

Éditions de romans et circulation de bois dans les premiers imprimés. Pour une philologie iconographique des gravures sur bois

Abstract

An investigation into the illustrations of novels printed from the last quarter of the 15th century brings new materials to the study of the practice of the circulation of woodcuts and of the relationships between text and images. An examination of the editorial production of Oliver Arnoullet puts us in the presence of a fairly rare case of the transfert of woodcuts from one production center (Geneva) to another (Lyon). The study of a woodcut from an edition by Michel Le Noir offers examples of editorial practices relating to the circulation of wood based both on reuse and on the copy of original engravings. The survey highlights the usefulness of an inventory of woodcuts and their occurrences in the first prints and of a philological approach for the treatment of printed iconographic material.

Cette étude vise à présenter les premiers résultats partiels d'une enquête de terrain sur les illustrations des romans imprimés en caractères gothiques à partir du dernier quart du xv^e siècle, née du constat de l'importance d'un examen des gravures sur bois pour l'attribution d'éditions parfois anonymes et pour l'établissement de chronologies relatives d'éditions souvent non datées.

Ces gravures, quelquefois remarquables, sont souvent reprises d'une édition à l'autre ou d'un ouvrage à l'autre, parfois de genre différent. La transmission des bois s'effectue à l'intérieur d'un même atelier, mais aussi entre ateliers différents, à la suite de legs, de ventes ou de prêts. À cette pratique du réemploi d'un même bois s'ajoute la pratique courante de la copie, parfois à l'intérieur d'un même atelier. Comme tous ceux qui travaillent sur ce type de production le savent, l'usure du bois au cours des réemplois, qu'il s'agisse d'un bois original ou d'une copie, peut constituer un élément déterminant pour l'établissement d'une datation de l'édition considérée.

La recherche conduit tout naturellement à s'intéresser aux antécédents, voire à l'origine, des gravures et, tout particulièrement, de celles qui ornent la page de titre des romans. Nous savons que les pages de titre avec leurs illustrations fonctionnent souvent comme des marqueurs génériques et qu'à partir des choix des libraires imprimeurs nous pouvons parvenir, dans certains cas, à saisir l'identité générique attribuée à des récits au statut, pour nous, incertain.

Lorsqu'on entreprend ce genre d'enquête, il est impossible de ne pas s'appuyer sur les travaux anciens, mais tout à fait incontournables, d'Anatole Claudin et du Président Baudrier, sur les études de Robert Brun sur le livre illustré au xvi^e siècle, de Jean-Pierre Seguin sur la circulation des images dans les canards et dans les romans, d'Antal Lökkös sur les livres illustrés à Genève et Lyon et d'Annie Charon-Parent sur l'illustration des romans chez Jean Bonfons¹; sans oublier les recherches plus récentes

(1) A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au xv^e et au xvi^e siècle*, Paris, Imprimerie Nationale, 4 voll., 1901-1914; H.-L. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au xvi^e siècle*, Lyon, A. Brun, 13 voll., 1895-1921; A. Blum, *Les origines du livre à*

des spécialistes de l'histoire du livre², ainsi que les études ponctuelles, de plus en plus nombreuses, sur l'apparat iconographique d'un ouvrage ou d'un roman particulier.

Cependant, beaucoup de travail reste encore à faire, car le domaine de l'iconographie des imprimés anciens n'a pas reçu une attention comparable à celle que l'on a réservée aux manuscrits enluminés ou aux relations entre l'illustration et le texte dans le livre de la Renaissance avec, par exemple, les recherches sur les emblèmes.

La découverte de cas particuliers et de phénomènes inattendus au cours de cette enquête nous amène à faire le point sur les mécanismes à l'œuvre dans l'emploi des bois et dans leur circulation, en focalisant l'attention plus particulièrement sur deux exemples de migration des images, par réemploi des bois ou par leur copie, qui nous fourniront quelques renseignements utiles sur les pratiques des imprimeurs et quelques éléments de réflexion sur ce phénomène relativement peu exploré. Nous n'avons pas la possibilité d'examiner, en revanche, la question de la pertinence de la relation de l'illustration au texte, plus particulièrement lors des réemplois, déjà bien traitée dans d'autres études³.

Commençons, tout d'abord, par les gravures sur bois qui ornent la page de titre d'un grand nombre de romans publiés par Olivier Arnoullet, qui est sans aucun doute le plus prolifique éditeur lyonnais de romans du XVI^e siècle, grâce aussi à la longévité de sa carrière d'imprimeur comprise entre 1515 et 1567⁴. D'après nos connaissances,

gravures en France. Les incunables typographiques, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1928; R. Brun, *Le livre illustré en France au XVI^e siècle*, Paris, Alcan, 1930; Id., *Le livre français illustré de la Renaissance. Étude suivie du Catalogue des principaux livres à figures du XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1969; J.-P. Seguin, *L'Information en France de Louis XIII à Henri II*, Genève, Droz, 1961; A. Lökkös, *Les livres illustrés au XVI^e siècle à Genève et Lyon: collaboration ou concurrence?*, "Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève" 17, 1980-1983, pp. 419-433; A. Charon-Parent, *Jean Bonfons, libraire parisien, et l'illustration des romans de chevalerie*, "Cahiers V. L. Saulnier" 6, 1989, pp. 57-64.

(2) Voir, plus particulièrement, les travaux sur l'illustration des incunables de D. Sansy (*Texte et image dans les incunables français*, "Médiévales" 22-23, 1992, pp. 47-70; *Entre manuscrit et imprimé: les représentations de Richard I^{er} dans les "Grandes Chroniques de France" de Vêrard (1493)*, "Annales de Normandie" 64, 1, 2014, pp. 99-116), sur la production iconographique de l'atelier des Trepperel de S. Rambaud (*L'Atelier de Jean Trepperel, imprimeur-libraire parisien (1492-1511)*, in dir. G. Croenen, P. Ainsworth, *Patrons, Authors and Workshops. Books and Book Production in Paris around 1400*, Leuven, Peeters, 2006, pp. 123-141; *La 'Galaxie Trepperel' à Paris (1492-1530)*, "Bulletin du bibliophile" 1, 2007, pp. 145-150; *Libraires imprimeurs, éditeurs. Les Trepperel de la rue Neuve-Notre-Dame à Paris*, in dir. P. Cifarelli et al., *Raconter en prose. XIV^e-XVI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 109-119); sur les relations entre les images et le texte dans les livrets gothiques de M. Pouspin (*Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (XV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, pp. 287-366; *La relation texte-image dans les pièces gothiques: de la pensée conceptuelle des imprimeurs à l'expérience des lecteurs*, "Perspectives médiévales" 38, 2017, en ligne); et sur l'apparat iconographique des éditions de Vêrard de L.-G. Bonicoli (*La production du libraire-éditeur parisien Antoine Vêrard (1485-1512): nature, fonctions et circulation des images dans les premiers livres imprimés illustrés*, Thèse de Doctorat, Université Paris 10, 2015).

