire. Néanmoins la numérotation suivie est la même que dans l'ouvrage.

Inventaire

208. « Le triumphe de Pétrarque en Francoys ».
Pétrarque, *Les triumphes Petrarque*, Paris, 1539, in-8°.

244. « Les Illustrations de Gaulle en françoys ».
Jean Le Maire de Belges, *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*. Paris, 1528, in-4°.

261. « Le livre intitulé *La Toison d'Or* en plusieurs livres en langue françoise ».
Guillaume fillastre²²¹, *Toison d'Or*. Paris, 1517, in-f°.

447. « Pline. *De natura historia* ».
Pline l'ancien. Une des nombreuses éditions de l'*Histoire naturelle*.

490. « *Inscriptiones totius orbis* ».
Petrus Apianus. *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Mariq[ue] conquistae feliciter incipiunt*, Ingolstadt, 1534, in-f°.

509. « Blondus, *De Roma triumphante* ».
Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri...Romae instauratae libri*, Bâle, 1531, in-f°, 2 tomes en un vol.²²²

²²⁰ La liste est reproduite suivant la mise en page de Doucet, soit la note de l'inventaire puis au-dessous l'interprétation de cette note.

²²¹ Manuscrit enluminé d'une grande qualité. Note de l'auteur.

²²² Titre complet : *Blondi Flavii Forliviliensis de Roma triumphante libri decem, priscorum scriptorum lectoribus utilissimi, ad totiusque Romanae antiquitatis cognitionem pernecessarii. Romae instauratae libri III / Italia illustrata / Historiarum ad inclinatio Rom. Imperio decades III. Omnia multo quam ante castigiora*. Cet ouvrage sera réédité à Paris en 1533 chez Simon des Collines.

590. « Sept cayers des catalogues des noms et surnoms des connestables, grans maistres, admiraulx, mareschaulx et chancelliers de France, escrptz a la main ». Ce manuscrit et le suivant ont été édités : J. Le Féron. *Catalogue des... ducs et connestables de France... des chanceliers, des amiraux, des grands maitres, des marechaux, des prévots de Paris*. Paris (Vascosan), 1555, in-f^o.

598. « *Les emblèmes* [sic] d'Altiat avec *eorum appel...* ». André Alciat. *Livret des emblèmes de ... Alciat*, Paris, 1536, in-8^o.

622. « Vitruvius, *De Architectura* ». Vitruve²²³, *De Architectura*. Lyon, 1523, in-8^o.

623. « *Etipographia anticqua Rome* ». Bartolomeo Marliani. *Topographia antiquae Romae*, Lyon, 1534, in-16.²²⁴

656. « *Plusieurs coppies des chevaliers de l'ordre de S^r Michel; chevaliers de la Table Ronde, dont led. Le Feron dict avoir baillé les doubles* ».

²²³ Édité par les héritiers de Balthazar de Gabiano. Cette édition reprend celle de 1511 de Fra Giocondo.

²²⁴ Titre complet : *Topographia antiquae Romae Ioanne Bartholemaeo Marliano patritio Mediolanensi autore*. Edité par Francois Rabelais à Lyon au retour de son premier voyage en Italie.

ANNEXE III – Ordre de Marche

Ordre de marche à la recontre d'Henri II

Le cortège	Ordre de marche ²²⁵	Estimé
Clergé	Quatre ordres mendiants	4000
Université de Paris		3000
Métiers	17 métiers	2000-3000
Milice locale	Hacquebutiers ²²⁶ , Archers, Arbalestriers	280
	« Enfants de la Ville » Maîtres maçons et charpentiers	120
Hôtel de Ville	Sergents	4
	Prévots des Marchands	16
	Échevins	16
	Conseillers	20
	Quarteniers	1
	Maîtres Jurés (porteurs du dais royal) Chevalier du Guet	
Châtelet	Sergents	220
	Notaires et commissionnaires	
	Prévots de Paris	
	Avocats, Lieutenants et autres officiels	
Gens de Justice	Généraux de finances	
	Généraux de la Justice des Aides	
Gens de Justice	Élus des Aides et tailles	116
	Chambres des Comptes	
	Parlement Souverain	
	Présidents	

²²⁵ Cité dans les *Registres*, p.164-168. Déjà interprété par Bryant, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony*, 1986. p. 227.

²²⁶ Arquebusiers.

ANNEXE IV – Le cortège du roi

Entourage du roi Henri II lors de l'entrée
parisienne suivant l'ordre donné dans le livret (p. 21-27).

