

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

*Transformations thématiques et stylistiques dans les entrées
solennelles de Charles Quint (1515-1541) : L'idée du triomphe, survivance ou re-naissance*

par
Ariane Langlois-Paiement

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en histoire de l'art

Novembre 2008

© Ariane Langlois-Paiement, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
*Transformations thématiques et stylistiques dans les entrées
solennelles de Charles Quint (1515-1541) : L'idée du triomphe, survivance ou re-naissance*

présenté par :
Ariane Langlois-Paiement

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Luís de Moura Sobral
président-rapporteur

M. Alain Laframboise
directeur de recherche

Mme Marie-France Wagner
membre du jury

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de maîtrise, Monsieur Alain Laframboise, qui m'a permis de découvrir l'univers merveilleux des entrées solennelles, et qui m'a toujours insufflé beaucoup de courage tout au long de la rédaction de mon mémoire.

Je remercie également Madame Marie-France Wagner qui a initié le projet de recherche sur les entrées solennelles (GRES).

Merci aussi à :

Catherine, dont l'amitié m'est si chère, qui m'amène continuellement à repousser mes limites, et avec laquelle je partage la même passion pour les arts et les lettres.

Martin, pour sa patience, sa gentillesse et sa compréhension.

Mon frère, pour ses encouragements.

Finalement, j'exprime une immense gratitude envers mes parents qui m'incitent à me dépasser sans cesse. Ce mémoire symbolise l'aboutissement d'un rêve que nous avons forgé ensemble, et je ne pourrai jamais leur être assez reconnaissante de toute l'importance qu'ils ont toujours accordée à mes études. Ce mémoire leur est dédié.

Résumé

Les entrées solennelles célébrées en l'honneur de Charles Quint dans plusieurs villes européennes, qui s'étendent chronologiquement de 1515 à 1541, permettent d'observer à quel point les thèmes et les styles exploités lors de ces cérémonies passent de l'univers gothique à celui de la Renaissance italienne. Ces transformations thématiques et stylistiques se produisent dans la mesure même où la connaissance et la compréhension de l'Antiquité évoluent dans l'Europe humaniste de la Renaissance. À travers Bruges, Paris et Bologne, plus précisément, on découvre à quel point certaines villes célèbrent encore le prince selon le cérémonial traditionnel médiéval, et à quel point d'autres le font progresser dans les rues comme un *imperator* de l'Antiquité, dans des décors qui transforment pour l'occasion les villes en véritables cités antiques. Les thèmes de la mythologie classique, eux, apparaissent presque toujours à l'intérieur de ces architectures, qu'elles soient gothiques ou classiques. Toutefois, ils reflètent plus leur survivance au fil du Moyen Âge que leur véritable « renaissance », celle-ci s'étant opérée plutôt du côté des formes. La plupart des *apparati* (arcs de triomphe, tableaux, sculptures) conçus lors des cérémonies ayant aujourd'hui disparu, la reconstitution partielle des fêtes se fait en partie grâce à la lecture de « livrets d'entrée », qui se trouvent, dans le meilleur des cas, accompagnés de gravures.

Mots clés :

Renaissance; Europe; fête; humanisme; survivance; triomphe

Abstract

The Royal Entries staged in honour of Charles V in numerous European cities between 1515 and 1541 demonstrate the extent to which the themes and styles of the ceremonial and festivities were shifting from the Gothic to the Italian Renaissance model. The appearance of these thematic and stylistic changes corresponded to the dissemination of knowledge of Ancient Greece and Rome in humanist Renaissance Europe. Focusing on Bruges, Paris and Bologna, we can see how some cities were still welcoming the Emperor with traditional medieval ceremonial, while in others his progress was that of a Roman *imperator* through streets decorated to resemble cities of the ancient world. The temporary structures, whether their architecture was Gothic or classical in style, almost always contained subjects from classical mythology. These were, however, more a reflection of survivals from the Middle Ages than of the actual Renaissance, the influence of which was more apparent in the forms. Although the majority of the *apparati* (triumphal arches, tableaux vivants, sculptures) designed for these occasions are no longer extant, the festivities can be partly reconstructed from contemporary “Festival Books”, which in some cases are illustrated with engravings or woodcuts.

Key words :

Renaissance; Europe; pageantry; humanism; survivance; triumph

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. iii
Résumé	p. iv
Abstract	p. v
Table des matières	p. 1
Introduction	p. 3
- État de la question	p. 6
- La survivance de l'Antiquité classique dans les entrées solennelles de Charles Quint	p. 15
Chapitre I. L'entrée solennelle de Charles d'Autriche à Bruges	p. 23
- Sources littéraires et figuratives relatant l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515	p. 24
- Le déroulement de l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515	p. 34
- Analyse iconographique et stylistique	p. 50
Chapitre II. L'entrée solennelle de Charles Quint à Paris	p. 75
- L'humanisme	p. 76
- Fontainebleau : un détour obligé	p. 81
- Le programme de la galerie	p. 83
- Pénétration de la culture humaniste et de l'iconographie triomphale en France	p. 87
- Sources littéraires relatant l'entrée de Charles Quint à Paris en 1540	p.103
- Circonstances diplomatiques	p.109
- Le déroulement de l'entrée de Charles Quint à Paris le 1 ^{er} janvier 1540	p.114

Chapitre III. L'entrée solennelle et le couronnement de Charles Quint à Bologne	p.139
- Cadre humaniste et renaissant	p.141
- Survol de quelques entrées et autres cérémonies solennelles ayant été célébrées avant la venue de l'empereur en Italie	p.149
- Sources littéraires et figuratives relatant l'entrée et la procession solennelle de Charles Quint à Bologne en 1529-30	p.156
- Circonstances diplomatiques	p.164
- Le déroulement de l'entrée et de la procession solennelle suivant le couronnement de Charles Quint à Bologne en 1529-30	p.167
Conclusion	p.187
Bibliographie	p.194
Liste des illustrations	p.vi

INTRODUCTION

L'entrée solennelle, c'est d'abord un évènement fastueux organisé en l'honneur d'un roi, d'un empereur, d'une reine ou d'un prince dans une ville qui le reçoit. Nous nous intéressons aux entrées célébrées en l'honneur de Charles Quint (1500-1558), qui eurent lieu dans plusieurs villes européennes. L'empereur constitue une figure capitale, et par là exemplaire, du type d'évènements que nous étudions. Nos recherches concernent plus particulièrement les passages du souverain par les Pays-Bas, la France et l'Italie, qui s'étendent chronologiquement entre 1515 et 1541. La plupart des *apparati*¹ (arcs de triomphe, tableaux, sculptures) conçus lors de ces cérémonies ayant aujourd'hui disparu, nous avons dû reconstituer partiellement le déroulement de ces fêtes à l'aide de « livrets d'entrée ». Même si nous ne saurons jamais à quel point les évènements relatés par écrit et les gravures qui accompagnent parfois le texte (ces dernières, dans les limites stylistiques envisagées dans chaque cas) reproduisent fidèlement la réalité des faits, ces documents constituent un témoignage précieux de la cérémonie d'entrée. Ainsi notre véritable objet d'étude est-il constitué des livrets eux-mêmes et non d'hypothétiques reconstitutions de ce qu'ont réellement été les *apparati*.

Les entrées de Charles Quint, par leur diversité, permettent l'étude approfondie des transformations thématiques et stylistiques qui eurent lieu dans ce type de cérémonies au fil du siècle. Au travers de ces transmutations formelles et iconographiques, nous nous sommes demandé ce qu'il en était de la survivance de l'antique dans les entrées solennelles de Charles Quint, et comment elle se manifeste en des motifs et des thèmes à l'œuvre dans ces

¹ Le terme italien *apparati*, au singulier *apparato*, est un terme non traduisible, qui englobe l'ensemble des œuvres d'art créées lors de l'entrée d'un roi ou d'une reine dans une ville.

cérémonies. Selon nous, la survivance des thèmes antiques dans les descriptions et les gravures des livrets d'entrée passe, du début au milieu du XVI^e siècle, par des formules stylistiques qui vont du vocabulaire gothique aux idéaux classiques de la Renaissance. Pour la même période, les transformations stylistiques accompagnent des modifications iconographiques. Ainsi, les allégories médiévales et les tableaux vivants cèdent de plus en plus la place à des allégories et des symboles inspirés du monde ancien. Au fil du siècle, le rapport à l'antique se modifie; l'interprétation, la connaissance et la conception de l'antique évoluent, on se rapproche tranquillement d'une meilleure compréhension des formes et des thèmes de l'Antiquité.

Si le rapport à l'antique se transforme dans l'iconographie artistique des livrets d'entrée, le changement s'opère dans la mesure même où sa connaissance par les humanistes et les savants se transforme elle aussi. Ainsi, des *Triumphes* de Pétrarque au *Songe de Poliphile* de Colonna, aux études des textes antiques de Flavio Biondo, au *Triomphe de César* de Mantegna, passe-t-on progressivement des rêveries érudites humanistes aux premières enquêtes archéologiques de la Renaissance. Le rapport à l'antique qui évolue se réfléchit dans l'iconographie artistique des entrées solennelles célébrées en l'honneur de Charles Quint, c'est pourquoi il s'avère essentiel de situer ces entrées autant dans le contexte foisonnant de la Renaissance artistique que dans le cadre intellectuel du mouvement humaniste.

Nous étudierons donc les thèmes et les motifs classiques dans les représentations textuelles et iconiques des livrets d'entrée, afin de comprendre ce qui se passe entre la survivance des thèmes antiques à travers le Moyen Âge, et la réapparition des motifs antiques au XVI^e siècle.

Dans la poursuite de notre objectif, notre démarche consistera, dans le cas des livrets illustrés, en une double enquête. Nous procéderons en effet par analyse formelle (étude des motifs, des formes et du traitement stylistique) et par analyse iconographique (étude des sujets, des thèmes). Nous considérerons également les textes dans leurs rapports aux images. En ce qui concerne les entrées non illustrées, l'analyse se concentrera sur les descriptions fournies par le texte en s'appuyant sur une imagerie connexe aux documents étudiés. Le recours à ce que l'on appellera une « iconographie d'appoint » pourra dans une certaine mesure combler la lacune de documents visuels originaux.

Ce travail ne prétend pas être une étude exhaustive de toutes les entrées solennelles célébrées en l'honneur de Charles Quint ; notre enquête, étant donné l'envergure du corpus des entrées au XVI^e siècle, sera axée sur les seuls passages du souverain dans les Flandres, en France et en Italie. À l'intérieur de ce cadre géographique, nous avons également dû limiter nos recherches à certaines villes où les entrées célébrées nous sont apparues les plus significatives. C'est ainsi que nous voyagerons à travers Bruges, Paris et Bologne, espérant réussir à entraîner d'autres chercheurs sur les sentiers de Rome, Poitiers, Londres, Aix-la-Chapelle, Grenade ou d'autres villes que Charles Quint aurait visitées.

État de la question

Nous présentons d'abord, ici, les auteurs ayant exercé une grande influence dans le domaine de la recherche consacrée aux entrées solennelles et aux autres cérémonies officielles célébrées à la période de la Renaissance. Nous identifions les groupes de recherche qui s'intéressent actuellement à ces questions, et nous observons que la réflexion concernant les cérémonies d'entrées solennelles et les diverses fêtes urbaines à la Renaissance, après quelques décennies de stagnation, refait surface et que les chercheurs abordent ce corpus sous des angles différents. On constate, en outre, aujourd'hui une grande volonté de répertorier les livrets d'entrée et de les rendre davantage accessibles au grand public aussi bien qu'aux chercheurs.

Auteurs phares de la recherche sur les fêtes à la Renaissance

Si nous pouvons aujourd'hui nous permettre une enquête minutieuse portant sur quelques aspects précis des entrées solennelles célébrées en l'honneur de Charles Quint dans les Pays-Bas, en France et en Italie, c'est en partie grâce à des travaux comme ceux de Josèphe Chartrou, de Roy Strong et de Bonner Mitchell. Ces chercheurs ont véritablement posé des jalons importants dans notre connaissance des entrées solennelles et autres grandes fêtes urbaines de la Renaissance². Les actes de colloque publiés sous la direction de Jean Jacquot et réunis en trois volumes distincts³, font partie eux aussi des ouvrages clés devant

² Ils ont, entre autres, écrit, respectivement; *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, 158 p., *Art et pouvoir: 1450-1650: Les fêtes de la Renaissance*, Arles, Solin, 1991, 384 p. et *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance: A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Florence, L. S. Olschki, 1979, 186 p.

³ *Les fêtes de la Renaissance*, Actes des journées internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance tenues à Royaumont du 8 au 13 juillet 1955, Paris, C.N.R.S, 1956, vol.1, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7

figurer dans cette section du mémoire. En ce qui a trait aux articles de périodiques, « *La "Città festeggiante" : Les fêtes publiques aux XV^e et XVI^e siècles* », signé par Anne-Marie Lecoq, constitue un des classiques de la recherche sur les fêtes à la Renaissance⁴. Nous verrons pourquoi il s'inscrit parmi les incontournables des publications consacrées aux fêtes à la Renaissance.

Auteure des *Entrées solennelles et triomphales à la Renaissance : 1484-1551*, paru en 1928, Josèphe Chartrou figure en tant que pionnière de la recherche sur les entrées solennelles, ayant contribué à définir la notion même de l'entrée royale, sa signification, son ancienneté et son évolution⁵. Elle s'est principalement penchée sur les différents thèmes que l'on retrouve dans les cérémonies d'entrées françaises ainsi que sur l'assimilation graduelle de l'esprit et des thèmes antiques dans ces cérémonies au cours de la période concernée. Selon elle, l'étude des entrées royales de 1484 à 1551 « est une enquête de plus sur la pénétration italo-antique dans l'art français [...] cependant (que) l'ancien symbolisme traditionnel et médiéval subsiste⁶ ».

Ce type d'enquête correspond tout à fait à notre propre investigation puisque nous abordons la question de l'entrée royale dans ses rapports à l'antique, et que nous tentons de déterminer à quel point les motifs et les thèmes des entrées appartiennent encore au répertoire

septembre 1957, Paris, C.N.R.S, 1975 (1960), vol. 2., *Les fêtes de la Renaissance*, Actes du colloque international d'études humanistes tenu à Tours du 10 au 22 juillet 1972, Paris, C.N.R.S, 1972, vol. 3.

⁴ Paru dans *La Revue de l'art*, vol. 33 (1976), p. 83-100.

⁵ René Schneider avait par ailleurs rédigé dès 1913 un article intitulé « Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 9 (1913), p. 85-106. Dans cet article, l'auteur tente de prouver comment le thème du triomphe révèle l'influence importante de la Renaissance italo-antique dans les cérémonies d'entrées traditionnelles françaises.

⁶ Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, p. 157.

médiéval et dans quelle mesure ils s'inscrivent dans le nouveau courant artistique de la Renaissance. De plus, si l'étude de Josèphe Chartrou concerne plus particulièrement les entrées célébrées en territoire français, elle propose un saut en Italie avec les entrées des rois français dans cette région. Elle relève que les entrées y sont, généralement et sans surprise, nettement plus antiquisantes et moins hybrides que les entrées françaises où la tradition gothique s'avère extrêmement persistante. Le même phénomène s'applique aux entrées célébrées en l'honneur de Charles Quint, d'où notre intérêt pour cet ouvrage.

L'ouvrage *Art et pouvoir: 1450-1650: Les fêtes de la Renaissance*, de Roy Strong, constitue une autre source importante d'informations sur les fêtes à la Renaissance et à l'âge baroque. Il fait office de guide pour quiconque désire se spécialiser dans ce domaine. Ancien élève de Frances A. Yates au Warburg Institute de Londres⁷, Strong a tout d'abord publié *Splendour at Court: Renaissance Spectacle and Illusion* en 1973⁸, avant de reprendre son propos de façon plus détaillée dans un ouvrage publié en 1991⁹.

Dans *Art et pouvoir*, Strong tente essentiellement de démontrer, en se basant sur l'étude des fêtes de cour célébrées en l'honneur de Charles Quint et de plusieurs autres grands personnages politiques, que non seulement les entrées et les cérémonies officielles conçues et présentées offrent, tant au souverain qu'au public, les splendeurs de tous les arts réunis en une manifestation artistique grandiose, mais que les arts sont d'abord et principalement utilisés, en

⁷ Frances A. Yates (1899-1981) est une historienne britannique reconnue entre autres pour ses avancées dans le domaine de la recherche sur les fêtes et cérémonies célébrées en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles.

⁸ Roy Strong, *Splendour at Court: Renaissance Spectacle and the Theater of Power*, Boston, Houghton Mifflin, 1973, 302 p.

⁹ *Art et pouvoir* a tout d'abord été publié en anglais en 1984 ; *Art and power: Renaissance festivals: 1450-1650*, Berkeley : University of California Press, 1984, 227 p.

ces occasions, au service du pouvoir. La fête représente pour Strong un instrument de propagande politique important.

Chez Bonner Mitchell, l'objectif n'était pas de développer pareille problématique, mais bien plutôt d'offrir au lecteur l'accès à une bibliographie complète des sources et des études consacrées aux entrées solennelles qui se sont déroulées en territoire italien durant le XVI^e siècle. C'est ainsi qu'il a accompli un énorme travail de défrichage d'un vaste corpus et qu'il a publié, en 1979, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance : A descriptive bibliography of triumphal entries and selected other festivals for state occasions*. Un commentaire fort utile accompagne chaque livret d'entrée présenté, chaque ouvrage de référence mentionné, indiquant au lecteur à quel point tel ou tel ouvrage se veut précis dans la description des *apparati* ou encore quel autre est illustré. La parution de ce recueil a certainement comblé une immense lacune au niveau des sources bibliographiques auxquelles les chercheurs avaient accès, c'est pourquoi il est aussitôt devenu un incontournable dans le domaine de la recherche sur les entrées solennelles¹⁰.

Du même auteur, *The Majesty of the State*¹¹ s'avère un titre tout aussi apprécié dans le domaine de la recherche sur les fêtes à la Renaissance et une étude détaillée des entrées triomphales de quelques souverains étrangers en territoire italien, couvrant une période allant de 1494 à 1600. Une large section est consacrée aux entrées de Charles Quint. Le type

¹⁰ Concernant les entrées solennelles françaises, Paul le Vayer avait compilé, dès 1896, la liste de tous les documents manuscrits et imprimés relatifs aux entrées des rois et des reines français et souverains étrangers à Paris entre le XIV^e et le XIX^e siècle, dans *Les entrées solennelles à Paris des rois et reines de France, des souverains et princes étrangers, ambassadeurs etc*, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, 47 p. John Landwehr a fourni, dans un ouvrage intitulé *Splendid Ceremonies : State Entries and Royal Funerals in the Low Countries : 1515-1791*, Leiden, A. W. Sijthoff, 1971, 206 p., une bibliographie des ouvrages imprimés concernant les entrées et autres cérémonies officielles célébrées dans les Pays-Bas.

¹¹ Bonner Mitchell, *The Majesty of the State : Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy : 1494-1600*, Florence, L. S. Olschki, 1986, 238 p.

d'investigation proposé ici par Mitchell se limite aux cérémonies processionnelles (délaissant le spectacle « immobile ») et n'englobe point (outre l'exception des deux premiers chapitres où l'auteur résume les traditions florentines et vénitiennes en matière de fêtes de cour) le phénomène des entrées des souverains italiens à l'intérieur de leur propre territoire.

Considérés comme l'une des parutions d'actes de colloque les plus complètes au sujet des fêtes de la Renaissance, les trois tomes publiés sous la direction de Jean Jacquot représentent une source majeure d'informations pour les chercheurs s'intéressant à ce sujet. Nous avons plus particulièrement étudié le deuxième tome, puisqu'il contient plus d'une trentaine d'articles traitant de divers sujets entourant la figure de l'empereur.

Cet ouvrage s'impose comme une référence de base pour l'historien de l'art s'intéressant au phénomène des fêtes à la Renaissance, mais rappelons qu'il s'agit tout d'abord d'une œuvre rassemblant des travaux d'historiens, malgré la participation de quelques historiens de l'art. Comme le souligne l'éditeur du recueil, « si la fête présente un intérêt, c'est dans la mesure où elle est transposition dramatique de l'évènement historique, traduction symbolique des rapports politiques et sociaux, expression d'idées et de croyances en un langage qui suppose la collaboration de différents arts¹² ».

Les grandes lignes de l'évolution des thèmes et des styles artistiques dans les cérémonies d'entrées et autres fêtes sont tout de même relevées et synthétisées par Jean Jacquot et ses collaborateurs. Ils constatent la persistance du cérémonial gothique qui règle le

¹² Jean Jacquot (dir.), *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S, 1975 (1960), vol. 2, p. 7.

déroulement de la fête au début du XVI^e siècle, puis la transformation plus ou moins complète de ses thèmes, de ses symboles et de son langage artistique au fil du siècle. Selon Jacquot :

Le fait essentiel est la substitution progressive, sous l'influence de l'Italie, d'éléments antiques aux éléments médiévaux encore prévalents au XV^e siècle. Ce changement affecte à la fois la signification politique de la fête et la conception de son décor. Le "triomphe" assimile le souverain à l'empereur romain en même temps qu'il confère un aspect "antique" au cortège et à son décor¹³.

L'article d'Anne-Marie Lecoq intitulé *La "Città festeggiante" : Les fêtes publiques aux XV^e et XVI^e siècles*, demeure encore aujourd'hui un des repères essentiels dans le cadre des études sur les entrées solennelles et les fêtes publiques à la Renaissance. Cet article, rédigé à un moment où l'étude des fêtes à la Renaissance et à l'âge baroque battait son plein, se veut, d'une part, un compte rendu de quelques monographies ayant été écrites au sujet des fêtes à la Renaissance et, d'autre part, une synthèse claire et concise de plusieurs éléments inhérents au phénomène de la fête.

Parmi les monographies retenues, Lecoq cite entre autres les ouvrages de McAllister Johnson¹⁴, Guinée, Lehoux¹⁵ et Anglo¹⁶. Elle souligne la difficulté pour les chercheurs de reconstituer parfaitement le déroulement des fêtes, étant donné la disparition des *apparati* et la fiabilité des sources. Après avoir dressé une définition de certaines fêtes publiques telles la fête des fous, le charivari et le carnaval, l'auteure relève une série de caractéristiques propres aux entrées solennelles et autres festivités publiques, comme l'utilisation de la fête à des fins

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ V. E. Graham et W. McAllister Johnson, *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria, 1571*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, 473 p.

¹⁵ Bernard Guinée et Françoise Lehoux, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1968, 366 p.

¹⁶ Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Oxford, Clarendon Press, 1969, 375 p.

propagandistes, la transformation de la ville en une « *città ideale* », et les phénomènes de transgression et d'inversion de rôles qui surviennent parfois lors des fêtes.

En somme, malgré quelques exceptions, nous pouvons constater que la plupart des auteurs s'étant penchés sur la question des fêtes à la Renaissance l'ont fait selon des approches plutôt littéraires, historiques et politiques, et que peu d'enquêtes poussées sur les images incluant leurs rapports aux textes existent. Comme A.-M. Lecoq le souhaitait alors, « une meilleure connaissance des procédés [...] que sont la description et l'illustration, et des rapports (complémentarité, rivalité) qu'ils entretiennent entre eux, paraît maintenant indispensable à la mise au point des monographies¹⁷ ». Cette affirmation prévaut toujours aujourd'hui, c'est pourquoi nous nous fixons comme objectif de tenter de pallier en partie cette lacune.

Bien que nous nous soyons basée sur la lecture de tous ces ouvrages et articles afin d'entamer notre recherche sur les entrées solennelles, il est néanmoins nécessaire de rappeler que leur publication date déjà de plusieurs années, voire de plusieurs décennies. Certains d'entre eux ont certes été publiés durant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, mais le dernier véritable engouement pour les fêtes à la Renaissance remonte plutôt aux années cinquante, soixante et soixante-dix.

Groupes de recherche actuels

Récemment, depuis 2002 plus précisément, des chercheurs canadiens provenant de trois domaines d'études différents, réunis sous la direction de Marie-France Wagner de

¹⁷ Anne-Marie Lecoq, « La "Città festeggiante": Les fêtes publiques aux XV^e et XVI^e siècles » dans *La Revue de l'art*, vol. 33 (1976), p. 87.

l'Université Concordia à Montréal, se sont à nouveau intéressés au phénomène des fêtes à la Renaissance; ainsi a été créé le Groupe de recherche sur les entrées solennelles (GRES)¹⁸. Des historiens, des littéraires et des historiens de l'art se sont donné pour objectif d'étudier, sur une période allant de 1484 à 1615, le rituel d'accueil du roi, de la reine et du dauphin, ainsi que des Grands de passage dans une ville, qui les reçoit toujours avec faste. L'équipe se penche essentiellement sur les entrées solennelles célébrées en France, et sa mission ultime est l'édition complète des livrets d'entrée français de 1484 à 1615.

En Angleterre, des chercheurs de l'Université de Warwick, affiliée à la British Library, se sont eux aussi récemment intéressés au phénomène des fêtes à la Renaissance et à l'âge baroque. L'équipe a, entre autres, créé un site web où l'on peut retrouver plus de deux cent cinquante livrets numérisés, permettant ainsi aux chercheurs un accès rapide et facile à des ouvrages anciens appartenant à la section des livres rares de la British Library¹⁹.

Les groupes de recherche anglais (Renaissance Festival Books) et canadien (GRES) semblent à ce jour être les deux équipes les plus impliquées dans la recherche actuelle sur les entrées solennelles et autres cérémonies royales célébrées à la Renaissance. Si de nouvelles problématiques sont régulièrement abordées par les chercheurs, le domaine de la recherche sur les entrées et les fêtes à la Renaissance et à l'âge baroque s'avère considérable et nous

¹⁸ Groupe de recherche interuniversitaire à vocation pluridisciplinaire qui se penche sur l'étude des entrées solennelles des rois et des reines à la Renaissance, plus précisément en France. Voir www.gres.concordia.ca (dernière consultation en août 2008).

¹⁹ Voir www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html (dernière consultation en août 2008). Ce site s'avère des plus utiles, car les livrets d'entrée sont, pour des raisons évidentes, des ouvrages difficilement accessibles. Bien que le site du Renaissance Festival Books permette d'en consulter plusieurs au moyen de l'internet, de nombreux livrets restent à ce jour encore trop difficiles d'accès, il s'avère donc important de tenter de remédier à cette situation grâce à la numérisation.

nous étonnons souvent de constater à quel point certaines avenues n'ont pas encore été explorées.

La survivance de l'Antiquité classique dans les entrées solennelles de Charles Quint

La question de la survivance de l'Antiquité classique à travers le Moyen Âge s'est imposée à nous dans le cadre de notre enquête sur les entrées de Charles Quint, au point d'en devenir le fil conducteur. Elle nous a permis d'établir des liens spécifiques entre des entrées réalisées dans des styles artistiques fort différents. Les entrées de l'empereur du Saint Empire romain germanique, par leur diversité, permettent donc l'étude approfondie des mutations thématiques et stylistiques qui s'opèrent dans ce type de cérémonies au fil du siècle.

La pérennité de l'antique à travers tout le Moyen Âge n'est possible, ainsi que nous le verrons, qu'à travers une série de transformations et de « travestissements » des idées et des formes classiques. Ce processus de modifications, mis en évidence par plusieurs auteurs, s'applique, il va de soi, aux cérémonies princières que sont les entrées solennelles; ainsi cette survivance des thèmes antiques dans les descriptions et les gravures des livrets passe, du début au milieu du XVI^e siècle, par des formules stylistiques qui évoluent allant du vocabulaire gothique aux idéaux classiques de la Renaissance.

Cependant, s'il est question d'une certaine « évolution » du motif, passant du goût médiéval au goût renaissant, retenons que ni l'époque romane ni l'époque gothique n'avaient totalement délaissé les thèmes classiques. En fait, les sujets mythologiques et les thèmes classiques ont persisté durant tout le Moyen Âge, mais sous des formes inusitées. Comme l'a écrit Sez nec, « on s'aperçoit surtout que l'Antiquité païenne, loin de « re-naître » dans l'Italie du XV^e siècle, avait survécu dans la culture et dans l'art médiéval; les dieux eux-mêmes ne

ressuscitent pas; car jamais ils n'ont disparu de la mémoire et de l'imagination des hommes²⁰ ».

Plusieurs chercheurs, soulevant le problème de la survivance de la culture classique, ont tenté de mettre en évidence ses raisons et ses modes. Ils se sont également efforcés d'adoucir l'antithèse traditionnelle entre le Moyen Âge et la Renaissance, qui « s'atténue à mesure que l'on connaît mieux l'un et l'autre : le premier apparaît moins sombre et moins statique, la seconde moins brillante et moins soudaine²¹ ». Ce jugement de Seznec est partagé par Aby Warburg, Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Eugenio Garin.

Examinons tout d'abord la contribution de Warburg à cette notion de survivance. Théoricien de l'art, proclamé « père de l'histoire sociale de l'art », il a dirigé ses recherches scientifiques sur la façon dont la pensée classique s'est perpétuée pendant l'époque post-classique. Nous nous référerons principalement à ses *Essais Florentins*²², un recueil de textes rédigés sur une période de plus d'une trentaine d'années, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930.

Dans l'édition française de 1990, les *Essais* sont accompagnés d'une préface signée par Eveline Pinto, dont la réflexion a étayé notre propos. Elle nous rappelle comment, par sa méthodologie particulière, Warburg a su faire de l'histoire de l'art un champ d'études

²⁰ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1940, p.11.

²¹ *Idem.*

²² Aby Warburg, *Essais florentins*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, préf. par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, 2003, 299 p.

interdisciplinaire, s'interdisant de « dissocier l'étude des formes et celle des fonctions, l'étude de l'œuvre et celle de ses usages sociaux et du monde de l'art dans lequel il a été créé²³ ».

Warburg, en plus de mener une double enquête sur les motifs et les sujets traités dans les œuvres d'art de la Renaissance, « contextualise » la production artistique, il la renvoie à un cadre social et culturel précis, il fait ce qu'on appelle aujourd'hui de « l'anthropologie culturelle ». Cette approche doit être considérée comme « iconologique », et l'analyse iconologique telle que Warburg la conçoit est bien résumée par Pinto;

[L'analyse iconologique] est ou le premier maillon de la recherche visant à assurer à l'interprète le stock de connaissances historiques et littéraires indispensables à la série, ou la chaîne tout entière : ce stock est nécessaire pour résoudre le rébus, tirer au clair le contenu représentatif des images, mais ce point n'est pas l'essentiel; il s'agit surtout de comprendre « la cohésion des grands processus évolutifs » qui gouvernent « le revirement stylistique », c'est-à-dire les transformations de la forme expressive ou représentative²⁴.

Warburg a initié un type d'enquête qui nous a inspirée tout au long de notre recherche. En effet, en plus de situer les œuvres dans un contexte de création précis, en insistant autant sur l'enquête stylistique qu'iconographique, il les inscrit dans un système de références intégrant des sources littéraires et figuratives autant anciennes que contemporaines. Les œuvres sont mises en rapport avec d'autres créations qui leur sont antérieures ou contemporaines et où interviennent des paramètres analogues. C'est pourquoi il s'avère important ici de considérer la circulation des images et des modèles de l'époque de même que celles plus anciennes.

Ce que nous retenons surtout chez Warburg, et ce sur quoi Pinto s'attarde dans son introduction des *Essais Florentins*, c'est cette fameuse vision du Moyen Âge qui aurait

²³ Eveline Pinton, « préface », dans Aby Warburg, *Essais florentins*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 29

véhiculé, sous diverses formes altérées, les sujets mythologiques de l'Antiquité classique.

E. Pinto résume ainsi la pensée de Warburg:

L'artiste [de la Renaissance] n'a guère puisé les figures de sa rhétorique et le contenu de ses images dans la seule antiquité gréco-romaine et son patron n'a pas liquidé brutalement toute trace de l'héritage chrétien ou médiéval. Son client [...] joint à un goût « étrusque-païen » les traits hétéroclites de la ferveur médiévale, du romantisme chevaleresque et de l'idéalisme platonicien. [...] Ses commandes artistiques concilient le sacré et le profane, le passé et le présent, le classicisme et le christianisme²⁵.

Les thèmes de l'Antiquité ayant survécu à l'intérieur de formes « dénaturées », Warburg propose de retracer l'origine classique des images en tentant de faire « disparaître les innombrables couches d'additions incompréhensibles pour dégager de sa coquille le modèle grec²⁶ ».

L'approche proposée par Warburg dans ses *Essais Florentins* s'accorde tout à fait à notre type d'enquête sur les entrées solennelles à la Renaissance, puisque nous avons voulu les étudier stylistiquement, thématiquement et « iconologiquement », en y observant le phénomène de la survivance des thèmes antiques.

Parmi les classiques de la littérature abordant cette question de la survivance de l'Antiquité durant le Moyen Âge et se situant dans la continuité des recherches développées par Warburg, figurent *La mythologie classique dans l'art médiéval*, de Panofsky et Saxl²⁷, paru tout d'abord en anglais en 1933 puis en français en 1990, ainsi que *La survivance des*

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, trad. de Sylvie Girard, Saint-Pierre-de-Salerme, G. Monfort, 1990, 143 p.

dieux antiques de Jean Seznec²⁸, dont la parution française date de 1940 et la parution anglaise de 1953²⁹.

Les premiers, Panofsky et Saxl tentent de renverser l'idée préconçue que l'on se fait généralement de la période du Moyen Âge, durant laquelle l'art classique aurait complètement disparu, avant de renaître aux XIV^e et XV^e siècles. Bien au contraire, les conceptions classiques auraient persisté durant toute cette période, sous divers aspects et dans plusieurs domaines tels la littérature, la philosophie, les sciences et les arts. Si les thèmes classiques de l'Antiquité ont en effet traversé la période du Moyen Âge, les auteurs rappellent que cela s'est fait à travers des formes complètement altérées et éloignées des véritables prototypes classiques. La survivance s'est ainsi maintenue beaucoup plus du côté des thèmes que des formes car, comme le soulignent les auteurs; « l'art médiéval d'Occident ne pouvait - ou, ce qui revient au même, ne voulait - pas retenir un prototype classique sans en détruire la forme [...]»³⁰.

Le deuxième ouvrage, celui de Seznec, prolonge partiellement le premier, il reprend en quelque sorte les notions exploitées par Panofsky et Saxl et se donne pour mandat d'offrir une étude élargie de la question, tout comme il envisage le problème sous un angle légèrement différent. De plus, Seznec étudie des phénomènes s'étendant jusqu'au « déclin » de la Renaissance, et non seulement jusqu'à ses débuts, comme l'avaient fait Saxl et Panofsky. Seznec met en lumière les trois grandes traditions où s'opère la survivance des dieux païens durant le Moyen Âge, à savoir les traditions historique, physique et morale.

²⁸ Seznec, *op. cit.*

²⁹ On ne peut pas ne pas mentionner l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, qui traite de la mémoire à l'œuvre dans les images de la culture. Entrer dans la complexité de la pensée de Didi-Huberman sur la question de la survivance telle qu'il la développe serait cependant s'engager sur une autre voie.

³⁰ Panofsky et Saxl, *op. cit.*, p. 10.

Traitant de la tradition historique, Seznec démontre que la mythologie ne s'effondre pas à la fin du paganisme (IV^e siècle après J.-C.), mais qu'elle survit grâce, entre autres, au phénomène de l'évhémérisme, qui conçoit les personnages mythologiques comme des êtres humains divinisés après leur mort. Le phénomène aurait repris de l'ampleur au Moyen Âge. C'est ainsi que puissants et lettrés du Moyen Âge cherchent dans leurs origines les traces d'un demi-dieu, ou qu'ils prennent comme patron une figure mythique. La pérennité des dieux est donc historiquement garantie, et Seznec observe que le Moyen Âge se plaît à reconnaître dans ceux-ci les précurseurs de sa civilisation.

Chez Seznec, l'étude de la tradition physique touche à l'importance des dieux associés aux astres, planètes et constellations selon les différentes époques. L'Église, au Moyen Âge, malgré la menace directe que l'astrologie représente pour elle, s'y intéresse paradoxalement de façon étonnante. Bien qu'elle impose certaines limites liées à la pratique de l'astrologie, cette « science » subsiste au Moyen Âge ; les principes du dogme chrétien et de l'astrologie se voient accordés. La survivance des dieux s'opère donc en partie à travers l'astrologie.

L'étude de la tradition morale permet finalement à Seznec de tracer un lien entre l'allégorie mythologique de l'Antiquité, l'allégorie mythologique au Moyen Âge, et celle de la Renaissance. Il observe comment elle a évolué au fil des siècles. Sa démarche consiste, outre l'analyse de textes (l'*Ovide Moralisé*, par exemple), à présenter au lecteur une iconographie riche en allégories, comme on la retrouve, par exemple, chez Titien et Mantegna. Seznec montre bien que l'humanisme, pour une bonne part, résulte de la rencontre et de la convergence des symboles antiques et des allégories chrétiennes, déjà largement amorcées pendant le Moyen Âge.

Afin d'explorer les conditions générales de la survivance des dieux au Moyen Âge, Sez nec en étudie la mythologie au moyen de l'analyse des images, qu'il qualifie de tradition « plastique » et des textes, qu'il qualifie de tradition « littéraire ». Il conclut que les dieux, durant la période médiévale, subissent des changements importants. En effet, ils sont victimes d'altérations parfois majeures. Ainsi, on leur associe des attributs qui leur étaient jusqu'alors étrangers. Ces modifications sont parfois, sinon souvent, dues à une mauvaise compréhension ou à une mauvaise traduction des textes.

À d'autres moments, l'effet d'étrangeté résulte d'un mélange hétéroclite des traditions occidentales et orientales. Les dieux du Moyen Âge survivent, mais sont transformés d'une manière telle qu'il est parfois impossible de les reconnaître. C'est ainsi que sur certaines façades de cathédrales gothiques, on retrouvera parfois un *Jupiter* vêtu d'un vêtement ecclésiastique et tenant en main une croix. De façon générale, qu'il s'agisse de la tradition plastique ou littéraire, Sez nec expose clairement que celles-ci, au Moyen Âge, sont le résultat d'une mosaïque de textes et d'images disparates, dont les sources ne sont souvent pas vérifiées, entraînant ainsi une série de mutations ou « d'erreurs » qui semblent presque irréparables.

Puis, graduellement, les dieux reviennent d'un long voyage en terres inconnues, et les artistes de la Renaissance finissent par substituer aux vieux modèles médiévaux des formes plus proches des originaux qui les avaient précédés, car ils redécouvrent la beauté des statues et des bas-reliefs antiques.

L'intérêt particulier que présente Sez nec dans le cadre de nos recherches tient à une approche aussi attentive aux images qu'aux sources littéraires. Son enquête est autant

iconographique qu'historique et il s'est montré attentif aux formes spécifiques de représentation de l'antique de la fin du Moyen Âge jusqu'à la Haute Renaissance (et même au-delà).

CHAPITRE I. L'entrée solennelle de Charles d'Autriche à Bruges

Vers la fin de sa vie, Charles Quint évoque, lors d'une de ses dernières rencontres politiques, le souvenir des nombreux voyages qu'il a effectués durant son règne. Il se rappelle être passé neuf fois par l'Allemagne, six par l'Espagne, sept par l'Italie, quatre par la France, deux par l'Angleterre, ainsi que dix fois par les Pays-Bas³¹. Ces nombreux voyages sont à l'image de l'immensité de l'empire qu'il a gouverné. Lors de ces périples, l'empereur a participé à plusieurs cérémonies d'entrées solennelles célébrant son passage, et la première série d'entrées à laquelle il a pris part s'est avérée d'une grande importance, car elle coïncidait avec l'avènement de sa majorité. En 1515, l'archiduc Charles d'Autriche, qui venait d'atteindre ses quinze ans – ce qui lui conférait le pouvoir de gouverner – faisait une série de « joyeuses entrées » dans les Pays-Bas, lieu de sa naissance³².

³¹ Louis Prosper Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruxelles, F. Hayez, 1874-82, vol.2, p. XXVIII. Nous retrouvons dans cet ouvrage l'itinéraire complet des voyages de Charles Quint à travers toute l'Europe entre 1506 et 1531 (p. 3-50).

³² Évoquons, ne serait-ce que brièvement, l'une des figures les plus influentes du XVI^e siècle, Charles Quint, personnage historique et politique d'envergure en l'honneur de qui nombre d'entrées solennelles furent organisées. Charles Quint vit le jour dans la ville de Gand le 24 février 1500, dans le pays où son père Philippe le Beau était né en 1478. Sa mère était Jeanne de Castille, surnommée « Jeanne la Folle ». Charles faisait partie de la lignée des Habsbourg de par son père et son grand-père, l'empereur Maximilien I^{er}, qui était marié à Marie de Bourgogne, fille unique du duc Charles le Téméraire. Maximilien était richement doté en Autriche et en Allemagne, tandis que son alliance lui avait permis de conserver une partie de l'héritage bourguignon ainsi que les Pays-Bas. Les parents de Jeanne la Folle n'étaient autres que les rois catholiques d'Espagne, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, maîtres de la péninsule ibérique, ainsi que de la Sardaigne, de la Sicile et du royaume de Naples. Une série de décès prématurés firent de Charles l'unique héritier de ses prestigieux grands-parents. Il entra alors en possession d'un héritage qui rappelait l'empire carolingien, s'étendant du centre de l'Europe vers le nord jusqu'aux pays germaniques (Charles fut prince des Pays-Bas espagnols (Charles de Gand, de 1506 à 1555), roi d'Espagne (Charles I, 1516-1556), roi de Sicile (Charles IV, 1516-1554) et empereur du Saint Empire romain germanique (Charles V, 1519-1556). Charles se donna comme mission, tout au long de sa vie, de préserver cet héritage, ce qu'il fit y ajoutant même les Philippines, le Milanais et une grande partie de l'Amérique. Ce fut la mort de Maximilien I^{er} en 1519 qui lui permit d'accéder au titre d'empereur du Saint Empire romain germanique, qu'il remporta face à son plus grand rival, le roi de France François I^{er}. Il se promit dès lors de servir la chrétienté occidentale. Cette promesse fut celle qui tint le plus à cœur au nouvel empereur, mais elle s'avéra aussi la plus difficile à respecter. En effet, Charles dut défendre toute sa vie son empire disparate et lutter entre autres contre les invasions des Turcs, qui étaient dirigées par son ennemi Soliman le Magnifique. La montée du protestantisme indisposait également Charles Quint, qui tenta désespérément de lui résister, en proposant, par exemple, la tenue du Concile de Trente. Mais ses efforts s'avèrent vains et le Concile aboutit plutôt à la séparation définitive des deux religions. À cinquante-cinq ans, l'empereur, fatigué et malade (il était atteint de la goutte), prit la décision d'abdiquer et transmit ses possessions à son fils Philippe et à

Le cortège du jeune souverain s'est arrêté dans plusieurs villes, entre autres à Bruxelles, à Gand, à Louvain, à Anvers et à Malines³³, mais l'entrée brugeoise semble s'être imposée comme l'une des plus impressionnantes du parcours du prince, ainsi que se plaît à le souligner Rémy du Puys, auteur du livret d'entrée commémorant l'évènement ; « [...] le tout augmente de bien en myeux iusques a la ville de Bruges laquelle a decellente beaulte et leur en toute extension de pompe triumphalle, obfusque la splendeur des aultres toutes³⁴ ». En plus de mentionner qu'aucune ville n'a réussi à égaler les splendeurs de Bruges, l'historiographe relève en outre que celles qui ont successivement reçu le prince ont mutuellement tenté de se surpasser sur le plan artistique, certaines d'entre elles allant même jusqu'à envoyer des « espions » chez ses rivales afin de pouvoir observer les splendeurs des entrées préalablement organisées.

Sources littéraires et figuratives relatant l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515

S'il apparaît évident que la cérémonie brugeoise s'est démarquée parmi les autres entrées célébrées lors de l'avènement du jeune Charles aux Pays-Bas en 1515, elle reste également, à ce jour, la mieux connue, et cela en partie grâce au témoignage de deux ouvrages clés relatant le déroulement de la procession. Il existe en effet deux documents dans lesquels nous retrouvons la description que fait Rémy du Puys de l'entrée accompagnée en outre de

son frère Ferdinand. Le 25 octobre de l'année 1555, dans la grande salle du château de Bruxelles, devant les députés des dix-sept provinces bourguignonnes, ainsi que les chevaliers de la Toison d'Or, Charles Quint concéda les États bourguignons à son fils, tandis que le 12 septembre de l'année suivante, il céda à son frère Ferdinand les États autrichiens et le titre d'empereur d'Allemagne. Il se retira ensuite en Espagne, dans un monastère de la ville de Yuste, où il mourut d'un excès de fièvre le 21 septembre 1558. Avec lui s'éteignait le rêve médiéval d'un empire chrétien universel. Avec lui s'envola aussi le souvenir d'un prince qui avait su apprécier la splendeur des arts, et c'est pourquoi nous nous sommes intéressée à plusieurs des évènements les plus fastueux auxquels il a participé, dont ses entrées solennelles dans plusieurs villes à travers l'Europe.

³³ Gachard, *op. cit.*, p. 14-15.

³⁴ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée faite sur le nouvel et ioyeux advenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince Monsieur Charles prince des hespaignes Archiduc dautrice duc de bourgogne Comte de flandres. En la ville de Bruges lan 1515 jour dapuril apres duques redigee en escript par maistre Remy du puys son treshumble incidiaire er historiographe*, Paris, Gilles Gourmont, 1515, p. Aiv(r).

plusieurs illustrations, soit un livret imprimé avec gravures à Paris chez Gilles Gourmont³⁵ ainsi qu'un précieux manuscrit avec miniatures peintes conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne³⁶. Le livret imprimé et le manuscrit constituent des sources précieuses pour l'historien, car la majorité des livrets d'entrée commémorant les cérémonies célébrées dans les autres villes ont été perdus au fil du temps³⁷.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 1. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, page frontispice de l'édition imprimée chez Gilles Gourmont, Paris. 1515. Paris. Bibliothèque nationale.

La présence d'illustrations accompagnant les textes s'avère d'une rareté exceptionnelle au début XVI^e siècle. Le livre imprimé chez Gilles Gourmont serait l'un des premiers ouvrages de ce type à paraître en Europe, marquant ainsi une étape importante dans l'histoire du livret d'entrée. Dans le cas des entrées solennelles de Charles Quint, ce ne sera que quelques années plus tard qu'une telle association entre le texte et l'image se reproduira, surtout lors de ses passages en Italie en 1535-36 et 1541. Dans les Pays-Bas, quelques relations d'entrées du Prince Philippe II auront le privilège d'être illustrées, entre autres celles

³⁵ *Idem*.

³⁶ Bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne, ms. 2591. La Bibliothèque nous a fourni une copie du microfilm reproduisant le manuscrit ms. 2591.

³⁷ Nous avons, de nos jours, facilement accès à la version imprimée du texte et aux gravures qui l'accompagnent grâce à une édition fac-similé du livre imprimé chez Gilles Gourmont qui se trouve reproduit dans un ouvrage commenté par Sidney Anglo, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515 : A Facsimile*, introd. de Sydney Anglo, Amsterdam, Theatrvm Orbis Terrarvm, 1973, 78 p. Le livret est également accessible via internet sur le site www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html (dernière consultation en août 2008).

de Gand et d'Anvers, mais ce, seulement plusieurs années après la cérémonie célébrée à Bruges en l'honneur de son père³⁸. Quant au reste de l'Europe, les livrets illustrés prendront de l'ampleur tout au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle et des siècles suivants, à commencer par les livrets des entrées du roi Henri II en France vers les années 1548-1550, qui sont un splendide témoignage sur l'usage qu'on fit des *apparati* de l'époque³⁹.

Le témoignage de Rémy du Puys nous permet une meilleure compréhension du déroulement de la cérémonie d'entrée de Charles Quint à Bruges, tout comme il nous fournit des indices majeurs sur les thèmes et les styles exploités par les artistes impliqués dans sa réalisation. Il constitue le fondement de notre étude sur cette somptueuse fête⁴⁰. On connaît très peu de choses sur la vie de Rémy du Puys, outre le fait qu'il fut indiciaire et historiographe de l'archiduc de Bourgogne et le successeur de Jean Lemaire⁴¹, et qu'il rédigea un livret sur les obsèques du grand-père de Charles, Ferdinand d'Aragon⁴². Le livret des obsèques et le livret de l'entrée sont les deux seuls ouvrages qui nous soient aujourd'hui parvenus, et, comme le souligne Sidney Anglo, le travail de Rémy du Puys n'égale pas en qualité celui de Jean Lemaire⁴³.

³⁸ Juan Cristeval Calvete de Estella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Phelippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde Espana à sus tierras dela baxa Alemana : Con la descripcion de todos los Estados de Brabante u Flandes*, Anvers, M. Nucio, 1552.

³⁹ Pour les entrées d'Henri II, voir, entre autres, *The Entry of Henri II into Paris, 16 June 1549, with an introduction and notes by I.D. McFarlane*, Binghamton : Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, 106 p.

⁴⁰ Un État des dépenses faites par la ville de Bruges pour l'entrée de Charles en 1515 est également conservé et reproduit en langue flamande dans le deuxième tome de Louis Prosper Gachard, *op. cit.*, p. 531-542. Il constitue un autre témoignage important concernant le déroulement de la cérémonie.

⁴¹ Indiciaire de la maison de Bourgogne de 1508 à 1513.