(3) Cf., par exemple: A. Charon-Parent, *Jean Bonfons* cit.; M. Rothstein, *Disjunctive Images in Renaissance Books*, "Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme" 14, 2, 1990, pp. 101-120; D. Sansy, *Texte et image* cit.; P. Chiron, P. Maupeu, *L'utilisation des bois gravés: arbitraire et signification dans les premiers imprimés*, in dir. A. Arzoumanov et alii, *Le discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 43-77; M.-D. Leclerc, *Richard sans Peur dans la Bibliothèque bleue: XVII^e-XIX^e siècle*, "Annales de Normandie" 1, 2014, pp. 229-253; Ead., *De l'usage des bois gravés dans les éditions d'Artus de Bretagne" du XVI^e siècle*, in dir. C. Ferlampin-Acher, *Artus de Bretagne. Du manuscrit à l'imprimé (XIV^e-XIX^e siècle)*, Rennes, P.U.R., 2015, pp. 207-235; M. Pouspin, *Publier la nouvelle* cit., pp. 312-346; C.J. Brown, *The Drama of the Visual Editing of Pierre Gringore's "Château de Labour"*, "Le Moyen Français" 81, 2017, pp. 41-74; C. Cazanave, *Coller au texte, laisser l'imagination décoller. L'illustration des premiers imprimés du "Huon de Bordeaux" en prose*, in dir. P. Cifarelli et alii, *Raconter en prose* cit., pp. 147-165; ainsi que, dans le domaine du livre illustré à la Renaissance, les travaux de T. Tran (*Le texte illustré au XVI^e siècle, stratégie éditoriale ou création littéraire?*, in dir. A. Arzoumanov et alii, *Le discours du livre* cit., pp. 59-88; *Défaire et refaire l'image: l'illustration imprimée à l'épreuve de sa reproductibilité technique*, "Textimage", "Le confrencier" 1, octobre 2012, en ligne).

(4) Sur l'activité de l'atelier lyonnais de Jacques Arnoullet, actif entre 1495 et 1504, et des son fils Olivier, établi en 1515 et actif jusqu'en 1567, cf. Baudrier, *Bibliographie* cit., X, pp. 1-91.

son atelier a imprimé près d'une quarantaine de titres de romans pour un total d'une soixantaine d'éditions aujourd'hui recensées⁵.

Un premier fait à noter concernant les illustrations de ses romans est qu'Arnoullet utilise une série de petits bois carrés que l'on retrouve tout au long de sa carrière à l'intérieur de la presque totalité de ses romans. Ils sont tous de la même facture, avec les mêmes dimensions (env. 68 x 68 mm.) et les mêmes personnages qui reviennent dans des scènes typiques d'un récit romanesque. Nous en avons compté vingt-six au total. Remarquons que leur réemploi massif de la part d'Arnoullet pendant une cinquantaine d'années est bien l'un des éléments principaux qui permettent d'établir une fourchette de datation pour ses nombreuses éditions non datées.

Baudrier, qui en reproduit quelques-uns, signale qu'ils proviennent de l'atelier de Jacques Arnoullet, père d'Olivier, qui les avait utilisés par exemple dans la *Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier imprimée vers 1503⁶. Dans la *Nef*, en effet, on en trouve onze, qui, d'ailleurs présentent, parfois, de légers signes d'usure⁷.

Du fait de la cohérence de la série, on est amené à penser qu'il s'agissait au départ d'un ensemble homogène, réalisé pour une édition – sans doute une première édition – vraisemblablement d'un roman, où les scènes représentées, qui, au fur et à mesure de leur réutilisation, deviennent forcément passe-partout, avaient tout leur sens, sans doute adéquat au récit qu'elles devaient illustrer. Les gravures figurent, par exemple, l'entrée d'un seigneur avec ses troupes dans une ville ou un château, leur sortie, l'adresse d'un seigneur à ses troupes ou sa rencontre avec un messager, une traversée en mer, des batailles, des tournois et des joutes, un couple assis avec le don d'une bague, le couronnement du roi ou un mariage.

L'édition lyonnaise de *Florent et Lyon*, imprimée par Martin Havard en 1500, présente un cas analogue bien étudié par Claude Dalbanne⁸. L'examen des bois exécutés pour le roman, qui présentent des fêlures, permet à Dalbanne d'avancer l'hypothèse de l'existence d'une édition antérieure aujourd'hui perdue, hypothèse corroborée par la présence d'un bois de la série, absent de l'édition de 1500, dans la réédition du roman imprimée par Olivier Arnoullet en 1526⁹.

L'examen des bois contribue ainsi à mettre en évidence une lacune qui rend plausible l'existence d'une édition perdue et cela à travers une approche philologique non textuelle, mais iconographique. Cependant, dans le cas de la série des petits bois de Jacques Arnoullet, nous ignorons tout de l'ouvrage, sans doute un roman, à l'origine de la série. De l'ouvrage perdu il ne nous reste que des gravures, qui, telles des épaves, sont les seuls témoignages ayant survécu au naufrage¹⁰.

En revanche, Baudrier ne s'aperçoit pas d'un autre cas de transmission d'une série cohérente de bois, aussi massif que le précédent, et, par certains aspects, bien plus

(5) Voir le recensement de sa production dans la base de données Éditions lyonnaises de romans du xv^e siècle (1501-1600) de l'Association d'Études sur la Renaissance, l'Humanisme et la Réforme disponible en ligne (<http://www.rhr16.fr/base-elr/liste/imprimeur/Olivier+Arnoullet>).

(6) H.-L. Baudrier, *Bibliographie* cit., X, pp. 15-20, 25-26, 29, reproduites aux pp. 20, 22, 59.

(7) *La nef des dames vertueuses*.- Lyon, Jacques Arnoullet, 29.IV.1503, ff. c3v^o, c4v^o, d3r^o, e1r^o, e3v^o, f2r^o, f3r^o, f4v^o, l3r^o, v2v^o, x1r^o (exemplaire: Lyon, BM, Rés Inc 830, en ligne). Cf. aussi *La destruction de Iherusalem*.- Lyon, Jacques Arnoullet, 27.VI.1504, ff. B2r^o, B2v^o, B3r^o, B4r^o, B6r^o, C3v^o, D1v^o (exemplaire: Paris, BnF, RES-H-2263, en ligne).

(8) *Lyon et Florent*.- Lyon, Martin Havard, 23.X.1500 (exemplaire: Lyon, BM, Rés. Inc. 903). Cf. C. Dalbanne, *Typographie lyonnaise au xv^e siècle*, "Documents paléographiques, typographiques, iconographiques", «Bibliothèque de la ville de Lyon» 11, 1934, pp. 13-44.

(9) Sur les relations entre les éditions Havard et Arnoullet de *Florent et Lyon*, cf. *ibidem*, pp. 15-16, 21.

(10) Sur cet aspect de la question des livres perdus, cf. S. Cappello, *Edizioni di romanzi nel primo Cinquecento francese tra perdita e sopravvivenza*, in dir. F. Bruni, *Il libro antico tra perdita e sopravvivenza: rarità, valorizzazione, collezionismo e ricerca*, Cargeghe, Documenta, à paraître.

intéressant. L'une des caractéristiques marquantes des éditions de romans d'Olivier Arnoullet est, en effet, la présence au titre, dans presque la moitié de sa production, d'un type de gravure assez particulier. Il s'agit de bois de bonne facture, exécutés avec un même style, ayant toujours les mêmes dimensions, comprises entre environ 85/92 mm. en hauteur et 123/127 mm. en largeur, qui figurent des sujets variés, mais représentant tous des scènes narratives à plusieurs personnages¹¹. Ces bois, peu courants aux titres des romans de l'époque, car disposés à l'horizontale, présentent la particularité remarquable d'être tous numérotés avec des lettres de l'alphabet.