Chancellerie :

Chancelier.
 Audienciers (Huissiers).
 Commis de Contrôleur de l'audience.
 Maitres de Requêtes.
 Cheval avec le Sceau du Roi.
 Quatre chauffecires²²⁷.
 Quatre laquais.

Prévôt des maréchaux de France, au gouvernement de Champagne et Brie
(Berthelot) :

Lieutenants.
 Greffiers.
 Archers.

Pages des Gentilshommes servants du Roi.

Pages des Gentilshommes de la Chambre.

Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel :

Maréchaux.
 Princes du royaume.

Prévôts de l'hôtel de Ville :

Lieutenants.
 Procureurs du Roi.
 Greffiers.
 Archers.

Gentilshommes de la Chambre :

Comtes.
 Capitaines et autres grands seigneurs.

Prévôt de l'Ordre de Saint Michel (Sieur de Chemault) :

Dix archers de la garde.

Cent Gardes suisses :

Maréchal de la garde.

²²⁷ Officier de chancellerie qui avait la charge de chauffer la cire pour sceller. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1^{ère} édition [1694])

Lieutenant de la garde.

Page tenant les éperons du Maréchal.

Fifres et Trompettes du Roi.

Hérauts :

Poursuivants (apprentis hérauts).

Treize Pages d'Honneur (pages du Roi).

L'habillement du Roi :

(Sieur de Carnavalet) Écuyer du Roi avec le manteau royal.

(Sieur de Sipierre) Écuyer du Roi avec le chapeau royal.

(Sieur de Genli) Écuyer du Roi avec les gantelets du Roi.

(Sieur de Calvoisin) Écuyer du Roi avec l'armet royal.

Maréchaux de France (Seigneurs de Sedan et de saint André).

Sommeliers d'armes.

Cheval du Roi avec la masse du Roi au flanc droit et l'estoc²²⁸ au flanc gauche.

Cheval du Roi avec l'épée de parade (Monseigneur de Boissy).

Connétable de France (Sir Anne de Montmorency).

Sa Majesté le Roi Henri II.

Seize Écuyers d'Écurie.

Grand Chambellan (Monseigneur de Longueville).

Premier Chambellan (Monseigneur le Duc de Guise).

Princes de Sang royal (Monseigneurs le Duc de Vandosmois, le Duc de Montpensier, le Duc de Nemours, le Marquis Dumaine, de Rohan, le Duc d'Atre et le Duc de Some).

Deux cent Gentilshommes de l'Hotel du Roi (Monsieur de Canaples).

Quatre archers de la garde.

Pages et écuyers.

²²⁸ Épée sans tranchant pour frapper d'estoc (de la pointe), par exemple la rapière.

ANNEXE V

Différences Textes / Gravures / Sources
(Hypothèses de travail)

Description du Livret	Gravures	Autres sources (Diplomatiques, Comptes..., Registres...)
01. Saint Denis	Pas de différences	Persanes décrites comme Colosses et Philosophes
02. Ponceau		
03. Arc de Gallia Fertilis	Le sode ne correspond pas au texte, pas d'espace pour une inscription.	<i>Gallia</i> est « Biave et Uve (?) » au lieu d'être couronnée. Deux écus (Valois et Médicis) au lieu d'un (Valois).
04. Rhinocéros	La statue de France en Persée. Différences dans quelques hiéroglyphes.	Nommé pyramide et obélisque
05. Perspective	Pas de différences	
05. Notre-Dame. 1 ^{er} arc	Pas d'ancres pour Castor et Pollux. L'arc n'est pas composite. Les décorations de murs internes de l'arc ne correspondent pas.	Étoiles des Dioscures sur la tête. Deux personnages au lieu de quatre en façade. Deux personnages en façade et non quatre.
06. Notre-Dame. Décor		
07. Notre-Dame. 2 nd arc	Non Gravé	
08. Fontaine des Innocents	Non Gravé	
09. Arc Saint Antoine		
10. Arc des Tournelles		Mars et Hector au lieu de Mars et Dis
11. L'Enfant de Paris	Portrait équestre d'Henri II	Non Mentionné