⁴² Rémy du Puys, *Les exeques et pompe funerale de feu deternelle et tres-glorieuse memoire Don Fernande, roy catholique, faicteet accomplie en lesglise Sainte-Goule a Bruxelles, le vendredi 14 mars 1515, redige et escript par maistre Remy du Puys, son tres-humble secretaire, indiciaire et historiographe*, s. l. n. d.

⁴³ Anglo, *op. cit.*, p. 7.

La présentation du livret imprimé accompagné de gravures et du riche manuscrit à peintures de la Bibliothèque nationale de Vienne nous permet d'aborder une question épineuse que les auteurs ont souvent soulevée ; le livret a-t-il été rédigé après et selon le manuscrit, ou vice-versa ? Bien qu'il soit aisé de se rendre compte de la qualité supérieure du manuscrit versus celle du livre imprimé, il s'avère en revanche difficile en effet de soutenir qu'un des deux a été exécuté avant l'autre. Nous observons que les illustrations des deux ouvrages se ressemblent, qu'elles présentent parfois des décalages similaires par rapport à ce qui apparaîtrait comme une juste compréhension du texte. Des trente-trois illustrations, chacune trouve son pendant dans l'autre édition, mais, comme nous le verrons, elles ne s'avèrent pas identiques, et le même phénomène se retrouve du côté des textes. Certains détails pourraient laisser croire, comme le soutient Sidney Anglo, qu'il ne s'agirait peut-être pas dans ce cas de l'influence directe d'un des deux ouvrages sur le second, mais qu'il faudrait entrevoir la possibilité qu'une autre version existe ou que des dessins préparatoires aient pu constituer la source commune pour le peintre et le graveur.

Bien que le manuscrit offre en général un rendu d'une bien meilleure qualité que le livre imprimé, c'est principalement du côté des quatre premières illustrations que la différence stylistique entre l'art de la miniature peinte et l'art de la gravure sur bois apparaît de manière plus évidente⁴⁴. Les figures 2 et 3 représentent le moment où Rémy du Puy présente son livre au prince, celle de gauche appartenant au manuscrit, et celle de droite au livre imprimé⁴⁵.

⁴⁴ Le manuscrit et le livret imprimé comprennent des chapitres d'introduction qui précèdent la description de l'entrée solennelle de Charles Quint dans la ville. Ces chapitres d'introduction permettent à l'historiographe de s'adresser directement au prince afin de lui « présenter » son compte rendu de l'évènement.

⁴⁵ Les gravures sont toutes tirées d'Anglo, *op. cit.*, et les peintures proviennent du microfilm fourni par la Bibliothèque nationale de Vienne, ms. 2591. En ce qui concerne les représentations en couleur, elles ont été reproduites et donc tirées de l'ouvrage d'Anglo.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 2.

Fig. 3.

Elles constituent les premières images de l'introduction écrite par Rémy du Puys à son prince. L'historiographe s'adresse en effet directement à Charles Quint dans les premiers paragraphes de son compte rendu, ce dernier commençant d'ailleurs par « A MONSIEUR », écrit en caractères imposants⁴⁶. On observe immédiatement que la composition de la peinture s'avère beaucoup plus riche que celle de la gravure. Remarquons, entre autres, dans la peinture, le dallage carrelé, le magnifique trône présenté en oblique, les armoiries de Charles, l'ouverture sur un paysage et la présence de deux personnages en conversation qui donnent élégance et mouvement à l'œuvre, tous des éléments absents de la gravure qui lui correspond.

La technique de la peinture permet dans ce cas-ci une plus grande aisance ainsi qu'une représentation de l'architecture beaucoup plus réaliste, dans un palais renaissant, avec un paysage au loin qui rappelle certainement une des œuvres de Jan Van Eyck⁴⁷, *La Vierge au chancelier Rolin* (fig. 4), où nous retrouvons le même type d'arcade, s'ouvrant sur un paysage

⁴⁶ Ceci s'applique dans le cas du livre imprimé, Rémy du Puys, *La triomphante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Aii(r).

⁴⁷ Jan Van Eyck (1390-1441), peintre primitif flamand, précurseur de la technique de la peinture à l'huile et reconnu pour le réalisme des détails dans ses œuvres. Voir Erwin Panosky, *Les primitifs Flamands*, Paris. Hazan. 1992, 806 p.

qui creuse l'espace et le même type de dallage qui donne de l'ampleur à la composition. En revanche, la gravure, qui montre le prince en stricte frontalité dans un décor gothique, ne répond pas au même principe de profondeur que celui de la peinture et dégage un effet de plus grande austérité. Cette affirmation s'avère toujours exacte concernant la deuxième illustration d'introduction, qui représente du Puys occupé à la rédaction d'un texte.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 4. Jan Van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, 1430, ou 35-36, huile sur bois, 62 x 66 cm, Paris, musée du Louvre.

Le manuscrit (fig. 5) offre encore une fois une qualité supérieure. Bien qu'on n'applique point une perspective albertienne monofocale, le plancher est toujours à carreaux, le bureau de travail est richement orné, une bibliothèque occupe le mur, les fenêtres sont treillissées et flanquées de volets, un phylactère sur lequel est inscrit *Souffrir et Abstenir* virevolte sur le sol, et une porte ouverte suggère une vue sur une pièce voisine, donnant de la profondeur à la composition.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 5.

Fig. 6.

Le personnage de du Puys dans la gravure semble (fig. 6), quant à lui, plutôt emprisonné entre quatre murs, et la magnifique cathèdre sur laquelle il siégeait a été remplacée par un simple tabouret, tandis que le phylactère s'est vu métamorphosé en un petit chien. Nous sommes loin de la délicatesse des miniatures du peintre. On remarquera la ressemblance entre cette gravure du livre, la peinture du manuscrit et une gravure tirée du *Songe de Poliphile* (fig. 7), de Francesco Colonna. Les motifs et la disposition des personnages à l'intérieur du cadre, tout comme la présence du chien dans la gravure rappellent vraisemblablement cette œuvre illustrant un des moments du *Songe de Poliphile*⁴⁸.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 7. Anonyme, *Poliphile écrivant à Polia*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.

Les divergences entre les illustrations des deux ouvrages apparaissent de façon encore plus éloquente dans la prochaine image d'introduction, celle où Charles avance dans la ville, après être passé par le château de Maele (fig. 8 et 9)⁴⁹.

⁴⁸ Jean-Paul Guibbert, et collab., *Hypnerotomachia Poliphili ou Le songe de Poliphile : Le plus beau livre du monde : Venise 1499-Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque municipale d'Auxerre, 2000, p. 139. Nous reviendrons sur l'impact qu'a eu cet ouvrage sur l'art de la Renaissance dans le prochain chapitre.

⁴⁹ Rémy du Puys indique que le prince soupe tout d'abord au château de Maele avant d'entreprendre sa procession à travers la ville. Rémy du Puys, *La triomphante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Av(v).

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 8.

Fig. 9.

Notons que ce fameux château de Maele n'est représenté entièrement que dans la peinture du manuscrit (fig. 8), tandis que sur la gravure on ne voit qu'un mur couvert de torches, ce qui donne très peu d'indications sur le lieu. Le cortège semble mieux organisé dans l'enluminure du manuscrit, avec la figure du prince à l'avant, monté sur un cheval joliment caparaçonné, tandis que l'on peut apercevoir à l'arrière-plan la litière qui transporte sa tante, Marguerite d'Autriche. La composition de cette illustration permet toujours au regard de circuler de l'avant à l'arrière à l'intérieur de l'œuvre, comparativement à celle tout en frontalité de la gravure privée de ligne d'horizon, où les personnages semblent difficilement trouver un espace pour circuler.

Les deux dernières images d'introduction se caractérisent, à nouveau, malgré leur sujet commun, par leur grande dissemblance (fig. 10 et 11). Cette fois-ci, le peintre et le graveur devaient illustrer le passage de Charles Quint devant la Porte Sainte-Croix⁵⁰. Dans le cas de la gravure (fig. 11), nous pouvons facilement nous imaginer qu'il s'agit de la porte Sainte-Croix, avec les armoiries de Charles qui ornent sa façade, les torches qui illuminent le tout et les « sonneurs de trompes » qui jouent de la musique.

⁵⁰ Le parcours de Charles Quint à travers la ville commence officiellement à la Porte Sainte-Croix, comme le souligne Rémy du Puys, *La triomphante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Bi(r).

Mais un élément essentiel manque à la composition, il s'agit du prince lui-même. En effet, bien que le texte décrive le passage de Charles par la Porte Sainte-Croix, le graveur a omis de le représenter, et a préféré s'en tenir au cadre architectural plutôt qu'au cortège avançant devant la porte. L'artiste du manuscrit (fig. 10), quant à lui, avec le même souci d'exactitude qu'à l'accoutumée, a peint non seulement la fameuse porte, mais également tout le cortège du prince, qui occupe une grande partie de l'espace de la peinture. De plus, une vue de la ville de Bruges permet un autre parcours du regard. Un élément fantaisiste vient égayer la composition. Il s'agit d'un personnage assis à l'envers sur un âne et qui disparaît sous une tour miniature ornée de torches. Cet élément étonnant rappelle les tourelles qui flanquent la Porte Sainte-Croix, mais, seul l'artiste peintre a eu l'ingéniosité d'ajouter cet élément original, qui ne se retrouve pas dans la gravure qui lui correspond.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 10.

Fig. 11.

L'observation des quatre illustrations d'introduction nous a permis de relever une multitude de divergences entre les peintures du manuscrit et les gravures du livret imprimé. Notons également la présence de similitudes, qui résultent parfois de mauvaises interprétations communes du texte, autant de la part du peintre que du graveur. Le meilleur exemple s'avère peut-être cette figure de la Fortune (fig. 16) qui, selon les deux textes, devrait avoir les mains attachées derrière le dos, mais qui, comme nous pouvons l'observer sur cette

illustration du livre imprimé, a de fait les mains attachées devant elle⁵¹. Du côté des arcs de triomphe érigés par les Italiens (sur lesquels nous reviendrons), des figures nues ornent les pilastres tandis que les textes ne les mentionnent pas (fig. 21 et 22)⁵². Ce type de similitudes nous incite à conclure, comme Anglo le fait, à une source d'inspiration commune pour les deux artistes, sans rejeter, cependant, l'hypothèse qu'une des deux séries d'images ait pu inspirer l'autre.

Ces différences et similitudes entre les images se répètent également du côté des textes. Ceux-ci, bien qu'ils aient été rédigés par le même auteur, Rémy du Puys, ne concordent pas toujours et nous observerons que le manuscrit offre encore une fois une qualité supérieure au livre imprimé. En effet, quelques expressions cohérentes du manuscrit perdent parfois tout sens dans le livre imprimé. Par exemple, le mot *balene* (baleine), utilisé dans le manuscrit, se transforme dans le livre en *balance*, ce qui retire tout son sens au texte puisqu'il s'agit bien d'une baleine qui est représentée dans l'illustration, et puisque la baleine est bien l'animal symbolisant la guilde des poissonniers, et non une balance (fig. 30)⁵³. Le mot *Charité*, que l'auteur utilise dans le manuscrit pour la description d'une des figures du dernier échafaud de la ville, est maladroitement transformé par *Chierté* dans le livre imprimé⁵⁴. Le mot reprend heureusement son sens dans son contexte, mais l'on se demande pourquoi il y a une pareille négligence dans le traitement du texte imprimé.

⁵¹ Livret imprimé, Dv(v); Manuscrit de Vienne, MS. fol. 54(r).

⁵² Livret imprimé, Eiii(r), Evi(r); Manuscrit de Vienne, MS. Fol. 61(v), 68(v).

⁵³ Livret imprimé, Bvi(v); Manuscrit de Vienne, MS. fol. 25(v).

⁵⁴ Livret imprimé, Gii(r); Manuscrit de Vienne, MS. fol. 86(v).

De plus, des phrases complètes se trouvent parfois raccourcies dans le livre, allant jusqu'à la suppression d'une vingtaine de mots⁵⁵. Le texte imprimé serait donc, dans ce cas-ci, dérivé du texte manuscrit. Cependant, des erreurs similaires, entre autres des idiosyncrasies orthographiques, évoquent une correspondance évidente entre les textes des deux ouvrages.

En définitive, nous observons autant de similitudes flagrantes que de différences majeures entre les images et les textes des deux œuvres. En outre, au sein d'un même ouvrage, des divergences apparaissent entre des illustrations et le texte qui leur correspond ; comme nous l'avons vu, les artistes se plaisent parfois à ajouter des détails qui ne figurent pas dans les descriptions. Ajoutons qu'il est impossible de se fier totalement à la valeur documentaire de l'un ou à l'autre des médiums, l'image et le texte fournissant chacun des informations selon les registres qui leur sont spécifiques. Voilà pourquoi un livret comme celui de l'entrée de Charles Quint à Bruges constitue un document précieux, car il donne accès aux deux types de témoignages ; il fait osciller le lecteur entre l'univers de l'image et celui du texte.

Le déroulement de l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515

Passons maintenant à l'étude de l'entrée à proprement parler, afin d'en décortiquer ses thèmes, ses formes, ses nouveautés, sa place dans la nouvelle culture de la Renaissance et pour mesurer l'ampleur qu'un tel événement pouvait prendre, autant pour les citoyens que pour le prince.

⁵⁵ Par exemple, dans le livret imprimé, la description du cinquième spectacle se termine par « en puissance terrienne » (Bvi(v)), tandis que dans le manuscrit, la description se continue; «le mouton dor. Et sur mer la balene. Au surplus furent mises et bien ordonnees torches sans nombre devant les maisons dung coste et daultre tout le long dicelle rue. Mesmement les quatres vendeurs lures de la ville en mirent devant la maison saint patrix Iusques au nombre de cent ». On peut, bien sûr, imaginer que le texte manuscrit est une version augmentée du texte imprimé. Ou encore que l'enlumineur et l'imprimeur ont travaillé d'après un premier manuscrit perdu et de nature provisoire.

Le mercredi 18 avril 1515, l'archiduc Charles d'Autriche faisait son entrée solennelle dans la ville de Bruges, accompagné de plusieurs de ses hommes ainsi que de sa tante, la régente Marguerite d'Autriche⁵⁶. Il avait quinze ans, l'âge de sa majorité. Rémy du Puys observe, flatteur, qu'il était joliment vêtu, et qu'il ressemblait mieux, à vrai dire, à « ung Apollo, ou ung Mercure que ung corps humain⁵⁷ ».

Les cérémonies entourant le passage des souverains dans les grandes villes existaient déjà dans la vie culturelle et politique des Pays-Bas, tout au long des XIV^e et XV^e siècles⁵⁸. L'idée d'une procession solennelle et triomphale ne constituait donc pas une nouveauté. Toutefois, l'entrée de 1515 marque une rupture dans la tradition de ces entrées, puisqu'elle intègre des éléments nouveaux à son répertoire traditionnel gothique. Rémy du Puys se plaît d'ailleurs à le signaler, à quelques reprises, utilisant cette expression « detrange et tres nouvelle façon⁵⁹ ».

Selon William Lawrence Eisler, la nouveauté constitue un élément essentiel de plusieurs célébrations artistiques du règne de Charles Quint. En effet, le prince se montrait fasciné non seulement par l'introduction de nouveaux motifs à l'antique, mais également par les nouveautés techniques, qui permettaient quelques « expérimentations » intéressantes, et ce, dès l'entrée brugeoise de 1515. Comme Eisler le résume bien:

⁵⁶ À la mort de son frère Philippe le Beau, Marguerite d'Autriche (Bruxelles-1480, Malines-1530) devint officiellement régente des Pays-Bas de 1507 à 1515 avec les pleins pouvoirs pour le compte de son neveu Charles.

⁵⁷ Rémy du Puys, *La triomphante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Avi(v).

⁵⁸ Entre autres, l'entrée de Philippe le Bel à Gand en 1301, celle de la comtesse Marguerite, épouse de Louis de Crécy, à Gand en 1329 et celle de Philippe le Bon à Bruges en 1440. Voir Leo Van Puyvelde, « Les joyeuses entrées et la peinture flamande » dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S., 1958, vol. 2, p. 288.

⁵⁹ Rémy du Puys, *La triomphante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Eviii(v).

Thus novelty and surprise as well as magnificence were essential elements of the celebration of kingship, as if innovation itself was associated closely with the ruler. This emphasis upon novelty characterizes the artistic celebration of the reign of Charles V; it is revealing to find it so explicitly expressed at the outset, both in the statement of du Puys and visually in the illustrations of his work⁶⁰.

À quinze ans, Charles assistait donc à des spectacles grandioses où des astuces mécaniques étaient incorporées à des spectacles brillants et à des architectures originales. Si ces dernières lui apparaissaient originales, c'est qu'elles offraient pour la première fois au jeune prince l'occasion de voir des structures architectoniques qui caractérisaient déjà en Italie l'art classique de la Renaissance, mais qui restaient fort peu employées par les artistes de la Renaissance nordique. L'auteur du livret, Rémy du Puys, s'étonne devant de telles constructions et prend soin de les distinguer de l'art traditionnel flamand. Il note entre autres « deux arches faictes chascune pour ung arc triumphal à lantique et selon questaoient coustume de faire aux Romains pour honorer leurs princes victorieux⁶¹ ». L'introduction de tels arcs de triomphe *all'antica* dans une entrée solennelle flamande constitue une nouveauté, et ne semble pas avoir été de mise dans les entrées précédentes aux Pays-Bas. Il s'agirait d'ailleurs de la première intrusion de ce motif antique dans les entrées solennelles de la région⁶².

Parmi les éléments marquants de l'entrée à Bruges, Eisler et Anglo soulignent la présence des effets lumineux, car, bien sûr, comme il était de mise pour plusieurs des entrées

⁶⁰ William Lawrence Eisler, *The Impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts*, The Pennsylvania State University, University Microfilms International, 1983, p. 47.

⁶¹ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Eviii(v).

⁶² Par ailleurs, les thèmes de la mythologie et des allégories classiques faisaient déjà partie du répertoire artistique flamand au XV^e siècle. Pensons entre autres à un certain Banquet du Faisan, organisé à Lille en 1453 par Philippe le Bon (duc de Bourgogne), où les « entremets » représentaient des allégories et des épisodes de la conquête de la Toison d'Or par le héros Jason (voir Leo Van Puyvelde, *op. cit.*, p. 288). C'est l'apparition du motif de l'arc de triomphe pur et simple, sans représentation de tableau vivant, qui constitue dans le cas de l'entrée brugeoise une nouveauté.

célébrées en terres flamandes, l'entrée de Charles fut organisée à la nuit tombante⁶³. Cela explique pourquoi nous retrouvons des torches sur la plupart des illustrations de cette entrée, car quelques milliers d'entre elles, est-il dit, illuminaient la ville. De plus, du Puys mentionne le fait cocasse que les peintures semblaient plus réussies sous ce type d'éclairage et que les femmes paraissaient plus belles que lorsqu'on les voyait en plein jour ;

[...] Au devant de laquelle tendue estoient fichees en platz destain grosses torches a double recz iusques au nombre de quatre mille cinq cens qui estoit plaisir a veoir, car le jour tendoit a la nuycet et faisoit desia brun, comme il est pardeca la coustume de faire les entrees de nuyt. A raison (comme ie croy) du grant luminaire qui y est si prodigalement espendu. Joinct a ce que la monstre des dames et damoiselles entassees par toutes fenestres, portes, et rues est plus apparente aux torches que au soleil. Et (comme les painctures) se monstrent plusieurs deils plus marchandes a demye veue que a plain iour⁶⁴.

En dehors du caractère un peu naïf de ce genre de remarque, notons que le prince et les citoyens se montraient réellement impressionnés par ce type d'effets lumineux. Charles fut si grandement émerveillé par le spectacle qu'il exigea une seconde représentation de jour⁶⁵.

Les spectacles qui furent présentés au prince lors de son entrée consistaient en vingt-sept structures différentes, et elles demeurent, comme le spécifie Anglo, « *in terms of*

⁶³ Selon la coutume de « par-deça », comme l'écrit Rémy du Puys. Plusieurs des entrées auxquelles Charles participera ultérieurement dans d'autres villes d'Europe seront elles aussi célébrées de soir.

⁶⁴ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Bi(v).

⁶⁵ Cette deuxième entrée eut lieu le dimanche suivant, soit le 22 avril. Cette fois-ci, par contre, une prouesse technique mal effectuée provoqua une explosion dans une tourelle, tandis que Charles déambulait non loin du lieu de la catastrophe et que sa tante se trouvait prisonnière dans sa litière, tout ceci provoquant une panique générale. Les chevaux s'affolèrent et la situation tourna rapidement au chaos. Malgré l'incident, les protagonistes impliqués dans la procession ainsi que les citoyens qui assistaient à la cérémonie s'en sortirent tous indemnes. Le spectacle, présenté par les Aragonais, consistait en une grande tour à l'intérieur de laquelle des hommes armés devaient feindre de tirer des coups de feu. Lors de la deuxième entrée de Charles Quint, les Aragonais décidèrent d'épater davantage le prince en installant un système d'explosion à l'intérieur de la tour, mais la mèche ne fut pas allumée au bon moment et l'explosion se produisit alors que le prince et son contingent se trouvaient justement à l'entrée de la tour, soit beaucoup trop près. Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Ciii(v).

*multiplicity of scene, one of the most ambitious on record*⁶⁶ ». Charles se devait de suivre un itinéraire fixe, dont l'entrée se situait à la Porte Sainte-Croix. À partir de ce moment, il parcourait les artères et les grandes places qui avaient été transformées pour l'occasion. Comme à l'accoutumée, quelques rues étaient recouvertes de draps et d'étoffes⁶⁷, et à certains endroits des femmes embellissaient les passages en se montrant aux fenêtres.

Ce type de cérémonie permettait la participation active de tous les citoyens, chacun ayant un rôle à jouer, une place déterminée à occuper. Si quelques-uns n'étaient affectés qu'à des tâches très sommaires⁶⁸, d'autres s'impliquaient plus directement dans la mise en scène des pièces de théâtre, des « tableaux vivants ». Comme Josèphe Chartrou le résume bien :

Les entrées royales sont une œuvre d'art vivant. L'œuvre d'art statique n'est pas l'élément unique de la fête. [...] Les hommes la vivifient, l'animent par des figurations plus ou moins somptueuses, des déguisements, des récitatifs, des danses. Tous les arts sont mis à contribution : architecture, peinture, sculpture. [...] Tous les citadins ont un rôle à jouer⁶⁹.

La ville de Bruges, avec la participation de quelques états étrangers, fit donc ériger vingt-sept structures, sur lesquelles se trouvaient représentées plusieurs histoires⁷⁰. Cependant, malgré cette grande diversité, la filiation des thèmes d'une grande partie des structures mises en place constituait un des éléments clefs du déroulement de la fête, qui s'organisait principalement autour des spectacles élaborés par les Brugeois eux-mêmes. En

⁶⁶ Anglo, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Ceci constitue une tradition dans la célébration des entrées solennelles dès l'époque du Moyen Âge. Voir Bernard Guénéé et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1968, p. 21. Bien que les auteurs s'intéressent ici au phénomène des entrées célébrées en France, on peut facilement s'imaginer que des traditions similaires existaient également dans les régions nordiques.

⁶⁸ Les enfants, par exemple, pouvaient parfois détenir le rôle de rassembler les gens sur la place publique.

⁶⁹ Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, p. 118.

⁷⁰ Autant dans le livret imprimé que dans le manuscrit, nous retrouvons trente-trois illustrations, mais cela comprend en fait les quatre premières illustrations qui appartiennent à l'introduction, en plus de deux autres images « intermédiaires » qui ne font qu'agrémenter les deux ouvrages sans réellement représenter de véritables *apparati*.

effet, un thème s'avérait récurrent tout au long des onze représentations qu'ils avaient imaginées, et il s'agissait du sujet principal de l'entrée, soit la fondation, l'apogée et le déclin de la ville de Bruges.

Les citoyens de la ville de Bruges étaient responsables de onze spectacles, alors que les Italiens (nations génoise, florentine et lucquoise⁷¹) s'occupaient de quatre spectacles, les Aragonais de deux, les marchands de la Ligue hanséatique de trois, et les Espagnols de sept, pour un total de vingt-sept spectacles. Les citoyens de Bruges organisèrent un programme cohérent qui répondait à un but précis, soit transmettre un message de détresse à Charles Quint. Les organisateurs de l'évènement se voyaient, en effet, obligés de demander de l'aide au prince, car l'économie de leur ville était en chute libre. Après de nombreuses années de prospérité, les activités commerciales de la ville de Bruges déclinaient au profit de la ville voisine d'Anvers, depuis la fin du XV^e siècle⁷². Outre la forte concurrence d'Anvers, Bruges se voyait confrontée au développement de l'industrie rurale qui échappait à son contrôle.

C'est ainsi qu'en 1515, lors de son premier passage officiel en cette ville, Bruges exposa à Charles, par des moyens artistiques spécifiques à l'entrée, sa grande infortune et son affliction. Ce que les citoyens attendaient de leur prince ne constituait pas une tâche facile pour le nouvel élu. En effet, bien plus que de réclamer son aide et sa protection, ils comptaient sur lui pour recouvrer leur prospérité perdue. Ils mettaient le sort de leur patrie entre les mains du jeune Charles, et fondaient un espoir encouragé par la présence de celui-ci dans leur ville.

⁷¹ Question commerce, ces nations italiennes allaient bientôt abandonner Bruges pour la ville d'Anvers, comme leur consœur vénitienne l'avait déjà fait. Eisler note que leur participation à cette cérémonie découle peut-être seulement de leur volonté de maintenir les privilèges qui leur étaient accordés par les ducs de Bourgogne. Eisler, *op. cit.*, p. 48.

⁷² Voir J. A. van Houtte, « The Rise and Decline of the Market of Bruges », dans *Economic History Review*, New Series, XIX (1966), pp. 29-47.

Bien que la majorité des citoyens participassent à l'organisation de la cérémonie d'entrée du prince Charles, la véritable élaboration des thèmes revint à ceux que l'on nomme les « rhétoriciens ». Ces lettrés en déterminaient le sujet principal, soit la fondation, l'apogée et le déclin de la ville de Bruges. Ainsi, les divertissements participaient-ils tous d'une même pensée érudite, quoique la conception de l'entrée ait impliqué la participation de six auteurs⁷³. Ces intellectuels appartenant à la classe moyenne faisaient partie des « chambres de rhétorique » qui étaient en plein essor au moment où Charles passait par les Pays-Bas⁷⁴. Caractéristiques de cette région, les chambres de rhétorique consistaient en des sociétés littéraires qui s'occupaient de la rédaction, de la déclamation et de la représentation de pièces de théâtre et de poèmes. Ceux-ci pouvaient être de différents genres comme les moralités, les mystères, les farces ou les « esbattements ». Les pièces de théâtre étaient surtout composées et représentées à l'occasion de concours ou d'évènements historiques importants. C'est ainsi que plusieurs de ces pièces furent consacrées à Charles Quint durant son règne⁷⁵. Comme le souligne Antonin Van Elslander à propos des chambres de rhétorique ; « [elles] ont donné à la vie littéraire des Pays-Bas au XV^e et au XVI^e siècle ce cachet particulier que nous ne retrouvons nulle part ailleurs⁷⁶ ».

Les artistes travaillaient en collaboration avec les rhétoriciens pour la réalisation des spectacles. Dans le cas qui nous intéresse, nous savons qu'un dénommé Williem d'Hollande

⁷³ Pour plus de détails concernant les rhétoriciens impliqués dans la conception de l'entrée brugeoise, voir Anglo, *op. cit.*, p. 19-20.

⁷⁴ Voir Henri Liebrecht, *Les chambres de rhétorique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1948, 139 p.

⁷⁵ Pour un aperçu des fêtes et réjouissances populaires du règne de Charles Quint auxquelles les chambres de rhétorique ont prêté leur concours, voir Antonin Van Elslander, « Les chambres de rhétorique et les fêtes de Charles Quint », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S., 1958, vol. 2, p. 281-285. L'auteur souligne également que, si les chambres de rhétorique étaient en plein essor aux XV^e et XVI^e siècles dans les Pays-Bas, elles furent en revanche durement éprouvées pendant la période des troubles et devinrent suspectes aux yeux des autorités, ceci les amenant vers leur décadence.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 281.

s'est vu confier la responsabilité de la réalisation des onze structures brugeoises. Celui-ci aurait travaillé en collaboration avec quatre autres peintres, dont les noms apparaissent dans les états de compte de la ville, publiés par Gachard⁷⁷.

Les thèmes développés par les rhétoriciens et mis en œuvre par les artistes sont alors présentés à l'aide de « tableaux vivants », qui consistent en de véritables petites mises en scène présentées à l'intérieur de structures architectoniques qui, selon Jacquot, « sont un merveilleux moyen d'associer activement les citoyens à la fête; la ville s'y présente elle-même et transpose sa vie dans l'histoire, la légende et l'allégorie⁷⁸ ». Les personnages jouent donc des allégories, des histoires, des moralités ou des mystères. Le tableau vivant, apparaissant comme une spécificité des entrées célébrées dans les Pays-Bas, s'effacera tout de même tranquillement au fil des ans, jusqu'à complètement disparaître au profit d'une architecture fixe. Ce sera une manifestation du passage entre le style du Moyen Âge et celui de la Renaissance.

Afin d'attirer l'attention du prince sur la situation désespérante de la ville de Bruges et de ses citoyens, les rhétoriciens usèrent de quelques astuces. En séparant les tableaux vivants en deux « chambres » (c'est-à-dire deux spectacles distincts à l'intérieur d'une même structure), ils établirent des parallèles entre l'histoire de Bruges et des récits bibliques ou mythologiques. Des volets historiés complétaient le tout. Les spectacles étaient majoritairement empruntés à l'histoire de l'Ancien Testament, qui revivait, animé, sur les échafauds de l'entrée. Quant aux thèmes mythologiques, s'ils apparaissent comme la première manifestation du retour à l'antique, c'est parce que le Moyen Âge en avait plutôt cultivé une

⁷⁷ Gachard, *op. cit.*, p. 533.

⁷⁸ Jean Jacquot, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S., 1975 (1960), vol. 2, p. 476.

vision incomplète et particulière de l'Antiquité. Contrairement à l'introduction dans l'entrée de Bruges de certains motifs qui seront véritablement une « re-naissance » des motifs de l'Antiquité, comme l'arc de triomphe, par exemple, le recours à la mythologie classique des rhétoriciens s'avère plus, quant à lui, le reflet de la survivance du thème antique à travers le Moyen Âge qu'une véritable redécouverte.

Si la mise en parallèle de récits mythologiques et bibliques sert généralement à louer le souverain, dans le cas des spectacles présentés par les citoyens brugeois au prince, les rapprochements proposés servirent plutôt à intensifier les thèmes de la fondation, de la prospérité et du déclin de la ville de Bruges. En ce sens, la cérémonie s'inscrit encore dans la lignée des entrées traditionnelles médiévales⁷⁹.

Dans l'intention de traduire les sentiments et les espoirs du peuple, les rhétoriciens brugeois eurent recours à l'allégorie. La figure de la ville, que l'on reconnaît facilement dans plusieurs des illustrations sous les traits d'une jeune femme, est vêtue au goût du jour, et porte sur sa robe la figure du lion, symbole de Bruges. Elle semble parfois épanouie et heureuse, parfois triste et désespérée, selon son inscription dans le cycle de la ville. À côté d'elle, on personnifie parfois les vertus nécessaires au bon exercice du pouvoir.

Même si l'allégorie tend à se transformer au cours du XVI^e siècle, c'est-à-dire à troquer ses attributs médiévaux pour d'autres venus d'Italie, elle reste, dans le cas de l'entrée à Bruges, typiquement médiévale. L'allégorie, sous ses diverses formes, a dominé le Moyen Âge, elle a su survivre à travers cette période, comme le souligne Chartrou :

⁷⁹ Par ailleurs, l'exaltation de la puissance impériale et la glorification du monarque apparaissent du côté des spectacles présentés par les nations étrangères. Ceci vient trancher avec le rapport de protecteur à protégé qui domine le déroulement des cérémonies d'entrées durant tout le Moyen Âge. Comme le relève Jean Jacquot, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne » dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, *op. cit.*, p. 417, « il y a là toute la différence entre l'esprit véritablement humaniste et l'esprit courtisan ».

C'est elle qui anime les bestiaires et les lapidaires du XII^e siècle, [...] les tympanes et les voussures sont envahis par ce symbolisme hermétique, les clercs l'ont adoptée pour éluder certaines difficultés dogmatiques. [...] L'allégorie est tellement liée à la vie intellectuelle que tout mot, toute œuvre finit par avoir deux sens : le littéral et l'allégorique, celui-ci supérieur au premier⁸⁰.

Son utilisation par les rhétoriciens de la ville de Bruges ne surprend donc pas, elle fait même partie, depuis plusieurs siècles, des éléments clefs indispensables à l'élaboration de programmes iconographiques plus ou moins complexes. Alors que plusieurs motifs médiévaux disparaîtront, l'allégorie, tenace, s'adaptera au goût du jour, « revêtira ses personnages du vêtement mythologique et se compliquera à merveille, si bien qu'un commentaire en deviendra nécessaire⁸¹ ».

Qu'ils soient à caractère religieux, historique, mythologique ou allégorique, les spectacles imaginés par les Brugeois et les nations étrangères furent présentés sur différents types d'« échafauds », selon ce qu'a pu relever H. F. Bouchery⁸². Il en existerait trois types, dont deux rappelleraient fortement les retables sculptés avec volets peints du Moyen Âge nordique. Cette forme de parallèle constitue une autre démonstration de la persistance du motif médiéval dans l'entrée de 1515, le retable ayant connu une vague de popularité particulière durant les siècles précédents.

Dans le cas des échafauds rappelant ces fameux retables gothiques, le tableau vivant remplace la sculpture du retable, et des volets peints, sur lesquels apparaissent souvent des figures allégoriques, encadrent la scène centrale. Comme les retables, ils peuvent s'ouvrir et

⁸⁰ Chartrou, *op. cit.*, p. 29.

⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

⁸² H. F. Bouchery, « Des arcs triomphaux aux frontispices de livres » dans *Les fêtes de la Renaissance*, Actes des journées internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance tenues à Royaumont du 8 au 13 juillet 1955, Paris, C.N.R.S., 1956, vol. 1, p. 431-442.

se fermer. Ils surmontent parfois un arc, permettant le passage du cortège princier. Or, si l'idée derrière cette forme de construction consiste à glorifier le prince en le faisant passer sous une voûte, elle n'est pas encore le reflet du véritable triomphe antique, mais plutôt un autre témoignage de la survivance du motif médiéval⁸³.

Ce type de structure, consistant en un arc surmonté d'une scène qui sert à la représentation de tableaux vivants, constitue le premier type relevé par Bouchery (fig. 14).

L'auteur ajoute que, dans la première moitié du XVI^e siècle,

[...] cette scène est souvent divisée verticalement en deux compartiments dans le but de faciliter la représentation de « préfigurations », c'est-à-dire la juxtaposition d'un événement actuel et d'un thème emprunté à la Bible ou à l'Histoire Sainte, qui présente certaines analogies avec le premier⁸⁴.

Cette définition s'applique parfaitement aux spectacles élaborés par les rhétoriciens de Bruges pour la cérémonie d'entrée du prince Charles en 1515. En effet, cette forme d'architecture, qui permet de présenter deux scènes juxtaposées, se retrouve à de nombreuses reprises dans les illustrations de l'entrée, et plusieurs d'entre elles nous permettent d'observer la présence de l'arc qui soutient l'échafaudage.

L'arc n'apparaît pas toujours, et il ne s'agit pas là d'une omission de la part de l'artiste. Le deuxième type de construction relevé par Bouchery ne comprend pas d'arc, et n'offre donc aucune possibilité de passage au cortège (fig. 16). Ce deuxième type est celui que l'on nomme véritablement l'« échafaud » et n'est constitué que d'une scène, celle-ci

⁸³ S'il est vrai que le motif même de l'arc de triomphe provient de la culture classique antique, dans le cas de l'entrée à Bruges, et probablement dans le cas de plusieurs entrées célébrées en territoire nordique en ce début de siècle, le premier type d'arc décrit par Bouchery relève plutôt d'un mélange de « l'arc de triomphe classique antique avec l'échafaud qui le surmonte et qui provient des représentations de mystères médiévaux » (Zdzislaw Bieniecki, « Composition architecturale des arcs de triomphe » dans *Les fêtes de la Renaissance*, Actes du colloque international d'études humanistes tenu à Tours du 10 au 22 juillet 1972, Paris, C.N.R.S., 1972, vol. 3, p. 205). Il résulte donc en une construction hybride qui ne répond pas aux critères de l'architecture classique.

⁸⁴ Bouchery, *op. cit.*, p. 433.

inscrite dans un cadre architectural. Nous retrouvons toujours, par ailleurs, ces volets peints qui flanquent la structure.

Le style du troisième et dernier type de construction rompt avec celui des deux premiers. Le tableau vivant, dans ce cas-ci, disparaît complètement, pour laisser l'entière place à une forme architecturale fixe (fig. 21). Nous voilà confrontés pour la première fois à l'arc de triomphe « pur et simple », libéré du tableau vivant. Bouchery note que l'influence de la Renaissance italienne y est manifeste, non seulement dans le type même du monument, mais également dans la décoration, sur laquelle nous reviendrons.

L'auteur nuance cependant son affirmation en soulignant que les arcs de triomphe brugeois revêtent un caractère purement décoratif, et ne peuvent en aucune manière être conçus comme de véritables constructions architecturales. Comme il le résume bien ;

Si des éléments architecturaux y sont employés, tels que piliers, colonnes, chapiteaux, architraves, etc., ceux-ci ont des formes absolument fantaisistes et nullement appropriées à la fonction qu'ils devraient exercer. Cela produit l'effet non d'une véritable architecture, mais d'une sorte de pièce-montée décorative⁸⁵.

Ce commentaire nous mène vers une question qui a engendré beaucoup de discussions chez les chercheurs. Il s'agit de l'introduction de l'art italien classique de la Renaissance dans les cérémonies d'entrées solennelles aux Pays-Bas. Si certains auteurs voient dans l'entrée de Bruges le reflet d'une première intrusion du motif antique de l'arc de triomphe classique dans les pays du nord, d'autres, comme Leo Van Puyvelde, pensent plutôt que ces arcs érigés à

⁸⁵ *Ibid.*, p. 434. Il ne s'agit pas encore d'une véritable architecture, dans laquelle tous les éléments constructifs possèderaient réellement une forme organique répondant à leur fonction.

Bruges « n'ont rien de la construction raisonnée des arcs de triomphe antiques, ni des édifices de la Renaissance italienne⁸⁶ ».

L'auteur même de la relation d'entrée, Rémy du Puys, lorsqu'il décrit les arcs érigés par les nations italiennes, qui, de toute évidence, devaient se rapprocher le plus du style antiquisant, parle de « deux arches faictes chascune pour ung arc triumphal à lantique et selon questoient coustume de faire aux Romains pour honorer leurs princes victorieux⁸⁷ ». Nous avons là ce qui peut apparaître comme une preuve de la pénétration de l'art classique dans l'entrée de Bruges. En revanche, Puyvelde dit se méfier de ce commentaire, et considère naïfs les auteurs qui accordent trop de crédibilité à du Puys⁸⁸. Selon lui, une bonne observation des illustrations du livre imprimé et du manuscrit de Vienne permet de saisir la simplicité des constructions provisoires et de conclure qu'elles n'ont rien du véritable arc de triomphe antique. Il rejoint en ce sens l'opinion de Bouchery et soutient que :

Les arcs de triomphe en question reposent sur des piédroits dont les bases et les chapiteaux sont informes. L'arc qui relie les piédroits est parfois en plein cintre, parfois en arc gothique surbaissé ou infléchi. La décoration consiste en une guirlande, des médaillons, des figurines et des arabesques réduits à leur plus simple expression. [...] Parfois l'arc de triomphe se complique un peu : il devient un baldaquin sur quatre piliers, avec arc, voûte surbaissée et entablement. Ceci non plus n'a rien de classique⁸⁹.

Selon Puyvelde, la décoration qui orne les arcs ne constitue en fait qu'un lointain emprunt à des gravures du *Quattrocento* italien, dont les primitifs flamands s'inspiraient déjà au XV^e siècle. Les arcs érigés à Bruges ne sont pas réalisés selon le « véritable » style

⁸⁶ Leo Van Puyvelde, « Les joyeuses entrées et la peinture flamande », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S, 1958, vol. 2, p. 287-296.

⁸⁷ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Eiiii(v).

⁸⁸ Il critique entre autres Paul Clemens, *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923, t. II, p. 35. Clemens semble être le premier à avoir relevé l'intrusion du motif antique de l'arc de triomphe dans l'entrée à Bruges de 1515.

⁸⁹ Puyvelde, *op. cit.*, p. 289.

classique, mais découlent plutôt, selon lui, d'une faible assimilation de la part des artistes des motifs empruntés aux gravures italiennes, à travers les peintures flamandes du siècle précédent. Les artistes imitent les motifs, sans vraiment comprendre la véritable structure architectonique des arcs de triomphe.

Quant aux échafauds proprement dits, c'est-à-dire ces structures qui permettent la présentation de tableaux vivants sans possibilité de passage, Puyvelde, tout comme Bouchery, y voit encore une fois le témoignage de la persistance de la conception des retables peints en Flandres au XV^e siècle. Il élimine ainsi, pour ces structures, toute possibilité d'une influence directe de l'art italien.

Alors que les auteurs s'entendent pour retrouver le souvenir médiéval du retable peint dans les constructions architecturales de l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515, Anglo, de son côté, tente de nuancer les propos de son collègue Puyvelde et de rectifier son approche face à l'apparition et l'influence du motif antique dans cette entrée. Il lui concède le peu de ressemblance entre les illustrations des arcs dans l'ouvrage de du Puys et les véritables arcs italiens à l'antique. Par contre, il rappelle que certains d'entre eux ont été érigés par les Italiens eux-mêmes, ces arcs ayant donc fort probablement des caractéristiques italiennes. Il revient également sur les commentaires de du Puys, qui évoquent souvent le caractère nouveau de quelques-unes de ces structures. Rappelons-nous cette remarque tirée du livre imprimé: « de trange et tres nouvelle façon⁹⁰ », qui fait partie de la description d'une fontaine érigée par les Italiens.

⁹⁰ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Eviii(v).

Que les commentaires de du Puys s'appliquent à un arc de triomphe ou à une fontaine, ce qu'Anglo tente de relever, concernant l'entrée à Bruges, touche à l'évidence de l'intrusion d'un style nouveau, qui vient rompre avec le style traditionnel des entrées solennelles jusqu'alors célébrées aux Pays-Bas et qui s'inspire de l'art classique de la Renaissance italienne, empruntant l'ornementation traditionnelle du *Quattrocento* et du début du *Cinquecento* italien : putti, guirlandes, grotesques, masques... Si, ni les gravures, ni les peintures des deux ouvrages ne rendent parfaitement l'expression du nouveau style venu directement d'Italie, cela tient, selon Anglo, à une mauvaise assimilation des nouveaux motifs de la part des illustrateurs ; « *All the interest of the italian devices lay in the architectural conception « à l'antique », and this neither the graver nor illuminator had the skill or experience to convey*⁹¹ ».

Les artistes ayant illustré les textes de du Puys auraient échoué, selon lui, à bien reproduire le réel effet des nouvelles constructions à l'antique. L'échec, qu'Anglo attribue en partie au manque d'expérience de la part des artistes face au style nouveau, résulterait surtout d'une insuffisance d'intérêt de leur part. Les artistes, tout comme les citoyens, auraient sûrement été plus réceptifs devant les échafauds érigés par leur propre ville que face aux architectures peu familières des Italiens. Sur les échafauds de la ville de Bruges, les citoyens pouvaient « lire » leur histoire et se reconnaître, tandis que les arcs et les fontaines à l'italienne ne les touchaient peut-être pas autant, comme le résume Anglo ;

*We have already seen how the artists illustrating Du Puy's text were unsuccessful in dealing with the Italian's pageants: and it may well be that they failed to find inspiration in the triumphal arches, with their assemblages of irrelevant antique figures, and may, indeed, even have found them empty of any real meaning as compared with the historical arguments of the Brugeois's own pageantry*⁹².

⁹¹ Anglo, *op. cit.*, p. 18.

⁹² *Ibid.*, p. 34.

Certains auteurs ont donc minimisé l'apport des nations italiennes concernant l'introduction du motif antique dans la cérémonie d'entrée à Bruges de 1515, d'autres, comme Anglo, renversent cette opinion et suggèrent une réelle rupture entre le style des spectacles traditionnels flamands et celui des *apparati* à l'italienne, opinion que nous partageons. Considérant les commentaires de du Puys et le fait que quelques nations italiennes ont participé à la cérémonie d'entrée de Charles Quint, nous ne pouvons que confirmer cette première intrusion du motif antique dans les entrées solennelles aux Pays-Bas⁹³.

Par ailleurs, comme nous le verrons dans la prochaine section de ce chapitre, bien que l'arc de triomphe imaginé par les nations italiennes s'impose dans le cas de l'entrée brugeoise comme une première intrusion, encore timide, du motif classique dans les entrées célébrées aux Pays-Bas et qu'il soit synonyme de « renaissance » de l'Antiquité, il côtoie en revanche des thèmes de la mythologie classique qui eux, bien plus que de naître en ce début de siècle, ont survécu à travers le Moyen Âge. Une étude de quelques illustrations nous aidera à mieux comprendre comment ces thèmes s'intègrent dans une entrée qui, à bien des égards, s'inscrit encore dans la tradition artistique médiévale, et elle nous permettra de constater dans quelle mesure l'entrée brugeoise répond aux nouveaux idéaux classiques de la Renaissance italienne.

⁹³ Si le motif antique est apparu dans les entrées solennelles aux Pays-Bas avant cette entrée brugeoise de 1515, aucun livret illustré ne nous permet de le confirmer. En outre, en se fiant aux documents, il semble que le livret illustré de Rémy du Puys soit vraiment le premier où le motif classique de l'arc de triomphe sans tableau vivant, entre autres, apparaît.

Analyse iconographique et stylistique

Rapprochons maintenant quelques illustrations tirées du livre imprimé de Rémy du Puys⁹⁴ d'œuvres d'art qui leur sont contemporaines pour les situer dans le contexte de création artistique de leur époque et de leur région. Parmi les trente-trois gravures, nous en avons retenu quelques-unes qui font bien voir le contraste entre les styles classique et gothique exploités par les artistes brugeois et étrangers qui ont participé à la réalisation de l'entrée brugeoise. Nous avons également retenu des illustrations où les thèmes de la mythologie se fondent dans un décor encore purement gothique, afin de pouvoir démontrer à quel point les thèmes classiques ont survécu dans des formes médiévales.

Les Brugeois furent responsables de onze structures, qui formaient un ensemble cohérent de spectacles. Ceux-ci étaient tous développés selon des thèmes en rapport avec le sujet principal de l'entrée, l'histoire de Bruges, et se trouvaient entrecoupés de structures appartenant aux nations étrangères. Après avoir présenté ses sept premiers tableaux vivants, la série des spectacles de la ville se trouvait interrompue par deux constructions aragonaises, quatre constructions de la Ligue hanséatique, sept espagnoles et quatre italiennes, avant que la série ne se termine enfin avec les quatre derniers spectacles brugeois.

Les Aragonais

Arrêtons-nous d'abord sur quelques gravures représentant des structures érigées par les nations étrangères. La figure 12 nous fait découvrir le type de spectacles qu'ont pu offrir les Aragonais au prince. Cette illustration nous fait voir à quel point la composition s'avère encore tout à fait médiévale autant dans son style que dans ses thèmes. Nous sommes ici en présence d'un échafaud, car il n'y a aucune possibilité de passage du cortège sous un arc,

⁹⁴ Toutes ces illustrations sont reproduites dans l'ouvrage d'Anglo, *op. cit.*

tandis que des figurants occupent la partie centrale de la structure. La qualité de la gravure ne permet pas d'observer ces personnages dans le détail, mais nous pouvons tout de même constater qu'ils sont habillés au goût du jour et qu'ils dansent ce qui s'avère être, selon le texte de Rémy du Puys, une branle⁹⁵. La structure architectonique, avec sa façade décorée des armoiries de l'Aragon et de torches servant à illuminer la scène, ne présente aucun point commun avec les formes classiques de la Renaissance. La gravure, chargée de motifs, ne crée aucun effet de profondeur et rappelle l'art des tapisseries du Moyen Âge (fig. 13).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 12.

Fig. 13. Anonyme, *Tenture de la vie seigneuriale*, 4^e quart du XV^e siècle, Pays-Bas, Tenture, Paris, Musée national du Moyen Âge.

La Ligue hanséatique

Nous pouvons observer, sur l'illustration du deuxième spectacle de la Ligue hanséatique (fig. 14), le premier type d'échafaud cité par Bouchery, c'est-à-dire celui où un arc est surmonté d'une scène, permettant la représentation d'un tableau vivant. Dans ce cas-ci, la scène ne se trouve pas divisée en deux, comme nous le verrons souvent dans les constructions brugeoises, mais nous retrouvons tout de même les volets latéraux qui peuvent s'ouvrir ou se fermer. Rien de classique dans la structure architectonique ; les volets encadrant la scène principale rappellent plus les triptyques flamands des XV^e et XVI^e siècles que l'arc

⁹⁵ Danse régionale typique pratiquée dès le XV^e siècle. Le manuscrit de du Puys parle bien d'une « branle », mais cette expression a été remplacée dans le livret imprimé par un « beaut ». Livret imprimé, Ciiii(v); Manuscrit de Vienne, MS. fol. 37(r).

de triomphe classique (fig. 15), tandis que la présence des armoiries de Charles Quint (l'aigle bicéphale) sur un toit qui semble couvert d'ardoises appartient une fois de plus au répertoire de motifs médiévaux.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 14.