De toute évidence, les bois font partie d'une série gravée spécialement pour illustrer un texte narratif. Mais dans ce cas, à la différence de ce qui arrive avec les petits bois carrés, il se trouve que l'ouvrage avec la séquence complète originale des illustrations a survécu: il s'agit d'une très belle édition incunable qui a connu aussi des rééditions conservées en plusieurs exemplaires. C'est le roman d'*Olivier de Castille* imprimé dans un format in-folio à Genève par Louis Cruse vers 1492, qui l'avait déjà publié sans illustrations en 1482¹².

Les trente-neuf bois numérotés de l'édition genevoise suivent de près le déroulement du récit¹³. Parmi ceux qui figurent au titre des romans d'Arnoullet, nous avons, par exemple, la représentation d'une reine, accompagnée d'un enfant et des dames de la cour, accueillant des gentilshommes¹⁴, d'une reine accueillant entre ses bras un gentilhomme à genoux¹⁵, d'une reine avec un gentilhomme dans une salle avec des courtisans¹⁶, d'un couple royal recevant un gentilhomme agenouillé¹⁷, d'un chevalier chevauchant vers une ville fortifiée avec la mer et des bateaux à l'arrière-fond¹⁸, d'un

(11) Voir, par exemple, les pages de titre de *Gerard de Roussillon* (s.d.), d'*Hector de Troye* (s.d.) et de *Bertrand du Guesclin* (1529) reproduites par Baudrier dans sa *Bibliographie lyonnaise* cit., X, pp. 33-34, 58.

(12) Nous renvoyons à l'édition imprimée sans date vers 1494: *Olivier de Castille*.- Genève, [Louis Cruse], s.d. (exemplaire: Paris, BnF, Rothschild, IV.1.24, en ligne). Sur l'histoire éditoriale de l'incunable genevois et sur sa première édition illustrée, datée d'avant 1492, cf. A. Lökkös, *Catalogue des incunables imprimés à Genève 1478-1500*, Genève, BPUg, 1978, nn° 38, 58, 61, 65, 68, 71 (cf. aussi: Id., *Les incunables de la bibliothèque de Genève. Catalogue descriptif*, Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, 1982; *GLN 15-16*, n. 6565, 6589, 6592, 7129, 6596, 6599, 6602). L'édition illustrée est précédée d'un prologue remarquable où l'éditeur justifie l'insertion des gravures en faisant état des sollicitations reçues et en précisant que c'est pour «la décoration de l'histoire et visible delectation des lecteurs et à la consolation des desirans» qu'il a fait faire les histoires devant les chapitres pour rendre la dicte histoire plus fructueuse au plaisir de chacun» (f. a2r°).

(13) L'édition comprend en tout 41 illustrations, dont le grand bois du titre, représentant les deux protagonistes, Olivier de Castille et Artus d'Algarbe, et les 39 bois de la série, dont un, signé '9' [us], est répété une fois (*Olivier* cit., ff. e3v°, g5v°). Douze de ces gravures sont réutilisées par Cruse pour son *editio princeps* des *Sept sages de Rome* imprimée le 24 mai 1492 et rééditée en 1494 (cf. A. Lökkös, *Catalogue* cit., nn° 59, 67).

(14) Voir le bois signé 'c' (*Olivier* cit., f. a6r°), qui figure au titre de *Cleriadus (Cy commence la Cronique de messire Cleriadus)*.- Lyon, Olivier Arnoullet, 5.III.1529 a.st.; exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4280 RES, en ligne).

(15) Voir le bois signé 'f' (*Olivier* cit., f. a8r°), qui figure au titre de *Galien (Les nobles prouesses et vaillances de Galien Restaura)*.- Lyon, Olivier Arnoullet, s.d.; exemplaire: Paris, BENSBA, Masson, 0699) et de *La prison d'amour* (Lyon, Olivier Arnoullet, 11.IV.1528; exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-866, en ligne).

(16) Voir le bois signé 'g' (*Olivier* cit., f. a8v°), qui figure au titre de *Beufves de Hantonne* (Lyon, Olivier Arnoullet, 7.III.1532 a.st.; exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4366 RES, en ligne).

(17) Voir le bois signé 'h' (*Olivier* cit., f. b2r°), qui figure au titre de *Florimont (L'Histoire et ancienne Cronique de l'excellent roy Florimont)*.- Lyon, Olivier Arnoullet, 1.VI.1529; exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4285 RES, en ligne).

(18) Voir le bois signé 'k' (*Olivier* cit., f. b3v°), qui figure au titre de *Huon (Les prouesses et faitz de tres preux noble et vaillant Huon de bordeaux)*.- Lyon, Olivier Arnoullet, 22.VIII.1545; exemplaire: Paris, BnF, RES-M-Y2-106, en ligne), d'*Artus de Bretagne* (Lyon, Olivier Arnoullet, s.d.; exemplaire: Aberystwyth, NLW, b56 L9-2) et d'*Ogier le Dannoys duc de Dannemarche* (Lyon, Olivier Arnoullet. 3.V.1556; exemplaire: Besançon, BM, 243743, en ligne).

roi recevant deux pages agenouillés¹⁹, d'une scène de bataille²⁰, d'une joute à laquelle assiste un couple royal à la fenêtre²¹, de la rencontre d'un chevalier armé avec un couple royal et deux pages²², ou, encore, du combat contre le dragon²³. Précisons que l'éditeur s'en sert aussi pour orner le titre de recueils narratifs, tels les *Facecies du Poge* ou les *Cent Nouvelles*²⁴.

Arnoullet, qui semble avoir eu à sa disposition l'ensemble des bois, ne les utilise pas tous. Certaines gravures d'*Olivier de Castille* illustrent, en effet, des scènes spécifiques, trop particulières pour être réutilisées, comme, par exemple, celles du personnage tenant par les cheveux sur un plateau deux têtes d'enfants coupées sanglantes ou des cinq rois prisonniers agenouillés devant un autre roi²⁵.

À notre connaissance, c'est un cas unique d'exploitation systématique, sur plusieurs dizaines d'années, d'un fonds de gravures sur bois, comprenant une série cohérente et complète de bois. Il est à noter que dans le passage de l'in-folio de l'incunable genevois à l'in-quarto des éditions lyonnaises la gravure tient à peine dans la page du volume au format réduit d'Arnoullet.

Il s'agit aussi d'un cas assez exceptionnel de transmission de bois d'un centre de production éditoriale à un autre. Les historiens du livre ont bien montré l'importance du rôle joué par les imprimeurs et les graveurs genevois pour le développement de l'imprimerie lyonnaise, qui souvent copiait les bois genevois²⁶. Dans certains cas, il y a eu aussi une transmission directe du matériel avec passage des planches à Lyon. Antal Lökkös cite le cas des bois des *Sept sages*, qui sont récupérés par Jacques Arnoullet, présent à Genève pendant une certaine période, et qui seront transmis à son fils Olivier²⁷. Assurément, c'est bien ce qui arrive aussi avec le lot des bois d'*Olivier de Castille*, qu'Olivier Arnoullet conserve soigneusement tout au long de sa carrière pour les ressortir de temps en temps, toujours intacts, en parfait état.