ANNEXE VI – Condensations

Tableaux des diverses condensations iconographiques

Hercule gaulois	Sens littéral	Signification	Sens profond et emblématique
<p>de Lucien (1517, Érasme) tiré d'Alciat en tant qu'emblème (pourtant existe avant sous forme quasi emblématique, Bâle, 1519)</p> <p>Détournement du modèle : la couronne référence à François I^{er} la lance attribut d'Athéna Pallas l'arc avec la corde rompue (sources approximative Alciat – Orus Apollon)</p> <p>Navire : Emblème de Paris Emblème de l'Espérance chez Alciat</p> <p>Sode : source bellifontaine (de visu ou par gravures [Fantuzzi])</p> <p>Persanes : source Vitruve (Fra Giocondo, Cesriano, Martin) avec texte</p> <p>Emblème d'Henri II dans les mains des perses : source bellifontaine, Galerie François I^{er}, les « sacerdotesses avec chiffre du roi », analogie physio- nomique</p> <p>Façade rustiquée : source Serlio, demeure d'un grand soldat.</p>	<p>L'éloquence Le père</p> <p>Prudence en combat est occasion de victoire</p> <p>Hypothèse : discorde- fin de vie – fin de parcours guerrier (choix ?)</p> <p>La ville de Paris L'espérance</p> <p>Sode : pas de sens iconographique – purement stylistique</p> <p>Motif hégémonique</p> <p>Le roi</p> <p>Le roi en tant que soldat</p> <p>Référence à l'antique – entrée des empereurs et généraux à Rome</p>	<p>Généalogie des rois de France</p> <p>Henri II hérite des qualités combinées de l'Hercule/ François I^{er}/ Athéna</p> <p>Henri II rentre en sa demeure, Paris</p> <p>Le seuil physique : entrée dans Paris, sa nouvelle demeure</p> <p>le seuil psychologique : Henri II investi des pouvoirs en passant sous l'arche</p>	<p>Henri II à la croisée des chemins (guerre ou paix) menant à une revendication nationaliste sur l'empire</p>

Rhinocéros	Sens littéral	Signification	Sens profond et emblématique
<p>Modèle du monument chez Colonna, l'éléphant obélifère.</p> <p>Animal lié à l'éléphant</p> <p>Aiguille tirée du Songe de Poliphile</p> <p>Hiéroglyphes, sources : Orus Apollon et <i>Songe de Poliphile</i></p> <p>France / Bellone, motif tiré du Songe de Poliphile mais en fait Persée</p> <p>inscription avec référence à Hercule</p>	<p>Identification à Bellone, déesse de la guerre.</p> <p>Obélisque (sens funéraire, involontaire)</p> <p>Référence à Hercule, Henri II est devenu Hercule après la 1^{ère} station.</p> <p>Sens des hiéroglyphes explicites</p>	<p>Si l'éléphant est l'emblème de la paix, le rhinoceros, lui, serait le symbole de la guerre.</p> <p>Henri II à la fois France, Bellone et Persée.</p> <p>Martin ne voulait pas donner un sens funéraire au monument, refus de parler d'obelisque.</p> <p>Henri II doit régir et gouverner sous l'égide des trois déités citées plus haut.</p>	<p>Le roi doit poursuivre l'œuvre de François I^{er} en continuant la guerre contre les ennemis de la France.</p>

<i>Gallia Fertilis/Bonus eventus</i>	Sens littéral	Signification	Sens profond et emblématique
<p>Caractéristique : Double face</p> <p>Arc semblable à l'arc de Constantin</p> <p>Thème : <i>Gallia fertilis (Bonus Eventus)</i></p> <p>Décor : Renommées avec couronnes de laurier ;</p> <p>Enfants avec cornes d'abondance</p> <p>« anges » avec écu et couronne fermée</p>	<p>Deux façades mais continuation du thème.</p> <p>Tous les éléments amènent à parler de prospérité.</p>	<p>Hybridation iconographique du motif de Gallia, avec les figures de Pomone et de Flore.</p> <p>Continuation dans l'autre face avec Zéphyr, époux de Flore.</p> <p>Thème pastoral lié à l'été et la moisson.</p>	<p>Henri II doit protéger la France comme son père, s'il réussit à faire prospérer le royaume, il récoltera ce que celui-ci a semé.</p>

Premier arc du Pont Notre-Dame	Sens littéral	Signification	Sens profond et emblématique
<p>Arc composite (texte), sans ordre (gravure).</p> <p>Thème de l'Argonautica et de la Toison d'Or : Hercule, Hylas, Télamon, Pelée et Thésée, Pirithoos, Zéthus, Calais ; héros avec timon</p> <p>Typhis et les Dioscures couronnent le tout.</p> <p>Typhis avec mât et voile gonflée</p> <p>Typhis porte les traits d'Henri II</p>	<p>Timon-Voile- Castor et Pollux ; tous liés à la Fortune</p> <p>Typhis, navigateur de l'Argo = Henri II pilote de la nef France/Paris</p> <p>Typhis/Henri II fait écho à Hercule/ François I^{er}</p>	<p>Thème héroïque</p> <p>Hybridation : Henri II est le nouveau Typhis</p>	<p>Henri II doit reconquérir l'Europe des mains de Charles Quint et reprendre le Brésil des mains des Portugais.</p>