Fig. 15. Jean Bellegambe. *Triptyque du Bain mystique*, Flandres, vers 1525, peinture à l'huile, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Pour ce qui est du sujet du spectacle, il s'agit de la mise en scène du personnage d'Alexandre le Grand, monté ici sur son cheval Bucéphale, qui piétine des hommes armés. Les marchands de la Ligue hanséatique ayant conçu le programme iconographique ont manifestement, dans ce cas-ci, voulu créer une métaphore figurative associant le prince Charles à la figure du grand Alexandre, procédé rhétorique consacré depuis l'Antiquité. Charles Quint se voit, par un discours visuel glorificateur, comparé à un personnage historique ayant grandement fasciné les peuples depuis l'Antiquité. Comme Alexandre le Grand avait été le seul à pouvoir dompter son cheval, le prince Charles serait le seul à pouvoir diriger et guider son peuple.

L'idée de proposer un parallèle avec un thème tiré de l'histoire de l'Antiquité apparaît peut-être comme la renaissance d'un sujet classique à l'intérieur d'une structure

complètement gothique, mais il s'agit au contraire de la perpétuation d'une iconographie ayant fortement marqué le Moyen Âge, comme en témoigne la légende des neuf Preux. Elle s'avère en effet l'une des plus populaires du Moyen Âge finissant. Elle a permis de personnifier la courtoisie et la vaillance à travers neuf personnages empruntés à trois époques différentes et regroupés en triades : Hector, Alexandre et César représentant le monde antique, David, Josué et Judas-Macchabée, le monde hébraïque, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon, la chevalerie médiévale. Comme le souligne René Schneider, « par eux le Moyen Âge et l'Antiquité se tiennent la main devant le monde moderne⁹⁶ » et, de renchérir Chartrou, « ainsi le Moyen Âge se trouvait rattaché, lui qui ne voulait pas se sentir isolé, aux deux civilisations d'où il tirait sa culture et sa religion⁹⁷ ».

La mise en scène d'Alexandre le Grand fait donc partie du répertoire iconographique traditionnel médiéval, puisque « les sculptures, les peintures murales, les émaux, les tapisseries, les vitraux qui représentaient les neuf Preux étaient innombrables à cette époque. Les manuscrits étaient remplis de précieuses miniatures qui reproduisaient leurs effigies et leurs écussons armoriés⁹⁸ ». La légende des neuf Preux constitue une des manifestations de la survivance des thèmes antiques à travers le Moyen Âge ; à travers elle César, Hector et Alexandre ont pu perpétuer le souvenir des grands héros antiques qui ont inspiré les chevaliers du Moyen Âge et encore plus les souverains de la Renaissance⁹⁹. De plus, son utilisation dans le cadre d'une entrée solennelle ne surprend guère puisque, depuis très longtemps, « les Preux étaient associés à l'idée, au mot et à l'image du triomphe italo-

⁹⁶ René Schneider, « Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance », dans *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 9 (1913), p. 88.

⁹⁷ Chartrou, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁸ Didron, *Annales archéologiques*, XVII, p. 131; cité dans René Schneider, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁹ Charles Quint sera souvent, au cours de son règne, comparé à César.

antique ». Déjà chez Pétrarque (1304-1374), David, Godefroy de Bouillon et César participaient au *Trionfo della Fama*¹⁰⁰.

Dans l'entrée de Charles Quint à Bruges, le personnage d'Alexandre le Grand est accompagné de son père, Philippe II, qui se trouve à ses côtés afin de l'encourager à agrandir ses territoires et à conquérir le monde. Ici entre en jeu un aspect important relativement à la rédaction du livret d'entrée par Rémy du Puys. En effet, l'historiographe, bien qu'il relate les paroles de Philippe II racontées par Plutarque¹⁰¹, soit « Alexandre mon fils autre royaume te convient chercher car le mien est trop petit¹⁰² », ajoute une phrase qui pose le problème de son implication morale. L'auteur ne s'avère en vérité pas totalement neutre lorsqu'il rédige sa relation. Au contraire, il y ajoute souvent un commentaire qu'il adresse directement à son prince. Dans le cas de la comparaison entre le prince et Alexandre le Grand, proposée par la Ligue hanséatique, du Puys ajoute cette recommandation très personnelle, au sujet des futures conquêtes du prince : « non de chercher royaume et estrangiers (ce que proposent les marchands de la Hanse), mais de recevoir et garder ceux qui de droit luy appartiennent¹⁰³ ».

L'auteur se rappelle peut-être les enseignements du célèbre Érasme, qui composa pour la majorité de Charles l'*Institution du Prince Chrétien*¹⁰⁴. Dans cet ouvrage, Érasme supplie le prince de conserver son vaste empire par des moyens pacifiques, il réclame aussi de lui qu'il s'occupe dignement de son peuple et de ses territoires acquis avant de s'engager dans des

¹⁰⁰ Schneider, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰¹ Plutarque, *Les vies parallèles; Alexandre le Grand*, IX.

¹⁰² Rémy de Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. cvi(v).

¹⁰³ *Ibid.*, p. Civ(v).

¹⁰⁴ Voir à ce sujet Pierre Mesnard, « Charles Quint et les enseignements d'Érasme », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, *op. cit.*, p. 45-56.

luttres sanglantes sans merci, mais, comme le souligne Pierre Mesnard, « il ne semble pas que Charles Quint ait tenu le moindre compte des avertissements de l'humaniste chrétien¹⁰⁵ ». Nous pouvons donc entrevoir un possible parallèle entre la morale d'Érasme et certains commentaires émis par du Puys.

Les Espagnols

Passons maintenant à l'un des spectacles conçus par les Espagnols (fig. 16), qui, posé sur un échafaud, ne permettait pas au cortège de passer en-dessous. La scène se trouve divisée en trois parties, à l'intérieur desquelles trois groupes de figurants s'inscrivent dans des tableaux vivants. Au centre, le prince est entouré des quatre vertus cardinales qui contrôlent la roue de la Fortune. Le Courage porte une colonne brisée, la Tempérance un compas, la Prudence un miroir et la Justice une balance. Ces deux dernières tiennent enchaînée Fortune. Les vertus sont celles par lesquelles le prince parviendra à bien gouverner son peuple, et constituent le seul moyen de contrer l'imprévisible roue de la Fortune. Dans les sections latérales, nous retrouvons deux vertueux empereurs romains d'origine espagnole, Trajan et Théodose¹⁰⁶. Encore une fois, la survivance des thèmes antiques se poursuit à l'intérieur de formes non classiques, les deux empereurs apparaissant ici dans un décor purement gothique et entourés de personnages revêtus de costumes contemporains. Trajan et Théodose figurent dans le but d'offrir au prince un exemple de « perfection royale », comme du Puys le rapporte dans son commentaire du livret d'entrée ; « furent adoinctz pour exemples de perfection royale et lesquels il puisse et doive ensuivre traian et theaodose deux tresvertueux empereurs et dorigine espaignole¹⁰⁷ ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁶ Trajan, empereur romain de 98 à 117 après J-C, était né à Italica en Espagne, tandis que Theodosius 1^{er}, empereur de 379 à 395 après J-C, était originaire de Cauca.

¹⁰⁷ Rémy de Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Dvi(r).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 16.

Fig. 17.

Maître brugeois. *Scènes du martyre de saint Georges*, début du XVI^e siècle, retable, peinture sur bois, Bruges, Groeningemuseum.

Nous pouvons indéniablement rattacher le traitement de la composition à des productions artistiques locales de l'époque, que les Espagnols présents à Bruges pouvaient alors observer. Les scènes présentées à l'intérieur de petites arcades qui divisent la surface en trois parties et l'utilisation d'un plancher à carreaux ressemblent, entre autres exemples, à l'œuvre d'un certain Maître brugeois, représentant des *Scènes du martyre de saint Georges*, réalisée au début du XVI^e siècle (fig. 17). Dans le cas de la gravure tirée du livret de l'entrée à Bruges, la composition n'offre que très peu d'effet de profondeur, le fond qui s'impose derrière les personnages étant chargé, voire même surchargé de motifs, ce qui rend la lecture difficile et donne un effet de bidimensionnalité à l'œuvre¹⁰⁸.

L'illustration suivante (fig. 18), si elle ne s'apparente pas encore au modèle antique, introduit, toutefois, un thème tiré de la mythologie classique. Le sixième spectacle des

¹⁰⁸ Rappelons-nous que cette surcharge est due entre autres à l'horreur du vide, l'« *Horror Vacuum* », que les artistes de la période médiévale et gothique éprouvaient.

Espagnols met en scène le personnage d'Orphée jouant de sa lyre au beau milieu d'un jardin. Le symbolisme de ce tableau vivant établit un parallèle entre ce jardin florissant et le règne prospère de Charles Quint. À première vue, cette composition rappelle encore une fois les tapisseries du Moyen Âge, avec des motifs recouvrant la presque totalité de la surface. Le thème du jardin clos, « *l'hortus conclusus*¹⁰⁹ », fait partie intégrante du répertoire traditionnel médiéval. L'iconographie de cette période en est remplie, nous le retrouvons, par exemple, dans une œuvre du Maître du Jardin du Paradis de Francfort réalisée vers 1415 (fig. 19).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 18.

Fig. 19. Maître du Jardin du Paradis de Francfort, *Le Jardin du Paradis*. 1415, peinture sur bois, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut.

Orphée apparaît dans la gravure du livret d'entrée brugeois à l'intérieur d'un décor tout à fait médiéval, nous permettant, encore une fois, de constater la récurrence d'un thème antique à travers le Moyen Âge. Orphée, qui occupait une place si importante dans la religion et la mythologie gréco-romaine, n'a jamais complètement disparu de la culture occidentale, et il a traversé, suivant de multiples métamorphoses, la période médiévale¹¹⁰. On le retrouve, par exemple, auréolé à la manière d'un saint, dans une miniature illustrant une homélie datant du

¹⁰⁹ Le jardin clos et carré est considéré par les religieux comme une représentation symbolique du paradis.

¹¹⁰ Au sujet de la survivance et de la métamorphose de la figure d'Orphée à travers le Moyen Âge, voir John Block Friedman, *Orphée au Moyen Âge*, Fribourg, Éditions universitaires Fribourg, Suisse, 1999, 366 p.

XI^e siècle (fig. 20). Dans le cas qui nous concerne, on ne doit donc pas considérer l'apparition du motif mythologique d'Orphée comme une renaissance de la mythologie classique, mais nous devons plutôt constater la survivance de ce thème qui s'est faite à travers des motifs gothiques.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 20. *Orphée*, environ XI^e siècle, miniature tirée d'un extrait d'une homélie : *In Sancta lumina*, de Grégoire de Nazianze, Paris, Bibliothèque nationale, Gr. Coislin 239, fol. 122v.

Les Italiens

Aux structures espagnoles succèdent les *apparati* italiens. Il s'agit de quatre constructions, dont trois reflètent un goût prononcé pour l'art classique de la Renaissance. La première et la deuxième présentent des caractéristiques communes (fig. 21 et 22), elles constituent les deux seuls arcs « indépendants » de la cérémonie d'entrée de Bruges.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 21.

Fig. 22.

Lorsque le cortège du prince fait son entrée sur la Place de la Bourse, lieu réservé aux nations italiennes pour la présentation de leurs spectacles, il n'a autre choix que de passer sous un arc de triomphe, le reste de la place étant clôturé. Les Italiens célèbrent ainsi le passage de Charles suivant la mode du triomphe antique remis en vogue dès le XIV^e siècle en Italie par les humanistes, avec des œuvres qui influenceront grandement l'iconographie des programmes d'entrées solennelles partout à travers l'Europe. Même s'ils ne possèdent pas encore toutes les caractéristiques propres aux constructions classiques de la Renaissance italienne, les arcs que les Italiens érigent épousent des formes de plus en plus classiques, la meilleure démonstration étant l'abandon des représentations de tableaux vivants au profit d'une architecture fixe et de figures peintes.

Nous retrouvons, dans le cas des deux arcs érigés par les nations italiennes, le troisième type de construction relevé par Bouchery, qui consiste en un arc de triomphe autonome. Ces arcs sont construits de façon similaire, et seuls les personnages peints qui les coiffent diffèrent. En effet, les deux structures présentent le même type de composition, soit un arc cintré flanqué de pilastres dont les chapiteaux et les bases sont semblables. Dans les deux cas, l'architecture est ornée de médaillons, de *putti* et de grotesques. Des guirlandes de lauriers, de fruits et de fleurs pendent également au milieu des deux arcs, faisant référence aux triomphes des anciens, qui utilisaient ce type d'ornements pour célébrer la victoire.

Concernant les gravures elles-mêmes, nous remarquons que le rendu stylistique de celles-ci s'avère beaucoup plus épuré que celui des gravures représentant les spectacles des autres nations. En effet, les arcs et la fontaine apparaissent sur un fond complètement dépouillé, ce qui tranche avec le style chargé des autres gravures. Néanmoins, les *apparati* qui se trouvent présentés sur des fonds neutres s'avèrent encore loin des compositions permettant

des vues en perspective qui seront monnaie courante à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, plus particulièrement en France (fig. 23).

Les arcs gravés dans le livret d'entrée brugeois, outre le fait qu'ils soient présentés sur des planchers à carreaux, ne semblent pas réellement prendre place dans l'espace et n'offrent aucun effet de profondeur, étant de plus figurés en stricte frontalité. Afin de se rendre compte de la différence dans les rendus stylistiques des deux livrets, il suffit d'observer une gravure provenant du livret de l'entrée célébrée à Anvers en 1549 en l'honneur de Philippe II (fig. 24). La gravure anversoise nous permet de constater à quel point l'arc de triomphe a gagné, en 1549, plus de profondeur et à quel point ses formes respectent davantage le style classique de la Renaissance.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 23.
La perspective du change, 1548, gravure tirée de : *La magnificence de la superbe et triumpante entree de la noble&antique Cité de Lyon faicte au Treschretien Roy de Henry deuxieme de ce Nom*, Lyon, Guillaume Rouille, 1549.

Fig. 24.
Arc de triomphe, 1549, gravure tirée de : *La tresadmirable, tresmagnifique, triumpante entree du treshault e trespuissant Prince Philippes Prince d'Espagne, [...] en la tresrenomme florissante ville d'Anvers*, Anvers, 1550.

Le premier arc des Italiens (fig. 21), celui par lequel le prince fait son entrée, porte le titre « A Charles qui doibt dompter le monde¹¹¹ », et est surmonté de figures peintes

¹¹¹ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entree...op. cit.*, p. Eiiii(v).

représentant les guerriers Bellérophon et Cadmos tuant des dragons. Le combat entre ces derniers et les dragons rappelle à Charles son devoir de se battre contre l'ennemi, afin de préserver intact son empire chrétien.

Charles doit, en tant que représentant du pouvoir, protéger et étendre son territoire, et il peut prendre pour modèles quelques-uns de ses prédécesseurs héroïques. C'est ce que les Italiens proposent, sur le deuxième arc par lequel Charles doit sortir, en représentant les figures peintes de Persée, Hercule, Ulysse et Alexandre le Grand, qui portent toutes un attribut lié à leur grandeur (bouclier offert par Pallas, pomme d'or, armure d'Achille et épée) (fig. 22). Rappelons-nous que César et Alexandre font partie de la légende des neuf Preux et constituent des figures héroïques auxquelles on comparera souvent l'empereur.

Le troisième spectacle des nations italiennes est une fontaine faite « de strange et tresnouvelle façon », comme le signale du Puys, mesurant quatorze pieds de haut (fig. 25). Une jolie vasque ornée de grotesques se trouve au milieu d'une colonne, surmontée de trois pucelles nues. Des seins de ces pucelles jaillissent des filets de vin clair, qui « arosoit le peuple a lenviron de huyt ou dix pidz de long¹¹² ». Le thème de la fontaine est inspiré directement de l'Italie, comme le souligne Chartrou : « d'Italie vint aussi, un peu avant la Renaissance, le goût de l'eau qui se traduit par des fontaines¹¹³ ».

L'eau se voit souvent remplacée, notamment lors de l'entrée à Bruges de 1515, par du vin, pratique existant dès le Moyen Âge, comme le soulignent Bernard Guenée et Françoise Lehoux, qui relèvent qu'à Paris, en 1380, lors de l'entrée de Charles VI dans la ville, « on a

¹¹² *Ibid.*, p. Eviii(v).

¹¹³ Chartrou, *op. cit.*, p. 98.

pu se distraire de visions inaccoutumées : [...] on a pu voir des fontaines artificielles d'où jaillissaient en abondance du lait, du vin et de l'eau¹¹⁴ ». La fontaine constitue un des éléments caractéristiques des mises en scène traditionnelles du Moyen Âge et de la Renaissance, et s'avère particulièrement populaire dans le cadre des cérémonies d'entrée. Dans le cas de la fontaine brugeoise, érigée par les Italiens, la présence de trois pucelles nues a tout spécialement retenu l'attention des spectateurs.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 25.

L'apport des nations italiennes peut sembler minime étant donné le peu d'*apparati* qu'ils présentent (seulement quatre sur vingt-sept), il constitue pourtant une remarquable contribution. En effet, les constructions architecturales italiennes témoignent de la première véritable introduction du motif classique dans les cérémonies d'entrées solennelles aux Pays-Bas, venant ainsi rompre avec les traditionnels motifs médiévaux. Les Italiens présentent pour la première fois à Bruges, dans un même ensemble, des formes et des thèmes classiques provenant de leur compréhension de l'Antiquité, tandis que la plupart des autres nations, bien que proposant des thèmes tirés de la mythologie et de l'histoire antique, le font dans des formes encore gothiques. Comme l'ont relevé Panofsky et Saxl dans *La mythologie classique*

¹¹⁴ Guénée et Lehoux, *op. cit.*, p. 12.

dans l'art médiéval, « ce fut le privilège de la Renaissance de représenter le sujet classique sous une forme classique et de réconcilier les deux¹¹⁵ ».

C'est, entre autres, pour cette raison que l'on peut affirmer que l'art de la Renaissance italienne s'impose tranquillement dans les cérémonies d'entrées célébrées aux Pays-Bas à partir de l'entrée brugeoise de 1515, et ce, grâce à la participation des Italiens eux-mêmes. Nous observons, en ce qui concerne les entrées célébrées aux Pays-Bas, ce début de réconciliation entre les thèmes antiques, qui avaient survécu à travers des formes gothiques durant le Moyen Âge, et les formes classiques de l'Antiquité à travers l'interprétation qu'en firent les artistes de l'Italie de la Renaissance.

Si les Italiens s'imposent à Bruges comme étant les premiers à introduire des motifs classiques dans une cérémonie d'entrée aux Pays-Bas, les Brugeois, en revanche, proposent toujours des thèmes, qu'ils soient religieux, historiques ou mythologiques, à l'intérieur de cadres architecturaux gothiques. L'observation de quelques illustrations de spectacles érigés par les Brugeois nous permettra de relever la prévalence du style gothique dans leurs spectacles et la survivance de certains thèmes classiques qui se fait à travers ces formes gothiques. Cela nous amènera à conclure que, malgré la participation des nations italiennes à l'événement et leur apport en ce qui concerne les nouvelles formes inspirées de la culture de l'Antiquité, l'entrée solennelle de Charles Quint s'impose encore en ce début de siècle comme une entrée de type médiéval plutôt que classique.

¹¹⁵ Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, Saint-Pierre-de-Salerne, G. Monfort, 1990, p. 94.

Les Brugeois

La première illustration (fig. 26) représente un « échafaud », puisqu'il s'agit d'un spectacle sans possibilité de passage du prince par un arc de triomphe. La scène se divise en deux, établissant ainsi un parallèle historico-biblique entre deux récits, et est agrémentée de panneaux pouvant s'ouvrir et se refermer sur ses côtés. La partie droite de la scène raconte le partage des terres par le premier forestier de Flandre, tandis que la partie gauche relate l'histoire de Joshua s'adressant au peuple d'Israël. Un homme et une femme sauvage ornent les panneaux latéraux¹¹⁶. La figure de Bruges apparaît pour la première fois dans la scène de droite, face au forestier Lideric. Le parallèle entre le récit historique et le récit de l'Ancien Testament favorise l'introduction d'un thème qui se révélera fort important tout au long des onze spectacles ; les citoyens de Bruges seront souvent comparés au peuple élu d'Israël, et la ville elle-même à la cité sainte de Jérusalem. Ce type de parallèle fait partie du répertoire iconographique médiéval traditionnel.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 26.

Fig. 27. Gérard David, *Triptyque de la Nativité*, v. 1505- 1510, huile sur bois. La Haye, Mauritshuis.

¹¹⁶ Le thème de l'homme sauvage a traversé la fin du Moyen Âge et toute la Renaissance. Voir, au sujet de l'homme sauvage, François-Marc Gagnon, *Hommes effarables et bestes sauvages : Images du Nouveau-Monde d'après les voyages de Jacques Cartier*, Montréal, Boréal, 1986, 236 p.

Au point de vue stylistique, nous retrouvons également des formes qui s'inscrivent dans le courant artistique médiéval, à commencer par cette scène qui se divise en deux sections, permettant la représentation de tableaux vivants. Cette scène, surmontée d'un toit ayant des caractéristiques communes avec l'architecture de l'époque (présence de lucarnes, entre autres) ne présente aucun caractère stylistique classique. Quant à l'ouverture en arrière-plan sur un paysage, rappelons que celui-ci était un élément fondamental dans l'art de l'Europe du Nord dès le XV^e siècle. Comme le souligne Craig Harbison, « Au XV^e siècle, le paysage est souvent vu à travers des arcades ou des fenêtres. Le spectateur, confortablement installé à l'intérieur, est invité à sortir [...] »¹¹⁷. Ce phénomène se retrouve transposé dans l'illustration que nous observons, où le graveur a su créer un effet de nature environnante. Les volets extérieurs du *Triptyque de la Nativité*, peint vers les années 1505-1510 par Gérard David, illustrent bien l'intérêt que portaient alors les artistes du Nord pour le paysage (fig. 27).

La prochaine illustration (fig. 28) représente une construction qui allie l'arc à l'échafaud, et dont l'architecture est une réplique de la mairie de la ville (fig. 29). La scène de droite présente l'épisode historique des reliques du Saint Sang, qui furent offertes à un comte de Flandre au XII^e siècle, puis placées dans une église de Bruges, d'où naquit un pèlerinage important. Le récit historique de l'empereur Héraclius redonnant la croix à Jérusalem s'offre en parallèle, dans la scène de gauche. Bruges s'avère glorifiée par une comparaison avec la ville sainte. Le style rappelle celui des retables flamands à volets peints des siècles précédents, tandis que la représentation de l'architecture contemporaine, avec ses fenêtres gothiques, ses armoiries et ses tourelles à pignons sur lesquelles des drapeaux flottent au vent l'éloigne on ne peut plus du style d'inspiration classique des monuments de la Renaissance

¹¹⁷ Craig Harbison, *La Renaissance dans les Pays du Nord*, Paris, Flammarion, 1995, p. 134.

italienne. Encore une fois, comme nous l'avons noté dans le cas des spectacles présentés par les nations espagnoles et les marchands de la Ligue hanséatique, cette gravure surchargée de motifs appartient toujours au répertoire stylistique gothique.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 28.

Fig. 29. Photographie ancienne représentant
l'hôtel de ville de Bruges.

La figure allégorique de la ville de Bruges apparaît dans la prochaine illustration, désignée par un comte de Flandre (fig. 30), mais elle se trouve cette fois-ci élevée sur deux colonnes. Ces colonnes sont celles de la marchandise et de la négociation, grâce auxquelles la ville de Bruges a pu un jour être prospère. Nous assistons ainsi, dans la scène de droite, à l'évocation de temps meilleurs et à l'âge d'or de la ville. À gauche, le personnage de l'Ancien Testament, Assuérus, choisit Esther parmi toutes les autres femmes, laissant entendre au prince qu'il lui faut choisir Bruges parmi toutes les autres villes.

Les deux scènes principales, présentées à l'intérieur d'une architecture militaire, se trouvent singulièrement surmontées de motifs animaliers (moutons et chèvres d'un côté, poissons, sirènes et « baleines » de l'autre), car chaque échafaud est « subventionné » par une des guildes de la ville de Bruges, s'agissant dans ce cas-ci de la guilde des bouchers et des poissonniers. Les thèmes exploités par les rhétoriciens pour cette composition ne peuvent

qu'appartenir au répertoire médiéval, et le style de la composition, qui offre toujours une ressemblance avec le retable à volets du Moyen Âge, frappe par son aspect gothique, avec une surcharge évidente de l'image.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 30.

La guilde des orfèvres subventionne le septième spectacle des Brugeois, probablement celui dont la composition s'avère la plus étonnante. Les tableaux vivants sont joués dans une sorte de châsse géante (fig. 31).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 31.

Fig. 32. Hans Memling, *La châsse de sainte Ursule*, 1489, Bruges, Musée Memling.

La partie supérieure de la structure rappelle encore une fois le retable à volets médiéval, mais le tout évoque le ciboire, comme l'indique Rémy du Puys lui-même ; « furent elever sur ung pied rond une grosse tour bien artificiellement taillee et paincte en forme dung cyboire de moult plaisante et nouvelle facon¹¹⁸ ». La représentation de tableaux vivants à l'intérieur d'une telle forme s'avère originale et peu commune, le ciboire n'étant généralement pas un objet historié. Par ailleurs, le type de la composition, si l'on observe plus particulièrement sa partie supérieure, où l'on retrouve des pinacles en format miniature, rappelle l'art des reliquaires gothiques du XV^e siècle. Voyons, entre autres, *La châsse de sainte Ursule* de Hans Memling, réalisée en 1489 (fig. 32), qui offre des caractéristiques stylistiques similaires à la gravure du livret d'entrée brugeois. Les rhétoriciens ont, dans ce cas-ci, décidé de mettre en scène des personnages à l'intérieur de deux structures architectoniques rappelant des symboles religieux, soit le retable et le ciboire.

Ce spectacle propose, pour la première fois dans notre entrée, un parallèle entre un récit historique et un récit de l'Antiquité classique. À droite, un comte de Flandre octroie des privilèges et divise les tâches parmi les citoyens de Bruges, tandis qu'à gauche, nous retrouvons le légendaire Romulus, qui nomme les cent sénateurs destinés à gouverner. En plus de cet épisode emprunté à l'Antiquité, une représentation de la Rome antique apparaît sur le volet adjacent à cette scène.

Plusieurs personnages de la mythologie classique se trouvent représentés dans la prochaine illustration (fig. 33). Étrangement, les rhétoriciens reviennent ici à l'âge d'or de Bruges après avoir présenté des spectacles où la ville avait commencé à montrer des signes de

¹¹⁸ Rémy du Puys, *La triumpante et solennelle entrée...op. cit.*, p. Cii (v).

faiblesse¹¹⁹. Le spectacle se trouve présenté à l'intérieur d'un cadre architectural encore tout à fait gothique qui imite le « bureau administratif » des Francs, groupe qui subventionne ce spectacle.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 33.

Le plancher à carreaux, l'arrière-scène en paysage, la structure architectonique qui reproduit l'architecture de l'époque et qui s'ouvre à la manière d'un pont-levis¹²⁰, la présence d'armoiries, de drapeaux et de statues tenant des phylactères offrent un cadre complètement gothique pour la représentation des sujets choisis par les rhétoriciens. Nous retrouvons, d'une part, Philippe le Bon concédant des privilèges à des chevaliers et, d'autre part, une vision de l'âge d'or avec Saturne, Cybèle, Cérès, Pan et trois nymphes, que l'on voit entourés de brebis et de centaures et dansant, suivant le texte, une branle.

Saturne, Cybèle et Pan ont, pendant le Moyen Âge, acquis des attributs qui ne leur étaient pas propres à l'origine. Les figures 34 et 35 illustrent bien ce propos, car elles

¹¹⁹ Anglo suggère que ce spectacle, subventionné par les Francs, constituait en fait plus une glorification en leur propre honneur qu'une véritable succession dans l'histoire de la fondation, de la prospérité et du déclin de la ville de Bruges, car nous revenons ici à l'âge d'or de Bruges tandis que l'âge de fer avait déjà été entamé.

¹²⁰ Quelques spectacles de l'entrée à Bruges offraient cette possibilité de monter et descendre des panneaux décoratifs à la manière de pont-levis.

représentent divers dieux, dont Saturne et Cybèle, à des époques où leur apparence classique s'est vue métamorphosée par ce que d'aucuns ont appelé des « déguisements barbares¹²¹ ».

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 34.
Saturne, Jupiter, Mars et Vénus,
entre 1243 et 1250,
Vienne, Bibliothèque nationale,
ms. 2378, f°12v°.

Fig. 35.
Saturne, Cybèle, Jupiter, Apollon et autres dieux,
début XV^e siècle, Munich, Staats-Bibli., ms. lat.
14271, f° 11r°.

Le dernier spectacle des Brugeois, et non le moindre, présente encore deux tableaux vivants en parallèle, toujours dans cette espèce de retable à volets peints et à l'intérieur d'une architecture à caractère militaire avec ses créneaux (fig. 36). Sur les volets, nous pouvons voir, à gauche, la cité de Jérusalem détruite, faisant ainsi écho à la dégradation de la ville de Bruges. La scène qui lui est adjacente représente le prophète Nehemia suppliant le roi Ataxerxes afin d'obtenir la permission de reconstruire la Jérusalem démolie.

De l'autre côté, un spectacle complexe est mis en scène. Il s'agit d'une roue de la Fortune, sur laquelle gravitent les personnages de la Charité, tout en haut, de la Négociation, qui fait face au dieu Mars, et de la figure de Bruges, tout au bas de la roue. Celle-ci se trouve au bas de la roue car elle a complètement perdu le contrôle, et se voit guidée par Charité, qui dirige le tout, d'un air effrayant, avec son fléau. Quant au dieu Mars, il fait partie, lui aussi,

¹²¹ Expression empruntée à Seznec.

des déités toujours présentées au travers des siècles depuis l'Antiquité et son apparition dans une composition purement gothique ne surprend pas (fig. 34).

Au bas de l'image, deux personnages mettent la main à la roue, il s'agit du prince Charles interprété par un jeune garçon, faisant face à Marchandise. Le message ne peut être qu'évident aux yeux du jeune prince, dont le long parcours se termine par ce spectacle. Lui seul peut remédier à la fâcheuse situation de la ville de Bruges, et lui redonner sa prospérité en tentant d'y rétablir le commerce. Cette scène finale constitue une forme de supplication de la part des citoyens brugeois envers leur prince. Ils offrent un spectacle magnifique et truffé d'effets spéciaux, mais ils exigent en retour certains engagements de la part de Charles.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 36.

Conclusion

La « joyeuse entrée » du prince Charles à Bruges, en 1515, constitue le témoignage marquant d'une cérémonie organisée avec intelligence et efficacité par les rhétoriciens brugeois, de concert avec quelques nations étrangères. Nous possédons encore aujourd'hui une multitude de renseignements sur son déroulement, largement grâce à l'existence du livret d'entrée et du manuscrit rédigés par l'historiographe Rémy du Puys. Étant abondamment illustrés, ces deux ouvrages sont d'une richesse inestimable dans l'histoire de l'édition du début du XVI^e siècle et nous ont permis de reconstituer, en partie, le déroulement de la fête et de mieux concevoir l'apparence des *apparati*, ces monuments éphémères.

Dans le cas de l'entrée brugeoise, les mises en scène imaginées par les rhétoriciens et les nations étrangères permettent, à la fois, d'évoquer le déclin de la ville et de glorifier le prince en le comparant à des figures héroïques de l'Antiquité ou en lui faisant franchir des arcs de triomphe. On sacralise aussi la figure de l'empereur en l'insérant à l'intérieur de scènes qui évoquent des architectures religieuses, des retables ou des ciboires. Les spectacles renvoient donc à deux aires métaphoriques distinctes, celle du sacré religieux et celle du sacré antique.

L'entrée à Bruges s'impose, en ce début de siècle, comme une entrée typiquement médiévale. Tout d'abord en regard à la philosophie entourant son déroulement, qui consiste en un échange entre le prince et les habitants. Il y a toujours, dans le cas de l'entrée à Bruges, cette réciprocité de droits et de devoirs établie entre le souverain et le peuple, trait caractéristique des entrées célébrées au Moyen Âge.

Outre l'exception des personnages de la mythologie qui se trouvent sur des arcs de triomphe érigés par les Italiens, les thèmes classiques apparaissent généralement à l'intérieur de formes complètement gothiques, le meilleur exemple étant sûrement cette figure d'Orphée assis au milieu d'un jardin qui rappelle l'*Hortus Conclusus* du Moyen Âge. Ce qui représente une véritable nouveauté, en contrepartie, dans l'entrée brugeoise, c'est l'apparition du motif antique de l'arc de triomphe pur et simple. Les Italiens offrent à Charles un aperçu des splendeurs de la Renaissance et des triomphes à l'antique, que les nombreux voyages futurs du prince lui permettront de mieux découvrir¹²².

Ce ne sera en fait que vers les années 1549-1550, lors du passage du fils de Charles Quint, le prince Philippe II, aux Pays-Bas, que les entrées se déroulant à la façon de véritables triomphes antiques y seront enfin célébrées¹²³. La traduction, dans les pays du Nord, de livres d'architecture comme ceux de Serlio et de Vitruve, permettra aux artistes une meilleure compréhension des formes architectoniques¹²⁴.

Par l'intrusion, bien que timide, de motifs classiques dans une entrée de style médiéval, l'entrée à Bruges se situe au début du processus de transformations thématiques et stylistiques qui auront lieu dans les entrées célébrées en l'honneur du prince tout au long de son règne. Nous sommes ici témoins, en effet, d'un début de réconciliation entre les motifs

¹²² Charles Quint participera à plusieurs séries d'entrées solennelles en Italie, sur lesquelles nous reviendrons, les plus importantes se déroulant en 1529-30, 1535-36, et en 1541.

¹²³ Juan Cristeval Calvete de Estella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Phelippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde Espana à sus tierras dela baxa Alemana : Con la descripcion de todos los Estados de Brabante u Flandes*, Anvers, s. é., 1552.

¹²⁴ Pieter Coecke (Aalst, 1502 - Bruxelles, 1550) est l'un de ces théoriciens de l'architecture qui contribua à la transition entre le gothique tardif et la Renaissance dans les Pays-Bas. Il traduisit les traités d'architecture de Vitruve et de Serlio.

classiques et les sujets classiques, processus que Saxl et Panofsky considèrent comme caractéristique de la période de la Renaissance.

La deuxième entrée de Charles Quint que nous étudierons, soit celle à Paris en 1540, s'inscrit logiquement dans ce processus de transformations thématiques et stylistiques qui se profile au travers des entrées du souverain. Elle se situe chronologiquement après les entrées italiennes que nous étudierons au troisième chapitre, du moins pour celles ayant eu lieu en 1529-30 et 1535-36, mais nous tenions à la présenter dans cet ordre, car elle affiche encore, contrairement aux entrées italiennes, un caractère hybride qui juxtapose les styles gothique et classique.

CHAPITRE II.

L'entrée solennelle de Charles Quint à Paris

De novembre 1539 à janvier 1540, Charles Quint traversa la France alors qu'il devait se rendre à Gand, sa ville natale, afin de régler une situation politique tumultueuse. Lors de ce périple, l'empereur fut reçu avec faste par son ennemi de la veille, le roi François 1^{er}, dans les villes de Bayonne, Poitiers, Loches, Amboise, Blois, Orléans, Fontainebleau, Paris, Saint-Quentin, Cambrai et Valenciennes, pour ne citer que celles-ci¹²⁵. L'itinéraire de Charles Quint à travers la France s'inscrit parmi les événements majeurs ayant marqué les esprits du milieu du XVI^e siècle, et nous pouvons le constater par l'abondance de la littérature qui en a résulté. Nous examinerons, au cours de ce chapitre, une partie de ces textes parus lors du passage de l'empereur à travers la France, et nous exposerons brièvement les circonstances diplomatiques l'entourant, avant d'observer le déroulement de l'entrée parisienne, en explorant son programme, ses thèmes et ses motifs.

Le processus de transformations thématiques et stylistiques allant du gothique au classique, que l'on commençait tout juste à remarquer dans l'entrée brugeoise, est maintenant bien enclenché dans le cas de l'entrée française. On verra que les motifs et les thèmes antiques côtoient toujours, et ceci s'applique souvent aux entrées célébrées hors d'Italie, les formes médiévales qui s'avèrent persistantes en ce milieu de XVI^e siècle. Nous observerons, comme dans le cas de l'entrée brugeoise, que la plupart des thèmes classiques exploités dans l'entrée parisienne reflètent plus une survivance de ces thèmes à travers le Moyen Âge qu'une véritable « re-naissance » de ceux-ci.

¹²⁵ Pour une chronologie complète des événements, voir Louis Prosper Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruxelles, F. Hayez, 1874-82, vol.2, p. 154-159.

L'humanisme

Avant d'aborder la littérature, les circonstances diplomatiques et le déroulement de la fête du 1^{er} janvier 1540, arrêtons-nous sur le mouvement humaniste à l'intérieur duquel s'inscrit l'entrée parisienne, et la manière dont François 1^{er} contribua à son rayonnement et au développement de l'art de la Renaissance en France, en citant quelques-unes de ses « réalisations humanistes » et en explorant quelques aspects du programme de la galerie François 1^{er} au château de Fontainebleau¹²⁶. Dans le même ordre d'idées, comment ignorer la grande influence qu'ont pu avoir des artistes et humanistes italiens comme Pétrarque, Mantegna et Colonna sur la pénétration de l'art de la Renaissance et plus particulièrement de l'idée même du triomphe en France.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 37. Jean Clouet, *Portrait de François 1^{er}*, 1525, huile sur toile, 96 x 74 cm, Paris, musée du Louvre.

¹²⁶ Né à Cognac le 12 septembre 1494, François 1^{er} (fig. 37) est le fils de Charles d'Angoulême et de Louise de Savoie. D'abord comte d'Angoulême, il accède au trône en 1515, à la mort de son cousin Louis XII, dont il a épousé l'unique fille Claude de France. Son règne a duré trente-deux ans et a été marqué par quelques défaites militaires cuisantes, qu'il tenta de faire oublier par la richesse de la culture qui rayonnait à sa cour. Élevé par sa mère Louise de Savoie dans l'idéal du prince transalpin, à la fois lettré et chef de guerre, et ayant, dans ses jeunes années, bénéficié de l'enseignement des meilleurs précepteurs issus des milieux de l'édition et de l'imprimerie (on sait que deux de ses précepteurs furent les humanistes François Desmoulins et Christophe de Longueuil, qui inculquèrent à François un enseignement inspiré de la pensée italienne), François 1^{er} s'intéressa dès son jeune âge aux grandes œuvres architecturales, artistiques et littéraires. Par ailleurs, s'il parlait l'italien et l'espagnol, il serait exagéré de prétendre que le roi possédait une culture immense. Il n'avait que de très vagues notions de latin et ne maîtrisait absolument pas le grec, des lacunes d'envergure pour celui que l'on appelle aujourd'hui « le père des Arts et des Lettres ».

François 1^{er} s'intéressait à la culture et fut vite conscient de l'atout que représentait son image de roi cultivé, source potentielle de renommée et d'immortalité, à une époque où les cours se disputaient les artistes et les humanistes les plus réputés. Cette mentalité a entraîné le roi français, plus que ses prédécesseurs Charles VIII et Louis XII, chez qui on décelait déjà cette propension, au lendemain de leurs expéditions à Naples et à Milan, pour la culture italienne¹²⁷, à développer autour de lui une culture humaniste importante, qui remettait à l'honneur les langues et les littératures anciennes, essentiellement grecques et romaines. On notera par ailleurs que, si François 1^{er} a effectivement contribué au mouvement humaniste en France, dès 1494, à l'arrivée des troupes de Charles VIII en Italie, les Français avaient découvert les souvenirs de l'Empire romain et l'humanisme péninsulaire, et le même phénomène se reproduisit quelques décennies plus tard lors des expéditions militaires menées dans le Milanais par François 1^{er}¹²⁸. Mais on sait aussi que ce goût pour les lettres antiques s'avère bien antérieur à ces expéditions.

Il existait bel et bien une tradition préhumaniste française, qui s'était développée dès le début du XV^e siècle, notamment grâce aux relations établies avec les humanistes italiens, dont Pétrarque. L'imprimerie, inventée dans les pays germaniques vers 1450 et introduite en France en 1470¹²⁹, a ensuite permis une diffusion beaucoup plus large des œuvres antiques, entraînant un essor marquant de l'humanisme. Après la chute de Constantinople, la présence en France de « réfugiés byzantins » donna lieu également à une expansion de la culture humaniste ; ceux-ci, arrivés avec leurs précieux manuscrits anciens, ont enseigné la langue de leurs lointains ancêtres aux nombreux jeunes gens qui les prirent pour professeurs. Les

¹²⁷ L'attrance de Charles VIII et de Louis XII pour l'art italien se traduit surtout par l'acquisition de manuscrits, de médailles et de tableaux, parmi lesquels la célèbre *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci.

¹²⁸ Dès son couronnement, François 1^{er} partit en expédition militaire en Italie en vue de reprendre le duché de Milan. Les Français ressortirent vainqueurs de la bataille de Marignan (13-14 septembre 1515).

¹²⁹ Introduite à la Sorbonne par Guillaume Fichet et Johann Heynlin.

guerres d'Italie, qui menèrent Charles VIII, Louis XII et François 1^{er} au-delà des Alpes, ne firent donc qu'accentuer ce goût pour l'Antiquité classique.

Plusieurs figures importantes de l'humanisme français étaient de la cour de François 1^{er}. Parmi elles, le plus renommé fut sans aucun doute l'helléniste Guillaume Budé (fig. 38). Né en 1468 dans une famille de fonctionnaires royaux, correspondant de Rabelais et d'Érasme, Budé fut notaire et secrétaire du roi, maître des requêtes et, surtout, bibliothécaire officiel, à partir de 1522, à la bibliothèque que François 1^{er} fit installer au château de Fontainebleau. Cette bibliothèque contribua, dès lors, et surtout à partir des années 1540¹³⁰, à constituer le véritable fonds de la Bibliothèque royale, ancêtre de la Bibliothèque nationale de France. En outre, Budé, à la suite d'une autre initiative de François 1^{er}, aidé de Marguerite de Navarre, la sœur du roi et de l'évêque de Paris, Etienne de Poncher, fonda, en 1530, le corps des « Lecteurs Royaux », qui allait être abrité dans le Collège Royal, ancêtre du Collège de France¹³¹. Il s'agissait, suivant les désirs du roi, de récupérer le mouvement humaniste, son inspiration et son prestige en offrant l'enseignement des langues de l'Antiquité, soit le latin, le grec et l'hébreu, en plus des mathématiques, de la géographie, de la physique, de l'astronomie, de la médecine et de ce que l'on appelait alors les sciences naturelles. Les débuts de cette institution ne furent pas faciles, étant donné le poids qu'exerçait la faculté de théologie de la Sorbonne sur elle, la faculté considérant comme « scandaleux, téméraire, hérétique et entaché de luthéranisme le nouvel enseignement ». Malgré tout, le Collège ne disparut point et plusieurs chaires furent ajoutées au cours des années suivantes.

¹³⁰ Pendant longtemps, la bibliothèque dirigée par Guillaume Budé ne fut pas très fournie en livres, et il fallut attendre 1540 pour voir le roi charger Guillaume Pellicier, son ambassadeur à Venise, d'y acheter ou d'y faire reproduire le plus possible de manuscrits anciens, qui arrivèrent en France l'année suivante par caisses de copies et d'originaux.

¹³¹ Le Collège Royal devint le Collège de France en 1870.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 38. Jean Clouet. *Portrait de Guillaume Budé*. 1536, huile sur toile. 39.7 x 34.3 cm.
New York, Metropolitan Museum of Art.

François 1^{er}, en tant que protecteur des Lettres, subventionna aussi quelques poètes travaillant à sa cour, dont, entre autres, Claude Chappuys et Clément Marot, deux humanistes ayant célébré dans leurs poèmes le passage de Charles Quint à travers la France en 1539-40¹³². Quant à sa sœur aînée, Marguerite de Navarre, qui avait travaillé de concert avec Guillaume Budé pour la mise sur pied du Collège Royal, on sait qu'elle fut une fervente admiratrice des Lettres et qu'elle protégea de nombreux écrivains, dont un des humanistes les plus notoires de la Renaissance, François Rabelais (fig. 39), auteur de *Pantagruel* et de *Gargantua*, deux ouvrages-clés du XVI^e siècle français.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 39. Anonyme. *Portrait de François Rabelais (1483–1553)*, XVII^e siècle; huile sur toile, 48 x 40 cm,
Versailles, Musée national du château et des Trianons.

¹³² Bien que Mellin de Saint-Gelais soit soupçonné d'être l'auteur de certains poèmes dont François 1^{er} s'attribue la paternité, celui-ci aurait lui-même rédigé plusieurs poèmes.

François 1^{er}, afin de contribuer à l'essor de l'art italien, fit venir directement d'Italie des artistes majeurs qui participèrent à son rayonnement en France. Parmi eux, Léonard de Vinci, qui avait apporté avec lui *La Joconde* et *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*¹³³, fut accueilli dès 1516 au Clos-Lucé¹³⁴. Léonard travailla sur divers projets à la cour de François 1^{er} et organisa des fêtes à Amboise¹³⁵. Outre Léonard de Vinci, François 1^{er} invita d'importants artistes comme Benvenuto Cellini, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Girolamo della Robbia et Le Primatice, pour ne citer que les plus importants. Girolamo Della Robbia allait être impliqué dans la réalisation des arcs de triomphe lors de l'entrée solennelle de Charles Quint à Paris en 1540. Tous ensemble, les artistes italiens contribuèrent au ravitaillement en œuvres d'art des châteaux royaux de France¹³⁶.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 40. Chambord, escalier à double révolution et voûte à caissons

¹³³ Conservés à Paris, musée du Louvre.

¹³⁴ Léonard de Vinci y vécut de 1516 au 2 mai 1519, date de son décès.

¹³⁵ Voir Gonzague Saint-Bris, *Sur les pas de Léonard de Vinci*, Paris. Presses de la Renaissance, 2006. 107 p.

¹³⁶ Ce fut en majeure partie dans la restauration et la construction de châteaux royaux que François 1^{er} manifesta son goût prononcé pour l'art de la Renaissance italienne, entreprenant, entre autres, des travaux aux châteaux d'Amboise, de Blois, de Chambord, de Madrid, de Villers-Cotterêts, de Saint-Germain-en-Laye, de la Muette et de Fontainebleau (voir Jean-Pierre Babelon, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989, 839 p.). Partout, bien que les formes gothiques apparaissent toujours, l'on retrouve des traces de l'influence de l'art de la Renaissance italienne. Nous voyons, par exemple, des arabesques ornant les murs au château de Blois, des voûtes à caissons et un escalier à double révolution à Chambord (fig. 40), et des décors peints à la manière des palais italiens à Fontainebleau.

Fontainebleau : un détour obligé

Ce fut à Fontainebleau, et plus particulièrement dans la galerie dite «galerie François I^{er}», que l'art de la Renaissance italienne en France s'affirma avec le plus d'éclat. Fontainebleau, lieu de haute culture et de divertissements de tous genres, s'imposa en effet comme l'un des chefs-d'œuvre les plus remarquables de l'art de la Renaissance en France¹³⁷. Un arrêt y fut d'ailleurs prévu lors du passage de Charles Quint par la France en 1539-40. Certes, l'itinéraire de l'empereur comprenait la visite de plusieurs châteaux, mais ce fut précisément à Fontainebleau que François I^{er} espéra sans doute le plus d'impressionner son ancien rival par la richesse de sa culture et de ses trésors artistiques, le point culminant de ce parcours s'avérant la galerie François I^{er} (fig. 41). Le roi, qui gardait presque en permanence la clé de la galerie autour de son cou, et qui se faisait un plaisir de la faire visiter à ses hôtes de marque, insista pour y guider personnellement Charles Quint.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 41. Galerie François I^{er} à Fontainebleau

Au départ, Fontainebleau ne devait être qu'un lieu de repos, de divertissements et de chasse, et François I^{er}, qui y entreprit des travaux à partir de 1527, ne cherchait pas à y créer

¹³⁷ Voir William McAllister Johnson, *L'École de Fontainebleau*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1972, 517 p.

un nouveau chef-d'œuvre¹³⁸. Ce fut à partir de 1531, lorsque le roi prit la décision de s'installer dans l'ancien logis de sa mère et de récupérer à son profit la galerie menant au couvent et de la transformer en ce qui allait devenir la galerie François 1^{er}, que la résidence de chasse fut convertie en un somptueux palais de la Renaissance¹³⁹. Achèvement tout juste avant la visite de Charles Quint, la galerie, cet espace de soixante mètres de long et de six mètres de largeur avec vue sur l'étang, reliant les appartements du roi à la chapelle de la Trinité et aux pièces abritant ses collections d'œuvres d'art et de livres, devint le centre de l'espace personnel du roi et un des plus extraordinaires ensembles décoratifs de la Renaissance conservé en France¹⁴⁰.