Parmi ses éditions qui ont au titre un bois n'appartenant pas à la série genevoise, nous trouvons des romans au sujet très particulier, comme *Guillaume de Palerne*²⁸, la *Belle Hélène de Constantinople*²⁹, les *Sept sages*³⁰, ou encore *Melusine*³¹, ou des romans

(19) Voir le bois signé 'n' (*Olivier cit.*, f. b5v^o), qui figure au titre de *La cronicque de Mabrian* (Lyon, Olivier Arnoullet, 1549; exemplaire: Besançon, BM, 243743, en ligne).

(20) Voir le bois signé 'p' (*Olivier cit.*, f. c2r^o), qui figure au titre de *L'Hystoire de Olivier de Castille et de Artus d'Algarbe* (Lyon, Olivier Arnoullet, 30.VI.1546; exemplaire: Londres, BL, G.10503).

(21) Voir le bois signé 's' (*Olivier cit.*, f. c5r^o), qui figure au titre de *Maugis (S'ensuyt la tres plaisante hystoire de Maugis d'Aigremont.* - Lyon, Olivier Arnoullet, 2.X.1538; exemplaire: Paris, Ars, 8-BL-17258 RES).

(22) Voir le bois signé 't' (*Olivier cit.*, f. d2r^o), qui figure au titre de la réédition de 1556 d'*Artus de Bretagne* (Lyon, Olivier Arnoullet, 20.X.1556; exemplaire: London, BL, C.47.d.23).

(23) Voir le bois signé 'E' (*Olivier cit.*, f. f6r^o), qui figure au titre de *Milles et Amys* (Lyon, Olivier Arnoullet, 9.VIII.1531; exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-696).

(24) Cf.: *Le facecies de Poge florentin* (Lyon, Olivier Arnoullet, s.d.; exemplaire: München, BSB, 4 A.gr.b.52), où figure au titre le bois signé 'i' (*Olivier cit.*, f. b3r^o); *Les cent nouvelles* (Lyon, Olivier Arnoullet, 12.VII.1532; exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-730), où figure au titre le bois signé 'l' (*Olivier cit.*, f. b4r^o) (voir la reproduction de la gravure dans Baudrier, *Bibliographie cit.*, X, p. 64).

(25) Voir les bois signés 'K' et 'A' (*Olivier cit.*, ff. h1v^o, e6v^o).

(26) Cf. A. Lökkös, *Les livres illustrés cit.*

(27) Sur la présence de Jacques Arnoullet à Genève et sur le passage des bois, cf.: Baudrier, *Bibliographie cit.*, X, pp. 1-2; A. Lökkös, *Catalogue cit.*, p. 202; Id., *Les livres illustrés cit.*, pp. 427-428.

(28) *L'hystoire du noble et preulx vaillant cheualier Guillaume de Palerne.* - Lyon, Olivier Arnoullet, 8.VI.1552 (exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4288 RES, en ligne).

(29) Pour le titre des deux éditions du *Romant de la Belle Helayne de Constantinoble* du 2.VII.1524 (exemplaire: Grenoble, BM, E 30108 Rés.) et du 4.VIII.1528 (exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4345 RES, en ligne), Arnoullet reprend le bois représentant la France qui figure dans les *Illustrations de Gaule* imprimées par Jacques Mareschal en 1524 (cf. Baudrier, *Bibliographie cit.*, X, p. 53; XI, pp. 417-420, avec reproduction du bois), qui mesure 137 x 93 mm. (cf. aussi Bechtel, H-15-16).

(30) *Les sept Saiges de Romme.* - Lyon, Olivier Arnoullet, s.d. (exemplaire: Paris, BENSBA, Masson 700).

(31) *S'ensuyt ung beau liure en francoys nomme Melusine.* - Lyon, Olivier Arnoullet, 31.III.1528 (exem-

centrés sur un couple d'amis, comme *Florent et Lyon*³², *Giglan [et Geoffroy]*³³ et *Valentin et Orson*³⁴. Dans tous ces cas, Arnoulet récupère ou fait graver des bois qui se situent dans la tradition iconographique rattachée à ces romans.

Pour ses titres Arnoulet utilise aussi un autre petit ensemble de bois provenant cette fois-ci de l'édition *princeps* d'*Artus de Bretagne* imprimée à Lyon par Jean de La Fontaine en 1493 dans un volume in-folio richement illustré³⁵. Les nombreuses gravures de l'incunable, qui semblent avoir été pour la plupart exécutées pour ce roman, se partagent entre des bois à double compartiment, des bois d'une dimension moyenne et des bois plus grands de bonne facture, sans doute des réemplois de bois préexistants. Ces bois sont réemployés dans les éditions d'Arnoulet et certains d'entre eux, parmi les moyens et les grands, sont utilisés pour orner les pages de titres de romans. Nous retrouvons, par exemple, la gravure représentant l'arrivée d'un chevalier dans une ville accueilli par un roi au titre de *Guerin de Montglave*, de la *Conquête de Trebisonde* et en ouverture du *Septiesme livre de Guerin Mesquin*³⁶; celle montrant un combat à l'intérieur d'une salle au titre d'*Hector de Troye* et de *Morgant le geant*³⁷; et celle de l'arrivée d'Artus accueilli par les habitants d'une ville au titre de *L'arbre des batailles*³⁸. D'autres bois sont repris à l'intérieur de l'édition de *Guerin Mesquin* de 1530, où Arnoulet reprend aussi quatorze petits bois carrés du fonds paternel et treize bois de la série genevoise³⁹.

L'incunable de La Fontaine semble faire partie de ces éditions qui ont joué un rôle de réservoir de matériel iconographique, dans lesquelles les confrères ont puisé du matériel iconographique soit par transmission directe, comme dans le cas d'Olivier

plaire: Séville, BCyC, 1-3-5). Le bois est repris dans la réédition du 14.II.1544 a.st. (exemplaire: Londres, BL, C.39.e.22).

(32) Les éditions de *Florent et Lyon* de 1526 (cf. C. Dalbanne, *Typographie* cit., p. 43, qui décrit l'exemplaire conservé à Wolfenbüttel) et de 1532 (Lyon, Olivier Arnoulet, 7.V.1532; exemplaire: Séville, BCyC, 4-2-8(1)) reprennent le bois de la page de titre de l'édition de Martin Havard de 1500.

(33) *L'histoire de Giglan*.- Lyon, Olivier Arnoulet, s.d. (exemplaire: Chantilly, Condé, III-F-109).

(34) *L'hystoire des deux nobles et vaillans chevaliers Valentin et Orson*.- Lyon, Olivier Arnoulet, 1526 (voir la reproduction dans S. Schwam-Baird, *La longue vie de Valentin et Orson*, in dir. M. Colombo Timelli et al., *Pour un nouveau répertoire de mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 306). Le bois mesure 154 x 111 mm. (cf. Baudrier, *Bibliographie* cit., X, p. 43). La réédition de 1536 utilise le même bois (exemplaire: Chantilly, Musée Condé, IV-E-54).