BIBLIOGRAPHIE

Livres Anciens

- ALBERTI, Leon Battista, *L'architecture et art de bien bastir, du seigneur Léon Baptiste Albert, ... divisée en dix livres / traduits du latin en françois par deffunct Jean Martin...* Paris : J. Kerver, 1553.
- ALCIATI, Andrea, *Emblemes d'Alciat : de nouveau translatez en françois, vers pour vers, jouxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes / (par Barthelemy Aneau),* Lyon : G. Roville, impr. par M. Bonhomme, 1549.
- ALCIATI, Andrea, *Livret des emblemes de maistre André Alciat / mis en rime françoise (par Jehan Lefevre) et présenté à monseigneur l'admiral de France.* On les vend à Paris : en la maison de Chrestien Wechel, 1536.
- ALCIATI, Andrea, *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum, Emblematum Liber,* Augsburg, publié chez Heinrich Steyner, 1531.
- APIANUS, Petrus et Bartolomaeus Amantius. *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Mariq[ue] conquistae feliciter incipiunt,* Ingolstadt: Petrus Apianus, 1534.
- ARIOSTO, Ludovico, *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, ... et maintenant traduit en prose françoise.* Lyon : Sulpice Sabon, pour Jehan Thellusson, 1544.
- AVLI GELLII, *Noctium atticarum LIBRI XIX,* Basileae [Suica] : Apud Andream Cartandrum, 1519.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili : ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat,* Venetiis : in aedibus Aldi Manuti, 1499.
- CORROZET, Gilles, *Hecatographie: c'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes,* Paris : D. Janot, 1543.
- DICTIONARIUM GRAECUM, *ultra Ferrariensem aeditionem locupletatum locis infinitis, id que ex optimis autoribus ... Cyrilli opusculum, de dictionibus, quae*

accentu uariant significatum. Ammonius de similitudine ac differentia dictionum. De re militari ueterum, et nominibus praefectorum, libellus graecus, incerto autore. Orbicii, de ordinibus exercitus. Significata tou e. Significata tou os. Dictionarium, quo latina gaeccis exponuntur, Basileae, 1519 (Apud Andream Cartandrum, mense Martio).

DÜRER, Albrecht, *Vnderweysung der Messung, mit dem Zirckel vnd Richtscheyt, in Linien, Ebenen vnnd gantzen Corporen, durch Albrecht Dürer zü samen getzoge vnd zü Nutz alle Kunstliebhabenden mit zü gehörigen figuren in Truck gebracht.* [Nuremberg], 1525.

GIOVIO, Paolo, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, et disegni d'arme, et d'amore, che communemente chiamano imprese con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto, in Venetia : appresso Giordano Ziletti, 1556.*

GUÉRIN, Paul, *Registres Des Délibérations Du Bureau De La Ville De Paris, Publiés Par Les Soins Du Service Historique. Tome III: 1539-1552. Paris, Imprimerie Nationale, 1886.*

HUGE, Alexander, *Rhetorica vnd Formulare.* Tübingen, U. Morhart, 1548.

Hypnerotomachie, ou discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que uanité, traicte de plusieurs matieres profitables, & dignes de memoire. Nouuellement traduit de langage Italien en François, Paris, Jacques Kerver, 1546.

ISOCRATIS, Atheniensis, Oratoris & Philosophi clarissimi, *Orationes. [Eiusdem uita, ex Plutarcho, Philostrato, & Dionysio Halicarnaseo] / [Ioanne Lonicero interprete].* Basileae: Cratandrvs, 1529.

La magnificence de la superbe et triumpante entree de la noble & antique cité de Lyon faicte au treschrestien Roy de France Henry deuxiesme de ce nom, et à la Roynne Catherine son espouse le xxiii de Septembre M.D.XLVIII. A Lyon: Chés Guillaume Rouille à L'Escu de Venise, 1549.

LA PERRIÈRE, Guillaume de, *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes.* Paris : impr. de D. Janot, 1544.