¹³⁸ Bien au contraire, les premiers travaux entrepris à Fontainebleau consistèrent à reconstruire le petit château médiéval déjà existant sur ses fondations irrégulières et à y ajouter des corps de bâtiments à la hâte, selon des plans tout à fait écartés des schémas traditionnels, les ailes ajoutées au château médiéval et les nouveaux jardins étant disposés selon les goûts du roi autour de l'étang, que François 1^{er} affectionnait particulièrement.

¹³⁹ Pour une chronologie des travaux menés à la galerie de Fontainebleau, voir Sylvie Béguin et collab., *La galerie François 1^{er} au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, 1971, p. 40-41.

¹⁴⁰ Le roi fit venir d'Italie, pour décorer sa galerie, quelques artistes fort talentueux dont le menuisier originaire de Capri Francisco Scibec, le peintre florentin Rosso Fiorentino, et, plus tard, un jeune artiste formé auprès de Jules Romain au palais du Te à Mantoue, le Bolognais Francesco Primaticcio. À la tête d'une équipe mi-française, mi-italienne, Rosso et Primaticcio créèrent une décoration pour l'époque inédite en France, mêlant des peintures à fresque et des reliefs en stuc dans un style maniériste alors déjà bien existant en Italie, mais fort nouveau en France. D'ailleurs, les décors réalisés par Rosso et son équipe rappellent la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine à Rome, où Michel-Ange a peint à fresque les différentes portions de voûte qu'il a entourées de nus donnant l'illusion de la sculpture (fig. 42). François 1^{er} fit également installer au rez-de-chaussée de la galerie les chefs-d'œuvre de Léonard, Raphaël et Titien composant sa collection de peintures, que le dramaturge italien travaillant au service du roi Pierre l'Arétin s'occupait à envoyer directement d'Italie en France. Cet ensemble de peintures est à l'origine de la collection d'œuvres d'art des rois de France aujourd'hui exposée au Louvre. La galerie François 1^{er} fut décorée, sous la direction du peintre Rosso, entre 1533 et 1539 et achevée juste avant la visite de Charles Quint le 24 décembre 1539. Rosso décéda en 1540, et Primaticcio, qui, depuis son arrivée à Fontainebleau, avait décoré plusieurs salles du château et participé à la décoration de la galerie, continua jusqu'à sa mort en 1570 de réaliser des décors au château. Les œuvres qu'il aurait produites pour la galerie sont aujourd'hui disparues (résultat des travaux de rénovation effectués au cours des siècles suivants, en majeure partie à l'époque de Louis XVI), mais ses peintures nous sont connues par des gravures, entre autres celle de Léon Davent représentant *Jupiter et Sémélé* (voir Janet Cox-Rearick, *Chefs-d'œuvre de la Renaissance : La collection de François 1^{er}*, Paris, Albin Michel, 1995, ill. 64).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 42. Michel-Ange, *Voûte de la chapelle Sixtine* à Rome après restauration, 1508-1512, fresque, Rome, musées du Vatican.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 43. Rosso Fiorentino, *Vénus et Minerve*, 1532-1537, fresque et stuc, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau (Galerie François I^{er}).

Le programme de la galerie

Les auteurs se sont toujours largement questionnés sur le véritable sens du programme iconographique de la galerie François I^{er} et ont proposé plusieurs hypothèses à ce sujet¹⁴¹, en interprétant les œuvres soit comme de simples références à la mythologie classique mêlées à divers symboles reliés au roi, ou encore comme des ensembles beaucoup plus complexes

¹⁴¹ Entre autres le Père Dan dès 1642, l'abbé P. Guilbert en 1731, Guy de Tervarent en 1952, Erwin Panofsky en 1958 et André Chastel, William McAllister Johnson et Sylvie Béguin en 1972. Pour consulter l'étude de Panofsky, voir Dora et Erwin Panofsky, « The iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau », dans *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1958, pp. 113-190, et pour celle de Chastel, McAllister Johnson et Béguin, voir Sylvie Béguin et al., *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 143-167.

dissimulant sous les personnages de la mythologie tout un programme faisant référence à la glorification du roi et à quelques moments marquants de son règne. Certains ont vu dans la galerie des allusions à la vie même du roi à travers un prisme mythologique. D'autres ont cru y reconnaître un programme de ce que devait être la gouverne royale. Les procédés rhétoriques à l'œuvre, la métaphore, l'antonomase, la métonymie, servent tantôt à une lecture axée sur la dimension biographique du programme ou, au contraire, sur le caractère politique et la réalité institutionnelle de la monarchie.

En 1642, le père Dan a interprété le travail du Rosso comme la représentation des grandes actions de François 1^{er} et de son intérêt pour les arts et les sciences. L'abbé Gilbert, en 1731, a souligné le caractère cohérent du cycle des tableaux de la galerie, mettant en relief les allusions symboliques à l'œuvre. Dora et Erwin Panofsky, en 1958, ont repris plus systématiquement l'idée du procédé d'allusion indirecte. En 1967, Vera Guerts a surtout insisté sur l'arrière-plan politique du programme de la galerie où s'affirmerait une nouvelle forme d'absolutisme. Plus tard, André Chastel, abandonnant les interprétations de ses prédécesseurs, a surtout mis en évidence l'articulation des panneaux et des éléments sculptés et la distribution générale de l'ensemble ; il a identifié une structure où la figuration poétique, en plus de mettre en évidence la personne du roi, développe surtout les principes mêmes de l'institution royale : ici programme mythologique et programme monarchique vont-ils de paire dans un enchevêtrement complexe de jeux rhétoriques. Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de sujets se rapportant à la mythologie, aux vertus du roi, aux événements célébrant son règne ou aux pièges qu'il se devait d'éviter, le programme iconographique, nourri de références à l'Antiquité, se veut principalement une exaltation du pouvoir royal. La salamandre et le monogramme de François 1^{er} que l'on retrouve partout entremêlés aux stucs de la galerie

rappellent d'ailleurs fortement à quel point il s'agissait là d'un décor dédié à la glorification du roi.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 44. Rosso Fiorentino, *L'Éléphant fleurdelysé*, 1532-1537, fresque et stuc, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau (Galerie François 1^{er}).

Dans la figure 44, nous pouvons observer la salamandre qui orne l'intérieur d'un cartouche placé au haut de la fresque ainsi que le monogramme de François 1^{er} redoublé au-dessus des fresques extérieures au cadre. Quant au motif de l'éléphant fleurdelysé, certains auteurs y voient la représentation de François 1^{er} lui-même et le symbole de sa puissance universelle, tandis que d'autres y reconnaissent le symbole du triomphe¹⁴². Malgré toutes les spéculations concernant l'iconographie du programme de la galerie François 1^{er} à Fontainebleau, celui-ci reste encore obscur à plusieurs égards.

Ce qu'il faut retenir, par ailleurs, dans le cadre de notre étude sur les entrées solennelles à la Renaissance, c'est la cohérence du programme qui fut conçu dans le but de célébrer la puissance du roi à la galerie François 1^{er}, et à travers lequel, comme dans le cas des entrées solennelles, on utilisa la métaphore mythologique afin de célébrer le pouvoir royal. Lorsque Charles Quint fit son entrée solennelle à Paris le 1^{er} janvier 1540, on lui proposa un programme composé de multiples métaphores mythologiques et de multiples allégories évoquant sa gloire et la paix qui régnait alors entre lui et François 1^{er}. Au même titre que la

¹⁴² Le motif de l'éléphant dans l'iconographie triomphale s'avère récurrent, principalement depuis que Mantegna l'a utilisé dans sa série évoquant le triomphe de César, sur laquelle nous reviendrons.

galerie François 1^{er} à Fontainebleau, l'entrée fut conçue comme un programme ordonné que l'hôte découvrait selon un parcours précis.

La différence majeure entre l'entrée et la galerie François 1^{er} vient du caractère éphémère des *apparati* en opposition à la permanence du décor peint et sculpté à Fontainebleau, mais, dans les deux cas, la cohérence des programmes avec leurs nombreuses références à l'Antiquité constitue un lien important entre ce qu'a pu découvrir Charles Quint à Fontainebleau et ce qu'il a pu voir à Paris. En outre, étudier la galerie François 1^{er} de Fontainebleau, voir à quel point l'art de la Renaissance italienne y est prédominant et réaliser combien François 1^{er} était féru d'art classique nous permet de mieux nous imaginer, malgré l'absence d'illustrations dans les livrets d'entrée parisiens, la réelle pénétration du motif et des thèmes antiques dans les entrées solennelles célébrées en 1539-40 en l'honneur de l'empereur en visite en France. Nous n'avons pas de peine, en effet, à constater le désir du roi de réaliser des entrées solennelles à la façon de « triomphes à l'antique ».

En plus de toutes ces considérations, il s'avère important de noter à quel point, politiquement, le fait de montrer la galerie à Charles Quint constituait, pour François 1^{er}, qui avait compris que « la "révolution renaissante" servait à gouverner les esprits, donc les peuples¹⁴³ », une certaine victoire à ses yeux. Effectivement, le roi voyait dans cette visite, tout comme dans l'entrée solennelle qu'il avait commandée, une excellente occasion pour montrer à son ennemi de la veille que, s'il conservait le souvenir de sa détention après la bataille de Pavie et que s'il ne pouvait se montrer aussi bon guerrier que Charles Quint, il le surpassait, en revanche, par sa culture immense et la richesse de ses possessions artistiques.

¹⁴³ Jack Lang, *François 1^{er} ou le rêve italien*, Paris, Perrin, 1997, p. 297.

François 1^{er}, par le biais des arts, s'accordait ainsi une suprématie symbolique face à Charles Quint.

Pénétration de la culture humaniste et de l'iconographie triomphale en France

Les cérémonies d'entrées solennelles dans leur ensemble, qu'il s'agisse de celles célébrées aux Pays-Bas, en France ou en Italie, dérivent toutes du triomphe romain antique, duquel s'inspirèrent, parmi les figures les plus marquantes, Pétrarque, Mantegna et Colonna pour nous faire redécouvrir, dès le XIV^e siècle, les composantes de cette cérémonie antique¹⁴⁴.

Le triomphe romain a évolué durant plusieurs siècles au temps de la Rome antique avant de progressivement s'effacer après la mort de l'empereur Dioclétien en 313 de notre ère et de totalement disparaître après la chute de l'Empire occidental en 476¹⁴⁵. Il consistait en une cérémonie célébrée en l'honneur d'un général victorieux de retour d'une campagne militaire, où on le faisait défiler, habillé de pourpre et couronné de lauriers, du Campus Martius vers le Capitole, sur un char triomphal tiré par quatre chevaux blancs, précédé du butin provenant des victoires de batailles, des esclaves enchaînés et de bœufs prévus pour le sacrifice. Le cortège devait passer sous un arc de triomphe, moment-clé du déroulement de cette cérémonie antique. Ce motif constituera l'un des principaux modèles pour plusieurs *apparati* créés lors des entrées solennelles du XVI^e siècle. Les triomphes, disparus depuis la chute de l'Empire, commencèrent à réapparaître vers la période du bas Moyen Âge, tout d'abord sous la forme de cérémonies religieuses comme la procession, la Fête-Dieu et la

¹⁴⁴ Voir, pour un excellent aperçu au sujet de la pénétration du thème du triomphe dans les entrées solennelles en France, l'article de René Schneider, « Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance », dans *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 9 (1913), p. 85-106.

¹⁴⁵ À propos du triomphe romain, voir Hendrick Versnel, *Triumphus : An Inquiry into the Origin Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden, E. J. Brill, 1970, 409 p., ou encore, pour une autre importante étude, Robert Payne, *The Roman Triumph*, Londres, R. Hale, 1962, 256 p.

canonisation. De ces cérémonies découlèrent les mystères¹⁴⁶, présentés aux souverains lors de leurs entrées solennelles à partir de la fin du Moyen Âge jusqu'au milieu XVI^e. Des mystères aux *apparati*, on passa surtout de la représentation de personnages vivants à l'intérieur de cadres architecturaux à une architecture complètement fixe exemptée de personnages vivants, en plus de glisser tranquillement des sujets religieux aux sujets profanes et mythologiques.

Quant à la cérémonie de l'entrée solennelle en tant que telle, même si elle ne revêtit pas pendant longtemps les traditionnels motifs du triomphe classique, on la rencontra sous forme de survivance de la cérémonie antique tout au long du Moyen Âge, comme en 588, par exemple, lorsque le roi Gontran fut accueilli à Orléans par le clergé et que les habitants l'escortèrent en procession. La pratique de l'entrée se serait par ailleurs principalement développée à partir de la fin du Moyen Âge, demeurant relativement simple jusqu'au milieu du XIV^e siècle, moment à partir duquel les véritables motifs et thèmes reliés au triomphe antique commencèrent tranquillement à réapparaître dans l'iconographie.

Le triomphe, lentement ressuscité à partir du Moyen Âge et ayant traversé cette époque sous diverses formes, a finalement retrouvé son « véritable » aspect lorsque les premiers humanistes italiens en ont retracé les origines dans les ouvrages anciens des auteurs classiques de l'Antiquité. Parmi ces humanistes, Pétrarque (1304-1374) a largement contribué à la diffusion du thème du triomphe autant en Italie qu'ailleurs en Europe, en France notamment.

Considéré comme le père de l'humanisme et comme l'un des initiateurs du mouvement de la Renaissance en Italie, Pétrarque fut le premier auteur à faire renaître les

¹⁴⁶ Pièces de théâtre du Moyen Âge mettant en scène des personnages bibliques.

grands triomphes de la Rome antique¹⁴⁷, remettant à jour les écrits de Tite-Live, Plutarque, Suétone et Appien¹⁴⁸. Dans son poème *l’Africa*, il nous présente le triomphe de Scipion l’Africain au milieu du décor du III^e siècle avant Jésus-Christ. Il se plaît à reconstituer, au travers de ses poèmes, Rome et son histoire, et s’éprend rapidement de la gloire ou de la renommée que les Italiens appellent *fama*¹⁴⁹. J. Chartrou le résume bien : « après lui, les hommes ne rêvent plus que « virtù », renommée et Triomphe. La préoccupation de la gloire, de la survie dans la mémoire des hommes remplacera le souci du salut éternel¹⁵⁰ ».

Encore plus que son poème *l’Africa*, le poème *les Triomphes*¹⁵¹, que Pétrarque rédige entre 1361 et 1374, évoque certains thèmes du triomphe qui auront une forte répercussion sur l’iconographie et les cérémonies d’entrées des décennies à venir. Dans ce cas-ci, les triomphes de l’Amour, de la Chasteté, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de l’Éternité sont mis en scène par Pétrarque, et les artistes ayant illustré les *Trionfi* se sont fortement inspirés de deux thèmes qui ont tout particulièrement retenu leur attention ; soit celui du défilé et celui du char. Ceci constitue d’ailleurs un phénomène plutôt étonnant car seul le premier triomphe, soit celui de l’Amour, évoque le motif du char. Malgré tout, les artistes furent marqués par ce motif et commencèrent à l’utiliser abondamment dans la représentation de tous les triomphes, car, comme le souligne A. Venturi : « c’est ainsi que les Triomphes furent interprétés par les artistes : pour eux, il ne pouvait pas y avoir de Triomphe sans char triomphal, sans personnage

¹⁴⁷ Voir Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l’humanisme*, Paris, Champion, 1965, 2 vol.

¹⁴⁸ Suétone, *César*, § 37; Appien, *De rebus punicis*, § 66; Plutarque, *Vie de Paul-Emile*.

¹⁴⁹ Voir Françoise Siguret, *Les fastes de la Renommée : XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS, 2004, 306 p.

¹⁵⁰ Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, p. 57.

¹⁵¹ Voir P.-L. Ginguené, *Les Oeuvres amoureuses de Pétrarque, sonnets, triomphes, traduites en français, avec le texte en regard et précédées d’une notice sur la vie de Pétrarque*, Paris, Garnier frères, 1875, 398 p. Pour le poème en italien, voir Francesco Petrarca, *Rime e trionfi*, Milano, Rizzolo Editore, 1957, 963 p.

qui s'y dressât, sans chœur et sans cortège¹⁵² ». Ainsi retrouve-t-on, par exemple, la *Fama* et la Mort triomphantes sur des chars tirés par des chevaux ou des bœufs, dans des gravures italiennes du XV^e siècle (fig. 45 et 46).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 45. Anonyme, *Le Triomphe de la Gloire*, miniature placée en frontispice d'un manuscrit du *De Viris illustribus* de Pétrarque, ms. lat. 6069, Bibliothèque nationale, Vienne.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 46. Xylographe des Triomphes, *Triomphe de la Mort*, 1488, gravure sur bois, Rome, Bibliothèque Victor-Emmanuel.

L'influence des *Trionfi* de Pétrarque s'avère remarquable dans l'Italie des XIV^e et XV^e siècles et elle est si familière dans les arts figuratifs que Piero della Francesca, en traçant les portraits, en 1465, de Frederico de Montefeltro et de sa femme Battista Sforza qui se trouvent aujourd'hui à la galerie des Offices de Florence (fig. 47), peignit, au revers de ceux-ci (fig. 48), les vertus du duc et de la duchesse les accompagnant sur des chars triomphaux,

¹⁵² A. Venturi, « Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif », dans *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 20 (1906), p. 213.

représentation allégorique qui, comme le rappelle Venturi, « n'est pas sans avoir quelque rapport avec le type traditionnel des Triomphes de Pétrarque¹⁵³ ».

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 47. Piero della Francesca, *Portraits de Frederico da Montefeltro et de sa femme Battista Sforza*, 1465-66, 47 x 33 cm (chacun des panneaux), Florence, Galerie des Offices.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 48. Piero della Francesca, *Portraits de Frederico da Montefeltro et de sa femme Battista Sforza (revers)*, 1465-66, 47 x 33 cm (chacun des panneaux), Florence, Galerie des Offices.

L'influence des *Triomphes* de Pétrarque s'avère massive dans l'Italie des XIV^e et XV^e siècles et génère un goût prononcé pour les thèmes et les motifs reliés au triomphe dans les cérémonies d'entrées solennelles, mais elle s'essouffle en revanche légèrement à partir du XVI^e siècle, au moment même où elle s'impose davantage en France, alors qu'à Paris, Lyon et Rouen, on donne des traductions de ces poèmes avec des versions souvent illustrées¹⁵⁴.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 220.

¹⁵⁴ Le Prince d'Essling a dénombré les éditions et traductions illustrées qui se sont multipliées en France et les innombrables inspirations que les arts plastiques y ont puisé. Voir Eugène Muntz et Prince d'Essling.

Concernant l'iconographie des programmes d'entrées solennelles en France, plus que les poèmes de Pétrarque, ce sont les illustrations gravées et peintes qu'en ont faites les artistes italiens, français et allemands¹⁵⁵, qui ont exercé une grande influence sur le renouvellement même de l'idée du triomphe, très en vogue au XVI^e siècle. On passa ainsi de l'entrée de type médiéval à celle de type classique. La transformation s'opéra à partir des années 1515 et atteignit son apogée vers les années 1595 avec les entrées solennelles d'Henri IV¹⁵⁶.

Dans le même esprit de la célébration du triomphe avec défilé, char et motifs reliés au modèle antique (trophées, butin, trompettes, prisonniers, rameaux de laurier, etc.), une œuvre figurative marquante s'inscrit dans le courant pétrarquiste ; elle aussi permit au thème du triomphe de se développer en France et ailleurs en Europe, il s'agit du *Triomphe de César*, réalisée par Andrea Mantegna¹⁵⁷. La série, qui, selon Chartrou, constitue « la plus magistrale évocation du cortège antique¹⁵⁸ », semble avoir été terminée au plus tard vers 1501¹⁵⁹. Elle comprend neuf tableaux *a tempera*, aujourd'hui conservés à Hampton Court, peints à la demande de François II de Gonzague pour le palais de Mantoue, et elle représente le triomphe de César de retour d'une campagne militaire victorieuse, avec tous les éléments qu'un

Pétrarque : ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure : l'illustration de ses écrits, Paris, Gazette des beaux-arts, 1902, 290 p. Voir également, pour tout ce qui concerne l'iconographie des *Triumphes* et leur influence, l'article de A.Venturi, *op. cit.*

¹⁵⁵ Le thème n'eut que très peu de succès en Flandre et en Espagne, mais, en revanche, il inspira en Allemagne Dürer et Holbein. Dürer grava le *Char triomphal de l'empereur Maximilien*, traîné par six attelages de chevaux blancs guidés par les vertus, où il fit passer toute la splendeur italienne, tandis que Holbein, à la commande des marchands de Londres, peignit le *Triomphe de la Richesse* et celui de la *Pauvreté*.

¹⁵⁶ Anonyme, *Discours de la ioyeuse et triomphante entree de [...] prince Henry III [...] faite en sa ville de Rouën*, Rouen, Jean Crevel, 1596.

¹⁵⁷ Andrea Mantegna (Isola di Cartura, v. 1431 - Mantoue, 13 septembre 1506).

¹⁵⁸ Chartrou, *op. cit.*, p.58.

¹⁵⁹ Il semble difficile pour les auteurs de déterminer les dates exactes de la réalisation de cette série. On sait néanmoins qu'en 1501, un certain Sigismondo Cantelmo indiquait dans une lettre que le *Triomphe de César* peint par Mantegna avait servi à décorer un théâtre monté à l'occasion d'un spectacle à la Cour de Mantoue. Pour une bonne chronologie des événements, voir André Chastel, « Le Triomphe de Mantegna », dans *Chroniques de la peinture italienne à la Renaissance : 1280-1580*, Paris, Office du Livre, 1983, p. 104-119.

triomphe puisse contenir¹⁶⁰. Chastel, dans ses *Chroniques de la peinture italienne à la Renaissance*, rapporte ces commentaires écrits par Vasari en 1550 :

Pour le marquis, Mantegna peignit dans une salle du palais de Saint-Sébastien à Mantoue le *Triomphe de César*, son chef-d'œuvre. On y voit dans un ordre de succession magnifique le bel arrangement du char, les crieurs d'injures au triomphateur, les parents, les émissions de parfums, d'encens, les sacrifices avec les prêtres et les taureaux couronnés pour la cérémonie, les prisonniers, le butin des soldats, l'ordonnance des troupes, les éléphants, les dépouilles, les victoires, les villes et les forteresses symbolisées sur des chars, avec des trophées au bout des hampes à n'en plus finir, des armures en tête et sur le dos, coiffures, ornements et vases innombrables ; et dans la foule des spectateurs une femme qui tient un bambin par la main et, comme il a une épine dans le pied, le montre en pleurs à sa mère d'un geste vrai et charmant¹⁶¹.

Chastel commente ensuite :

La notice de Vasari met parfaitement en évidence les deux traits sensationnels du cycle. D'abord sa plénitude archéologique étourdissante qui rassemble tout ce qu'on peut imaginer en matière d'équipement, d'armements, de pièces de décor, de costume, de harnachement... Une réussite sans précédent, qui, au surplus, tenait compte des grands textes ; triomphe de Scipion rapporté par Appien, triomphe de César rapporté par Suétone¹⁶².

Le *Triomphe* de Mantegna est donc l'expression, tout comme son œuvre en général, d'une certaine recherche archéologique. Dans l'entourage du peintre on s'intéresse fortement à l'archéologie. De fervents amateurs étudient les stèles, l'épigraphie, la numismatique et les petits bronzes¹⁶³, tandis que Mantegna collectionne, étudie et voyage en compagnie de savants. Il évolue tout au long de sa carrière dans un bassin d'érudition humaniste propre à la zone de Vérone, Padoue et Mantoue, les cités où il travaille.

¹⁶⁰ Pour la série complète en couleur et une étude détaillée de l'œuvre, voir Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, préf. de Sir Anthony Blunt, Londres, Harvey Miller Publishers, 1979, 342 p.

¹⁶¹ Chastel, *Chroniques...op. cit.*, p. 108.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Felice Feliciano, entre autres, était un grand amateur d'archéologie et un ami du jeune Mantegna.

Nous savons aujourd'hui qu'il aurait pu en outre avoir consulté, dans la bibliothèque des Gonzague, un ouvrage intitulé *la Roma Triumphans*, rédigé par l'historien Flavio Biondo¹⁶⁴, publié pour la première fois à Mantoue en 1472. Ce recueil, comme l'indique Charles Hope dans un catalogue consacré à Mantegna, « *is the fullest and most informative account of Roman triumphs to have survived from the 15th century, and it contains transcriptions or paraphrases of all the relevant ancient texts*¹⁶⁵ ». L'ouvrage de Biondo consistait en une compilation d'informations concernant le déroulement typique des triomphes célébrés en l'honneur des généraux victorieux de l'Antiquité et était, surtout, un recueil de textes antiques regroupant des auteurs comme Cicéron, Plutarque, Tite-Live, Appien et Suétone, auxquels pouvaient se référer les érudits de la Renaissance. À partir d'un tel ouvrage, il s'avérait facile pour un artiste comme Mantegna d'aller consulter directement les écrits des auteurs anciens afin de s'en inspirer conformément ou de consulter des humanistes érudits sur le sujet.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 49. Andrea Mantegna, *Triomphe de César*, II^e panneau, v. 1484-1492, tempera sur toile, Londres, Hampton Court.

¹⁶⁴ Flavio Biondo, en latin Flavius Blondus, historien, archéologue et humaniste de la Renaissance italienne (Forli, 1392 - Rome, 1463).

¹⁶⁵ Charles Hope, « The Triumphs of Caesar », dans Suzanne Boorsch et al., *Andrea Mantegna*, catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Arts, 17 janvier-5 avril 1992), Londres, Royal Academy of Arts, 1992, p. 355.

Même si Mantegna a bel et bien pu consulter l'ouvrage de Biondo, Hope rappelle que la série des *Triumphes de César* ne respecte pas l'intégralité des textes anciens desquels elle s'inspire, et que l'artiste a, malgré une approche qui se voulait archéologique, réinterprété certains motifs selon son imagination. Par exemple, dans la figure 50, qui représente le moment où César apparaît dans le cortège, assis sur son char triomphal, Mantegna a peint des *putti* tenant des rameaux d'olivier, motif qui n'est développé ni chez Plutarque, ni chez Suétone, ni chez Appien, tandis que, si les textes anciens parlent de quatre chevaux constituant l'attelage, un seul tire ici le char¹⁶⁶. Hope conclut que l'imagination du peintre a pris le dessus par rapport à l'exactitude archéologique ; « *The Triumphs are the product of Mantegna's imagination, not of scholarly pedantry*¹⁶⁷ », insiste-t-il.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 50. Andrea Mantegna, *Triomphe de César*, IX^e panneau : *Le Char de César*, v. 1484-1492, tempera sur toile, Londres, Hampton Court.

¹⁶⁶ Par ailleurs, un dessin préparatoire réalisé par Mantegna vers la fin du XV^e siècle (voir Suzanne Boorsch et al., *op. cit.*, p. 388) montre que l'artiste a initialement tenté de respecter plus en détails ses sources, l'esquisse montrant, dans ce cas-ci, les quatre chevaux tirant le char. On peut conclure que Mantegna préféra finalement produire une œuvre d'art qu'il jugeait plus satisfaisante artistiquement qu'une œuvre suivant les textes anciens à la lettre.

¹⁶⁷ Hope, *op. cit.*, p. 356.

La série des neuf panneaux réalisée par Mantegna et représentant le *Triomphe de César* connut, dès son époque, un très grand succès, et elle inspira une foule d'artistes qui gravèrent ou peignirent, à leur tour, les triomphes de César, de la Gloire ou d'autres sujets analogues dans un style qui rappelait celui de Mantegna. Ce fut d'ailleurs par la profusion de ces gravures que les humanistes et les artistes hors d'Italie connurent le *Triomphe de César* de Mantegna, avec ses thèmes et ses motifs antiques. En France, on sait qu'une réplique sculptée inspirée de la série, aujourd'hui disparue, aurait été réalisée pour la cour du Château de Gaillon entre les années 1502 et 1510¹⁶⁸, tandis qu'une importante série de gravures initialement exécutée par l'artiste Jacopo da Strasbourg en 1503 aurait été adaptée dans des Livres d'Heures en 1508 par l'éditeur et imprimeur parisien Simon Vostre¹⁶⁹. Nous reproduisons ici (fig. 51) six gravures choisies parmi la série gravée par Jacopo da Strasbourg et qui auraient inspiré Simon Vostre pour l'illustration de ses Livres d'Heures.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 51. Jacopo da Strasbourg, *Triomphe de César* (six dernières gravures d'une série de douze), 1503, gravure sur bois.

¹⁶⁸ Andrew Martindale, *op. cit.*, en fait mention, p. 99.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 99-100.

Les cérémonies d'entrées solennelles n'échappèrent pas à l'influence des *Triomphe de César* de Mantegna et de ses variantes gravées, et les artistes impliqués dans la conception et la réalisation des entrées comprirent, dès les premières décennies du XVI^e siècle, que la cérémonie d'entrée solennelle du roi dans la ville, jusque-là encore toute médiévale, devenait l'occasion rêvée, le moment idéal pour reconstituer, dans les rues, des triomphes célébrés à la manière des cérémonies antiques qui faisaient rêver le nouvel homme de la Renaissance que la diffusion des œuvres de Pétrarque et de Mantegna avait contribué à lui faire découvrir.

L'absence d'illustrations dans les livrets nous empêche de savoir si, lors de l'entrée solennelle de Charles Quint à Paris en 1540, il y eut réellement une influence du vocabulaire proposé dans les œuvres gravées des *Triumphes de César* de Mantegna sur les motifs apparaissant dans le décor des *apparati*. Certains motifs majeurs comme le char, par exemple, n'apparurent pas, selon les textes, dans la cérémonie, mais, en revanche, d'autres comme celui de l'arc de triomphe, que l'on peut voir à l'arrière-plan du neuvième panneau de la série de Mantegna (fig. 50), faisaient bel et bien partie du décor. Retenons principalement que la diffusion en France de gravures représentant des triomphes dans le style de Mantegna permit à ce grand thème de s'infiltrer dans l'iconographie des entrées solennelles, et que l'entrée parisienne de 1540, qui resta tout de même traditionnelle en plusieurs points, assimila quelques-uns des motifs classiques, qui, quelques décennies plus tard, allaient occuper la totalité des décors d'entrées françaises.

Mantegna et Pétrarque ne furent pas les seuls à marquer de leur empreinte la représentation des triomphes à la Renaissance et à provoquer au XVI^e siècle en France et ailleurs une vague de popularité pour ce thème dans le cadre des entrées solennelles célébrées en l'honneur des princes. À leur influence, il faut ajouter celle d'un autre humaniste italien,

Francesco Colonna¹⁷⁰, auteur de l'*Hypnerotomachia Poliphili (Songe de Poliphile)*, rédigé dans un langage abscons mélangeant le latin à l'italien et paru tout d'abord chez Aldo Manuzio à Venise en décembre 1499. Le *Songe de Poliphile*, rêverie érudite à saveur allégorique et métaphorique, relate le récit des aventures de Poliphile qui rêve à Polia, celle qu'il aime, mais qui se montre indifférente à ses avances. Le rêve commence dans une forêt obscure¹⁷¹ où Poliphile, épuisé, s'endort au pied d'un arbre et se retrouve transporté en songe, un rêve à l'intérieur du premier rêve (fig. 52). Débute alors un voyage initiatique qui le conduira sur l'île d'amour, Cythère, et une série d'aventures bizarres et de visions mystérieuses qui mèneront Poliphile à la découverte de la Sagesse.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 52. Anonyme, *Poliphile endormi au pied d'un arbre*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499.

Le périple de Poliphile l'entraîne dans un monde fantastique jonché de débris antiques, de jardins merveilleux et de monuments parfois encore intacts dont il relate les proportions, les ornements et les inscriptions qu'ils portent, tout comme il l'amène à rencontrer plusieurs figures allégoriques et êtres fabuleux ; dieux, déesses, faunes, nymphes et monstres. L'ouvrage, comme le relève Luigi Monga, évoque « une ambiance ambiguë, environnée de

¹⁷⁰ Francesco Colonna, moine dominicain (Venise, 1433-1527). Le livre *Hypnerotomachia Poliphili* était anonyme, mais l'acrostiche formé par les initiales des 38 chapitres : POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT dénonçait son auteur, Frère Francesco Colonna. Voir Jean-Paul Guibbert et al., *Hypnerotomachia Poliphili ou Le songe de Poliphile : Le plus beau livre du monde : Venise 1499-Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque Municipale d'Auxerre, 2000, 141 p.

¹⁷¹ Les auteurs notent ici une ressemblance avec la *foresta oscura* de la *Divine Comédie* de Dante.

symboles chrétiens et d'apothéoses païennes, de savantes séductions épigraphiques et d'étranges architectures issues de l'archéologie¹⁷² ».

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 53. Anonyme, *Arc de triomphe*, gravure sur bois tirée de :
Hypnerotomachia Poliphili, Venise, 1499/Paris 1546.

L'essentiel des pages est consacré à de longues descriptions de l'architecture et des jardins que Poliphile trouve sur sa route¹⁷³. Des gravures sur bois dont l'auteur nous est inconnu accompagnaient le texte dès la parution de l'ouvrage en 1499¹⁷⁴. Celles-ci autant que le texte remirent les thèmes et les motifs classiques de l'Antiquité en vogue au même titre que les œuvres de Pétrarque et de Mantegna. En Italie, par ailleurs, le *Songe* ne connut pas un franc succès dès sa parution en 1499, et l'ouvrage a sans nul doute eu plus de succès à l'étranger que dans le pays qui l'a vu naître. La raison de « l'échec » du *Songe* en Italie serait

¹⁷² Luigi Monga, « Hypnerotodeporicon Poliphili : Voyage onirique et voyage initiatique dans le *Songe* de Poliphile », dans Jean-Paul Guibbert et al., *op. cit.*, p. 18.

¹⁷³ Une influence très marquée de ce roman se fit d'ailleurs sentir dans l'art des jardins de la Renaissance. Entre autres exemples, Cosme 1^{er} de Médicis fit aménager les jardins de sa Villa de Castello, dans lesquels il avait passé son enfance, afin d'en faire une réplique exacte de ceux du *Songe de Poliphile*. Des éléments issus du *Songe de Poliphile* (ruines artificielles, temples, nymphes) sont présents dans les jardins européens jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Emanuela Krestzulesco-Quaranta, *Les jardins du Songe : Poliphile et la Mystique de la Renaissance*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1986 (1976), 482 p.

¹⁷⁴ Parmi ces gravures, nous retrouvons ce que les auteurs appellent les hiéroglyphes, répertoire de petits caractères symboliques, qui, selon Monga, « font du *Songe* l'un des avant-coureurs des livres d'*emblemata* qui marqueront la connaissance ésotérique des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 23.

probablement due à l'opacité que l'utilisation du latin mélangé à l'italien pouvait provoquer.

Comme le rappelle Monga :

Si les lecteurs étrangers du *Songe* ont été séduits par ce texte difficile, c'est certainement parce qu'ils ont pu le lire dans des traductions (ou des adaptations) qui leur étaient parfaitement intelligibles, alors que la langue originale, alambiquée et énigmatique, persistait à entraver la lecture des Italiens¹⁷⁵.

En France, l'ouvrage de Colonna fut traduit en 1546 par nul autre que Jean Martin et l'édition française reproduisit les gravures italiennes et le texte en les modifiant¹⁷⁶. La version française, dont les artistes s'inspirèrent pour créer des *apparati*, influença l'iconographie des entrées solennelles françaises. Le thème du triomphe, avec ses motifs habituels comme le char, l'arc, les animaux et les trophées, marqua l'imaginaire des artistes impliqués dans la réalisation des décors d'entrées. Pas moins de six triomphes de dieux et de déesses où l'on pouvait voir six chars traînés par des animaux ou des faunes accompagnés de bacchantes porteuses de trophées étaient gravés dans le *Songe de Poliphile* (fig. 55). Le motif du char apparut à quelques reprises dans les cérémonies d'entrées solennelles françaises, dont en 1532, à Rouen, lorsque trois chars mythologiques défilèrent devant la reine Éléonore et, encore une fois dans la même ville en 1550 lors de l'entrée d'Henri II (fig. 54).

¹⁷⁵ Monga, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ *Le Songe de Poliphile*, adapté par Jean Martin, Kerver, Paris, 1546. Comme le souligne Jean-Paul Guibbert dans « Poliphile et son temps », dans Jean-Paul Guibbert et al., *op. cit.*, p. 32, c'est à Jean Martin que nous devons aussi les traductions d'Alberti, de Vitruve, d'Orus Apollo, de Sannazaro, de Bembo et des trois *Traité*s d'Architecture de Serlio. Le succès du *Songe de Poliphile* en France fut considérable. Paru tout d'abord en 1546, il fut réédité en 1554, 1561 et 1569, puis, retravaillé par Béroald de Verville, il eut encore deux éditions en 1600 et 1657. Quant aux gravures, elles sont anonymes mais certains auteurs croient qu'elles puissent être attribuables à Jean Cousin ou à Jean Goujon.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 54. Anonyme, *Le char de la Renommée*, 1550, gravure sur bois tirée de : *C'est la déduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théatres dressez et exhibés par les citoyens de Rouen [...] A la sacrée Maiesté du Treschretien Roy de France, Henry second [...]*, Rouen, 1551, Paris, Bibliothèque Nationale.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 55. Anonyme, *Triumphus Primus et Triumphus Secundus*, gravures sur bois tirées de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.

On retrouve, également, dans les *apparati* réalisés pour les entrées respectives d'Henri II à Lyon en 1548 et à Paris en 1549, deux obélisques évoquant sans aucun doute une gravure tirée du *Songe de Poliphile* de Colonna. Sur la figure 56, nous pouvons observer cette gravure extraite du *Songe* que nous proposons en parallèle avec la figure 57, sur laquelle nous retrouvons l'obélisque réalisé lors du passage d'Henri II à Paris en 1549. Les similitudes sont flagrantes, outre le fait que l'artiste français ait remplacé l'éléphant du *Songe* par un rhinocéros. Le motif de l'arc triomphal (fig. 53) apparaît de façon récurrente dans la plupart des entrées célébrées en l'honneur des rois, reines et souverains étrangers en France dès les années 1515, et nous le retrouvons abondamment dans les descriptions des entrées solennelles de Charles Quint lors de son passage à travers la France en 1539-40. Finalement, si le livre de

Colonna ne fut traduit en langue française qu'en 1546, les humanistes avaient certainement eu accès à l'ouvrage dans sa version originale dès le début du siècle.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 56. Anonyme, *Obélisque*, gravure sur bois tirée de :
Hyperotomachia Poliphili, Venise, 1499/Paris 1546.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 57. Anonyme, *Aiguille trigonale devant l'église du sépulcre*, gravure sur bois tirée de Germain de la Fosse, *Les grands triumphes faictz a l'entree du treschretien et victorieux roy Henry second de ce nom en sa noble cite et universite de Paris*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.

En France, artistes et lettrés s'imprégnèrent de cette culture humaniste dès le XV^e siècle, mais plus encore au XVI^e siècle. Dès lors, les entrées solennelles des rois et des souverains étrangers devinrent l'occasion idéale pour mettre en scène des cérémonies inspirées de celles de l'Antiquité. Avec l'entrée de Charles Quint à Paris en 1540, nous observons un amalgame de thèmes et de motifs inspirés autant de l'Antiquité classique que du Moyen Âge finissant.

Sources littéraires relatant l'entrée de Charles Quint à Paris en 1540

Il reste de la période au cours de laquelle Charles Quint a traversé la France en 1539-1540 une riche littérature, que l'on peut décomposer en diverses catégories; livrets d'entrée, chansons, poèmes et lettres¹⁷⁷. Celle-ci nous permet de nous imaginer en partie le déroulement de cette cérémonie et compense donc en partie l'absence des gravures des livrets et des poèmes alors parus.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 58. *Lordre tenu et garde a Lentree de treshault et trespuissant prince Charles Empereur en la ville de Paris [...]*, page frontispice de l'édition imprimée à Paris chez Gilles Corrozet en 1540, Paris, Bibliothèque nationale.

Il existe plusieurs livrets d'entrée relatant la cérémonie parisienne du 1^{er} janvier 1540, dont quelques-uns sont rédigés en français, certains en italien et d'autres en espagnol¹⁷⁸. Comme cela semble typique dans le cas de la plupart des livrets d'entrée, les premiers feuillets proposent, avant de présenter les divers *apparati*, une description parfois fort longue du cortège précédant le souverain qui s'avance vers la ville, avec ses corps de métier, ses

¹⁷⁷ Voir Paul le Vayer, *Les entrées solennelles à Paris des rois et reines de France, des souverains et princes étrangers, ambassadeurs etc*, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, p. 15-16.

¹⁷⁸ Nous avons travaillé principalement avec ces livrets : Anonyme, *La magnifique et triumpante entrée du tres illustre et sacre Empereur Charles Cesar toujours Auguste faite en la excellente ville et cite de Paris le jour de l'an en bonne estreine*, Lyon, Francoys Juste, 1540 / *Lordre tenu et garde a Lentree de treshault et trespuissant prince Charles Empereur en la ville de Paris...Lordre du banquet fait au palais. Lordonnance des ioustes et tournoy, fait au chasteau du Louvre. La description des arcz triumpans, magnificiences...faitz en icelle ville*, Paris, Gilles Corrozet, 1540 / Anonyme, *La sontuosa intrata di Carlo. V. Sempre Augusto in la grà Citta di Parigi, con gli apparati, triùphi, feste, Archi triumphali, liurre, presenti, cirimonia Ecclesiastice, & pòpe Regale, fatte a sua. M. in Francia*, s.l.n.d.

hommes armés, ses musiciens, ses hommes d'église, etc. En plus d'identifier minutieusement tous les personnages faisant partie du cortège¹⁷⁹, les auteurs s'attardent à leur accoutrement ainsi qu'à celui des chevaux qu'ils montent. Le connétable Anne de Montmorency, par exemple, qui précède de près l'empereur dans le cortège, se voit présenté comme suit dans un des livrets rédigés en français : « Après venoit monseigneur messire Anne de Montmorency connestable et grand maistre de France vestu d'une robe de drap d'or ayant le grand ordre [...] monté sur ung cheval caparaçonné de parements d'or¹⁸⁰ ».

On verra mieux les *apparati* qui ont été présentés à Charles Quint lors de son passage à Paris ainsi que l'ensemble de la cérémonie du 1^{er} janvier 1540, si, outre les livrets d'entrée, nous nous référons aux poèmes qu'ont composés pour l'occasion poètes de cour et poètes municipaux. Ceux-ci font partie, au même titre que les livrets d'entrée, de la littérature nous permettant de reconstituer l'évènement. Pour bien mesurer la « pénétration littéraire » de l'évènement, V. L. Saulnier a dressé une liste des genres poétiques où l'on retrace le souvenir du passage de l'empereur par la France, que nous pouvons diviser en sept genres¹⁸¹.

Le premier comprend l'ensemble des chants historiques, qui sont des compositions anonymes populaires. L'entrée à Paris de 1540 a inspiré plusieurs auteurs. Le second, que Saulnier nomme la « littérature orale de décoration », comprend les éléments littéraires (inscriptions, récitations) incorporés à la décoration des fêtes organisées pour le passage de l'empereur. Ces textes, qui faisaient partie du décor visuel des fêtes, ont souvent été imprimés, notamment dans les livrets des entrées, et ce, généralement après la fête. Le

¹⁷⁹ Les cortèges pouvaient être constitués de plusieurs milliers d'hommes.

¹⁸⁰ *Lordre tenu et garde...*, *op. cit.*, p. Ci(r).

¹⁸¹ Voir V. L. Saulnier, « Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S, 1975 (1960), vol. 2. p. 207-233.

troisième genre relevé par Saulnier est composé des pièces de théâtre, qui, à l'époque, étaient rarement entièrement consacrées à un événement d'actualité politique. Les allusions au passage de Charles Quint par la France apparaissent plutôt dans les genres plus anciens comme la sottie et la moralité, que Saulnier a regroupés sous la bannière des pièces de théâtre. Vient ensuite le quatrième genre, celui de « la littérature épigrammatique de langue française », composé de courtes pièces de théâtre consacrées à l'évènement, mais qui, par ailleurs, étaient plus destinées à être imprimées qu'à être jouées au théâtre. Cette catégorie comprend entre autres quelques œuvres de Clément Marot et de Mellin de Saint-Gelais.

Suivent les poèmes français, œuvrettes un peu plus élaborées et plus longues de langue française, consacrées à l'évènement. En ce qui a trait aux compositions contemporaines du passage de l'empereur par la France, Saulnier retient, en des genres divers, les œuvres de Claude Chappuys, Boiceau de La Broderie et René Macé. Nous retrouvons également, et il constitue le sixième et avant-dernier genre relevé par Saulnier, une forme beaucoup plus élitiste de poésie, soit la prose néo-latine. Avec elle, comme le souligne Saulnier, « nous sommes au plus loin du contact avec le peuple¹⁸² », car celui-ci ne comprend pas le latin. Il s'agit souvent d'épigrammes, suivant la mode de l'époque, et les représentants de ce mouvement sont Théodore de Bèze, Jean Girard et Jean Binet, pour ne nommer qu'eux. Finalement, ce sont les simples allusions au fait dans des poèmes français ou latins qui constituent le dernier genre littéraire relevé par Saulnier, et celles-ci apparaissent généralement quelque temps après l'évènement.

Les poètes de partout à travers la France, et non seulement de Paris ou des villes où l'empereur s'est arrêté, se sont partagé la tâche de relater le passage de Charles Quint par la

¹⁸² *Ibid.*, p. 212.

France en 1539-40. Si plusieurs y ont participé, dans certains foyers, comme à Lyon, plus particulièrement, on affichait parfois une légère réticence face à la venue de l'empereur¹⁸³. Chez le poète Maurice Scève, Lyonnais, auteur du poème *Délie*, des allusions fort symboliques à l'emprisonnement prétendu du Dauphin par l'empereur plusieurs années auparavant constituent quelques vers du poème;

La superbe Toison
D'ambition, qui a tout mal consent
Toute aveuglée espendit sa poison
Dessus le juste et royal innocent¹⁸⁴

Ces vers traduisent bien la haine que certains poètes français pouvaient ressentir face à l'empereur et ne constituent pas un discours très glorificateur envers celui-ci. Si les poètes ne sont pas tous favorables à la cause impériale, certains parviennent tout de même par divers moyens rhétoriques à louer l'empereur qui passe par chez eux. Un bon exemple se retrouve dans les textes de Clément Marot, ce poète de cour que nous avons déjà mentionné. Humaniste à la cour de François 1^{er}, Marot a entre autres signé les vers d'accueil et d'adieu adressés à l'empereur lors de son passage à Paris. Dans un style qui évoque l'Antiquité classique, il propose surtout des comparaisons glorificatrices entre l'empereur et des personnages héroïsés de cette période. En souvenir de Virgile, de qui il s'inspire, Marot présente entre autres ses compliments à l'empereur de cette façon :

Or est César, qui les Gaules conquist,
Encore un coup en Gaules retourné¹⁸⁵.

¹⁸³ Lyon, à cette époque, était la seconde capitale du royaume de France ainsi que le centre d'une importante éclosion littéraire. Les Lyonnais acceptèrent mal que l'empereur ne passe pas par leur ville lors de son périple, et l'absence de celui-ci « suffit à laisser exprimer méfiance ou dédain chez la plupart des poètes de cette région ». V. L. Saulnier, *ibid.*, p. 216.

¹⁸⁴ Voir, pour le poème complet, Maurice Scève, *Délie, avec une introduction de I. D. McFarlane*, Cambridge, University Press, 1966.

¹⁸⁵ Vers cités dans Pierre Champion, *Paris au travers de la Renaissance : Paganisme et réforme : Fin du règne de François 1^{er} et Henri II*, Paris, Calmann-Lévy, 1936, p. 83.

En comparant Charles Quint à César, Marot tente de rappeler que l'empereur a déjà envahi la France mais qu'il y revient emportant avec lui des espoirs de paix, tout comme l'avait fait le grand César plusieurs siècles auparavant.

Dans la même optique de glorification impériale, Marot propose une comparaison d'un tout autre genre, cette fois-ci entre l'empereur et l'aigle, symbole suprême de la puissance impériale depuis l'empire romain déjà. Cet extrait des *Psaumes* constitue un bon exemple¹⁸⁶ :

L'aigle vollant tient soubz ses piedz vaincus
 Le basilic, l'Aspic et le lion
 Et le dragon, par ses ungles beccus
 Quand contre luy ilz font rébellion
 Prince puissant, soubz ta subjection
 Tu tiens tous ceulx qui te ont esté rebelles¹⁸⁷.

Mis à part les livrets d'entrée, le texte le plus important relatant la cérémonie de l'entrée solennelle de Charles Quint à Paris en 1540 demeure le poème de René Macé, intitulé *Voyage de Charles Quint par la France*¹⁸⁸, avec ses 1700 vers¹⁸⁹. Macé, moine bénédictin vendômois, poète de cour et témoin oculaire de l'évènement, reste aujourd'hui un personnage très peu connu, et son poème relatant l'évènement de 1540 est considéré par plusieurs auteurs comme « un fatras poétique, où se heurtent des légendes chrétiennes et des fables de la mythologie grecque et romaine¹⁹⁰ ». S'il ne fait pas partie des grands classiques de la poésie

¹⁸⁶ On dit que Charles Quint aimait beaucoup les œuvres de Clément Marot, et les deux hommes se seraient personnellement rencontrés lors du passage de l'empereur à Paris. Ceci fut l'occasion pour Marot de présenter à Charles sa traduction des *Psaumes*, recevant en gratitude de sa part deux cents doublons d'or.

¹⁸⁷ Clément Marot, *Psaumes XCL*, 13.

¹⁸⁸ Originellement intitulé *Le bon prince*.