(35) *Le petit Artus de Bretagne*.- Lyon, Jean de La Fontaine, 7.VII. 1493 (exemplaire: Vienne, ÖNB, Ink.11.F35, en ligne).

(36) Cf.: *Le petit Artus* cit., ff. d6v°, o3r°, x4v°; *S'ensuyt une plaisante hystoire du preux et vaillant Guerin de Montglave*.- Lyon, Olivier Arnoulet, s.d. (av. 1539) (exemplaire: Séville, BCyC, 1-2-15); *S'ensuyt une belle cronique faicte par l'Arcevesque Turpin qui fait mention De la conqueste du trespuissant empire de Trebizonde*.- Lyon, Olivier Arnoulet, 1539 (exemplaire: Besançon, BM, 243743, en ligne); *Le premier livre de Guerin Mesquin*.- Lyon Olivier Arnoulet pour Romain Morin, 16.IV.1530, f. L1r° (exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-778, en ligne).

(37) Cf.: *Le petit Artus* cit., ff. e5v°, o3r°, x4v°; *Hector de Troye*.- Lyon, Olivier Arnoulet, s.d. (exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4315 RES); *Morgant le Geant*.- Lyon, Olivier Arnoulet, 1548 (exemplaire: Wolfenbüttel, HAB, 292.11 Hist., en ligne). Le bois revient aussi au titre de l'édition du même roman parue chez Jean Lambany en 1529 (exemplaire: Lyon, BML, Rés 167490, en ligne) et à l'intérieur du *Premier livre de Guerin Mesquin* (cit., f. B6r°).

(38) Cf.: *Le petit Artus* cit., f. t4v°, t5r°; *L'arbre des batailles*.- Lyon, Olivier Arnoulet, s.d.; (exemplaire: Paris, Maz, 4° 12243-3 RES).

(39) *Le premier livre de Guerin* cit. Certains de ces bois sont répétés à une ou à plusieurs reprises. Parmi les bois de La Fontaine réemployés par Arnoulet, citons aussi celui du roi sur son trône (*Le petit Artus* cit., f. b3v°, d5v°, i1v°, z3r°; *Les preuresses et faictz du tres preulx noble et vaillant Huon de bordeaux* cit., f. F8v°), passé par le *Recueil ou croniques des hystoires des royaumes d'Austrasie* (Nancy/Lyon, Vincent de Portonariis, 10.III.1510, ff. b5v°, c1r°, c2v°; exemplaire: Paris, BnF, RES-FOL-LA5-1, en ligne), et dont une copie circule à Paris chez les Trepperel, par exemple, au titre de *Giglan [S'ensuyt le livre de Giglan filz de Messire Gawain]*.- Paris, À l'enseigne de l'Escu de France, s.d.; exemplaire: Göttingen, SUB, 8 FAB III, 1327 INC, en ligne). Mais Arnoulet possède aussi quelques petits bois à deux compartiments, dont, par exemple, celui montrant trois personnages dans une cabane à gauche et une scène de chasse à droite (*Le petit Artus* cit., ff. a1v°, a2v°), que l'on retrouve dans *Huon* (cit., f. F8r°).

Arnoullet, soit par reproduction, plus ou moins fidèle. Ce dernier est le cas de Michel Le Noir, qui fait exécuter pour le titre de sa réédition d'*Artus de Bretagne* de 1502 une copie réduite, adaptée au nouveau format in-quarto, du grand bois au titre de la *principes*⁴⁰. Nous retrouvons le bois original de La Fontaine un demi-siècle plus tard à la fin de la *Destruction de Troye la Grande* imprimée à Lyon par Denis de Harsy en 1544⁴¹.

Sans pouvoir entrer dans les détails, limitons-nous à noter que des éditions réserver dont on a prélevé à plusieurs reprises et pendant longtemps, directement ou indirectement, des images pour des romans ont été, par exemple, le *Triumphe des neuf preux* publié à Abbeville par Pierre Girard en 1487, la *Destruction de Troye la grant* imprimée par Jean Bonhomme en 1484, l'édition illustrée genevoise d'*Olivier de Castille* de Louis Cruse, ainsi que les incunables lyonnais de Jean de Vinglé des *Quatre Fils Aymon* (1493) et d'*Ogier le Danois* (1496). Une autre édition largement exploitée, aussi en dehors du domaine romanesque, est le *Therence en françois* d'Antoine Vérard, imprimé entre 1499 et 1503. Plus tard, au début des années 1520, ce sera le cas du *Violier des histoires rommaines moralisees* de Jean de La Garde (1521) ou des *Menus propos* imprimés par Gilles Cousteau (1521).

Par contre, d'autres éditions semblent avoir fonctionné comme des relais, qui ont retransmis les images collectées en amplifiant leur réception, tels le *Recueil ou croniques des bystoires des royaumes d'Austrasie* de Vincent de Portonariis (1510) ou l'édition de *Guerin Mesquin* imprimée par Arnoullet en 1530, qui utilise en nombre considérable des bois d'origine et de facture disparates. Mais ce ne sont que des hypothèses qui demandent à être étayées par des études de cas.

Dans notre second exemple, le point de départ de l'enquête a été l'image énigmatique que l'on trouve au titre du *Livre de Orpheus*, qui narre le mythe d'Orpheus, imprimé par Michel Le Noir vers 1509⁴². Il s'agit d'une image complexe avec plusieurs personnages représentés dans une scène composite qui n'est pas immédiatement lisible. On voit un personnage à droite dans un édifice tenant quelque chose à la main, deux couples de personnages au premier plan et, au fond, un ange qui chasse des diables entre les flammes qui s'élèvent du terrain. La scène présente quelques analogies avec l'histoire d'Orphée racontée dans l'ouvrage: les deux personnages au premier plan pourraient figurer, en effet, Orphée et Eurydice laissant derrière eux les flammes infernales. Mais tout le reste n'a aucun rapport avec l'histoire racontée.

Ce bois avait déjà été employé par Le Noir au titre de deux romans, *Merlin* (1505)⁴³ et *Milles et Amys* (1507)⁴⁴. Si dans le cas de *Merlin*, le personnage à droite

(40) Cf. *Le preux et vaillant chevalier Artus de Bretagne*. - Paris, Michel Le Noir, 15.II.1502 a.st. (exemplaire: Vienne, ÖNB, BE.6.P39, en ligne). La copie du bois, représentant un chevalier armé accompagné de deux chiens, est réduite par découpage des bords inférieur et latéral droite de la planche originale. La réduction des dimensions du bois, qui passe de 170 x 110 mm. à 140 x 100 mm., permet l'adaptation de l'illustration au format réduit choisi par Le Noir pour ses rééditions des romans (cf. S. Cappello, *Les éditions d'Artus de Bretagne au XVI^e siècle*, in dir. C. Ferlampin-Acher, *Artus de Bretagne* cit., pp. 153-186).

(41) *La Destruction de Troye*. - Lyon, Denis de Harsy, 1544, f. 186 r° (exemplaire: Paris, BnF, YF-35, en ligne).