LA PERRIÈRE, Guillaume de, *Morosophie, contenant cent emblèmes moraux, illustrez de cent tétrastiques latins, réduitz en autant de quatrains françoys*. 1553.

L'Arcadie de messire Jacques Sannazar Gentilhomme Napolitain, excellent poète entre les modernes, mise d'Italiens en francoys par Jehan Martin secrétaire de Monseigneur Reverendissime cardinal de Lenoncourt, Paris : M. Vascosan et G. Corrozet, 1544

LEMAIRE de BELGES, Jean (1473-1524), *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye, avec les deux épistres de Lamant Vert ; Le second livre des illustrations de Gaule et des singularitez de Troye ; Le tiers livre des illustratios de Gaule : intitule de France orientalle et occidentale ; Le traité de la difference des Scismes et des Concilles de leglise...* par Jehan le Maire,...1504.

Le Cérémonial de France ou description des cérémonies, rang et séances observées aux couronnemens, entrées et enterremens des Roys et Roynes de France... par Théodore Godefroy,... Paris : A. Pacard, 1619.

MARTIN Jean, *Architecture ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion autheur romain antique*, Paris, 1547.

—————, *Discours du songe de Poliphile*, Paris, Jacques Kerver, 1546.

ORUS APOLLO (Horapollo), de Aegypte, *De la signification des notes hiéroglyphiques des Aegyptiens, c'est à dire des figures par les quelles ilz escrivoient leurs mystères secretz et les choses saintes et divines / nouvellement traduit de grec en francoys et imprimé avec les figures chascun chapitre*, Paris : J. Kerver, 1543.

RABELAIS, François, *Les œuvres de M. Francois Rabelais, Contenans la vie, faits & dits heroïques de Gargantua, & de son filz Pantagruel. Avec la Prognostication Pantagrueline*. Édition : A Lyon, 1564.

SERLIO, Sebastiano, *Il primo [et Il Secondo] Libro d'Archittetura, di Sabastiano Serlio, Bolognese. Le premier Livre d'Architecture de Sebastiano Serlio, Bolognois, mis en langue Francoyse, par Jehan Martin, Secretaire de Monseigneur le Révérendissime cardinal de Lenoncourt, 1545, [...] Second Livre de Perspective ; privilège du roi « pour dix ans audict Sebastian, son Architecte de Fontainebleau, colophon de Jehan Barbé, imprimeur, 1545.*

SERLIO, Sebastiano, *Il Terzo Libro Di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*. Venise, 1544.

—————, *Quinto libro d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese...*
Traduict en Francois par Ian Martin, Secretaire de Monseigneur le reverendissime Cardinal de Lenoncourt, Paris, Michel de Vascosan, 1547.

TORY, Geofroy, *Champ Fleury au quel est contenu lart & science de la deue & vraye proporttio des lettres attiques, quo dit autrement lettres antiques, & vulgairement lettres romaines proportionnées selon le corps & visage humain*, Paris, 1529.

VITRUVIUS, Marcus Pollio, *De architectura*. Ipressum Venetiis : sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino, 1511.

Études et monographies contemporaines

ALCIATI, Andrea, *A Book of Emblems: Emblematum Liber in Latin and English*, translated and edited by John F. Moffitt, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company, 2004.

ARASSE, Daniel et Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau : Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

ASHER, R.H. *National myths in Renaissance France: Francus, Samothés and the Druids*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993.

BABELON, Jean- Pierre, *Paris au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1986.

BARDON, Françoise, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*. Paris, A. et J. Picard, 1974.

BEDINI, Silvio, *The Pope's Elephant*. Manchester, Carcanet Press, 1997.

BÉGUIN, Sylvie. « 8 uelques remarques sur les artistes de l' « entrée de Henri II » dans Paris et leur influence. » dans *Henri II et les Arts, Actes du colloque*