¹⁸⁹ Voir Gaston Raynaud, *Voyage de Charles Quint par la France, poème historique de René Macé*, Paris, Picard, 1879. Nous retrouvons dans cet ouvrage l'intégral du poème que René Macé a composé lors du passage de Charles Quint en France.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. xviii.

humaniste de l'époque et bien que son style laisse parfois à désirer, le poème constitue malgré tout une bonne source littéraire aidant à la reconstitution de l'entrée, tout comme il nous fournit quelques aperçus sur la société et la cour de François 1^{er} ¹⁹¹.

Bien que Macé évoque le passage de Charles Quint à Bayonne, Poitiers, Orléans, Valenciennes et Fontainebleau, l'entrée parisienne du 1^{er} janvier forme réellement le morceau de résistance du poème et plus de mille vers y sont consacrés. Il est vrai que les légendes chrétiennes côtoient les fables de la mythologie classique, et l'auteur semble fort influencé par l'Antiquité, qui se fait sentir dans plusieurs vers. Si Pline l'Ancien, Pindare et Diodore de Sicile inspirent à quelques reprises le poète, les modèles que Macé a toujours en vue sont Virgile et Homère ¹⁹², et les personnages de la mythologie s'avèrent fort nombreux, en passant par Ajax, Hector, Hercule et Mars, pour ne citer que ceux-ci.

Le poème de René Macé, les divers livrets d'entrée anonymes et les poèmes de Clément Marot constituent, dans le cadre de cette étude sur l'entrée solennelle de Charles Quint à Paris en 1540, des sources littéraires capitales qu'il nous semblait essentiel de présenter. Certes, cette « littérature d'évènement » est loin d'offrir la qualité du style que l'on retrouvera quelques années plus tard chez les artistes de la Pléiade, et baigne parfois dans

¹⁹¹ Le poème s'avère très anecdotique, plusieurs conversations et quelques faits divers étant en effet mentionnés. Entre autres exemples, le poète relate l'épisode de la rencontre entre Charles Quint et un épicier, que l'empereur plaint car il semble essoufflé de le suivre à pied. Ceux-ci échangent quelques paroles, que Macé rapporte ; « Je vous plains », luy va dire ce bon Auguste [...] « Sire, l'on n'a ung tel honneur sans peine », de répondre l'épicier (Vers 653 à 664). Comme dans le cas du livret d'entrée brugeois, l'auteur passe également parfois du détail de chronique à la leçon morale, ce qui n'a pas nécessairement plu à la cour, qui avait commandé une version plus descriptive de l'évènement.

¹⁹² Nous le savons en partie grâce aux annotations que Macé a faites en marge de son poème, où il indique parfois ses sources. L'*Énéide* et l'*Illiade* sont cités à plusieurs reprises. Raynaud, *op. cit.*, fait part au lecteur de ces annotations.

l'anecdotique pur, mais elle constitue néanmoins notre seul moyen d'entrevoir le déroulement de la cérémonie¹⁹³.

Circonstances diplomatiques

Il s'avère important, avant de s'attarder à l'entrée proprement dite et à la description de ses *apparati*, de voir dans quelles circonstances diplomatiques celle-ci se déroula. En tout premier lieu, il faut savoir que ce fut suite à une crise politique grave dans sa ville natale de Gand que Charles Quint dut traverser la France pour se rendre aux Pays-Bas en 1539-1540. En effet, les Gantois se révoltaient contre ce qu'ils considéraient comme une perception d'impôts trop élevée qu'ils décidèrent de ne pas payer. Pour financer sa dernière guerre, l'empereur sollicitait lourdement les villes de Flandre, et Gand refusa de verser les 400 000 florins demandés. La régente, Marie de Hongrie, débordée, demanda du renfort à son frère Charles, qui répondit aussitôt à son appel à l'aide¹⁹⁴. Alors établi en Espagne, l'empereur dut prendre une décision importante ; le choix de l'itinéraire qu'il allait emprunter pour se rendre dans sa ville natale. Trois voies lui étaient ouvertes : la mer, l'Allemagne via l'Italie et la France. Comme l'explique Charles Paillard dans un article consacré au voyage de Charles Quint en France, « s'il choisissait le premier, il pouvait être jeté par la tempête sur les côtes d'Angleterre, sur le territoire d'Henri VIII avec lequel les relations s'étaient détériorées

¹⁹³ Au sujet de l'absence d'images, notons au passage la notion d'*Ekphrasis*, que nous ne développerons pas dans ce mémoire, puisque cela a déjà été fait par une de nos collègues du GRES, Julie-Andrée Rostan. Il s'agit de la description littéraire d'une œuvre d'art, à partir de laquelle le lecteur doit se forger sa propre image mentale de l'objet en question, celui-ci ayant préalablement disparu ou n'étant tout simplement pas accessible au regard du lecteur. Dans le cas des livrets d'entrées solennelles du XVI^e siècle, le procédé littéraire de l'*Ekphrasis* se répète fréquemment puisque la plupart d'entre eux ne sont pas illustrés. Voir Julie-Andrée Rostan, « Ut rhetorica pictura : les formes spécifiques de la rhétorique du mariage de Cosimo 1^{er} de Médicis avec Éléonore de Tolède à Florence en 1539 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2006, 179 p.

¹⁹⁴ Sur la révolte des Gantois, on consultera Louis Prosper Gachard, *Relation des troubles de Gand sous Charles-Quint par un anonyme, suivie de trois cent trente documents inédits sur cet événement*, Bruxelles, M. Hayez, 1846, 779 p.

depuis quelque temps¹⁹⁵ », tandis que s'il passait par l'Allemagne, « il pouvait avoir maille à partir avec les princes protestants, en plus de devoir franchir les Alpes pour aller d'Italie en Allemagne, chose périlleuse en hiver¹⁹⁶ ». Restait donc l'option de la France, et, bien que les auteurs mentionnent souvent qu'à partir de ce moment Charles Quint s'adressa à son beau-frère dans le but de lui demander un droit de passage, Paillard soutient au contraire que François 1^{er} aurait lui-même pris l'initiative d'inviter Charles à traverser la France pour se rendre aux Pays-Bas¹⁹⁷.

Mais comment François 1^{er}, qui conservait certainement le souvenir de sa captivité à Madrid après la défaite militaire de la bataille de Pavie de 1525¹⁹⁸ ainsi que le souvenir de la mort suspecte du dauphin en 1536¹⁹⁹, et qui, on le sait, n'entretenait guère de bonnes relations avec l'empereur qu'il considérait comme son plus grand rival²⁰⁰, pouvait-il soudainement offrir gîte et droit de passage à l'empereur ? C'est que, bien entendu, les deux hommes venaient de conclure une alliance de paix²⁰¹. Une série de rencontres à Nice et à

¹⁹⁵ La relation entre les deux souverains s'est particulièrement dégradée à partir du moment où Charles Quint avait fortement insisté auprès du pape Clément VII pour que celui-ci refuse la demande de divorce d'Henri VIII d'avec sa première femme Catherine d'Aragon. Le pape s'opposa au divorce et s'ensuivit la rupture des liens entre l'Angleterre et le Vatican et la naissance du protestantisme en Angleterre.

¹⁹⁶ Charles Paillard, « Le voyage de Charles Quint en France en 1539-1540 d'après les documents originaux », dans *Revue des questions historiques*, T. XXV (1879), p. 506-550.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 506-519.

¹⁹⁸ La bataille de Pavie eut lieu le 24 février 1525 et marqua la défaite des rois de France dans leur tentative de domination du nord de l'Italie. François 1^{er} fut fait prisonnier et fut détenu en Espagne pendant plus d'un an en attendant le versement d'une rançon par la France et la signature d'un traité l'engageant à abandonner la revendication de l'Artois, de la Bourgogne et de la Flandre, et à renoncer à ses prétentions sur l'Italie. François 1^{er} fut libéré en échange de deux otages, ses fils Henri et François, qui restèrent captifs jusqu'en 1530. Dès qu'il sortit de prison, François 1^{er} viola ses engagements et la guerre reprit de plus belle entre les deux souverains.

¹⁹⁹ Le fils du roi, le dauphin François, mourut brutalement le 10 août 1536, après avoir absorbé une boisson froide. François 1^{er} crut toujours à la thèse de l'empoisonnement de la part des hommes de Charles Quint.

²⁰⁰ Les deux souverains s'étaient disputé le titre d'empereur, qui revint à Charles Quint suite à la mort de son grand-père paternel Maximilien 1^{er}, en 1519.

²⁰¹ Les relations entre Charles Quint et François 1^{er} furent tout au long de leur règne marquées par des périodes de guerres et de paix entremêlées. Pour de plus amples détails historiques, voir Raymond Raddle, *François 1^{er}*, Paris, Lablan-Lengs, 1990, p. 149-180.

Aigues-Mortes orchestrées en 1538 par le pape Paul III et le connétable français Anne de Montmorency, qui travaillaient à rétablir la paix entre les deux souverains, permit une trêve des hostilités qui devait initialement durer dix ans (fig. 59). La série d'entrées françaises s'inscrivit dans cette période de paix, mais en étonna plus d'un, comme le rappelle Gachard ;

Quoique le traité de Nice eût rétabli la paix entre Charles Quint et François 1^{er}, et que les deux monarques se fussent prodigué des marques réciproques d'amitié et de confiance, dans l'entrevue d'Aigues-Mortes, la détermination que prit l'empereur de passer par la France causa un étonnement universel. Le pape ne pouvait croire que Charles s'aventurât ainsi, avant d'avoir donné satisfaction au roi de France sur ses prétentions concernant le Milanais. En Angleterre, le roi et tout son conseil "trouvoient ce passage de fort dure digestion"²⁰².

Ces hommes eurent raison de s'étonner car la période de paix s'avéra éphémère et les hostilités reprirent bien avant la fin de la trêve. En fait, François 1^{er}, en prenant la décision d'accueillir Charles Quint sur son territoire, espérait qu'une série de somptueuses réceptions inclinerait celui-ci à lui accorder le Milanais, sur lequel il avait des visées. Malheureusement pour le roi, la magnificence des entrées célébrées en l'honneur de l'empereur ne parvint pas à le convaincre de quelque concession territoriale que ce soit, et les hostilités entre les deux souverains reprirent de plus belle à peine quatre ans après la signature du Traité de Nice, et ce, jusqu'à la signature du Traité de Crépy en 1544²⁰³.

²⁰² Gachard, *Relation des troubles de Gand, op. cit.*, p. XXVI.

²⁰³ Le règne de François 1^{er} se termina peu après le passage de Charles Quint par la France, suite à sa mort au château de Rambouillet en 1547. Les hostilités entre la France et l'Empire reprirent sous le règne de son successeur Henri II.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 59. Taddeo Zuccaro, *Paul III réconcilie François I^{er} et Charles Quint à Nice*, v. 1563, fresque, Caprarola, Palais Farnèse. Nous savons qu'en réalité Charles Quint et François I^{er} ne se seraient pas rencontrés à Nice mais plutôt à Aigues-Mortes. Le traité de paix s'intitula tout de même *Traité de Nice*.

Toutes ces discordances perpétuelles entre le roi et l'empereur firent d'ailleurs que Charles Quint, lors de son passage à travers la France, resta quelque peu craintif tout au long de son séjour, car, si le roi français n'avait certainement pas oublié sa captivité à Madrid, l'empereur savait qu'au moment de traverser la France, il se retrouvait dans une situation de soumission face à François I^{er}, qui, en guise de revanche, aurait pu décider de le faire prisonnier. Quelques anecdotes à ce sujet ponctuent d'ailleurs l'histoire du passage de Charles Quint par la France, notamment celle concernant la rencontre entre l'empereur et le fils du roi, le duc d'Orléans, à Bayonne²⁰⁴. On raconte que lorsque ce dernier s'est présenté pour accueillir l'empereur, il lui aurait lancé, sur un ton de plaisanterie, tout en sautant sur la croupe de son cheval: « César! César! Vous êtes mon prisonnier! ». Même si ce n'était qu'une boutade, cela évoque bien la position de vulnérabilité dans laquelle l'empereur se plaçait face à ses hôtes²⁰⁵.

²⁰⁴ Le fils du roi accompagné du connétable Anne de Montmorency et de plusieurs hommes allèrent au devant de l'empereur à Bayonne, tandis que François I^{er} ne les rejoignit tous qu'à Loches, quelques jours plus tard.

²⁰⁵ André Castelot, entre autres, fait allusion à cette anecdote, *François I^{er}*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1983, p. 399.

Malgré tout, et sans aucune malice apparente de la part de François 1^{er}, Charles Quint fut reçu de façon grandiose par le roi français dans plusieurs villes où il put tour à tour assister à des spectacles, participer à des tournois de chasse, déguster de bons mets et découvrir de jolis décors inspirés de la Renaissance italienne. D'ailleurs, dans une lettre datant du 7 octobre 1539, soit peu de temps après le commencement des préparatifs pour la réception de l'empereur, le roi écrivait personnellement à Charles Quint pour lui dire ceci : « [...] il vous y sera fayt et porté tout l'honneur et bon traiytement que fayre se pourra et tel que à ma propre personne²⁰⁶ ».

Pour François 1^{er}, le passage de Charles Quint par la France constituait l'occasion rêvée d'éblouir son ancien rival par la richesse de sa culture qu'une série d'entrées solennelles lui permettaient d'exposer. Comme l'écrit Jean-Pierre Babelon ;

La venue de Charles Quint en France fut certainement, malgré la rancune contre l'ennemi vainqueur, une heure exceptionnelle, un moment d'éternité au cours duquel le roi de France pouvait prendre par la main l'empereur de l'Ancien et du Nouveau Monde, et lui faire admirer son royaume, sa ville, et le degré de "Renaissance" auquel la France était parvenue²⁰⁷.

La grande trame se dessinant au travers des entrées célébrées en l'honneur de Charles Quint en France était celle de la paix. De Bayonne à Poitiers, de Loches à Orléans, de Cambrai à Valenciennes, en passant par Amboise, Blois, Fontainebleau et Paris, le roi offrait en effet à l'empereur une multitude de spectacles où divers thèmes inspirés de la mythologie païenne et de l'art gothique concourraient à célébrer la paix qui régnait alors entre les deux souverains. Paris, notamment, s'inspira fortement de ce thème lorsqu'elle reçut l'empereur le 1^{er} janvier 1540.

²⁰⁶ Cité dans Charles Paillard, *op. cit.*, p. 518.

²⁰⁷ Jean-Pierre Babelon (dir.), *Nouvelle histoire de Paris : Paris au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1986, p. 55.

Le déroulement de l'entrée de Charles Quint à Paris le 1^{er} janvier 1540

L'entrée solennelle de Charles Quint à Paris fut préparée avec minutie par François I^{er}, et elle se voulait le point culminant de la série d'entrées auxquelles l'empereur participait en France. Elle se devait d'être éclatante, à la hauteur des connaissances d'un hôte qui, lors de ses séjours en Italie en 1529-1530 et 1535-1536, dont nous traiterons plus loin, avait pu apprécier la grandeur des entrées à l'antique et des triomphes renaissants. Le 6 novembre 1539, les quatre échevins de Paris reçurent du chancelier l'ordre de préparer la venue de l'empereur dans la ville²⁰⁸. Il convenait tout d'abord de nettoyer celle-ci, ses égouts et d'en paver les rues. Dans un élan de réfection et d'embellissement, le roi, qui exigeait « que la ville prépare l'entrée la plus magnifique et le présent le plus riche qu'il serait possible²⁰⁹ », prit des mesures drastiques afin de revitaliser la ville, car « les rues de Paris étaient sales, sans pavage, dégageaient une odeur infecte. Fumiers, gravois demeuraient abandonnées devant les portes²¹⁰ ». En très peu de temps, voilà que l'on assistait à la métamorphose de la ville en une cité bien propre aux allures antiques.

Alors que l'on s'attardait au « grand ménage » de la ville, l'échevin Jean Croquet estima qu'il devait se rendre à Montargis, où se trouvait François I^{er}, afin de lui montrer l'esquisse d'un buffet orné d'aigles que l'on voulait offrir en cadeau à l'empereur. Le roi, ayant eu connaissance des goûts de Charles Quint lors de sa captivité en Espagne, se rappela que celui-ci lui avait déjà mentionné qu'il détestait les tapisseries de son pays de Flandre,

²⁰⁸ Ceci ne laissait que très peu de temps aux artistes et aux échevins pour imaginer le programme iconographique de l'entrée et créer les décors. On ne réalisa, d'ailleurs, peut-être par manque de temps, que deux théâtres, ce qui s'avère minime si l'on repense aux nombreux théâtres que l'empereur avait pu voir plus d'une quinzaine d'années auparavant lors de son entrée solennelle à Bruges.

²⁰⁹ Jean Jacquot, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, *op. cit.*, p. 438.

²¹⁰ Pierre Champion, *Paris au travers de la Renaissance, l'envers de la tapisserie : Le règne de François I^{er}*, Paris, Calmann-Lévy, 1935, p. 65.

« parce qu'en icelles sont tousjours figurés quelques banquets, pots, tasses, ou raisins, qui sont actes de mengerye²¹¹ », et refusa catégoriquement le choix du cadeau proposé par les échevins. Le roi de France désirait offrir à Charles Quint un présent moins banal et il suggéra une sculpture d'un Hercule doré couvert d'une véritable peau de lion, plantant en terre deux colonnes qui pourraient servir à mettre des flambeaux, avec la devise de l'empereur *Plus Oultre*.

Du côté de Paris, on s'affairait à l'organisation de la fête. Peintres et orfèvres commençaient à préparer théâtres de rue et arcs de triomphe, et, à partir du mois de décembre, on compta parmi eux Jehan Cousin le père, Antoine Félix et Pierre Préaux, qui réalisèrent des peintures et des figures en relief, tandis que la conception même des arcs triomphants fut confiée à l'architecte et émailleur italien Girolamo della Robbia, alors occupé à la construction du château de Madrid dans le bois de Boulogne²¹². À la hâte, échevins et artistes unirent leur talent pour être fins prêts pour le grand évènement qui, selon les dires des contemporains, bénéficia des faveurs divines, car après une pluie qui avait duré trois jours, ce fut un ciel brusquement serein qui accompagna l'entrée du souverain²¹³.

Au jour dit, le 1^{er} janvier 1540²¹⁴, après avoir passé la nuit au château de Vincennes, commencèrent les festivités, et Charles Quint fit son entrée solennelle dans Paris. Comme le voulait la tradition des entrées solennelles françaises célébrées depuis le Moyen Âge, des

²¹¹ Cité dans Pierre Champion, *ibid.*, p. 79.

²¹² Maurice Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris, Champion, 1929-1934, vol. I, p. 65-72.

²¹³ « Or troys jours a que sans fin il a pleu/ Moulty laydemant, et, a ce jour esleu/ Des bien long temps, pour votre entrée insigne/ L'air de douceur et beaulté s'enlumine » (vers 93-96) de René Macé dans Gaston Raynaud, *Voyage de Charles Quint par la France, op. cit.*, p. 5.

²¹⁴ Même si nous situons chronologiquement l'entrée de Charles Quint à Paris le 1^{er} janvier 1540, celle-ci eut lieu en réalité le 1^{er} janvier 1539, car la nouvelle année commençait à l'époque au mois de mars.

hommes allèrent tout d'abord chercher l'empereur à l'extérieur de la ville. Cette tradition remonte au XIV^e siècle, comme l'ont souligné Bernard Guinée et Françoise Lehoux; « pour la première fois, à Paris, en 1350, un chroniqueur nous apprend que de nombreuses personnes, les unes à pied, les autres à cheval, ont été en procession accueillir le roi à l'extérieur de la ville²¹⁵ ». S'ensuivit, toujours selon la coutume, la remise des clés à l'empereur²¹⁶ suivie d'une brève harangue, sorte de discours glorifiant le souverain prononcé par « le plus notable ou le plus éloquent des habitants de la ville²¹⁷ », après quoi fut placé au-dessus de la tête de l'empereur un dais, lequel allait être porté par quatre notables bourgeois²¹⁸.

Le dais, que l'on ne retrouvait pas à Bruges en 1515, appartient lui-aussi aux éléments typiques des entrées célébrées durant le Moyen Âge en France. On le retrouve dès 1389 durant le grand voyage de Charles VI dans le Midi, au cours duquel il a été reçu dans plusieurs villes²¹⁹. Qu'il soit surnommé dais, poêle, pavillon ou ciel, ce drap d'or sous lequel défile l'empereur constitue « le suprême honneur que la ville puisse rendre à un visiteur et la tradition s'impose de n'en gratifier que les personnes souveraines²²⁰ ». Son origine remonterait à la procession du Saint-Sacrement, appelée aussi Fête-Dieu, au cours de laquelle le Saint-Sacrement était porté dans un ostensor, celui-ci étant surmonté d'un dais orné de

²¹⁵ Bernard Guinée et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1968, p.11.

²¹⁶ La remise des clés constitue un acte symbolique du don de la ville, que Guinée et Lehoux voient comme l'expression de la soumission de celle-ci face au souverain qu'elle reçoit. Les auteurs retracent la première mention d'une remise des clés à Paris en 1431. Guinée et Lehoux, *ibid.*, p. 22-23.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 23. On retrouve la harangue principalement à partir du XV^e siècle et elle semble avoir survécu durant plusieurs siècles.

²¹⁸ Le dais fut porté tour à tour par quatre échevins et quatre maîtres de métier. *Lordre tenu et garde*, *op. cit.*, p. Ci (v).

²¹⁹ Guinée et Lehoux, *op. cit.*, p. 13.

²²⁰ Chartrou, *op. cit.*, p. 11.

velours, de soie, de taffetas ou de drap d'or²²¹. On le retrouve également dans toute l'Europe au-dessus de figures représentant la Vierge Marie, comme dans cette tapisserie bruxelloise évoquant la légende de Notre-Dame du Sablon, où le jeune roi Charles et son frère Ferdinand portent la statue de la Vierge durant la procession (fig. 60).

Le dais, initialement, appartient donc à l'univers religieux, et lorsqu'il commence à s'imposer dans les cérémonies d'entrées solennelles, n'est-il pas évident, comme le soulignent Guinée et Lehoux, « qu'en mettant au-dessus de leur roi, quelques années plus tard, un dais semblable, les sujets [...] ont voulu faire plus que jamais de leur roi, selon la vieille formule, l'"image de Dieu" ?²²² ». Le fait d'être recouvert d'un dais représentait un si grand honneur aux yeux de l'empereur qu'il refusa au tout départ de pénétrer dans la ville sous celui-ci, ce à quoi il consentit après que les échevins eurent insisté.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 60. Anonyme, *Tapisserie de Bruxelles évoquant la légende de Notre-Dame du Sablon*, vers 1518, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

²²¹ Selon Guinée et Lehoux, ce serait en 1362 que serait apparu pour la première fois au-dessus du Corps du Christ, dans une représentation figurée de la procession de la Fête-Dieu, le dais. Voir Guinée et Lehoux, *op. cit.*, p. 16, fig. 1. Par ailleurs, certains auteurs, parmi lesquels Noël Coulet, renversent cette thèse et croient plutôt que l'utilisation d'un dais remonterait à la pratique de la cérémonie antique de l'*adventus*, cette forme d'entrée solennelle des empereurs durant l'Antiquité, que l'on distingue du triomphe. Voir Noël Coulet, « Les entrées solennelles en Provence au XIVe siècle. Aperçus nouveaux sur les entrées royales françaises au bas Moyen Âge », dans *Ethnologie française*, 7, 1977, p.63-82.

²²² Guinée et Lehoux, *op. cit.*, p. 17.

C'est ainsi que Charles Quint, le 1^{er} janvier 1540, après avoir été harangué et avoir reçu les clés, s'avança tranquillement vers la ville, précédé de milliers d'hommes, sous le dais de drap d'or aux aigles impériales, et monté sur son cheval, comme on peut le lire dans le livret d'entrée ;

Venoit après la sacrée maiestée impériale vestu de drap noir ayant son petit ordre de la toison/monté sur ung cheval noir/caparassonné de drap noir/et dessus luy astoit ung poille de drap dor armoyé des armes de ses royaumes et seigneuries²²³.

Si l'empereur était ainsi « vestu » de noir, c'est qu'il portait le deuil de sa femme Isabelle de Portugal, sa cousine dont on disait qu'il avait été fort amoureux, décédée à peine quelques mois avant le passage de l'empereur par la France²²⁴. Ainsi, il se dirigea vers la porte Saint-Antoine, qu'il devait maintenant franchir afin de pénétrer à l'intérieur de la ville. À ce moment, trois cent coups de canon retentirent à la Bastille, qui jouxtait la porte Saint-Antoine, pour « saluer ledit prince quand il arriveroit²²⁵ ». Cet emploi de l'artillerie lourde constitue une coutume dans la célébration des entrées solennelles et on le retrouvait quelques années auparavant lors de l'entrée célébrée en l'honneur de l'empereur à Bruges en 1515.

Une des seules peintures connues de nos jours évoquant l'entrée solennelle de Charles Quint à Paris le 1^{er} janvier 1540 représente justement ce moment de l'entrée de l'empereur par la porte Saint-Antoine alors qu'un dais le recouvrait et que l'on célébrait son arrivée au son de l'artillerie lourde. Il s'agit d'une fresque peinte par l'artiste italien Taddeo Zuccaro en 1563 (fig. 61), soit plusieurs années après l'évènement, et représentant le moment de l'entrée dans la ville de l'empereur accompagné de François 1^{er} et du cardinal italien Alessandro Farnèse. Cette fresque orne les murs de la salle des Fastes du Palais Farnèse à Caprarola, près de

²²³ *Lordre tenu et garde, op. cit.*, p. Ci (r).

²²⁴ Isabelle de Portugal est décédée le 1^{er} mai 1539.

²²⁵ *Lordre tenu et garde, op. cit.*, p. Di (r).

Rome, et fait partie d'une série célébrant les faits d'arme et les événements diplomatiques de la famille Farnèse, pour laquelle travaillaient les frères Zuccari²²⁶.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 61. Taddeo Zuccaro, *Entrée de Charles Quint, de François I^{er} et du cardinal Alessandro Farnese à Paris en 1540*, 1562-63, fresque, Caprarola, Palais Farnese.

Cette œuvre constitue l'un des seuls documents visuels relatant l'entrée parisienne (il existe également des dessins préparatoires), cependant l'iconographie ne respecte pas, en revanche, la réalité historique. Des éléments inusités apparaissent effectivement dans l'œuvre, comme la présence du cardinal Alessandro Farnèse sous le dais avec les deux souverains, ce qui est impensable pour l'occasion. S'avèrent inexacts également la présence de François I^{er} sous ce même dais (on sait qu'à ce moment Charles Quint n'était pas accompagné du roi, ce dernier préférant laisser tout l'honneur à son hôte et assister à la cérémonie à partir d'une fenêtre de l'hôtel de Montmorency, rue Saint-Antoine), la topographie des lieux qui n'est pas respectée et la végétation qui ne devrait pas être aussi verdoyante un 1^{er} janvier. Quant à la porte Saint-Antoine, bien qu'elle fasse partie des fortifications, elle ne devait pas paraître, en réalité, aussi gothique. Ainsi, bien que la fresque de Zuccaro, qui ne se serait même jamais

²²⁶ Voir, au sujet du Palais Caprarola et de la famille Farnèse, Clare Robertson, *Il gran Cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale University Press, 1992, 323 p.

rendu en France, constitue l'une des seules œuvres représentant l'entrée de Charles Quint à Paris, on ne peut en revanche s'y fier en tant que témoignage historique.

Arrivé à la porte Saint-Antoine, l'empereur put voir, au tout début de son parcours, un arc triomphal qui remplaçait la vieille porte fortifiée. Cet arc était « porté » par deux colonnes sur chacune desquelles on pouvait voir une aigle impériale à deux têtes, et au milieu de l'arc se trouvait un écu, tenu par deux satyres antiques dorés, contenant les armoiries de l'empereur. Nous avons déjà vu que l'aigle, depuis l'Antiquité, représentait le pouvoir impérial. Ce symbole, à travers l'héraldique, a survécu au cours du Moyen Âge, et, si on retrouvait la figure de l'aigle aux côtés de motifs médiévaux dans l'entrée brugeoise de 1515, il apparaît dans le cas de l'entrée parisienne dans un décor plus classicisant, à l'intérieur d'un des motifs architecturaux les plus représentatifs du triomphe antique, l'arc de triomphe.

Quant au motif des satyres, ces créatures tirées du monde de la mythologie classique avaient survécu au Moyen Âge dans ce que l'on appelle les bestiaires, ces histoires allégoriques d'animaux qui abondaient durant cette période. Mêlés aux figures de la Bible, les satyres, dont les hommes sauvages de l'entrée brugeoise représentaient également une survivance, se retrouvaient durant le Moyen Âge, sous des formes parfois altérées, sur les façades des églises romanes et gothiques, ornant portails et chapiteaux.

Après avoir reçu les honneurs traditionnels de l'entrée solennelle médiévale, Charles Quint put dès son accès à l'intérieur de la ville observer un langage artistique antiquisant dans le décor qu'on lui avait préparé. Les thèmes comme l'aigle et les satyres, bien qu'ils n'eussent jamais disparu au cours du Moyen Âge, ressurgissaient à l'intérieur d'un motif architectural qui s'avérait, lui, relativement nouveau dans les *apparati* d'entrées françaises, soit l'arc de

triomphe. L'arc triomphal, en effet, n'apparut pas dans les cérémonies d'entrées françaises avant le premier quart du XV^e siècle. La première mention de l'arc de triomphe, comme le souligne Chartrou, survient à Lyon en 1515, dans la relation d'entrée de François 1^{er}, où l'on peut lire « qu'une porte...richement accoutrée en sorte d'arc triomphant » remplaçait l'entrée de ville²²⁷. À Paris, le 16 mars 1531, lors de l'entrée de la reine Éléonore d'Autriche, la sœur de l'empereur, à la suite de son couronnement en mars de la même année, on érigea deux « portaulx a lantique » aux deux bouts du pont Notre-Dame²²⁸.

Ces premières apparitions du motif architectural de l'arc de triomphe dans les entrées solennelles en France annonçaient le registre renaissant, directement inspiré des triomphes romains remis au goût du jour. À partir de ce moment, les sujets mythologiques allaient commencer à recouvrer leur allure authentique à travers des formes classiques renaissantes. Nous assistons, lors de l'entrée parisienne et bien plus que lors de l'entrée brugeoise, à la réconciliation entre le sujet et la forme classique.

S'étant avancé à l'intérieur de la ville, l'empereur découvrit, sur la rue Saint-Antoine et en la place que l'on appelait de Tournelles, deux autres arcs de triomphe mesurant chacun vingt-deux pieds de largeur et qui étaient, comme le souligne l'auteur du livret, « assis sur piliers carrez painctz par-dessous et par dehors de tous ouvraiges antiques et moresques, chacun arc triumphant appuye de seize collomnes noires en facon de marbre²²⁹ ». L'auteur souligne également que les arcs étaient composés de trois ouvertures, dont celles du centre s'avéraient plus larges que les ouvertures latérales. Nous pouvons, afin de nous imaginer ce à

²²⁷ Chartrou, *op. cit.*, p.87. Par ailleurs, l'auteur mentionne que les miniatures jointes à la relation, que nous n'avons pas vues, représentent non point un véritable arc romain, mais une espèce d'arche de pont. Ceci ne surprend guère vu la date hâtive. Repensons aux gravures de l'entrée brugeoise, célébrée la même année en l'honneur de Charles Quint, pour nous imaginer à quoi pouvaient ressembler les arcs à cette époque.

²²⁸ Anonyme, *L'entrée de la Roïne en sa ville & Cité de Paris*, Paris, Guillaume Bochetel, 1531, p. Diiii (v).

²²⁹ *Lordre tenu et garde*, *op. cit.*, p. Di (v).

quoi ressemblaient ces types d'arcs, observer les arcs romains datant des III^e et IV^e siècles après J.-C. de Septime Sévère et de Constantin, dont les structures se divisaient elles aussi en trois baies inégales (fig. 63 et 64). Quelques années après l'entrée solennelle de Charles Quint à Paris, soit lors de l'entrée d'Henri II dans la même ville en juin 1549, on a pu observer sur le parcours des structures architectoniques largement antiquisantes, dont l'une d'entre elles, qui se retrouvait précisément sur cette fameuse place de Tournelles que nous venons d'évoquer, constitue un bon exemple de ce à quoi aurait pu ressembler l'arc érigé en 1540 en l'honneur de l'empereur, bien que, dans ce cas-ci, la connaissance et la compréhension de l'Antiquité et de ses formes se soient probablement avérées plus justes qu'en 1540 (fig. 62).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 62. Anonyme, *L'arcade au coin de la rue des Tournelles*, gravure sur bois tirée de Germain de la Fosse, *Les grands triumphes faictz a l'entree du treschretien et victorieux roy Henry second de ce nom en sa noble cite et universite de Paris*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 63. *Arc de Septime Sévère*, 203 ap. J.-C., Rome, Forum Romanum.

Fig. 64. *Arc de Constantin*, 315 ap. J.-C., Rome, Voie triomphale.

À la place de Tournelles, l'empereur s'arrêta afin d'observer le défilé de la ville de Paris, conduit par le roi. Durant quelques heures, soit jusqu'au dîner qui eut lieu vers 14h00, il put apprécier les fastes de la cérémonie française, et se retrouver en situation plutôt passive, contrairement à ce qu'il avait vécu lors de l'entrée brugeoise, alors qu'il avait activement participé au défilé. Après avoir mangé et s'être reposé, le temps fut venu pour lui de se diriger vers Notre-Dame de Paris. Deux théâtres principaux et divers arcs de triomphe décoraient cette partie du parcours, et il put les découvrir alors qu'il se dirigeait vers la cathédrale.

La porte Baudoyer offrit le spectacle de la première scène montée sur tréteau, avec personnages vivants s'adressant à l'empereur, et son appareil figurait un verger semé de lys avec une fontaine jaillissante en son centre, thème récurrent des entrées médiévales, associé au thème antiquisant du temple de Janus. Sur les montagnes entourant le verger se trouvaient deux portes opposées, celles de la Guerre et de la Paix, la première étant fermée et cadenassée, la seconde, « plus plaisante sans aucune forteresse ni fermeture²³⁰ » étant ouverte, et devant celle-ci une belle jeune fille nommée Alliance se tenait, portant un quatrain de bienvenue ; elle symbolisait l'alliance de paix nouvellement célébrée entre le roi et l'empereur. Voisinant dans le verger apparaissaient également les figures de l'archange saint Michel et du mouton à la Toison d'Or, symboles des ordres de chevalerie français et bourguignon, auxquels appartenaient respectivement François I^{er} et Charles Quint.

Nous retrouvons, comme le remarque Chartrou, le thème du jardin semé de lys, ou « vergier », à plusieurs occasions lors d'entrées solennelles célébrées en l'honneur de divers souverains et souveraines dès le début du XVI^e siècle en France. En 1517, Claude de France put observer, lors de son entrée dans la ville de Paris, un jardin fleuri de lys gardé par la

²³⁰ *Ibid.*, p. Dii (r).

salamandre et l'hermine, tandis qu'ailleurs apparaissait le motif de la foi fleurissant à l'intérieur même du lys (fig. 65)²³¹. Le motif pur de la fleur de lys existait déjà dans l'iconographie des entrées solennelles, selon Guenée et Lehoux, dès le XIV^e siècle ; il figure, en 1389, lors de l'entrée solennelle du petit-fils de Jean le Bon à Béziers²³².

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 65. Pierre Gringore, *Entrée de la reine Claude à Paris le 12 mai 1517, la Foi fleurissant en France sous l'effet du Soleil de la Charité et l'Alliance des princes européens pour la croisade*, 1517. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits.

La fontaine jaillissante que l'empereur put observer au milieu du jardin semé de lys appartient elle aussi, contrairement à la fontaine italienne de style nouveau que l'on retrouvait à Bruges en 1515, au répertoire médiéval traditionnel.

Si le verger royal ainsi que la fontaine jaillissante de 1540 s'inscrivent dans la tradition médiévale des entrées françaises, le thème du temple de Janus, ce dieu romain des portes dont la tête portait deux visages, l'un tourné vers le passé, l'autre vers le futur, appartient, en revanche, comme nous l'avons souligné, au répertoire classique et tire son inspiration de la mythologie antique. Cet élément, que l'on retrouvait déjà en 1532 lors de l'entrée solennelle

²³¹ Chartrou, *op. cit.*, p. 33.

²³² Guenée et Lehoux, *op. cit.* p. 13.

de François 1^{er} à Rouen, bien qu'il apparaisse comme un motif relativement nouveau, s'avérait peut-être plus familier que l'on peut le croire aux yeux des Français, qui pouvaient observer, dans la ville d'Autun, les vestiges d'un temple de Janus construit aux alentours du I^{er} siècle après J.-C. sous le règne de l'empereur romain Auguste (27 av. J.-C. / 14 apr. J.-C.) (fig. 66). Le thème du temple de Janus s'est ainsi, au même titre que les figures d'Orphée et d'Hercule, que nous avons déjà rencontrées, perpétué à travers le Moyen Âge, et la présence en France d'une architecture qui lui était consacrée dut favoriser cette survivance durant le Moyen Âge. Quant à son introduction dans les entrées solennelles à partir des XV^e et XVI^e siècles, elle ne surprend guère vu la vogue du retour à l'antique inspirée par les humanistes.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 66. *Vestiges du temple de Janus, I^{er} siècle apr. J.-C., Autun.*

Le premier théâtre que nous venons d'étudier, celui de la porte Baudoyer, où l'on rencontre un thème classicisant, s'inscrit tout de même, en majeure partie, dans le style traditionnel français, et l'on ne peut dire qu'il frappa, à l'époque, l'empereur et le peuple par la nouveauté de ses artifices. Ce théâtre se voulait plutôt une célébration de la paix instaurée entre les deux souverains, et les échevins responsables de sa confection trouvèrent plus d'inspiration dans les thèmes traditionnels français, les allégories médiévales et la mise en scène de tableaux vivants que dans les nouveautés architecturales italiennes.

Au carrefour de la Vannerie, le second théâtre que put observer l'empereur mettait lui aussi en scène d'autres sujets évoquant l'alliance de paix établie entre les deux souverains, ils apparaissant toutefois à l'intérieur d'une architecture se rapprochant davantage des modèles antiques. Du côté des thèmes médiévaux tout d'abord, Charles Quint put voir, entre autres, deux aigles bicéphales, dont l'une tenait entre ses serres un aspic et un basilic, l'autre un lion et un dragon, figures symbolisant la domination que pouvait exercer l'empereur sur son ennemi. Se rapprochant d'une iconographie plus classique, on retrouvait, au-dessus, une femme nue coiffée à l'antique et nommée Volonté Divine, qui tendait du bout de ses mains, vers chacune des aigles, deux phylactères sur lesquels on pouvait lire, sur l'un ; « Tu chemineras sur l'aspic et le basilic », et, sur l'autre ; « Tu fouleras aux piedz le lion et le dragon²³³ ». Sous l'aigle de droite se trouvait Accord, tenant à la main une ruche pleine d'abeilles, tandis que sous l'aigle de gauche, on pouvait voir « un homme bien furieux armé de toutes pièces et tenant de l'eau et du feu » nommé Discord. Entre eux, Paix, portant un rameau d'olivier, siégeait sur un trône à l'antique.

Au théâtre de la place de la Vannerie, plus que dans le cas du théâtre de la porte Baudoyer, les références, à travers les textes, à des motifs inspirés de l'Antiquité s'avèrent plus fréquentes et indiquent un certain degré de nouveauté dans leur utilisation, comme c'est le cas avec le trône et l'olivier. Par ailleurs, ces derniers côtoient toujours des allégories et des formes plus traditionnelles appartenant au répertoire médiéval français, et cela démontre bien que nous n'avons franchi qu'une étape dans le processus de transformations thématiques et stylistiques se produisant alors dans les entrées solennelles de Charles Quint.

²³³ *Lordre tenu et garde, op. cit.*, p. Diiii (r).

La référence antiquisante s'affirma davantage sur le pont Notre-Dame, que l'empereur traversa après avoir découvert les théâtres de la porte Baudoyer et de la place de la Vannerie. Comme l'explique l'auteur du livret d'entrée parisien ; « Le pont Notre-Dame [...] estoit enrichy aux deux boutz de deux arcs triumpnants richement painctz de tous ouvrages delectables a loeil²³⁴ », et on apprend, au fil de la description, que des figures de soutien « à l'antique » se retrouvaient sur les arcs dressés à chaque extrémité du pont, dont des sirènes dorées élevées en demi-bosse et des motifs de tritons à l'intérieur de médaillons²³⁵. Il semble que ces arcs de triomphe, vu l'absence de personnages vivants et la présence de motifs antiques, aient dû respecter en partie les formes architecturales des arcs de triomphe romains, bien que certains motifs traditionnels d'armoiries semblent également les avoir ornements.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 67. Anonyme, *Pont Notre-Dame et l'arc au bout du pont*, gravure sur bois tirée de Germain de la Fosse, *Les grands triumphes faictz a l'entree du treschretien et victorieux roy Henry second de ce nom en sa noble cite et universite de Paris*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.

²³⁴ *Ibid.*, p. Ei (r).

²³⁵ Une dizaine d'années plus tard, soit lors de l'entrée solennelle d'Henri II à Paris le 16 juin 1549, on retrouvera ce même motif de sirènes ornant le pont Notre-Dame, comme on peut le lire dans la description faite de cette partie du parcours et comme on peut le voir dans la gravure accompagnant le texte (fig. 67) ; « Ce pont nostre Dame a enviro foixante quinze toises de long, & en chacun de ses costez font situées trete quatre maifons toutes marquées de lettres d'or sur fons rouge, par nombre entrefuyant depuis la premiere jusques a la derniere-fur les divisions desquelles au second estage y avoit des Sereines de boffe plus grandes que le naturel, belles par excellence, qui haulfoient leur bras contremont, & en chacune main tenoyent un fefton de lierre montant par deffus le tiers estage, dont se faifoit vn cōpartimet fingulier, lequel couvroit le pont tant de long que de large, & en estoient les entrelacs enrichiz des devises du Roy, ... ». I. D. McFarlane, *The Entry of Henri II into Paris, 16 June 1549, op. cit.*, p. diiii(r).

On apprend aussi, au sujet du pont Notre-Dame, qu'un « ciel de fines toiles et audessous ung autre ciel fait de chappeaux de triumphes et petites medailles antiques²³⁶ » recouvrait celui-ci. Le chapeau de triomphe, ornement d'inspiration antique constitué par une couronne de feuillage et encadrant souvent le médaillon, s'inscrit parmi les motifs ornementaux que nous voyons au XVI^e siècle envahir l'architecture et la sculpture en France, et par conséquent les décors de cérémonies d'entrées solennelles. Dès le XV^e siècle, en fait, il s'était imposé comme l'encadrement presque rituel des armoiries et son introduction à partir du XVI^e siècle dans le décor des entrées solennelles françaises répond tout simplement au désir de la part des artistes de redonner aux motifs ornementaux d'inspiration antique leur véritable forme²³⁷.

Les médaillons, ces petits bas-reliefs circulaires contenant l'effigie des empereurs romains et imitant les monnaies romaines antiques, appartiennent eux-aussi à la catégorie des motifs décoratifs d'inspiration italo-antique s'étant imposés dans l'architecture française au cours des XV^e et XVI^e siècles. Selon Chartrou, le médaillon fut tout d'abord introduit en France à la façade du château de Gaillon, en Normandie²³⁸. On peut aujourd'hui observer l'un de ces médaillons dans l'héritage que le musée du château Gaillon a conservé (fig. 68). On comprend, si on le compare à une monnaie d'origine antique (fig. 69), à quel point on a voulu imiter le modèle classique.

²³⁶ *Lordre tenu et garde, op. cit.*, p. Ei (v)

²³⁷ La vogue du chapeau de triomphe, tout comme celle du médaillon, aurait commencé à décroître sous le règne d'Henri II.

²³⁸ Ce fut d'ailleurs en Normandie qu'apparurent les premières réminiscences du triomphe antique dès le début du XVI^e siècle. L'esprit nouveau se manifesta de bonne heure dans cette province à la fois traditionaliste, dévot et humaniste, et ce fut au château de Gaillon, rebâti par le cardinal George d'Amboise de 1501 à 1510 sur des plans anciens, qu'on vit apparaître pour la première fois une décoration de goût nouveau comme l'arabesque et le médaillon à l'antique. Le château de Gaillon est considéré comme le premier château italianisant en France. Chartrou, *op. cit.*, p. 80.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 68. *Médaille d'empereur romain*, XVI^e siècle, France, Château de Gaillon (vestige de la façade).

Fig. 69. *Monnaie romaine représentant l'empereur Néron*. 66-67 apr. J.-C., Paris, collection Frédéric Weber.

En dépit du fait que le motif original du médaillon antique avec en son centre le portrait d'un empereur romain apparaisse comme une nouveauté en France au début du XVI^e siècle, notons que le thème du médaillon n'a jamais vraiment disparu au cours du Moyen Âge, et qu'il aurait survécu au cours des siècles, entre autres à travers la monnaie et diverses effigies d'éminents personnages, bien que son épigraphie et son rendu stylistique aient conservé la plupart du temps un aspect gothique (fig. 70). À la Renaissance, on réintégra donc le motif du médaillon représentant les traits d'un général ou d'un empereur romain et celui-ci devint un motif décoratif important de l'art français et des entrées solennelles²³⁹, du moins jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 70. *Médaille à l'effigie de Charles I^{er} d'Anjou*, France, XIII^e siècle.

Fig. 71. *Médaille à l'effigie de Charles Quint*, XVI^e siècle, Madrid, Musée national du Prado.

²³⁹ La première mention de médaillons dans les entrées solennelles françaises remonte à l'année 1531, alors que la reine Éléonore d'Autriche entra à Paris ; «Au long des maisons dicelluy pont dung cofte que dautre estoient grosses Medailles dorees en grand nombre ». Anonyme, *L'entrée de la Royne*, op. cit., p. Diiii(v).

Élément également très caractéristique des célébrations solennelles mais appartenant cette fois-ci plutôt au registre traditionnel gothique, tout au long du parcours et sur le pont Notre-Dame, des tapisseries décoraient le devant des maisons et des femmes accoutrées de différents costumes régionaux se trouvaient aux fenêtres afin de louer l'empereur, comme cela avait été le cas lors de l'entrée brugeoise de 1515. René Macé, dans son poème évoquant le voyage de Charles Quint par la France, écrit;

L'une est Brugeoise et l'autre Bruxelloise,
L'autre Ganthoise et l'autre Hollandoyse;
Toutes le moins elles ont de Paris
Fors doulz maintiens et naturels soubbris.
A leurs mariz ou leurs frères soubrient
Passans en ordre, et leurs filles leur crient :
Sur mulles font vers Cesar leur devoir²⁴⁰ ...

La tradition des tapisseries suspendues aux devantures des maisons proviendrait, selon Guinée et Lehoux, tout comme l'utilisation du dais, de la procession solennelle de la Fête-Dieu célébrée tout au long du Moyen Âge, alors que l'on tendait des draps sur les murs des maisons et que l'on répandait des herbes sur le sol avant le passage du cortège. Pour la première fois en 1350, à Paris, un chroniqueur mentionne cette forme de travestissement de la ville lors d'une entrée solennelle alors que les rues de la ville furent « encourtinées de draps », et la valeur religieuse de ce décor ne fait ici pas de doute²⁴¹. Ainsi, le pont Notre-Dame représente-t-il bien le mélange qui se produit entre le style gothique traditionnel français persistant et l'apparition de motifs d'inspiration italo-antique commençant à s'imposer dans l'art des cérémonies d'entrées françaises.

Le passage par le pont Notre-Dame mena l'empereur directement à la cathédrale Notre-Dame, où l'évêque de la ville, le cardinal du Bellay, l'attendait, et où on fit retentir le

²⁴⁰ Gaston Raynaud, *Voyage de Charles Quint par la France, poème historique de René Macé, op. cit.*, p. 36.

²⁴¹ Guinée et Lehoux, *op. cit.*, p. 17-18.

*Te Deum*²⁴². Faisant suite à cette période de recueillement et de prières, l'empereur se dirigea vers le Palais de la Cité, où le roi le reçut au pied du perron. À l'intérieur, un grand banquet fut servi aux divers convives, alors que des jeux, des danses et des mascarades divertirent ces derniers tout au long de la soirée. De riches tapisseries ornaient les murs de la grande salle de réception, sur lesquelles des sujets aussi différents que l'*Illiade* d'Homère et les *Actes des apôtres* étaient représentés, comme le souligne l'auteur du livret d'entrée ;

Toute ladicte salle estoit tendue hault et bas de riches tapisseries a pesronnaiges tant des histoires saintes que poetiqs. Entre les autres y en avait deux qui environnoyent ladicte salle faictes dor et de soye / lune contenant l'histoire de liliade dhomere poete grec qui a escrit de l'expedition des Grecz contre les Troiens. Lautre contenoit les Actes des Apotres²⁴³.

Après le banquet, l'empereur passa la première nuit au Palais de la Cité, et, dès le lendemain, une fois la visite de la Sainte-Chapelle terminée, ses hommes et lui se dirigèrent vers le palais du Louvre, où ils allaient rester quelques jours afin d'assister à une série de tournois et de joutes et recevoir les honneurs du roi. On pouvait y voir, au milieu de la cour²⁴⁴, une statue colossale du dieu Vulcain, d'une hauteur de quinze pieds, tenant à la main un flambeau, autour de laquelle avaient lieu les joutes que l'empereur pouvait observer de sa fenêtre, accompagné, entre autres, de sa sœur la reine Éléonore. Il ne s'avère pas surprenant qu'une statue de Vulcain, dieu romain équivalent à l'Héphaïstos grec du feu et des forges, apparaisse ici comme figure principale associée aux joutes, étant donné son rôle symbolique dans la confection et la protection des armes utilisées lors des combats.