(42) *Le livre de Orpheus translate de latin en francoys, ouquel y a plusieurs choses recreatives*. - Paris, Michel Le Noir, s.d. (v. 1509) (exemplaire: Paris, BnF, RES-P-Z-421). Sur cet ouvrage, conservé dans un seul exemplaire à l'intérieur d'un recueil factice, cf. S. Cappello, *Fragments ovidiens dans les premiers imprimés: "Orpheus" et "Perseus"* (Paris, Michel Le Noir, v. 1509-1510), in éd. S. Cerrito, *Ovide en France (XII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

(43) Le bois figure au titre de chacun des trois volumes de *Merlin* (Paris, Michel Le Noir, 27.VII./30.X./2.IX.1505; exemplaire: Londres, BL, RB.23.a.38092) et au verso du dernier feuillet de l'ensemble. Le bois, déjà abîmé (voir, par exemple, les deux brisures sur l'épée de l'ange), a eu un emploi précédent qui nous est inconnu. Nous ignorons s'il figurait dans une édition du même roman ou d'un autre ouvrage.

(44) *Milles et Amys*. - Paris, Michel Le Noir, 4.VI.1508 (exemplaire: Londres, BL, C.182.b.4).

et le fond avec les diables sont compatibles avec la figure de Merlin et l'ouverture infernale du roman, ce qui pourrait justifier le recours à cette illustration, cela n'est plus vrai pour un roman d'aventures chevaleresques dérivé d'une chanson de geste comme *Milles et Amys*. Quoiqu'il en soit, Le Noir par son choix semble bien proposer son *Livre de Orpheus* comme un roman.

Le modèle de cette image est, en fait, l'illustration de très grande dimension qui figure au seuil du premier livre de la *Bible des poètes* d'Antoine Vérard représentant Ovide avec un œuf à la main et la création du monde⁴⁵. Le même bois est repris par Vérard dans ses éditions de *Merlin*⁴⁶ et de la *Généalogie des dieux* de Boccace⁴⁷. Cette image, qui reprend le sujet de la gravure figurant au même endroit dans l'édition de la version de l'*Ovide moralisé en prose*, publiée par Colard Mansion sous le titre de *Metamorphoses* à Bruges en 1484, illustre bien le contenu du premier livre de la *Bible des poètes*: à gauche, l'auteur, Ovide, montre à travers une fenêtre l'œuf qu'il tient à la main; au centre de l'image, au premier plan, Deucalion et Pyrra qui, après le déluge, jettent derrière eux des pierres qui se transforment en créatures humaines, et au fond, à droite, la chute des anges rebelles en enfer⁴⁸.

Nous découvrons ainsi que la gravure de Le Noir est une copie réduite inversée, plutôt grossière, du grand bois de la *Bible des poètes* in-folio de Vérard⁴⁹. Comme cela arrive dans le cas d'*Artus de Bretagne*, Le Noir opère une réduction des dimensions de la copie, qui passent de 235 x 173 mm. du bois original à 120 x 100 mm. de la copie, pour l'adapter au format in-quarto de son volume.

Certes, la liaison iconographique entre les deux ouvrages n'est pas tout à fait arbitraire: en effet, le *Livre de Orpheus* n'est rien d'autre qu'un extrait de la *Bible des poètes* de Vérard qui reproduit littéralement, à quelque aménagement près, l'histoire d'Orphée racontée aux Livres X et XI de la *Bible des poètes*. La copie réduite et dégradée, par sa facture, de la gravure originale illustre bien à sa manière le résultat de l'opération éditoriale d'extraction accomplie par Le Noir sur le récit de la *Bible des poètes*.

Mais revenons à la gravure originale illustrant la création du monde de Vérard, qui, rappelons-le, a des antécédents enluminés magnifiques dans les manuscrits de

(45) *La bible des poetes. Metamorphoze.*- Paris, Antoine Verard, s.d. (exemplaire: Paris, BnF, RES-G-YC-426, en ligne). Il s'agit de la deuxième édition de l'ouvrage, imprimée en 1499, publiée pour la première fois par Vérard en 1494.

(46) *Le premier volume de Merlin.*- Paris, Antoine Vérard, 1498, f. 1r° (voir la reproduction dans I. Fabry-Tehranchi, *Les imprimés sur vélin d'Antoine Vérard: d'«Ogier le Danois» au «Merlin» de la bibliothèque d'Henry VII enluminé par le maître de Jacques de Besançon (1498)*, «Mémoires du livre» 7, 1, 2015, fig. 4).

(47) *Boccace de la geneologie des dieux.*- Paris, Antoine Vérard, 9.II.1498 (a. st.), f. 177r° (exemplaire: Paris, BnF, RES-J-845, en ligne).

(48) Pour une étude de cette image et de l'apparat iconographique des éditions de Mansion et de Vérard, cf.: S. Cerrito, *Colard Mansion relit les «Metamorphoses». Une nouvelle version brugeoise de l'«Ovide moralisé»*, in dir. M. Colombo Timelli et alii, *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 98; Ead., *L'«Ovide moralisé» à l'aube de la Renaissance*. De la prose brugeoise à la «*Bible des poètes*», «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes» 30, 2015, p. 208; I. Fabry-Tehranchi, *Les imprimés sur vélin* cit. Sur les éditions de Vérard et leur apparat iconographique, limitons-nous à renvoyer à M.-B. Winn, *Antoine Vérard, Parisian Publisher (1485-1512). Prologues, poems and presentations*, Genève, Droz, 1997, et à L.-G. Bonicoli, *La production* cit.

(49) Michel Le Noir fait graver souvent des copies en contre-partie des bois originaux, parfois grossières, la plupart du temps réduites, pour adapter les dimensions du nouveau bois au format in-quarto. Voir, par exemple, les nombreux bois de son *Hercules (Les proesses et vaillances du preux Hercule.*- Paris, Michel Le Noir, 2.X.1500; exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-689, en ligne), copiés sur ceux des incunables lyonnais du *Recueil des hystoires troyennes* (Lyon, Jacques Maillat, 16.IV.1494; exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-171, en ligne), ou le bois au titre de son *Arbre des batailles*, imprimé en 1505, 1510 et 1515 (Paris, Michel Le Noir, 5.VII.1515; exemplaire: Barcelone, BNC, RES-Bon-I-16, en ligne), qui a pour modèle le grand bois à l'incipit du même ouvrage imprimé à Paris par Jean Du Pré en 1493 (exemplaire: Valenciennes, BM, INC-42-3, en ligne).

l'*Ovide moralisé* et de l'*Ovide moralisé en prose*⁵⁰. À propos de cette illustration, limitons-nous à faire remarquer un phénomène qui intervient lors de la reprise de l'illustration dans les deux rééditions vérandiennes de la *Bible des poètes* et qui montre l'intérêt de la prise en considération des rééditions qui se succèdent après l'*editio princeps*, mais aussi d'une approche philologique aux gravures sur bois, même à celles qui sont reproduites apparemment identiques au cours des rééditions.