- International École du Louvre et Musée de la Renaissance - Ecoenen - 24, 26 et 27 septembre 1997, sous la direction de Hervé Oursel et Julia Fritsch*, École du Louvre, Paris, 2003.
- BIZET, Marc. *Les lettres romaines de Du Bellay : les Regrets et la tradition épistolaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- BRYANT, L.M. *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and Art in the Renaissance*, Genève, Droz, 1986.
- CHAMPION, Pierre, *Paganisme et réforme. fin du Règne de François I^{er}, Henri II*. Paris, Calmann-Levy, 1936.
- CLARKE, T.H., *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs: 1515–1799. An Aspect of the Exotic*. London, Sotheby's Publications, 1986.
- CLOULAS, Ivan, *Henri II*, Paris, Fayard, 1985.
- COOPER, Richard, « Jean Martin et l'entrée d'Henri II à Paris » dans *Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*. Cahiers V.-L. Saulnier, n° 16, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999.
- DOUCET, R., *Les Bibliothèques Parisiennes au XVI^e siècle*, Paris, Éditions A. et J. Picard et C^{ie}, 1956.
- Henri II et les Arts. Actes du colloque International École du Louvre et Musée de la Renaissance - Ecoenen - 24, 26 et 27 septembre 1997, sous la direction d'Hervé Oursel et Julia Fritsch*, Paris, École du Louvre, 2003.
- Jean Martin, un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*. Cahiers V.-L. Saulnier, n° 16, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999.
- KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela. *Les jardins du songe: 'Poliphile' et la mystique de la Renaissance*. Paris: Société d'Édition « Les Belles Lettres » 1986.
- LEFAIVRE, Liane, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Cambridge, Mass, MIT press, 1997.
- Le livre et l'image en France au XVI^e siècle*. Cahiers V. -L. Saulnier, n°6, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989.

- MATHIEU-CASTELLANI, G., « Représentation des emblèmes » dans *Le livre et l'image en France au XVI^e siècle*. Cahiers V. -L. Saulnier, n°6, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989. p.135-145.
- McFARLANE, I.D., *The Entry of Henri II into Paris 16 June 1549*, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982.
- MÉRINDOL, Christian de, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou - Emblématique et Art d'Histoire*, Paris, Le Léopard d'or, 1987.
- NAIS, Hélène. *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance; Science et symbolique et poésie*, Paris, M. Didier, 1961.
- PANOFSKY, Dora et Erwin, « The iconography of the Galerie Francois 1^{er} », dans *Gazette des Beaux-Arts*, II p.113-190. Cité dans *La Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, 1972.
- PAUWELS, Yvan, « Propagande architecturale et rhétorique du Sublime : Serlio et les 'Joyeuses entrées' de 1549 », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVII, mai-juin 2001, p. 221-236.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *L'Art de Paris*, Paris, Mengès. 2001.
- PINON Pierre et Bertrand Le Boudec, *Les plans de Paris : Histoire d'une capitale*. Paris, Le Passage, 2005.
- QUENTIN-BAUCHART, Ernest, *La Bibliothèque de Fontainebleau et les livres des derniers Valois à la Bibliothèque Nationale (1515-1589)*, Paris, Huard, et Guillemin, 1891.
- Registres des comptes de la maison du Roi*, Archives Nationales, folio KK286, 1549.
- RUSSELL, Daniel, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, University of Toronto Press, Toronto, 1995.
- RUSSELL, Nicolas et Hélène VISENTIN, *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text*, Toronto, Center for Reformation and Renaissance Studies (CRRS), 2007.
- SALOMON, R., « Gargantua and Pantagruel » dans *A trace of Duerer in Rabelais*. *Modern Language Notes*, 58. p. 498-501. 1943.

- SAULNIER, V.-L., « L'entrée d'Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », in *Les Fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot éditeur, 1956.
- SAUNDERS, Alison. *The Sixteenth-Century French Emblem Book: A Decorative and Useful Genre*. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 224.) Geneva, Droz, 1988.
- SCÈVE, Maurice, *The Entry of Henri II into Lyon, september 1548. A Facsimile with an introduction by Richard Cooper*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, Arizona, 1997.
- SEZNEC, Jean, *La Survivance des Dieux Antiques*, Paris, Flammarion, 1993.
- SIGURET, Françoise, *Les Fastes de la Renommée : XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 2004.
- SPICA, Anne-Élizabeth, *Symbolique humaniste et emblématique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600)*. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 224.) Genève, Droz, 1964.
- UETANI, Toshinori, « Éléments Bibliographiques sur Jean Martin » dans *Jean Martin, un traducteur au temps de François Ier et de Henri II*. V.-L. Saulnier, n° 16, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999.
- WANKLYN, George A., « Le Présent offert à Henri II par la Ville de Paris en 1549 », dans *Revue de l'Art*, n° 46, 1979, p. 25-30.
- WEST Delno C. et August KLING, *The Libro De Las Profecias of Christopher Columbus: An En Face Edition*, University Press of Florida, 1991.
- WIND Edgar, « 'Hercules' and 'Orpheus': Two mock-heroic designs by Dürer. » in *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, N° 3, Jan. 1939. p. 208.
- ZERNER, Henri, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.