²⁴² Chant latin de louange récité en l'honneur des souverains lors de leurs entrées solennelles.

²⁴³ *Lordre tenu et garde, op. cit.*, p. Eii (r).

²⁴⁴ La reconstruction du Louvre par l'architecte Pierre Lescot qui donna au Palais médiéval son véritable air renaissant n'était pas encore commencée à cette époque (elle débutera quelques années plus tard, soit en 1546). Par contre, François 1^{er} avait tout de même fait démolir le donjon qui obstruait la lumière dans la cour. Celle-ci devint ainsi beaucoup plus grande et on la fit paver juste avant la venue de Charles Quint. Voir Louis Hautecoeur, *Histoire du Louvre ; Le château, le palais, le musée, des origines à nos jours, 1200-1928*, Paris, L'illustration, 1929, 119 p.

Vulcain, qui s'impose ici comme un élément classique inspiré de la Renaissance italienne, fait également partie, au même titre que les autres personnages mythologiques que nous avons déjà rencontrés, de ces figures s'étant faufilees à travers le Moyen Âge sans jamais vraiment disparaître. On peut voir une représentation datant du XI^e siècle des dieux Vulcain, Pluton, Bacchus et Mars et qui constitue un bel exemple figuratif de la survivance de ces dieux à travers le Moyen Âge (fig. 72). Bien sûr, on remarque à cette époque une altération des formes classiques ainsi qu'un traitement de l'image plutôt gothique, mais l'important reste la permanence des grands thèmes de la mythologie tout au long du Moyen Âge.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 72. *Vulcain, Pluton, Bacchus et Mars*, vers 1023, copie de l'encyclopédie de *Raban Maur*, Mont-Cassin.

Quelques jours après le commencement des joutes et des tournois au Louvre, soit le dimanche 4 janvier, vint le temps pour les échevins de la ville d'offrir à l'empereur le cadeau qui avait été conçu spécialement pour lui, soit cette fameuse statue en argent d'un Hercule recouvert d'une véritable peau de lion, mesurant sept pieds de haut et tenant deux grosses colonnes servant de chandelier²⁴⁵, comme le décrit René Macé dans son poème;

Sept pieds de long avoit ceste statue
 D'argent massif, en escharpe vestue
 Saulvaigement d'un cuir à poil doré;
 Viaire, bras, tout y est nature :

²⁴⁵ Voir, au sujet de la symbolique des deux colonnes qui constituent une partie de l'emblème de Charles Quint, Marcel Bataillon, « Plus Oultre : La cour découvre le nouveau monde », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, *op. cit.*, p. 13-27.

Pour borne en mer deux grans coulannes plante;
L'eau en tressault, boullante et escumante,
Et alentour « Plus Oultre » est engravé²⁴⁶.

Dessinée par l'artiste italien Rosso, qui achevait de réaliser le décor de la Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau, la fonte de la sculpture fut réalisée par Pierre de Brimbal, dit Chevrier²⁴⁷. Il semblerait, bien que l'Hercule fut offert à Charles Quint, que celui-ci ne plaisait finalement pas tout à fait à François I^{er}, et Benvenuto Cellini, artiste italien travaillant alors au service du roi, rapporta que : « ledit roi, qui voulait faire à cet empereur un présent digne d'un si grand prince, commanda un Hercule d'argent [...]; lequel Hercule le roi avouait avoir été l'ouvrage le plus vilain qu'il eût jamais vu²⁴⁸ ». Ce n'est pas cette caractéristique qu'a retenue l'artiste français Alexandre-Marie Colin lorsqu'il peignit, en 1843, la rencontre des deux souverains au milieu de la cour somptueuse du Louvre et à l'intérieur de laquelle on peut observer, à l'arrière-plan, une hypothétique version de la statue de l'Hercule plantant en terre les deux colonnes (fig. 73).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 73. Alexandre-Marie Colin, *Charles Quint reçu au palais du Louvre par François I^{er}*, 1843, Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

²⁴⁶ Raynaud, *op. cit.*, p. 82.

²⁴⁷ Pour tous les renseignements sur le dessin, la fonte, les formes et les dimensions de l'Hercule, voir Michel Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Paris, G. Desprez et J. Desessartz, 1725, t. V, p. 353 - 357.

²⁴⁸ Passage de Cellini (*Vita di Benvenuto Cellini*, éd. Tassi, t. II, p. 265-266) cité dans M. L. Dimier, « Séance du 28 janvier », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 2^e trimestre (1914), p. 113.

Il n'est guère surprenant que François 1^{er} voulut offrir la statue d'un Hercule à Charles Quint, étant donné la symbolique derrière cette figure. Le personnage d'Hercule pouvant être associé à deux traditions respectives, l'une française et l'autre espagnole; la première voulant qu'Hercule ait traversé la France et fondé la ville d'Alésia alors qu'il effectuait le dixième de ses travaux, l'autre voulant que ce fut en Espagne, au détroit de Gibraltar, qu'il planta dans le sol deux colonnes marquant les deux continents. Ainsi, la figure de l'Hercule permettait d'offrir à l'empereur un cadeau symbolisant des racines héroïques communes aux deux souverains et de célébrer la paix qui les unissait.

C'est à travers ce type de légendes que le personnage d'Hercule a pu traverser tout le Moyen Âge. Au fil des âges, on vit toujours en lui une figure héroïque, et le fait de l'intégrer à l'iconographie de la cérémonie d'entrée solennelle de Charles Quint à Paris en 1540 reflète plutôt sa survivance que de sa véritable renaissance. On retrouve fréquemment le personnage d'Hercule dans l'art gothique, et ce, partout en Europe, bien que sa figure subisse parfois des altérations majeures, lorsqu'elle survit dans une iconographie religieuse. En Italie, par exemple, au XIII^e siècle, on retrouve une allégorie du Salut (fig. 75), représentant un homme évoquant stylistiquement plusieurs caractéristiques présentes chez un Hercule classique, occupant un bas-relief antique de la cathédrale Saint-Marc à Venise (fig. 74), mais la figure a subi plusieurs modifications.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 74.
Hercule portant le sanglier, relief
antique, Venise, église Saint-Marc.

Fig. 75.
Allégorie du Salut, relief du XIII^e siècle,
Venise, église Saint-Marc.

Dans le cas de la figure 77, en revanche, c'est plutôt l'idée même de l'Hercule qui a survécu, mais cette fois-ci à travers des formes altérées. On peut remarquer que l'Hercule possède dans ce cas des caractéristiques formelles orientales, comme son accoutrement, un costume qui rappelle une robe arabe, et son arme, un cimenterre oriental. Afin de s'expliquer cette tendance à l'orientalisme, Panofsky et Saxl rappellent qu', « il faut nous souvenir qu'aux XII^e et XIII^e siècles, l'Occident s'était de plus en plus familiarisé avec la littérature scientifique des Arabes, elle-même fondée sur des sources grecques²⁴⁹ ». Ainsi, la survivance des thèmes classiques tout au long du Moyen Âge s'est opérée en partie à travers l'art byzantin. Si l'on compare l'Hercule orientalisant à une représentation d'un Hercule cette fois beaucoup plus classique datant du XV^e siècle en Italie (fig. 76), on peut remarquer que le héros a retrouvé sa peau de lion et sa massue originales, et il s'agit là d'un bel exemple de réunification des formes et des sujets classiques. À Paris, en 1540, si l'Hercule a retrouvé ses caractéristiques formelles comme sa peau de lion, c'est parce que ce fameux processus de réunification de la forme et de son sujet classique a déjà commencé à se réaliser.

²⁴⁹ Panofsky et Saxl, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, op. cit., p. 33.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 76.
Antonio del Pollaiuolo, *Hercule et l'hydre*,
XV^e siècle, détrempe, Florence, Galerie des
Offices.

Fig. 77.
La constellation d'Hercule, XIII^e siècle, Paris,
bibliothèque de l'Arsenal. ms. 1036.

Charles Quint quitta finalement la ville de Paris le 7 janvier afin de regagner lentement les Flandres, où il arriva à Gand le 14 février 1540²⁵⁰. Son passage à travers la France aura coûté au trésor « 92 703 livres, 17 sols et 4 deniers, toutefois sans compter les débours acquittés par les villes²⁵¹ ». Tout le faste temporaire destiné à impressionner l'empereur et à sceller une alliance de paix entre les deux souverains n'aura pas accompli l'effet recherché, puisque les hostilités entre ces deux derniers reprirent très peu de temps après le passage de Charles Quint par la France, soit dès 1542.

²⁵⁰ Entre-temps, Charles Quint fit des entrées solennelles dans quelques villes du nord de la France, entre autres à Cambrai et à Valenciennes, et les livrets d'entrée relatant le passage de l'empereur par ces villes sont, pour l'entrée à Cambrai ; *Declaration des triumpnants honneur et recoeul faictz a la maieste Imperiale a sa joyeuse et premiere entree / Ensemble aux illustres princes de France Messieurs le Daulphin et duc Dorleans en la cite et duche de Cambray En l'an de grace mil cinq cētz M.XXXIX ou moys de janvier le XXe jour dudict moys*, Cambrai, Brassart, 1540, et, pour l'entrée à Valenciennes ; *La triumpnante & magnifique entree de l'empereur Charles touiours Auguste cinquieme de ce nom / acompaigne de messeigneurs le Daulphin de France & Duc Dorleans / en la ville de Valenciennes*, Rouen, chez Jehan Lhomme, 1540.

²⁵¹ Castelot, *François I^{er}*, *op. cit.*, p. 413.

Conclusion

C'est le souvenir de l'entrée à Paris le 1^{er} janvier 1540, où l'on célébra la nouvelle alliance de paix conclue entre l'empereur et le roi français, qui restera le mieux gravé dans les mémoires, en partie grâce à l'existence d'une riche littérature relatant le déroulement de l'entrée et l'apparence des *apparati*.

L'étude de cette littérature nous a permis de constater que l'entrée parisienne est le résultat de la combinaison de deux traditions artistiques distinctes. En effet, on y retrouve l'usage gothique qui perdure, mais fusionné aux nouvelles tendances provenant de la culture classique de la Renaissance, qui commence lentement à s'imposer. Appartenant aux thèmes et aux motifs médiévaux, nous avons rencontré celui du verger semé de lys, avec une fontaine jaillissante en son centre, ainsi que les figures allégoriques de la Paix, de la Guerre, de l'Alliance et de la Discorde. Ailleurs, nous avons constaté la présence de motifs impériaux (armoiries, devises...), de l'aspic, du basilic, la figure de saint Michel et d'autres symboles reliés à la Toison d'or, appartenant eux aussi indéniablement au répertoire artistique médiéval.

Outre ces éléments associés à la tradition gothique, qui persistent dans l'entrée parisienne de Charles Quint, nous y rencontrons en contrepartie une part importante de thèmes et de motifs antiques inspirés de l'art classique de la Renaissance. Les livrets et les poèmes décrivant les divers *apparati* nous ont permis de constater à quel point il s'avérait important pour le roi français de marier aux anciennes traditions médiévales les nouveautés renaissantes.

L'entrée parisienne s'inscrit dans le long processus de transformations thématiques et stylistiques des entrées solennelles, qui, depuis la célébration à Bruges en 1515 jusqu'aux

célébrations italiennes, passent du style gothique au véritable « triomphe à l'antique ». Malgré cela, elle conserve ce caractère hybride propre aux entrées célébrées vers les années 1540 en France. Comme le formule Chartrou ;

Malgré tout, l'empreinte médiévale, le symbolisme traditionnel subsiste, même lorsque le cortège à la Césarienne passe d'arc en arc. Le roi, c'est un chevalier en armure étincelante ou un grand seigneur en riche habit, à cheval, protégé par un poêle de précieuse étoffe et non un imperator lauré debout sur un char. Le Capitole, c'est la cathédrale où après avoir prêté les serments d'usage, le roi entend le *Te Deum* et fait ses dévotions. La *Via Sacra*, ce sont les vieilles rues étroites qui vont de la porte de la ville à l'église cathédrale et le cortège, malgré les légionnaires, les trophées ou les chars, c'est toujours le défilé hiérarchisé des quatre États qui va faire sa révérence et sa soumission au roi. Le décor a beau se moderniser, les idées se modifier, se « paganiser », l'ancien symbolisme demeure²⁵².

Nous allons nous transporter, dans le prochain chapitre, de l'autre côté de la Méditerranée, en Italie, afin de constater dans quelle mesure le processus de transformations thématiques et stylistiques y a pratiquement atteint son apogée. Afin d'illustrer notre propos, nous allons étudier l'entrée et la procession après le couronnement de Charles Quint dans la ville de Bologne.

²⁵² Chartrou, *op. cit.*, p. 128.

CHAPITRE III.

L'entrée solennelle et le couronnement de Charles Quint à Bologne

Au cours de sa vie, Charles Quint a voyagé partout à travers l'Europe et participé à une multitude d'entrées solennelles célébrées en son honneur. Au nombre de celles-ci, les entrées italiennes figurent parmi les plus spectaculaires de son règne autant sur le plan artistique que politique. Parmi tous les voyages que Charles Quint a effectués en Italie²⁵³, trois sont restés particulièrement célèbres; celui qui l'amena à Bologne en 1529-30 alors que le souverain allait recevoir la couronne du Saint Empire romain germanique, celui qui le conduisit en 1535-36 à travers une série d'entrées triomphales dans plusieurs villes à la suite de sa victoire contre Barberousse à Tunis²⁵⁴ et, finalement, celui qui le fit s'arrêter à Milan en 1541 alors qu'il était en route pour aller rencontrer le pape Paul III à Lucques²⁵⁵.

Nous nous proposons d'étudier plus en détails l'entrée qu'a faite Charles Quint à Bologne le 5 novembre 1529, que l'on ne peut aborder sans explorer la procession solennelle à laquelle il a participé le 24 février 1530 à la suite de son couronnement par le pape Clément VII, deux événements s'inscrivant durant le premier voyage de l'empereur en Italie. Ces deux occasions illustrent parfaitement, selon nous, à quel point les thèmes et les styles alors exploités dans le cadre des fêtes civiques italiennes répondaient aux idéaux classiques de la Renaissance artistique et à ceux du courant humaniste néoplatonicien alors en vogue. L'entrée et la procession solennelle à Bologne nous permettront de voir qu'en Italie plus

²⁵³ Charles Quint serait allé sept fois en Italie.

²⁵⁴ En 1535-36, l'empereur fut reçu entre autres dans les villes de Palerme, Messine, Naples, Rome, Sienne et Lucques. Pour une chronologie complète des événements et une description des *apparati*, voir Bonner Mitchell, *The Majesty of the State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy: 1494-1600*, Florence, L. S. Olschki, coll. « Biblioteca dell'Archivum romanicum », 1986, p. 151-174.

²⁵⁵ Voir Giovanni Alberto Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, Adrea Calvi, 1541.

qu'ailleurs, le souverain était reçu comme un *imperator* de l'Antiquité, alors qu'il traversait des villes transformées en citées antiques. De plus, comme l'affirme Bonner Mitchell, « *The Bolognese coronation of the emperor by the Pope Clement VII in 1530 constituted perhaps the greatest episode of Italian pageantry of the century*²⁵⁶ », ce qui n'est pas peu dire, étant donné le nombre impressionnant de cérémonies officielles ayant été célébrées en Italie au fil du siècle en l'honneur de nombreux souverains italiens et étrangers²⁵⁷.

Nous constaterons à quel point le processus de transformations thématiques et stylistiques passant du gothique au style renaissant, que nous avons commencé à observer dans les Pays-Bas, atteint presque son apogée en Italie dès 1529-30. Nous observerons, comme nous l'avons fait pour les entrées brugeoise et parisienne, dans quelle mesure les thèmes classiques exploités dans les cérémonies bolognaises tiennent plus d'une survivance de ces thèmes à travers le Moyen Âge que d'une véritable « re-naissance » de ceux-ci.

Situons tout d'abord l'entrée et la procession bolognaises dans le cadre humaniste et renaissant à l'intérieur duquel elles s'inscrivent, avant de faire un survol d'entrées et autres cérémonies solennelles marquantes ayant été célébrées avant la venue de l'empereur en Italie. Ces manifestations illustrent bien la permanence du thème du triomphe à travers le Moyen Âge, et ont pu inspirer les *festaiuoli*²⁵⁸ en charge de l'organisation des fêtes bolognaises. Nous examinerons ensuite les sources littéraires et monumentales existantes relatant le séjour de l'empereur à Bologne, et nous verrons que l'entrée et la procession se trouvent immortalisées

²⁵⁶ Mitchell, *The Majesty of the State*, *op. cit.*, p.48.

²⁵⁷ Voir, pour une liste exhaustive de toutes les entrées célébrées en l'honneur de souverains italiens et étrangers en Italie au cours du XVI^e siècle, Bonner Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance: A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Florence, L. S. Olschki, 1979, 186 p.

²⁵⁸ Terme italien désignant les spécialistes en charge de l'organisation des entrées et qui travaillaient de paire avec les artistes et les *letterati*.

dans des séries gravées à la même époque. Enfin, avant d'analyser le déroulement de l'entrée et de la procession bolognaïses avec leur programme, leurs thèmes et leurs motifs, nous exposerons les circonstances diplomatiques ayant présidé au passage de l'empereur à Bologne en 1529-30 et nous constaterons qu'elles diffèrent grandement de celles entourant les passages de Charles Quint à Bruges en 1515 et à Paris en 1540.

Cadre humaniste et renaissant

Deux ans après le sac de Rome, lorsque Charles Quint entra à Bologne en novembre 1529, et qu'il fut ensuite couronné empereur du Saint Empire romain germanique au mois de février de l'année suivante, on assistait déjà, en Italie, à la fin d'un cycle, celui de la pensée humaniste de la Renaissance, dont les prémices étaient apparues dès les dernières décennies du XIII^e, début du XIV^e siècle²⁵⁹, avec, entre autres, l'œuvre de Pétrarque, considéré par plusieurs comme le père de la Renaissance et de l'humanisme. Nous n'avons plus à démontrer la grande influence qu'une telle figure a pu exercer sur la remise en vogue de l'iconographie triomphale.

Rappelons-nous que le XIV^e siècle fut également marqué par les œuvres littéraires des poètes Boccace (1313-1375), dont le *Décameron* allait s'avérer significatif dans l'histoire de la littérature des siècles à venir²⁶⁰, et Dante (1265-1321), auteur de la *Divine Comédie*²⁶¹, premier grand poète de langue italienne, proche de Boccace. Chez eux, l'idée païenne du triomphe s'installait au milieu de symboles religieux. Dante, le premier, au dix-neuvième

²⁵⁹ Duccio, Cimabue et Giotto contribuèrent parmi les premiers en peinture à l'éclosion de la renaissance artistique. Inspiré par l'iconographie triomphale, Giotto (1266-1337) peignit entre autres à Assise le *Triomphe de la Chasteté* et celui de saint François.

²⁶⁰ Giovanni Boccaccio, *Décameron*, (vers 1350), Paris, Librairie Générale Française, 1994, 894 p.

²⁶¹ Dante Alighieri, *La divine comédie*, Paris, Bordas, 1989, 717 p.

chant du *Purgatoire*²⁶², avait imaginé une somptueuse vision, symbolisant, en un cortège triomphal, l'histoire de l'Église, tandis que Boccace proposait la description d'un triomphe dans son poème *Amorosa Visione*.

Mais ce fut réellement au *Quattrocento* puis au début du *Cinquecento* que l'on assista au développement majeur du renouveau artistique et intellectuel propre à l'Italie de la Renaissance. Comme le résume Chartrou :

L'homme se souvient qu'il a un corps et il l'exalte; le salut de son âme cesse d'être sa préoccupation essentielle; il retrouve la voie perdue, les maîtres oubliés; le monde antique, romain surtout, se découvre à ses yeux éblouis et l'Italie tout entière semble rejeter l'humilité de quatorze siècles de christianisme pour ne plus se rappeler que la grandeur de son passé païen²⁶³.

Ce qui séduisit les Italiens, avec en tête des artistes comme Mantegna et Colonna, ce qui incarna le plus à leurs yeux la grandeur romaine, ce fut tout d'abord le thème du grand triomphe antique, que la lecture des auteurs anciens leur permit de redécouvrir. Ils se plurent également à déchiffrer les bas-reliefs des monuments antiques tels la colonne Trajane et celle de Marc-Aurèle, et ils contemplèrent avec adoration les arcs de Titus, de Septime-Sévère et de Constantin, à travers lesquels ils s'évertuèrent à retracer l'iconographie triomphale (fig. 78 et 79). Durant le *Quattrocento* surtout, s'imposa une immense ferveur pour les triomphes, et on les retrouva partout, que ce soit accompagnant des sujets religieux ou profanes; dans les manuscrits, les tableaux, les ivoires, sur les médaillons, sur les *cassoni*²⁶⁴ et en sculpture.

²⁶² Dante Alighieri, *Le purgatoire*, Paris, Flammarion, 1992, 376 p.

²⁶³ Chartrou, *op. cit.*, p. 56.

²⁶⁴ Un *cassone* est un coffre de mariage d'apparat qui devint durant la période de la Renaissance prétexte aux peintures décoratives.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 78.
Triomphe de Marc Aurèle (Détail),
Bas-relief de l'arc de Marc Aurèle, 176 ap. J.-C.,
Capitole, Palais des Conservateurs.

Fig. 79.
Porteurs de butin, Triomphe (détail). Bas-relief de l'arc
de Titus, 81 ap. J.-C., Rome, Mont-Palatin.

Malgré une certaine baisse de popularité du thème au XVI^e siècle²⁶⁵, celui-ci resta bien vivant aux yeux de plusieurs artistes. Giulio Romano, aux alentours des années 1530, peignait le *Triomphe de Titus et de Vespasien* (fig. 80), que l'on retrouve aujourd'hui au musée du Louvre et qui offre un bel exemple d'une œuvre où s'amalgame une foule d'attributs liés au thème du triomphe; char, arc, couronnes, chevaux attelés, trophées, etc. Les cérémonies d'entrées solennelles s'inspirèrent sans cesse, que ce soit au XV^e ou au XVI^e siècle, de l'iconographie triomphale. On fit défiler les souverains à l'intérieur de décors de plus en plus classicisants et, surtout, en les traitant comme de réels *imperators* de l'Antiquité.

²⁶⁵ Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le thème du triomphe est presque devenu un lieu commun en Italie au XVI^e siècle, alors qu'on commence à l'exploiter davantage ailleurs en Europe.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 80. Giulio Romano, *Triomphe de Titus et de Vespasien*, entre 1525 et 1546, huile sur toile, 120 x 170 cm Paris, musée du Louvre.

On connaît l'importance de la philosophie néoplatonicienne qui prévalait à l'époque en Italie. Véhiculée par de grandes figures de l'humanisme comme Marsile Ficin (1433-1499) et Jean Pic de la Mirandole (1463-1494) et prônée par de prestigieux mécènes tel Cosme de Médicis (1389-1464), la philosophie néoplatonicienne marqua jusqu'à l'univers des fêtes italiennes, au même titre que le grand courant de la pensée humaniste. Selon André Chastel et Robert Klein, l'humanisme consistait « à associer dans une même intuition nature, vertu, beauté, raison, antiquité et religion chrétienne », tandis que « découvrir le vrai sens de Platon, [...] c'était donner à l'âme et à l'esprit humains leur vraie figure²⁶⁶ ». Cette philosophie exerça une profonde influence sur la formulation de l'esthétique et sur la pratique de l'art tout au cours de la Renaissance, et les fêtes civiques à l'intérieur desquelles s'inscrivaient les entrées solennelles reflétaient en partie cette situation. Comme le rappelle Roy Strong, « les fêtes de la Renaissance étaient invariablement fondées sur la personne du prince²⁶⁷ ».

Cette figure idéale du prince devait s'inscrire dans un cadre tout aussi idéal. Il en résultera, lié à la célébration des entrées solennelles, le phénomène de la modification des

²⁶⁶ André Chastel et Robert Klein, *L'Humanisme: L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, p. 14 et 27.

²⁶⁷ Roy Strong, *Art et Pouvoir: 1450-1650: Les fêtes de la Renaissance*, Arles, Solin, 1991, p. 40.

plans urbains et du travestissement de la ville²⁶⁸. En effet, comme ce fut le cas pour les entrées parisienne et brugeoise et comme nous l'observons de façon encore plus marquée pour l'entrée bolognaise, les décorations provisoires à l'antique « ne s'avèrent en fait qu'un placage en trompe-l'œil destiné à transformer superficiellement et pour un temps très court les cités médiévales », tout autant qu'en terme de perspective, « les décorations créent des échappées sur les arcs de triomphe et les places ornées de groupes de sculptures allégoriques²⁶⁹ ». Fondé sur la tradition d'harmonie et de proportion proclamée par Brunelleschi et Alberti et épousant les principes de la perspective scientifique, c'est le concept de la « *città ideale* » que nous désirons mettre ici en relief.

Tirant ses origines des textes antiques d'Aristote et de Platon et des travaux de l'architecte romain Vitruve, le concept de la « ville idéale » redevient d'actualité à partir du XV^e siècle alors qu'Alberti, dans son ouvrage *De Re Aedificatoria* qu'il avait commencé à rédiger dès 1445²⁷⁰, s'y intéresse sérieusement. Pour les artistes de la Renaissance, cette cité idéale, comme le soulignent Chastel et Klein, « est par définition une ville "*all'antica*" », et il s'agit bien « d'inscrire à l'intérieur d'une cité une ville imaginaire²⁷¹ ». Ainsi, les entrées solennelles constituèrent-elles des occasions parfaites pour les artistes et les humanistes de la Renaissance, permettant de mettre en scène les souverains, que l'on célébra à la façon des

²⁶⁸ Voir T. E. Launson, « Ville imaginaire : Décor théâtral et fêtes », dans Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Actes des journées internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance tenues à Royaumont du 8 au 13 juillet 1955, Paris, C.N.R.S, 1956, vol. 1, p. 425-429.

²⁶⁹ Strong, *op. cit.*, p. 166.

²⁷⁰ Leon Battista Alberti, *L'architettura (De Re Aedificatoria)*, Milano, Il Polifilo, 1966, 2 vols., 1063 p.

²⁷¹ Chastel et Klein, *op. cit.*, p. 112.

imperators de l'Antiquité, à l'intérieur d'une architecture complètement « travestie », pour reprendre l'expression de Chastel, en une ville fictive²⁷². Strong le résume bien :

Les perspectives, réelles ou provisoires, les arcs et les décorations éphémères, tout était conçu en fonction du prince. Il devait pouvoir évoluer dans l'espace urbain comme à l'intérieur de son palais ou de son théâtre de cour, au centre d'une perspective monoculaire dont il était le point focal²⁷³.

À Bologne, nous verrons que le passage de Charles Quint dans la ville a particulièrement inspiré les *festaiuoli*, urbanistes et artistes dans la confection d'un décor qui transforma pour un moment les rues, les grandes places et les églises en une cité idéale décorée à l'antique évoquant le parcours que les empereurs et les généraux sillonnaient à l'époque de la Rome ancienne.

Le courant humaniste et la philosophie néoplatonicienne prévalant dans l'Italie du début du *Cinquecento* provoquèrent un autre type d'engouement propre à cette période de la fin de la Renaissance. Il s'agit de l'intérêt porté par les humanistes et les artistes en charge de la confection des entrées pour les recueils d'hiéroglyphes et d'emblèmes. Le vocabulaire des entrées se complexifia fortement à partir de ce moment, si bien que nous avons parfois de la difficulté à le déchiffrer. Strong constate:

Il semble toutefois que nous ayons quelques difficultés aujourd'hui à déchiffrer le vocabulaire des fêtes. Tel que nous le percevons visuellement, il apparaît obsolète et composé d'étranges symboles. À la fin du XVI^e siècle, cependant, ces derniers constituaient encore un type de langage qui concourait à la formation culturelle de l'homme de la Renaissance²⁷⁴.

²⁷² Voir figure 23 pour un exemple de l'application des notions de la ville idéale en France, lors de l'entrée d'Henri II à Lyon en 1548.

²⁷³ Strong, *op. cit.*, p. 166.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

Depuis la mise au jour, en 1419, d'un manuscrit, attribué au prêtre Horus Apollon, constituant un véritable « livre de créatures » égyptien et sa publication en grec sous le titre de *Hieroglyphica* pour la première fois à Venise en 1505²⁷⁵, les *festaiuoli* et les artistes chargés de la confection des entrées pouvaient s'inspirer librement de nouveaux motifs appartenant au monde de l'Égypte antique. À partir de ce moment, « la vue représentant dans la hiérarchie néoplatonicienne l'organe privilégié des sens, on s'intéressa tout particulièrement au culte des hiéroglyphes et des emblèmes²⁷⁶ ».

Allaient paraître dans le sillage de la publication de l'*Hieroglyphica* d'Horus Apollon, de nombreux livres d'emblèmes, parmi lesquels le célèbre *Emblemata* d'André Alciat, imprimé pour la première fois en 1531, qui connut d'innombrables éditions jusqu'à la fin du XVI^e siècle²⁷⁷ et qui fut à l'origine de toute une série d'ouvrages consacrés aux emblèmes, que Strong définit comme « un mélange de pseudo-science égyptienne, de mythographie hellénique, de métaphysique pythagoricienne, d'héraldique médiévale, de prétrarquisme affecté et de néoplatonisme ficinien », mais surtout, comme « une mine d'informations pour les organisateurs de fêtes de cours²⁷⁸ ».

La publication de ces divers recueils d'hiéroglyphes et d'emblèmes permet d'imaginer le répertoire de motifs dans lequel les artistes de l'époque, parmi lesquels les organisateurs des fêtes, prenaient plaisir à puiser (fig. 81)²⁷⁹.

²⁷⁵ Horapollon, *Hieroglyphica*, Venise, Aldo Manuzio, 1505. Une édition latine de l'ouvrage parut à Bologne en 1516 et l'ouvrage ne connut pas moins de trente éditions tout au long du siècle.

²⁷⁶ Strong, *op. cit.*, p. 43.

²⁷⁷ Andrea Alciati, *Emblemata (1531)*, trad. de Domenico Magnino, Milan, Torchio de' Ricci, 1986, 141p.

²⁷⁸ Strong, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁹ Aux ouvrages traitant des emblèmes vinrent rapidement s'ajouter les encyclopédies mythologiques qui furent, au milieu du XVI^e siècle, d'une importance capitale, tous les dieux et les personnages des fables mythologiques

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 81. *L'Hercule gaulois*, gravure sur bois tirée de : Andrea Alciati, *Emblemata*, 1531.

Lorsque Charles Quint vint en Italie en 1529-30, il découvrit un pays qui, depuis longtemps déjà, s'était imprégné de l'art et de la philosophie antiques. Du côté de la ville de Bologne, la redécouverte de la culture antique ne laissa point indifférents les artistes, peintres et architectes, qui s'intéressèrent eux-aussi à la remise en vogue de l'iconographie triomphale²⁸⁰. Au moment où Charles Quint y fut reçu solennellement et où on organisa pour lui des cérémonies grandioses autant lors de son entrée du 5 novembre que lors de la procession suivant le couronnement du 24 février, il put découvrir à quel point l'art de la Renaissance avait déjà atteint son apogée en Italie. Bien plus qu'à Bruges ou qu'à Paris, on célébra à Bologne l'empereur comme un véritable héros de l'Antiquité dans une ville au décor

y étant décrits avec leurs attributs et, surtout, leur signification symbolique. Parmi les textes les plus importants, les écrivains, érudits et artistes de la Renaissance purent feuilleter le *De Deis gentium varia et multiplex historia* (1548) de Lelio Gregorio Giraldi, les *Mythologiae* (1551) de Natale Conti, *Le Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (1551) de Vincenzo Cartari, et, beaucoup plus tard, l'*Iconologia* (1593) de Cesare Ripa. La transmission des mythes et de la culture antique par les mythographes a entre autres été mise en lumière par Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, *op. cit.*

²⁸⁰ De manière générale, la ville de Bologne fut très active sur le plan artistique tout au cours du XVI^e siècle. Vers la fin du siècle, un certain nombre de peintres (les Carrache en tête) allaient d'ailleurs être regroupés sous ce que l'on appelle aujourd'hui l'école de Bologne. Leur art annonçait la tendance baroque qui allait s'affirmer au cours du siècle suivant.

classicisant et transformée pour l'occasion en « *città ideale* ». Finalement, la figure de Charles Quint représentait pour les artistes et les humanistes italiens « un véritable symbole vivant qu'ils pouvaient adapter, en toute légitimité et selon la mode du temps, au vaste répertoire de l'Antiquité classique²⁸¹ ».

Survol de quelques entrées et autres cérémonies solennelles ayant été célébrées avant la venue de l'empereur en Italie

Attardons-nous maintenant à la tradition de l'entrée triomphale même, qui s'est maintenue depuis l'Antiquité jusqu'au XVI^e siècle selon différentes formes et diverses appellations, mais qui a toujours constitué une occasion de faste et de « magnificence » pour les souverains. Ceci nous permettra, d'une part, de retracer les fêtes qui auraient pu inspirer les artistes dans la confection des cérémonies bolognaises, et, d'autre part, de relever la survivance même du thème du triomphe à travers le Moyen Âge.

On le sait, en Italie, les plus grands généraux ont été célébrés par des triomphes dans la ville de Rome, parmi lesquels Scipion l'Africain, Paul Émile, Jules César et Pompée. La pratique du triomphe antique ayant à peu près disparu suite à la chute de l'Empire romain, elle n'a retrouvé ses formes authentiques qu'à partir du moment où Pétrarque les a évoquées dans ses *Trionfi*. En Italie comme ailleurs en Europe, cette survivance s'opéra en partie à travers les célébrations religieuses et les entrées solennelles des rois.

En novembre de l'année 1237, Frédéric II, empereur érudit du Saint Empire romain germanique, triompha des villes lombardes à Cortenuova, après un long conflit entre ses partisans, les gibelins, et les guelfes, fidèles à la papauté. Après sa victoire, et cela malgré son

²⁸¹ Strong,, *op. cit.*, p. 144.

excommunication, il fit organiser un triomphe dans les rues de Crémone, et les citoyens purent, lors de cette occasion, observer des éléments de décor appartenant à la tradition antique, parmi lesquels un char de guerre des vaincus, appelé *carroccio*²⁸². Le thème du char allait apparaître de nouveau lors de l'entrée triomphale que fit plus d'un siècle plus tard le *condottiere* Castruccio Castracani, à Lucques, en 1326. Pénétrant la cité sur un char triomphal, des prisonniers précédaient le cortège du souverain, respectant ainsi le déroulement typique d'un triomphe antique²⁸³.

Le *Trecento* fut encore témoin d'une série de triomphes organisés à Rome en l'honneur du rebelle Cola di Rienzo, un amoureux de la culture antique. Ainsi que le rapporte Mitchell ; « *Along with his gift for oratory, he had a passion for pageantry, and during the brief periods of his rule he delighted the Roman people with elaborate civic spectacles that mixed neo-classical themes with religious ones*²⁸⁴ ». Le plus imposant de tous les triomphes eut lieu en 1347, alors qu'une procession monumentale défila du Capitole jusqu'à la basilique Saint-Jean de Latran.

Durant la même période, se déroula également la cérémonie du couronnement de Pétrarque, à Rome le 8 avril 1341. La célébration débuta au Capitole, où Pétrarque se vit remettre la « couronne de laurier d'Apollon », en guise de remerciement pour celui qui avait

²⁸² Voir, pour les cérémonies triomphales célébrées au cours du Moyen Âge et au début de la Renaissance, Giovanni Caradente, *I trionfi del primo Rinascimento*, Torino, Edizioni R.A.I, 1963, 316 p.

²⁸³ Alors que l'arc de triomphe allait s'imposer dans les décors d'entrées solennelles au fil des ans, la pratique du char, quant à elle, devint de moins en moins courante. Comme le résume bien Mitchell ; « *While temporary arches of triumph became more common, and grander architecturally, chariots were seldom used in entries, although they kept a place in carnival parades. Ironically, it was the chariots that most authentically reproduced the ancient Roman triumph, in which temporary arches had been virtually unknown* ». Mitchell, *The Majesty of the State*, op. cit., p. 104. Voir également, à propos du char et de son évolution, Jörg Berns Jochen, *Le véhicule des dieux : Archéologie de l'automobile*, trad. de l'allemand par Pierre Béhar, Paris, Desjonquères, 2003, 96 p.

²⁸⁴ Mitchell, *ibid.*, p. 30.

permis la renaissance des Lettres et qui avait ouvert la voie aux humanistes. Acclamé, le poète traversa ensuite la ville, précédé de jeunes hommes récitant des vers consacrés à la glorification de Rome²⁸⁵.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 82. Andrea del Castagno, *Francesco Petrarca*, c. 1450, fresque transférée sur bois, 247 x 153 cm, Florence, Galerie des Offices.

Plus au sud de la péninsule, cette fois, une centaine d'années plus tard, en 1443, Alphonse 1^{er} d'Aragon fit une entrée solennelle dans la ville de Naples afin de célébrer sa victoire contre son rival René d'Anjou. On organisa en l'honneur du nouveau roi une cérémonie très classique dans son ensemble, en le faisant pénétrer par une brèche percée dans la muraille de la ville, précédé de son cortège et triomphant sur un char tiré par quatre chevaux blancs²⁸⁶. Une vingtaine de patriciens soutenaient le baldaquin au-dessous duquel avançait tranquillement le char du roi, et tout autour de lui on avait représenté des cavaliers, des figures allégoriques et des *trionfi* antiques, dont l'un évoquait Alexandre le Grand. On retrouvait aussi dans la procession des comédiens costumés de différentes façons, et l'un

²⁸⁵ Voir, au sujet du couronnement de Pétrarque, Ernest Hatch Wilkins, *The Making of the "Canzoniere" and other Petrarchan studies*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1951, p. 9-69.

²⁸⁶ Le roi Alphonse aurait par ailleurs refusé la couronne de laurier qu'on lui offrait à l'occasion de son entrée à Naples. Pour de plus amples détails concernant le déroulement de la cérémonie, voir George L. Hershey, *The Aragonese Arch of Naples 1443-1475*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1973, p. 13-16.

d'eux portait le costume de César²⁸⁷. Le souvenir de cette procession triomphale s'est trouvé immortalisé sur un bas-relief situé à l'entrée du château de Naples et réalisé par le sculpteur Francesco Laurana (fig. 83 et 84).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 83.
Arc triomphal entre deux tours, Naples, Castelnuovo.

Fig. 84.
Francesco Laurana, *Triomphe d'Alphonse d'Aragon avec sa cour (Détail)*, 1452-1458, marbre, Naples, Castelnuovo.

Les rois français marquèrent également l'histoire des entrées solennelles célébrées en sol italien, à partir du moment où débutèrent les guerres d'Italie²⁸⁸. Charles VIII le premier, en route pour conquérir le royaume de Naples, entra à Florence en novembre 1494, et un important dispositif artistique composé d'arcs de triomphe et de chars fut créé pour l'occasion par des artistes tels Filippino Lippi et Pietro Perugino²⁸⁹. Malgré la présence sur le parcours d'*apparati* italianisants, la cérémonie dans son ensemble s'avéra traditionnelle ; on présenta au roi des tableaux vivants et on le fit défiler à travers des rues tendues d'étoffes. Il s'agissait encore pour cette époque d'un mélange entre le style traditionnel des entrées médiévales françaises et celui plus antiquisant des cérémonies italiennes.

²⁸⁷ Si le déroulement de l'entrée solennelle du roi Alphonse d'Aragon à Naples en 1443 s'apparente à la tradition classique des triomphes de l'Antiquité, elle s'éloigne en revanche du type de cérémonie normalement célébré dans la ville de Naples. En effet, la tradition napolitaine impliquait plutôt le passage des souverains par 5 *seggi*, ou « postes », disposés à l'intérieur de la ville, où les souverains devaient s'immobiliser et observer quelques *apparati*. Rien de cela n'a eu lieu lors de l'entrée solennelle d'Alphonse d'Aragon en 1443.

²⁸⁸ Les guerres d'Italie sont une suite de conflits menés par les souverains français en Italie au cours du XVI^e siècle pour faire valoir leurs droits héréditaires sur le duché de Milan et sur le royaume de Naples. Elles débutèrent en 1494 avec l'invasion par Charles VIII et ses troupes de plusieurs villes italiennes.

²⁸⁹ Voir André de La Vigne, *Vergier d'honneur [...]*. Paris, Jehan Petit, 1500.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 85. *Louis XII entrant à Gênes sous le dais*, 1507, miniature tirée du manuscrit de Jean Marot, *Relation en vers du voyage de Gênes*, Paris, Bibliothèque nationale.

Les plus belles entrées italiennes effectuées par des rois français furent sans doute celles de Louis XII à Milan, l'une en 1507, l'autre en 1509²⁹⁰. En 1507, le dispositif s'avérait déjà classique, malgré la persistance de certains usages médiévaux²⁹¹ ; on retrouvait sur le parcours du roi des arcs de triomphe, des figures allégoriques et des chars tirés par des quadriges sur lesquels apparaissaient des trophées. La deuxième entrée se révéla encore plus impressionnante que la première, alors que « *an unusually direct and conscious effort was made to revive ancient triumphal practice*²⁹² ». Lors de cette occasion, le cortège défila sous quatre arcs de triomphe distincts ornés de peintures représentant les victoires militaires de Louis XII, dont l'un possédait cinq ouvertures et était surmonté d'une statue équestre du roi, œuvre probable de Léonard de Vinci²⁹³. Le point culminant de la cérémonie fut l'apparition d'un char triomphal sur lequel était juchée la Victoire, accompagnée de la Force, de la

²⁹⁰ Une des sources majeures, pour les deux entrées, est Ambrogio da Paullo, *Cronaca milanese dall'anno 1476 al 1515*, Torino, Stamperia reale, 1872, 288 p.

²⁹¹ Les rois français progressèrent toujours, entre autres, à travers les rues sous le dais traditionnel (fig. 85).

²⁹² Mitchell, *The Majesty of the State*, *op. cit.*, p. 102.

²⁹³ La participation de Léonard de Vinci pour l'entrée milanaise de 1509 s'avère toujours incertaine, mais il est des historiens pour croire qu'il aurait pu être l'auteur de quelques *apparati*.

Prudence et de la Renommée. Ainsi, à travers les multiples entrées des rois français en Italie, l'entrée solennelle médiévale se vit transformée au fil des ans en véritable triomphe classique.

Une autre forme de survivance du triomphe antique prit de l'ampleur à travers les cérémonies organisées en l'honneur des papes. En 1492, le *possesso*²⁹⁴ du pape Alexandre VI semble avoir marqué les esprits de l'époque, avec sur son parcours la présence d'arcs de triomphe, dont un aurait, paraît-il, reproduit celui de Constantin²⁹⁵. Déjà, à cette date, on retrouvait une multitude d'éléments classiques dans la conception des *apparati* et, « *in several of its neo-classical elements, this possesso was precursory of grander ones to come in the new century*²⁹⁶ ». Cette cérémonie a peut-être inspiré les artistes impliqués dans la réalisation des décors pour le *possesso* du pape Léon X, qui eut lieu en 1513. Des artistes aussi renommés que Baldassare Peruzzi et Raphaël réalisèrent sans doute quelques-uns des *apparati* qui consistaient pour la plupart en des arcs de triomphe agrémentés de figures mythologiques. Ce *possesso* se révéla apparemment l'un des plus splendides de toute la Renaissance²⁹⁷.

Deux ans plus tard, soit le 30 novembre 1515, Léon X effectua une entrée solennelle remarquable à Florence, en route pour une rencontre prévue avec François 1^{er} à Bologne, au mois de décembre de la même année²⁹⁸. Cette cérémonie figure parmi les plus somptueuses de la Renaissance, avec une série de huit arcs triomphaux *all'antica* dressés sur le parcours, en

²⁹⁴ Le *possesso* est un terme italien désignant la cérémonie suivant l'élection d'un pape et sa prise officielle du pouvoir et de la ville sainte.

²⁹⁵ Voir Emmanuel Rodocanachi, *Une cour princière au Vatican pendant la Renaissance*, Paris, Hachette, 1925, p. 156. Pour une vue d'ensemble des divers *possessi* des papes au fil des siècles, voir Louis Pastor, *Histoire des papes depuis la fin du Moyen Âge*, Paris, Plon-Nourrit, 1888-1934.

²⁹⁶ Mitchell, *The Majesty of the State*, *op. cit.*, p. 25.

²⁹⁷ Voir Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, *op. cit.*, p. 117-119.

²⁹⁸ Voir John Shearman, « The Florentine Entrata of Leo X, 1515 », dans *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. XXXVIII, 1975, p. 136-154.

plus d'une variété impressionnante d'édifices provisoires ; loggias, fontaines, statues, colonnes, pyramides et *tempietti*, dont Vasari fournit une description dans les *Vite* des artistes impliqués dans la réalisation des *apparati*²⁹⁹. Chastel et Klein considèrent cette occasion comme la première véritable transformation éphémère d'une ville en *città ideale*. Selon eux ;

On peut estimer que ce fut là le point de départ de la vogue des édifices construits à grands frais pour un jour ; ils devinrent la mesure même de la grandeur et de l'originalité de la fête. Jusque-là l'essentiel était le défilé, la suite de chars, les intermèdes, et la couleur du cortège. Maintenant, le parcours lui-même est traité en travesti et montage symbolique³⁰⁰.

Les quelques exemples de célébrations que nous venons d'aborder confirment à quel point la pratique du triomphe a longtemps pu se maintenir sous des formes et des pratiques altérées. Nombre d'occasions, parmi lesquelles les imposants *possessi* des papes et les entrées solennelles célébrées en l'honneur des souverains au Moyen Âge, ont su conserver le souvenir du triomphe antique à travers les siècles. La survivance s'incarna également dans plusieurs cérémonies festives locales sur lesquelles nous ne nous sommes point attardée, dont les fêtes de la Saint-Jean organisées à chaque année à Florence et les longues processions religieuses qui se déroulaient régulièrement sur la place Saint-Marc à Venise.

À partir du moment où le triomphe commença à retrouver ses formes authentiques, on assista en Italie, plus tôt qu'ailleurs, à la véritable « re-naissance » du triomphe antique. Dans les mots de Strong, « À la fin du *Quattrocento*, la conception de l'entrée comme un véritable triomphe impérial romain avait déjà atteint une forme achevée³⁰¹ ». Lorsque Charles Quint fut reçu à Bologne en 1529-30, la célébration des souverains à la manière d'*imperators* de

²⁹⁹ Parmi lesquels Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Perino del Vaga, Jacopo da Pontormo et Jacopo Sansovino. Voir Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance*, *op. cit.*, p. 42.

³⁰⁰ Chastel et Klein, *op. cit.*, p. 112.

³⁰¹ Strong, *op. cit.*, p. 86.

l'Antiquité constituait déjà une tradition en Italie, et les *festaiuoli* en charge des fêtes bolognaises possédaient un large éventail de ressources afin de s'inspirer dans leur travail. Voyons ce qu'il en est de la littérature relatant les évènements ainsi que des représentations picturales qui en conservent le souvenir.

Sources littéraires et figuratives relatant l'entrée et la procession solennelle de Charles Quint à Bologne en 1529-30

Étant donné l'importance de l'entrée solennelle de Charles Quint à Bologne en novembre 1529 et de la procession à laquelle il a participé en février 1530, qui constituent deux évènements majeurs dans l'histoire des fêtes civiques italiennes de la première moitié du XVI^e siècle, une riche littérature concernant les deux cérémonies s'est constituée au fil des ans et nous permet aujourd'hui de mieux nous imaginer le déroulement des évènements. À travers cette littérature abondante, nous retrouvons une multitude de lettres³⁰², de comptes rendus, de témoignages, de relations d'entrée et d'autres documents officiels, dont la plupart ont été compilés dans des *cronache* datant surtout du XIX^e siècle, la *cronaca* la plus complète s'avérant sûrement celle de Gaetano Giordani, publiée en 1842³⁰³.

Il existe plusieurs livrets d'entrée rédigés principalement en langues italienne et allemande³⁰⁴. Quelques-uns traitent de l'entrée seule, d'autres de la procession solennelle après le couronnement, certains des deux évènements. De tous les livrets, la relation intitulée

³⁰² Parmi lesquelles une partie de la correspondance entre Charles Quint et le pape Clément VII.

³⁰³ Gaetano Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno 1530 : Cronaca con note, documenti ed incisioni*, Bologne, Alla Volpe, 1842, pagination multiple. Il existe également une autre chronique, celle de Luigi Gonzaga, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 Luglio al 25 Aprile 1530) : Documento di storia italiana estratto da un codice della regia biblioteca universitaria di Pavia*, publiée par G. Romano, Ulrico Hoepli, Milano, 1892, 298 p., mais cet ouvrage s'avère moins complet que le premier.

³⁰⁴ Pour la liste exhaustive de ces livrets et la possibilité de les consulter, voir le site Renaissance Festival Books ; www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html (dernière consultation au août 2008).