Si l'on examine les exemplaires des trois éditions qui se suivent en l'espace d'une quinzaine d'années, entre 1494 et vers 1507, on constate que son histoire éditoriale se caractérise par une réduction progressive des dimensions des volumes, qui passent de 350 x 240 mm. de l'*editio princeps* de 1494⁵¹, à 325 x 225 mm. de la deuxième édition⁵² à 270 x 200 mm. de la troisième et dernière édition⁵³. Cette transformation participe du mouvement général de réduction des formats au tournant du siècle, étudié par les historiens du livre. À noter que, même dans ce cadre de réduction progressive, les dimensions et l'épaisseur des volumes in-folio de Vérand demeurent considérables.

Ces modifications ne sont pas sans conséquences sur l'apparat iconographique de la *Bible des poètes*. L'examen comparatif des trois illustrations de la création du monde nous montre en effet que les dimensions du bois s'adaptent à la réduction progressive des volumes. Mais les procédés mis en œuvre ne sont pas les mêmes.

Dans le passage de la *princeps* à la deuxième édition la réduction s'opère par découpage d'une tranche inférieure d'environ 16 mm; ce qui entraîne l'élimination de quelques détails superflus concernant le pré et les pierres.

Dans la dernière réédition, à cause des dimensions encore plus réduites du volume in-folio, Vérand est contraint de faire exécuter une copie réduite de la gravure originale qui lui permet de gagner environ 18 mm. en hauteur et 25 mm. en largeur. Or, la diminution n'est pas obtenue par une réduction en échelle de l'ensemble, mais par une opération de retranchement particulière: tout en laissant inchangées les dimensions des personnages, qui sont décalqués sur la gravure originale, l'illustration est réduite par l'élimination d'une tranche verticale à gauche, correspondant à l'intérieur du bâtiment, et par la suppression d'une tranche horizontale légèrement oblique, penchée vers le côté gauche de l'image, placée aux deux tiers de sa hauteur, qui entraîne l'élimination d'un diable et d'une portion du mur du bâtiment.

Le découpage du bois mis en œuvre dans le premier cas et la copie comprimée dans le second cas sont ainsi les deux techniques de réduction de l'image auxquelles Vérand a recours pour adapter ses illustrations de la *Bible des poètes* aux réductions progressives de ses volumes. La pratique du découpage des bois lors de leurs réemplois n'était pas rare⁵⁴. Dans ce cas, le découpage permet de restreindre la fourchette

(50) Cf.: F. Clier-Colombani, *Images et imaginaire dans l'"Ovide moralisé"*, Paris, Honoré Champion, 2017; et, pour les illustrations des manuscrits, le numéro sur *L'"Ovide moralisé" illustré* de la revue "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 30, 2015 (en ligne: <https://journals.openedition.org/crm/13890>).

(51) *La bible des poètes. methamorphoze.*- Paris, Antoine Vérand, 1.III.1493 a.st. (exemplaire: Paris, BENSBA, Masson 0186) (cf. ISTC, io00184200).

(52) *La bible des poètes. methamorphoze.*- Paris, Antoine Vérand, s.d. (exemplaire: Paris, BnF, RES-g-Yc-426, en ligne), datée, d'après l'adresse de l'éditeur, entre le 8 mai 1498 et le 25 octobre 1499 (cf. ISTC, io00184300).

(53) *La bible des poètes. methamorphoze.*- Paris, Antoine Vérand, s.d. (exemplaire: Paris, BENSBA, Masson 0663), datée, d'après l'état du matériel, vers 1507 (cf.: Moreau, I, 1507-28; ISTC, io00184500).

(54) Voir, par exemple, le bois du couple dans un intérieur avec, sur la partie gauche, des animaux à l'extérieur, figurant au verso du prologue de *Jason et Medee* de Guillaume Le Roy (v. 1486/87) (exemplaire: München, BSB, 2 INC.s.a. 780m, en ligne, f. a2v^o), réemployé au titre de l'édition de Jacques Maillot de 1491 (exemplaire: Paris, Ars, 4-BL-4311 RES, en ligne), qui est repris et découpé à gauche par Mareschal et Chaussart au titre de *La belle dame qui eut mercy* (s.d., mais v. 1495) (cf.: A. Blum, *Les origines* cit., n.

de datation de la deuxième édition de la *Bible des poètes*, que l'on datait d'après l'adresse du libraire figurant au colophon dans une période comprise entre le 8 mai 1498 et le 25 octobre 1499. Le bois original, en effet, réemployé dans la *Généalogie des dieux* de Boccace imprimée le 9 février 1499 (n. st.), est dans cet ouvrage encore intègre. L'impression de la deuxième édition de la *Bible* est donc à situer entre le 9 février et le 25 octobre 1499. À cette manipulation macroscopique s'ajoutent, bien entendu, des signes d'usure supplémentaires présents dans certains autres bois communs à la *Généalogie*. Remarquons, par ailleurs, que la plupart des autres grands bois de la deuxième édition restent inchangés.

L'histoire de l'illustration continue avec Philippe Le Noir, qui en 1523 et en 1531 reprend à l'identique la dernière édition de Vérard, dont il réutilise les bois⁵⁵, mais qui réemploie aussi la copie 'dégradée' de son père pour son édition de *Merlin* de 1526⁵⁶.

Ainsi, l'histoire de l'illustration d'Ovide avec son œuf se déploie sur une cinquantaine d'années, à partir de la gravure de Colard Mansion de 1484, jusqu'aux éditions de Philippe Le Noir des années 1530. Nous avons là un cas exemplaire de migration d'une image qu'un éditeur utilise pour illustrer des ouvrages de genres tout à fait différents (*Ovide moralisé en prose*, *Généalogie des dieux*, *Merlin*), que le même éditeur manipule et copie pour l'adapter aux dimensions de plus en plus réduites des volumes de ses rééditions; image copiée et modifiée par un libraire imprimeur concurrent, qui l'emploie pour l'édition de récits n'ayant plus rien à voir avec le sujet représenté.

Cette image qui avait tout son sens dans ses premières occurrences originales (*Metamorphose* de Mansion et *Bible des poètes* de Vérard) devient une image – véhiculée par plusieurs bois différents – qu'on ne définira pas passe-partout, étant donné ses caractéristiques particulières, mais dont la fonction illustrative s'estompe au fur et à mesure de ses réemplois, pour ressembler de plus en plus à ces *images agentes* citées dans la *Rhetorica ad Herennium* et dans le *De oratore* de Cicéron dans le cadre d'une exposition des procédés mnémotechniques que l'orateur avait à sa disposition⁵⁷; images saillantes, qui sont là pour susciter la surprise, pour capturer

150; ISTC, ic00794700-750) et de *Pierre de Provence* (1504) (exemplaire: Paris, BnF, RES-Y2-707, en ligne), réemployé en 1554 au titre de *Paris et Vienne* des frères Chaussart (voir sa reproduction dans Baudrier, *Bibliographie* cit., XI, p. 73). Un autre exemple, toujours lyonnais, de cette pratique concerne le grand bois figurant à l'ouverture du *Champion des dames*, attribué à Jean du Pré (v. 1488) (exemplaire: Paris, BnF, RES-YE-27, en ligne) et dans les *Directoires de la conscience* de Pierre Boutteiller (cf. A. Claudin, *Histoire* cit., III, p. 428), qui est découpé une première fois sur sa gauche et figure au titre de *L'ystoire du noble Valentin et Orson* (Martin Havard, 15.III.1505 a.st.; reproduit dans Edouard Rahir, *La collection Dutuit. Livres et manuscrits*, Paris, Morgand, 1899, n. 459) et ensuite sur son côté droit dans le *Recueil de Champier* de 1510 (*Le recueil ou croniques* cit., f. a2v^o) et au titre de l'édition non datée de Claude Nourry de *L'ystoire de Giglan* (exemplaire: Berlin, SBB, Xx 932, en ligne). Sur les interventions sur les bois réemployés ou copiés, cf.: A. Lökkös, *Les livres illustrés* cit.; D. Sansy, *Texte et image* cit. Sur la suppression ou la modification de motifs ou de détails iconographiques, cf. aussi: A. Martin, *Sur une gravure d'Antoine Vérard*, "Revue des Livres Anciens" I, 1913, pp. 15-20; M. Rothstein, *Disjunctive Images* cit., pp. 113-117; P. Chiron, Ph. Maupeu, *L'utilisation des bois gravés* cit.