*Il superbo apparato fatto in Bologna alla incoronatione della Cesarea Maiesta Carolo V. imperatore de christiani*³⁰⁵ semble avoir particulièrement retenu l'attention de plusieurs auteurs dont Roberto Righi, qui l'a insérée dans ses chroniques plus récemment publiées³⁰⁶. Cette relation permet une reconstitution du cortège s'avançant dans la ville au moment du couronnement de l'empereur, mais, surtout, elle s'accompagne d'une gravure dont le style évoque celui des illustrations du *Songe de Poliphile* de Colonna (fig. 86 et 87). On sent ici une influence directe de l'iconographie triomphale en vogue à l'époque. Nous sommes loin, tout de même, de la trentaine de gravures qui accompagnaient le texte du livret de la cérémonie brugeoise de 1515³⁰⁷.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 86. Anonyme. *Char triomphal*, gravure sur bois tirée de : *Il superbo apparato fatto in Bologna alla incoronatione della cesarea maiesta Carolo V imperatore de christiani*, 1530, Londres. British Library.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 87. Anonyme, *Triumphus Secundus*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.

³⁰⁵ Anonyme, *Il superbo apparato fatto in Bologna alla incoronatione della Cesarea Maiesta Carolo V. imperatore de christiani*, s.l., 1530.

³⁰⁶ *Carlo V a Bologna : cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, publiés par Roberto Righi, Bologne, Costa, 2000, 273 p.

³⁰⁷ Le livret italien n'est illustré que de deux gravures, qui ne correspondent à aucun passage dans le texte.

Outre les livrets d'entrée et autres témoignages compilés dans les diverses *cronache*, le souvenir des cérémonies bolognaises s'est surtout perpétué grâce à l'existence de séries gravées relatant les événements. Concernant l'entrée, tout d'abord, une série de gravures exécutée par un artiste anonyme de la région vénitienne fut réalisée peu de temps suivant l'arrivée de Charles Quint à Bologne en novembre 1529. Intitulée *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*³⁰⁸, cette série composée de seize gravures constitue l'un des rares témoignages visuels de l'époque évoquant l'entrée de l'empereur dans la ville, la plupart des artistes s'étant plutôt intéressés à la cérémonie suivant le couronnement.

Les gravures, qui ne montrent aucun *apparati*, mettent surtout en relief l'aspect militaire du cortège. On peut en effet y observer des membres de l'infanterie, de la cavalerie et de l'artillerie tenant dignement hallebardes et lances, trimballant des canons et avançant fièrement au son des tambours (fig. 88).

³⁰⁸ Cette série se trouve reproduite dans l'ouvrage de Sir William Stirling-Maxwell, *The Entry of the Emperor Charles V into the City of Bologna on the fifth of November MDXXIX : Reproduced from a series of engravings on wood printed at Venise in MDXXX*, Florence, éditeur privé, 1875, tout comme dans la catalogue d'exposition suivant; Gonzalo M. Borrás Gualis et Jesús Criado Mainar (dir.), *La imagen triunfal del emperador : La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bologna y el friso del ayuntamiento de Tarazona*, Catalogue d'exposition (Bologne, mars 2000), Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 249-256. Une copie de la série est également conservée à la British Library de Londres et se retrouve sur le site Renaissance Festival Books ;www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html (dernière consultation en août 2008).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 88. Anonyme, gravures n° 4, 7, 14 de *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*, 1530, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Notons que ces gravures sont directement dépendantes des *Triumphes de Maximilien* de Dürer (voir note 155).

Stylistiquement, cette série se présente comme une frise, à la manière des frises antiques que les artistes pouvaient alors observer à Rome et ailleurs. Contrairement aux gravures accompagnant le livret de l'entrée brugeoise, les gravures italiennes affichent un rendu plutôt aéré, ce qui permet une lecture plus aisée de l'œuvre. Nous voilà libérés de « l'*horror vacuum* » propre à la période médiévale. L'artiste impliqué dans la réalisation de la série de gravures italienne fit preuve d'une plus grande finesse que son prédécesseur flamand, et il parvint techniquement à créer des effets de profondeur et de mouvement (fig. 89). Nous pouvons constater en observant ces gravures à quel point leur rendu stylistique apparaît beaucoup plus classique et beaucoup plus recherché que celui des gravures brugeoises de 1515, et nous y percevons l'influence d'une œuvre comme *Le triomphe de César* de Mantegna.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 89. Anonyme, gravure n° 11 de *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*, 1530, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Deux œuvres majeures commémorent la procession solennelle qui a suivi le couronnement de Charles Quint en février 1530. Elles adoptent, elles aussi, l'aspect de la frise³⁰⁹. D'une part, nous retrouvons une série de vingt-quatre gravures réalisée par un certain Robert Péril en l'année 1530, intitulée *Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530*, d'autre part, il existe une série gravée intitulée *La gran cabalgata de Bolonia* comprenant trente-huit images, exécutée la même année par le graveur Nikolas Hogenberg.

³⁰⁹ Il existe d'autres œuvres relatant l'ensemble des fêtes bolognaises, mais elles furent exécutées ultérieurement. Pour voir l'ensemble de ces œuvres, consulter l'ouvrage de Gonzalo M. Borrás Gualis et Jesús Criado Mainar (dir.), *La imagen triunfal del emperado*, *op. cit.* Les deux séries que nous examinons plus en détails dans ce mémoire se retrouvent également dans leur intégralité dans ce même ouvrage.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 90. Robert PÉril, *Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530*, 1530, gravure sur cuivre avec rehauts de couleur. Anvers, Musée Plantin-Moretus.

La première série (fig. 90), dont une version en couleurs se trouve conservée au musée Plantin-Moretus à Anvers, présente un ensemble cohérent et vivant de ce qu'a pu être la procession solennelle après le couronnement. Des inscriptions latines et de courtes descriptions rédigées en français apparaissent au haut et au bas des images, fournissant quelques brefs détails sur le déroulement de la procession, et, en plus de l'ensemble du cortège qui avance dans la ville, on peut observer sur ces gravures quelques-uns des *apparati* qui constituaient alors une partie du décor. Encore une fois, nous sommes ici en présence d'une œuvre stylistiquement raffinée, reflétant bien l'intérêt porté par les artistes de l'époque pour le grand thème du triomphe antique, dont l'arc de triomphe représentait le motif central (fig. 91).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 91. Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530 (Détail)*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.

La deuxième série, celle de Nikolas Hogenberg, met en scène le cortège s'avancant dans la ville à l'intérieur d'un décor pratiquement exempt d'*apparati*, à l'exception de la première gravure de la série, sur laquelle on peut observer un arc de triomphe (fig. 92). Le reste des gravures permet de découvrir un cortège aéré, qui se déplace avec aisance et grâce (fig. 93).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 92. Nikolas Hogenberg, gravure n° 1 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 93. Nikolas Hogenberg, gravures n° 18 et 20 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.

Finalement, cette série gravée s'avère surtout intéressante dans la mesure où elle met en scène des moments de la fête que les artistes n'avaient point l'habitude de représenter, comme la distribution au peuple de vivres et de vin. Cela ajoute une touche anecdotique et un effet, sinon une touche, de réalisme à l'ensemble de l'œuvre (fig. 94).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 94. Nikolas Hogenberg, gravures n° 36 et 38 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.

Bien que les images que nous venons d'étudier n'accompagnent pas directement les livrets d'entrée, elles constituent tout de même un témoignage important relatant les

événements qui se sont déroulés à Bologne en 1529-30. Leur valeur strictement documentaire restera, bien sûr, à jamais indéterminée, mais elles permettent cependant de mesurer à quel point, stylistiquement, on est passé, des gravures brugeoises de 1515 à celles-ci, d'un style de composition gothique surchargé à un style beaucoup plus sophistiqué et classicisant.

Dans l'ensemble, les textes que nous possédons encore et les séries gravées, soigneusement conservées, s'avèrent extrêmement précieux car ils rendent possible, vu la disparition de tous les *apparati*, de reconstituer en partie le déroulement des cérémonies et de perpétuer la mémoire de la magnificence des événements organisés en l'honneur de Charles Quint à Bologne. Voyons maintenant les circonstances diplomatiques qui entourèrent le passage de l'empereur par l'Italie en 1529-30, et, surtout, les raisons pour lesquelles il choisit Bologne au détriment de Rome pour se faire couronner.

Circonstances diplomatiques

D'entrée de jeu, signalons la portée politique du couronnement de Charles Quint par le pape en Italie, car, comme le résume bien Strong; « après de longues années de conflit opposant en terre italienne Charles Quint à François I^{er}, l'évènement représentait le triomphe des ambitions que le monarque espagnol poursuivait depuis qu'il avait été couronné "roi des Romains", le 23 octobre 1520 à Aix-la-Chapelle³¹⁰ ». Depuis l'élection de Charles Quint à la tête de l'empire en 1519, on assistait en Europe à la résurrection du mythe de l'*imperium mundi*. Comme l'ont écrit Daniel Arasse et Andreas Tönnemann; « tout en renforçant la dimension supranationale de son pouvoir, cette élection réactiva le mythe de l'*imperium* et de la monarchie universelle [...] ³¹¹ ».

³¹⁰ Strong, *op. cit.*, p. 147.

³¹¹ Daniel Arasse et Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 445.

Depuis ce jour, Charles Quint caressait le rêve de se faire couronner par le pape à Rome, à la manière de son prédécesseur Charlemagne³¹². La rencontre suprême entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel allait revêtir une signification particulière dans l'histoire de la chrétienté occidentale et représentait pour l'empereur une étape importante de sa vie.

Depuis Charlemagne, les couronnements d'empereurs en Italie s'étaient avérés assez rares et les visites d'empereurs plutôt sporadiques³¹³. À Bologne, la venue de Charles Quint représentait une occasion unique et spectaculaire pour le peuple qui n'avait encore rien vu de tel. De manière générale, comme le formule Mitchell; « *The papal coronation of an emperor, actually rather rare in the history of the Holy Roman Empire, was an event that could seize the imagination of Europe*³¹⁴ ».

Charles Quint, qui avait tant souhaité recevoir la couronne des mains du pape à Rome, ne put voir son rêve se réaliser qu'en partie, diverses circonstances l'ayant incité à préférer Bologne au détriment de Rome pour le déroulement des cérémonies³¹⁵. D'une part, l'empereur jugea plus sage de planifier un séjour dans la partie septentrionale de l'Italie, se rapprochant ainsi des fortes positions qu'il occupait dans cette zone de la péninsule et pouvant de cette manière mieux faire sentir sa puissance. D'autre part, le souvenir du sac de Rome de

³¹² Le jour de Noël de l'an 800, Charlemagne fut couronné empereur des Romains par le pape Léon III, à Rome, à la basilique Saint-Pierre.

³¹³ Pour un survol des couronnements d'empereurs en sol italien durant la période du Moyen Âge et du début de la Renaissance, voir Mitchell, *The Majesty of the State, op. cit.*, p. 19-22. Le XV^e siècle fut témoin, entre autres, du dernier couronnement d'un empereur dans la ville de Rome, soit celui de Frédéric III, le 9 mars 1452.

³¹⁴ Bonner Mitchell, « Charles V as Triumphator » dans *Carolus V Imperator*, Pedro Navascués Palacio (éd.), Barcelone, Lunweg Editores, 1999, p. 48.

³¹⁵ L'empereur allait se rendre à Rome lors d'un séjour ultérieur dans la péninsule, en 1535-36, après une expédition militaire à Tunis.

1527 restait trop frais dans la mémoire des Italiens pour que l'empereur s'aventure dans l'*Urbs*. Lors du passage de l'empereur en Italie en 1529-30, le pape Clément VII (Jules de Médicis) et Charles Quint venaient en effet tout juste de se réconcilier après la période trouble qui avait suivi le sac³¹⁶.

³¹⁶ Clément VII n'avait retrouvé sa légitimité que le 1^{er} de janvier précédant le couronnement de l'empereur. À l'arrière-plan politique du sac de Rome, que Catherine Brice considère comme le « symbole, le paroxysme de toutes les calamités qui touchaient l'Italie depuis les premiers signes de faiblesse de la Ligue italique » (*Histoire de l'Italie*, Paris, Éditions Perrin, 2002, p. 191), on retrouve le combat opposant la France et l'Empire pour le contrôle de l'Italie. Durant toute la période des guerres d'Italie, les papes furent souvent tirillés entre les deux grandes puissances. À la veille du sac, Clément VII, craignant une éventuelle domination impériale sur l'État pontifical, avait conclu avec le roi français une alliance anti-impériale, nommée la sainte ligue de Cognac (la ligue de Cognac fut conclue à Cognac le 22 mai 1526 - la Ligue se composait, en plus du pape et du roi de France, du duché de Milan, de la république de Venise, de la république de Gênes ainsi que de la Florence des Médicis). Suite à une série d'évènements à travers lesquels l'empereur tenta en vain de reconquérir l'alliance du pape, celui-ci décida d'une intervention armée contre la papauté et dépêcha un contingent de plus de dix-huit mille lansquenets allemands sous les ordres du connétable Charles de Bourbon (Bourbon était un Français brouillé avec François 1^{er}). Le connétable, n'ayant pas de fonds pour payer ses hommes, ne réussit à les faire tenir qu'en leur promettant l'immense butin de Rome. Le 5 mai, l'armée arrivait aux portes de la ville, le 6, elle donnait l'assaut. Bourbon, tué dès le premier jour (Benvenuto Cellini se vanta d'avoir tiré la balle qui avait tué le connétable), laissa les troupes impériales sans chef, provoquant une désorganisation générale (fig. 95). Les soldats, affamés, avides de leur butin et indisciplinés, mirent Rome à sac, causant des dégâts inimaginables ; ils pillèrent maisons et églises, profanèrent les reliques, violèrent les femmes, humilièrent les princes de l'Église et rançonnèrent la population. Reprise en main le 16 février 1528 seulement, l'armée impériale quitta finalement Rome en emportant un butin énorme. Charles Quint, bouleversé par la tournure des événements, ne se remit jamais totalement de cette crise, comme le souligne le Vicomte Terliden ; « l'empereur n'avait pas voulu le sac de Rome, bien plus il avait cherché par tous les moyens de l'empêcher et il en fut profondément attristé » ("Le triomphe de Bologne" dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, op. cit.*, vol. 2, p. 33) et, bien qu'ayant mis le pape à sa merci, il tenta sans cesse par la suite de renouer avec celui-ci et de rétablir un climat de confiance. La journée du sac, le pape avait réussi à s'enfuir jusqu'au château Saint-Ange, par un corridor secret (*Il Passeto*) le reliant à Saint-Pierre. Il ne réussit à s'évader que le 9 décembre de l'année 1527, déguisé en valet de cuisine, fuyant le château pour Orvieto, où il resta un certain temps avant de se rendre à Viterbe. Les pourparlers avec l'empereur ne furent par ailleurs jamais interrompus. L'échec des Français en Italie et la menace de plus en plus pressante des Turcs en Hongrie amenèrent le pape à considérer la paix de façon plus sérieuse, et les négociations aboutirent à la signature du traité de Barcelone le 29 juin 1529 (peu de temps après, la « paix des Dames », signée à Cambrai le 3 août 1529, allait conclure un accord de paix entre l'empereur et le roi français). Plus rien ne s'opposait, à partir de ce moment, au grand rêve que caressait Charles Quint de se faire couronner par le pape en Italie. En gage de paix, le pape accepta de couronner l'empereur. Vers la fin de l'été 1529, Charles Quint s'embarquait à Barcelone, où le général génois Andrea Doria était venu le chercher personnellement. Ensemble, ils avancèrent vers l'Italie, où plusieurs villes se préparaient à recevoir l'empereur et ses troupes en grande pompe.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 95. Maerten Van Heemskerck, *La mort du connétable*, 1527.

Le déroulement de l'entrée et de la procession solennelle suivant le couronnement de Charles Quint à Bologne en 1529-30

Avant de se diriger vers Bologne, l'empereur fit quelques escales dans plusieurs villes parmi lesquelles Savone, Gênes, Tortona, Voghera et Plaisance³¹⁷. Partout, il reçut un accueil triomphal. L'entrée maritime de Gênes semble avoir particulièrement impressionné au point de vue artistique, et plusieurs auteurs en relatent le souvenir³¹⁸. Pour l'occasion, et probablement à la demande d'Andrea Doria, les Génois firent ériger un long quai recouvert de magnifiques tissus qui servit à amarrer la galère sur laquelle naviguait Charles Quint, qui arrivait par la mer. De là, l'empereur gravit des « degrés » qui le menèrent vers la ville où il put apprécier divers *apparati* évoquant les formes de l'Antiquité, comme cet arc de triomphe orné de sculptures et de bas-reliefs en trompe-l'œil représentant des divinités et des allégories antiques, conçu pour l'occasion par Perino del Vaga (fig. 96).

³¹⁷ Pour une chronologie complète du voyage, voir Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, *op. cit.*, p. 46-47.

³¹⁸ Voir entre autres Luigi Gonzaga, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, *op. cit.*, p. 79-85.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 96. Perino del Vaga, *Arc triomphal pour l'entrée de Charles Quint à Gênes*, 1529, dessin, Londres, autrefois collection d'Anthony Blunt.

Charles resta dix-sept jours à Gênes avant de continuer son voyage vers Bologne. Pendant ce temps, le pape se préparait déjà à pénétrer solennellement dans la ville, comme le voulait la coutume³¹⁹. Le 24 octobre 1529, Clément VII fit son entrée à Bologne par la Porta Maggiore³²⁰, à la suite de quoi il put observer, trônant sur sa *sedia gestatoria*, des arcs de triomphe doriques décorés d'allégories et de scènes bibliques (fig. 97).

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 97. Amico Aspertini (attrib.), *Arc triomphal pour l'entrée de Clément VII à Bologne*, 1529, crayon, encre et aquarelle, Londres, Victoria and Albert Museum.

³¹⁹ Lorsque deux personnages de haut rang étaient reçus dans une même ville, la tradition voulait que la personne ayant le plus haut rang, dans ce cas-ci le pape, ait le privilège d'être reçu en premier.

³²⁰ Voir Gaetano Giordani, *op. cit.*, p. 6-16.

Le 5 novembre suivant, vint finalement le moment pour Charles Quint d'être reçu en grande pompe par les habitants de la ville de Bologne. Si les thèmes exploités pour l'entrée du pape à Bologne avaient majoritairement été inspirés par l'histoire de la Bible, ceux exploités lors de l'entrée de l'empereur s'avèrent beaucoup plus classiques dans l'ensemble³²¹. Le fil conducteur de la cérémonie restait l'évocation de la puissance militaire de l'empereur et de ses dominations territoriales partout à travers le monde. « Le cortège fut une extraordinaire démonstration de pouvoir impérial. Chaque procession avait été préparée avec soin pour mettre en évidence le caractère multinational des domaines possédés par Charles Quint³²² ».

Accueilli par plus de quatre cents gardes pontificaux, Charles fit son entrée, cette fois, par la Porta San Felice, accoutré de ses habits militaires et coiffé du dais traditionnel, que quatre chevaliers soutenaient (fig. 98). Tout près de lui, un officier jetait des pièces d'or et d'argent à la foule en liesse. Trois cents cheveu-légers ouvraient le cortège impérial, suivis de troupes de nobles espagnols, de centaines de lansquenets allemands jouant fifres et tambours, de divers corps de métier et de personnalités politiques illustres accompagnant l'empereur (les cardinaux Farnèse et d'Ancône, entre autres, eux-mêmes accompagnés de huit pages).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 98. Anonyme, gravure n° 13 de *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*, 1530, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

³²¹ Bien que l'iconographie religieuse ne disparut pas totalement des décors de l'entrée impériale.

³²² Strong, *op. cit.*, p. 148.

Tranquillement, le cortège s'avancait vers la basilique San Petronio, où le pape attendait l'empereur. Sur le parcours, divers *apparati* décoraient les rues, transformées en sorte de *Via Sacra* empruntée par l'empereur. Pour l'occasion, les *festaiuoli* en charge des festivités avaient fait ériger différentes structures évoquant les monuments antiques. On sait qu'Amico Aspertini, Alfonso Lombardi et Giorgio Vasari auraient travaillé sur les *apparati*³²³. Tout au long du trajet, les éléments créés pour le décor perpétuaient le souvenir *della romana antichità*³²⁴. Au nombre des *apparati*, l'empereur put contempler une série d'arcs de triomphe, dont le premier apparaissait aux côtés de la Porta San Felice. Comme le précise Mitchell;

*Triumphal arches had now become nearly de rigueur and had been used even for expression of the religious themes of the papal entry. They were all the more necessary for the entry of the imperator, whom the planners wished to remind of (certain parts of) his heritage from antiquity*³²⁵.

La Rome contemporaine se trouvait également symbolisée tout au long du parcours de l'empereur. Pensons entre autres à la basilique San Petronio, censée représenter Saint-Pierre de Rome pour l'occasion, et en face de laquelle le pape avait fait construire un édifice temporaire dont l'aspect rappelait la salle du Consistoire au Vatican. J. Jacquot résume bien le contexte : « Ainsi se trouve affirmée la présence de la Ville éternelle dans Bologne où le pontife a été contraint de se rendre, aussi bien dans ses arcs à l'antique que dans les

³²³ Pour une liste exhaustive des artistes ayant été impliqués dans la réalisation des décors pour l'entrée solennelle de Charles Quint à Bologne, voir *Annali della Città di Bologna dalla sua Origine al 1796*, compilati da Salvatore Muzzi, Bologna, Pe' Tipi di S. Tommaso D'Aquino, 1844, p. 249-250.

³²⁴ On peut lire cette description, dans les *Annali della Città di Bologna*, *ibid.*, p. 242 ; *I due suddetti gentiluomini che ebbero l'onorevole incarico dell'adornamento da farsi per l'Arrivo di Carlo V., commetevano ai più abili artisti la esecuzione delle varie e grandiose opere ; di sorte che per bellezza e magnificenza degli archi ; delle porte, dei loggiati, delle immagini, delle statue, dei trofei e di altrettali ornamenti, la grande piazza ed i luoghi principali all'intorno, oltre gli edifici grandiosi proprii, presentavano un'idea della romana antichità*, voulant dire que chacun des éléments du décor de l'entrée devait évoquer la Rome antique.

³²⁵ Mitchell, *The Majesty of the State*, *op. cit.*, p. 140.

monuments qui évoquent l'autorité du chef de l'Église³²⁶ ». Le parcours que devait emprunter Charles Quint à travers la ville se trouvait donc ponctué d'édifices temporaires évoquant Rome et l'Antiquité dans son ensemble.

Les arcs de triomphe et les *apparati* que l'empereur découvrit sur son passage illustraient, en termes symboliques, ce que le pape attendait de lui en 1529. À travers une iconographie mêlant symboles religieux et mythologie classique, et à l'intérieur d'une architecture complètement inspirée de l'Antiquité, le but consistait à mettre en lumière le rôle de l'empereur en tant que sauveur de la chrétienté, affaiblie par la montée du protestantisme et menacée par les invasions turques. « L'habileté de la mise en scène bolognaise, comme l'écrit encore Jacquot, fut de faire jouer à Charles le rôle du jeune empereur plein de vertus qui a offensé la maître spirituel du monde et dévasté l'Italie, mais dont on attend qu'il devienne le champion de la Chrétienté³²⁷ ».

Après avoir baisé la croix que lui tendait l'archevêque, l'empereur franchit donc la porte San Felice. L'inscription *Ave Caesar Imperator Invicte*, rédigée en caractères romains et apparaissant au haut du portail, souhaitait la bienvenue à l'empereur dans la ville. Ornant la porte, transformée pour l'occasion en arc de triomphe, des peintures de *puttini* dansant et jouant des instruments de musique accompagnaient deux représentations de triomphes respectifs. D'une part, celui de Neptune, avec ses tritons, ses sirènes et ses chevaux marins, d'autre part, celui de Bacchus, avec ses satyres, ses faunes et ses nymphes. Nous voilà déjà

³²⁶ Jean Jacquot, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, *op. cit.*, p. 422.

³²⁷ *Idem.*

plongés dans l'univers des dieux antiques. Les auteurs semblent considérer ces thèmes comme le symbole de la domination de Charles sur terre et sur mer³²⁸.

Aux portes de la ville, ornées des armes pontificales et impériales, Charles Quint put également contempler des médaillons de César, d'Auguste, de Vespasien et de Trajan, en plus des statues équestres de Camille et de Scipion l'Africain et d'effigies d'illustres guerriers romains tels Scipion Émilien et Metellus, représentés en toges de sénateurs. Toutes ces figures héroïques de l'Antiquité apparaissaient dans le but d'offrir des modèles à l'empereur, dont les qualités de défenseur de la foi devaient se marier à celles de ces vertueux et prudents personnages.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 99. *Médaille de César Auguste, 27-26 av. J.-C.*

Stylistiquement, on peut s'imaginer un traitement assez classique de ces éléments de décor, imitant les ouvrages antiques que les artistes pouvaient alors observer en Italie. Les statues équestres s'inscrivaient dans le décor urbain de l'Italie depuis le Moyen Âge déjà, et leur vogue ne cessa d'augmenter partout en Europe au moment de la Renaissance plus particulièrement. La statue de Marc-Aurèle (fig. 100), la seule de la Rome antique qui soit parvenue jusqu'à nous et que l'on confondit longtemps avec celle de Constantin, occupait l'imaginaire des artistes de la Renaissance, et certains d'entre eux, Donatello (1386-1466) en tête de file, s'en inspirèrent pour réaliser des statues équestres de personnalités politiques

³²⁸ Mitchell estime, par ailleurs, un peu futile de considérer le triomphe de Bacchus comme une allusion à la domination terrestre de l'empereur; « *If Neptune and his subjects may have constituted an allusion to Spanish sea power, Bacchus could scarcely be seen as counter-balancing him with a suggestion of power on land* », Mitchell, *The Majesty of the State, op. cit.*, p. 140.

éminentes (fig. 101). Ainsi, les artistes impliqués dans la réalisation des décors d'entrées possédaient de multiples modèles pour réaliser les statues équestres qui ornaient portes et arcs de triomphe.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 100.
Statue équestre de Marc Aurèle (copie), II^e siècle,
bronze, Rome. Place du Capitole.

Fig. 101.
Donatello, *Statue équestre de Gattamelata*,
1447-53. bronze, Padoue. Piazza del Santo.

Après avoir regardé ces *apparati*, Charles put voir, sous la voûte de la porte d'entrée, des peintures qui représentaient, d'un côté, la Fureur sous les traits d'un géant enchaîné, et, de l'autre côté, Janus devant la porte close de son temple, thème que nous avons déjà rencontré lors de l'entrée parisienne. En signe de paix, *Ianus* tenait en ses mains la clef du temple et une massue tournée vers le sol. À la suite de cela se dressaient deux autres statues équestres, représentant Numa Pompilius et Auguste, personnages qui avaient su faire régner la paix durant leurs règnes respectifs. Tout près de ces statues se trouvaient deux peintures sur lesquelles l'empereur pouvait observer d'une part un jeune homme armé poursuivant la Fortune, symbolisée par une jeune femme qu'une figure allégorique incitait à combattre des soldats turcs, d'autre part Apollon et les Muses, thème récurrent dans l'iconographie renaissance (Raphaël l'avait entre autres exploité lors de la décoration de la Chambre de la

Signature, vers 1509-10, fig. 102), « ce qui signifiait que sous son règne Bologne espérait cultiver paisiblement les sciences et les arts³²⁹ ».

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 102. Raffaello Sanzio, *Le Parnasse (Apollon et les Muses, détail)*, 1509-10, fresque, Vatican, Palais Pontificaux (Chambre de la Signature).

Sur le parcours, dont quelques segments se trouvaient recouverts de *panni bianchi e turchini*³³⁰, on avait ensuite dressé deux arcs doriques, qu'on pourrait rapprocher stylistiquement de ceux réalisés pour l'entrée du pape quelque temps auparavant (fig. 97). Les arcs de triomphe érigés en l'honneur de l'empereur étaient, quant à eux, surmontés de grandes effigies peintes de la Victoire et de la Gloire, qui pourraient s'apparenter à la figure trônant au sommet de la colonne de la Victoire réalisée par Giulio Romano en 1530 pour l'entrée de Charles Quint à Mantoue (fig. 103).

³²⁹ Jean Jacquot, « Panorama des fêtes et cérémonies du règne », dans *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, *op. cit.*, p. 421.

³³⁰ De tissus blancs et bleus ; *Annali della Città di Bologna*, *op. cit.*, p. 246.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 103. Giulio Romano, *Colonne de la Victoire pour l'entrée de Charles Quint à Mantoue (Détail)*, 1530, dessin, Paris, Bibliothèque nationale.

Au-dessous de ces figures, apparaissaient des statues d'empereurs et de monarques s'étant illustrés comme défenseurs de la foi et protecteurs du Saint-Siège. Parmi les plus illustres, on trouvait les statues de Charlemagne et de Constantin, *a foggia antica armate e coronate*³³¹, ainsi que celles de l'empereur Sigismond et de Ferdinand d'Aragon, côtoyant les figures de quelques souverains s'étant particulièrement distingués dans leur lutte contre l'hérésie. À travers ces thèmes, on symbolisait les attentes du pape envers Charles Quint ; « combattre les hérétiques, propager les préceptes de l'Église dans le Nouveau Monde et être le fils obéissant de la papauté, [le tout composant une sorte de] symbole de la soumission de l'*imperium* au *sacerdotium* [...]»³³².

Après avoir emprunté ce circuit, l'empereur rencontra finalement le pape sur le parvis de la basilique San Petronio, puis les deux hommes pénétrèrent à l'intérieur de l'édifice temporaire que Clément VII avait fait construire en face de San Petronio, évoquant la salle du Consistoire au Vatican. Le cérémonial convenu y suivit son cours et le *Te Deum* résonna en

³³¹ Armés et couronnés à l'antique ; *Ibid.*, p. 247

³³² Strong, *op. cit.*, p. 149.

l'honneur de l'empereur. Le pape retourna ensuite au Palazzo Communale, où Charles le rejoignit subséquemment.

Ainsi se déroula l'entrée de Charles Quint à Bologne. Une cérémonie encore plus grandiose attendait l'empereur au mois de février de l'année 1530 faisant suite à son couronnement. Avant d'en étudier le déroulement, revenons sur le phénomène de la survivance des thèmes antiques à travers le Moyen Âge en étudiant quelques-unes des figures mythologiques que nous avons rencontrées dans les décors de l'entrée de 1529.

Pas plus que les autres déités rencontrées dans les chapitres précédents, les figures mythologiques présentées à l'empereur tout au long de sa trajectoire n'ont jamais réellement disparu au cours du Moyen Âge. Observons premièrement, parmi toutes ces figures, celle de Bacchus, qui a progressivement retrouvé ses formes authentiques à partir de la Renaissance (fig. 105) mais qui, avant de subir cette importante réunification du sujet classique à sa forme originale, a traversé un millénaire sous divers aspects. Une image tirée d'une copie de l'encyclopédie de Raban Maur où l'on voit Bacchus accompagné de Vulcain, de Pluton et de Mercure, et dont l'allure, selon les qualificatifs utilisés par Seznec, s'avère « fruste et bizarre », constitue un des exemples de la survivance de ce dieu à travers les siècles (fig. 104), l'original de l'encyclopédie datant du IX^e siècle. Selon Seznec, un modèle antique se devine plus ou moins vaguement derrière chacun des dieux représentés sur cette image, mais les attributs de chacun d'eux ont été troqués pour d'autres plus orientalisants ou encore inspirés de la Bible³³³.

³³³ Seznec, *La survivance de dieux antiques*, op. cit., p. 196.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 104. *Vulcain, Pluton, Bacchus et Mars*, vers 1430, copie de l'encyclopédie de *Raban Maur*, Mont-Cassin.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 105. Annibale Carrache, *Le triomphe de Bacchus et d'Ariane (Détail)*, 1595-1605, fresque, Rome, Palais Farnèse.

La figure du dieu Apollon, dont l'aspect classique a lui aussi tranquillement été recouvert à partir de la Renaissance, se retrouve largement dans l'iconographie médiévale, toujours à travers des formes altérées, bien entendu. Plusieurs images nous permettent de découvrir le dieu accoutré des vêtements de l'Église ou encore vêtu à la façon des mages orientaux, et son apparence physique s'avère généralement très éloignée de ses véritables caractéristiques classiques (fig. 106), comme on peut le constater sur cette illustration de *l'Apollo Medicus* tirée d'un manuscrit datant du X^e siècle (fig. 107). Le héros y apparaît à l'intérieur d'une architecture religieuse et dans une position qui rappelle celle du Christ. Durant cette période, on oscille souvent entre l'histoire profane et l'histoire sacrée, entre les héros bibliques et les héros païens, mais quoi qu'il en soit, on le vérifie une fois de plus, les

dieux ont perdu l'ensemble de leurs attributs classiques et leur survivance se manifeste définitivement plus du côté des thèmes que de celui des formes.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 106. *Apollon du Belvédère*, œuvre romaine, 130-140 ap. J.-C., copie d'un original grec en bronze, probablement l'œuvre de Léocharès, v. 330–320 av. J.-C., trouvée au XVI^e siècle, Vatican, Musée Pio-Clementino.

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 107. *Apollo Medicus*, X^e siècle, Vercelli, Bibliothèque Capitolare.

Les Muses, qui accompagnaient Apollon dans le décor d'entrée réalisé pour le passage de Charles Quint à Bologne, ont elles-aussi survécu durant le Moyen Âge. Dans une miniature accompagnant le texte de l'*Ovide moralisé*³³⁴, illustré à maintes reprises aux cours des XIV^e et XV^e siècles, on les retrouve, libérées de leurs attributs traditionnels, contemplant la déesse Pallas, dont l'allure évoque plutôt les nobles dames de l'époque du *Roman de la Rose* que

³³⁴ Adaptation en vers du début XIV^e siècle des *Métamorphoses* d'Ovide. Le poème latin est présenté comme une préfiguration mythologique du Nouveau Testament, en réponse aux Bibles moralisées du XIII^e siècle.

l'Athéna de la Grèce antique (fig. 108). Stylistiquement, cette miniature ne présente rien de classique et il s'agit bien là d'un exemple de plus de la survivance de thèmes antiques à travers une iconographie et des formes médiévales, d'autant plus que chacune des images accompagnant l'*Ovide moralisé* servait à illustrer une leçon ou un sermon.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 108. *Pallas et Les Muses*, miniature tirée de l'*Ovide Moralisé*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 742, f° 87r°.

Sur une illustration tirée du *Libellus de Imaginibus Deorum*, exécutée vers 1420 (fig. 109), on peut observer Apollon et les Muses qui n'ont pas encore tout à fait retrouvé leur allure originale, mais qui se rapprochent tout de même un peu plus de la transformation escomptée vers le vocabulaire classique. Les dessins accompagnant les textes du *Libellus*, dans lequel on recherche « le sens caché » des mythes, en leur prêtant tour à tour une signification historique, physique et morale³³⁵, reposent sur une mosaïque de textes hétérogènes qui ont stimulé l'imagination des artistes de l'époque³³⁶. L'assemblage de ces textes disparates a engendré un résultat surprenant en ce qui a trait aux représentations des dieux. Les auteurs qualifient en effet les illustrations de « portraits composites, formés de traits épars, de " *membra disjecta* " soudés tant bien que mal, mais nécessairement privés d'unité³³⁷ ». Nous sommes là témoins d'une tentative de réunification des formes classiques à

³³⁵ Seznec, *La survivance de dieux antiques*, op. cit., p. 202.

³³⁶ Le *Libellus* contient entre autres des descriptions de Fulgence (*Mythologies*), de Macrobe (*Saturnales* et le *Commentaire sur le Songe de Scipion*) et de Servius (*Commentaire sur l'Énéide*).

³³⁷ Seznec, *La survivance de dieux antiques*, op. cit., p. 209.

leurs sujets, qui, même si elle ne s'avère pas totalement concluante, reflète le goût et la motivation pour les artistes de l'époque de redonner aux dieux de l'Antiquité leur configuration originale.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 109. *Apollon et les Muses*, miniature tirée de : *Libellus de Imaginibus Deorum*, v. 1420, Rome, Vatican, ms. lat. 1290, f° 1v°.

La prépondérance des thèmes mythologiques dans l'entrée de Charles Quint à Bologne en novembre 1529 reflète encore une fois davantage leur survivance que leur véritable « renaissance », celle-ci s'étant plutôt opérée du côté des formes.

Le 24 février 1530, deux jours après avoir reçu des mains d'un cardinal la couronne lombarde, Charles réalisa enfin son rêve de se faire couronner empereur du Saint Empire romain germanique, devant une foule complètement ébahie par la magnificence de la cérémonie. Le rituel du couronnement, dont Vasari a conservé le souvenir dans une fresque décorant les murs du Palazzo Vecchio à Florence (fig. 110), se déroula à la basilique San Petronio, là-même où le pape avait reçu l'empereur lors de son entrée du mois de novembre. Plus d'une centaine de personnes purent assister à la cérémonie à l'intérieur de la basilique dont la décoration, allant du maître-autel aux chapelles latérales, évoquait pour l'occasion celle de Saint-Pierre de Rome, tandis que celle du Palazzo correspondait vraisemblablement au Vatican.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 110. Giorgio Vasari, *fresques de la Salle Clément VII au Palazzo Vecchio de Venise (couronnement de Charles Quint à Bologne au centre de l'image)*, 1556-1562, Venise, Palazzo Vecchio.

Sans être gênés par la foule, le pape et l'empereur, accompagnés de leurs hommes, circulaient de la basilique au palais en empruntant une passerelle qui reliait les deux édifices au-dessus du niveau du sol, offrant ainsi un meilleur point de vue à tous les curieux qui se pressaient pour saluer les deux souverains³³⁸.

Une fois le cérémonial du couronnement terminé, l'empereur et le pape, avançant côte à côte, sous le dais, sur des chevaux richement caparaçonnés (fig. 111), se dirigèrent vers l'église San Domenico représentant, celle-ci, Saint-Jean de Latran, où Charles, selon la coutume, arma un certain nombre de chevaliers. Cette route parcourue entre la basilique et l'église symbolisait la *via papalis* que les papes empruntaient entre Saint-Pierre et Saint-Jean de Latran à Rome à l'occasion de leurs *possessi*, et, selon certains auteurs, « *the procession was one of the most theatrical and most striking of the century*³³⁹ ». Ce fut lors de ce passage

³³⁸ Un regrettable incident survint par ailleurs suite au passage d'une partie du cortège sur cette passerelle ; l'échafaudage s'affaissa complètement, coûtant la vie à quelques hommes et provoquant un mouvement de panique. Fort heureusement, le pape et l'empereur se trouvaient déjà en sécurité de l'autre côté du pont. Cet événement n'est pas sans rappeler ce qui s'était produit à Bruges en 1515 alors qu'une explosion avait provoqué un mouvement de panique similaire.

³³⁹ Mitchell, *The Majesty of the State*, *op. cit.*, p. 145.

à travers la ville que les deux souverains découvrirent les *apparati* que les *festaiuoli* avaient préparés en leur honneur³⁴⁰.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 111. Nikolas Hogenberg, gravure n° 27 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.

Malheureusement, les textes relatant le déroulement de la procession après le couronnement de Charles Quint s'avèrent plutôt avarés de commentaires en ce qui concerne les *apparati*, s'attardant plutôt à de longues descriptions du cortège défilant dans la ville. En revanche, nous possédons ces fameuses suites gravées de Péril et de Hogenberg qui mettent en scène quelques-uns des *apparati*, et sur lesquelles nous pouvons nous fier en partie pour mieux nous imaginer l'apparence des décors.

On comprend surtout mieux, à la vue de ces gravures, la raison pour laquelle les auteurs ont qualifié la procession solennelle qui suivit le couronnement de « triomphe ». L'empereur et le pape évoluent dans la ville à l'intérieur d'un décor qui rappelle les triomphes romains et l'arc, qui apparaît à plusieurs reprises sur le parcours, représente pour les artistes de la Renaissance le symbole ultime (fig. 112).

³⁴⁰ Le maître de cérémonie à la tête des *festaiuoli* aurait été Biago da Cesena.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 112. Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530 (Détail)*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.

Architecturalement, nous sommes arrivés à un point où les artistes assimilent de plus en plus le langage classique. Tout y est ; médaillons, caissons, *putti*, statues en stuc, etc. Quant aux thèmes exploités à l'intérieur de cette architecture, ils oscillent, dans le cas de la procession après le couronnement beaucoup plus que dans le cas de celui de l'entrée du mois de novembre, entre des sujets religieux et des sujets profanes. Si l'on se fie aux suites gravées, les allégories chrétiennes semblent effectivement apparaître de façon récurrente dans le décor, comme c'est le cas pour cette figure de la justice divine, dont les attributs, la balance et l'épée, se retrouveront décrits et représentés dans divers livres d'emblèmes de l'époque, tel l'*Iconologia* de Cesare Ripa (fig. 113 et 114)³⁴¹. Bien entendu, même si l'on a atteint à ce moment en Italie un certain niveau de compréhension des formes et des thèmes de l'Antiquité, les allusions à la religion chrétienne ne disparaîtront jamais totalement des ensembles décoratifs antiquisants.

³⁴¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1593, trad. de Jean Baudoin, Paris, 1644 ; Lille, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1989, 196 p.

[illustration retirée /
image withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 113.
Robert Péril, *Allégorie de la justice divine (Détail)*.

Fig. 114.
Justice Divine, gravure tirée de : Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1593 ; traduction de Jean Beaudoin, Paris, 1644.

De manière générale, on peut tout de même considérer, si l'on compare les décors réalisés pour l'entrée et la procession après le couronnement à ceux des entrées brugeoise et parisienne, que les cérémonies bolognaïses se sont déroulées en grande partie à la manière des triomphes de l'Antiquité, à l'intérieur d'un décor qui s'est fixé au fil du temps³⁴².

Charles Quint quitta Bologne le 22 mars de l'année 1530 et se dirigea vers Mantoue, où on allait là aussi le recevoir comme un triomphateur de l'Antiquité³⁴³, et où l'empereur allait continuer à découvrir les splendeurs de la Renaissance, tel le magnifique Palazzo del Té, dont la construction et le décor avaient été confiés à l'architecte maniériste Giulio Romano.

³⁴² Les tableaux vivants ont laissé entière place à une architecture fixe.

³⁴³ Voir Luigi Gonzaga, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, op. cit., p. 239-278.

Conclusion

L'étude des thèmes et des motifs exploités lors de l'entrée solennelle de Charles Quint à Bologne en 1529 et de la procession solennelle après son couronnement en 1530 nous a permis de voir à quel point, malgré une certaine persistance du cérémonial gothique – présence du dais, rues tapissées – et d'une iconographie liée partiellement à une thématique chrétienne, l'empereur fut tout de même reçu à Bologne comme un *imperator* de l'Antiquité, évoluant à travers des rues qui transformaient pour l'occasion la ville en *Città Ideale*.

Les *apparati*, de manière générale, épousent les formes classiques de la Renaissance et les thèmes qu'ils mettent en scène sont pour la plupart ceux de la mythologie antique. La symbolique, quant à elle, s'est complexifiée à merveille à la suite de l'engouement pour les recueils d'emblèmes et de hiéroglyphes alors en vogue dans toute l'Europe.

Lors des cérémonies et des fêtes bolognaises dont on vient de traiter, plus qu'une simple réunion des motifs et des contenus originaux, les *apparati* sur lesquels Charles Quint porta son regard témoignaient de la réappropriation par les artistes et les humanistes des formes et de la culture classique de l'Antiquité, et l'interprétation qu'ils en ont faite constitue un des éléments déterminants de la Renaissance italienne. Cette réunion des formes et de leur contenu classique s'est produite en Italie plus tôt qu'ailleurs, dans le pays qui a vu naître la culture humaniste dès le *trecento*.

Certes, vu l'absence d'illustrations dans les livrets d'entrée, il s'avère difficile de bien s'imaginer l'aspect des entrées et l'apparence des *apparati*, mais si l'on pense aux artistes qui participèrent aux événements, comme le souligne Strong, « on peut considérer qu'elles se

déroulèrent à la manière antique³⁴⁴ ». La collaboration de Giorgio Vasari (1511-1574), par exemple, ne peut qu'appuyer cette affirmation. De plus, si l'on observe les dessins d'Amico Aspertini, de Perino del Vaga, de Giulio Romano ou encore les gravures qui illustrent le livret de l'entrée de Charles Quint à Milan en 1541 (fig. 115), il est facile de concevoir l'engouement de la part des artistes et des *festaiuoli* impliqués dans la réalisation des décors d'entrées pour le vocabulaire classique.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 115. *Arcs de triomphe pour l'entrée de Charles Quint à Milan en 1541*, gravures sur bois tirées de : Giovanni Alberto Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, Adrea Calvi, 1541.

Le thème du triomphe a été exploité de façon récurrente par les artistes au fil des époques à l'intérieur d'œuvres abordant des sujets autant sacrés que profanes; Triomphe de la Mort, Triomphe de l'Église, Triomphe de l'Amour. À la Renaissance, les humanistes et les artistes veulent retrouver, sinon s'inspirer, de l'iconographie triomphale, des thèmes de la mythologie et des formes originales classiques. Les *apparati* réalisés lors des cérémonies bolognaises organisées en l'honneur de Charles Quint reflètent bien ce désir de la part des artistes de mettre en scène des sujets classiques à l'intérieur d'architectures classiques. L'empereur découvrit, en 1529-30, toutes les splendeurs de la Renaissance que l'Italie pouvait alors offrir au plus grand souverain de son siècle.

³⁴⁴ Strong,, *op. cit.*, p. 150.

CONCLUSION

En quel honneur et estime cet art fut tenu des Grecs et des Romains, les textes anciens nous l'enseignent assez. Mais par la suite il s'est entièrement perdu et dissipé pour plus d'un millénaire; et ce fut seulement au cours des deux derniers siècles qu'il fut remis en lumière par les Italiens.

Albert Dürer (1471-1528)³⁴⁵

Panofsky a bien expliqué que si les artistes du Nord avaient conquis l'antique, ils l'avaient fait à partir du *Quattrocento* italien plutôt que grâce à un contact direct. Il ajoutait :

Que cet éloignement total de l'« art grec et romain » ait dû précéder sa « redécouverte », voilà qui fut, peut-être, une nécessité historique. L'art italien, pour retourner à l'antique, pouvait suivre la voie de l'affinité; les pays du Nord ne pouvaient le ressaisir (à supposer qu'ils le fissent) que par la voie de l'antithèse; à cette fin il fallait que tous les liens entre l'art du Moyen Âge et l'art de l'antiquité fussent coupés³⁴⁶.

On vérifie aisément cette assertion, dans les gravures qui composent notre corpus. C'est la démarche des Italiens qui, progressivement, accroîtra d'abord l'aspect archéologique de leur enquête sur les entrées et les triomphes et qui développera ce savoir en expérience esthétique, comme elle le fit pour tout ce qui touche aux images antiques.

Ainsi, l'on observe, comme l'affirmait toujours Panofsky, qu'une éducation vers une attitude classique est entreprise au Nord de l'Italie. D'un côté, la France importe un savoir-faire italien en accueillant œuvres et artistes parmi les plus reconnus, de l'autre c'est suivant le détour par des textes et des images transposées par des Italiens que les artistes et les lettrés européens s'approprient l'antique.

³⁴⁵ Erwin Panofsky, « Albert Dürer et l'antiquité classique », dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 201.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

Les liens d'ordre littéraire à l'Italie et à la Rome antique sont extrêmement nombreux à la Renaissance et la circulation des textes antiques et modernes à travers l'Europe, de même que celle des humanistes dans les universités et dans les cours, contribueront également à la transmission d'une imagerie classicisante qui passe souvent par des « paraphrases du *Quattrocento* ». Cependant cette conversion vers des canons classiques ne semble pas procéder par une coupure radicale, mais par l'acquisition progressive d'un vocabulaire stylistique nouveau. Ainsi est-on en mesure d'assister à une période durant laquelle des formules iconographiques, des formes et modes de composition trouvent les moyens de s'ajuster afin de correspondre au modèle italien.

En Italie, dès le début du XV^e siècle, l'évolution des arts figuratifs fait donc partie d'une démarche renouant avec la civilisation gréco-romaine et la récupération des motifs classiques s'inscrit au cœur de cette entreprise. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que l'art français et celui des Pays-Bas, flamand et hollandais, parallèlement à ce qui arrive en Allemagne, assimileront les nouveautés artistiques italiennes.

[...] le XVI^e siècle ne fut pas moins un âge d'humanisme en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas qu'en Italie. [...] Dans les pays du Nord, le *rinascimento dell'antichità* fut, au départ, essentiellement le fait d'hommes de lettres et d'archéologues. Les artistes, jusqu'à Dürer, s'en désintéressèrent tout à fait; et apparemment les premiers porte-parole du mouvement, les érudits, ne purent ou ne voulurent apprécier ni même considérer les monuments classiques d'un point de vue esthétique³⁴⁷. »

Si l'on retient cette hypothèse de Panofsky voulant que le *Kunstwollen* du Nord n'ait aucun point de contact précis avec celui de l'Antiquité classique et que l'intérêt des érudits du Nord, concernant les monuments antiques, allait d'abord à des considérations archéologiques :

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 234.

historiques et épigraphiques, on ne s'étonnera pas des observations que l'on a été en mesure de faire tout au long de notre enquête³⁴⁸.

• • •

Alors que les sciences humaines commencent à penser à une histoire des entrées solennelles comme à une histoire totale, incitant ainsi aux approches multidisciplinaires, composites, notre projet fut d'observer de près un corpus significatif de cérémonies reliées à l'empereur Charles Quint. Nous avons voulu procéder à l'étude descriptive, analytique, respectueuse du contexte de chacune des entrées retenues de ce corpus, encore trop peu abordé par les historiens de l'art, pour en arriver à une lecture en succession, restreinte cependant à une brève période, qui révélerait en termes d'iconographie et d'iconologie l'envergure sémantique des transformations stylistiques à l'œuvre. Une histoire des entrées solennelles, du point de vue de l'histoire de l'art, révèle que les formes et les symboles que nous avons regardés s'inscrivent dans une culture riche et vivante.

Reculons, pour le plaisir, à des illustrations émaillant le récit de *La Joyeuse Entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles en 1496* (Jeanne, la mère de Charles Quint) (fig. 116). L'aspect médiéval de ces images, tant par la forme que par le contenu, leur pauvreté narrative par rapport aux miniatures et aux gravures de 1515 sont frappants. Ajoutons cependant que cet ensemble s'inscrit sans détonner parmi les productions occupant ce registre « archaïque » hors de l'Italie. Le contraste avec la miniature représentant *La Joyeuse Entrée de Charles Quint à Valenciennes en 1540* (fig. 117) est éloquent. Si ces images, séparées par moins d'un demi-

³⁴⁸ Comment les artistes du Nord ont-ils été en mesure d'assimiler l'art antique par l'intermédiaire des artistes italiens? Le *Quattrocento* a, en quelque sorte, traduit « le langage classique dans un idiome que le Nord pouvait entendre » (*Ibid.*, p. 241) en réinterprétant le caractère idéal des modèles classiques à travers un « réalisme » que Panofsky qualifie de « relatif », accessible à l'esthétique du Nord qui pouvait partager avec l'esthétique italienne des éléments comme l'observation directe ou la perspective à foyer central (exacte ou approximative), soit « Une synthèse d'« idéalisme » classicisant et de « réalisme » septentrional » (*Idem*).

siècle, échappent à notre corpus, on constate toutefois qu'elles peuvent parfaitement l'accompagner en un parallèle révélateur.

[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]

Fig. 116. Illustrations de *La Joyeuse Entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles en 1496*. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 117. *La Joyeuse Entrée de Charles Quint à Valenciennes en 1540* dans *Les antiquités de Valenciennes*, 1553, Douai, Bibliothèque municipale. Ms 1183.

La « joyeuse entrée » que fit l'empereur le 18 avril 1515, comme nouveau comte de Flandre, connu, grâce à ce nouveau canal de communication de masse qu'était maintenant l'imprimerie, une diffusion en mots et en images que l'on peut qualifier d'internationale alors

que les manuscrits enluminés ne pouvaient s'adresser qu'à un public réduit. Peter Burke parle des entrées comme des « événements médiatiques » et emploie une formule concise mais très parlante lorsqu'il écrit que « toute histoire implique la représentation, et toute représentation fait partie de l'histoire³⁴⁹. » Burke a aussi observé que « L'image impériale ne fut pas une création ex nihilo³⁵⁰ » et qu'il faut la regarder « comme le résultat d'entreprise collective de « bricolage », utilisant des fragments des traditions antérieures, classiques ou médiévales, adoptées au gré de leur utilité politique³⁵¹ ». Par exemple, la paire d'images qui suit suffit à révéler ce que ces deux miniatures doivent à une tradition inspirée par la peinture religieuse traditionnelle et plus particulièrement au modèle de la *Sacra conversazione* sans même qu'il soit nécessaire de proposer des points de comparaison (fig. 118 et 119).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 118. Miniature extraite de *La tryumphante et solennelle entrée de Monsieur Charles en Bruges en 1515*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2591. Le tableau vivant présenté par les marchands italiens met en scène le roi Salomon et les quatre vertus cardinales.

Fig. 119. Miniature introduisant le *Liber missarum* (*Détail*), vers 1515-1516, Malines, Stadsarchief. Charles à l'âge de quinze ans, intronisé souverain des Pays-Bas. À ses pieds sont assis son frère Ferdinand et sa sœur aînée Éléonore. Ses trois sœurs cadettes forment un groupe à part. Des représentants des différentes classes de la société flanquent le trône.

³⁴⁹ Peter Burke, « L'image de Charles Quint : construction et interprétations », dans *Charles Quint, 1508-1558 : L'empereur et son temps*, dir. Hugo Soly, Anvers, Fonds Mercator, 1999, p. 393-475; p. 393.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 396.

³⁵¹ *Idem.* Rappelons, comme point de comparaison, que c'est aussi en 1515 que la somptueuse entrée de Léon X eut lieu à Florence dans une ville travestie en cité imaginaire *all'antica*.

Les seize gravures sur bois publiées à Venise en 1530 (fig. 88) visent ostensiblement à opérer la narration de l'entrée de l'empereur à Bologne en 1529 et la soixantaine de plaques montrant la grande cavalcade du couronnement, dues à Robert Péril et Nicolaus Hogenberg (fig. 120), tel un reportage, font de celui qui les regarde un véritable spectateur. Nul doute que la propagande importante qui se développa autour de ce grand événement que fut le sacre de l'empereur par Clément VII entraîna une attention considérable sur la facture, le symbolisme classique et l'imagerie antiquisante des gravures qui rendaient compte de cette mode *all'antica* qui gagnait toute l'Italie (fig. 121).

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 120. Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530 (Détail)*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 121. Il Brusasorci, Domenico Riccio, detto (v. 1516- v. 1567), *La Gran Cavalcate (L'Entrée de Clément VII et de Charles Quint à Bologne) (Détail)*, fresque, Vérone, Palazzo Ridolfi.

Aussi notre parcours vérifie-t-il et vient-il illustrer l'avis d'Isabella Gagliardi quand elle identifie 1539, année marquée par le passage de Charles Quint à Fontainebleau, comme l'« année que l'on peut définir en termes de « point d'arrivée en France de la tradition des entrées impériales d'Italie » et de « point de départ de celles des entrées royales françaises qui s'épanouirent à la fin du règne de François I^{er} et au temps d'Henri II³⁵² ». On pourrait ajouter qu'il en fut de même pour toutes les entrées célébrées dans le reste de l'Europe, à preuve, les gravures représentant les arcs de triomphe érigés, en Flandre, pour l'entrée de Charles et de Philippe à Gand en 1549 (fig. 122).

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image
withdrawn]

Fig. 122. Arcs de triomphe érigés pour *La Joyeuse Entrée de Charles et de Philippe à Gand en 1549*, gravures tirées de : *Arcus triumphales Quinque a S.P.Q.G.*, Anvers, 1549, Gand, Universiteits-bibliotheek.

³⁵² Isabelle Gagliardi, « Entrées triomphales en Italie : État de la recherche », dans *Les entrées : Gloire et déclin d'un cérémonial*, actes du colloque tenu au Château de Pau, les 10 et 11 mai 1996, Société Henri IV, Biarritz, J&D Éditions, 1997, p. 49-64; p. 55.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES

1.1 Textes anciens

APPIEN. *The Foreign Wars*, Horace White (éd.), New York, The Macmillan Company, 1899.

ARISTOTE. *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 165 p.

_____. *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 407 p.

_____. *Politique*, Paris, Belles Lettres, 1960-1989, 3 vols.

HOMÈRE. *Iliade*, trad. de Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1998, 505 p.

_____. *Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris, Belles Lettres, 1946, 3 vols.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1996, 504 p.

PLATON. *La République*, intro., trad., et notes de Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1966, 510 p.

PLUTARQUE. *Les Vies parallèles*, trad. de R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Belles Lettres, 1999, 212 p.

SUÉTONE. *Vie des douze Césars*, Paris, Gallimard, 2004 (1975), 498 p.

TITE-LIVE. *Histoire romaine*, trad. et notes de Eugène Lasserre, Paris, Garnier, 1947-1950, 7 vols.

VIRGILE. *Éneide*, trad. par Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991, 491 p.

1.2 Livrets d'entrée et autres textes (XIV^e, XV^e et XVI^e siècle)

ALBERTI, Leon Battista. *De la peinture (1435)*, préf., trad. de l'italien et notes par Jean-Louis Schefer, introd. de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula-Dédale, 1992, 269 p.

_____. *L'architettura (De Re Aedificatoria)(1485)*, Milano, Il Polifilo, 1966, 2 vols., 1063 p.

ALBICANTE, Giovanni Alberto. *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, Adrea Calvi, 1541.

ALCIATI, Andrea. *Emblemata (1531)*, trad. de Domenico Magnino, Milan, Torchio de' Ricci, 1986, 141p.

ALIGHIERI, Dante. *La divine comédie*, Paris, Bordas, 1989, 717p.

_____. *Le purgatoire*, Paris, Flammarion, 1992, 376 p.

BIONDO, Flavio. *De Roma triumphante [...]*, Basilea, 1559, 2 vols.

BOCCACCIO, Giovanni. *Décameron (vers 1350)*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, 894 p.

CARTARI, Vincenzo. *Immagini degli dei antichi*, Venise, 1571.

CASTIGLIONE, Baldassar. *Le livre du courtisan (1528)*, prés. et trad. de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, 405 p.

COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Aldo Manuzio, 1499.

Declaration des triumpants honneur et recoeul faictz a la maieste Imperiale a sa joyeuse et premiere entree / Ensemble aux illustres princes de France Messieurs le Daulphin et duc Dorleans en la cite et duche de Cambray En l'an de grace mil cinq cētz M.XXXIX ou moys de janvier le XXe jour dudict moys, Cambrai, Brassart, 1540.

DE ESTELLA, Juan Cristeval Calvete. *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Phelippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde Espana à sus tierras dela baxa Alemana : Con la descripcion de todos los Estados de Brabante u Flandes*, Anvers, M. Nucio, 1552.

De LaVIGNE, André. *Vergier d'honneur [...]*, Paris, Jehan Petit, 1500.

DU PUY, Rémy. *La triumpante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et ioyeux advenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince Monsieur Charles prince des hespaignes Archiduc dautrice duc de bourgongne Comte de flandres. En la ville de Bruges lan 1515 jour d'april apres duques redigee en escript par maistre Remy du puy son treshumble incidiaire er historiographe*, Paris, G. Gourmont, 1515.

_____. *La triumpante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et ioyeux advenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince Monsieur Charles prince des hespaignes Archiduc dautrice duc de bourgongne Comte de flandres. En la ville de Bruges lan 1515 jour d'april apres duques redigee en escript par maistre Remy du puy son treshumble incidiaire er historiographe*, ms. 2591, Bibliothèque nationale d'Autriche, Vienne.

_____. *La tryumpante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515: A Facsimile*, introd. de Sydney Anglo, Amsterdam, Theatrvm Orbis Terrarvm, 1973, 78 p.

HORAPOLLON. *Hieroglyphica*, Venise, Aldo Manuzio, 1505.

Il superbo apparato fatto in Bologna alla incoronatione della Cesarea Maiesta Carolo V. imperatore de christiani, s.l., 1530.

La magnifique et triumpante entrée du tres illustre et sacre Empereur Charles Cesar toujours Auguste faicte en la excellente ville et cite de Paris le jour de l'an en bonne estreine, Lyon, Francoys Juste, 1540.

La sontuosa intrata di Carlo. V. Sempre Augusto in la grà Citta di Parigi, con gli apparati, triùphi, feste, Archi triomphali, liurre, presenti, cirimonie Ecclesiastice, & pòpe Regale, fatte a sua. M. in Francia, s.l.n.d.

La triumpante et manificque entree de lempereur Charles tousjours auguste, cinquiesme de ce nom, accompaigne de messeigneurs le daulphin de France et duc Dorléans en sa ville de Valentiennes, Rouen, Jehan Lhomme, 1539.

L'entrée de la Royne en sa ville & Cité de Paris, Paris, Guillaume Bochetel, 1531.

Lordre tenu et garde a Lentree de treshault et trespuissant prince Charles Empereur en la ville de Paris...Lordre du banquet faict au palais. Lordonnance des ioustes et tournoy, faict au chasteau du Louvre. La description des arcz triumpans, magnificiences...faitz en icelle ville...M.D.XXXIX, Paris, Gilles Corrozet, 1540.

MAROT, Clément, et Théodore de BÈZE. *Les psaumes en vers français avec leurs mélodies*, Genève, Droz, 1986, 495 p.

PALLADIO, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*, Venice, Appresso Dominico de'Franceschi, 1570.

PETRARCA, Francesco. *Rime e trionfi*, Milano, Rizzolo Editore, 1957, 963 p.

RAYNAUD, Gaston. *Voyage de Charles Quint par la France, poème historique de René Macé*, Paris, Picard, 1879.

RIPA, Cesare. *Iconologia (1593)*, trad. de Jean Beaudoin, Paris, 1644 ; Lille, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1989, 196 p.

SALA, Andrea. *Ordine, pompe, apparati e ceremonie della solenne intrata di Carlo V imp. nella città di Roma*, s.l., 1536, 8 p.

Sensuivent les triumpantes et honorables entrees, faictes par le commandement du Roy treschretien Francoys premier de ce nom, a la sacree Maieste Imperiale, Charles V de ce nom toujours auguste, es villes de Poictiers et Orleans [...], Gand, Ioffe Lambert, 1539.

SERLIO, Sebastiano. *Tutte l'opere d'Architettura/The five books of architecture : An unabridged reprint of the English edition of 1611*, New York, Dover Publications, 1982, 400 p.

SCÈVE, Maurice. *Délie, avec une introduction de I. D. McFarlane*, Cambridge, University Press, 1966.

The Entry of Henri II into Paris, 16 June 1549, with an introduction and notes by I.D. McFarlane, Binghamton : Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, 106 p.

VALERIANO, Giovanni Piero. *Hieroglyphica*, Michele Isingrini, Bâle, 1556.

VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes (1568)*, trad. de l'italien et éd. critique sous la dir. d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981, 12 vol.

VITRUVÈ. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, trad., et comm., de Daniel Barbaro, Venise, Appresso Francesco de'Franceschi Senese, 1584, 505 p.

ZANOBIUS, Cessinus. *La Triumphante entrée de l'empereur nostre sire Charles Cincquesme faicte en la très noble cité de Rome*, Anvers, J. Steelsius, 1536, 8 p.

2. CHARLES QUINT

BRANDI, Karl. *The Emperor Charles V*, trad. de l'allemand par C. V. Wedgwood, Londres, J. Cape, 1939, 655 p.

D'AMICO, Juan Carlos. *Charles Quint maître du monde : Entre mythe et réalité*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, 290 p.

LAWRENCE EISLER, William. *The Impact of the Emperor Charles V upon the Visual Arts*, The Pennsylvania State University, University Microfilms International, 1983, 325 p.

PEDRO, Girón. *Crónica del emperador Carlos V*, Madrid, Escuela de historia moderna, 1964, 619 p.

PÉREZ, Joseph. *Charles Quint : Empereur des deux Mondes*, Paris, Gallimard, 1994, 160 p.

SOLY, Hugo, et collab. *Charles-Quint 1500-1558 : L'empereur et son temps*, Anvers, Fonds Mercator, 1999, 529 p.

3. FÊTES, ENTRÉES, TRIOMPHEs et SURVIVANCE

Annali della Città di Bologna dalla sua Origine al 1796, compilati da Salvatore Muzzi, Bologna, Pe'Tipi di S. Tommaso D'Aquino, 1844, p. 226-402.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Le roi-machine : Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 164 p.

BAR, Virginie. *Dictionnaire iconologique : Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Faton, 1999, 2 vol.

- BARDON, Françoise. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, A. et J. Picard, 1974, 326 p.
- BENOIST, Stéphane. *La fête à Rome au premier siècle de l'Empire : Recherches sur l'univers festif sous les règnes d'Auguste et des Julio-Claudiens*, Bruxelles, Latomus, 1999, 407 p.
- _____. *Rome, le prince et la Cité : pouvoir impérial et cérémonies publiques : Ier siècle av.-début du IVe siècle apr. J.-C.*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 397 p.
- BERNS JOCHEN, Jörg. *Le véhicule des dieux : Archéologie de l'automobile*, trad. de l'allemand par Pierre Béhar, Paris, Desjonquères, 2003, 96 p.
- CARANDENTE, Giovanni. *I trionfi nel primo Rinascimento*, Turin, R.A.I, 1963, 316 p.
- Carlo V a Bologna : cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, publié par Roberto Righi, Bologne, Costa, 2000, 273 p.
- CHARTROU, Josèphe. *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, 158 p.
- DECROISSETTE, Françoise, et collab. *Les fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance : Vérone, Florence, Sienne, Naples*, Paris, Klincksieck, 1993, 185 p.
- De NOLHAC, Pierre. *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, Champion, 1965, 2 vol.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1994, 335 p.
- _____. *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions Minuit, 2002, 592 p.
- DUPLESSIS, Georges. *Les emblèmes d'Alciat*, Paris, J. Rouan, 1884, 64 p.
- ELSNER, John. *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1998, 297 p.
- ESSLING, V. M., et E. MUNTZ. *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1902, 290 p.
- FREEDBERG, David. *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, 1998, 501 p.
- FRIEDMAN, John Block. *Orphée au Moyen Âge*, Fribourg, Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1999, 366 p.
- GACHARD, Louis Prosper. *Relation des troubles de Gand sous Charles-Quint par un anonyme, suivie de trois cent trente documents inédits sur cet événement*, Bruxelles, M. Hayez, 1846, 779 p.

-
- Collection des voyages des souverains des Pays-Bas, Bruxelles, F. Hayez, 1874-82, vol. 2.
- GINGENÉ, Pierre-Louis. *Les œuvres amoureuses de Pétrarque : Sonnets-Triomphes, traduites en français avec le texte en regard et précédées d'une notice sur la vie de Pétrarque*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1875, 398 p.
- GIORDANI, Gaetano. *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno 1530 : Cronaca con note, documenti ed incisioni*, Bologne, Alla Volpe, 1842.
- GOETGHEBUER, Pierre-Jacques. *Sur l'entrée de l'empereur Charles-Quint à Bologne, en 1529, et aperçu historique des ouvrages, imprimés en Belgique, concernant le règne de cet empereur*, Gand, L. Hebbelynck, 1864, 23 p.
- GONZAGA, Luigi. *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia, dal 26 luglio 1529 al 25 aprile 1530*, Milan, Ulrico Hoepli, 1892, 286 p.
- GUENÉE, Bernard, et Françoise LEHOUX. *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1968, 366 p.
- GUIBBERT, Jean-Paul, et collab. *Hypnerotomachia Poliphili ou Le songe de Poliphile : Le plus beau livre du monde : Venise 1499-Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque municipale d'Auxerre, 2000, 141 p.
- HEERS, Jacques. *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Hachette, 1997 (1983), 305 p.
- HERSHEY, George L. *The Aragonese Arch of Naples 1443-1475*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1973, 119 p.
- Il potere e lo spazio : La scena del principe in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa dell Cinquecento*, Milan, Electa, 1980, 410 p.
- Italian Renaissance Festivals and their European Influence*, éd. par J. R. Mulryne et Margaret Shewring Lewiston, E. Mellen Press, 1992, 346 p.
- KERNODLE, George Riley. *From Art to Theater : Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944, 255 p.
- KIPLING, Gordon. *Enter the King : Theater, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*, New York, Oxford University Press, 1998, 393 p.
- KONIGSON, Élie. *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1975, 329 p.
- KRESTZULESCO-QUARANTA, Emanuela. *Les jardins du Songe : Poliphile et la Mystique de la Renaissance*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1986 (1976), 482 p.

- LANDWHER, John. *Splendid Ceremonies : State Entries and Royal Funerals in the Low Countries : 1515-1791*, Leiden, A. W. Sijthoff, 1971, 206 p.
- LE VAYER, Paul. *Les entrées solennelles à Paris des rois et reines de France, des souverains et princes étrangers, ambassadeurs etc*, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, 47 p.
- LHOTELIN, Francis. *Les condensations iconographiques de l'entrée d'Henri II à Paris*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2008, 192 p.
- LIEBRECHT, Henri. *Les chambres de rhétorique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1948, 139 p.
- MacCORMACK, Sabine. *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1981, 417 p.
- MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, 265 p.
- MARTINDALE, Andrew. *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna : In the Collection of Her Majesty the Queen*, préf. de Sir Anthony Blunt, Londres, H. Miller, 1979, 342 p.
- McALLISTER JOHNSON W., et Victor E. GRAHAM. *The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria, 1571*, Toronto, University of Toronto Press, 1974, 473 p.
- McCORMICK, Michael. *Eternal Victory : Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 454 p.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préf. de Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, 1998, 298 p.
- MITCHELL, Bonner. *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance : A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Florence, L. S. Olschki, 1979, 186 p.
- _____. *The Majesty of the State : Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy : 1494-1600*, Florence, L. S. Olschki, 1986, 238 p.
- MITCHELL, Bonner. « Charles V as Triumphator » dans *Carolus V Imperator*, Pedro Navascués Palacio éd., Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 47-53.
- PANOFSKY, Erwin, et Fritz SAXL. *La mythologie classique dans l'art médiéval*, trad. de Sylvie Girard, Saint-Pierre-de-Salerno, G. Monfort, 1990, 143 p.
- PAYNE, Robert. *The Roman Triumph*, Londres, R. Hale, 1962, 256 p.
- ROSTAN, Julie-Andrée. *Ut rhetorica pictura : les formes spécifiques de la rhétorique du mariage de Cosimo 1er de Médicis avec Éléonore de Tolède à Florence en 1539*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2006, 179 p.

- ROY, Maurice. *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, Paris, Champion, 1929-1934, 2 vols.
- SEZNEC, Jean. *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1940, 371 p.
- SIGURET, Françoise. *Les fastes de la Renommée : XVIe et XVIIe siècles*, Paris, CNRS, 2004, 306 p.
- STRONG, Roy. *Splendour at Court : Renaissance Spectacle and the Theater of Power*, Boston, Houghton Mifflin, 1973, 302 p.
- _____. *Art et pouvoir: 1450-1650: Les fêtes de la Renaissance*, Arles, Solin, 1991, 384 p.
- The Entry of the Emperor Charles V into the City of Bologna on the fifth of November MDXXXIX : Reproduced from a series of engravings on wood printed at Venice in MDXXX*, préf. de Sir William Stirling Maxwell, Edinburgh : Edmonston & Douglas, 1875.
- The Procession of Pope Clement VII and the Emperor Charles V After the Coronation at Bologna on the 24th February MD.XXX*, Designed and Engraved by Nicolas Hogenberg, préf. de Sir William Stirling Maxwell, Edimbourg, Edmonston & Douglas, 1875.
- The Hieroglyphics of Horapollo*, trad. de l'italien par George Boas, préf. de Anthony Grafton, Princeton, Princeton University Press, 1993, 120 p.
- VANDENESSE, Jean de. *Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531, journal des voyages de Charles-Quint de 1514 à 1531*, Bruxelles, F. Hayez, 1874, 600 p.
- VERSNEL, Hendrik. *Triumphus : An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leyde, Brill, 1970, 409 p.
- WAGNER, Marie-France (dir.). *Cahier du groupe de recherche sur les entrées royales : 1615-1660*, Montréal, Université Concordia, Département d'études françaises, 1999, 199 p.
- WAGNER, Marie-France, et Claire LEBRUN-GOUANVIC. *Les arts du spectacle au théâtre (1404-1721)*, Paris, H. Champion, 2001, 288 p.
- WAGNER, Marie-France, et Daniel VAILLANCOURT. *Le roi dans la ville : Anthologie des entrées royales dans les villes françaises de province (1615-1660)*, Paris, H. Champion, 2001, 336 p.
- WARBURG, Aby M. *Essais florentins*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, préf. par Eveline Pinto, Paris, Klincksieck, 2003, 299 p.

WATANABE-O'KELLY, Helen. *Festivals and Ceremonies: A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe 1500-1800*, Londres et New York, Mansell, 2000, 533 p.

WISCH, Barbara, et collab. *Art and pageantry in the Renaissance and Baroque: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, Pennsylvania State University, Department of Art History, 1990, 385 p.

4. OUVRAGES GÉNÉRAUX

ARASSE, Daniel, et Andreas TÖNNESMANN. *La Renaissance maniériste*, trad. de l'allemand par Claudia Schinkiewicz, Paris, Gallimard, 1997, 489 p.

BABELON, Jean-Pierre. *Nouvelle histoire de Paris : Paris au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1986, 626 p.

_____. *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989, 839 p.

BÉGUIN, Sylvie, et collab. *La galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, 1971, 173 p.

BLUNT, Anthony. *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. de l'anglais par Jacques Debouzy, 3^e éd. rev. et corr., Paris, Gérard Monfort, 1988, 220 p.

BRICE, Catherine. *Histoire de l'Italie*, Paris, Éditions Perrin, 2002, 482 p.

BURCKHARDT, Jacob. *La civilisation de la Renaissance*, trad. de l'allemand par Louis Schmitt, préf. de Marcel Brion, éd. revue par Robert Klein, Paris, Plon, 1958 (1909), 358 p.

BURKE, Peter. *La Renaissance en Italie*, Paris, Hazan, 1991, 348 p.

CASTELOT, André. *François I^{er}*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1983, 462 p.

CHAMPION, Pierre. *Paris au travers de la Renaissance, l'envers de la tapisserie : Le règne de François I^{er}*, Paris, Calmann-Lévy, 1935, 243 p.

_____. *Paris au travers de la Renaissance : Paganisme et réforme : Fin du règne de François I^{er} et Henri II*, Paris, Calmann-Lévy, 1936, 216 p.

CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence au temps de Florent le Magnifique : Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 580 p.

_____. *Chroniques de la peinture italienne à la Renaissance : 1280-1580*, Paris, Office du Livre, 1983, 289 p.

- _____. *Le sac de Rome, 1527 : Du premier maniérisme à la contre-réforme*, Paris, Gallimard, 1984, 369 p.
- _____. *La Renaissance italienne*, Paris, Gallimard, 1999, 944 p.
- CHASTEL, André, et Robert KLEIN. *L'humanisme : L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, 228 p.
- COX-REARICK, Janet. *Chefs-d'œuvre de la Renaissance : La collection de François I^{er}*, Paris, Albin Michel, 1995, 492 p.
- DECROISSETTE, Françoise, et collab. *Culture et religion en Espagne et en Italie aux XV^e et XVI^e siècles*, Abbeville, F. Paillart, 1980, 196 p.
- FÉLIBIEN, Michel. *Histoire de la ville de Paris*, Paris, G. Desprez et J. Desessartz, 1725, 5 vols.
- FRANCASTEL, Pierre. *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, 441 p.
- GARIN, Eugenio. *L'homme de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2002, 412 p.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1966, 3 vols.
- _____. *Gombrich on the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1993, 4 vol.
- HARBISON, Craig. *La Renaissance dans les Pays du Nord*, Paris, Flammarion, 1995, 175 p.
- HAUTECOEUR, Louis. *Histoire du Louvre; Le château, le palais, le musée, des origines à nos jours, 1200-1928*, Paris, L'Illustration, 1929, 119 p.
- LAFRAMBOISE, Alain. *Istoria et théorie de l'art : Italie, XV^e, XVI^e siècles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1989, 421 p.
- LANG, Jack. *François I^{er} ou le rêve italien*, Paris, Perrin, 1997, 476 p.
- McALLISTER JOHNSON, William. *L'École de Fontainebleau*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1972, 517 p.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 273 p.
- _____. *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, 284 p.
- _____. *Les primitifs Flamands*, Paris, Hazan, 1992, 806 p.
- _____. *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1996 (1969), 323 p.
- PASTOR, Louis. *Histoire des papes depuis la fin du Moyen Âge*, Paris, Plon-Nourrit, 1888-1934.

ROBERTSON, Clare. *Il gran Cardinale Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale University Press, 1992, 323 p.

SAINT-BRIS, Gonzague. *Sur les pas de Léonard de Vinci*, Paris, Presses de la Renaissance, 2006, 107 p.

5. ACTES DE COLLOQUES

BLANCHARD, Joël (dir.). *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, Actes du colloque organisé à l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Paris, Picard, 1995, 340 p.

BONFAIT, Olivier (dir.). *Les portraits du pouvoir*, Actes du colloque de l'Académie de France tenu à Rome du 24 au 26 avril 2001, Paris, Somogy, 2003, 268 p.

Charles Quint et son temps, Actes du colloque franco-espagnol d'histoire tenu à Paris du 30 septembre au 3 octobre 1958, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1959, 229 p.

EISENBICHLER, Konrad, et Almicare A. IANNUCCI (dirs.). *Petrarch's Triumphs : Allegory and Spectacle*, Actes du colloque tenu à l'Université de Toronto du 1^{er} au 3 mai 1987, Ottawa, Dovehouse, 1990, 420 p.

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del'500, Actes du Convegno internazionale di studio nell'ambito della XVI^e esposizione europea di Arte, Scienza e Cultura dedicata a Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento tenu à Florence du 9 au 14 juillet 1980, Florence, L. S. Olschki, 1983, 3 vols.

GUENÉE, Bernard, Christian DESPLATS et Paul MIRONNEAU (dirs.). *Les entrées : Gloire et déclin d'un cérémonial*, Actes du colloque tenu au Château de Pau les 10 et 11 mai 1996, Biarritz, Éditions J. D., 1997, 268 p.

JACQUOT, Jean (dir.). *Les fêtes de la Renaissance*, Actes des journées internationales d'études sur les fêtes de la Renaissance tenues à Royaumont du 8 au 13 juillet 1955, Paris, C.N.R.S, 1956, vol. 1.

_____. *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Actes du congrès de l'Association internationale des historiens de la Renaissance tenu à Bruxelles du 2 au 7 septembre 1957, Paris, C.N.R.S, 1975 (1960), vol. 2.

_____. *Les fêtes de la Renaissance*, Actes du colloque international d'études humanistes tenu à Tours du 10 au 22 juillet 1972, Paris, C.N.R.S, 1972, vol. 3.

_____. *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Actes du colloque international du C.N.R.S tenu à Royaumont du 22 au 27 mars 1963, Paris, C.N.R.S, 1968, 532 p.

La fête et l'écriture : Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie : 1450-1530, Actes du colloque international France-Espagne-Italie tenu à Aix-en-Provence du 6 au 8 décembre 1985, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, 359 p.

LANGLOIS-PAIEMENT, Ariane. « Thèmes et motifs de l'entrée solennelle de Charles Quint à Bruges en 1515: tendance classicisante ou perpétuation du style médiéval ? », dans *les Actes du 6e Colloque étudiant du Département d'histoire de l'Université Laval* (Québec, 14-16 février 2006), Québec, Artefact, 2007, p. 55-67.

WAGNER, Marie-France, et Catherine MAVRIKAKIS (dirs.). *Le spectacle politique dans la rue, du XVI^e au XXI^e siècle, événements, rituels et récits*, Actes sélectifs du colloque international tenu à Montréal du 1^{er} au 3 avril 2004, Montréal, Lux Éditeur, 2005, 251 p.

6. ARTICLES DE PÉRIODIQUES

BLANCHARD, J. « Les entrées royales : Pouvoir et représentation du pouvoir à la fin du Moyen Âge ». *Littérature Paris*, vol. 50 (1983), p. 3-14.

BOITEUX, M. « Parcours rituels romains à l'époque moderne ». *Collection de l'École française de Rome*, vol. 231 (1997), p. 27-87.

BURTON, L. « A Rediscovered Sixteenth Century Drawing of the Vatican with Constructions for the Entry of Charles V into Rome ». *Sixteenth Century Journal*, vol. 23, n° 2 (Été 1992), p. 195-204.

CHRISTOUT, M-F. « Scénographie, art des fêtes, ballet de cour aux XVI^e et XVII^e siècles ». *L'Information d'histoire de l'art*, vol. 5 (1965), p.200-211.

COULET, Noël. « Les entrées solennelles en Provence au XIVE siècle. Aperçus nouveaux sur les entrées royales françaises au bas Moyen Âge ». *Ethnologie française*, vol. 7 (1977), p.63-82.

DIMIER, M. L. « Séance du 28 janvier », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 2^e trimestre (1914), p. 112-117.

LECOQ, A-M. « La "Città festeggiante": Les fêtes publiques aux XV^e et XVI^e siècles ». *La Revue de l'art*, vol. 33 (1976), p. 83-100.

LEMOSSÉ, M. « Les éléments techniques de l'ancien triomphe romain et le problème de son origine ». *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, vol. 12 (1972), p. 442-453.

PAILLARD, C. « Le voyage de Charles Quint en France en 1539-1540 d'après les documents originaux ». *Revue des questions historiques*, T. XXV (1879), p. 506-550.

PANOFSKY, Dora et Erwin. « The iconography of the Galerie François 1^{er} at Fontainebleau ». *Gazette des Beaux-Arts*, II (1958), p. 113-190

ROSENTHAL, E. « "plus ultra" ; "non plus ultra", and the Columnar Device of the Emperor Charles V ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34 (1971), p. 383-388.

- SCHNEIDER, R. « Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance ». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 9 (1913), p. 85-106.
- SEZNEC, J. « La mascarade des dieux à Florence en 1565 ». *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 52 (1935), p. 224-243.
- SHEARMAN, J. « The Florentine Entrata of Leo X, 1515 ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXVIII, 1975, p. 136-154.
- SHEARMAN, M. « Pomp and Circumstances : Pageantry, Politics and Propaganda in France During the Reign of Louis XII, 1498-1515 ». *Sixteenth Century Journal*, vol. 9, n° 4 (Hiver 1978), p. 13-32.
- VENTURI, A. « Les triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif ». *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 20 (1906), p. 209-221.

7. CATALOGUES D'EXPOSITION

- BLUMENTHAL, Arthur H (dir.). *Italian Renaissance Festival Designs*. Catalogue d'exposition (University of Wisconsin, Elvehjem Art Center, 15 mars - 6 mai 1973). Wisconsin, Madison, 1973. 126 p.
- BOORSCH, Suzanne (dir.). *Andrea Mantegna*. Catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Arts, 17 janvier-5 avril 1992), Londres, Royal Academy of Arts, 1992, 499 p.
- BORRAS GUALIS, Gonzalo M., et Jesús CRIADO MAINAR (dir.). *La imagen triunfal del emperador : La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bologna y el friso del ayuntamiento de Tarazona*. Catalogue d'exposition (Bologne, mars 2000). Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. 407 p.

8. SITES INTERNET

Groupe de Recherche Renaissance Festival Books (British Library de Londres) :

<http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> (dernière consultation en août 2008)

Groupe de Recherche sur les entrées solennelles (Université Concordia de Montréal):

<http://www.gres.concordia.ca> (dernière consultation en août 2008)

The Perseus Digital Library (Tufts Universities, Massachusetts)

<http://www.perseus.tufts.edu> (dernière consultation en août 2008)

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, page frontispice de l'édition imprimée chez Gilles Gourmont, Paris, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
2. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, enluminure, ms. 2591, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche.
3. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
4. Jan Van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, 1430, ou 35-36, huile sur bois, 62 x 66 cm, Paris, musée du Louvre.
5. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, enluminure, ms. 2591, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche.
6. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
7. Anonyme, *Poliphile écrivant à Polia*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.
8. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, enluminure, ms. 2591, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche.
9. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
10. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, enluminure, ms. 2591, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche.
11. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.

12. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
13. Anonyme, *Tenture de la vie seigneuriale*, 4^e quart du XV^e siècle, Pays-Bas, Tenture, Paris, Musée national du Moyen Âge.
14. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
15. Jean Bellegambe, *Triptyque du Bain mystique*, Flandres, vers 1525, peinture à l'huile, Lille, Palais des Beaux-Arts.
16. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
17. Maître brugeois, *Scènes du martyre de saint Georges*, début du XVI^e siècle, retable, peinture sur bois, Bruges, Groeningemuseum.
18. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
19. Maître du Jardin du Paradis de Francfort, *Le Jardin du Paradis*, 1415, peinture sur bois, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut.
20. *Orphée*, environ XI^e siècle, miniature tirée d'un extrait d'une homélie : *In Sancta lumina*, de Grégoire de Nazianze, Paris, Bibliothèque nationale, Gr. Coislin 239, fol. 122v.
21. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
22. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
23. *La perspective du change*, 1548, gravure tirée de : *La magnificence de la superbe et trivmphante entree de la noble&antique Cité de Lyon faicte au Treschretien Roy de*

- Henry deuxieme de ce Nom*, Lyon, Guillaume Rouille, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.
24. *Arc de triomphe*, 1549, gravure tirée de : *La tresadmirable, trespagnifique, triumpante entree du treshault e trespouissant Prince Philipps Prince d'Espagne*, [...] *en la tresrenomme florissante ville d'Anvers*, Anvers, 1550, Paris, Bibliothèque nationale.
25. Rémy du Puys, *La tryumphant entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
26. Rémy du Puys, *La tryumphant entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
27. Gérard David, *Triptyque de la Nativité*, v. 1505- 1510, huile sur bois, La Haye, Mauritshuis.
28. Rémy du Puys, *La tryumphant entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
29. Photographie ancienne représentant l'hôtel de ville de Bruges.
30. Rémy du Puys, *La tryumphant entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
31. Rémy du Puys, *La tryumphant entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
32. Hans Memling, *La châsse de sainte Ursule*, 1489, Bruges, Musée Memling.
33. Rémy du Puys, *La tryumphant entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
34. *Saturne, Jupiter, Mars et Vénus*, entre 1243 et 1250, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, ms. 2378, f°12v°.

35. *Saturne, Cybèle, Jupiter, Apollon et autres dieux*, début XV^e siècle, Munich, Staats-Bibl., ms. lat. 14271, f° 11r°.
36. Rémy du Puys, *La tryumphante entree de Charles prince des Espagnes en Bruges 1515*, gravure sur bois, Paris, Gilles Gourmont, 1515, Paris, Bibliothèque nationale.
37. Jean Clouet, *Portrait de François 1^{er}*, 1525, huile sur toile, 96 x 74 cm, Paris, musée du Louvre.
38. Jean Clouet, *Portrait de Guillaume Budé*, 1536, huile sur toile, 39.7 x 34.3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
39. Anonyme, *Portrait de François Rabelais (1483–1553)*, 17^e siècle; huile sur toile, 48 x 40 cm, Versailles, Musée national du château et des Trianons.
40. Chambord, escalier à double révolution et voûte à caissons.
41. Galerie François 1^{er} à Fontainebleau.
42. Michel-Ange, *Voûte de la chapelle Sixtine* à Rome après restauration, 1508-1512, fresque, Rome, musées du Vatican.
43. Rosso Fiorentino, *Vénus et Minerve*, 1532-1537, fresque et stuc, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau (Galerie François 1^{er}).
44. Rosso Fiorentino, *L'Éléphant fleurdelysé*, 1532-1537, fresque et stuc, Fontainebleau, musée national du château de Fontainebleau (Galerie François 1^{er}).
45. Anonyme, *Le Triomphe de la Gloire*, miniature placée en frontispice d'un manuscrit du *De Viris illustribus* de Pétrarque, ms. lat. 6069, Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche.
46. Xylographe des Triomphes, *Triomphe de la Mort*, 1488, gravure sur bois, Rome, Bibliothèque Victor-Emmanuel.
47. Pierro della Francesca, *Portraits de Frederico da Montefeltro et de sa femme Battista Sforza*, 1465-66, 47 x 33 cm (chacun des panneaux), Florence, Galerie des Offices.

48. Piero della Francesca, *Portraits de Frederico da Montefeltro et de sa femme Battista Sforza (revers)*, 1465-66, 47 x 33 cm (chacun des panneaux), Florence, Galerie des Offices.
49. Andrea Mantegna, *Triomphe de César*, II^e panneau, v. 1484-1492, tempera sur toile, Londres, Hampton Court.
50. Andrea Mantegna, *Triomphe de César*, IX^e panneau : *Le Char de César*, v. 1484-1492, tempera sur toile, Londres, Hampton Court.
51. Jacopo da Strasbourg, *Triomphe de César (six dernières gravures d'une série de douze)*, 1503, gravure sur bois.
52. Anonyme, *Poliphile endormi au pied d'un arbre*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499.
53. Anonyme, *Arc de triomphe*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.
54. Anonyme, *Le char de la Renommée*, 1550, gravure sur bois tirée de : *C'est la déduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théatres dresses et exhibés par les citoyens de Rouen [...] A la sacrée Maiesté du Treschretien Roy de France, Henry second [...]*, Rouen, 1551, Paris, Bibliothèque nationale.
55. Anonyme, *Triumphus Primus et Triumphus Secundus*, gravures sur bois tirées de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.
56. Anonyme, *Obélisque*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.
57. Anonyme, *Aiguille trigonale devant l'église du sépulcre*, gravure sur bois tirée de Germain de la Fosse, *Les grands triumphes faictz a l'entree du treschretien et victorieux roy Henry second de ce nom en sa noble cite et universite de Paris*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.

58. *Lordre tenu et garde a Lentree de treshault et trespuissant prince Charles Empereur en la ville de Paris [...]*, page frontispice de l'édition imprimée à Paris chez Gilles Corrozet en 1540, Paris, Bibliothèque nationale.
59. Taddeo Zuccaro, *Paul III réconcilie François 1^{er} et Charles Quint à Nice*, v. 1563, fresque, Caprarola, Palais Farnèse.
60. Anonyme, *Tapiserie de Bruxelles évoquant la légende de Notre-Dame du Sablon*, vers 1518, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.
61. Taddeo Zuccaro, *Entrée de Charles Quint, de François 1^{er} et du cardinal Alessandro Farnese à Paris en 1540*, 1562-63, fresque, Caprarola, Palais Farnese.
62. Anonyme, *L'arcade au coin de la rue des Tournelles*, gravure sur bois tirée de Germain de la Fosse, *Les grands triumphes faictz a lentree du treschretien et victorieux roy Henry second de ce nom en sa noble cite et universite de Paris*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.
63. *Arc de Septime Sévère*, 203 ap. J.-C., Rome, Forum Romanum.
64. *Arc de Constantin*, 315 ap. J.-C., Rome, Voie triomphale.
65. Pierre Gringore, *Entrée de la reine Claude à Paris le 12 mai 1517, la Foi fleurissant en France sous l'effet du Soleil de la Charité et l'Alliance des princes européens pour la croisade*, 1517, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits.
66. *Vestiges du Temple de Janus*, I^{er} siècle apr. J.-C, Autun.
67. Anonyme, *Pont Notre-Dame et l'arc au bout du pont*, gravure sur bois tirée de Germain de la Fosse, *Les grands triumphes faictz a lentree du treschretien et victorieux roy Henry second de ce nom en sa noble cite et universite de Paris*, 1549, Paris, Bibliothèque nationale.

68. *Médaille d'empereur romain*, XVI^e siècle, France, Château de Gaillon (vestige de la façade).
69. *Monnaie romaine représentant l'empereur Néron*, 66-67 apr. J.-C., Paris, collection Frédéric Weber.
70. *Médaille à l'effigie de Charles I^{er} d'Anjou*, France, XIII^e siècle.
71. *Médaille à l'effigie de Charles Quint*, XVI^e siècle, Madrid, Musée national du Prado.
72. *Vulcain, Pluton, Bacchus et Mars*, vers 1023, copie de l'encyclopédie de *Raban Maur*, Mont-Cassin.
73. Alexandre-Marie Colin, *Charles Quint reçu au palais du Louvre par François I^{er}*, 1843, Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.
74. *Hercule portant le sanglier*, relief antique, Venise, église Saint-Marc.
75. *Allégorie du Salut*, relief du XIII^e siècle, Venise, église Saint-Marc.
76. Antonio del Pollaiuolo, *Hercule et l'hydre*, XV^e siècle, détrempe, Florence, Galerie des Offices.
77. *La constellation d'Hercule*, XIII^e siècle, Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1036.
78. *Triomphe de Marc Aurèle (Détail)*, Bas-relief de l'arc de Marc Aurèle, 176 ap. J.-C., Capitole, Palais des Conservateurs.
79. *Porteurs de butin, Triomphe (détail)*, Bas-relief de l'arc de Titus, 81 ap. J.-C., Rome, Mont-Palatin.
80. Giulio Romano, *Triomphe de Titus et de Vespasien*, entre 1525 et 1546, huile sur toile, 120 x 170 cm Paris, musée du Louvre.
81. *L'Hercule gaulois*, gravure sur bois tirée de : Andrea Alciati, *Emblemata*, 1531.
82. Andrea del Castagno, *Francesco Petrarca*, c. 1450, fresque transférée sur bois, 247 x 153 cm, Florence, Galerie des Offices.
83. *Arc triomphal entre deux tours*, Naples, Castelnuovo.

84. Francesco Laurana, *Triomphe d'Alphonse d'Aragon avec sa cour (Détail)*, 1452-1458, marbre, Naples, Castelnuovo.
85. *Louis XII entrant à Gênes sous le dais*, 1507, miniature tirée du manuscrit de Jean Marot, *Relation en vers du voyage de Gênes*, Paris, Bibliothèque nationale.
86. Anonyme, *Char triomphal*, gravure sur bois tirée de : *Il superbo apparato fatto in Bologna alla incoronatione della cesarea maiesta Carolo V imperatore de christiani*, 1530, Londres, British Library.
87. Anonyme, *Triumphus Secundus*, gravure sur bois tirée de : *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, 1499/Paris 1546.
88. Anonyme, gravures n° 4, 7, 14 de *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*, 1530, gravures sur cuivre, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
89. Anonyme, gravure n° 11 de *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*, 1530, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
90. Robert Péril, *Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.
91. Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530 (Détail)*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.
92. Nikolas Hogenberg, gravure n° 1 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.
93. Nikolas Hogenberg, gravures n° 18 et 20 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.
94. Nikolas Hogenberg, gravures n° 36 et 38 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.
95. Maerten Van Heemskerck, *La mort du connétable*, 1527.

96. Perino del Vaga, *Arc triomphal pour l'entrée de Charles Quint à Gênes*, 1529, dessin, Londres, autrefois collection d'Anthony Blunt.
97. Amico Aspertini (attrib.), *Arc triomphal pour l'entrée de Clément VII à Bologne*, 1529, crayon, encre et aquarelle, Londres, Victoria and Albert Museum.
98. Anonyme, gravure n° 13 de *La cavalcata dell'Imperator Carlo V nel suo ingresso in Bologna*, 1530, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
99. *Médaille de César Auguste*, 27-26 av. J.-C.
100. *Statue équestre de Marc Aurèle (copie)*, II^e siècle, bronze, Rome, Place du Capitole.
101. Donatello, *Statue équestre de Gattamelata*, 1447-53, bronze, Padoue, Piazza del Santo.
102. Raffaello Sanzio, *Le Parnasse (Apollon et les Muses, détail)*, 1509-10, fresque, Vatican, Palais Pontificaux (Chambre de la Signature).
103. Giulio Romano, *Colonne de la Victoire pour l'entrée de Charles Quint à Mantoue (Détail)*, 1530, dessin, Paris, Bibliothèque nationale.
104. *Vulcain, Pluton, Bacchus et Mars*, vers 1430, copie de l'encyclopédie de Raban Maur, Mont-Cassin.
105. Annibale Carrache, *Le triomphe de Bacchus et d'Ariane (Détail)*, 1595-1605, fresque, Rome, Palais Farnèse.
106. *Apollon du Belvédère*, œuvre romaine, 130-140 ap. J.-C., copie d'un original grec en bronze, probablement l'œuvre de Léocharès, v. 330-320 av. J.-C., trouvée au XVI^e siècle, Vatican, Musée Pio-Clementino.
107. *Apollo Medicus*, X^e siècle, Vercelli, Bibliothèque Capitolare.
108. *Pallas et Les Muses*, miniature tirée de l'*Ovide Moralisé*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 742, f° 87r°.

109. *Apollon et les Muses*, miniature tirée de : *Libellus de Imaginibus Deorum*, v. 1420, Rome, Vatican, ms. lat. 1290, f° 1v°.
110. Giorgio Vasari, *fresques de la Salle Clément VII au Palazzo Vecchio de Venise (couronnement de Charles Quint à Bologne au centre de l'image)*, 1556-1562, Venise, Palazzo Vecchio.
111. Nikolas Hogenberg, gravure n° 27 de *La gran cabalgata de Bolonia*, 1530, Madrid, Bibliothèque nationale.
112. Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530 (Détail)*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.
113. Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530 (Allégorie de la justice divine, détail)*, 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.
114. *Iustice Divine*, gravure tirée de : Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1593 ; traduction de Jean Beaudoin, Paris, 1644.
115. *Arcs de triomphe pour l'entrée de Charles Quint à Milan en 1541*, gravures sur bois tirées de : Giovanni Alberto Albicante, *Trattato del'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, Adrea Calvi, 1541.
116. Illustrations de *La Joyeuse Entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles en 1496*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
117. *La Joyeuse Entrée de Charles Quint à Valenciennes en 1540* dans *Les antiquités de Valenciennes*, 1553, Douai, Bibliothèque municipale, Ms 1183.
118. Rémy du Puys, miniature extraite de *La tryumphante et solennelle entrée de Monsieur Charles en Bruges en 1515*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2591.

- 119.** Miniature introduisant le *Liber missarum* (*Détail*), vers 1515-1516, Malines, Stadsarchief.
- 120.** Robert Péril, *L'Entrée triomphale de Charles Quint et du pape Clément VII à Bologne le 24 février 1530* (*Détail*), 1530, gravure sur cuivre, Anvers, Musée Plantin-Moretus.
- 121.** Il Brusasorci, Domenico Riccio, detto (v. 1516- v. 1567), *La Gran Cavalcate (L'Entrée de Clément VII et de Charles Quint à Bologne)* (*Détail*), fresque, Vérone, Palazzo Ridolfi.
- 122.** Arcs de triomphe érigés pour *La Joyeuse Entrée de Charles et de Philippe à Gand en 1549*, gravures tirées de : *Arcus triumphales Quinque a S.P.Q.G.*, Anvers, 1549, Gand, Universiteits-bibliotheek.