(55) Cf.: *La Bible des poètes metamorphoze*.- Paris, Philippe Le Noir, 20.V.1523 (exemplaire: Paris, BENSBA, LES 1332); Paris, Philippe Le Noir, 20.V.1531 (exemplaire: Paris, RES-G-YC-427).

(56) Le bois figure au titre du seul premier volume de *Merlin* (*S'Ensuyt le premier volume de Merlin*.- Paris, Philippe Le Noir, [2.VI.1526]; exemplaire: München, BSB, 4 P.o.gall. 100-1/2, en ligne) (cf. Moreau, 3, 1059). Dans sa réédition de 1528 Philippe Le Noir adoptera au titre des trois volumes l'encadrement architectural désormais à la mode (exemplaire: München, BSB, 4 P.o.gall. 101, en ligne) (cf. Moreau, 3, 1567).

(57) *Rbet. Her.*, 3, 37; *De or.*, II, 358. Voir, par exemple: «[il faut] employer des images saillantes, à vives arêtes, caractéristiques, qui puissent se présenter d'elles-mêmes et frapper aussitôt notre esprit» (Cicéron, *De l'orateur. Livre II*, Texte traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1922, 87, 358, p. 149). Limitons-nous à renvoyer à M. Gabriele, *L'arte della memoria per figure con il fac-simile dell' "Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum" (1470)*, Trento, La Finestra, 2006, pp. 7-16.

l'attention et pour déclencher l'imagination. Privée de liens avec le sens du texte, l'image inusitée et incongrue finit par jouer sur un côté énigmatique qui est de la sorte presque affiché. Pour un lecteur contemporain des romans de Michel Le Noir, n'ayant sans doute jamais eu entre ses mains l'un des luxueux exemplaires de la *Bible des poètes*, la surprise et l'énigme étaient assurément au rendez-vous. L'absence d'un sens évident, immédiatement reconnaissable, de la scène et l'absence d'un lien thématique décelable avec le texte qu'elle introduit, la rendent disponible pour un «appel à l'imaginaire»⁵⁸. C'est une image agissante, et non seulement parce qu'elle contribue à déclencher l'imagination, mais aussi parce qu'elle impose un éclairage au texte – tant à celui-ci qu'à tous les autres textes associés par Le Noir à cette image – qui agit sur le sens du texte en modulant sa lecture, voire son interprétation. Au demeurant, c'est une image qui n'illustre pas le texte, mais qui lui impose un éclairage dont les effets restent à étudier.

En conclusion, une enquête sur les illustrations imprimées met en évidence l'utilité, voire la nécessité, d'un recensement systématique préalable des bois gravés et de leurs occurrences dans les premiers imprimés. Ce recensement permettrait d'étudier, de manière approfondie, la circulation des images et les pratiques éditoriales associées au phénomène, d'établir sur des bases solides un classement typologique des gravures sur bois, de mieux définir les typologies de leurs emplois et des relations entre image et texte dans les premiers imprimés. De plus, il fournirait aux chercheurs des éléments utiles à éclairer le rôle des bois dans les pages de titre, par exemple, en tant que marqueurs génériques.

Mais l'enquête montre, plus particulièrement, l'intérêt d'une approche philologique à l'étude des gravures sur bois; et non seulement pour son utilité dans l'attribution d'éditions anonymes et la datation d'éditions non datées, pour lesquelles l'examen du matériel typographique, tels les caractères, s'avère parfois insuffisant.

Pour l'analyse philologique des illustrations imprimées, on peut entendre l'application d'une méthodologie fondée sur le recensement, sur l'évaluation et sur la description des témoins et leur confrontation, pour définir les relations réciproques afin de reconstruire l'histoire éditoriale de l'illustration et de repérer et décrire d'éventuelles familles iconographiques à l'intérieur d'une même tradition. Pour parvenir aussi, pourquoi pas, à la définition d'un *stemma iconicum*. Recherche qui comprend, bien entendu, aussi le repérage et l'étude des modèles iconographiques ainsi que des sources textuelles de l'illustration, mais qui ne se limite pas à identifier la première occurrence, originale, d'une illustration donnée. Il ne s'agit pas non plus, à la différence des recherches iconologiques, de viser l'histoire d'un motif iconographique à travers ses diverses réalisations dans des images différentes, mais bien l'histoire d'une image à travers ses diverses réalisations dans des gravures sur bois différentes – qui prennent en compte la gravure originale et ses réemplois, intègres ou modifiés, ses copies et ses imitations.

Notre intérêt est de définir et délimiter un domaine d'investigation autonome, qui ne soit pas accessoire ou auxiliaire par rapport à la philologie textuelle. Il s'agit d'un domaine largement négligé, avec quelques exceptions méritoires, en partie inexploré, pris entre les nombreuses recherches, en amont, sur les manuscrits avec leurs magnifiques enluminures, et, en aval, sur les illustrations dans les livres de la

(58) A. Charon-Parent, *Jean Bonfons* cit., p. 57. Cf., à ce propos: M. Pastoureau, *L'illustration du livre: comprendre ou rêver?*, in dir. R. Chartier, H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française*, I, Paris, Fayard, 1989, pp. 602-628; D. Sansy, *Texte et image* cit., p. 69; M. Pouspin, *La relation texte-image* cit.

Renaissance. Nous avons sans doute tendance à ne pas pas considérer pertinente ou, tout au moins, intéressante, une histoire éditoriale des illustrations imprimées, dans la mesure où, la plupart du temps, nous sommes confrontés à des répliques, des reproductions, des récurrences et non pas à un original, que l'on a trop souvent tendance à sacraliser. Paradoxalement, nous avons parfois l'impression d'être en présence d'images invisibles. Et cela ne concerne pas que les bois passe-partout; le cas de l'illustration d'Ovide et de la création du monde de la *Bible des poètes* nous paraît, de ce point de vue, assez significatif.

Les recherches en cours requièrent désormais la réalisation d'un recensement systématique des gravures sur bois et l'adoption d'une approche philologique pour le traitement du matériel iconographique imprimé; tâches dont on peut revendiquer la pertinence et l'utilité non seulement pour l'histoire du livre, mais aussi pour l'histoire de la culture et de la littérature françaises.

SERGIO CAPPELLO
Università degli Studi di Udine